

MIRKO VAGNONI*

L'ICONOGRAFIA DI S. LUDOVICO DI TOLOSA E LA DINASTIA ANGIOINA

San Ludovico di Tolosa, secondogenito del re di Sicilia Carlo II d'Angiò e di Maria d'Ungheria, nacque a Brignoles in Provenza nel febbraio del 1274. A 14 anni venne inviato come prigioniero in Catalogna al posto del padre e qui entrò in contatto con il teologo francescano Pietro di Giovanni Olivi subendo la fascinazione dei francescani provenzali. Nell'agosto del 1295 morì il primogenito del re Carlo Martello e ciò rese Ludovico il possibile erede al trono di Sicilia. Tuttavia, egli, preferendo dedicarsi alla vita religiosa, già nel Natale del 1295 si fece ordinare suddiacono e nel gennaio-febbraio del 1296 rinunciò a qualsiasi eredità politica a favore del fratello minore Roberto.¹ Così, il 19 maggio dello stesso anno ricevette a Napoli il diaconato e fu ordinato sacerdote. A quel punto, Carlo II convinse papa Bonifacio VIII a nominarlo vescovo di Tolosa ma, con disappunto paterno, egli accettò l'incarico solo a condizione di poter indossare l'abito francescano (cosa che avvenne il 5 febbraio del 1297). Partito per un viaggio che da Parigi lo portò a Tolosa, Barcellona ed a Tarascona, decise infine di tornare a Roma per comunicare al papa l'intenzione di rinunciare all'episcopato di Tolosa ma, ammalatosi, fu costretto a fermarsi a Brignoles. Qui, il 19 agosto del 1297, morì. Il suo corpo fu traslato a Marsiglia

* Università di Friburgo (Svizzera)

¹ Vinni Lucherini ha recentemente evidenziato che dal punto di vista giuridico il re di Sicilia non poteva designare il suo successore. Le disposizioni stabilite tra Carlo I d'Angiò e papa Clemente IV all'atto dell'investitura del regno di Sicilia (26 febbraio 1265) prevedevano che la successione al trono toccasse al figlio più anziano in vita al momento della morte del re. In tal senso, giuridicamente Ludovico non poteva rinunciare alla corona perché, Carlo II ancora vivente, egli non era ancora formalmente il designato erede al trono. Dunque sembrerebbe essere alquanto improbabile che Ludovico facesse già nel 1296 una rinuncia pubblica al regno di Sicilia: V. LUCHERINI, *La rinuncia di Ludovico d'Angiò al trono e il problema della successione nei regni di Napoli e d'Ungheria: sfide giuridiche e artistiche*, in *Da Ludovico d'Angiò a san Ludovico di Tolosa. I testi e le immagini*, a cura di T. D'Urso, A. Perriccioli Saggese e D. Solvi, Atti del Convegno Internazionale (Napoli – Santa Maria Capua Vetere, 3-5 novembre 2016), Spoleto, 2017, pp. 137-152.

e sepolto nella chiesa francescana della città. Fin da subito, nella stessa Marsiglia, furono segnalati miracoli a lui attribuiti e Carlo II si impegnò attivamente nel promuoverne il culto, dedicandosi già dal gennaio del 1300 alla preparazione del processo di canonizzazione. Ludovico fu formalmente canonizzato il 7 aprile del 1317 da papa Giovanni XXII ad Avignone.²

Nel 1955 Edith Pásztor, facendo notare che nessuno dei ministri generali dell'ordine francescano (al quale Ludovico apparteneva) figurava tra i richiedenti la canonizzazione e che tutte le petizioni, invece, provenivano dalla casata d'Angiò e dal clero secolare di Provenza e del regno di Napoli, ipotizzò che Ludovico facesse parte della fazione pauperistico-evangelica (ovvero *spirituale*) dell'ordine francescano.³ Questa idea, per lungo tempo accettata, è stata più di recente messa in discussione, sottolineando come, ad esempio, in Ludovico non si trovi nessuna eco delle concezioni escatologiche di Pietro di Giovanni Olivi o che difficilmente Giovanni XXII, che non nutriva alcuna simpatia per la corrente spirituale, avrebbe accordato la santità a un suo esponente. Jacques Paul ha parlato, relativamente alla complessa religiosità di Ludovico, di un *francescanesimo regale*, cioè ispirato, più che al dettato del francescanesimo spirituale e pauperistico, alla figura del prozio Luigi IX re di Francia (proclamato santo nel 1297).⁴

L'aspetto dinastico e familiare del culto nei confronti di San Ludovico di Tolosa fu fin da subito preponderante. La sua venerazione fu particolarmente sostenuta dai sovrani di Napoli: già dal 1306 Roberto istituì una rendita annuale per celebrare l'anniversario del fratello e l'8 novembre del 1319 assistette alla solenne traslazione dei suoi resti a Marsiglia. Proprio grazie ai membri della famiglia degli Angiò la devozione nei suoi confronti si diffuse rapidamente in Italia (soprattutto nelle aree cittadine di tradizione guelfa) ed anche in Francia ed in Aragona. Ciò comportò la diffusione per la penisola italiana di diverse chiese e cappelle a Lui dedicate e la realizzazione di numerose raffigurazioni del Santo che spesso prevedevano la presenza anche dei membri di casa d'Angiò.⁵ Una delle più famose

² Su San Ludovico di Tolosa si rimanda in sintesi a: A. VAUCHEZ, sub voce: *Ludovico d'Angiò, santo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVI, Roma, 2006. Sui vari aspetti della figura del Santo si vedano anche gli atti di questo recente convegno (con bibliografia precedente): *Da Ludovico d'Angiò*, cit.

³ E. PÁSZTOR, *Per la storia di San Ludovico d'Angiò (1274-1297)*, Roma, 1955.

⁴ J. PAUL, *Louis d'Anjou, un évangélisme dynastique?*, in «Cahiers de Fanjeaux», 34 (1999), pp. 141-170.

⁵ Sulla diffusione del culto e delle immagini di San Ludovico di Tolosa si veda: J. GARDNER, *The Cult of a Fourteenth Century Saint: the Iconography of Saint Louis of Toulouse*, in *I*



Fig 1: SIMONE MARTINI, *San Ludovico di Tolosa incorona re Roberto*, dipinto su tavola, 1317-1319, Napoli, Museo di Capodimonte.

e studiate di queste rappresentazioni è il *San Ludovico di Tolosa* di Simone Martini, sulla quale vorremmo concentrare adesso la nostra attenzione [Fig. 1 e Tav. 1 f.t.].

Tale tavola, conservata nel Museo di Capodimonte a Napoli, fu realizzata dal pittore senese Simone Martini (che la firma direttamente con la scritta «SI/MO/N D/E S/EN/IS ME / PI/NX/IT») indicativamente tra il 1317 e il 1319 (ovvero negli anni immediatamente successivi alla canonizzazione del Santo).⁶ Questa è composta da un corpo principale di 250 cm x 188 cm e da una predella di 56 cm x 205 cm ma Julian Gardner ha ipotizzato che, in origine, prevedesse anche delle colonnine laterali e che, nella parte alta, fosse presente un pinnacolo rappresentante Cristo benedicente.⁷ La scena principale si svolge su uno sfondo color oro bordato da una trama di gigli e da una banda azzurra anch'essa decorata da fiori di giglio (simbolo della casa d'Angiò). L'immagine raffigura San Ludovico di Tolosa seduto su un trono a *faldistorio* e abbigliato, in quanto membro dell'ordine dei frati Minori e vescovo di Tolosa, con un lungo saio francescano e, contemporaneamente, con un ampio piviale, una mitra ed un pastorale. Il Santo è raffigurato nell'atto di essere incoronato da due angeli e mentre, a sua volta, incorona il fratello Roberto inginocchiato devotamente ai suoi piedi. Tutta la composizione è decorata da gemme preziose ed opere di oreficeria direttamente incastonate nella tavola di legno. Nella sottostante pre-

francescani nel Trecento, Atti del XIV Convegno Internazionale (Assisi, 16-18 ottobre 1986), Perugia, 1988, pp. 167-193. Sull'iconografia del Santo si veda: M. RONCETTI, *Appendix Ludoviciana. Nuove acquisizioni sull'iconografia di san Ludovico di Tolosa*, in «Bollettino della Deputazione di Storia patria per l'Umbria», 99/1 (2002), pp. 5-40; M. RONCETTI, *Iconografia ludoviciana. Altre testimonianze ed immagini di San Ludovico di Tolosa*, in «Bollettino della Deputazione di Storia patria per l'Umbria», 103/2 (2006), pp. 5-36. Sull'utilizzo politico della figura di Ludovico di Tolosa si veda: A. RATHMANN-LUTZ, *"Images" Ludwigs des Heiligen im Kontext dynastischer Konflikte des 14. Und 15. Jahrhunderts*, Berlin, 2010.

⁶ In considerazione del fatto che le principali cappelle dedicate a Ludovico nelle chiese napoletane nascono dopo il 1320; che la piena fioritura del culto del Santo si afferma dopo la metà degli anni '20 e si intensifica tra la fine degli anni '30 e l'inizio dei anni '40 del XIV secolo; e che le prime documentate raffigurazioni di Ludovico sono realizzate da Tino da Camaino tra 1324 e 1325, Lorenz Enderlein ha proposto di datare l'opera tra l'agosto del 1342 e il gennaio del 1343 in occasione del matrimonio tra Giovanna d'Angiò ed Andrea d'Ungheria: L. ENDERLEIN, *Zur Entstehung der Ludwigstafel des Simone Martini in Neapel*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 30 (1995), pp. 135-150. Tuttavia, tale lettura non è stata accettata dalla critica che, per motivi stilistici, continua a ritenere la tradizionale datazione come più verosimile.

⁷ J. GARDNER, *Saint Louis of Toulouse, Robert of Anjou and Simone Martini*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 39/1 (1976), pp. 12-33.

della sono raffigurati cinque episodi della vita di Ludovico che riprendono perfettamente quanto riportato nei testi del processo di canonizzazione del Santo. Da sinistra a destra troviamo: l'elezione a vescovo da parte di Bonifacio VIII; la presa dell'abito francescano e la conseguente accettazione del vescovato di Tolosa; Ludovico nell'atto di servire a tavola; la morte del Santo; e un miracolo *post mortem* da lui compiuto.⁸

La presenza sia dell'immagine regia che dei simboli araldici della casa d'Angiò [Fig. 2] ha fatto generalmente pensare ad una committenza interna alla corte angioina: certamente lo stesso Roberto



Fig. 2: SIMONE MARTINI, *San Ludovico di Tolosa incorona re Roberto*. Dettaglio dei simboli araldici delle vesti del Santo.

ma, considerando la presenza sul vestito del Santo degli stemmi d'Ungheria, anche della madre Maria.⁹ Più di recente, Francesco Aceto ha invece proposto come committenti dell'opera i frati del convento francescano di San Lorenzo Maggiore in Napoli, facendo, più specificatamente, i nomi

⁸ F. ACETO, *Spazio ecclesiale e pale di 'primitivi' in San Lorenzo Maggiore a Napoli: dal 'San Ludovico' di Simone Martini al 'San Girolamo' di Colantonio. I*, in «Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna», 137 (2010), pp. 2-50.

⁹ J. GARDNER, *Saint Louis of Toulouse...* cit., pp. 12-33; A. MARTINDALE, *Simone Martini. Complete Edition*, Oxford, 1988, p. 193; P. LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, Arles, 2007 (ed. originale, Milano, 2003), pp. 136-154. Sulla base di una nuova proposta di collocazione della pala (in realtà non molto condivisibile, ci ritorneremo meglio tra poco) è stata avanzata l'ipotesi che nella sua committenza fosse coinvolto anche Filippo di Taranto (fratello minore di Roberto): D. NORMAN, *Politics and Piety: Location Simone Martini's St. Louis of Toulouse Altarpiece*, in «Art History», 33/4 (2010), pp. 596-619. Mentre i rettangoli color giallo e rosso delle otto traverse che ricordano sul retro le cinque assi verticali della tavola verrebbero a indicare l'intervento anche di Sancia di Maiorca nella sua realizzazione: M. GAGLIONE, *Il San Ludovico di Simone Martini, manifesto della santità regale angioina*, in «Rassegna Storica Salernitana», n. s., 29/2 (2012), n. 58, pp. 9-126, pp. 17-31 (in realtà poco convincentemente).

di Francesco Brum (figura vicina a Ludovico durante la sua vita e ancora attivo a Napoli nel corso del 1317) e di Pietro Baraballo (padre guardiano di San Lorenzo a quel tempo).

Aceto, a sostegno della sua tesi, ricorda che Ludovico fu ordinato diacono e sacerdote in San Lorenzo e che qui egli tenne la sua prima messa (nel 1296); inoltre, sottolinea il fatto che il Convento era un accreditato studio di teologia e che Ludovico, durante gli anni in cui visse a Napoli, era a questo particolarmente legato. Per di più, lo studioso fa notare che la presenza dello stemma araldico angioino non è in questo senso determinante, in quanto esistono anche altre immagini che, pur non essendo ascrivibili all'ambito regio, lo riportano; infine, egli sottolinea che la presenza congiunta degli stemmi d'Angiò e d'Ungheria sembrerebbe più spiegabile come un riferimento alla doppia discendenza di Ludovico (angioino da parte di padre ed ungherese da parte di madre) che all'identità dei committenti. Doppia discendenza che, effettivamente, è richiamata sia nei documenti del processo di canonizzazione che nei sermoni celebrativi pronunciati in Provenza da Francesco di Meyronnes tra il 1323 e il 1324.¹⁰

D'altra parte, Mario Gaglione ha sottolineato che, mentre è ampiamente documentato l'intervento della famiglia reale nella commissione di opere d'arte legate al culto di Ludovico, niente è attestato in tal senso da parte dei Francescani. Per di più, continua lo studioso, secondo le disposizioni del 1310 del ministro generale dell'Ordine, nelle chiese conventuali dovevano essere rimosse pitture o sculture che derogassero dalla prescritta semplicità dell'apparato liturgico ed una bolla di papa Clemente V del 5 maggio del 1312 sanciva principi piuttosto restrittivi in materia di decorazione delle chiese francescane. In un tale contesto, conclude il Gaglione, sembra difficile poter ipotizzare che i frati di San Lorenzo, proprio pochi anni dopo, commissionassero un'opera così sfarzosa come la pala martiniana, opera artistica che, tra l'altro, essi non erano neppure nelle condizioni economiche di permettersi.¹¹

Effettivamente, la committenza interna alla famiglia regia sembrerebbe la più plausibile e la profusione di gigli, non tanto sugli abiti dei due personaggi rappresentati ma soprattutto ai bordi e sul retro della tavola [Fig. 3],

¹⁰ F. ACETO, *Spazio ecclesiale...*, cit., pp. 2-50; ID, *Per Simone Martini pittore: ancora sull'iconografia del 'San Ludovico' del Museo di Capodimonte a Napoli*, in *Da Ludovico d'Angiò a san Ludovico di Tolosa. I testi e le immagini*, pp. 33-50.

¹¹ M. GAGLIONE, *Il San Ludovico di Simone Martini, manifesto della santità regale angioina*, pp. 63-69.

è tale che sembrerebbe proprio confermarlo. Inoltre, l'attenzione dimostrata da Simone Martini nel riportare la figura di Roberto rende poco credibile che il sovrano non abbia giocato un ruolo preponderante nella sua commissione: effettivamente nel panorama della ritrattistica regia medievale è uno dei primi esempi di raffigurazione del volto umano in senso realistico piuttosto che stereotipato (anche se, ovviamente, non sappiamo se essa riporti le reali fattezze del re).



Fig. 3: SIMONE MARTINI, *San Ludovico di Tolosa incorona re Roberto*. Retro della tavola.

Passiamo adesso ad analizzare quale fosse l'originario luogo di collocazione di questa tavola. Nel 1976 Julian Gardner propose con buone argomentazioni che essa servisse come pala d'altare e che, considerando la decorazione che presenta anche nel retro, fosse esposta ad una visione persino posteriore. Ovviamente, visto il soggetto rappresentato, è impensabile che essa fosse posta sull'altare maggiore di una chiesa (generalmente destinato al santo titolare della stessa) ma, con più probabilità, è ipotizzabile che essa poggiasse su quello di una cappella laterale. Per tale motivo, lo studioso propose la nona (oggi decima) del lato sud della chiesa del monastero di Santa Chiara in Napoli, che proprio a San Ludovico era dedicata.¹² Tale collocazione era successivamente accettata anche da Alessandro Barbero¹³ e ulteriormente avvalorata dalle ricerche di Adrian Hoch; questi faceva notare come Roberto, in tale chiesa, avesse pronunciato alcuni sermoni in onore di San Ludovico nell'anniversario del giorno della sua traslazione e come insieme alla moglie Sancia avesse donato a questo istituto religioso numerose reliquie del Santo. Inoltre, quest'ultimo era qui

¹² J. GARDNER, *Saint Louis of Toulouse, Robert of Anjou and Simone Martini*, pp. 12-33. Successivamente, lo stesso autore sembra tuttavia esprimere un ripensamento in tal proposito: J. GARDNER, *The Cult of a Fourteenth Century Saint: the Iconography of Saint Louis of Toulouse*, pp. 167-193.

¹³ A. BARBERO, *La propaganda di Roberto d'Angiò re di Napoli (1309-1343)*, in *Le forme della propaganda politica nel Due e Trecento*, a cura di P. Cammarosano, Atti del Convegno Internazionale (Trieste, 2-5 marzo 1993), Roma, 1994, pp. 111-131, p. 128.

raffigurato anche nella tomba di Carlo duca di Calabria (morto nel 1328).¹⁴ Ad ogni modo, non possiamo non notare che gli esempi apportati da questo autore in favore della sua tesi sono tutti successivi alla commissione e realizzazione della nostra pala e, in particolare, che la documentazione attestante l'esistenza in Santa Chiara di una cappella dedicata a San Ludovico già nel 1320 è stata, in realtà, successivamente attribuita ad un'altra chiesa.¹⁵

In seguito, alcune altre proposte alternative venivano presentate: per esempio, nel 2001 Klaus Krüger argomentava a favore della cappella dedicata a San Ludovico all'interno del Duomo di Napoli, realizzata per volere di Filippo di Taranto e decorata, nella prima metà del XIV secolo, con un ciclo di affreschi (poi andati perduti) relativi al Santo che seguivano pedissequamente l'iconografia della tavola martiniana;¹⁶ nel 2003 Pierluigi Leone de Castris, riprendendo una proposta già avanzata da Lorenz Enderlein,¹⁷ propendeva per la cappella dedicata a San Ludovico voluta da Caterina d'Austria nel 1323 (anche se edificata solamente tra 1328 e 1343) nel transetto sinistro della chiesa di San Lorenzo Maggiore sempre a Napoli. A favore di questa lettura, lo studioso ricordava che, in effetti, nel 1317 era San Lorenzo ad essere la principale chiesa francescana di Napoli e che qui, nel 1316, si era tenuto il capitolo generale dell'Ordine che aveva eletto Michele da Cesena alla guida dei Minori. Inoltre, a quella data Santa Chiara non era ancora stata terminata e, per di più, la collocazione nel Duomo risulterebbe priva di qualsiasi fondamento sia storico che documentario. Tra 1306 e 1323 era San Lorenzo che fungeva da necropoli per la casa d'Angiò: in questi anni le cappelle della zona del transetto venivano decorate con affreschi e tavole dipinte e, quivi, venivano edificate varie tombe di principi e principesse della dinastia.¹⁸

Se la collocazione in San Lorenzo Maggiore sembra essere, effettiva-

¹⁴ A. S. HOCH, *The Franciscan Provenance of Simone Martini's Angevin St. Louis in Naples*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 58/1 (1995), pp. 22-38.

¹⁵ D. NORMAN, *Politics and Piety: Location Simone Martini's St. Louis of Toulouse Altarpiece*, p. 606.

¹⁶ K. KRÜGER, *A deo solo et a te regnum teneo. Simone Martini's 'Ludwig von Toulouse' in Neapel*, in *Medien der Macht. Kunst zur Zeit des Anjous in Italien*, a cura di T. Michalsky, Atti del Colloquio Internazionale (Frankfurt am Main, 21-23 novembre 1997), Berlin, 2001, pp. 79-120, p. 98. Tale interpretazione veniva riproposta nel 2010 da Diana Norman senza fornire, in realtà, degli elementi particolarmente determinanti a favore della tesi: D. NORMAN, *Politics and Piety: Location Simone Martini's St. Louis of Toulouse Altarpiece*, pp. 607-612.

¹⁷ L. ENDERLEIN, *Zur Entstehung der Ludwigstafel des Simone Martini in Neapel*, pp. 135-150.

¹⁸ P. LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, p. 141.

mente, la più plausibile, non ancora del tutto chiarito è in quale luogo esatto di questa chiesa la nostra pala fosse posta. Infatti, di recente, Francesco Aceto ha scartato l'ipotesi della cappella del transetto sinistro in favore dell'altare maggiore. Egli, principalmente, basa le sue argomentazioni sulla testimonianza di Angelo di Costanzo che afferma che la tavola era qui collocata fin al 1563, quando fu spostata a causa di alcuni lavori di ricomposizione dell'area.¹⁹ Però, fa anche notare come, sebbene le dimensioni della pala meglio si adattino all'altare di un ambiente piccolo come una cappella, l'abside a giorno di San Lorenzo avrebbe permesso una buona visione anche del retro (decorato) della pala; e sottolinea, infine, come, nonostante nel Medioevo non fosse consuetudine porre sull'altare maggiore l'immagine di un santo che non fosse quello titolare della chiesa (per non parlare poi di un laico), la presenza dell'immagine di Cristo sul pinnacolo (oggi perduto) avrebbe reso la sua collocazione in una tale posizione non particolarmente inconsueta alla tradizione liturgica medievale.²⁰

Mario Gaglione, tornando a proporre (non molto convincentemente) la collocazione in Santa Chiara, ha risposto a queste argomentazioni facendo tra le altre cose notare che il capitolo francescano di Parigi del 1292 aveva vietato di porre tavole *sumptuosae seu curiosae* sugli altari maggiori delle chiese dell'Ordine.²¹ Ciò riapre, dunque, la questione. Tuttavia, ci preme sottolineare che, a prescindere dal fatto che la nostra pala fosse stata posizionata sull'altare maggiore o in quello di una delle cappelle del transetto o dell'abside di San Lorenzo, essa era destinata ad un contesto prettamente religioso, particolarmente legato alla celebrazione liturgica e caratterizzato da una visibilità alquanto limitata. Infatti, in origine un coro ingombrava

¹⁹ «e già si vede l'immagine sua [di re Carlo II] dipinta per mano di mastro Simone da Siena in una cona che stava nell'altar maggiore avanti che si riformasse la Chiesa»: A. DI COSTANZO, *Dell'istorie della sua patria*, Napoli, 1572, fol. 91v. Non è invece ritenuto attendibile il commento di Carlo Celano relativo alla provenienza da Santa Chiara della nostra pala: «presso di detta cappella [la Cappella della Regina] vi era la Cappella di San Ludovico vescovo di Tolosa, dove in una tavola dal suddetto maestro Simone cremonese stava dipinto il santo col suo ritratto, preso dal naturale in atto di ponere la corona in testa del giovane re Roberto suo fratello, anco preso dal naturale. E questa tavola fu anco qua trasportata dalla chiesa di Santa Chiara. Questa cappella fu da' frati dismessa per ingrandire quella di Sant'Antonio, e la tavola predetta si conserva nella sacristia»: C. CELANO, *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, II, Napoli, 1692, p. 122.

²⁰ F. ACETO, *Spazio ecclesiale...* cit., pp. 2-50; ID, *Per Simone Martini pittore: ancora sull'iconografia del 'San Ludovico' del Museo di Capodimonte a Napoli*, pp. 33-50.

²¹ M. GAGLIONE, *Il San Ludovico di Simone Martini, manifesto della santità regale angioina*, pp. 87-88.

la navata della chiesa fino all'altezza del transetto e, probabilmente, anche un tramezzo separava il presbiterio, ove i laici non avevano accesso, dal resto della chiesa [Fig. 4].²² A conferma di questa sostanziale invisibilità, è stato anche notato che nessuna delle fonti contemporanee cita questa opera;²³ e questo nonostante il fatto che la perizia tecnica e l'iconografia particolarmente innovativa l'avrebbero resa meritevole di una particolare

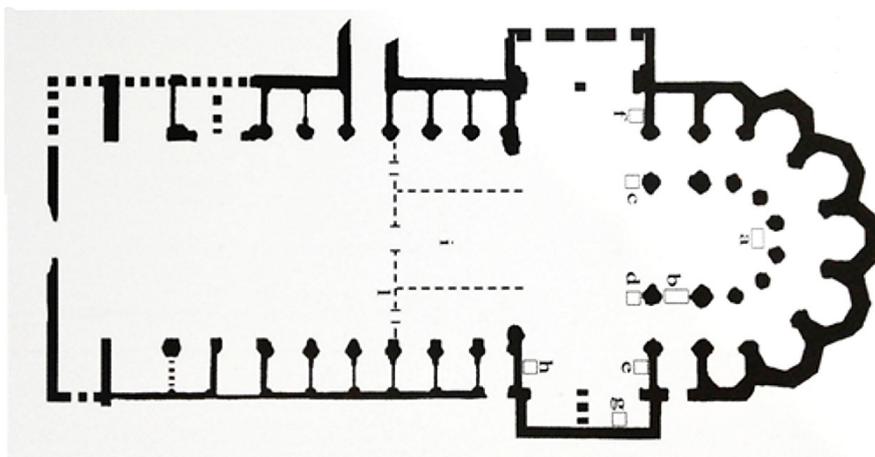


Fig 4: Pianta della chiesa di San Lorenzo Maggiore in Napoli.

attenzione.

Passiamo ad analizzare adesso funzione e messaggio. Alla scena principale la critica ha da sempre attribuito non solamente un carattere celebrativo di Ludovico, che rinuncia alla corona del potere temporale in cambio di quella della santità, ma anche un chiaro messaggio politico e propagandistico in favore di Roberto. Infatti, l'incoronazione da parte del neo-canonizzato santo sarebbe venuta a legittimare la sua autorità sul trono del regno di Sicilia in virtù sia della reale rinuncia alla corona da parte del fratello (avvenuta nel 1296) che della sacralità che da Ludovico avrebbe irradiato di sé tutta la dinastia angioina (la *beata stirps*), arricchendo così la successione regia di Roberto anche del favore divino. Tale messaggio,

²² F. ACETO, *Spazio ecclesiale...* cit, p. 5. Sul suddetto coro e la sua datazione agli anni '20 del XIV secolo si veda anche: A RULLO, *L'incontro di Boccaccio e Fiammetta in San Lorenzo Maggiore a Napoli: un'ipotesi di ricostruzione del coro dei frati nel XIV secolo*, in *Boccaccio angioino*, a cura di G. Alfano, T. D'Urso e A. Perriccioli Saggese, Bruxelles, 2012, pp. 303-316.

²³ A. S. HOCH, *The Franciscan Provenance...*, cit, p. 22.

a detta della critica, sarebbe stato particolarmente funzionale alla politica dell'Angioino che in quel tempo si sarebbe dovuto difendere dalle rivendicazioni dinastiche del figlio di Carlo Martello (Caroberto già re d'Ungheria) e dalle contestazioni dei ghibellini dei comuni del Centro e Nord Italia.²⁴ In tal senso, dunque, la tavola martiniana verrebbe ad essere assimilata ad una sorta di scena d'investitura divina del re, sull'esempio di quelle presenti nella Sicilia normanna: in particolare, i pannelli *Ruggero II incoronato da Cristo* della Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio in Palermo [Fig. 5] e *Guglielmo II incoronato da Cristo* della Cattedrale di Monreale [Fig. 6].²⁵

²⁴ J. GARDNER, *Saint Louis of Toulouse, Robert of Anjou and Simone Martini*; P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze, 1986, p. 88; L. MONNAS, *Dress and Textiles in the St Louis Altarpiece: New Light on Simone Martini's Working Practice*, in «Apollo. The International Art Magazine», 137 (1993), n. 373, pp. 166-174; A. BARBERO, *La propaganda di Roberto d'Angiò re di Napoli (1309-1343)*; L. ENDERLEIN, *Zur Entstehung der Ludwigstafel des Simone Martini in Neapel*; A. S. HOCH, *The Franciscan Provenance*, cit.; J. GARDNER, *Seated Kings, Sea-faring Saints and Heraldry: some themes in Angevin Iconography*, in *L'État Angevin. Pouvoir, culture et société entre XIII^e et XIV^e siècle*, Atti del Colloquio Internazionale (Roma-Napoli, 7-11 novembre 1995), Roma, 1998, pp. 115-126, pp. 123-124; K. KRÜGER, *A deo solo...* cit., pp. 83-86; P. LEONE DE CASTRIS, *La peinture à Naples, de Charles I^{er} à Robert d'Anjou*, in *L'Europe des Anjou. Aventure des Princes Angevins du XIII^e au XV^e siècle*, Catalogo della Mostra (Fontevraud, Abbaye royale, 15 giugno – 16 settembre 2001), Paris, 2001, pp. 104-121, pp. 112-113; P. LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, p. 142; M. VAGNONI, *Una nota sulla regalità sacra di Roberto d'Angiò alla luce della ricerca iconografica*, in «Archivio Storico Italiano», 167/2 (2009), pp. 253-268; D. NORMAN, *Politics and Piety: Location Simone Martini's St. Louis of Toulouse Altarpiece*, p. 599; M. GAGLIONE, *Il San Ludovico di Simone Martini, manifesto della santità regale angioina*, pp. 31-49 e 76-84; D. NORMAN, *The Sicilian Connection. Imperial Themes in Simone Martini's St. Louis of Toulouse Altarpiece*, in «Gesta. International Center of Medieval Art», 53/1 (2014), pp. 25-45; S. H. KOZLOWSKY, *Circulation, Convergence, and the Worlds of Trecento Panel Painting: Simone Martini in Naples*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 78/2 (2015), pp. 205-238 (che arricchisce il messaggio propagandistico dell'opera anche delle rivendicazioni mediterranee degli Angiò); N. BOCK, *La visione del potere. Cristo, il re e la corte angioina*, in *Cristo e il potere. Teologia, antropologia e politica*, a cura di L. Andreani e A. Paravicini Bagliani, Atti del Convegno Internazionale (Orvieto, 10-12 novembre 2016), Firenze, 2017, pp. 211-224, p. 223; K. WEIGER, *The portraits of Robert of Anjou: self-presentation as political instrument?*, in «Journal of Art Historiography», 17 (2017), pp. 1-16, pp. 4-5.

²⁵ K. KRÜGER, *A deo solo...*, cit., p. 223. Diana Norman ha di recente riaffrontato il tema sottolineando non solo le similitudini con i mosaici normanni ma anche con un perduto ciclo di affreschi relativo a Pietro III d'Aragona fatto realizzare all'interno della Cappella dell'Incoronata a Palermo. In realtà, è stato da tempo evidenziato come tale opera non sia da considerarsi contemporanea ai fatti narrati e che niente abbia a che fare con la cerimonia d'incoronazione dei re di Sicilia (G. BELLAIORE, *Edifici d'età islamica e normanna presso la Cattedrale di Palermo*, in «Bollettino d'Arte. Ministero della Pubblica Istruzione», 52/3 (1967), pp. 178-195). Non condivisibile neppure l'idea che la tavola martiniana fosse espressione anche delle pretese degli Angioini sul regno di Gerusalemme e sull'impero di Bisanzio. Per una recente

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

In realtà, a questa lettura prettamente politica della pala si era opposto già nel 1969 Ferdinando Bologna. Per lo studioso il tema centrale di tutta la composizione sarebbe stato, al contrario, quello dell'umiltà di Ludovico. Questa qualità, particolarmente esaltata proprio nel processo

di canonizzazione, avrebbe consentito al vescovo di Tolosa di raggiungere l'onore degli altari ed avrebbe permesso di occultare le sue simpatie per le frange più marcatamente pauperistiche del movimento francescano spirituale (che proprio in quegli anni stavano sfociando nell'eresia). In tal senso, confermerebbe questa idea l'abbondante decorazione in pietre preziose presente nella tavola, così come la ricchezza dei paramenti vescovili da Ludovico indossati e lo stesso saio francescano infinitamente distante da quello *truncatus manicis et abbreviatus a parte inferiori usque ad mediam tybiam* degli spirituali e dai *vestimenta sordida et dislacerata* di cui aveva parlato Pietro Scariere nel celebrare lo stile di vita pauperistico del Santo.²⁶

Sebbene, come abbiamo visto, la rilettura della figura di Ludovico e della sua religiosità renda ormai impraticabile tale lettura, recentemente



Fig. 5: *Ruggero II incoronato da Cristo*, mosaico, 1143-1149. Palermo, Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio (detta della Martorana).

revisione di funzione e messaggio dei suddetti mosaici normanni si veda: M. VAGNONI, *Dei gratia rex Sicilie. Scene d'incoronazione divina nell'iconografia regia normanna*, Napoli, 2017.

²⁶ F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414). E un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma, 1969, pp. 160-169.



Fig. 6: *Guglielmo II incoronato da Cristo*, mosaico, 1177-1183. Monreale, Cattedrale di Santa Maria La Nuova, presbiterio.

Francesco Aceto ha riproposto d'interpretare in chiave prettamente religiosa la nostra pala, individuando nel vescovo di Tolosa il suo esclusivo protagonista e nella messa in scena e celebrazione della sua umiltà (virtù fondamentale al conseguimento del Regno dei Cieli) il suo tema principale. In tal senso, la consegna della corona a Roberto (atto simbolico della rinuncia al potere temporale in favore della santità da parte di Ludovico) sarebbe da considerarsi semplicemente come un elemento accessorio funzionale a questo messaggio. In altre parole, tutta l'opera sarebbe unicamente focalizzata alla rappresentazione dell'apoteosi del Santo nella gloria Celeste.²⁷

Effettivamente, se consideriamo che l'immagine era collocata in uno spazio ecclesiastico e fortemente vincolato allo svolgimento della liturgia e che era contraddistinta da una ridotta visibilità, sembrerebbe poco credibile poterla collegare a delle specifiche esigenze di natura politica e, in realtà, una sua lettura in senso religioso e devozionale potrebbe essere più che plausibile. Tuttavia, ridurre la figura di Roberto ad un semplice accessorio iconografico che nessun ruolo specifico svolgeva nella funzione e nel messaggio dell'opera sembra un po' troppo riduttivo. Per esempio, la rappresentazione simbolica dell'atto di rinuncia di Ludovico a qualsiasi potere terreno poteva essere resa, allora, ponendo più semplicemente la corona per terra, ai piedi del Santo.²⁸ Invece, l'artista sente l'esigenza non

²⁷ F. ACETO, *Spazio ecclesiale...*, cit., ; ID., *Per Simone Martini pittore: ancora sull'iconografia del 'San Ludovico' del Museo di Capodimonte a Napoli*.

²⁸ Su tale consuetudine iconografica si veda in sintesi: V. LUCHERINI, *La rinuncia di Ludovico d'Angiò al trono e il problema della successione nei regni di Napoli e d'Ungheria: sfide giuridiche e artistiche*.

solo di rappresentare l'immagine del monarca ma di raffigurarla in una maniera fortemente caratterizzante (fig. 11), ovvero con una particolare dovizia di dettagli realistici.²⁹ Possibile che una tale immagine (assolutamente innovativa nel panorama delle raffigurazioni regie del tempo) fosse un semplice attributo decorativo? Essa non avrà qui svolto, invece, una più specifica funzione iconografica?

Klaus Krüger, nel suo saggio del 2001, poneva a tal proposito alcune interessanti considerazioni. Infatti, a suo dire, la corona ricevuta da Roberto veniva a prefigurare anche una sorta di corona celeste, quella della Giustizia, delle Virtù, della Salvezza e della Santità. In tal senso, la scena d'incoronazione del sovrano avrebbe rappresentato la visualizzazione dell'ammissione nel Regno dei Cieli del re come santo e, di conseguenza, l'assoluta legittimazione del potere di questo sovrano così devoto e religioso.³⁰ Effettivamente, sulla scia di precedenti ricerche svolte da Ludger Körntgen,³¹ le scene d'incoronazione e benedizione divina del re realizzate all'interno di alcuni codici liturgici carolingi ottoniani e salici sono state, di recente, interpretate proprio in questo senso. Esse, cioè, avrebbero messo in scena il conseguimento della salvezza eterna da parte del sovrano con l'intenzione di legittimare il potere regio ed ammantare di un carisma sacrale la figura del re. In altre parole, l'aspirazione regia al Regno dei Cieli non avrebbe avuto motivazioni prettamente ed esclusivamente religiose e devozionali ma anche politiche e propagandistiche.³²

Certamente, le similitudini di collocazione ed utilizzo tra queste raffi-

²⁹ Nicolas Bock, all'interno del convegno «Meaning and Functions of the Royal Portrait in the Mediterranean World (11th-15th Centuries)», tenutosi presso l'Università di Friburgo da 12 al 13 marzo 2019, ha evidenziato come la scelta di realizzare un ritratto così fortemente realistico del sovrano sia da imputare alla specifica volontà dell'artista e non al re (N. BOCK, *Simone Martini, Roberto of Anjou and the Modes of Angevin Royal Portraiture in Naples and Assisi*, in *Meanings and Functions of the Royal Portrait in the Mediterranean World (11th - 15th centuries)*, a cura di M. Bacci, M. Studer e M. Vagnoni, Leiden, 2020, in corso di stampa).

³⁰ K. KRÜGER, *A deo solo...*, cit., pp. 83-84.

³¹ L. KÖRNTGEN, *Königsherrschaft und Gottes Gnade: zu Kontext und Funktion sakraler Vorstellungen in Historiographie und Bildzeugnissen der ottonisch-frühsalischen Zeit*, Berlin, 2001.

³² P. FIGURSKI, *Das sakramentale Herrscherbild in der politischen Kultur des Frühmittelalters*, in «Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster», 50 (2016), pp. 129-161; S. MANGANARO, *Cristo e gli Ottoni. Una indagine sulle «immagini di autorità e di preghiera», le altre fonti iconografiche, le insegne e le fonti scritte, in Cristo e il potere*, cit., pp. 53-80; R. PIZZINATO, *Vision and Christomimesis in the Ruler Portrait of the Codex Aureus of St. Emmeram*, in «Gesta. International Center of Medieval Art», 57/2 (2018), pp. 145-170.

gurazioni e quella di Roberto nella pala martiniana sono evidenti. Tuttavia, tale lettura, particolarmente attenta all'atto performativo dell'opera d'arte all'interno del suo contesto di fruizione,³³ a nostro avviso non tiene debitamente in conto di ciò che effettivamente comporta, per queste immagini, l'essere realizzate ed impiegate in un contesto prettamente liturgico e che si caratterizza per un impatto visivo alquanto ridotto. Se, secondo la ben nota teoria dell'*immagine-oggetto* formulata da Jérôme Baschet,³⁴ la raffigurazione medievale trovava la sua ragione d'essere nell'utilizzo all'interno del suo specifico contesto di fruizione, dovremmo allora chiederci perché una tale opera, realizzata per un contesto puramente religioso, dovesse svolgere anche una funzione politica e come essa avesse potuto espletare questo suo eventuale ruolo propagandistico. Se questa doveva essere la sua finalità, allora perché non porla in un ambito maggiormente legato alla monarchia e caratterizzato in un senso più marcatamente pubblico? Chi, chiusa all'interno del presbiterio di San Lorenzo, avrebbe potuto all'atto pratico vederla? A chi, oltre ai religiosi di quella comunità, essa avrebbe potuto comunicare il suo messaggio? Tra la Corona e quell'istituto religioso c'erano a quel tempo dei rapporti tali da giustificare quivi un'azione di legittimazione del potere monarchico? La nostra pala faceva effettivamente parte di una vera e propria strategia regia di messa in scena dell'immagine monarchica al fine di propagandare un determinato messaggio politico?

Risposta a queste domande può giungere solamente attraverso un approfondito studio del contesto storico, politico ed ideologico entro il quale tale immagine fu realizzata ed utilizzata: per esempio, l'analisi dei rapporti tra il sovrano ed i frati di San Lorenzo; della politica interna ed esterna di Roberto intorno al 1317 e dell'effettiva necessità d'impostare una specifica campagna di legittimazione del suo potere; delle tematiche ideologiche che gli scrittori di corte ed il re stesso misero in scena nella presentazione del potere monarchico; e così via. Ma, ovviamente, non è questa la sede per affrontare una così ampia e complessa tematica. Quello che vogliamo, a conclusione, proporre è soltanto una possibile lettura del significato sia

³³ Sulle nuove tendenze storiografiche su *performance*, *visuality* e *reception* dell'immagine medievale si veda rispettivamente: L. WEIGERT, *Performance*, in «Studies in Iconography. Special Issue Medieval Art History Today – Critical Terms», 33 (2012), pp. 61-72; A. SAND, *Visuality*, ivi, pp. 89-95; D. S. AREFORD, *Reception*, ivi, pp. 73-88.

³⁴ J. BASCHET, *Introduction: l'image-objet*, in *L'image. Fonctions et usage des images dans l'Occident médiéval*, a cura di J. Baschet e J.-C. Schmitt, Atti del VI Workshop Internazionale sulle Società Medievali (Erice, 17-23 ottobre 1992), Paris, 1996, pp. 7-26.

funzionale che iconografico della pala martiniana che è nostra intenzione sviluppare meglio in successive indagini.

A tal riguardo, ci sembra interessante porre tale manufatto in relazione con la funzione attribuita a San Ludovico di protettore della dinastia angioina ed intercessore presso Dio in favore dell'anima dei suoi membri.³⁵ Alla luce di quanto precedentemente evidenziato relativamente alle nuove interpretazioni delle scene d'incoronazione divina ed al contesto di collocazione e fruizione di questo manufatto, la nostra immagine, allora, non potrebbe proprio aver rappresentato il Santo nella sua funzione d'intermediario presso l'Altissimo, ovvero nell'atto di consegnare a Roberto, a intercessione avvenuta, l'agognata corona del Regno dei Cieli? In altre parole, essa non potrebbe essere stata l'espressione dell'aspirazione, completamente religiosa ed avulsa da qualsiasi intento politico, del re al conseguimento della vita eterna nell'aldilà (conseguimento della vita eterna che, magari, era sollecitato proprio dalle preghiere che gli stessi frati di San Lorenzo, quotidianamente, impetravano durante le loro liturgie di fronte all'altare ove tale pala era collocata)? In una società fortemente religiosa come quella medievale, anche un sovrano, benché giornalmente occupato nell'amministrazione delle questioni governative del proprio regno, non avrà voluto comunque assicurarsi un posto nel Regno dei Cieli in vista della vita eterna nell'aldilà? E, a tal proposito, quale monito migliore della tavola martiniana per ricordare ai frati di San Lorenzo di pregare Ludovico in favore dell'anima del loro re? Questa, secondo noi, potrebbe essere una possibile lettura da meglio approfondire per spiegare la presenza di Roberto in tale manufatto e meglio comprendere la relazione intercorsa tra l'iconografia di S. Ludovico di Tolosa ed i membri della dinastia angioina.

³⁵ Per un rapido rimando a questa funzione di San Ludovico si veda: A. S. HOCH, *The Franciscan Provenance...*, cit., p. 32.