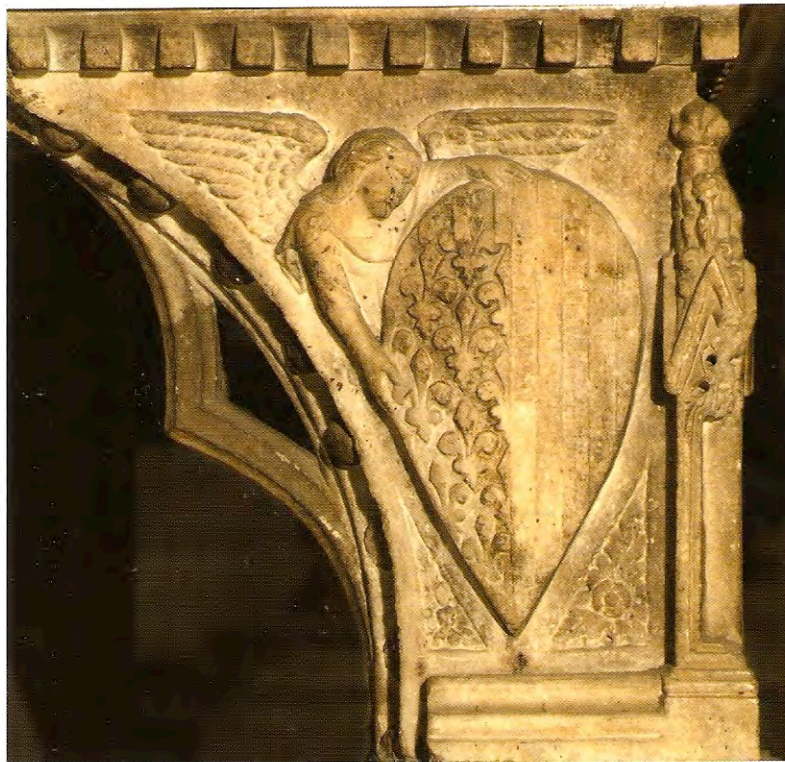


CENTRO INTERUNIVERSITARIO
PER LA STORIA DELLE CITTÀ CAMPANE NEL MEDIOEVO

LA CHIESA E IL CONVENTO DI SANTA CHIARA

a cura di

FRANCESCO ACETO, STEFANO D'OVIDIO
ED ELISABETTA SCIROCCO



LAVEGLIA&CARLONE

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)

INDICE

<i>Premessa</i>	p.	5
ROSALBA DI MEGLIO, <i>Istanze religiose e progettualità politica nella Napoli angioina. Il monastero di S. Chiara</i>	»	7
MARIO GAGLIONE, <i>Dai primordi del francescanesimo femminile a Napoli fino agli Statuti per il monastero di S. Chiara</i>	»	27
GIULIANA VITALE, <i>S. Chiara: chiesa, corte, città</i>	»	129
ADRIAN S. HOCH, <i>Beyond Spiritual Maternity: An Addendum to the Iconography of Sancia of Majorca</i>	»	165
JULIAN GARDNER, <i>Clarifications: Poverty, Lineage and Display in S. Chiara at Naples</i>	»	195
PAOLA VITOLO, « <i>Ecce rex vester</i> ». <i>Christiformitas e spazio liturgico</i>	»	227
STEFANO D'OVIDIO, <i>Cernite Robertum Regem Virtute Refertum. La 'fortuna' del monumento sepolcrale di Roberto d'Angiò in S. Chiara</i>	»	275
ELISABETTA SCIROCCO, <i>L'altare maggiore angioino della basilica napoletana di S. Chiara</i>	»	313
ALESSANDRA RULLO, <i>Patronato laico e chiese mendicanti a Napoli: i casi di S. Chiara e S. Lorenzo Maggiore</i>	»	359
VINNI LUCHERINI, <i>Il refettorio e il capitolo del monastero maschile di S. Chiara: l'impianto topografico e le scelte decorative</i>	»	383
LUCIANA MOCCIOLA, <i>Il monumento di Agnese e Clemenza d'Angiò Durazzo in S. Chiara: le ragioni di uno «strano ircocervo»</i>	»	431
Tavole	»	471
Referenze fotografiche	»	472

PREFAZIONE

La chiesa e il convento di S. Chiara sono senza dubbio uno dei monumenti napoletani più noti e visitati. La mole imponente dell'edificio, che da oltre sette secoli contrassegna con il suo inconfondibile profilo il paesaggio della città, le memorie storiche e artistiche che vi si addensano, non ultimo il ricordo delle devastazioni belliche (immortalato finanche negli struggenti versi di una celebre canzone napoletana), lo rendono una tappa fondamentale nell'itinerario, fisico e ideale, alla scoperta di Napoli e della sua storia plurisecolare. Eppure, al di là della fortuna goduta nell'immaginario collettivo di napoletani e turisti, S. Chiara resta ancora poco esplorata dagli studi specialistici. Basti confrontare i pochi contributi pubblicati sulla chiesa e sul monastero nel corso dell'ultimo decennio con le ben più cospicue iniziative editoriali destinate nello stesso periodo ad altri monumenti d'età angioina, come la Cattedrale e le chiese di S. Lorenzo Maggiore, S. Domenico Maggiore e S. Maria Donnaregina Vecchia, che annoverano più di una monografia, raccolte di saggi in volumi collettanei e numerosi articoli apparsi su riviste internazionali. Per S. Chiara, invece, oltre all'utile guida pubblicata nel 1995 a cura delle allora soprintendenze per i Beni Archeologici, Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici di Napoli, si deve risalire agli ancora poco sfruttati studi dei padri francescani Tomaso Gallino (1963) e Gaudenzio Dell'Aja (1980) o addirittura alla monografia di Aldo De Rinaldis, edita nel 1920, per ritrovare un volume interamente dedicato al monumento.

Lungi dal poter colmare da solo tale lacuna, questo libro nasce con l'intento di approfondire alcune questioni cruciali concernenti la fondazione, l'allestimento e la funzione di S. Chiara in età angioina, raccogliendo saggi di un gruppo di studiosi chiamati a confrontarsi sull'argomento nel corso di un convegno dal titolo *Committenza artistica, vita religiosa e progettualità politica nella Napoli di Roberto d'Angiò e Sancia di Maiorca. La chiesa e il monastero di S. Chiara* (Napoli, Complesso Museale di S. Chiara, 28-30 aprile 2011). I contributi presentati in quella sede sono stati ulteriormente sviluppati dagli autori, giungendo in qualche caso a ricerche del tutto originali, anche in seguito alle riflessioni scaturite dall'incontro, che mirava, da un lato, a presentare il monumento nel più vasto contesto storico, religioso e artistico della Napoli tardomedievale, dall'altro a soffermarsi su alcuni specifici nuclei tematici – committenza, significati ideologici e destinazioni d'uso –, facendo dialogare tra loro opinioni e punti di vista diversi secondo la più aggiornata metodologia interdisciplinare.

A problematiche di carattere storico e religioso sono dedicati i saggi di Rosalba Di Meglio e Mario Gaglione che, già pubblicati nel frattempo in altra sede, sono stati inclusi nel volume per offrire al lettore un quadro articolato delle finalità della committenza, dettate da opportunità politiche, motivazioni spirituali ed esigenze di celebrazione dinastica. In questa prospettiva s'inserisce il saggio di Giuliana Vitale, che allarga l'orizzonte alla città e alla corte, soffermandosi sulla funzione di polo liturgico e cerimoniale svolta da S. Chiara in età angioina e aragonese. I saggi di Adrian Susan Hoch e di Julian Gardner introducono alla sezione storico-artistica con contributi dedicati, rispettivamente, all'immagine e alla figura storica di Sancia di Maiorca, committente con Roberto d'Angiò del complesso conventuale, e ai modelli italiani ed europei di S. Chiara, intesa soprattutto quale luogo privilegiato dell'autorappresentazione regale, smentendo, entrambi, molti luoghi comuni addensatisi nel tempo attorno al monumento e ai suoi committenti. Sull'allestimento liturgico e funerario del presbiterio, dominato dalla 'tomba-altare' del fondatore Roberto d'Angiò, e sulla percezione di quest'ultima attraverso i secoli, si concentrano i saggi di Paola Vitolo, Stefano D'Ovidio ed Elisabetta Scirocco, cui si affianca il saggio di Luciana Mocchiola sull'ultimo monumento regale eretto nella tribuna di S. Chiara, il sepolcro di Clemenza e Agnese d'Angiò-Durazzo. Ad altri luoghi della chiesa e del complesso francescano sono rivolti i saggi di Alessandra Rullo sulla distribuzione delle sepolture nobiliari, esaminata al confronto con le chiese mendicanti di S. Lorenzo Maggiore e S. Domenico Maggiore, e di Vinni Lucherini sulla configurazione e decorazione pittorica della Sala Capitolare e del Refettorio del poco indagato convento dei frati minori (oggi sede delle clarisse), che aggiungono ulteriori tasselli alla comprensione della articolata topografia sacra di S. Chiara.

Ai Frati Minori di S. Chiara e a tutto il personale del Complesso Museale va il nostro ringraziamento per aver messo a disposizione la sede del convegno e per aver agevolato la realizzazione di una campagna fotografica *ad hoc*, eseguita a cura di Lucio Terracciano.

CERNITE ROBERTUM REGEM VIRTUTE REFERTUM.
LA 'FORTUNA' DEL MONUMENTO SEPOLCRALE
DI ROBERTO D'ANGIÒ IN S. CHIARA

di STEFANO D'OVIDIO

In ricordo di Furio

This article investigates the 'fortune' or critical history of the sepulchral monument of Robert of Anjou throughout the centuries. The importance of this tomb, its exceptional proportions and prominent location in the presbitery of S. Chiara made it the most representative example of tomb sculpture from the Angevin period in Naples. Mentioned by Petrarch, whose letter to Niccolò Acciaiuoli providing the tomb's epitaph may be considered a poetic fiction, the perception of the monument since its creation in the 14th century is discussed here using visual and documentary sources. An unrivalled example of royal propaganda and dynastic celebration up until the advent of the Aragonese domination, the first explicit reference to this monument only occurs in Pietro De Stefano's *Descrittione dei luoghi Sacri di Napoli* (1560). The historic significance of the tomb afterwards was particularly stressed by Giovanni Antonio Summonte who presented it as a symbol of the christian and moral virtues of the King. A more specific interest in the structure and iconography of the tomb emerged in the 17th century, but its artistic evaluation began with Bernardo De Dominici in the 18th century. Finally, the rediscovery of Gothic sculpture during the 19th century advanced the international reputation of this tomb attested by the interest of European travelers and connoisseurs such as Seroux d'Agincourt, Charles Garnier and Jacob Burckhardt.

Tra le opere di scultura napoletana del Trecento, il monumento sepolcrale di Roberto d'Angiò (tavv. VI-VII; figg. 1-6), eretto alle spalle dell'altare maggiore della basilica di S. Chiara a Napoli (tav. I) tra il 1343 e il 1346 circa¹, è senza dubbio quella che ha goduto maggior fortuna nella storiografia antiquaria napoletana. L'importanza del personaggio per cui fu edificato, le dimensioni fuori dal comune dell'opera, che prima della decurtazione dei pinnacoli ancora visibili nell'incisione pubblicata nel 1685 nella *Guida dei Forestieri* di Pompeo Sarnelli (fig. 9) s'innalzava ben oltre gli attuali 14,82 metri, e, soprattutto, la collocazione di massima evidenza all'interno di uno dei più importanti edifici di culto cittadini, che, vale la pena ricordarlo, aveva mantenuto quasi integra la sua originaria veste gotica fino al 1742, hanno garantito al monumento un interesse costante da

¹ V. da ultimo LUCHERINI, *Le tombe angioine*, p. 482, con bibliografia.

parte di storici ed eruditi locali, che sin dal XVI secolo non hanno mancato di farne menzione nei loro scritti, esprimendo giudizi che risentono inevitabilmente dell'epoca in cui furono formulati. Le ragioni di questo successo vanno ricercate non tanto nell'intrinseca qualità artistica dell'opera, quanto nel suo valore di testimonianza storica. *Cernite Robertum regem virtute refertum*, recita il noto epitaffio scolpito a caratteri cubitali sotto la statua di Roberto in trono (fig. 4), e si direbbe che l'invito a contemplare l'immagine del governante virtuoso – invito che nella sua icastica essenzialità rappresenta quasi un contraltare alla verbosità del programma figurativo – sia stato accolto dalle generazioni successive, che hanno riscontrato nel monumento una testimonianza tangibile delle virtù regali e cristiane attribuite al sovrano dalle fonti. I saggi di questo volume contribuiscono a chiarire il contesto storico, ideologico e artistico in cui prese forma questo straordinario progetto di propaganda e autocelebrazione dinastica. Nell'intervento che segue proverò a gettare uno sguardo sui secoli successivi per indagare come si sia evoluta l'interpretazione del monumento di Roberto nella letteratura di ambito prevalentemente napoletano fino al XIX secolo, consapevole che la fortuna critica di un'opera costituisca premessa indispensabile a ogni tentativo di ricostruzione storiografica.

Prima di esaminare la fortuna del monumento di Roberto in età moderna vorrei soffermarmi su un argomento di non facile discussione per la quasi totale assenza di testimonianze scritte: la percezione dell'opera presso i contemporanei e nei decenni successivi alla sua realizzazione. Ignorato dalle cronache cittadine, che nel migliore dei casi si limitano a segnalare la sepoltura di Roberto in S. Chiara, l'unico riferimento diretto alla tomba del sovrano finora noto prima della menzione da parte di Pietro De Stefano nel 1560 ricorre nei documenti relativi alla sua esecuzione, tramandati solo in parte e noti dalle trascrizioni di Wilhelm von Schulz, Matteo Camera e Camillo Minieri Riccio². Seppur attinenti alla fase di messa in opera del monumento e non alla sua ricezione, i documenti lasciano comunque trapelare la consapevolezza da parte dei committenti del carattere di eccezionalità dell'impresa attraverso l'uso di una terminologia adeguata. Nel più lungo dei documenti pervenuti, redatto il 20 febbraio 1343 allo scopo di conferire al preposito Jacobo de Pactis il compito di sovrintendere al lavoro dei maestri fiorentini Pacio e Giovanni Bertini precedentemente incaricati della sua esecuzione, il monumento è indicato con l'espressione «quodam opere seu hedificio sepulture»³, che sottolinea la complessità architettonica dell'opera,

² Ivi, pp. 482-484.

³ Ivi, p. 501, nota 46.

senza precedenti nella pur vasta produzione di scultura funeraria coeva. Lo si evince anche dal confronto con i documenti relativi all'esecuzione di altri monumenti sepolcrali napoletani in cui sono adoperati vocaboli più comuni quali "sepultura" e "sepulchro", talora associati ad aggettivi che ne qualificano l'aspetto materiale e le dimensioni ("marmoreo", "parvo"). Solo in rari casi si registra l'uso di espressioni indicanti il carattere monumentale e la struttura architettonica dell'opera, come nei documenti relativi alle tombe di Caterina d'Austria in S. Lorenzo Maggiore e di Maria di Valois in S. Chiara, entrambe commissionate a Tino di Camaino⁴. La prima è definita un «sepulchro vel monumento» nel documento del 1323 in cui il duca Carlo di Calabria ordinava l'acquisto di marmi a Roma necessari alla sua esecuzione⁵; la seconda è segnalata con riferimento alle sue dimensioni e alla presenza di un apparato figurativo nel documento del 1339 con cui si dava mandato agli esecutori testamentari di Maria di saldare alla vedova di Tino un pagamento di 130 onces «pro factura et completura sepulchri seu monumenti maromarei diverse altitudinis et longitudinis cum imaginibus et picturis in eo factis per diversas vices»⁶. La scelta dell'espressione "hedificium sepulture", adoperata per la tomba di Roberto invece del termine "monumento" usato in questi ultimi due casi, denota l'intento di esplicitare anche dal punto di vista terminologico le eccezionali dimensioni dell'opera.

Un riferimento indiretto al monumento di Roberto, anch'esso anteriore al suo completamento, si ritrova in un'epistola metrica di Petrarca con cui il poeta inviava a Nicolò Alunno d'Alife, notaio della cancelleria angioina, il testo da lui redatto per l'epitaffio del sovrano⁷. L'epistola fu composta a Valchiusa nel 1345, a distanza di circa due anni dall'ultima visita di Petrarca a Napoli nell'ottobre del 1343⁸. Nei versi di accompagnamento all'epitaffio, Petrarca fa riferimento alle circostanze che lo avevano costretto a ritardarne la composizione: un lungo viaggio, segnato da tristi eventi e molti affanni (un'allusione alla guerra in Emilia che lo costrinse a lasciare Parma e rifugiarsi a Verona), lo avevano affaticato «nello spirito più che nel corpo» rendendolo incapace di dar seguito alla richiesta, a lui avanzata dallo stesso Nicolò, di celebrare la gloria e l'onore dell'estinto sovrano

⁴ V. da ultimo BALDELLI, *Tino di Camaino*, pp. 252-262; pp. 282-302 con bibliografia. Sul monumento di Maria di Valois v. anche LUCHERINI, *Le tombe angioine*, pp. 479-482; pp. 485-494.

⁵ Sul documento, pubblicato da CAMERA, *Annali*, vol. II, p. 287, v. LUCHERINI, *Le tombe angioine*, p. 497, nota 13.

⁶ Ivi, p. 479.

⁷ PETRARCHAE *Epystolae Metricae*, II, 8 (si cita da ROSSETTI, *Poesie minori*, vol. II, pp. 284-289). V. *Appendice 1*.

⁸ V. SABATINI, *Napoli Angioina*, pp. 81-82.

in un epitaffio per la sua tomba. L'impresa era resa ancor più difficile dall'intima familiarità col personaggio e dalla sua grandezza: la profonda ammirazione per Roberto lo rendeva esitante, il grande affetto che nutriva per lui lo turbavano. Non si conoscono le ragioni per cui, invece dei venticinque versi composti da Petrarca, fu scolpito il già citato epitaffio *Cernite Robertum regem virtute refertum*, che al confronto risulta certamente «rather inelegant», come notava Erwin Panofsky⁹, ma forse più adatto a comparire sul monumento, sia per il particolare programma figurativo incentrato sulla riproduzione dell'immagine del sovrano¹⁰, riprodotto ben quattro volte – in trono sul sarcofago (fig. 1); giacente nella camera funebre (fig. 2); in faldistorio nella statua che sovrasta la tomba (figg. 3-4); in ginocchio ai piedi della Vergine sul vertice del monumento (fig. 5) –, sia per le dimensioni e la collocazione dell'opera, che avrebbero reso se non altro difficoltosa la lettura di un lungo epitaffio scolpito a una considerevole altezza. Non si può peraltro escludere la possibilità che si tratti soltanto di una finzione poetica e che l'*Epistola* fornisca all'autore l'occasione di celebrare il defunto Roberto, sottolineando al contempo il suo speciale legame col sovrano, forse artificiosamente enfatizzato da Petrarca nell'ambito di quel progetto di «auto-mitizzazione» col quale ambiva a presentarsi come il massimo poeta della sua epoca, «nuovo Virgilio del nuovo Augusto»¹¹. È semmai interessante osservare che Petrarca potrebbe essere stato a conoscenza del progetto della tomba, messo a punto alcuni mesi prima del suo ultimo soggiorno napoletano nel settembre del 1343. Come ha osservato di recente Vinni Lucherini¹², il perduto documento di allogazione ai fratelli Bertini, nel quale dovevano essere indicate le precise condizioni del lavoro da eseguire e verosimilmente anche la forma e l'iconografia del monumento, doveva essere stato redatto prima del 24 febbraio 1343, giacché ad esso si fa riferimento nel già citato atto siglato quello stesso giorno. Non sembra quindi un caso se nell'epitaffio di Petrarca si possa cogliere più di un'allusione al programma figurativo della tomba. Al tema della *Commemdatio animae*, tipico dell'iconografia funeraria trecentesca e illustrato nel monumento attraverso la raffigurazione di Roberto ai piedi della Vergine col Bambino (fig. 5), si rifanno i primi versi dell'epitaffio *Hic sacra magnanimi requiescunt ossa Roberti/ Mens coelum generosa petit*. Alle Virtù cariatidi (fig. 6) che con sguardo malinconico sorreggono il sarcofago ben si adatta il verso: *Omnis in*

⁹ PANOFSKY, *Tomb Sculpture*, p. 87.

¹⁰ V. ACETO, *Status e immagine*, p. 597.

¹¹ Per questa interpretazione del rapporto tra Petrarca e Roberto d'Angiò v. KIESEWETTER, *Francesco Petrarca*, pp. 145-176, qui p. 174.

¹² LUCHERINI, *Le tombe angioine*, pp. 483-484.

hoc virtus secum iacet orba sepulchro. Ma è soprattutto un altro verso dell'epitaffio ad aver attratto l'attenzione degli studiosi. Nell'esaltare la liberalità del sovrano, Petrarca scrive: *Morte sua viduae septem concorditer Artes/ Et Musae flevire novem*. Erwin Panofsky v'individuava un esplicito riferimento all'immagine delle sette Arti liberali che piangono il sovrano nella camera funebre (fig. 2), dettaglio iconografico che rappresenta un *apax* nella scultura funeraria del Trecento¹³. Resta da stabilire se Petrarca abbia inteso tradurre poeticamente un'idea già formulata in fase di progettazione del monumento o se possa essere considerato l'ispiratore di una così inconsueta iconografia, secondo la suggestiva ipotesi di Panofsky.¹⁴ Se così fosse, bisognerebbe però pensare a un cambiamento intervenuto in corso d'opera, dal momento che l'edificazione della tomba doveva essere già stata avviata durante il soggiorno napoletano di Petrarca. Le modifiche potrebbero essere state decise subito dopo la visita del poeta nel settembre del 1343 o al più tardi entro il 1345, data di compilazione dell'*Epistola*, giustificando così, almeno in parte, anche i ritardi nell'esecuzione dei lavori che, secondo quanto previsto dal già citato documento del 24 febbraio 1343, sarebbero dovuti terminare entro un anno, ma che erano ancora in corso nel 1345¹⁵.

Più che alla fortuna del monumento, il contenuto dell'*Epistola* risulta dunque utile a ricostruire le vicende relative alla sua creazione. Lo stesso Petrarca, d'altronde, in una rapida descrizione di Napoli del suo *Itinerarium Syriacum*¹⁶, dotta guida di viaggio composta nel 1358 per l'amico Giovanni di Mandello che si accingeva a intraprendere un pellegrinaggio in Terra Santa, pur citando l'imponente mole della chiesa di S. Chiara attribuita alla regina Sancia, non fa menzione della tomba del sovrano, invitando il pellegrino lettore a lasciare la sua imbar-

¹³ PANOFSKY, *Tomb Sculpture*, p. 87. Per l'identificazione delle Arti liberali (fig. 2) v. FRASCHETTI, *I sarcofagi*, pp. 420-422. Da sinistra verso destra si susseguono le Arti del Trivio (*Grammatica* mostra un libro aperto; *Retorica* indica con la mano destra il rotolo svolto che regge con la sinistra; *Dialettica* enumera gli argomenti con le dita) e quelle del Quadrivio (*Geometria* con la squadra; *Astronomia* con globo e libro; *Musica* con cartiglio; *Aritmetica* con fascio di verghe). Insolita la raffigurazione della Musica con la corona, attributo comunemente riservato alla Filosofia, regina delle Arti liberali secondo Boezio (v. FRUGONI, *Arti liberali*).

¹⁴ Un richiamo alle Arti liberali era in realtà presente anche nel sermone tenuto da Federico Franconi in occasione delle esequie del sovrano (v. KELLY, *The New Solomon*, p. 254). Altri elementi iconografici del monumento sono riconducibili allo stesso testo (v. il saggio di Julian Gardner in questo volume).

¹⁵ LUCHERINI, *Le tombe angioine*, p. 483.

¹⁶ PETRARCHAE *Itinerarium*, p. 61.

cazione per visitare gli affreschi di Giotto nella cappella del re in Castelnuovo, «in qua conterraneus olim meus, pictorum nostri aevi princeps, magna reliquit manus et ingenii monumenta». La segnalazione della tomba di Roberto è omessa anche nella *Cronaca di Partenope*, in cui ci si limita a ricordare che il re fu sepolto nella chiesa di S. Chiara¹⁷. L'autore della cosiddetta "terza parte" della *Cronaca* assegna a Sancia la costruzione della chiesa¹⁸, soffermandosi sull'edificazione del campanile compiuta solo per un terzo¹⁹. Anche nelle altre cronache d'età angioina non si trova alcun riferimento al sepolcro di Roberto, mentre almeno in un caso, nel *Chronicon Suessanum*, si dà risalto alla tomba della moglie Sancia in S. Croce²⁰. Se le più antiche fonti scritte non consentono di indagare il problema della fortuna del monumento di Roberto presso i contemporanei, quelle visive offrono invece qualche spunto di riflessione. A una veduta d'insieme sulla scultura funeraria napoletana della seconda metà del XIV secolo e nella prima metà di quello successivo, ciò che risalta è il carattere di eccezionalità del sepolcro. La tomba del sovrano si poneva inevitabilmente come un modello insuperato di esaltazione della regalità e l'unica opera che gli si possa accostare per dimensioni, collocazione e complessità del programma figurativo è, a distanza di quasi un secolo, il monumento sepolcrale di Ladislao di Durazzo in S. Giovanni a Carbonara (fig. 8)²¹.

Ancora nel corso del XV secolo nella letteratura non si trovano riferimenti alla tomba di Roberto. Basandosi sull'*Itinerarium* di Petrarca e sulla *Cronaca di Partenope*, nel frattempo accomunati dalla tradizione manoscritta in un'unica raccolta di fonti dal grande valore antiquario, i *Diurnali del Duca di Monteleone*

¹⁷ Per la descrizione delle esequie di Roberto nella *Cronaca di Partenope* v. il saggio di Paola Vitolo in questo volume.

¹⁸ KELLY (a cura di), *The Cronaca di Partenope*, p. 275 (sepoltura di Roberto); p. 277 (edificazione di S. Chiara patrocinata da Sancia di Maiorca).

¹⁹ ALTAMURA (a cura di), *Cronaca*, p. 140. La notizia, costantemente ripresa nelle fonti d'età moderna, diede vita nel XVIII secolo a una bizzarra interpretazione da parte di Bernardo De Dominicis che, forzando l'espressione usata nella *Cronaca* "fino alla terza parte" e interpretandola come "fino al terzo ordine", attribuiva il secondo e terzo livello della torre, completati solo nel XVI secolo, a Masuccio Secondo, architetto e scultore di sua invenzione, contemporaneo di Roberto e presunto autore della sua tomba (v. *infra*), contrapposto addirittura a Michelangelo per l'uso *ante-litteram* degli ordini architettonici (v. DE DOMINICIS, *Vite*, pp. 149-152; p. 159, nota 61).

²⁰ PELLICCIA, *Raccolta di varie croniche*, vol. I, pp. 63-65. L'epitaffio della tomba di Sancia trascritto nell'edizione settecentesca del *Chronicon Suessanum* potrebbe essere il frutto di un'interpolazione.

²¹ V. ACETO, *Status e immagine*, p. 598.

ricordano la costruzione della chiesa di S. Chiara da parte di Sancia e l'edificazione del campanile rimasta incompiuta²², ma non forniscono indicazioni sulle tombe di alcun sovrano angioino. Interessato alla questione appare, invece, il notaio Giacomo, autore di una cronaca manoscritta edita nel 1845 da Paolo Garzilli²³, che indica con precisione i luoghi di sepoltura dei membri della dinastia angioina: il padre di Roberto, Carlo II, i fratelli Giovanni di Durazzo e Filippo di Taranto, il figlio Carlo, la moglie Sancia e la nipote Giovanna I, la cui tomba è segnalata in S. Chiara²⁴, forse perché già confusa con quella di Maria di Valois, come si risconterà più tardi in Giovanni Antonio Summonte²⁵. Stupisce che proprio la tomba di Roberto non sia qui menzionata, nonostante il cronista attribuisca al solo «sovrano Catholico» la costruzione di S. Chiara, fino ad allora assegnata dalle fonti prevalentemente a Sancia²⁶. Tale clamorosa omissione potrebbe forse spiegarsi con la notorietà della tomba, la cui esatta localizzazione poteva apparire superflua a un lettore napoletano. In ogni caso, la marcata visibilità del monumento nel presbiterio di S. Chiara e la sua prestigiosa collocazione alle spalle dell'altare maggiore devono aver contribuito a rafforzare l'immagine di Roberto quale fondatore della chiesa, mettendo in ombra il ruolo svolto da Giovanna. Sarebbe qui in atto quel meccanismo di associazione tra fondazione della chiesa e creazione del monumento sepolcrale destinato a duratura fortuna nella storiografia.

Il XVI secolo si apre con il giudizio negativo dell'umanista napoletano Pietro Summonte²⁷. Sebbene il monumento di Roberto non sia citato nella celebre lettera sullo stato delle arti a Napoli indirizzata a Marcantonio Michiel, certamente anche a esso Summonte si riferisce quando scrive:

Porìa ancora in questa parte nominarvi molte porte marmoree d'ecclesie, molti sepolcri fatti per nostri re passati: però sono di mal disegno, ancorché siano ricchi di molto marmo. Insomma puzzano del moderno e del male tempo nel quale tali lavori fôro facti; ché, come sa Vostra Signoria molto miglior di noi di qua, per un certo tempo in questo paese, così come in altre parti, non si faceano se non cose piane, cose tedesche, francesche e barbare, lo quale errore ancora è stato in la architettura²⁸.

²² FARAGLIA, *Diurnali*, p. 4.

²³ GARZILLI, *Cronica di Napoli*.

²⁴ Ivi, p. 66. Sulle altre tombe angioine citate dal cronista v. ivi, p. 50; p. 51, nota 5.

²⁵ SUMMONTE, *Historia*, III, p. 416.

²⁶ GARZILLI, *Cronica di Napoli*, p. 52. Sui diversi pareri circa la fondazione S. Chiara, assegnata dalla storiografia alternativamente a Sancia, a Roberto o a entrambi, si rimanda al saggio di Rosalba Di Meglio in questo volume.

²⁷ NICOLINI, *L'arte napoletana*.

²⁸ Ivi, pp. 166-167.

La condanna senz'appello della scultura medievale in ambito umanistico condizionò ancora per alcuni decenni la fortuna della tomba di Roberto, ignorata da Benedetto Di Falco nella sua *Descrizione dei luoghi antichi di Napoli*²⁹ e dal primo storico moderno delle vicende del Regno, Pandolfo Collenuccio, che inaugura nella storiografia napoletana la prassi di elencare i principali edifici eretti dai sovrani in coda alla narrazione delle rispettive vicende biografiche³⁰. Anche Pietro De Stefano³¹, che invece menziona finalmente il monumento di Roberto, non sembra mostrare particolare entusiasmo per il suo aspetto esteriore. L'opera è ricordata per l'immagine del sovrano sedente in maestà sotto la quale se ne legge l'epitaffio, principale interesse dell'autore, al quale si deve la prima raccolta sistematica di epigrafi funerarie nelle chiese napoletane. Il monumento è definito «un reale sepolcro di marmi», in cui l'aggettivo “reale” non comporta alcuna ammirazione, limitandosi a qualificarne la funzione.

Una diversa sensibilità si registra a distanza di pochi anni negli storici Angelo Di Costanzo e Giovanni Antonio Summonte. Il primo, che si segnala per un precoce interesse nei confronti dell'arte dei primitivi (si deve a lui la più antica notizia sulla pala di *S. Ludovico* di Simone Martini)³², ricorda che il sovrano fu sepolto in un «nobile sepolcro che anchor si vede»³³. A differenza di De Stefano, l'aggettivo “nobile” rivela un apprezzamento per l'aspetto del monumento, di cui si pongono in risalto l'antichità e il valore di testimonianza storica: «anchor si vede». Ma è con Summonte, autore di una poderosa *Historia della città e Regno di Napoli* pubblicata in quattro volumi a partire dal 1601³⁴, che l'approccio nei confronti della tomba del sovrano cambia radicalmente. Il monumento è citato due volte: la prima, all'inizio del libro dedicato al regno di Roberto, quando, contravvenendo alla tradizione avviata da Collenuccio, Summonte inserisce nel vivo del racconto le notizie riguardanti la costruzione della chiesa di S. Chiara: «Opera veramente reale che per la spesa, grandezza e magnificenza avanza gli edifizj moderni d'Italia»³⁵. Interessante in questo caso l'uso del termine “moderno” opposto ad “antico”, nella stessa accezione adoperata da Pietro Summonte ma con valore non dispregiativo. Subito dopo l'autore aggiunge: «Si scorge sovra

²⁹ DI FALCO, *Descrizione*.

³⁰ COLLENUCCIO, *Compendio*, p. 130.

³¹ DE STEFANO, *Descrizione*, c. 180^r. V. *Appendice*, 2.

³² V. DI MAJO, *Episodi di “fortuna dei primitivi”*, p. 135.

³³ DI COSTANZO, *Dell'Istorie*, c. 126^r. V. *Appendice*, 3.

³⁴ V. VILLARI, *La rivolta antispagnola*, pp. 108-109.

³⁵ SUMMONTE, *Historia*, vol. III, p. 304. V. *Appendice*, 4.

il teatro dell'altare maggiore il suo superbissimo sepolcro, alla cui destra e sinistra sono altri sepolcri di principi illustrissimi». Il monumento, definito “reale” da De Stefano e “nobile” da Di Costanzo, appare ora “superbissimo” a Summonte con esplicito apprezzamento per la sua forma esteriore. La collocazione di prestigio della tomba dietro l'altare maggiore della chiesa, insieme a quella di altri «principi illustrissimi», configurava agli occhi di Summonte un vero e proprio *pantheon* della dinastia angioina, interpretazione storiografica destinata a duratura fortuna. La seconda menzione della tomba ricorre a proposito della morte del sovrano e si concentra sull'osservazione diretta del monumento: «Fu questo re con pompose esequie sepolto nella sua cappella del Santissimo Sacramento in un superbissimo sepolcro marmoreo dove si scorgono due immagini naturalissime, una sedente in maestà e l'altra jacente, vestito dell'abito francescano, ove il seguente verso sta scolpito: *Cernite Robertum regem virtute refertum*»³⁶. Summonte è dunque il primo a segnalare che nel monumento si ritrova più di un'immagine del sovrano e che entrambe appaiono “naturalissime”, altro giudizio che implica un apprezzamento della loro intrinseca qualità artistica. Sappiamo, in realtà, che le immagini del sovrano riprodotte nel monumento sono quattro: a quelle citate da Summonte si devono aggiungere le raffigurazioni di Roberto in trono sulla fronte del sarcofago e in ginocchio ai piedi della Vergine sul vertice del monumento. In ogni caso, la constatazione della doppia raffigurazione del sovrano, in trono e con l'abito francescano, risulta congeniale alla celebrazione delle doti di Roberto riportata subito di seguito nell'*Historia*³⁷. In altre parole, è con Summonte che il monumento inizia a essere percepito come testimonianza visibile delle virtù regali e cristiane del governante.

L'autorevolezza di Summonte e la fortuna della sua opera storiografica condizionarono nei decenni successivi l'opinione di eruditi come Giulio Cesare Capaccio, Cesare d'Engenio e Carlo de Lellis. Capaccio ripropone l'associazione tra le virtù del sovrano e la sua tomba quando ricorda che: «né si può credere quanto fu ambizioso di lode, più dalle virtù che dall'esser re; onde nella sua sepoltura non legerete altro epitafio che queste parole: “Riguardate Roberto di virtù colmo”»³⁸. L'impianto dialogico del *Forastiero* fornisce un chiaro esempio della relazione istituita nelle fonti antiquarie tra il monumento e la costruzione di S. Chiara, attribuita a Roberto proprio a causa della marcata visibilità della sua tomba all'interno dell'edificio. L'interlocutore del Cittadino osserva infatti: «Hieri a punto nella chiesa di S. Chiara viddi il suo sepolcro, et ammirai la fabrica di

³⁶ Ivi, p. 346.

³⁷ Ivi, pp. 346-347.

³⁸ CAPACCIO, *Il forastiero*, p. 192. V. *Appendice*, 5.

quella magnificenza che si conosceva esser propria di un re di tanto valore; e dal sepolcro e dall'epitafio mi accorsi ch'era opera sua»³⁹. L'uso delle espressioni "viddi" e "mi accorsi" esemplifica il rapporto consequenziale tra la constatazione della collocazione di prestigio del monumento e la fondazione della chiesa. Per Cesare d'Engenio, scrupoloso ricercatore di documenti d'archivio, la costruzione di S. Chiara si doveva a entrambi i coniugi Roberto e Sancia⁴⁰. Nella sua *Napoli Sacra* del 1623 l'erudito riprende quasi alla lettera le parole di Summonte: il sepolcro di Roberto è giudicato "superbissimo" e le immagini del sovrano in esso visibili sono indicate come «due statue naturali»⁴¹. La presenza delle altre tombe angioine sull'altare della chiesa, già messa in risalto nell'*Historia*, spinge d'Engenio a ritenere che S. Chiara fosse stata destinata dal sovrano a «sua cappella reale»⁴². Anche Carlo de Lellis dedica un lungo *excursus* al problema della fondazione della chiesa e del convento⁴³, concludendo che a Sancia sarebbe spettata l'edificazione del convento femminile e a Roberto la costruzione della chiesa e del convento maschile. Il continuatore della *Napoli Sacra* di d'Engenio, che pure aveva apprezzato la trasformazione in chiave barocca della chiesa gotica di S. Lorenzo⁴⁴, rivolge parole di ammirazione al monumento di Roberto, che gli appare «maestoso e superbo»⁴⁵.

Nella seconda metà del XVII secolo si registra un minore entusiasmo nei confronti dell'aspetto materiale del monumento, che tuttavia è sottoposto a un primo tentativo di storicizzazione. Nella *Guida de' Forestieri* del 1685, Pompeo Sarnelli si limita a una rapida segnalazione della tomba: «Dietro l'altar maggiore v'è la sepoltura del re Roberto colla sua statua, a' piedi della quale si legge questo verso: *Cernite Robertum regem virtute refertum*»⁴⁶. Alle scarse indicazioni fornite dal testo sopperiva, però, la riproduzione del sepolcro (fig. 9), prima immagine a stampa del monumento e tuttora una delle poche a riprodurlo per intero. Oltre a testimoniare lo stato dell'opera prima della già accennata decurtazione dei pinnacoli, operata in seguito al restauro barocco della chiesa avviato nel 1742, l'incisione si segnala per l'accuratezza della raffigurazione, nonostante il formato ridotto, in cui compaiono anche i fianchi delle vicine tombe

³⁹ Ivi.

⁴⁰ D'ENGENIO, *Napoli Sacra*, p. 234. V. *Appendice*, 6.

⁴¹ Ivi, p. 238.

⁴² Ivi, p. 234. V. *Appendice*, 6.

⁴³ DE LELLIS, *Aggiunta*, vol. II, pp. 247-251.

⁴⁴ Ivi, vol. I, p. 355.

⁴⁵ Ivi, vol. II, p. 268. V. *Appendice*, 7.

⁴⁶ SARNELLI, *Guida*, p. 169. V. *Appendice*, 8.

di Carlo di Calabria e Maria di Durazzo così da dare il senso delle proporzioni. Se a Sarnelli spetta il merito di aver reso fruibile l'aspetto del sepolcro di Roberto, Carlo Celano si distingue per il tentativo di spiegare il significato delle immagini del sovrano in esso riprodotte. Nel monumento, definito «maestoso et elevato»⁴⁷, l'autore osserva che la statua di Roberto in trono ne esprimeva la funzione regale e che l'immagine in abiti francescani era da spiegare con la professione di voti formulata dal sovrano in punto di morte⁴⁸. Più che una dimostrazione delle virtù cristiane del sovrano, come appariva agli storici della generazione precedente, la raffigurazione di Roberto col saio francescano andava quindi interpretata alla luce di fatti storici realmente avvenuti.

Pur con il loro intento storicizzante, le opere di Sarnelli e Celano s'iscrivono ancora nell'ambito della tradizione periegetica secentesca. È solo nelle *Vite* di Bernardo De Dominici, pubblicate nel 1742, che la tomba di Roberto è interpretata nel più ampio contesto della scultura napoletana del Trecento. Non è questa la sede per discutere in dettaglio la singolare posizione di De Dominici, la cui fantasiosa ricostruzione delle vicende artistiche della Napoli medievale è ancora oggetto d'indagine⁴⁹. Basterà qui osservare che, nonostante l'utilizzo di fonti palesemente contraffatte e la tendenza all'invenzione di dettagli romanzeschi, i profili biografici degli artisti medievali creati da De Dominici sono costruiti secondo una logica storiografica che tiene conto a grandi linee delle scansioni dinastiche, per cui a ciascuna coppia di sovrani (Carlo I e Carlo II, Roberto e Giovanna I) corrispondono le figure di altrettanti pittori, scultori e architetti⁵⁰. All'interno di cornici così prestabilite sono quindi raccolte opere che mostrano caratteri comuni, ed è nella creazione di queste serie – non molto diverse, osservava Giovanni Previtali⁵¹, da quelle per le quali gli odierni storici dell'arte medievale utilizzano nomi di comodo – che l'autore dimostra la sua non comune capacità di comprensione dell'arte dei primitivi. La modernità di De Dominici è evidente al massimo livello proprio nell'analisi del monumento sepolcrale di Roberto, al quale è riconosciuto un ruolo di primissimo piano nella scultura napoletana del Trecento. Assegnato a un fantomatico Masuccio Secondo, longevo scultore e architetto operoso degli anni di regno di Roberto e Giovanna I, il monumento è

⁴⁷ CELANO, *Notitie*, p. 70. V. *Appendice*, 9.

⁴⁸ *Ivi*, p. 71.

⁴⁹ V. l'*Introduzione* di Fiorella Sricchia Santoro in DE DOMINICI, *Vite*, pp. IX-XLI.

⁵⁰ Sulla questione rimando ai miei commenti alle *Vite* di Pietro e Tommaso de' Stefani, Masuccio Primo e Masuccio Secondo, in DE DOMINICI, *Vite*, p. 65; p. 97; p. 129.

⁵¹ PREVITALI, *La fortuna dei primitivi*, p. 65.

considerato da De Dominici come il naturale completamento dell'architettura della chiesa, attribuita allo stesso artista, che nella costruzione dell'edificio aveva saputo aggiornare le imperanti forme gotiche grazie alla conoscenza dell'architettura antica, acquisita durante un antistorico viaggio d'istruzione a Roma, costruito sulla falsariga di quello adombrato da Vasari nella biografia di Nicola e Giovanni Pisano⁵². Progettato mentre il sovrano era ancora in vita, il sepolcro di Roberto è assimilato al modello della tomba d'altare, messo a punto, secondo il biografo, dal padre di Masuccio, Pietro de' Stefani, nella tribuna della Cappella Minutolo nel Duomo di Napoli (fig. 7)⁵³. Sebbene quest'ultima opera sia in realtà più tarda di quasi un secolo, il collegamento con il monumento angioino dimostra la capacità dell'autore di comprenderne la peculiare posizione in relazione all'altare. Eseguita solo dopo la morte del sovrano, cui il progetto appariva «troppo magnifico per un uomo di poco merito appresso Iddio come egli si stimava»⁵⁴, la tomba è analizzata in dettaglio da De Dominici, il cui interesse nei confronti dell'arte dei primitivi si libera delle tradizionali valenze antiquarie, connotandosi di specifiche valutazioni storico-artistiche. Nel «real mausoleo», eretto «con gotica architettura per accompagnare l'ordine della chiesa»⁵⁵, l'autore rileva i «sottili ed osservati lavori con varie statue grandi, mezzane e piccole», che completavano il programma figurativo incentrato sulle due immagini di Roberto, in trono e giacente. Descrivendo la camera funebre si accorge che il dettaglio degli angeli reggi-cortina ricorre anche nella tomba di Carlo di Calabria, attribuita allo stesso Masuccio, e interpreta le figure che «al suo cadavere fan dolente corteggio» come le «molte virtù che aveano reso adorno l'animo suo regale»⁵⁶. Tutte le figure scolpite e dipinte nel monumento «pietose lagrime spargendo fanno ammirare a' riguardanti l'espresso duolo in quei marmi» e l'altezza del mausoleo, calcolata con buona approssimazione in 56 palmi napoletani (14,75 metri circa), «rende meraviglia il vederlo»⁵⁷. Il suo gusto classicista lo costringe a emendare la «gotica forma», che attenua «quel diletto che potrebbe avere, se con le buone regole de' romani fuss'egli questo sepolcro architettato», ma la valutazione complessiva dell'opera è lusinghiera e denota un precoce intento storicizzante, seppur venato di una punta di campanilismo:

⁵² VASARI, *Le Vite*, vol. I, p. 257. V. DE DOMINICI, *Vite*, p. 101, nota 10; p. 133.

⁵³ Ivi, p. 147. V. *Appendice*, 10.

⁵⁴ Ivi, p. 148.

⁵⁵ Ivi, p. 160.

⁵⁶ Ivi, p. 161.

⁵⁷ Ivi.

Conciosiacosacché, tra per lo lavoro con gentil maestria condotto e per la smisurata sua altezza, serba con sé un maestoso decoro che non ha che cedere alli più superbi sepolcri d'Italia, se si considera opera costrutta nel 1350 in circa, nel qual tempo ancora avean del barbaro le nostre arti, non solo in Napoli ma nella medesima Roma⁵⁸.

Le *Vite* di De Dominici costituirono la fonte principale per la storia dell'arte napoletana fino a quando il loro immaginifico impianto barocco non fu demolito dalla storiografia positivista. Per questo motivo il nome di Masuccio Secondo ricorre in quasi tutta la letteratura ottocentesca sul monumento, anche nelle opere dei primi conoscitori stranieri che si spinsero a sud di Roma sull'onda di un nuovo entusiasmo per l'arte dei primitivi. Masuccio Secondo è pertanto menzionato come autore della tomba di Roberto d'Angiò da Seroux d'Angicourt, che dedica al monumento due bei particolari in una tavola della sua *Histoire de l'art par les monuments* (fig. 10)⁵⁹. Si tratta delle due immagini del sovrano, sedente in maestà e in abito francescano, su cui si era già soffermata l'attenzione della letteratura antiquaria napoletana. Il processo di storicizzazione iniziato con Celano si completa con Seroux, che a proposito della raffigurazione di Roberto in abiti francescani fa rilevare che la professione religiosa da parte di monarchi in punto di morte fosse una prassi largamente diffusa nel medioevo. Grazie all'immenso bagaglio visivo accumulato in anni di viaggio, lo storico francese era perfettamente in grado di interpretare il sepolcro del sovrano angioino nel più vasto contesto della scultura funeraria europea d'età gotica. Le riproduzioni del monumento di Roberto, come quelle di altri importanti episodi di scultura napoletana del XIV secolo, si segnalano per il tratto immediato e lineare che appariva a Seroux come il mezzo più adatto alla corretta interpretazione di un'opera d'arte medievale⁶⁰. Fino alle prime riproduzioni fotografiche pubblicate da Antonino Maresca nel 1895⁶¹, esse rappresenteranno il principale strumento di divulgazione in Italia e all'estero del più importante monumento sepolcrale del Trecento napoletano.

Uno spiccato interesse per le caratteristiche formali del monumento si riscontra nei disegni commissionati intorno al 1853 a Charles Garnier dal Duca di Luynes per l'allestimento delle tavole illustrative di un volume sull'arte angioina in Italia meridionale, opera mai completata per la morte del duca nel 1867⁶². Numerosi disegni a matita di piombo ritraggono molteplici dettagli del sepolcro

⁵⁸ Ivi, pp. 160-161.

⁵⁹ SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, vol. II, pp. 66-67; vol. III, p. 27; vol. IV, tav. XXX; v. *Appendice*, 11.

⁶⁰ V. MIARELLI MARIANI, *Seroux d'Agincourt*, pp. 134-139.

⁶¹ MARESCA, *La tomba*, pp. 304-310.

⁶² SAMÀ, *Six relevés*, pp. 290-292. Su Garnier v. anche SAVORRA, *Charles Garnier*.

inclusa la camera funebre (fig. 11). Con sensibilità romantica per il cromatismo dell'arte medievale alcuni acquerelli a colori illustrano gli affreschi che completavano il programma figurativo: gli angeli raffigurati sulla volta del baldacchino (tav. IX) e accanto alla Vergine, i due gruppi di dignitari rappresentati ai lati della figura di Roberto in trono e i santi di casa angioina, Ludovico di Tolosa e Luigi IX (tav. X) dipinti sulla parete, rispettivamente, alla destra e alla sinistra del sovrano. Corredati di annotazioni che forniscono indicazioni sulla posizione e sullo stato di conservazione degli affreschi – in uno si legge «*sont de couleur très douteuse*»⁶³ con riferimento a possibili integrazioni pittoriche moderne –, rappresentano ancora oggi uno strumento indispensabile per lo studio della policromia del monumento dopo la quasi totale distruzione nel bombardamento del 1943.

Il rango internazionale dell'opera consentiva negli stessi anni a Jacob Burckhardt di annoverarla tra i rari esempi di scultura gotica in grado di reggere il confronto con la scultura del Rinascimento italiano, insieme alla tomba di Ladislao di Durazzo, alle Arche Scaligere di Verona e al tabernacolo di Orsanmichele a Firenze⁶⁴. Nel suo *Cicerone* del 1855 Burckhardt riconosce nell'autore della tomba, che sulla scorta di De Dominici chiama Masuccio il Giovane, alcuni tratti tipici di Giovanni Pisano⁶⁵, osservazione non del tutto inappropriata visto che il biografo aveva riunito sotto il nome di Masuccio Secondo la maggior parte delle opere realizzate a Napoli dalla bottega di Tino di Camaino, allievo di Giovanni. Sebbene non fosse stata ancora svelata l'identità dei reali autori della tomba, il monumento di Roberto entrava così a pieno titolo nella moderna storia dell'arte. L'autorità di De Dominici era però tale che Luigi Catalani, pur essendo già a conoscenza dei documenti che menzionavano Pacio e Giovanni Bertini da Firenze, riservava a questi ultimi il ruolo di comprimari, continuando a considerare Masuccio come il principale autore del monumento⁶⁶. Nel 1875, a distanza di quindici anni dalla pubblicazione dei primi documenti sul sepolcro angioino da parte di Heinrich Wilhelm von Schulz, Gennaro Aspreno Galante menzionava ancora Masuccio come unico autore della tomba di Roberto nella sua *Guida Sacra della città di Napoli*⁶⁷, ultimo tardivo esempio di una

⁶³ Ivi, p. 292.

⁶⁴ «Se si eccettuano poche singole opere di carattere particolarmente monumentale, come le tombe degli Scaligeri a Verona, dei re Roberto e Ladislao a Napoli, il tabernacolo dell'Orcagna a Firenze, il Rinascimento è superiore al Gotico già per la sola ricchezza esteriore» (BURCKHARDT, *Il Cicerone*, p. 251).

⁶⁵ Ivi, p. 636.

⁶⁶ CATALANI, *Le Chiese di Napoli*, vol. II, pp. 92-93, nota 1. V. Appendice, 12. L'osservazione è già in CHELAZZI DINI, *Pacio e Giovanni Bertini*, p. 43.

⁶⁷ GALANTE, *Guida Sacra*, p. 75. V. Appendice, 13.

tradizione storiografica iniziata tre secoli prima da Pietro De Stefano. Bisognerà attendere gli studi di Émile Bertaux e Stanislao Frascetti⁶⁸, al quale si deve anche un bel disegno restitutivo del monumento (fig. 12), affinché l'interpretazione della tomba del sovrano angioino potesse essere impostata su più solide basi scientifiche.

La rassegna delle fonti sul sepolcro di Roberto dimostra come la percezione dell'opera sia stata inevitabilmente mediata dalle diverse interpretazioni storiografiche sulla figura del sovrano e, più in generale, sull'età angioina, di volta in volta maturate nella letteratura. Registrata la tumulazione del sovrano in S. Chiara dalle fonti trecentesche, il monumento si poneva ancora nel secolo successivo come un modello di esaltazione della regalità per la tomba di Ladislao di Durazzo, seppur in un'accezione guerresca e laica, estranea al principio di sacralità del potere monarchico espresso in quella di Roberto. Rimosso il suo ricordo nelle fonti aragonesi – anche per effetto dell'affermarsi di un nuovo gusto in campo artistico – bisognerà attendere la nascita della cultura antiquaria di fine XVI e inizio XVII secolo per assistere alla rivalutazione del monumento inteso come testimonianza storica. Il sepolcro di Roberto svolge un ruolo fondamentale nell'interpretazione di Giovanni Antonio Summonte, che proprio nella prima età angioina individuava un momento fondante dell'identità e dell'autonomia cittadina, con significativi risvolti politici antispagnoli. Eretto in posizione di rilievo nel più rappresentativo edificio angioino, la sua collocazione alle spalle dell'altare maggiore favorì l'attribuzione a Roberto della fondazione della chiesa, adombrando la figura della moglie Sancia, che ne aveva patrocinato la costruzione in prima persona. Lo stretto legame tra la chiesa e la tomba è portato alle estreme conseguenze da De Dominicis che arrivava a immaginare un progetto unitario da parte di Masuccio Secondo, salvo poi ritardare l'esecuzione del sepolcro a dopo la morte di Roberto, forse anche persuaso di una maggiore modernità stilistica rispetto alle altre opere attribuite allo scultore di sua invenzione, incluse le tombe erette a Napoli da Tino di Camaino. È con l'autore delle *Vite* che il sepolcro di Roberto, sottratto al suo esclusivo valore antiquario, è finalmente considerato anche dal punto di vista artistico, ed è interessante osservare che De Dominicis, pur con tutti i limiti della sua impostazione storiografica, affronti questioni trattate solo in tempi recenti dalla critica specialistica, come il

⁶⁸ BERTAUX, *Magistri Johannes et Pacius*, pp. 134-138; 147-152; BERTAUX, *Santa Chiara de Naples*, pp. 165-198; FRASCETTI, *I sarcofagi*, pp. 385-438; FRASCETTI, *Il Mausoleo*, pp. 247-278.

peculiare rapporto tra la tomba e l'altare. La nascita di una moderna disciplina storico-artistica, la divulgazione di disegni e immagini a stampa della tomba di Roberto e la riscoperta dell'identità dei suoi autori contribuiranno a gettare le basi per una corretta interpretazione del monumento e del suo grandioso contenitore architettonico che, quasi completamente cancellati dalle distruzioni belliche, continuano a sollevare interrogativi sull'epoca in cui furono concepiti e realizzati.

APPENDICE

1. PETRARCHAE *Epystolae metricae*, II.8 (si trascrive da ROSSETTI, *Poesie minori*, vol. II, pp. 284-289, con volgarizzamento poetico di Giuseppe Adorni, poco fedele all'originale, ma utile alla comprensione generale del testo).

Immemor haud vestri, quamvis me longa viarum
 Taedia per dubios casus nimiosque labores
 Mente fatigatum potius quam corpore tandem
 Reddiderit patriae: pes ut sua presserat arva,
 Dextra labans calamum rapuit; sed magna parantem
 Viribus exiguis, onere succumbere par est.
 Qui solem lippis oculis tentare putabam,
 Lumine confusus stupui. Tua iussa, precesque
 Tangebant; urgebat honos, meritumque perempti
 Regis, ut assurgens signarem carmine bustum;
 Ingenium tardabat iners, res maxima Regem
 Et Siculum laudare satis: stupor ora ligarat
 Cunctantem, pungebat amor. Quid multa? Coactus
 Grande opus aggredior; paucis perstringere verbis
 Sed dum coelestem mortali carmine famam
 Prosequor, eloquium medio me liquit in actu.
 Si breve, da veniam; quod si, te iudice, forsan
 Augustum verbosa prement epigrammata marmor,
 Deme supervacuum, me permittente, tuoque
 Temperet arbitrio titulum mensura sepulchri.
 Denique versiculos, quos mens lacrymosa peregit,
 Qualescumque putas, placido, precor, adspice vultu,
 Si tibi charus erat, quem mors modo tristis abegit.

Epitaphium Roberti

Hierusalem atque Siciliae utriusque regis

Hic sacra magnanimi requiescunt ossa Roberti;
 Mens coelum generosa petit. Nunc gloria Regum
 Interiit, nostrique ruit decor unicus aevi.
 Militiae flos summus erat, specimenque vetustate
 Indolis, egregius bello, sed pacis amator.
 Hoc duce barbaricum poteras, Hierosolyma, collo
 Excussisse iugum; poteras hoc arma movente,
 Pellere pestiferos, Trinacria serva, tyrannos.
 Rex erat ambabus: mors impia clausit utrique

Libertatis iter: merito gemis, utraque tellus,
 Servitio damnata fero. Nec gratia linguae,
 Nec minor ingenii laus huic, quem gloria dextrae
 Extulerat; siluit sacrae tuba maxima legis.
 Qui superest alius naturae conscius usquam,
 Herbarumque potens, nitidi spectator Olympi?
 Morte sua viduae septem concorditer artes,
 Et Musae flevere novem. Dulcedine morum
 Angelicus, factisque fuit. Patientia templum
 Pectoris huius habens illo pereunte peribat.
 Omnis in hoc virtus secum iacet orba sepulchro.
 Acceptus fuit ille Deo, venerabilis orbi,
 Transcenditque hominem. Gemitum prohibente maligno,
 Digna nequit calamus tanto praeconia Regi
 Reddere; sed terras canit hunc sua fama per omnes,
 Aeternumque canet nullum tacitura per aevum.

Non che di voi dimenticanza, o cari
 Partenopei, non presemi, quantunque
 Dopo un peregrinar nojoso lungo,
 Da tristi casi e da travagli molti
 Anco interrotto, io mi sia reso al fine
 Al patrio suolo, nello spirto assai
 Più che nel corpo affaticato: e come
 V'ebbi il pié fermo, al calamo di piglio
 Diede la mano vacillante ancora;
 Ma gli è ben giusto che soggiaccia al pondo
 Chi piccolo gran cose oprar presuma.
 Io che di affissarmi con pupille inferme
 Nel sole osai, dalla soverchia luce
 Agitato abbagliato instupidí.
 Se i tuoi comandi, se le tue preghiere
 In parte il core mi colpían; se il merto,
 L'onor, la gloria dell'estinto Prence
 Stringeam sì, ch'alto assorgendo avessi
 A suggellar co' versi miei sua tomba,
 Men ritenea dall'altra il tardo ingegno,
 E 'l ripensar quanto gravoso incarco
 Di giusta laude coronare il Rege
 Siculo egli era: alto stupor la lingua
 Or m'annodava, or la scioglieva amore.
 Che più? Tratto per forza a tesser prendo

Il gran lavor; ma mentre in pochi sensi
 Stringere io tento un'immanchevol fama
 Con carne perituro, in mezzo all'opra
 Ogni facondia m'abbandona e manca.
 Perdona or tu, se l'epigramma troppo
 Breve a te paja; e se verboso troppo,
 Giudice te, l'augusto marmo aggrevi,
 Togli il dipiù, ch'io tel permetto; e 'l tuo
 Senno e voler sì la mía scritta attempri,
 Che del sepolcro non ecceda il modo.
 I versi alfin, che lagrimando io scrissi,
 Quai ch'essi sieno, in lieta fronte accogli,
 Se a te pur caro fu il Signor che morte
 (Ahi fera morte!) a noi testé rapío.

Epitafio di Roberto
 Re di Gerusalemme e delle Due Sicilie

Di Roberto il magnanimo le spoglie
 Mortali hanno riposo in questo suolo;
 A quel, che l'attendea, stellato polo
 L'anima generosa il vol discioglie.
 Spenta dei Re la gloria in lui sen giace,
 Spento di nostra etade ogni splendore:
 Ei fu della milizia il più bel fiore,
 Sperto di guerra, ed amator di pace.
 Scosso, lui duce, il ferreo giogo avresti,
 Gerusalem, dalla regal tua fronte;
 Da' tuoi tiranni, duce lui, dall'onte,
 Serva Trinacria, or libera saresti.
 Egli era d'ambe il Re: di libertate
 Chiuse ad ambe la via morte crudele:
 Ambe a ragion fra gemiti e querele
 Piangono il reo servir cui son dannate.
 E destra gloriosa e mente arguta,
 E bei parlari e pronto ingegno ed acre
 Con lui svanìro; e delle leggi sacre
 La reverenda autoritate è muta.
 E dove mai, qual altro mai nel mondo
 De' gran segreti, ond'è natura involta,
 Resta, e dell'erbe e dell'eterea volta
 Più vago e dotto scrutator profondo?

Concordi lamentarono sua morte
 Le sette Arti e le nove alme Sorelle.
 Angelico egli fu per opre belle,
 E per dolcezza di costumi in corte.
 Qual da suo tempio dal suo sen costanza
 Disparve al disparir ch'ei fea da nui.
 In questo avel si seppellí con lui
 Ogni virtude che nel mondo ha stanza.
 Caro a Dio, venerabile ed augusto
 A' mortali, il confine all'uom concesso
 Trascender parve: ei fu l'esempio espresso
 Della grandezza e dell'onor vetusto.
 Ma dal pianto impedita ohimé la penna
 Degne offerir laudi a sì gran Re non puote:
 La fama in questa e nelle età remote
 Appien dirà quel che ora sol si accenna.

2. DE STEFANO, *Descrizione*, cc. 179^v-180^r.

Santa Chiara è uno monastero di monache con la sua chiesa regia, posta al'incontro del palazzo fu del Principe di Salerno dala porta dela chiesa. Detta chiesa e monastero fu fundata da re Roberto d'Angiò et fu incominciata nel'anno del Signor mille trecento et dece, et fu finita et consecrata nell'anno mille trecento quaranta, secundo appare per le lettere francese che sono nel suo campanile di marmo [...]. Nella detta chiesa sta nel'altare maggiore un sepulcro reale di marmi, ove sta il mortale di detto re Roberto, del quale si vede la immagine di marmo, scolpita in maestà, sedere in una sedia reale con lo sotto scritto verso di sotto li soi pedi per epitaphio: *Cernite Robertum Regem uirtute refertum*. Risona in volgare: "Risguardate il re Roberto, di virtù pieno".

3. DI COSTANZO, *Dell'Istorie*, c. 126^v.

Successe la morte di questo gradissimo re [Roberto d'Angiò] a' sedeci di gennaio l'anno M.CCC.XXXXIII [...]. Fu sepolto dietro l'altare maggiore di Santa Chiara in quello nobile sepolcro che anchor si vede. Lasciò nome del più savio e valoroso re che fusse stato in quell'etate, abondevolmente ornato di prudentia, di giustitia, di liberalità, di modestia e di fortezza, tanto militari, quanto civili.

4. SUMMONTE, *Historia*, vol. III, p. 304; p. 346:

Si diede poi il re Roberto a magnificare la città, come nota il Costanzo, e per la prima die' principio al monastero dell'ordine di santa Chiara con la chiesa ad onore del Santissimo Sacramento, alla qual fabbrica pose i primi fondamenti l'anno 1310 [...]. Opera veramente reale che per la spesa, grandezza e magnificenza avanza gli edifizj moderni d'Italia. Si scorge sopra il teatro dell'altare maggiore il suo superbissimo sepolcro, alla cui destra e sinistra sono altri sepolcri di principi illustrissimi [...].

Fu questo re con pompose esequie sepolto nella sua cappella del Santissimo Sacramento in un superbissimo sepolcro marmoreo dove si scorgono due immagini naturalissime, una sedente in maestà e l'altra jacente vestito dell'abito francescano, ove il seguente verso sta scolpito: *Cernite Robertum regem virtute refertum*.

5. CAPACCIO, *Il forastiero*, p. 192.

Forastiero. Tal ch'ebbe Roberto infelicità di prole.

Cittadino. Come felicissimo fu di virtù, per che non si può credere quanto fu studiosissimo et amator di letterati, perciò amicissimo di Francesco Petrarca il qual da lui hebbe la corona di poeta, ricevuta appresso nel Campidoglio; né si può credere quanto fu ambizioso di lode più dalle virtù che dall'esser re; onde nella sua sepoltura non legerete altro epitafio che queste parole: "Riguardate Roberto di virtù colmo".

Forastiero. Hierì a punto nella chiesa di Santa Chiara viddi il suo sepolcro, et ammirai la fabrica di quella magnificenza che si conoscea esser propria di un re di tanto valore; e dal sepolcro e dall'epitafio mi accorsi ch'era opera sua.

Cittadino. Sua, ove mostrò la grandezza di animo di eccelso re, che veramente è superbissima machina, quanto ogni altra che fusse in Europa [...].

6. D'INGENIO, *Napoli Sacra*, p. 234; p. 238.

Di Santa Chiara. Questa chiesa con monasterio fu da Ruberto re di Napoli e dalla reina Sancia d'Aragona sua moglie fabricata, sotto nome del Santissimo Corpo di Christo, per le monache dell'ordine di santa Chiara, alla qual diede principio nel 1310, edificando anche un convento per i fratri minori [...]. Volle de più che fusse stata sua cappella reale, la qual di magnificenza e di grandezza non è inferiore agli altri superbi e ricchi tempj d'Italia.

No vo' tacere come il re Roberto, per la grandissima divotione c'havea alla serafica religione et anche per l'humiltà, mentre se ritrovava in questo monasterio con Sancia sua moglie pigliarono l'habito franciscano, servendo i frati e le suore alla mensa, e facendo altri atti di religione e d'humiltà christiana [...]. Finalmente ritrovandosi infermo 18 giorni prima della sua morte ricevè l'habito dal ministro e fe' la professione, e come frate minore fu sepolto in questa real chiesa in quel superbissimo sepolcro di marmo ove si veggono due statue naturali, una sedente in maestà e l'altra jacente con l'habito, ove leggiamo: *Cernite Robertum regem virtute refertum*. Passò di questa vita a' 16 di gennaio del 1343, havendo regnato anni 33 e giorni 15. Fu il più savio et valoroso re che fusse stato in quell'etade, ornato di giustizia, prudenza, liberalità e di religione; fu grandissimo teologo e filosofo dottissimo; fu anche dotato di tutte le virtù, e fu da tutti virtuosi sommamente amato per esser di quelli un novello Mecenate de' suoi tempi.

7. DE LELLIS, *Aggiunta*, vol. II, pp. 268-269.

Dietro l'altar maggiore si vede in mezzo il maestoso e superbo sepolcro marmoreo del re Roberto, edificatore della chiesa, ove egli fu sepolto, e ne' lati, a mano destra quello di Carlo Illustre duca di Calabria, suo figliuolo, et a mano sini-

stra quello di Maria, sorella della regina Giovanna prima, vicino al quale è il sepolcro di Agnesa e Clementia sue figliuole, de' quali tutti ci convenirà brevemente favellare. E cominciando dal re Roberto, fondatore del luoco, a tutti è noto costui essere stato di sommo sapere, bontà e valore, onde viene celebrato per uno de' più saggi re che stati siano nell'universo, essendo stato versato in ogni sorte di scienza e perciò assai fautore e mecenate de' letterati, de' quali teneva gran numero nella sua corte, co' quali voleva sempre commercio e compagnia, oltre alla giustizia, prudenza, liberalità, religione et altre virtù delle quali fu dotato [...]. Finalmente, come dice l'Engenio, ritrovandosi infermo, dieciotto giorni prima della sua morte ricevè l'habito dal ministro e fe' la professione, e come frate minore fu sepolto in questa chiesa nel riferito sepolcro di marmo, in cui si veggono due sue statue naturali, una sedente et in maestà, e l'altra giacente con l'habito, ove si legge: *Cernite Robertum regem virtute refertum*.

8. SARNELLI, *Guida*, p. 169.

Dietro l'altar maggiore v'è la sepoltura del re Roberto colla sua statua, a' piedi della quale si legge questo verso: *Cernite Robertum Regem virtute refertum*. Mutò vita a' 16 di gennajo del 1343, havendo regnato anni 33 e giorni 15. Fu il più savio e valoroso re che fosse stato in quella etade, ornato di giustizia, prudenza, liberalità e religione. Fu grandissimo teologo e filosofo, e da tutti i virtuosi sommamente amato per essere stato un novello Mecenate de' suoi tempi.

9. CELANO, *Notitie, Giornata Terza*, pp. 70-72.

Alle spalle di detto altare vi si vede un maestoso et elevato sepolcro su del quale si scorgono due statue al naturale: una sedente, in habito et atto maestoso; l'altra che giace, vestita coll'habito di frate minore. Ambe sono ritratti al naturale del re Roberto: di quel re che fu dottissimo in molte scienze e mecenate de' virtuosi in quel secolo, in modo che tutti frequentorno la sua corte, e fra questi Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio, dalli quali si sono ricavate molte notitie de' quei tempi nelle cose della nostra città. Passò da questa vita a' 16 di gennaro dell'anno 1343, havendo regnato anni 33 e giorni 15, e per la divotione che haveva all'habito di san Francesco, 18 giorni prima di morire egli sollennemente lo prese dal ministro generale nel Castello Nuovo, dove manteneva 10 frati, e fe' la professione come frate minore, e vestito dell'habito sudetto fu portato a seppellire in questa chiesa regale, e però sopra del tumulo sta la statua già detta giacente vestita da frate minore, e vi si legge questa breve epigrafe: *Cérnite Robertum regem, virtute refertum*.

10. DE DOMINICI, *Vite*, pp. 147-148; pp. 158-161.

Veduta nella nuova chiesa da' cittadini questa nobile sepoltura [di Carlo di Calabria], fu ella da ogni ceto di persone sommamente lodata, perlochè ordinò il re che andasse formando un modello per erigere nel maggiore altare il suo tumulo, il

quale volea che fosse simigliante alla tribuna già eretta da Pietro suo padre nella cappella de' Minutoli nel duomo, perché in questo modo sarebbe un sepolcro per lui e un ornamento all'altare, essendo la chiesa con forma gotica eretta. Così dunque Masuccio, per appagare il desiderio del re secondando il suo genio e la necessità, disegnò e modellò in tal forma il mausoleo, costruito però con vari e capricciosi ornamenti, il quale mostrato al re, fu dall'umile signore stimato troppo magnifico per un uomo di tanto merito com'egli si stimava appresso Iddio; laonde per allora attese a far terminare ciò che facea di mestieri, sì per lo comodo delle suore alle quali avea eretto, contiguo alla chiesa, un ampio monistero, come anche a que' frati che lor ministravano i sacramenti [...].

Infine [...] venne a mancar di vita quel pio e sapientissimo regnante, con universal pianto e dolore de' suoi vassalli, nel 1343 a' 16 di gennajo; per la qual cosa convenne a Masuccio lasciar ogn'opera, e solo applicarsi a lavorargli il sepolcro, su l'idea concepitane gli anni innanzi; ed in tal modo convennegli dar posa alle squadre e alle misure per dar opera a' scarpelli ed alla scultura [...].

Cominciò dunque Masuccio il real mausoleo giusta l'architettato modello, il qual non volle che punto fosse alterato la regina Giovanna Prima di quel che piaciuto avea all'avolo re defonto, perloché si lavorò con gotica architettura per accompagnare l'ordine della chiesa, ma con sottili ed osservati lavori, con varie statue grandi, mezzane e piccole, situando di sopra la statua del re con abito regale a sedere e, sotto di essa, sopra il tumulo che chiudeva il suo corpo, altra giacente vestita con l'abito delli frati minori, avendovi fatta professione 18 giorni prima di morire, e quivi fece due Angioli che alzando le cortine mostrano il re defonto, come prima già fatto avea nel tumulo del duca Carlo, veggendosi però in questo di Roberto molte figure, le quali al suo cadavere fan dolente corteggio, ed in queste figure espresse Masuccio le molte virtù che aveano reso adorno l'animo suo regale, come in altra parte vi effigiò i suoi popoli, con suoi ministri ed i più cari parenti, i quali pietose lagrime spargendo fanno ammirare a' riguardanti l'espresso duolo in que' marmi. Così varie statuette rappresentano ancora vari santi che furon particolari avvocati del religioso regnante, essendovi con questi molti Angioli con la statua della Beata Vergine che tiene in braccio il suo diletto Figliuolo, alzando mirabilmente questo mausoleo insino all'altezza di 56 palmi, che rende maraviglia il vederlo.

È ben vero però, che serbandò quella gotica forma, non ha l'occhio quel diletto che potrebbe avere, se con le buone regole de' romani fuss'egli questo sepolcro architettato, percioché crescerebbe in bellezza, e tanto più che in niuna parte di esso fu risparmiato e la materia ed il lavoro, che anzi molto di più ve ne ha in questo, che se fosse di romana forma costruito, la qual cosa non poté fare Masuccio per la ragione di sopra addotta di essere la chiesa alla gotica edificata. Ad ogni modo, però, non resta che egli non abbia in sé questo gran mausoleo le sue laudi; conciosiacosaché, tra per lo lavoro con gentil maestria condotto e per la smisurata sua altezza, serba con sé un maestoso decoro che non ha che cedere alli più

superbi sepolcri d'Italia, se si considera opera costrutta nel 1350 in circa, nel qual tempo ancora avean del barbaro le nostre arti, non solo in Napoli ma nella medesima Roma [...].

11. SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, vol. II, pp. 66-67; vol. III, p. 27.

L'object le plus important de cette planche [XXX], dans la suite qu'elle nous offre de princes de la maison d'Ajou, est le N° 5, qui représente une portion du mausolée du roi Robert, surnommé le Sage, petit-fils de Charles d'Anjou, et mort en 1343.

Ce mausolée fut érigé à Naples dans l'église du monastère de S.te Claire, que Robert et sa femme Sanche d'Aragon firent construire de 1310 à 1328, et qu'ils fondèrent avec une magnificence extrême. La partie supérieure du monument, où l'on voit Robert assis et revêtu des ornemens royaux, est d'un faire moins facile, sur-tout dans les draperies, que la partie inférieure, qui le représente couché et revêtu de l'habit des moines de St. François. La réunion, sur le même monument, de deux costumes si différens, forme aujourd'hui pour nous un contraste bizarre; alors elle n'avait rien d'extraordinaire, et elle annonçait seulement que le roi Robert, comme tant d'autres souverains avant lui, s'était fait recevoir quelques jour avant sa mort dans l'ordre religieux dont il porte le costume sur son tombeau [...]. Si l'épithaphe de Robert n'ets pas d'une latinité fort élégante, elle a du moins le mérite d'être concise et vrai.

5. Portion du mausolée de Robert d'Anjou, dit le Sage, roi de Naples, petit-fils de Charles d'Anjou première du nom, érigé à sa mémoire dans l'église du monastère de S. Chiara, que lui et son épouse, Sanche d'Aragon, avaient fondé à Naples. Ce prince, mort en 1343, est ici représenté sous deux formes; dans la partie inférieure il est couché et vetu de l'habit des frères mineurs de S. François, suivant la dévotion assez générale de ce tems; dans la partie supérieure on le voit assis, le couronne en tête, le sceptre en main, et revêtu des habits royaux; sur le socle on lit ce vers, qui tient lieu du plus bel éloge: *Cernite Robertum regem virtute refertum*.

Ce mausolée, dont l'ensemble, de style gothique, est très considérable, est l'ouvrage de Masuccio, deuxième du nom, sculpteur et architecte napolitain fort habile pour ce tems; on en peut voir la description détaillé dans l'ouvrage de Bernardo de' Dominici, intitulé, *Vite de' pittori, scultori ed Architetti Napoletani*.

12. CATALANI, *Le Chiese di Napoli*, vol. II, pp. 92-93.

È però degno della più alta considerazione il superbo sepolcro eretto al re Roberto, morto nell'anno 1343 a' 16 gennaio con universale pianto e dolore de' suoi vassalli; il quale fu architettato da Masuccio II come vuole il de Dominici, ma già prima ideato, e fatto poscia eseguire per ordine di Giovanna Prima, situandolo dietro il maggiore altare di questa chiesa [di S. Chiara] (1), ricco d'intagli, statuette, mosaici, bassorilievi, dorature e superbi dipinti a fresco, rappresentati in due grup-

pi laterali alla statua del re seduta, i baroni del reame ed i primi uffiziali della corona addolorati alla di lui morte, opera forse del pennello di Maestro Simone Napoletano. Tale sepolcro relativamente all'epoca in cui fu operato non lascia niente a desiderare, paragonato a' più cospicui d'Italia e altrove. Su di esso si ravvisano due statue al naturale del re Roberto, una sedente in abito reale in atto maestoso, e l'altra che giace vestita coll'habito di frate minore, il quale abito egli vestì 18 giorni prima della sua morte avvenuta a' 16 di gennaio 1343. Sul sepolcro si legge: *Cernite Robertum virtute refertum.*

(1) Dal Registro di Giovanna I dell'anno 1343, lettera F., fol. 8 esistente nell'Archivio generale di Napoli, si ha una lunga scrittura del giorno 24 febbrajo di detto anno 1343, colla quale la suddetta regina ordina ad un tale Guglielmo de Randicio milite e familiare di essa regina per il buon andamento de' lavori e tutt'altro da farsi per la costruzione del monumento sepolcrale di re Roberto suo avo in S. Chiara, per lo quale monumento già erasi contrattato con Baccio e Giovanni di Firenze *fratelli marmorari* con apposito istrumento: in questo ordine la detta regina dispone un pagamento di cento once di oro occorrenti per la compra de' marmi e tutt'altro per detto lavoro affidato a' suddetti Giacomo de Pactis e Guglielmo di Randicio, acciò da' suddetti fratelli marmorari l'opera sia del tutto eseguita a seconda del convenuto nel contratto; e dippiù da detta scrittura si rileva il salario che detta regina avea stabilito per Giacomo de Pactis, consistente in grana dieci di oro al giorno durante l'opera. È singolare cosa come in quest'ordine della regina non si faccia menzione alcuna dell'architetto Masuccio II che il de Dominici vuole autore del monumento, aggiungendo pure che tale disegno fu fatto da Masuccio, vivente Roberto, e come nella esecuzione non volle che fosse punto alterato come quello che piaciuto era a Roberto suo avolo allora defunto. Appare anzi da quello come Giacomo de Pactis dovea essere il direttore dell'opera, o almeno qualche maestro scultore di fiducia di detta regina incaricato di sorvegliare la osservanza dello stipulato contratto fatto co' marmorari Baccio e Giovanni fratelli fiorentini. Potrebbe anche essere avvenuto, non potendo il medesimo sorvegliare giornalmente l'opera, ne avesse di accordo colla mentovata regina incaricato un abile soprastante in Giacomo de Pactis, dipendente pe' pagamenti e tutt'altro da quel tale Guglielmo de Randicio milite familiare di essa regina. In tal modo vanno ben di accordo, e le notizie lasciateci dal biografo, e le cose tutte di cui si fa menzione in detta lettera. Dippiù debbo soggiungere non essermi risucito poter leggere lo istrumento di cui si fa menzione in quella scrittura, nel quale probabilmente potrebbe essere anche nominato l'architetto Masuccio. Debbo intanto far noto essere io venuto in cognizione di questo documento per mezzo del mio amico Camillo Minieri Riccio, autore di parecchie illustrazioni di cose patrie, ed instancabile ricercatore di documenti di patria storia: egli ha avuto la cortesia di farmi leggere una fedele copia del documento tratto dall'Archivio generale.

Entriamo nella tribuna, ove ai lati vedonsi due colonne a spira residuo dell'antico altare, il quale consisteva in una semplice mensa, per non impedire il prospetto della tomba di re Roberto; il Sanfelice, che tanto barocchismo introdusse nei nostri tempi, è l'autore dell'altare odierno, dietro il quale sorge la maestosa tomba di re Roberto d'Anjou, lavoro di Masuccio II. Sopra quattro colonne si ergono tre compartimenti, nel primo è l'arca sepolcrale, sul davanti della quale vedesi il re in faldistorio, e sopra la sua statua giacente vestita da frate minore con l'epigrafe *Cernite Robertum regem virtute refertum*, messavi dal Petrarca; nel secondo compartimento è la statua sedente di Roberto vestito da re; nel terzo è la Vergine fra i Santi Francesco e Chiara; un gran baldacchino piramidale racchiude il mausoleo. Meriterebbe questo preziosissimo sepolcro essere sgombrato dai tanti imbarazzi che l'occupano.

BIBLIOGRAFIA

- ACETO F., *Status e immagine nella scultura funeraria del Trecento a Napoli. Le sepolture dei nobili*, in *Medioevo. Immagini e ideologie*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Parma, 23-27 settembre 2002), Milano 2005, pp. 597-607.
- ALTAMURA A. (a cura di), *Cronaca di Partenope*, Napoli 1974.
- BALDELLI F., *Tino di Camaino*, Morbio Inferiore 2007.
- BERTAUX É., *Magistri Johannes et Pacius de Florentia marmorarii fratres*, in «Napoli Nobilissima», 4 (1895), pp. 134-138; 147-152.
- BERTAUX É., *Santa Chiara de Naples. L'église et le monastère des religieuses*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire», 18 (1898), pp. 165-198.
- BURCKHARDT J., *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel 1855, ed. cons. *Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia*, trad. italiana a cura di MINGAZZINI P.-PFISTER F., Firenze 1955.
- CAMERA M., *Annali delle Due Sicilie*, 2 voll., Napoli 1841-1861.
- CAPACCIO G. C., *Il forastiero*, Napoli 1634, ed. digitale a cura di DE MIERI S.-TOSCANO M., www.memofonte.it, 2007.
- CATALANI L., *Le Chiese di Napoli*, 2 voll., Napoli 1845-1853.
- CELANO C., *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli 1692, *Giornata Terza*, ed. digitale a cura di CONIGLIO P.-PRENCIPE R., www.memofonte.it, 2010.
- CHELAZZI DINI G., *Pacio e Giovanni Bertini da Firenze e la bottega napoletana di Tino di Camaino*, Prato 1996.
- COLLENUCCIO P., *Compendio delle historie del Regno di Napoli*, Venezia 1539, ed. cons. Venezia 1541.
- DE DOMINICI B., *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742, ed. commentata a cura di SRICCHIA SANTORO F.-ZEZZA A., vol. I, Napoli 2003.
- DE LELLIS C., *Aggiunta alla Napoli Sacra dell'Engenio Caracciolo*, ms., Napoli entro il 1689, voll. I-II, ed. digitale a cura di SCIROCCO E.-TARALLO M.-DE MIERI S., www.memofonte.it, 2013.
- D'ENGENIO C., *Napoli Sacra*, Napoli 1623.
- DE STEFANO P., *Descrittione dei luoghi sacri della città di Napoli*, Napoli 1560, ed. digitale a cura di D'OVIDIO S.-RULLO A., www.memofonte.it, 2007.
- DI COSTANZO A., *Dell'Istorie della sua patria*, Napoli 1572.

- DI FALCO B., *Descrittione dei luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto*, ed. a cura di TOSCANO T. R., Napoli 1992.
- DI MAJO I., *Episodi di "fortuna dei primitivi" a Napoli nel Cinquecento. Intorno al "San Ludovico da Tolosa" di Simone Martini*, in «Prospettiva», 103-104 (2001), pp. 133-150.
- FARAGLIA N. F. (a cura di), *Diurnali detti del duca di Monteleone*, Napoli 1895.
- FRASCHETTI S., *Il Mausoleo di Roberto d'Angiò*, in «Rivista d'Italia», 3 (1900), pp. 247-278.
- FRASCHETTI S., *I sarcofagi dei reali angioini in Santa Chiara di Napoli*, in «L'Arte», 1 (1898), pp. 385-438.
- FRUGONI, C., *Arti liberali e meccaniche*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. I, Roma 1991, s.v.
- GALANTE G. A., *Guida Sacra della città di Napoli*, Napoli 1875, ed. a cura di SPINOSA N., Napoli 1985.
- GARZILLI P. (a cura di), *Cronica di Napoli di Notar Giacomo*, Napoli 1845.
- KELLY S. (a cura di), *The Cronaca di Partenope: an Introduction to and Critical Edition of the First Vernacular History of Naples (c. 1350)*, Leiden-Boston 2011.
- KELLY S., *The New Solomon. Robert of Naples (1309-1343) and Fourteenth Century Kingship*, Leiden - Boston 2003.
- KIESEWETTER A., *Francesco Petrarca e Roberto d'Angiò*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», 123 (2005), pp. 145-176.
- 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 di Studi (Parma, 21-26 settembre 2010), Milano 2011, pp. 477-504.
- MARESCA A., *La tomba di Roberto I d'Angiò di Napoli*, in «Archivio storico dell'arte», 1 (1888), pp. 304-310.
- MIARELLI MARIANI I., *Seroux d'Agincourt e l'histoire de l'art par les monumets: riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Roma 2005.
- NICOLINI F., *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marc'Antonio Michiel*, Napoli 1925.
- PANOFSKY E., *Tomb Sculpture*, London 1964.
- PELLICCIA A. A., *Raccolta di varie croniche, diari et altri opuscoli, così italiani come latini, appartenenti alla storia del Regno di Napoli*, vol. I, Napoli 1780.
- PETRARCHAE F. *Itinerarium ad sepulcrum Domini nostri Iesu Christi ad Iohannem de Mandello*, a cura di LO MONACO F., Bergamo 1990.

- PREVITALI G., *La fortuna dei primitivi: dal Vasari ai Neoclassici*, Torino 1984².
- ROSSETTI D., *Poesie minori del Petrarca sul testo latino ora corretto volgarizzate da poeti viventi o da poco defunti*, 3 voll., Milano 1829-1834.
- SABATINI F., *Napoli Angioina. Cultura e società*, Napoli 1975.
- SAMÀ C., *Six relevés de la tombe de Robert d'Anjou et ensemble de relevés de tombeaux et monuments angevins* in *L'Europe des Ajou. Aventure des pincés angevins du XIIIe au XVe siècle*, catalogo della mostra (Fontevraud, 15 juin - 16 septembre 2001), Paris 2001, pp. 290-292.
- SARNELLI P., *Guda de' forestieri curiosi di vedere e intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Napoli 1685, ed. digitale a cura di ACERBO G., www.memofonte.it, 2008.
- SAVORRA M., *Charles Garnier in Italia: un viaggio attraverso le arti 1848-1854*, Padova 2003.
- SEROUX D'AGINCOURT J. B. L., *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe*, Paris 1823.
- SUMMONTE G. A., *Historia della città e Regno di Napoli*, Napoli 1601-1643, ed. di GESSARI R., Napoli 1748.
- TICOZZI S. (a cura di), *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI di Giovan Battista Luigi Giorgio Seroux d'Agincourt*, 9 voll., Prato 1826-1829.
- VASARI G., *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze 1568, ed. a cura di DELLA PERGOLA P.-GRASSI L.-PREVITALI G., 9 voll., Novara 1967.
- VILLARI R., *La rivolta antispagnola a Napoli: le origini (1585-1647)*, Bari 1967.



Fig. 1. Napoli, S. Chiara, Pacio e Giovanni Bertini, Tomba di Roberto I d'Angiò, 1343-1346 c., part. del sarcofago, *ante* 1943.



Fig. 2. Napoli, S. Chiara, Pacio e Giovanni Bertini, Tomba di Roberto I d'Angiò, 1343-1346 c., part. della camera funebre, *ante* 1943.

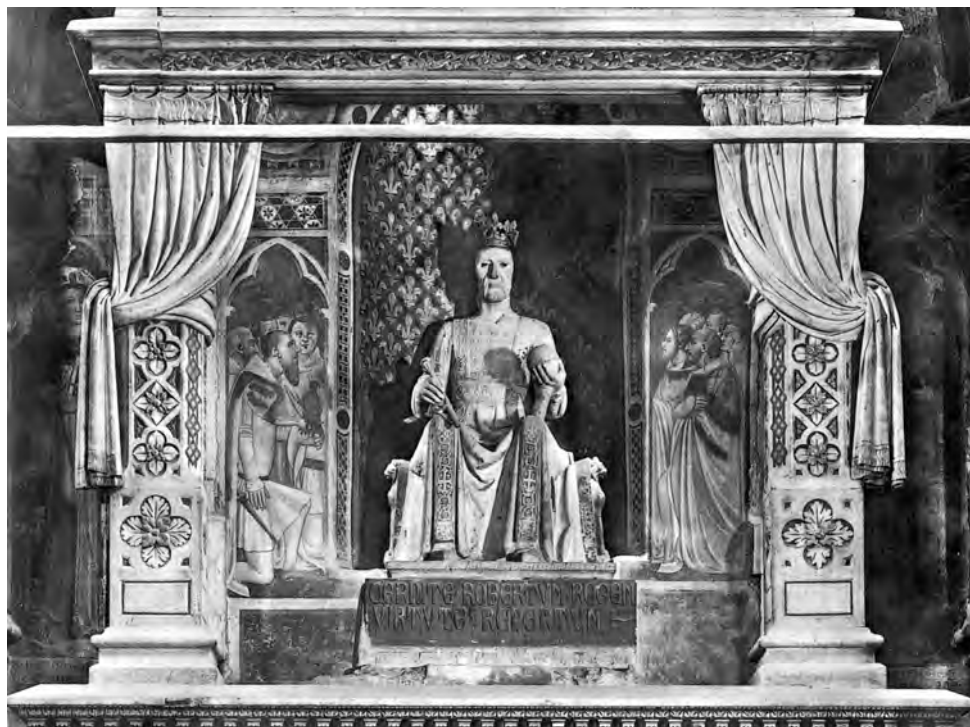


Fig. 3. Napoli, S. Chiara, Pacio e Giovanni Bertini, Tomba di Roberto I d'Angiò, 1343-1346 c., part. di Roberto in faldistorio e dignitari, *ante* 1943.



Fig. 4. Napoli, S. Chiara, Pacio e Giovanni Bertini, Tomba di Roberto I d'Angiò, 1343-1346 c., part. di Roberto in faldistorio, *ante* 1943.



Fig. 5. Napoli, S. Chiara, Pacio e Giovanni Bertini, Tomba di Roberto I d'Angiò, 1343-1346 c., part. della *Commendatio Animae*, ante 1943.



Fig. 6. Napoli, S. Chiara, Pacio e Giovanni Bertini,
Tomba di Roberto I d'Angiò, 1343-1346 c., part. delle virtù cariatidi.



Fig. 7. Napoli, Duomo, Cappella Minutolo, Tomba di Arrigo Minutolo.

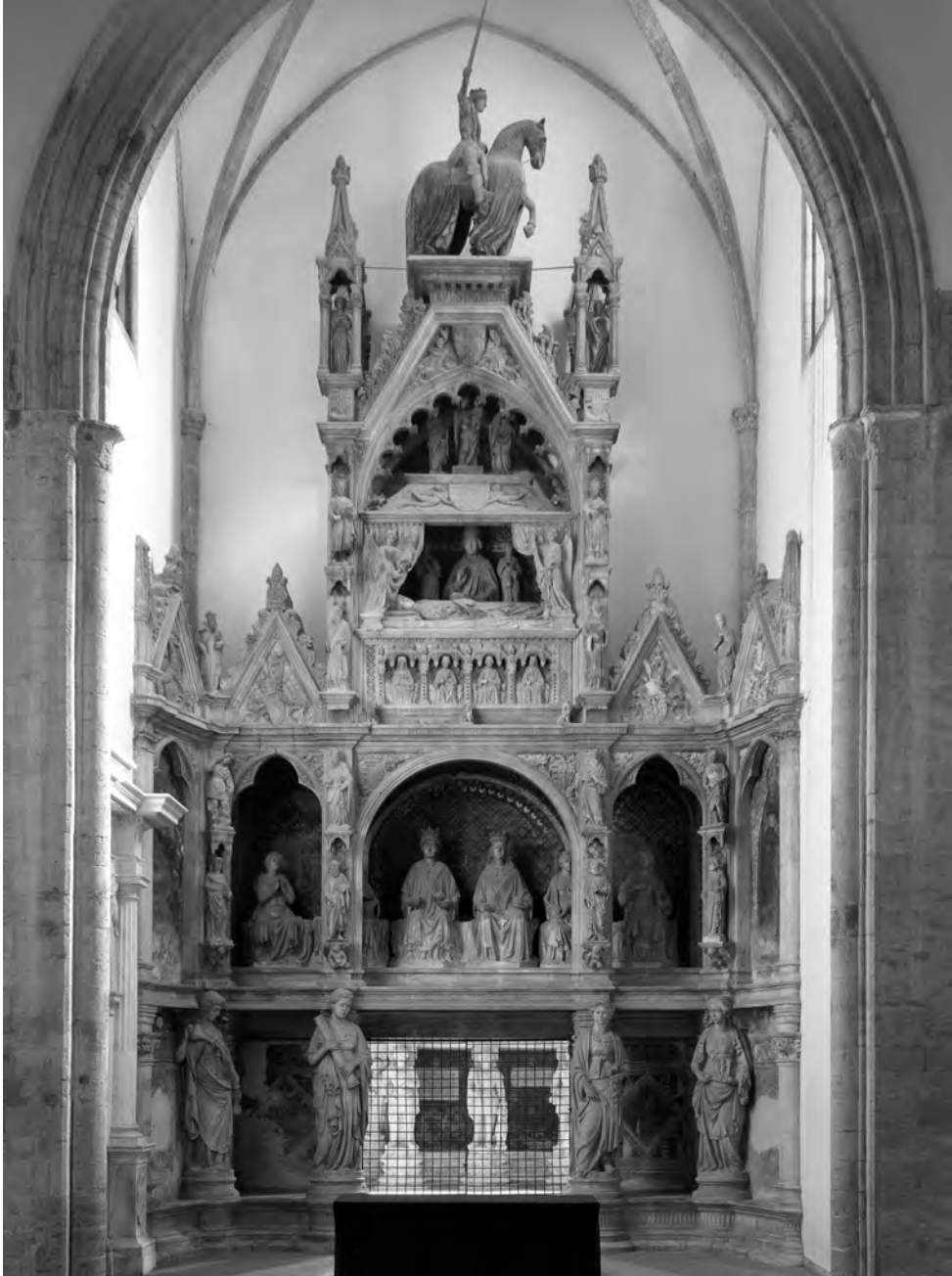


Fig. 8. Napoli, San Giovanni a Carbonara, Tomba di Ladislao di Durazzo.

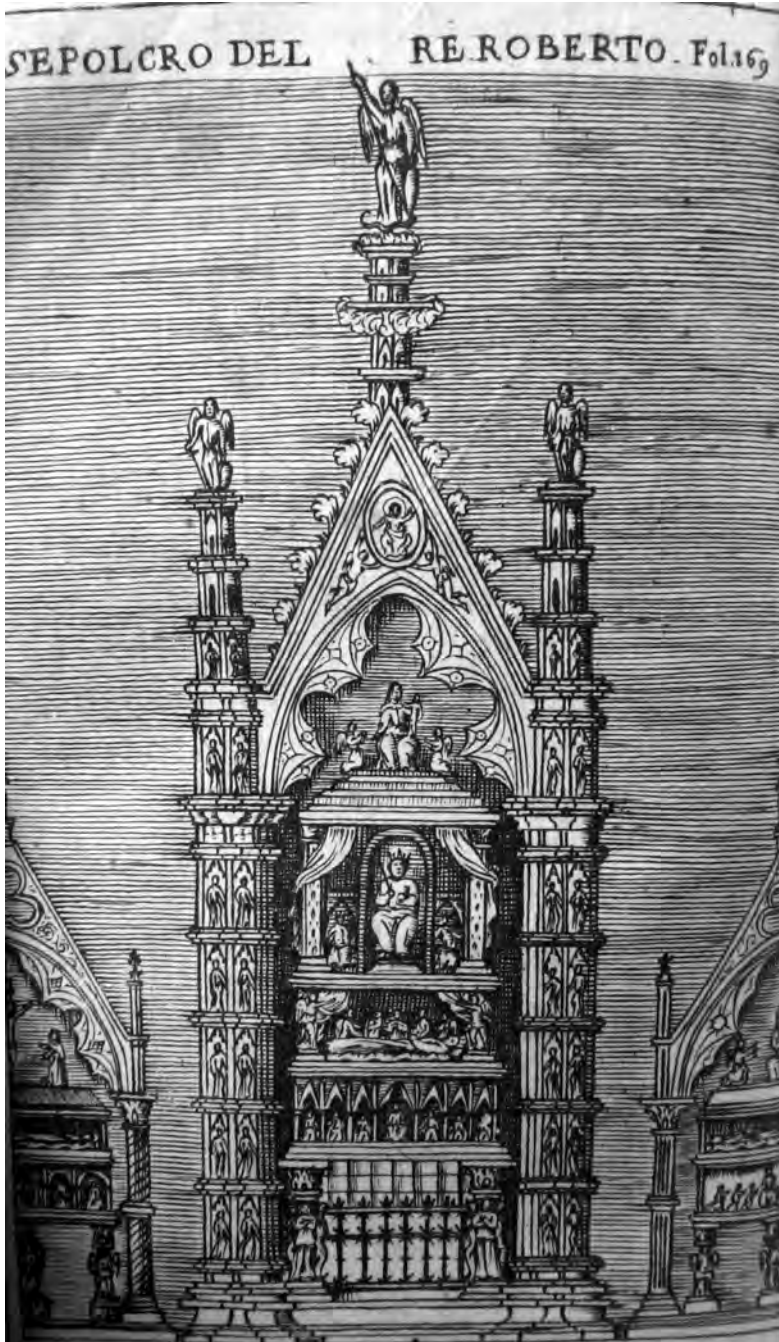


Fig. 9. *Sepolcro del Re Roberto* (da SARNELLI, *Guida*).



Fig. 10. Mausoleo del re Roberto in Napoli e altri monumenti della casa d'Angiò, XIII e XIV secolo (da SE-ROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'Art*, trad. it. TICOZZI, *Storia dell'arte*, vol. IV, tav. XXX).

Fig. 11. Charles Garnier, disegno della Tomba di Roberto I d'Angiò, part. della camera funebre, 1853, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts (inv. EBA 4690).



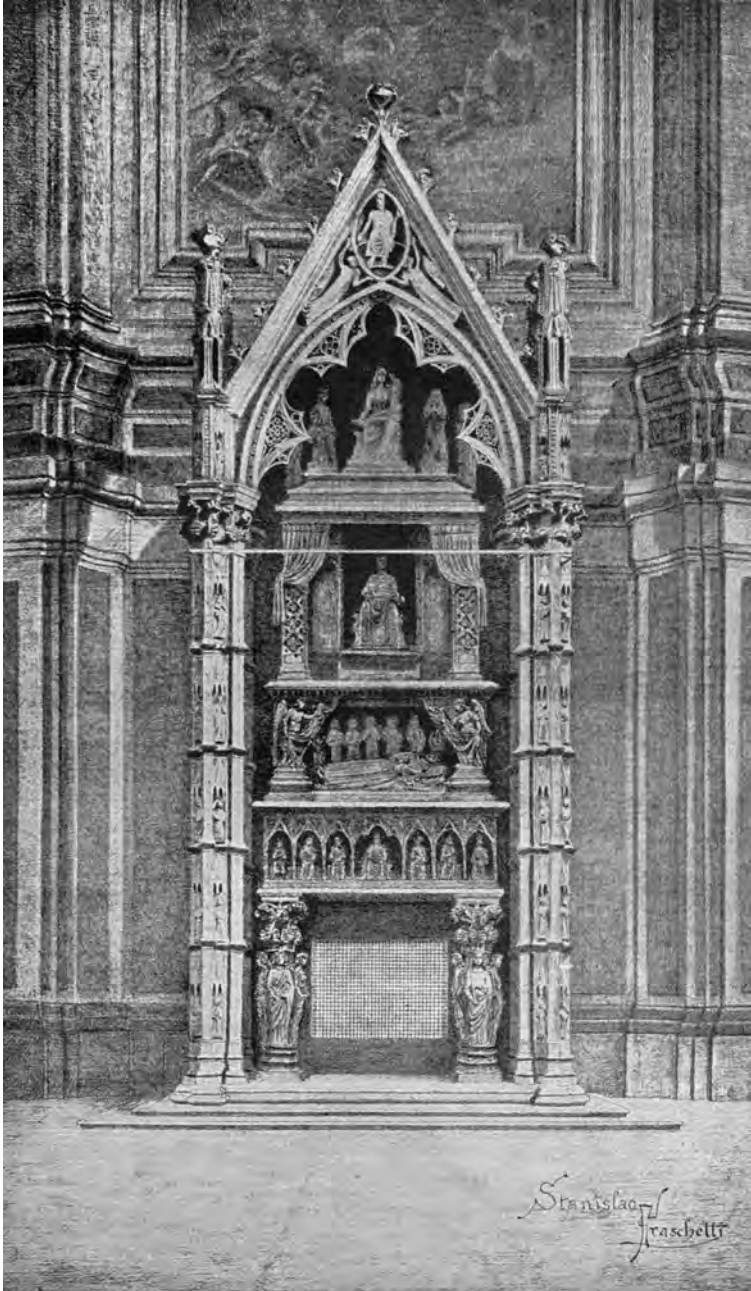
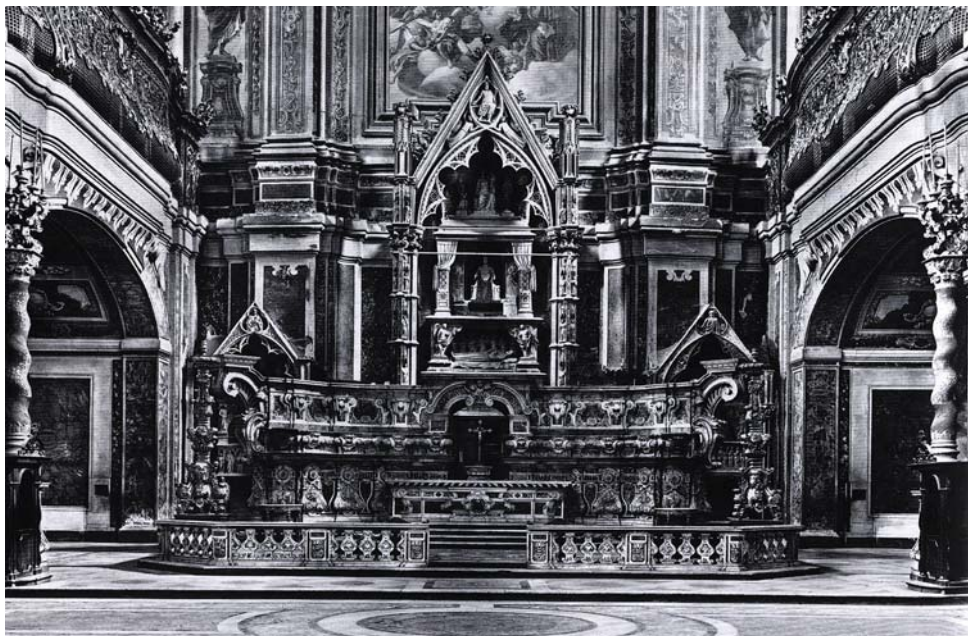


Fig. 12. Stanislao Frascetti, *Santa Chiara*.
Sepolcro di Roberto d'Angiò (da FRASCETTI, *I sarcofagi*).

TAVOLE

Referenze fotografiche

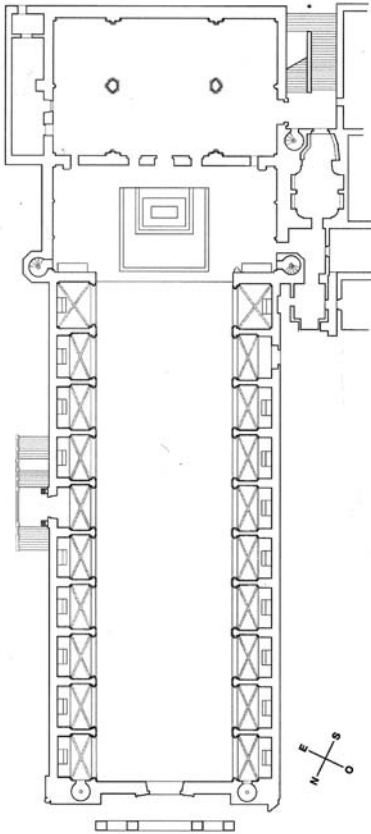
Francesco Aceto: p. 276 (fig. 13). **Courtesy of National Gallery of Art, Washington:** p. 227 (fig. 8). **École nationale supérieure des beaux-arts, Paris:** p. 192 (fig. 4); p. 313 (fig. 11); p. 469 (fig. 14). Tavole: VIII, IXa-IXb. **Luciana Mocchiola:** p. 463 (fig. 2); p. 464 (figg. 3-4); p. 465 (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.



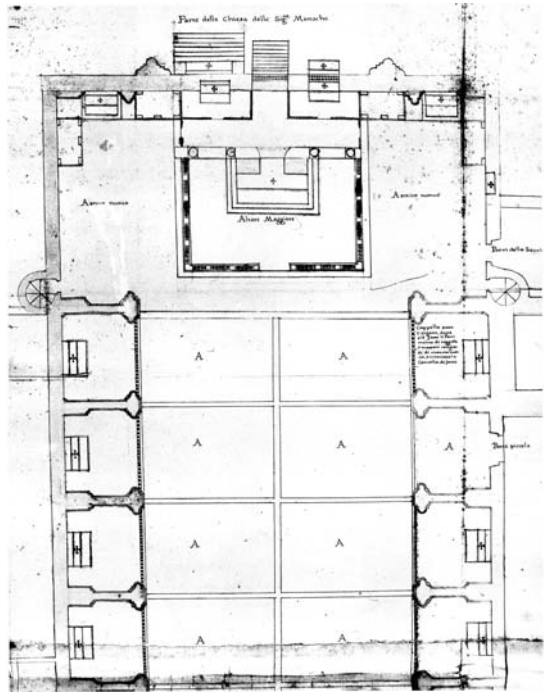
Ia. Napoli, S. Chiara, veduta del presbiterio, stato *ante* 1943.



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



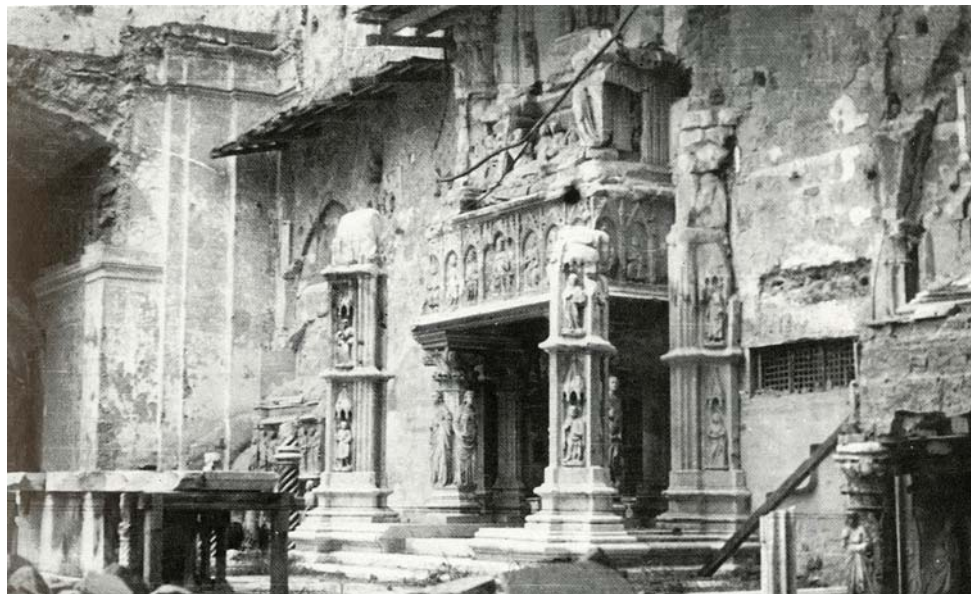
IIa. Napoli, S. Chiara, pianta (da VENDITTI A., *Urbanistica e architettura angioina*, in *Storia di Napoli*, vol. III, Cava dei Tirreni 1969).



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).



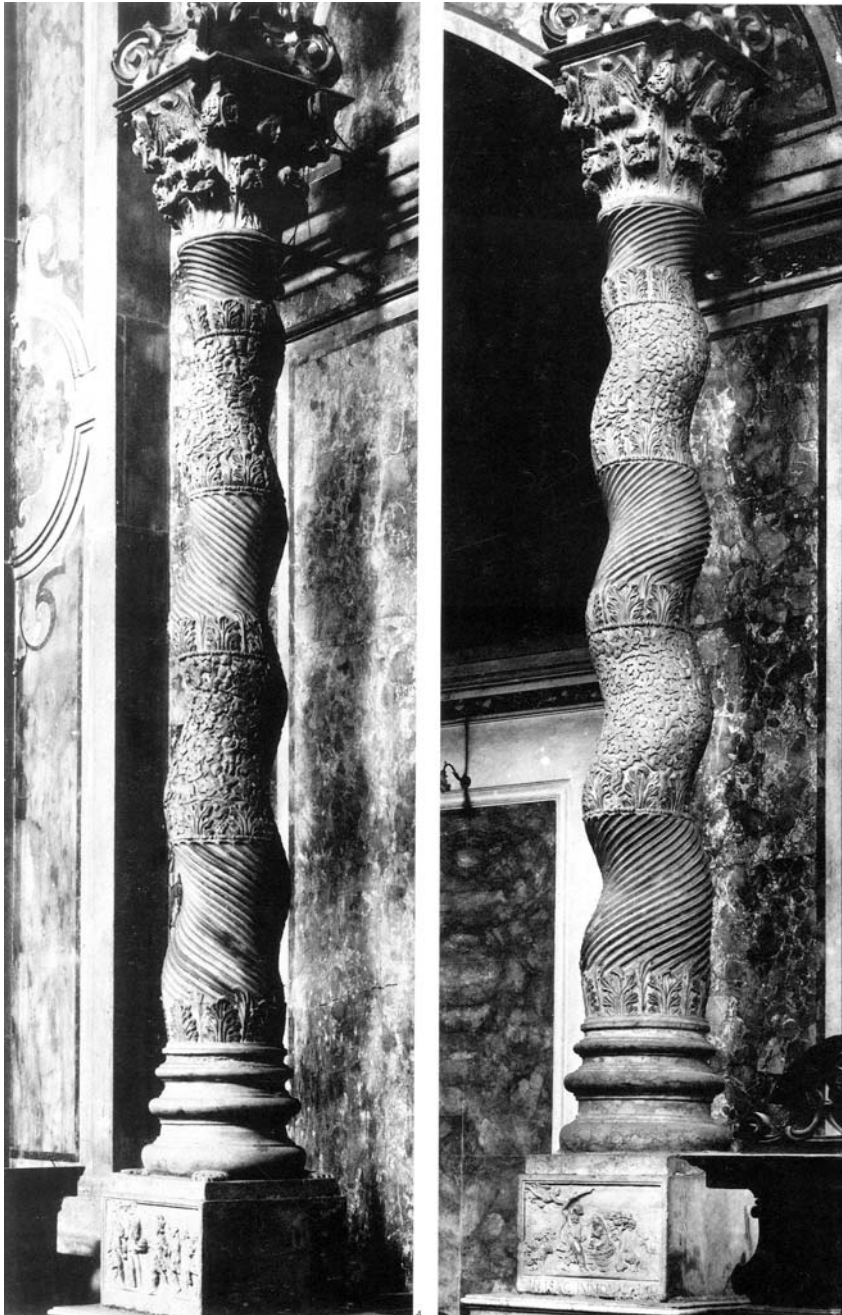
IIIa. Napoli, S. Chiara, veduta del presbiterio dopo il bombardamento del 1943.



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.



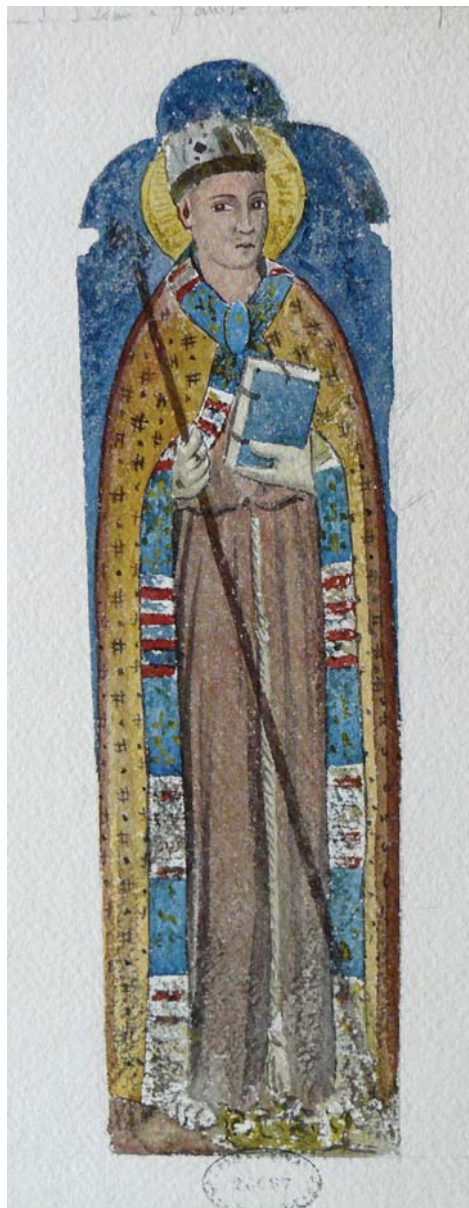
VI. Napoli, S. Chiara, Pacio e Giovanni Bertini,
Tomba di Roberto I d'Angiò, stato *ante* 1943.



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.



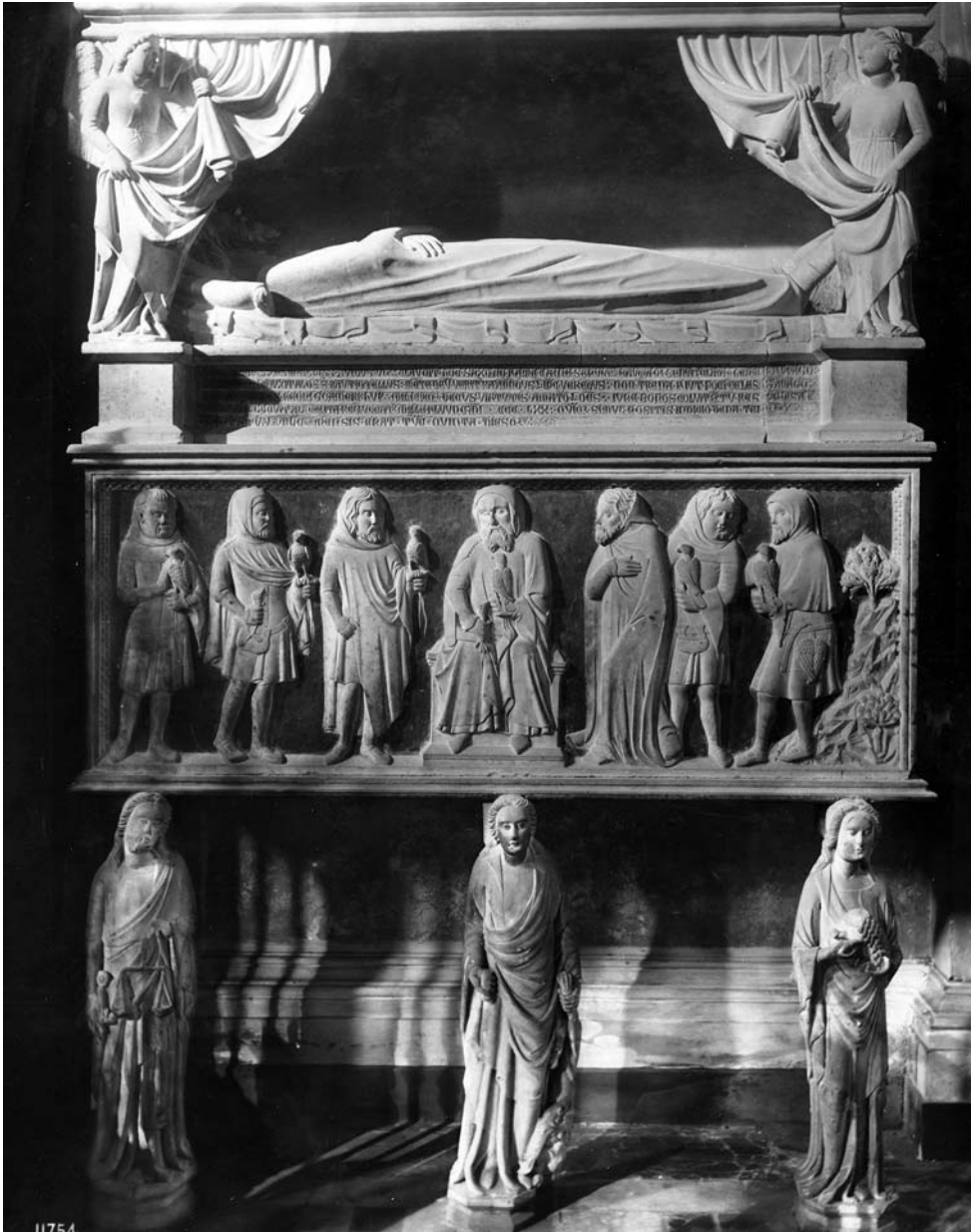
XIII. Napoli, S. Chiara, Altare maggiore, part. con lo stemma di Sancia di Maiorca.



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.

Centro interuniversitario per la storia delle città campane nel Medioevo

Il Centro, 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.

La chiesa e il convento di Santa Chiara

Frutto del profondo legame che unì la coppia regale Roberto d'Angiò e Sancia di Maiorca all'Ordine francescano, Santa Chiara rappresenta il luogo dove, in alcuni frangenti, politica, religione, arte risultano così intimamente convergenti nelle loro finalità da aver alimentato la convinzione di una precisa volontà di pianificare i suoi spazi e la connessa decorazione in collegamento con tendenze millenaristiche attribuite ai frati e ai loro regali patroni. Sede di sepoltura di re Roberto e dei suoi diretti discendenti, ma anche polo ideale di riferimento dell'aristocrazia di corte, nel corso del Trecento la chiesa è stata teatro dell'attività di alcuni dei più grandi artisti italiani, quali Giotto e Tino di Camaino. Gli studi di storia dell'arte sull'edificio hanno finora privilegiato in un'ottica specialistica l'esame del contenitore architettonico e dei manufatti monumentali. È mancata una trattazione d'insieme che affrontasse in un'ottica moderna da un lato il rapporto del convento con la città, dall'altro le intime relazioni tra istanze religiose, aspettative politiche, esigenze liturgiche, uso dello spazio sacro, che hanno determinato la forma della chiesa, l'allestimento degli arredi, la caratterizzazione iconografica dei programmi figurativi. Ad alcuni di questi problemi intende dare risposta questo volume, che mette insieme affermati studiosi italiani e stranieri e giovani leve formatesi presso l'ateneo fridericiano.

Euro 45,00
ISBN 978-88-86854-18-4