Mondi Mediterranei

Mirko Vagnoni

La messa in scena del corpo regio nel regno di Sicilia

Federico III d'Aragona e Roberto d'Angiò



BUP
Basilicata University Press

Mondi Mediterranei

5

Direzione scientifica e Comitato redazionale

La *Direzione scientifica* di Mondi Mediterranei è composta da un *Comitato di valutazione scientifica* e da un *Comitato internazionale di garanti*, i quali valutano e controllano preventivamente la qualità delle pubblicazioni.

Del *Comitato di valutazione scientifica* fanno parte i docenti che compongono il Collegio del Dottorato di ricerca in "Storia, Culture e Saperi dell'Europa mediterranea dall'Antichità all'Età contemporanea" del Dipartimento di Scienze Umane dell'Università della Basilicata: coordinatori ne sono Michele Bandini, Fulvio Delle Donne, Maurizio Martirano, Francesco Panarelli.

Il *Comitato internazionale di garanti* è composto da: Eugenio Amato (Univ. di Nantes); Luciano Canfora (Univ. di Bari); Pietro Corrao (Univ. di Palermo); Antonino De Francesco (Univ. di Milano); Pierre Girard (Univ. Jean Moulin Lyon 3); Benoît Grévin (CNRS-EHESS, Paris); Edoardo Massimilla (Univ. di Napoli Federico II).

Il *Comitato redazionale* è composto dai dottorandi e dottori di ricerca del Dipartimento di Scienze Umane dell'Università degli Studi della Basilicata: per questo volume è stato coordinato da Cristiano Amendola.

In copertina: Maestro di Carlo di Durazzo, scena che rappresenta la conquista di Napoli da parte di Carlo di Durazzo, dipinto su pannello di cassone, 1381-1383. New York, Metropolitan Museum of Art

MIRKO VAGNONI

La messa in scena del corpo regio nel regno di Sicilia

Federico III d'Aragona e Roberto d'Angiò

BUP
Basilicata University Press

La messa in scena del corpo regio nel regno di Sicilia : Federico III d'Aragona e Roberto d'Angiò / Mirko Vagnoni. – Potenza : BUP - Basilicata University Press, 2021. – 236 p. ; 24 cm. – (Mondi Mediterranei ; 5).

ISSN: 2704-7423
ISBN: 978-88-31309-08-0

© 2021 BUP - Basilicata University Press
Università degli Studi della Basilicata
Biblioteca Centrale di Ateneo
Via Nazario Sauro 85
I - 85100 Potenza
https://bup.unibas.it

Published in Italy
Prima edizione: febbraio 2021
Gli E-Book della BUP sono pubblicati con licenza
Creative Commons Attribution 4.0 International

Sommario

Ringraziamenti 7

Introduzione. Il corpo regio nella ricerca storiografica 11

Parte I. Narrare il corpo del re: Federico III d'Aragona (1296-1337) 23

Capitolo I. La *Historia Sicula* di Bartolomeo di Neocastro 29

Capitolo II. La *Crònica* di Ramon Muntaner 33

Capitolo III. L'anonima *Cronica Sicilie* 49

Capitolo IV. La *Historia Sicula* di Nicolò Speciale 61

Parte II. Raffigurare il corpo del re: Roberto d'Angiò (1309-1343) 85

Capitolo I. Il volto reale 91

I.1. Le descrizioni cronachistiche 91

I.2. La maschera mortuaria 93

I.3. La ricognizione sul cadavere 95

Capitolo II. Il volto raffigurato 97

II.1. Ritratti esclusi 97

II.2. Ritratti stereotipati 108

II.3. Ritratti fisionomici 110

Capitolo III. La messa in scena del ritratto fisionomico 111

III.1. La pala di Simone Martini 111

III.2. La tavoletta del Maestro di Giovanni Barrile 130

III.3. La tela del Maestro delle tempere francescane 136

III.4. L'affresco del così detto Lello da Orvieto 145

Conclusioni 153

Illustrazioni 173

Bibliografia 189

Indici dei nomi 229

Indici dei luoghi 233

Ringraziamenti

Dopo le indagini che ho già avuto modo di dedicare alla tematica del corpo regio e alle sue, per così dire, 'epifanie' nel regno normanno-svevo di Sicilia, questo approfondimento relativo a Federico III d'Aragona e a Roberto d'Angiò costituisce un ulteriore tassello della sezione *Royal Epiphanies in the Kingdom of Sicily and Naples (1130-1343)* del progetto *Royal Epiphanies. The King's Body as Image and Its Mise-en-scène in the Medieval Mediterranean (12th-14th centuries)* finanziato dal «Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica» e che dal 2017 al 2021 è in corso di svolgimento presso il Dipartimento di Storia dell'Arte e di Archeologia dell'Università di Friburgo in Svizzera sotto la direzione di Michele Bacci.

Oltre che a coloro che hanno reso materialmente possibile la realizzazione della ricerca, i miei ringraziamenti vanno al comitato scientifico e ai revisori anonimi della collana «Mondi Mediterranei» della Basilicata University Press per aver accettato di pubblicare il mio testo e per le preziose indicazioni che mi hanno fornito al fine di poterne migliorare la qualità. Queste sono state ancor più gradite in un periodo come questo, durante il quale è venuto meno il confronto con colleghi e amici a causa delle limitazioni ai contatti sociali dovute alla ben nota pandemia.

Infine, voglio in particolar modo ringraziare Francesco Panarelli e, soprattutto, Fulvio Delle Donne per i loro suggerimenti e per avermi costantemente incoraggiato a migliorare e meglio sviluppare il volume. Se sarò un minimo riuscito nell'intento, sarà stato senz'altro grazie a loro.

Friburgo, gennaio 2021

[La bellezza] ha un divino diritto alla regalità.
Quelli che la possiedono sono principi
(Oscar Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*)

E come se il suo collo fosse incapsulato entro una
corazzatura guardava dritto avanti a sé, non piegava
il volto né a destra né a sinistra come fosse una statua
(Ammiano Marcellino, *Res gestae*, 16.10.10)

Introduzione

Il corpo regio nella ricerca storiografica

Incrociando le ricerche storiografiche di Ernst Kantorowicz[1] e le ipotesi psicoanalitiche di Sigmund Freud[2], relativamente di recente la sociologia ha interpretato il «corpo sovrano o assoggettante»[3] come un costrutto sociale. Secondo la definizione data da Enrico Pozzi, il corpo del *leader* costituisce «una sintesi attiva e unitaria della *rappresentazione del vincolo politico* e del *consenso* a questo vincolo» all'interno della relazione tra capo e gruppo che instituisce la società, venendo, in tal modo, ad «agire come decisivo *riduttore della complessità sociale*» di tale rapporto[4].

In altre parole, il corpo del capo politico incarna e, allo stesso tempo, simbolizza tutti quegli aspetti, quelle funzioni e quelle dinamiche, tra di loro anche assolutamente conflittuali, che carat-

[1] E. H. Kantorowicz, *I due corpi del Re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Torino 2012 (ed. or. Princeton 1957). Sullo specifico rapporto di tale opera con il corpo fisico e materiale si veda in sintesi: C. Antenhofer, *The Concept of the Body of the King in Kantorowicz's* The King's Two Bodies, in *The body of the king. The staging of the body of the institutional leader from Antiquity to Middle Ages in East and West*, cur. G.-B. Lanfranchi, R. Rollinger, Atti del Convegno Internazionale (Padova, 6-9 luglio 2011), Padova 2016, pp. 1-24. Qualche riferimento al riguardo anche in: P. Figurski - K. Mroziewicz - A. Sroczyński, *Introduction*, in *Premodern rulership and contemporary political power. The king's body never dies*, cur. K. A. Mroziewicz, A. Sroczyński, Amsterdam 2017, pp. 9-18.

[2] S. Freud, *Psicologie delle masse e analisi dell'Io*, cur. D. Tarizzo, Torino 2013, (ed. or. Leipzig 1921).

[3] E. Pozzi, *Per una sociologia del corpo*, «Il Corpo», n. s., 1/2 (1994), pp. 106-144, partic. 130-131.

[4] Id., *Il corpo malato del Leader. Di una breve malattia dell'On. Bettino Craxi*, «Sociologia e ricerca sociale», 36 (1991), pp. 63-103 e partic. 67-68. Ma, a tal proposito, si veda anche: Id., *Il Duce e il Milite ignoto: dialettica di due corpi politici*, «Rassegna Italiana di Sociologia», 39/3 (1998), pp. 333-358, partic. 350-352.

terizzano i rapporti di potere (e la stessa *leadership*) di una determinata società. Così facendo, esso viene a svolgere una fondamentale funzione stabilizzante all'interno del complesso equilibrio politico e sociale che caratterizza la relazione tra il *leader* e il suo gruppo[5]. Allo stesso modo, David Kertzer ha notato, sulla scia di Maurice Agulhon[6], che il capo di uno stato (sia esso un sovrano o un presidente repubblicano) personifica lo stato stesso divenendone una sorta di incarnazione simbolica. In quanto tale, esso viene a svolge la funzione di preservare la coesione sociale e di rafforzare il sistema di norme e di rapporti di potere che costituiscono la società[7].

Per il fatto di essere un vero e proprio simbolo del vincolo sociale che in qualche modo concretizza e rende possibile la formazione di un gruppo, il corpo del detentore del potere (cioè, per quanto nello specifico qui ci interessa, il corpo del re medievale) ha bisogno di ricevere, ovviamente secondo tempi e modi che variano in base ai relativi contesti storici, una certa visibilità all'interno della società stessa[8]. Tale presentazione pubblica del *leader*

[5] Secondo le più recenti indagini sull'argomento, il potere è la formazione di una volontà comune attraverso una comunicazione linguistica diretta a raggiungere un accordo e si esercita tramite un'organizzazione reticolare in cui gli individui si muovono subendo e allo stesso tempo esercitando potere. In altre parole, esso è un rapporto di scambio reciproco, ovviamente non equilibrato, in cui qualcuno ottiene più dell'altro, ma in cui nessuno è completamente disarmato. Su tale concetto di potere e di rapporto tra *leader* e gruppo si veda: J. Nye, *Leadership e potere. Hard, soft, smart power*, Roma - Bari 2010 (ed. or. New York 2008), partic. pp. 3-31 e 63-72; F. Benigno, *Parole nel tempo. Un lessico per pensare la storia*, Roma 2013, pp. 141-162; A. S. Haslam - S. D. Reicher - M. J. Platow, *Psicologia del leader. Identità, influenza e potere*, Bologna 2013 (ed. or. Hove - New York 2011), partic. pp. 37-96.

[6] M. Agulhon, *Politics, images and symbols in post-revolutionary France*, in *Rites of power: symbolism, ritual and politics since the Middles Ages*, cur. S. Wilentz, Philadelphia 1985, pp. 177-205.

[7] D. I. Kertzer, *Simboli politici*, in *Enciclopedia delle scienze sociali*, Roma 1997, *ad vocem*.

[8] Questo aspetto, per esempio, è stato più volte ribadito dalla storiografia. Per qualche esempio al riguardo si veda: S. Bertelli, *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Firenze 1995 (ed. or. Firenze 1990); *Gli occhi di Alessandro. Potere sovrano e sacralità del corpo da Alessandro Magno a Ceaușescu*, cur. S. Bertelli, C. Grottanelli, Firenze 1990; A. Paravicini Bagliani, *Il corpo del papa*, Torino 1994; J. Le Goff, *Il re nell'Occidente medievale*, Roma - Bari 2008 (ed. or. Paris 2004), p. 30; M. A. Visceglia,

può essere talvolta oggetto di una vera e propria messa in scena teatralizzata atta a trasmettere un determinato messaggio politico[9]. Infatti, la storiografia ha individuato alcuni episodi in cui, nel presentare pubblicamente sé stesso, il sovrano ha messo in

Riti di corte e simboli della regalità. I regni d'Europa e del Mediterraneo dal Medioevo all'Età moderna, Roma 2009, pp. 103-157; *Le Corps du Prince*, cur. É. Bousmar, H. Cools, J. Dumont, A. Marchandisse, «Micrologus. Nature, Sciences and Medieval Societies», 22 (2014); J. Duindam, *Dynasties. A Global History of Power, 1300-1800*, Cambridge 2016, pp. 168-188 e 255-273. Sul caso specifico della gestione della visibilità del cadavere del sovrano, invece, si veda in sintesi: D. Balestracci, *Cadaveri eccellenti. Il corpo del sovrano nel Medioevo*, in *«Quei maledetti Normanni». Studi offerti a Errico Cuozzo per i suoi settant'anni da Colleghi, Allievi, Amici*, cur. J.-M. Martin, R. Alaggio, Ariano Irpino 2016, I, pp. 37-56 (con bibliografia precedente) e partic. 42-43. Si noti, però, che allo stesso modo la storiografia ha anche sottolineato la necessità per il re, al fine di tutelare la propria *majestas*, di non esibirsi troppo (G. M. Cantarella, *Principi e corti. L'Europa del XII secolo*, Torino 1997, p. 28; J.-M. Le Gall, *L'impossible invisibilité du roi de France 1450-1600*, in *Il Principe inVisibile. La rappresentazione e la riflessione sul potere tra Medioevo e Rinascimento*, cur. L. Bertolini, A. Calzona, G. M. Cantarella, S. Caroti, Atti del Convegno Internazionale (Mantova, 27-30 novembre 2013), Turnhout 2015, pp. 453-470, partic. p. 453; F. Sabaté, *L'invisibilità del re e la visibilità della dinastia nella corona d'Aragona*, in *Il Principe inVisibile* cit., pp. 27-64, partic. 27-35) e di fare ricorso a tutta una serie di rappresentazioni simboliche, allegoriche e fittizie di sé stesso che, paradossalmente, lo fanno *visibile* anche nella sua *invisibilità* (*Il Principe inVisibile* cit.). Per la sua capacità di persuadere, convincere, attrarre e cooptare in maniera indiretta e senza il ricorso a minacce e incentivi, la gestione della visibilità del corpo del *leader* può essere considerata come un mezzo di quello che è stato definito da Joseph Nye il *soft power* (J. Nye, *Soft power. Un nuovo futuro per l'America*, Torino 2005 (ed. or. New York 2004); Nye, *Leadership e potere* cit., pp. 34-38).

[9] Per esempio, secondo i precetti di un testo del XVII secolo, «si conviene al re d'astenersi di praticar molto con gli sudditi, spezialmente con persone vili, perché la troppo famigliarità degli uomini fa disprezzo d'onore. E per questa cagione è piacevole l'usanza […] che il re apparisce alla presenza di tutta la gente solamente una volta l'anno; e allora, con regale apparecchio e con armata compagnia, sopra un cavallo, con ornamento e con bellezza d'armi e fa che 'l popolo sta alquanto discosto e che i nobili e i baroni gli stanno d'intorno»: *Delle meravigliose occulte e secrete cose d'Aristotele, dove si trattano li mirabili ammaestramenti ch'egli scrisse al Magno Alessandro sì per il reggimento dell'imperio, come per la conservazione della sanità e per conoscere le persone a che siano inclinate*, Venezia, presso M. Barboni, 1669, p. 20-21 (citato in: S. Tramontana, *L'effimero nella Sicilia normanna*, Palermo 1984, p. 16).

scena il proprio corpo in una maniera che potremmo definire come *iconica*, ovvero prendendo a modello delle immagini e, più specificatamente, imitando, attraverso l'adozione di determinate caratteristiche corporali e di specifici atteggiamenti fisici, alcune peculiarità iconografiche caratteristiche delle statue di certe divinità.

Per esempio, sappiamo che l'antico imperatore romano celebrava il proprio trionfo in Roma stando in posizione eretta e perfettamente immobile, mantenendo lo sguardo fisso innanzi a sé, senza muovere muscolo, né braccia, né gambe e senza voltare la testa in direzione della folla o rispondere alle acclamazioni gridate in suo favore. Distante e muto (e, forse, con il volto completamente dipinto di rosso), egli imitava un marmoreo simulacro di Giove e, in un certo senso, il suo corpo diveniva l'immagine vivente della statua del dio, uno spettacolo teofanico per i presenti[10]. Allo stesso modo, nell'antico Giappone, il mikado sedeva ogni mattina sul trono per molte ore con la corona sul capo e restando tutto il tempo immobile, senza muovere né i piedi né le mani, come un vero e proprio idolo[11]; oppure a Istanbul, il sultano ottomano riceveva gli ambasciatori stranieri nella Sala delle Petizioni del Palazzo del Topkapi rimanendo fermo e silenzioso sul trono della Felicità, così come una statua[12].

[10] Bertelli, *Il corpo del re* cit., p. 88. Ma a tal proposito si veda anche: J. Elsner, *Imperial Rome and Christian Triumph. The Art of the Roman Empire AD 100-450*, Oxford 1998, pp. 33-35; V. Neri, *The Emperor as Living Image in Late Antique Authors*, in *From Living to Visual Images. Paradigms of Corporeal Iconicity in Late Antiquity*, cur. M. Bacci, V. Ivanovici, «Journal of the International Association of Research Institutes in the History of Art», 10/2 (2019), pp. 1-13, partic. 8-10. Il tema dell'iconicità nell'età tardoantica è stato trattato anche in: D. V. Ivanovici, *Iconic Presences. Late Roman Consuls as Imperial Images*, «Convivium. Exchanges and Interactions in the Arts of Medieval Europe, Byzantium, and the Mediterranean», 6/1, 2019, pp. 128-147.

[11] Bertelli, *Il corpo del re* cit., pp. 22-23.

[12] Visceglia, *Riti di corte* cit., p. 146 e pp. 148-149. Tale atteggiamento è descritto da Pietro della Valle nelle sue lettere sul ricevimento dell'ambasciatore veneziano (Pietro della Valle, *Viaggi di Pietro della Valle il Pellegrino. Con minuto ragguaglio di tutte le cose notabili osservate in essi*, Roma 1650-1663, voll. 4, p. 239, 13 giugno 1615). A questo modo di fare si contrapponeva, invece, quello del sultano del Marocco Mûlay Ismâïl (1672-1727) descritto all'inizio del Settecento da padre Dominique Busnot: «Il re riceve la piccola

Barbara Stollberg-Rilinger ha sottolineato come il corpo degli attori protagonisti dei rituali possa costituire, agli occhi degli spettatori, una sorta di *immagine vivente*[13]. In altre parole, in casi come quelli citati, il corpo può servire come un vero e proprio *medium* in grado di trasmettere una raffigurazione che non è realmente presente ma che si trova nella mente dello spettatore[14]. Nel caso specifico, il corpo del re, imitando fisicamente un ritratto, poteva in qualche modo essere assimilato dagli spettatori a una vera e propria icona (se non, addirittura, a un idolo[15]), suscitando nei sudditi quelle stesse emozioni e quegli stessi sentimenti di devozione che, per esempio, le immagini sacre medievali producevano nei loro osservatori[16]. Grazie a questi *escamotage* fisici, dunque, il corpo del re poteva essere equiparato a un vero e proprio ritratto sacro e, così facendo, la maestà regia ne poteva uscire spiccatamente accentuata, marcando la distanza che separava il monarca dai propri sudditi.

delegazione cristiana, accompagnata da un andaluso che funge da interprete, sulla spianata davanti al Castello di Meknès il 21 novembre 1704, seduto per terra, a gambe incrociate, vestito di bianco. Unico segno di sovranità l'ombrello che due piccoli schiavi neri gli tendevano sul capo. È il re a parlare a lungo per primo dando loro il benvenuto, lodando lo zelo e la carità che li spingeva a cercare i loro fratelli così lontano, omaggiando il re di Francia ed esortandoli infine a diventare santi convertendosi all'Islam»: D. Busnot, *Histoire du Règne de Mouley Ismael Roy de Maroc, Fez, Tafilet, Souz*, Rouen 1714, p. 23 (citato in: Visceglia, *Riti di corte* cit., p. 154, nota 139).

13 A. Pinelli - G. Sabatier - B. Stollberg-Rilinger - C. Tauber - D. Bodart, *Le portrait du roi: entre art, histoire, anthropologie et sémiologie*, «Perspective. La revue de l'INHA», 1 (2012), pp. 11-28, partic. p. 17.

14 A tal proposito si veda: H. Belting, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, «Critical Inquiry», 31 (2005), pp. 302-319.

15 A proposito dell'idolo nell'arte gotica si veda: M. Camille, *The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge 1989.

16 A proposito delle immagini sacre medievali si veda: H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma 2001 (ed. or. München 1990); J. Lafontaine-Dosogne, *Icona*, in *Enciclopedia dell'Arte medievale*, cur. A. M. Romanini, VII, Roma 1996, *ad vocem*; M. Bacci, Pro remedio animae*: immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, Pisa 2000.

A partire dalle indagini sociologiche di Marcel Mauss[17], le scienze umanistiche hanno iniziato a vedere il corpo umano come un prodotto culturale e il frutto di determinate tradizioni e convenzioni sociali[18]. Divenuto così una variabile storica, questo è stato fatto oggetto di studio storiografico e, a tal proposito, la critica ha spesso sottolineato come esso sia in grado di esprimere degli specifici messaggi proprio assumendo dei determinati connotati fisici, adottando dei particolari portamenti oppure usando una precisa gesticolazione. Tanto per fare qualche esempio tra i tanti possibili, possiamo ricordare che il corpo *debordante* della regina Vittoria (1837-1901) è stato visto come un riferimento alla Grande Madre[19]; e la *nudità* del duce Benito Mussolini (1919-1945) come un rimando al corpo dell'eroe divinizzato[20]; mentre, all'apposto, la viva corporeità del dittatore rumeno Nicolae

[17] M. Mauss, *Les techniques du corps*, ora in Id., *Sociologie et anthropologie*, intr. Cl. Lévi-Strauss, Paris 1950 (ed. or. 1936), pp. 363-386. Su tale opera si veda: Cl. Lévi-Strauss, *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*, in Mauss, *Sociologie et anthropologie* cit., pp. IX-LII.

[18] A proposito di tale approccio si veda in sintesi: F. Remotti, *Antropologia culturale*, in *Universo del Corpo*, Roma 1999, *ad vocem*; J. Le Goff, *Il corpo nel Medioevo*, in collaborazione con N. Truong, Roma - Bari 2005 (ed. or. Paris 2003), pp. 6-8. Sul volto come prodotto culturale si veda anche: H. Belting, *Facce. Una storia del volto*, Roma 2014 (ed. or. München 2013), partic. pp. 43-47. Di recente, tuttavia, è stata riportata l'attenzione anche sulla componente materiale e biologica del corpo e la necessità, per lo storico, di indagare dove questa inizi e finisca quella culturale e come le due dimensioni dinamicamente interagiscano tra di loro. A proposito di queste nuove tendenze si veda: I. Clever - W. Ruberg, *Beyond Cultural History? The Material Turn, Praxiography, and Body History*, «Humanities», 3/4 (2014), pp. 546-566. La capacità del corpo di assumere varie declinazioni funzionali a messaggi diversi è stata ribadita anche in: N. Nyffenegger - K. Rupp, *Introduction: (Re-) Writing the Medieval Body*, in *Fleshly Things and Spiritual Matters: Studies on the Medieval Body in Honour of Margaret Bridges*, cur. N. Nyffenegger, K. Rupp, Newcastle upon Tyne 2011, pp. 1-10, partic. p. 4. Mentre per un caso specifico di analisi dei gesti e delle espressioni corporali si veda per esempio: G. Bolens, *Le Style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne 2008.

[19] G. Aldobrandini, *Vittoria: l'imperatrice delle classi medie*, in *Gli occhi di Alessandro* cit., pp. 101-119, partic. p. 112.

[20] C. Bianchi, *Il nudo eroico del fascismo*, in *Gli occhi di Alessandro* cit., pp. 154-170, partic. p. 161.

Ceauşescu (1967-1989) è stata spiegata come un tentativo di dimostrare la sua umanità e umiltà[21].

Avvicinandoci al periodo che qui più ci interessa, possiamo sottolineare come la foggia della barba e dei capelli adottata dai re carolingi (VIII-X secolo) sia stata interpretata come uno strumento atto a evidenziare contemporaneamente sia le loro radici germaniche che il loro legame con l'impero romano e il Cristianesimo[22]; o, ancora, come le tramandate caratteristiche fisiche del principe normanno Boemondo d'Altavilla (1088-1111) fossero tese a evidenziarne il carisma, l'autorità e la virilità[23]; così come la bellezza del re di Sicilia Guglielmo II (1166-1189) costituisse un elemento di regalità e una fonte di legittimazione politica[24]. Il volto barbuto del re di Francia Luigi IX (1226-1270), invece, è stato ricollegato all'esperienza crociata del sovrano e all'imitazione sia dei re dell'Antico Testamento (in particolare di Salomone e di Davide) che dei membri dell'Ordine mendicante (e di San Francesco stesso) al fine di esaltare l'immagine di re umile e penitente che lo contraddistingueva[25].

21 B. Valota Cavallotti, *Ceauşescu: il Palazzo e i suoi Signori*, in *Gli occhi di Alessandro* cit., pp. 242-252, partic. 246-247.

22 P. E. Dutton, *Charlemagne's Mustache. And Other Cultural Clusters of a Dark Age*, New York 2004, pp. 3-42. Un po' più in generale, sul significato di barba e capelli nel Medioevo si può vedere anche: *Apologiae duae*, ed. R. B. C. Huygens, intr. G. Constable, Turnhout 1985, introduzione; R. Barlett, *Symbolic Meanings of Hair in the Middle Ages*, «Transactions of the Royal Historical Society», s. VI, 4 (1994), pp. 43-60; P. Stafford, *The Meaning of Hair in the Anglo-Norman World: Masculinity, Reform, and National Identity*, in *Saints, Scholars, and Politicians. Gender as a Tool in Medieval Studies. Festschrift in Honour of Anneke Mulder-Bakker on the Occasion of her Sixty-Fifth Birthday*, cur. M. van Dijk, R. Nip, Turnhout 2005, pp. 153-171; C. Urso, *I capelli simbolo di potere e strumento di seduzione nel Medioevo*, «Quaderni Catanesi di Studi Antichi e Medievali», n. s., 6 (2007), pp. 93-160; e, sebbene concentrato più sull'età moderna, J.-M. Le Gall, *Un idéal masculin? Barbes et moustaches XV^e^-XVIII^e^ siècle*, Paris 2011.

23 F. Sivo, *Nani e giganti nel Mezzogiorno in età normanna*, in *Le Corps du Prince* cit., pp. 487-558, partic. 495-527.

24 G. M. Cantarella, *Il pallottoliere della regalità: il perfetto re della Sicilia normanna*, in *Dentro e fuori la Sicilia. Studi di storia per Vincenzo D'Alessandro*, cur. P. Corrao, I. E. Mineo, Roma 2009, pp. 29-44.

25 P.-Y. Le Pogam, *The features of Saint Louis*, «Journal of Art Historiography», 9/2 (2017), n. 17, pp. 1-20.

Un po' più in generale, la medievistica si è dedicata con attenzione alla ricostruzione delle caratteristiche fisiche che i sovrani dovevano avere ed esibire al fine di corrispondere al modello di regalità del tempo, mettendo in risalto la bellezza, l'altezza, la proporzionalità, la compostezza, la forza e la prestanza fisica e, ancora, un'espressione del volto gioviale e affabile[26].

Entro tale quadro storiografico, il presente contributo intende porre l'attenzione non tanto (o non solo) sul valore simbolico delle specifiche componenti fisiche che caratterizzarono l'aspetto del sovrano medievale ma piuttosto sul valore performativo del suo corpo, inteso nella sua dimensione fisica e materiale[27]. In altre parole, quello che intendiamo investigare è, per prima cosa, se i sovrani del Medioevo, nelle quotidiane attività di governo che si trovarono a dover svolgere, effettivamente si mostrarono (più o meno) pubblicamente ai loro sudditi e se in tali occasioni realmente fecero espressamente ricorso a una messa in scena teatralizzata del proprio corpo (sia in forma reale che raffigurata). Ovvero, se essi volutamente, consapevolmente e studiatamente adottarono determinate caratteristiche fisiche al fine di

[26] A tal proposito si veda: G. M. Cantarella, *La rivoluzione delle idee nel secolo undicesimo*, in *Il papa ed il sovrano. Gregorio VII ed Enrico IV nella lotta per le investiture*, cur. G. M. Cantarella, D. Tuniz, Novara 1985, pp. 7-63; Paravicini Bagliani, *Il corpo del papa* cit., pp. 287-288 e p. 298, note 74, 75 e 78; Cantarella, *Principi e corti* cit., pp. 116-117; Id., *Medioevo. Un filo di parole*, Milano 2002, pp. 155-156; Id., *Qualche idea sulla sacralità regale alla luce delle recenti ricerche: itinerari e interrogativi*, «Studi Medievali. Rivista della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo», s. III, 44 (2003), pp. 911-927; Le Gall, *L'impossible invisibilité du roi* cit., p. 463, 465 e 468 (sebbene concentrato sull'età rinascimentale). Anche il detentore del potere del mondo antico doveva essere caratterizzato dalla perfezione fisica e dalla forza e da attributi quali i baffi al fine di evidenziare la sua mascolinità e le sue capacità procreative (*The body of the king* cit., passim). La forza fisica è stata identificata anche tra le virtù ricorrenti del re rinascimentale (*Portraying the Prince in the Renaissance. The Humanist Depiction of Rulers in Historiographical and Biographical Texts*, cur. P. Baker, R. Kaiser, M. Priesterjahn, J. Helmrath, Berlin - Boston 2016, pp. 17-118) e come elemento legittimante l'ascesa al trono del re-bambino (K. Mroziewicz, *The King's Immature Body. Representations of Child Coronations in Poland, Hungary and Bohemia (1382-1530)*, in *Premodern rulership* cit., pp. 139-168).

[27] Sul corpo dal punto di vista medico e biologico nel Medioevo si veda: J. Hartnell, *Medieval bodies. Life, death and art in Middle Ages*, London 2018.

trasmettere uno specifico messaggio politico (in altre parole, se l'eventuale presentazione di tali peculiarità corporee rientrò entro una determinata strategia comunicativa).

Dopodiché, solo se questa indagine avrà dato esito positivo, passeremo a identificare quali specifici elementi fisici vennero messi in mostra e, infine, perché si privilegiarono proprio quelli e se, in tal modo, si volevano esprimere, in un preciso ambito culturale di utilizzo e fruizione, dei determinati messaggi politici di legittimazione e rafforzamento dell'autorità regia al fine di suscitare e stimolare nei sudditi l'adesione alla Corona e il consenso verso il potere regio[28].

In una tale eventualità, sarà anche interessante verificare se il sovrano, nel presentare il suo corpo, si rifaceva a uno specifico modello, quale, per esempio, quello delle proprie raffigurazioni o di qualche altro personaggio che voleva imitare o al quale voleva ispirare la sua condotta politica; e, d'altro canto, se le proprie reali fattezze condizionarono la realizzazione dei suoi ritratti o se, al contrario, egli preferì allineare questi ultimi a un'immagine idealizzata (o stereotipata) di sé.

Infine, se come messo in evidenza il rapporto *leader*-gruppo prevede uno scambio dialogico dove, a volte, sono i *leader* a proporre un modello che serve a definire l'identità del gruppo mentre, altre, è il gruppo a indicare al proprio capo secondo quali caratteristiche e modalità egli debba presentarsi[29], sarà importante accertare se i sovrani medievali cercarono di adeguare le loro fattezze fisiche alle aspettative che i sudditi avevano a tal riguardo o, viceversa, se essi tentarono di sfruttare le peculiarità del loro corpo naturale (ovvero quello reale e materiale) per creare un modello di corpo politico (ovvero quello astratto e

[28] A tal proposito, interessanti spunti metodologici possono essere individuati in due recenti lavori dedicati rispettivamente agli imperatori della Cina e alla regina Elisabetta I d'Inghilterra (1558-1603): H. van Ess, *The Body of the King and the Emperor in Early and Medieval China*, in *The body of the king* cit., pp. 127-140; E. Olechnowicz, *The Queen's Two Faces. The Portraiture of Elizabeth I of England*, in *Premodern rulership* cit., pp. 217-246.

[29] A tal proposito si veda: Haslam - Reicher - Platow, *Psicologia del leader* cit., p. 243.

idealizzato dell'istituzione che essi impersonificavano) da proporre, e in un certo qual modo imporre, sul gruppo al fine di affermare e consolidare la propria *leadership*[30].

Non potendo prendere in esame in maniera sistematica l'intero arco cronologico del Medioevo e i regni di tutta l'area euromediterranea, allo scopo di verificare i suddetti aspetti abbiamo deciso di concentrare la nostra attenzione su uno specifico ambito geografico particolarmente adatto alle finalità di indagine che ci siamo proposti: il regno di Sicilia. Quest'ultimo fu caratterizzato, fin dalla sua creazione (1130), da una situazione politica marcatamente conflittuale. Infatti, esso nacque *ex novo* (andando a sostituire nelle terre del Sud Italia dominazioni precedenti), fu attraversato da numerosi passaggi dinasti (dai Normanni agli Svevi, dagli Svevi agli Angioni e dagli Angioni agli Aragonesi) e fu segnato sia da svariate insurrezioni interne che da molteplici aggressioni militari da parte di forze esterne[31]. In un tale contesto di precarietà politica, i suoi re furono costantemente costretti a difendere, e allo stesso tempo riaffermare, la loro unità e autorità territoriale. Per tale motivo, esso costituisce senza ombra di dubbio un ambito privilegiato per lo studio dell'utilizzo del corpo da parte regia come mezzo per imporre e legittimare la propria *leadership*.

In considerazione del fatto che le fonti prodotte tra XII e XIII secolo non presentano una particolare attenzione per il corpo regio[32], abbiamo deciso di concentrare la nostra indagine sul XIV e di privilegiare un approccio che non affronti, in maniera sistematica, tutti i re di tale arco cronologico (includendo

[30] A tal proposito è stato evidenziato come i *leader* politici (o anche religiosi) dell'età contemporanea abbiano sfruttato delle specifiche caratteristiche del loro corpo naturale (anche difetti e debolezze) proprio al fine di rimarcare un determinato messaggio politico che essi volevano trasmettere (G.-B. Lanfranchi - R. Rollinger, *Introduction*, in *The body of the king* cit., pp. III-VIII, partic. VI-VII).

[31] Per le principali vicende politiche del regno di Sicilia si veda in sintesi: S. Tramontana, *Il Mezzogiorno medievale. Normanni, Svevi, Angioini, Aragonesi nei secoli XI-XV*, Roma 2000.

[32] Per alcune informazioni a tal proposito si veda: M. Vagnoni, *Epifanie del corpo in immagine dei re di Sicilia (1130-1266)*, intr. G. Travagliato, Palermo 2019; M. Vagnoni, *La messa in scena iconica del corpo regio nel regno di Sicilia (1130-1266)*, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge», 132/2 (2020), pp. 393-412.

pure le loro consorti e i vari principi e principesse ereditarie) ma che, al contrario, si concentri su dei determinati casi di studio che, per importanza del personaggio e tipologia della documentazione disponibile, appaiono teoricamente come i più appropriati per affrontare l'argomento in oggetto.

Per tale ragione, nella prima parte del lavoro tratteremo il tema della messa in scena del corpo, per così dire, 'reale' di Federico III d'Aragona (re di Sicilia dal 1296 al 1337) attraverso l'analisi delle cronache del tempo, mentre nella seconda quello della presentazione del corpo 'figurato' di Roberto d'Angiò (re di Sicilia, ovvero di Napoli, dal 1309 al 1343) tramite lo studio di quelle sue raffigurazioni che furono impostate in chiave ritrattistica. Se tale scelta può apparire disarmonica, in realtà essa non fa altro che riflettere lo stato e la morfologia delle fonti a nostra disposizione (che, purtroppo, non consentono una maggiore coerenza strutturale).

Così facendo auspichiamo di poter acquisire delle informazioni utili alla migliore comprensione del rapporto dei re medievali con il loro corpo e comprendere, senza darlo acriticamente per scontato, se essi attribuirono la stessa attenzione degli odierni *leader* politici alla messa in scena del loro aspetto esteriore[33]. In tal modo, pensiamo di poter porre le basi per stimolare ulteriormente la ricerca su una tematica ancora poco studiata ma che sembra rivestire una grande importanza nella società contemporanea.

[33] Per un esempio in tal senso si veda: M. Belpoliti, *Il corpo del Capo. Con una nuova introduzione dell'autore*, Milano 2018 (ed. or. Milano 2009).

Parte I

Narrare il corpo del re: Federico III d'Aragona (1296-1337)

All'interno del quadro storiografico relativo al regno di Sicilia, ampio spazio ha ricevuto l'analisi della messa in scena del potere durante l'età normanno-sveva e angioina[1]. Al contrario, una minore attenzione è stata rivolta dalla critica al periodo del governo aragonese (1282-1410)[2]. Certamente, l'attività politica dei primi due sovrani, ovvero di Pietro III (1282-1285) e di Giacomo II (1285-1295), si svolse prevalentemente in Aragona[3] e già dalla

[1] Giusto per fare qualche esempio nel vasto panorama esistente, possiamo ricordare: J. Deér, *The Dynastic Porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily*, Cambridge (Massachusetts) 1959; F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414). E un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969; P. Leone de Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986; E. Borsook, *Messages in Mosaic. The Royal Programmes of Norman Sicily (1130-1187)*, Woodbridge 1998 (ed. or. Oxford 1990); *Federico II. Immagine e potere*, cur. M. S. Calò Mariani, R. Cassano, Catalogo della Mostra (Bari, Castello Svevo, 4 febbraio - 17 aprile 1995), Venezia 1995; *Federico II e l'Italia. Percorsi, Luoghi, Segni e Strumenti*, cur. C. D. Fonseca, Catalogo della Mostra (Roma, Palazzo Venezia, 22 dicembre 1995 - 30 aprile 1996), Roma 1995; T. Michalsky, *Memoria und Repräsentation: die Grabmäler des Königshausen Anjou in Italien*, Göttingen 2000; T. Dittelbach, *Rex Imago Christi: Der Dom von Monreale. Bildsprachen und Zeremoniell in Mosaikkunst und Architektur*, Wiesbaden 2003; *Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, cur. M. Andaloro, Catalogo della Mostra (Palermo, Palazzo dei Normanni, 17 dicembre 2003 - 10 marzo 2004), Catania 2006, voll. 2.

[2] Per una sintesi sulle principali vicende politiche del regno di Sicilia in questo periodo si veda almeno: F. Giunta, *Aragonesi e Catalani nel Mediterraneo*, I, *Dal regno al viceregno in Sicilia*, Palermo 1953; I. Peri, *La Sicilia dopo il Vespro (1282-1376)*, Bari 1982; F. P. Tocco, *Il regno di Sicilia tra Angioini e Aragonesi*, Milano 2008.

[3] Il primo fu re di Sicilia per un breve periodo e risiedette nell'isola per pochissimo tempo mentre il secondo governò per un periodo più lungo ma, già dal 1291, lasciò il Sud Italia per ricevere la corona d'Aragona. Su

metà del XIV secolo l'autorità monarchica subì una profonda crisi politico-istituzionale che portò alla spartizione del potere tra alcune delle più influenti famiglie baronali dell'isola[4]. Tuttavia, il regno di Federico III si presenta senza dubbio alquanto interessante per i nostri scopi. Infatti, questo monarca regnò per un periodo piuttosto lungo e il suo governo fu relativamente saldo e completamente autonomo rispetto alla Corona d'Aragona[5].

questi sovrani e, un po' più in generale, la monarchia catalano-aragonese si veda in sintesi: T. N. Bisson, *The medieval crown of Aragon. A short history*, Oxford 1986; S. M. Cingolani, *Pere el Gran. Vida, actes i paraula*, Barcelona 2010; P. Corrao, *Pietro I di Sicilia, III d'Aragona*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIII, Roma 2015, *ad vocem*; L. Sciascia, *Dieci anni di regno: Giacomo d'Aragona re di Sicilia (1285-1295)*, in *La Corona catalanoaragonesa, l'Islam i el món mediterrani. Estudis d'història medieval en homenatge a la doctora Maria Teresa Ferrer i Mallol*, cur. C. Vela Aulesa, J. Mutgé i Vives, R. Salicrú i Lluch, Barcelona 2013, pp. 663-670; *The Crown of Aragon. A Singular Mediterranean Empire*, cur. F. Sabaté, London - Boston 2017.

[4] Sui successori di Federico III e il periodo della crisi della monarchia siciliana si veda almeno: S. Tramontana, *Michele da Piazza e le origini del potere baronale in Sicilia*, Messina 1965; P. Corrao, *Governare un regno. Potere, società e istituzioni in Sicilia fra Trecento e Quattrocento*, Napoli 1991; S. Fodale, *Federico IV d'Aragona, re di Sicilia, detto il Semplice*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VL, Roma 1995, *ad vocem*; F. Titone, *Governments of the* Universitates. *Urban Communities of Sicily in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Turnhout 2009; P. Corrao, *Pietro II, re di Sicilia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIII, Roma 2015, *ad vocem*.

[5] Tra i vecchi studi monografici dedicati a Federico III d'Aragona c'è da segnalare: F. Testa, *Vita e Opere di Federico II re di Sicilia*, ed. E. Spinnato, intr. S. Fodale, Palermo 2006 (ed. or., *De vita et rebus gestis Federici II Siciliae Regis*, Palermo 1775); A. De Stefano, *Federico III d'Aragona re di Sicilia (1296-1337)*, Bologna 1956 (ed. or. Palermo 1937); R. Olivar Bertrand, *Un rei de llegenda. Frederic III de Sicilia*, Barcelona 1951. Tra i lavori più recenti, invece, si veda soprattutto: C. R. Backman, *Declino e caduta della Sicilia medievale. Politica, religione ed economia nel regno di Federico III d'Aragona Rex Siciliae (1296-1337)*, cur. A. Musco, Palermo 2007 (ed. or. Cambridge 1995); e l'aggiornamento, che comunque conferma le linee precedentemente espresse, C. R. Backman, *Federico III d'Aragona: un regno rivisitato*, in *Il Mediterraneo del '300 ed il regno di Federico III d'Aragona: saperi, economia, società*, cur. A. Musco, Atti del Convegno di Studi (Palermo - Castelbuono, 29 giugno - 1 luglio 2006), «Schede Medievali. Rassegna dell'Officina di Studi Medievali», 49 (2011), pp. 7-14. Per una rapida sintesi, utili anche: S. Fodale, *Federico III d'Aragona, re di Sicilia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VL, Roma 1995, *ad vocem*; V. D'Alessandro, *Un re per un nuovo regno*, in *Federico III d'Aragona,*

Federico III, che già a partire dal 1291 svolgeva la funzione di vicario per conto del fratello Giacomo II, fu eletto re per volontà del parlamento siciliano l'11 dicembre 1295 (e incoronato il 25 marzo 1296) e rimase in carica fino al giorno della sua morte (il 25 giugno 1337). Durante il suo regno, sebbene l'adesione alla Corona restò comunque stabile, egli si dovette confrontare con una situazione politica piuttosto complicata: le famiglie baronali, spesso in lotta tra di loro, si erano spartite l'entroterra dell'isola usurpando numerosi possedimenti regi mentre le città costiere agivano come centri, *de facto*, indipendenti; le continue operazioni militari (con le relative spese e i danni causati dalle incursioni nemiche) e la crescente crisi economica portarono a un sempre

re di Sicilia (1296-1337), cur. M. Ganci, V. D'Alessandro, R. Scaglione Guccione, Atti del Convegno di Studi (Palermo, 27-30 novembre 1996), «Archivio Storico Siciliano», s. IV, 23 (1997), pp. 21-45; S. Fodale, *Federico III e la Chiesa romana*, in *Il Mediterraneo del '300: Raimondo Lullo e Federico III d'Aragona, re di Sicilia*, cur. A. Musco, M. Romano, Atti del Convegno Internazionale (Castelvetrano - Selinunte, 17-19 novembre 2005), Turnhout 2008, pp. 3-14. Più recenti, ma non di particolare pregio: C. Mirto, *Federico III di Sicilia*, «Archivio Storico Siciliano», s. IV, 29 (2003), pp. 237-259; Id., *Federico III e i Siciliani: 'un rapporto eccezionale di affetto'*, in *Il Mediterraneo del '300* cit., pp. 257-266; P. Hamel, *Il lungo regno. Vita avventurosa di Federico III, re di Sicilia*, Soveria Mannelli 2014. In particolare, c'è da evidenziare come la storiografia più datata (seguita, però, anche da Corrado Mirto e Pasquale Hamel) abbia teso a esaltare fin troppo il governo di Federico III e le sue abilità personali. Questa lettura è stata successivamente rivista soprattutto da Clifford Backman, che invece ne ha sottolineato i limiti e gli elementi di debolezza. Per maggiori informazioni sulle tendenze storiografiche relative al regno di Federico III si rimanda a: P. Colletta, *Saggio critico di aggiornamento bibliografico*, in C. R. Backman, *Declino e caduta della Sicilia medievale* cit., pp. 333-364, partic. p. 346; Id., *Storia, cultura e propaganda nel regno di Sicilia nella prima metà del XIV secolo: la* Cronica Sicilie, Roma 2011, pp. 183-211. Nello specifico, negli ultimi tempi è stato sottolineato come la crisi istituzionale che si verificò alla morte dell'Aragonese trasse origine già dal suo governo (a tal proposito si veda, per esempio: V. D'Alessandro, *Politica e società nella Sicilia aragonese*, Palermo 1963; V. D'Alessandro, *La Sicilia dal Vespro a Ferdinando il Cattolico*, in *Storia d'Italia*, cur. G. Galasso, XVI, *La Sicilia dal Vespro all'Unità d'Italia*, Torino 1989, pp. 1-96, partic. p. 9; P. Corrao, *Da Federico a Federico. Trasformazione degli assetti istituzionali del regno di Sicilia fra XIII e XIV secolo*, in *Gli inizi del diritto pubblico, da Federico I a Federico II*, cur. D. Quaglioni, G. Dilcher, Bologna 2009, pp. 387-401; F. Titone, *The kingdom of Sicily*, in *The Italian Renaissance State*, cur. A. Gamberini, I. Lazzarini, Cambridge 2012, pp. 9-29, partic. 14-15).

maggiore e generalizzato malcontento nella popolazione; la sfiducia nel governo e nel suo operato causò rivolte, proteste e almeno due tentativi di regicidio.

Per cercare di mantenere la pace e l'unità del regno, Federico III fu costantemente costretto a fare concessioni ai suoi sudditi, spartendo il demanio regio, accordando esenzioni fiscali e diritti politici e potenziando il ruolo del parlamento siciliano. In tal modo, egli avviò un vero e proprio decentramento amministrativo e un depotenziamento dell'autorità monarchica che si sarebbe reso ancor più evidente con i suoi successori[6].

Questo quadro politico rese senza dubbio la presenza diretta e l'intervento personale del sovrano all'interno del proprio regno quanto mai necessarie e, infatti, la storiografia ha evidenziato come Federico III si impegnò nell'essere il più disponibile possibile verso i propri sudditi e a percorrere in lungo e in largo le terre della Sicilia per le più svariate impellenze: militari, difensive, giuridiche, amministrative ma anche, e soprattutto, prettamente politiche, ovvero per infondere, tramite la presentazione visiva della figura regia, coesione tra i sudditi e per garantire l'adesione alla monarchia[7]. Potenzialmente, tali condizioni potevano rendere l'Aragonese ben predisposto all'utilizzo di una messa in scena teatralizzata del proprio corpo per finalità politiche e, per tale ragione, l'analisi di questo sovrano è sembrata essere particolarmente indicata per gli scopi che il presente saggio si è proposto di conseguire.

Nello specifico, l'intento è quello di capire, prima di tutto, se Federico III fece effettivamente ricorso alla presentazione più o meno pubblica di sé stesso e, nel caso, se in tali occasioni egli mise in scena in maniera teatralizzata il proprio corpo. In altre parole, se egli utilizzò il proprio fisico per trasmettere, attraverso

[6] A proposito delle difficoltà della Corona durante il governo di Federico III si veda: De Stefano, *Federico III d'Aragona* cit., pp. 230-236 e 248-257; Backman, *Declino e caduta della Sicilia medievale* cit., passim; Fodale, *Federico III d'Aragona* cit.; D'Alessandro, *Un re per un nuovo regno* cit.; E. Mazzarese Fardella, *Aspetti della legislazione di Federico III d'Aragona re di Sicilia*, in *Federico III d'Aragona* cit., pp. 47-58, partic. 50-51; Hamel, *Il lungo regno* cit., *passim*.

[7] A tal proposito si veda: Backman, *Declino e caduta della Sicilia medievale* cit., p. 109; Fodale, *Federico III d'Aragona* cit.; A. Marrone, *La corte itinerante di Sicilia negli anni 1282-1377*, in *Il Mediterraneo del '300* cit., pp. 149-192, partic. 157-165 e p. 191.

una specifica azione consapevolmente programmata e pianificata, un determinato messaggio politico ai propri sudditi. Nel caso di questa eventualità, cercheremo di identificare anche quali caratteristiche corporee, quali atteggiamenti e quali espressioni volle porre in evidenza (per esempio, l'uso della barba, l'immobilità del corpo, o il volto allegro e sorridente) e perché volle fare ricorso proprio a quelle e quali significati ideologici esse potevano voler esprimere. In altre parole, tenteremo casomai di capire come la materialità del corpo naturale del sovrano interagisse con l'astrazione idealizzata del corpo politico del re per rispondere a un determinato modello di regalità che poteva, all'unisono, sia essere proposto dal monarca ai sudditi che, viceversa, da questi ultimi richiesto al loro *leader*.

Al fine di verificare tale aspetto della regalità federiciana abbiamo deciso di avvalerci di alcune specifiche fonti scritte del tempo. La critica storiografica, se da una parte ha evidenziato come durante il governo di Federico III si assistette a un riordino dell'amministrazione del regno e a un miglioramento dell'efficienza della cancelleria regia, dall'altra ha lamentato la grande quantità di materiale andato perduto per questa fase della storia aragonese[8]. Tuttavia, il panorama dei documenti esistenti risulta tuttora alquanto vasto[9] e, di fronte a questa mole di materiale, abbiamo deciso di limitare l'indagine a quelle fonti che sono sembrate più utili e interessanti per i fini che questa ricerca si è posta: quelle narrative e, nello specifico, le storie e le cronache composte dai testimoni diretti di quegli anni[10].

[8] *Codice diplomatico dei re aragonesi di Sicilia Pietro I, Giacomo, Federico II, Pietro II e Ludovico dalla rivoluzione siciliana del 1282 sino al 1355, con note storiche e diplomatiche*, ed. G. La Mantia, Palermo 1917-1956, voll. 2, I, pp. VII-CCXV, partic. XXII-XXVI.

[9] Per una rassegna delle fonti relative a Federico III e al suo regno si veda: M. G. Fallico, *Le fonti archivistiche (1296-1337)*, in *Federico III d'Aragona* cit., pp. 59-80; Marrone, *La corte itinerante di Sicilia* cit., pp. 152-153; e, soprattutto, la sezione *I. Fonti* dell'aggiornamento bibliografico curato da Pietro Colletta in Backman, *Declino e caduta della Sicilia medievale* cit., pp. 333-343.

[10] Per un quadro generale sulla letteratura del regno di Sicilia in età aragonese si veda: G. Fasoli, *Cronache medievali di Sicilia. Note d'orientamento*, «Siculorum Gymnasium», n. s., 2 (1949), pp. 186-241 (riedizione cur. O. Capitani, Bologna 1995); *Cronache Siciliane inedite della fine del Medioevo*, ed. F.

Infatti, riteniamo che questi testi, fornendoci degli spaccati sulla vita del tempo, possano essere i più adatti al reperimento delle informazioni relative alla presentazione del corpo regio da parte di Federico III all'interno di situazioni più o meno pubbliche e ufficiali (come gli ingressi in città, gli spostamenti da una parte all'altra del regno, le operazioni belliche, l'amministrazione della giustizia, il ricevimento di ambasciatori e delegati, i discorsi tenuti alle truppe prima delle battaglie e quelli fatti ai nobili e ai grandi del regno convocati a parlamento).

Certamente, siamo ben consapevoli che le informazioni che vengono riportate da questo genere di fonti vanno sempre contestualizzate all'interno dei loro ambiti di produzione[11]. Per tale motivo, i suddetti testi sono stati selezionati privilegiando quelli provenienti dall'interno della corte regia e dando precedenza a quelli cronologicamente e geograficamente più vicini ai fatti narrati. Essi, inoltre, sono stati sempre analizzati tenendo in considerazione il punto di vista dei loro autori e gli scopi che portarono alla loro composizione. Tra il vasto materiale investigato, informazioni utili sono state prevalentemente rintracciate in quattro opere, che qui di seguito verranno analizzate nel dettaglio in altrettanti capitoli: la *Historia Sicula* di Bartolomeo di Neocastro, la *Crònica* di Ramon Muntaner, l'anonima *Cronica Sicilie* e la *Historia Sicula* di Nicolò Speciale.

Giunta, Palermo 1955; P. F. Palumbo, *Medio Evo meridionale. Fonti e letteratura storica dalle invasioni alla fine del periodo aragonese*, Roma 1978, pp. 281-285; G. Ferraù, *La storiografia del '300 e '400*, in *Storia della Sicilia*, cur. R. Romeo, IV, *La cultura nell'età medioevale*, Napoli 1980, pp. 647-676; F. Delle Donne, *Politica e letteratura nel Mezzogiorno medievale. La cronachistica dei secoli XII-XV*, Salerno 2001; E. D'Angelo, *Storiografi e cronologi latini del Mezzogiorno normanno-svevo*, intr. E. Cuozzo, Napoli 2003, pp. 52-62.

11 Si vedano, a tal proposito, le interessanti considerazioni di Philippe Buc (P. Buc, *Dangereux rituel. De l'histoire médiévale aux sciences sociales*, Paris 2003 (ed. or. Princeton 2001), capitoli I-IV. Su questo libro, però, si veda anche la dettagliata recensione di Geoffrey Koziol: G. Koziol, *Review article: The dangers of polemic: Is ritual still an interesting topic of historical study?*, «Early Medieval Europe», 4/2 (2002), pp. 367-388) e, proprio relativamente al corpo, quelle di Nicole Nyffenegger e Katrin Rupp (Nyffenegger - Rupp, *Introduction* cit., p. 2).

Capitolo I

La Historia Sicula *di Bartolomeo di Neocastro*

Bartolomeo di Neocastro nacque negli anni '30 del XIII secolo e, visto che la sua cronaca si interrompe bruscamente al 1293, si pensa che morì tra la fine di quell'anno e il 1294/1295. Questi fu giudice a Messina sotto il governo angioino della città (tra il 1274 e l'inizio del 1282) ma, dopo i Vespri (1282), aderì agli aragonesi e fece carriera nell'amministrazione finanziaria di Pietro III e Giacomo II: assunse l'incarico di funzionario regio, nel 1286 fu ambasciatore alla corte pontificia e nel 1291 fu testimone per le nozze di Pietro d'Aragona con Guglielmina Moncada. Bartolomeo scrisse, presumibilmente tra 1292 e 1294, una *Historia* in cui narrò le vicende del regno di Sicilia dalla morte di Federico II di Svevia († 1250) fino al, come detto, 1293.

La sua cronaca fa da contraltare ideologico a quella di Saba Malaspina († 1296) presentando sotto una luce particolarmente negativa sia Carlo I che Carlo II d'Angiò (re di Sicilia, ovvero di Napoli, rispettivamente dal 1266 al 1285 e dal 1285 al 1309) e i pontefici contemporanei. Al contrario le simpatie del cronista vanno a Pietro III e ai suoi figli Giacomo II e Federico III e vede la Sicilia e l'Aragona come due entità istituzionali indissolubilmente legate[1].

[1] Su questo autore e la sua opera si veda: I. Walter, *Bartolomeo da Neocastro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VI, Roma 1964, *ad vocem*; F. Giunta, *Il 'messinese' Bartolomeo di Neocastro*, «Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Palermo», 9 (1969), pp. 108-113; Palumbo, *Medio Evo meridionale* cit., pp. 281-283; Ferraù, *La storiografia del '300 e '400* cit., pp. 650-653; E. D'Angelo, *Stil und Quellen in den Chroniken des Richard von San Germano und des Bartholomaeus von Neocastro*, «Quellen und Forschungen aus Italienischen Archiven und Bibliotheken», 77 (1997), pp. 437-458; E. D'Angelo, *Precettistica retorica e ideologia politica nel Proemio dell'*Historia Sicula *di Bartolomeo da Neocastro*, in *La fine dell'inizio. Una riflessione e quattro studi su «incipit» ed «explicit» nella letteratura latina*, cur. F. Giannini, Napoli 1999, pp. 68-101; E. Pispisa, *Costruzioni storiografiche e propaganda politica: l'esempio di Bartolomeo di Neocastro*, in *La propaganda politica nel Basso Medioevo*, Atti del XXXVIII Convegno Internazionale (Todi, 14-17 ottobre 2001), Spoleto

L'opera, sebbene non abbia il carattere di documento ufficiale e cronologicamente s'interrompa precedentemente all'acquisizione del titolo regio da parte di Federico III, risulta per noi interessante perché fornisce delle preziose informazioni su due aspetti che poi ritroveremo anche successivamente negli altri autori. Infatti, Bartolomeo ci dice che dopo l'elezione di Giacomo II a re d'Aragona nel 1291:

> L'illustre Infante [ovvero, Federico III d'Aragona] già inizia a governare i siciliani in pace, nel trionfo e nell'abbondanza di tutte le cose; già in ogni cosa appare degno di essere amato e, poiché ama la giustizia, è lodato. Chiedendo fraterni consigli e seguendo i suggerimenti che gli vengono offerti, tratta familiarmente i siciliani e non allontana i cittadini onorabili dal [suo] cuore, non cancellando i siciliani dalla sua memoria. Già rende ciascuno suo familiare e apre a tutto il popolo le porte della grazia della sua affabilità; già, incitando a fare lo stesso, si esercita sollecito negli addestramenti militari e, ornato dalle insigni armi, dall'assai lodevole lancia e dal

2002, pp. 29-48; Id., *Per una rilettura dell'*Historia Sicula *di Bartolomeo di Neocastro*, in *Studi sulle società e le culture del Medioevo per Girolamo Arnaldi*, cur. L. Gatto, P. Supino Martini, Roma 2002, pp. 531-548; D'Angelo, *Storiografi e cronologi* cit., pp. 55-56, 92-99 e 143-162. Edizione del testo: Bartholomaei de Neocastro, *Historia Sicula (1250-1293)*, ed. G. Paladino, «Rerum Italicarum Scriptores», s. II, XIII/3, Bologna 1921-1922. Saba Malaspina, invece, fu particolarmente legato alla curia papale ma piuttosto oggettivo nell'esposizione dei fatti. Egli scrisse la *Rerum Sicularum Historia*. Su questo autore e la sua opera si veda: W. Koller, *Studien zur Überlieferung der Chronik des Saba Malaspina*, «Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters», 47 (1991), pp. 441-507; C. Carozzi, *Saba Malaspina et la légitimité de Charles I^er^*, in *L'État angevin. Pouvoir, culture et société entre XIII^e^ et XIV^e^ siècle*, Atti del Convegno Internazionale (Roma - Napoli, 7-11 novembre 1995), Roma 1998, pp. 81-98; W. Koller, *Vergil in der Chronik des Saba Malaspina*, in *Gli umanesimi medievali*, cur. C. Leonardi, Atti del II Convegno dell'Internationales Mittellateiner Komitee (Firenze, 11-15 settembre 1993), Firenze 1998, pp. 297-306; D'Angelo, *Storiografi e cronologi* cit., pp. 54-55; M. Oldoni, *Saba Malaspina*, in *Enciclopedia fridericiana*, cur. O. Zecchino, II, Roma 2005, *ad vocem*; B. Pio, *Malaspina, Saba*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVII, Roma 2006, *ad vocem*. Edizione del testo: *Die Chronik des Saba Malaspina*, eds. W. Koller, A. Nitschke, «Monumenta Germaniae Historica», «Scriptores (in Folio)», XXXV, Hannover 1999.

vigore della sua tecnica, sotto le sembianze di un altro spezzava in torneo le lance delle opposte schiere[2].

Dunque, già prima di acquisire la corona regia, Federico III ha l'abitudine di trattare con familiarità, benevolenza e cortesia i propri sudditi («tratta familiarmente i siciliani») e sembra ben disponibile al contatto e al confronto con essi («rende ciascuno suo familiare e apre a tutto il popolo le porte della grazia della sua affabilità»). Quindi, quanto brevemente riportato da Bartolomeo di Neocastro sembra indicare che l'Aragonese non negò la visione di sé stesso ai propri sottoposti ma, al contrario, che fu ben disposto a farsi vedere loro e a incontrarli più o meno pubblicamente[3]. Durante tali occasioni, il sovrano adottò delle specifiche espressioni o assunse un determinato aspetto fisico? In altre parole, egli mise in qualche modo in scena il proprio corpo?

[2] «Jam sub pace, et triumpho, ac rerum abundantia illustris Infans regere Siculos incipit; jam ubique diligendus apparet, et cum justitiam diligat, commendatur. Cumque peteret fraternos monitus et data gerat consilia, Pharios tractat domestice, honorabiles cives a corde non reicit, Siculos a sui memoria non expellens. Jam singulos sibi facit domesticos et suae benignitatis gratiae januas aperit populo universo; jam excitans exercet studiosus praeludia proeliorum, et armis insignibus decoratus, satis commendabili lancea et vigore doctrinae, sub alterius specie hastiludiorum consortia disrumpebat»: Bartholomaei de Neocastro, *Historia Sicula* cit., p. 128.

[3] Questa stessa propensione per la familiarità e la confidenza è attestata anche per i predecessori aragonesi. Bartolomeo di Neocastro dice che, entrato Pietro III d'Aragona in Messina dopo la fuga di Carlo I d'Angiò, «rex et populus ejus solatiis gaudent cum' Phariis, familiares hymnos ipse praestabat gaudentibus; non regis, sed tra'ctabilis civis videtur humanitas» (Bartholomaei de Neocastro, *Historia Sicula* cit., p. 42); mentre di Giacomo II afferma che, nell'atto di riceve degli ambasciatori provenienti dalla Sicilia, «benigno illos vultu regia recepit benignitas, et eos, exuberante probitate domestica, ne dum rex fideles suos et subditos, quinimmo velut pater diligens filios amplexatur» (Bartholomaei de Neocastro, *Historia Sicula* cit., p. 137). Sebbene probabilmente sia un falso (G. Cusimano, *Atanasiu di Iaci*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IV, Roma 1962, *ad vocem*), anche nella cronaca di Atanasiu di Iaci si dice che Giacomo II «ascutava a tutti, e si assittava 'ntra lu curtigghiu [ovvero, il cortile] di lu Casteddu, e dava audienza a tutti, e facia la giustizia» (Athanasio di Jaci, *La vinuta e lu suggiornu di lu re Japicu in la gitati di Catania*, in *Due cronache del Vespro in volgare siciliano del secolo XIII*, ed. E. Sicardi, «Rerum Italicarum Scriptores», s. II, XXXIV/1, Bologna 1917, pp. 31-36, partic. p. 34).

Da questo punto di vista, il cronista si limita a dire solamente che Federico III dimostrò una spiccata predilezione per le attività militari («si esercita sollecito negli addestramenti militari»). Questo aspetto è confermato anche successivamente, quando lo stesso autore sostiene che egli, in un discorso pronunciato dagli ambasciatori di Messina a re Giacomo II d'Aragona, è definito «operoso nel regnare e nel combattere»[4]. Se la propensione bellica non costituisce una caratteristica prettamente corporea, tenuto conto dei risultati che in tale attività conseguiva («spezzava in torneo le lance delle opposte schiere»), possiamo ipotizzare che egli fosse contraddistinto da una certa prestanza fisica. Allora, potrebbe essere questo un aspetto del proprio corpo che Federico III aveva interesse a presentare ai propri sudditi?

Certamente, come abbiamo visto in apertura, quello della forza fisica è un aspetto che doveva senza alcun dubbio contraddistinguere il sovrano medievale, che, tra le altre cose, doveva essere anche un capo militare[5]. Tuttavia, il testo non fa riferimento a una specifica messa in scena di tale caratteristica. Anzi, al contrario, Federico sembra partecipare ai tornei nascondendo, addirittura, la propria identità. Dunque, dalle informazioni che Bartolomeo di Neocastro riporta non sembrerebbe che, da parte regia, ci fosse una vera e propria volontà di presentare pubblicamente tale aspetto fisico. E un po' più in generale, concludendo, possiamo notare che il cronista messinese non fa riferimento a nessun'altra messa in scena di qualsivoglia caratteristica corporea del re.

[4] «regno et bello strenuus»: Bartholomaei de Neocastro, *Historia Sicula* cit., p. 140. Già del padre Pietro III era stata evidenziata la capacità militare: «lu plui grandi guirreri et homu saputu, in quisti facti, chi nixuno homo di lu mund» (Anonimo Messinese, *Lu rebellamentu di Sicilia, lu quali hordinau e fichi fari misser Iohanni di Prochita, contra re Carlu*, in *Due cronache del Vespro* cit., pp. 3-30, partic. p. 19); «ipse quidem bellorum est strenuus» (Bartholomaei de Neocastro, *Historia Sicula* cit., p. 16 e 47); «qui estis prestanti corpore fortis, animo robusto virilis, mente magnanimis, iuventutis vigore floridus» e ancora «est enim homo in armis strenuus» (*Die Chronik des Saba Malaspina* cit., p. 271 e 296). E allo stesso modo era stato fatto anche relativamente al fratello Giacomo II: «bellator et miles strenuus» (Bartholomaei de Neocastro, *Historia Sicula* cit., p. 141).

[5] Al contrario, le deficienze fisiche potevano ingenerare contestazioni (G. Lecuppre, *Déficience du corps et exercice du pouvoir au XIV^e siècle*, in *Le Corps du Prince* cit., pp. 705-720). A proposito della funzione militare del sovrano medievale si veda: Le Goff, *Il re nell'Occidente medievale* cit., p. 22.

Capitolo II

La Crònica *di Ramon Muntaner*

Ramon Muntaner nacque a Peralada in Catalogna nel 1265 e morì a Ibiza nel 1336. La sua vita fu estremamente piena di eventi, anche piuttosto avventurosi. La sua principale attività fu quella del soldato di ventura, che svolse tra le Baleari e la Sicilia e tra la Grecia e Bisanzio, finanche all'Asia Minore. Dal 1309 al 1315 rivestì pure un ruolo politico come governatore dell'isola di Gerba in Tunisia per conto proprio di Federico III d'Aragona. Successivamente fu attestato tra Valencia e le Baleari.

La sua opera copre il periodo che va dal 1205 al 1328 e la sua stesura ebbe inizio nel 1325. Essa è impostata come una sorta di *speculum principis* indirizzato ai membri presenti e futuri della dinastia d'Aragona (ai quali egli fu completamente devoto), inclusi anche i rami laterali di Sicilia e di Maiorca (che il Muntaner vorrebbe unificati tutti sotto un unico re). L'intento dell'autore era soprattutto quello di giustificare e difendere la politica della casata aragonese (identificata come la dinastia prescelta da Dio) ma, entro tale contesto, egli viene a inserire anche la propria esperienza personale come membro della Compagnia Catalana e la sua ascesa sociale. Il tono del racconto è epico e fortemente narrativo, tanto da sembrare quasi un romanzo cavalleresco[1].

[1] Su questo autore e la sua opera, oltre alle introduzioni delle edizioni utilizzate, si veda: A. Varvaro, *Il testo storiografico come opera letteraria: Ramon Muntaner*, in *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*, cur. M. de Riquer, Barcelona 1984, pp. 403-416; *Crònica. Ramón Muntaner*, ed. V. J. Escartí, Valencia 1999, voll. 2, I, pp. 7-29; Ramon Muntaner, *Les Almogavres. L'expédition des Catalans en Orient*, ed. J.-M. Barberà, postfazione C.-H. Lavielle, Toulouse 2002, postfazione; *The Catalan Expedition to the East: from the* Chronicle *of Ramon Muntaner*, ed. R. D. Hughes, intr. J. N. Hillgarth, Barcelona - Woodbridge 2006, introduzione; S. M. Cingolani, *La memòria dels reis. Les quatre grans cròniques i la historiografia catalana, des del segle X fins al XIV*, Barcelona 2007, pp. 159-194; J. A. Aguilar Àvila, *La* Crònica *de Ramon Muntaner: edició i estudi (pròleg-capítol 146)*, intr. A. G. Hauf Valls, Barcelona 2015, voll. 2, I; *Dits, fets i veres veritats. Estudis sobre Ramon Muntaner i el seu temps*, cur. J. A. Aguilar Àvila, S. Martí Castellà, X. Renedo i Puig, Barcelona 2019. Il testo è stato edito e tradotto svariate volte ma non sempre

Passando all'analisi di questo testo, per prima cosa possiamo notare che Ramon Muntaner è l'unico cronista del tempo a fornirci qualche informazione sull'aspetto fisico di Federico III, anche se quando era ancora in giovane età. Egli, infatti, nella sua cronaca afferma che:

> rispetto poi a don Federigo, potete metterlo al paro di Gaspero [ovvero Gaspare, uno dei tre re Magi], che era un garzoncello florido e bello sopra tutti, e assennato e dritto2.

Dunque, del futuro re di Sicilia viene sottolineata la bellezza[3]. Questo, come abbiamo visto, è senza dubbio un elemento importante della regalità medievale e che, certamente, poteva essere messo volutamente in scena per motivazioni prettamente governative. Tuttavia, è bene evidenziarlo, nelle pagine del cronista catalano niente viene, in realtà, specificato in tal senso e, da quanto riportato, non sembrerebbe proprio che l'Aragonese fece un consapevole utilizzo di questa sua qualità per scopi politici.

Maggiori dettagli, invece, vengono forniti dal nostro autore in merito all'elezione e all'incoronazione regia di Federico III a re di Sicilia (avvenute in Palermo il 25 marzo del 1296):

in forma completa. Per tale motivo, in questa sede abbiamo deciso di utilizzare: Ramon Muntaner, *Crònica*, in *Cronache catalane del secolo XIII e XIV*, ed. F. Moisè, riedizione, intr. L. Sciascia, Palermo 1984 (ed. or. Firenze 1844), pp. 5-397 (traduzione in italiano dell'edizione di Jean Alexandre C. Buchon, Paris 1827) incrociandola con la versione originale in catalano di *Crònica de Ramon Muntaner*, in *Les quatre grans Cròniques*, ed. F. Soldevila, revisione filologica J. Bruguera, revisione storica M. T. Ferrer i Mallol, III, Barcelona 2011 (ed. or. Barcelona 1971).

[2] «E l'infant En Frederic pot hom comparar a Gaspar, qui era jove e nin e el pus bell hom del món e savi e dreturer»: Ramon Muntaner, *Crònica* cit., cap. 96, p. 123; *Crònica de Ramon Muntaner* cit., cap. 96, p. 172.

[3] Quello della bellezza, unito alla mirabile statura e alle sembianze regali, è un aspetto che anche altre fonti siciliane ricordano relativamente al padre Pietro III. Infatti, Bartolomeo di Neocastro dice che al momento della nascita «vultum Venus et membra componit pueri» e, ancora, che egli aveva «mirabilis staturae membra composita et regalem aspectum» (Bartholomaei de Neocastro, *Historia Sicula* cit., rispettivamente p. 41 e 51). Mentre Nicolò Speciale afferma che è «rex quidem vultu spectabili» (Nicolai Specialis, *Historia sicula*, in *Bibliotheca scriptorum qui res in Sicilia gestas sub Aragonum imperio retulere*, ed. R. Gregorio, Palermo 1791-1792, I, pp. 283-508, partic. p. 309).

In questo mezzo fu fermato un giorno nel quale tutti i gentiluomini, cavalieri, uomini dei comuni e delle città, dovessero convenire a Palermo, imperciocché voleva farvisi coronar re, e da tutti loro ricever il giuramento; e nel giorno fissato tutti erano a Palermo, e vi comparve un gran numero di Catalani, Aragonesi, Latini, Calabresi e altri delle diverse provincie dei reami. E quando furono tutti convenuti al palagio reale, cioè nella sala verde di Palermo, l'almirante [ovvero, Giovanni da Procida (1210-1298)[4]] prese a parlare e disse loro belle parole accomodate alla circostanza nella quale si trovavano, e infra le altre: che per tre ragioni il novello loro signore era veramente quel terzo Federigo annunciato dalle profezie, siccome quegli che doveva apparire un giorno e farsi padrone dell'impero e della maggior parte del mondo. E le tre ragioni erano queste: che in primo luogo era certo che esser egli il terzo figliuolo nato dal re don Pietro [ovvero, Pietro III]; in secondo luogo essere il terzo Federigo venuto a governar la Sicilia; e in ultimo luogo che sarebbe il terzo Federigo eletto imperatore di Lamagna [ovvero, della Germania]. Per la qualcosa lo si poteva a buon diritto chiamare Federico III re di Sicilia e di tutto il reame, imperciocché il reame gli apparteneva. Subito tutti si alzarono sclamando: «Dio accordi lunga vita al nostro signore e re Federigo III re di Sicilia e di tutto il reame»; e i baroni si alzarono e gli prestarono giuramento ed omaggio; poi fecero altrettanto cavalieri, cittadini e uomini dei comuni; e dopo questo con gran solennità si recarono, secondo l'usanza, alla Cattedrale di Palermo, e qui fu posta in capo al re Federigo la corona. Poi colla corona in capo, un globo nella dritta e lo scettro nella manca, e rivestito degli abiti regj, andò cavalcando dalla maggior chiesa di Palermo fino al palazzo, in mezzo alle gioie e ai più vivi applausi [ovvero, ai divertimenti e ai sollazzi] che mai siano stati fatti ad alcuna coronazione di re. Giunti a palazzo furono imbandite mense per tutti gli assistenti, e tutti vi si assisero. Che dir di più? la festa continuò quindici giorni, e in questo tempo in tutta Palermo non si fece altro che godere, ballare, cantare e darsi a ogni fatta di sollazzi. Le tavole erano sempre im-

[4] Giovanni da Procida fu figura di spicco della vita politica siciliana del tempo. Su questo personaggio si veda in sintesi: S. Fodale, *Procida, Giovanni da*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXV, Roma 2016, *ad vocem*.

> bandite, e chi ne voleva, mangiava. Quando finalmente le feste cessarono, e che tutti tornarono alle loro case, messer lo re andò a visitar tutta la Sicilia, poi passò in Calabria e in tutti gli altri lochi[5].

Il testo ci informa, senza ombra di dubbio, sul carattere pubblico della cerimonia, che prevedeva la partecipazione di «tutti i gentiluomini, cavalieri, uomini dei comuni e delle città» del regno, e sulla disponibilità, da parte di Federico III, a interagire con i presenti. Infatti, egli ricevette, per prima cosa, «giuramento ed omaggio» dai baroni, dai cavalieri e dai cittadini; poi «andò cavalcando» per le vie di Palermo «in mezzo ai divertimenti e ai sollazzi», evidentemente degli abitanti della città; e infine, cessati i

[5] «E féu entretant donar dia que tots, cabdals, cavallers e síndics de ciutats e de viles fossen a dia cert a Palerm, que ell se volia coronar rei e volia que tuit lo jurassen. E lo jorn que els fo donat hi foren tuit, e aquí hac grans gents de catalans e d'aragoneses e de llatins e de calabreses e dels altres llocs del regne. E tantost foren ajustats al palau reial, ço és a saber, en la Sala Verd de la ciutat de Palerm, e l'almirall preïcà'ls e els dix moltes de bones paraules que faïen al temps que tenien entre mans. E entre les altres coses que els dix mostrà-los per tres raons que aquest senyor era aquell terç Frederic que les profetes deïen que devia venir a ésser rei de l'Emperi e de la major part del món. E les raons eren aquestes : que era cert que ell era lo terç fill que el senyor rei En Pere havia; e d'altra part, que ell era lo terç Frederic qui havia senyorejada Sicília; d'altra part, que seria lo terç Frederic qui és estat emperador d'Alemanya. Per què per nom dret li podia hom dir Frederic terç, rei de Sicília e de tot le regne. E sobre açò tuit se llevaren e a una veu cridaren: - Déus don vida a nostre senyor lo rei Frederic terç, senyor de Sicília e de tot lo regne! E tantost llevaren-se tots los barons e faeren-li sagrament e homenatge, e puis tots los cavallers e ciutadans e hòmens de viles. E, con açò fo fet, tantost, ab gran solemnitat, així con és costuma, anà-se'n a la seu de la ciutat e ab gran benedicció reebé la corona. E així, ab la corona en testa e ab lo pom en la man sinestra e la verga en la man dreta, ab vestedures reials, anà-se'n cavalcant de l'esgleia major de Palerm al palau, ab los majors jocs e solaces que anc se faessen en coronació de negun rei qui en el món fos. E, con foren al palau, los menjars foren aparellats, e aquí tothom menjà. Què us diré? Que quinze jorns durà la festa, que null hom no féu res en Palerm mas solaçar e ballar e cantar e fer jocs de diverses maneres. E tota hora les taules eren meses al palau a tothom qui menjar volgués. E, con tot açò fo passat, e cascuns se'n foren tornats en llurs llocs, lo senyor rei Frederic terç anà per tota Sicília visitant e puis per Calàbria e per tots los altres llocs»: Ramon Muntaner, *Crònica* cit., cap. 185, p. 238; *Crònica de Ramon Muntaner* cit., cap. 185, pp. 308-309.

festeggiamenti, decise di «visitar tutta la Sicilia». Se, dunque, è innegabile che da parte del re c'era tutta la disponibilità a presentarsi in pubblico, resta da capire se in tali occasioni egli compì qualche sorta di messa in scena teatralizzata del proprio corpo e, se sì, di quali parti.

La prima cosa che a tal proposito vogliamo sottolineare è che il succitato passo attesta l'utilizzo della Sala Verde (ovvero un ampio ambiente fiancheggiata da logge e portici che era utilizzato per banchetti e ricevimenti) del palazzo regio (già normanno) di Palermo[6]. L'impiego di sfarzosi ambienti architettonici durante la presentazione pubblica del sovrano poteva essere dovuto alla volontà di indirizzare l'attenzione degli astanti verso l'apparizione teatrale del re e di rendere maggiormente evidente proprio la messa in scena del suo corpo[7].

Allo stesso modo, anche l'utilizzo pubblico di vesti e insegne del potere[8], unito all'adozione del cavallo («rivestito degli abiti

[6] Su questa aula e, più in generale, il palazzo regio normanno si veda in sintesi: U. Scerrato, *Arte normanna e archeologia islamica in Sicilia*, in *I Normanni popolo d'Europa. 1030-1200*, cur. M. D'Onofrio, Catalogo della Mostra (Roma, Palazzo Venezia, 28 gennaio - 30 aprile 1994), Venezia 1994, pp. 338-349, partic. p. 344; W. Tronzo, *Il palazzo dei Normanni di Palermo come esibizione*, in *Nobiles Officinae* cit., II, pp. 24-31; R. Longo, *Il Palazzo Reale di Palermo. La fabbrica medievale*, in *Il Palazzo Reale di Palermo*, cur. M. Andaloro, Modena 2011, pp. 51-118; B. Brenk, *Il percorso del Re. Riflessioni per il concetto architettonico del Palazzo Reale di Palermo sotto Ruggero II*, «Temporis Signa. Archeologia della tarda antichità e del medioevo», 11 (2016), pp. 177-198; R. Longo, *"In loco qui dicitur Galca". New Observations and Hypotheses on the Norman Palace in Palermo*, «Journal of Transcultural Medieval Studies», 3/1-2 (2016), pp. 225-317.

[7] La storiografia ha evidenziato come il lusso e l'ostentazione della ricchezza potevano essere utilizzati come mezzi per marcare la distanza tra il re e i propri sudditi e impressionare questi ultimi. Per qualche esempio in tal senso si veda: Sabaté, *L'invisibilità del re* cit., pp. 33-34; Duindam, *Dynasties* cit., pp. 168-188 e 255-273.

[8] Sull'importanza storiografica dei simboli del potere, senza addentrarci nel vasto panorama bibliografico esistente, ci limitiamo a rimandare semplicemente ai pioneristici lavori di Percy Ernst Schramm sull'argomento: P. E. Schramm, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert*, Stuttgart 1954-1956, voll. 3; P. E. Schramm, *Lo stato post-carolingio e i suoi simboli del potere*, in *I problemi comuni dell'Europa post-carolingia*, Atti della II Settimana di Studi del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 6-13 aprile 1954), Spoleto

regj, andò cavalcando dalla maggior chiesa di Palermo fino al palazzo»), poteva senz'altro servire a evidenziare la presenza corporea del sovrano: i preziosi materiali e i lussuosi ornamenti che contraddistinguevano le prime e la posizione maggiormente elevata che conferiva il secondo potevano attrarre gli sguardi degli spettatori verso di lui e, inevitabilmente, agevolare la presentazione pubblica del suo corpo.

Detto questo, però, dobbiamo segnalare come il testo non espliciti assolutamente niente in tal senso e, più nello specifico, non riporti neppure alcuna informazione relativamente a un determinato atteggiamento corporeo (un gesto, un'espressione facciale) assunto da parte di Federico III durante tale occasione. Se il cronista non sentì l'esigenza di riportare qualche nota in merito al corpo regio, presumibilmente questo fu dovuto al fatto che niente, nel comportamento del re, attrasse la sua attenzione e fu da lui considerato degno di essere annotato. Di conseguenza, verrebbe da ipotizzare che il sovrano, nella presentazione pubblica di sé stesso, non adottò una particolare messa in scena del proprio corpo.

A ribadire questa sorta di indifferenza verso l'esibizione scenografica di sé può essere citato anche il rapporto piuttosto freddo che Federico III intrattenne con i principali monumenti della città di Palermo. Infatti, si tenga presente che il fastoso palazzo palermitano non sembrerebbe essere stato particolarmente apprezzato da parte della monarchia aragonese. In effetti, un ulteriore impiego pubblico della Sala Verde è attestato solamente con la regina Costanza (la madre di Federico III)[9]. Tale disinte-

1955, pp. 149-198; P. E. Schramm, *Il simbolismo dello stato nella storia del Medioevo*, in *La storia del diritto nel quadro delle scienze storiche*, Atti del I Convegno Internazionale della Società Italiana di Storia del Diritto (Roma, 1964), Firenze 1966, pp. 247-267 (magari con i successivi aggiornamenti di Reinhard Elze: R. Elze, *Insegne del potere sovrano e delegato in Occidente*, ora in Id., *Päpste - Kaiser - Könige und die mittelalterliche Herrschaftssymbolik*, London 1982 (ed. or. Spoleto, 1976), pp. 569-594; Id., *I segni del potere ed altre fonti dell'ideologia politica del Medioevo recentemente utilizzate*, ora in Id., *Päpste - Kaiser - Könige* cit. (ed. or. Roma 1976), pp. 283-300).

[9] «E madona la reina e el senyor infant En Jacme tengren per bo aquest consell [di convocare un'assemblea generale con sindaci e deputati di tutte le città e i municipi della Sicilia]; e així se complí. E, con venc al jorn que dit los fo, ells foren tots a Palerm; e aquell jorn ajustarense, tots en general,

resse può essere inoltre confermato anche da un atto dell'amministrazione civica di Palermo che, nel 1340, chiese l'aiuto di re Pietro II (1337-1342) per la ristrutturazione di tale struttura. Di fatto, nonostante qualche intervento del suo predecessore, questa stava andando comunque progressivamente in rovina[10].

Per di più, se durante il governo aragonese la cappella di palazzo (altro ambiente di rappresentanza edificato dai predecessori normanni) svolgeva ancora le sue attività liturgiche e il suo clero poteva ancora disporre di privilegi e donativi (è del 1309 un importante inventario dei beni mobili della chiesa), Federico III appare coinvolto in un solo diploma che la riguardi e sarà soltanto successivamente al suo regno, verso la metà del XIV secolo, che

a la Sala Verd de Palerm. E aquí fo fet lo siti de madona la reina e dels infants, e puis dels rics hòmens e dels cavallers; e puis tots comunament segueren en terra, on havia esteses tapits»: *Crònica de Ramon Muntaner* cit., cap. 99, p. 175 (=Ramon Muntaner, *Crònica* cit., cap. 99, p. 125). A tal proposito si veda: M. G. Aurigemma, *Palinsesto Palatina. Le arti, le trasformazioni, gli usi e i restauri da Federico II ai Savoia*, in *La Cappella Palatina a Palermo*, cur. B. Brenk, Modena 2010, I, pp. 203-272, partic. 203-204; Longo, *Il Palazzo Reale di Palermo* cit.; L. Sciascia, *Palermo as a Stage for, and a Mirror of, Political Developments from the 12th to the 15th Century*, in *A Companion to medieval Palermo. The History of a Mediterranean City from 600 to 1500*, cur. A. Nef, Leiden - Boston 2013, pp. 299-324, partic. p. 310.

[10] «Ma da un documento che ora mi è venuto a mani, e si legge per fortuna nei registri dell'antico Archivio della Città, sappiamo come nel 1340 il vecchio edificio della Sala verde minacciava rovina, e già a 22 di ottobre di quell'anno cadeva con grande orrore una parte del tetto di essa Sala, trascinando nella caduta anche due travi che in una precedente riparazione vi erano state collocate per ordine di Re Federico [ovvero, Federico III]. La Università di Palermo si rivolgeva con zelo santissimo di carità patria a Re Pietro II, pregandolo che fosse prontamente riparato il vetusto edificio, ch'era di tanto lustro e decoro alla città, con la lettera seguente, che ho potuto estrarre dal Registro di lettere del 1340-41, fol. 21, recto, oggi conservata nell'Archivio Comunale [segue il testo]»: V. Di Giovanni, *La topografia antica di Palermo dal secolo X al XV*, Palermo 1889-1890, voll. 2, I, pp. 374-377. A tal proposito si veda: *Registri di lettere, 1348-1349 e 1350*, eds. L. Bilello, A. Massa, intr. L. Sciascia, «Acta curie felicis urbis Panormi», VIII, Palermo 1993, introduzione, partic. pp. XXXVII-XXXVIII; R. La Duca, *Il Palazzo dei Normanni*, Palermo 1997, pp. 124-125; Aurigemma, *Palinsesto Palatina* cit., pp. 203-204; Longo, *Il Palazzo Reale di Palermo* cit.

si sentirà l'esigenza di intervenire al rifacimento dei suoi preziosi decori e al restauro di alcuni dei suoi straordinari mosaici[11].

Nonostante, come abbiamo visto, la Cattedrale di Palermo mantenesse la sua funzione di luogo deputato alle cerimonie di incoronazione dei re siciliani («e qui fu posta in capo al re Federigo la corona»), anche i legami tra questa chiesa e Federico III non risultarono particolarmente stretti: nel 1323 la cattedrale versava, addirittura, in uno stato di abbandono e decadenza[12]; e gli stessi rinnovamenti che nella prima metà del XIV secolo le furono destinati (gli interventi nel portale centrale; l'aggiunta dei motivi decorativi a formelle geometriche; il compimento delle quattro torri angolari; e la realizzazione del campanile con i relativi arconi di collegamento) devono essere visti in un'ottica di autonomia cittadina, piuttosto che di iniziativa regia[13].

Lo stesso può essere detto anche relativamente ai vari palazzi residenziali che i sovrani normanni avevano fatto realizzare nei

[11] A tal proposito si veda: Aurigemma, *Palinsesto Palatina* cit., pp. 203-204; P. Pastorello - C. Tomasi, *Conservazione e presentazione estetica della Cappella Palatina di Palermo*, in *La Cappella Palatina a Palermo. Storia, Arte, Funzioni*, cur. T. Dittelbach, Künzelsau 2011, pp. 329-342, partic. p. 329. In generale, sulla Cappella Palatina si veda almeno: W. Tronzo, *The Cultures of His Kingdom. Roger II and the Cappella Palatina in Palermo*, Princeton 1997, pp. 97-133; *La Cappella Palatina* cit.; *La Cappella Palatina a Palermo* cit.; A. Nef, *Conquérir et gouverner la Sicile islamique aux XIe au XIIe siècles*, Roma 2011, pp. 136-143 e 148-167. Per privilegi ed esenzioni concesse a suo favore dai re di Sicilia si veda: G. Palermo, *Guida istruttiva per potersi conoscere… tutte le magnificenze… della Città di Palermo*, Palermo 1816, voll. 4, III, p. 52. Sull'atto di Federico III per tale chiesa si veda: *Tabularium regiae ac imperialis capellae collegiatae divi Petri in regio panormitano palatio*, ed. A. Garofalo, Palermo 1835, documento n. LXXIII, del 1323, «Instrumentum sententiae latae per dominum Senatorem de mandato domini Regis Friderici super quarta Juris Parochialis Cap. Regiae», pp. 124-125.

[12] Backman, *Declino e caduta della Sicilia medievale* cit., p. 229.

[13] A tal proposito si veda: G. Di Stefano, *Monumenti della Sicilia normanna*, cur. W. Krönig, Palermo 1979 (ed. or. Palermo 1955), p. 78; G. Spatrisano, *Lo Steri di Palermo e l'architettura siciliana del Trecento*, Palermo 1972, pp. 133-134; G. Bellafiore, *La cattedrale di Palermo* Palermo, 1976; *La Cattedrale di Palermo. Studi per l'ottavo centenario della fondazione*, cur. L. Urbani, Palermo 1993; G. Bellafiore, *Aspetti teologici dell'architettura civile del XIV secolo in Sicilia*, in *Federico III d'Aragona* cit., pp. 205-214, partic. p. 206; Sciascia, *Palermo as a Stage* cit., p. 312.

dintorni della città[14]. Infatti, non sembra che questi ricevettero una particolare attenzione da parte dei re aragonesi: Pietro III si limitò a nominarne, con atto del 12 settembre 1282, un certo Nicolò Jappolo come castellano e, successivamente, nel 1307 il Palazzo di Altofonte fu donato ai Cistercensi della Chiesa di S. Maria d'Altofonte; nel 1320 quello della Cuba divenne possedimento privato del conte Barca Siginolfo (sebbene nel 1325 venga ricordato ancora come «regium»[15]); e nel 1328 quello della Favara fu concesso ai Teutonici della Chiesa della Magione[16].

Un po' più in generale, dobbiamo notare che, *de facto*, Federico III aveva eletto Messina a capitale del regno e a sua residenza privilegiata[17]. Effettivamente, egli ridusse la sua presenza a Palermo solamente a brevi periodi di tempo e con una cadenza grosso modo annuale (ma, per esempio, la visita dell'aprile-giugno 1337 avvenne, addirittura, dopo un'assenza di ben cinque anni). A tal riguardo, si tenga anche presente che, già nel maggio

[14] Su queste strutture si veda almeno: H.-R. Meier, *Die normannischen Königspaläste in Palermo. Studien zur hochmittelalterlichen Residenzbaukunst*, Worms 1994; H.-R. Meier, *I palazzi residenziali di Palermo*, in *I Normanni popolo d'Europa* cit., pp. 221-227; Scerrato, *Arte normanna* cit.; J.-M. Martin, *Le cas du royaume de Sicile: traditions et influences occidentales*, in *Les palais dans la ville. Espaces urbains et lieux de la puissance publique dans la Méditerranée médiévale*, cur. P. Boucheron, J. Chiffoleau, Lyon 2004, pp. 77-93; L. Hadda, *L'architettura palaziale tra Africa del Nord e Sicilia normanna (secoli X-XII)*, Napoli 2015; Ead., *L'īwān nell'architettura palaziale della Sicilia normanna*, in *Entre Oriente y Occidente. Textos y espacios medievales*, cur. M. Marcos-Aldón, M. Massaiu, Córdoba 2016, pp. 73-88.

[15] *Cronaca della Sicilia di Anonimo del Trecento*, ed. P. Colletta, Enna 2013, pp. 241-242. La Cuba viene citata anche nella sesta novella della quinta giornata del *Decameron* di Giovanni Boccaccio ma come luogo di proprietà, e non di residenza, regia (Giovanni Boccaccio, *Decameron*, ed. C. Segre, commento M. Segre Consigli, Milano 1966, giornata V, novella 6, pp. 351-356). Su questo autore e la sua opera si veda in sintesi: N. Sapegno, *Boccaccio, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, X, Roma 1968, *ad vocem*.

[16] A tal proposito si veda: Di Stefano, *Monumenti della Sicilia normanna* cit., p. 96, 98 e pp. 108-109; G. Caronia, *La Zisa di Palermo: storia e restauro*, Bari 1982, pp. 98-99; G. Caronia - V. Noto, *La Cuba di Palermo. Arabi e Normanni nel XII secolo*, Palermo 1988, pp. 235-236.

[17] A tal proposito si veda: Backman, *Declino e caduta della Sicilia medievale* cit., pp. 88-89; Marrone, *La corte itinerante di Sicilia* cit. Tuttavia, nello stesso tempo la città riuscì a sviluppare anche una peculiare autonomia amministrativa (E. Pispisa, *Messina nel Trecento. Politica, economia, società*, Messina 1980; Id., *Messina medievale*, Galatina 1996).

1321, la città aveva fatto espressamente richiesta a Federico III affinché lui, o quantomeno suo figlio, soggiornasse per almeno tre mesi l'anno entro le sue mura e, nell'aprile 1323, la notizia che le nozze tra Pietro II ed Elisabetta di Carinzia sarebbero state celebrate a Messina suscitò la protesta dei palermitani che rivendicarono il ruolo di capitale della loro città[18]. Ciò dimostra come, in generale, da parte regia non ci fu una particolare predisposizione all'utilizzo delle scenografiche cornici architettoniche che questa città poteva mettere a disposizione.

Tornando alla cronaca di Muntaner, possiamo segnalare che nella descrizione dello scontro, presso Mazara, tra Federico III e il principe di Taranto Filippo (1293-1331)[19] ritroviamo i già citati riferimenti alle doti guerriere del re aragonese:

> In questa lotta, messer lo re e il principe, s'incontrarono faccia a faccia, si riconobbero e ne gioirono. Bisognava vederli combattere ambedue corpo a corpo, e certamente ognuno d'essi poteva dire di aver trovato un degno compagno; e trattaronsi di tal guisa che l'uno spezzò addosso all'altro quante armi aveva. Alla fine messer lo re dette d'un tal colpo dell'azza d'arme sulla testa del cavallo del principe che tutto stordito, stramazzò a terra […] Allorquando seppe il principe essere il signor re quegli col quale ebbe sì dura lotta, gli si rese, e messer lo re lo raccomandò al detto don Martino Peris d'Aros e al fratello don Pietro d'Aros e a don Garzia Ximenes de Ayvar. E dopo questa raccomandazione, percorse il campo di battaglia coll'azza d'armi brandita e laddove più fitta era la mischia; e al solito furono sì splendidi i suoi fatti d'arme, che a tutti fu noto

[18] *Registri di lettere (1321-1326)*, ed. L. Citarda, intr. A. Baviera Albanese, premessa G. Bosco, «Acta Curie Felicis Urbis Panormi», III, Palermo 1984, pp. 16-19, documenti nn. 7, 8 e 9. Sul rapporto tra monarchia aragonese e città di Palermo si veda: *Registri di lettere, 1321-1322 e 1335-1336*, ed. L. Sciascia, «Acta curie felicis urbis Panormi», VI, Palermo 1987, introduzione; *Registri di lettere, 1348-1349 e 1350* cit., introduzione, pp. XXXVII-XXXVIII; H. Bresc - G. Bresc-Bautier, *«Felix Urbs Panormi»: spectacle et violence*, in *Palerme 1070-1492: mosaique de peuples, nation rebelle. La naissance violente de l'identité sicilienne*, cur. H. Bresc, G. Bresc Bautier, Paris 1993, pp. 162-174, partic. p. 163; Marrone, *La corte itinerante di Sicilia* cit., pp. 151-152; Sciascia, *Palermo as a Stage* cit., pp. 310-315.

[19] Su Filippo di Taranto, figlio di Carlo II d'Angiò e fratello di Roberto d'Angiò, si veda in sintesi: A. Kiesewetter, *Filippo I d'Angiò, imperatore nominale di Costantinopoli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVII, Roma 1997, *ad vocem*.

esser egli un degno figliuolo del buon re don Pietro [ovvero, Pietro III] e degno nipote del buon re don Giacomo [ovvero, Giacomo I d'Aragona (1213-1276)][20].

Dunque, da questo passo veniamo a sapere che il sovrano partecipava in prima persona alle operazioni militari, però non è chiaro se egli, in tali occasioni, adottasse dei particolari segni distintivi. Infatti, in un primo momento il cronista dice che Federico III e Carlo «si riconobbero» sin dall'inizio del duello ma, poco dopo, afferma che solo alla fine il principe si rese conto di aver combattuto contro il re («allorquando seppe il principe essere il signor re quegli col quale ebbe sì dura lotta»). A prescindere da questo, tuttavia, quello che appare assolutamente evidente è l'abilità bellica del re di Sicilia. Tale capacità farebbe supporre una certa prestanza fisica e forza da parte sua. Infatti, egli risulta in grado, con un sol colpo, di far stramazzare a terra il cavallo dell'avversario («lo re dette d'un tal colpo dell'azza d'arme sulla testa del cavallo del principe che tutto stordito, stramazzò a terra»). Ancora una volta, però, tale peculiarità corporea non sembra, visto il tenore del racconto, far parte di una specifica messa in scena attuata da parte del re per finalità prettamente politiche.

Poco dopo, Muntaner ci parla dell'incontro dove Ruggero di Flor (1267-1305)[21] offrì i propri servigi a Federico III:

[20] «E en aquella pressa encontrà's lo senyor rei ab lo príncep, e conegren-se, de què cascun hac gran plaer; e llavors veérets-los abdosos combatre cos per cos, que segurament que cascun podia dir que havia trobat ben son companyó; sí que en tal manera s'adobaren, que cascun després sobre l'altre totes quantes armes havia. E a la fin lo senyor rei donà tal de la mança al cap del cavall del príncep, que el cavall fo fora de tot seny e va caure en terra; [...] E, con lo príncep conec que aquí era lo rei, e encara que tant s'era ab ell combatut, reté's a ell; e el senyor rei comanà'l al dit Martí Peris d'Eros e a son germà, En Pere d'Eros, e a En Garcia Eixemenis d'Aibar. E, con los hac comanat, anà per lo camp ab la maça en la mà e lla on veïa la major pressa; e féu tant d'armes aquell dia, que tothom pot conèixer que el fill era del bon rei En Pere e nét del bon rei En Jacme»: Ramon Muntaner, *Crònica* cit., cap. 192, p. 247; *Crònica de Ramon Muntaner* cit., cap. 192, pp. 319-320.

[21] Ruggero di Flor, già cavaliere templare, fu comandante della Compagnia Catalana. Su questo personaggio si veda in sintesi: A. Kiesewetter, *Flor, Ruggiero di*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVIII, Roma 1997, *ad vocem*.

> Ruggero s'imbarcò e venne a Messina dove trovò messer lo re Federigo, e fattosegli innanti gli offerì quello che aveva offerto al duca [ovvero al duca di Calabria, il futuro re Roberto d'Angiò[22]]; e messer lo re lo accolse con gentile graziosità, accettò l'offerta, e subito lo ammise fra i suoi familiari e lo accomodò di onorevole e pingue stipendio[23].

Stando a quanto qui riportato, si ha l'impressione che era piuttosto semplice incontrare il re all'interno del regno. Detto in altri termini, sembrerebbe che Federico III non pose alcun filtro tra sé e i propri sudditi e che fosse stato piuttosto comune non solo vederlo ma anche incontrarlo e parlare con lui.

L'episodio, però, è istruttivo anche sull'atteggiamento che, a quanto pare, il sovrano teneva in tali occasioni. Infatti, il Muntaner ci dice che il comandante della Compagnia Catalana fu accolto da Federico III con «gentile graziosità». Egli, dunque, non sembra voler marcare una certa distanza o alterità rispetto al suo interlocutore ma dimostra un comportamento piuttosto familiare e disponibile durante l'incontro. Certo, sarebbe stato interessante comprendere se ciò avesse comportato anche la messa in scena di uno specifico atteggiamento corporeo ma, purtroppo, il testo non lo chiarisce.

Qualche informazione in più, al contrario, la possiamo ricavare dal seguente passo, relativo alla proposta che Federico III fece allo stesso Muntaner di conquistare l'isola di Gerba in Tunisia:

> Allora feci [ovvero, lo stesso Ramon Muntaner] armare una galea a cento remi che era mia; e il signor re [ovvero, Federico III] mi fece dire che quando l'avessi armata a dovere di marinai andassi a trovarlo a Montalbano, che è sulla montagna distante tredici leghe

[22] Roberto duca di Calabria era il terzo dei figli di Carlo II d'Angiò e gli succederà come re alla sua morte (1309). Su questo personaggio si rimanda in sintesi a: J.-P. Boyer, *Roberto d'Angiò, re di Sicilia-Napoli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVII, Roma 2017, *ad vocem*. Maggiori informazioni, inoltre, sono ricavabili nella seconda parte di questo libro.

[23] «E tantost ell se recollí e venc-se'n a Messina, on trobà lo senyor rei Frederic; e venc-li davant e proferí's a ell així con havia fet al duc. E lo senyor rei acollí-lo molt graciosament e li féu gràcies de la proferta e tantost féu-lo de sa casa e li assignà ració bona e honrada»: Ramon Muntaner, *Crònica* cit., cap. 194, p. 251; *Crònica de Ramon Muntaner* cit., cap. 194, p. 325.

> da Messina, dove passava la state, e noi eravamo allora nel luglio. […] Ma giunto a Montalbano messer lo re aveva fatto venire don Simone di Montoliù [reggente dell'isola di Gerba], e il giorno seguente messer lo re mi fece chiamare da lui a palazzo dove erano il conte Manfredi di Clermont, messer Damiano de Palasi, messer Arrigo Rosso e ben altri valentuomini dell'isola di Sicilia e cavalieri catalani e aragonesi ed altra gente cospicua, di tal fatta che non si trovavano a palazzo meno di cento uomini di alto affare e parecchi altri. Quando fui al cospetto di messer lo re [questi espose l'intenzione di incaricarlo della conquista di Gerba e, a quel punto, il Muntaner] veggendo la gran fiducia che messer lo re in questa circostanza aveva nella mia persona, mi segnai, mi inginocchiai davanti a lui e gli resi le mille grazie di tutto quel bene che avea voluto dir di me e della opinione che avea ch'io fossi atto a sì grandi cose, e me gli dichiarai pronto ai suoi ordini in quest'affare e in qualunque altro; e gli baciai la mano, e non pochi di que' valentuomini e cavalieri gliela baciarono per me[24].

Per prima cosa, possiamo notare che il presente passo attesta l'utilizzo da parte della corte del Castello di Montalbano Elicona durante i mesi estivi[25]. Questa costruzione, voluta dallo stesso

[24] «E així fiu armar una galea de cent rems que jo havia, que era mia. E lo senyor rei manà'm que, con jo hauria armada la galea, que anàs ab ell a Montalbà, un lloc de la muntanya, a tretze llegües de Messina, on ell estava d'estiu (e açò era en juliol); [...] E, con fui a Montalbà, lo senyor rei s'hac fet venir En Simon de Montoliu, e l'endemà que hi fo vengut lo senyor rei me féu venir en lo palau, davant si; que aquí fo lo comte Manfrè de Clarmunt e misser Damià de Palisi e misser Orrigo Rosso e molts d'altres rics hòmens de l'illa e molts cavallers catalans e aragoneses e moltes d'altres bones gents, així que tota hora havia en aquell palau cent bons hòmens de gran compte, e molta d'altra gent. E, con jo fui vengut davant lo senyor rei [...] e jo, qui oí que el senyor rei rei havia tan gran fe en mi en aquests afers, vaigme senyar e ané'm agenollar davant ell e fiu-li moltes gràcies del bé que a ell plaïa haver dit de mi, e encara de la fe que havia que jo fos tal, que en tan grans afers sabés donar recapte. E atorgué-li a fer tot ço que ell manàs en aquests afers e en tots altres. E ané-li besar la mà, e la li'n besaren molts rics hòmens e cavallers per mi»: Ramon Muntaner, *Crònica* cit., cap. 251, p. 324; *Crònica de Ramon Muntaner* cit., cap. 251, pp. 413-414.

[25] Sulla residenza a Montalbano durante l'estate si veda anche: Ramon Muntaner, *Crònica* cit., cap. 255, p. 332 (=*Crònica de Ramon Muntaner* cit., cap. 255, p. 422). Antonino Marrone ha riscontrato almeno tre soggiorni

sovrano[26], era costituita da una grande struttura palaziale corredata pure di cappella palatina e il piano superiore era chiaramente destinato a scopi residenziali[27]. Evidentemente, un suo ambiente era adibito anche a sala di rappresentanza ed è qui, presumibilmente, che il Muntaner fu ricevuto alla presenza del re e di almeno un centinaio di nobili («non si trovavano a palazzo meno di cento uomini di alto affare e parecchi altri»). Questo passo, quindi, ci conferma la disponibilità di Federico III a rendersi presente ai propri sudditi, così come ai consiglieri, ai familiari e ai nobili del regno. Ma in tali occasioni, egli metteva in scena una particolare presentazione del proprio corpo?

Certamente, il fatto che l'incontro si concluda con lo stesso Muntaner che si inginocchia di fronte al sovrano e gli bacia la mano, imitato subito dopo da alcuni dei nobili presenti («e gli baciai la mano, e non pochi di que' valentuomini e cavalieri gliela baciarono per me»), potrebbe far pensare a una scena particolarmente teatralizzata[28]. Però, purtroppo, ancora una volta niente ci

in questo luogo (A. Marrone, *Repertorio degli atti della Cancelleria del Regno di Sicilia dal 1282 al 1390*, Palermo 2012, p. 97, 111 e 145).

[26] Gli storici dell'architettura hanno evidenziato che Federico III sviluppò un vivace programma edilizio, non solamente ripristinando e consolidando strutture precedenti ma anche edificandone di nuove sulla base delle proprie personali esigenze (P. F. Pistilli, *Sicilia. Secoli 13°-14°. Architettura*, in *Enciclopedia dell'Arte medievale* cit., X, Roma 1999, *ad vocem*; F. Maurici, *Insediamenti e architettura fortificata nella Sicilia di Federico III d'Aragona il Grande*, in *Il Mediterraneo del '300* cit., pp. 193-256). Per una più generale rassegna sull'edilizia aragonese si veda anche: G. Agnello, *L'architettura aragonese-catalana in Italia*, Palermo 1969; Bellafiore, *Aspetti teologici dell'architettura civile* cit.; M. Giuffrè, *L'architettura religiosa*, in *Federico III d'Aragona* cit., pp. 215-234.

[27] Su tale castello si veda: G. Lanza Tomasi, *Il castello di Montalbano Elicona*, in G. Lanza Tomasi - E. Sellerio, *Castelli e monasteri siciliani*, Palermo 1968, pp. 130-132; C. P. Terranova, *Il castello di Montalbano Elicona nell'età di Federico II d'Aragona*, «Studi montalbanesi. Collana di Ricerche Storiche», 1 (1983), pp. 37-61; F. Todaro, *Contributo alla storia della cappella reale*, «Studi montalbanesi. Collana di Ricerche Storiche», 2 (1984), pp. 47-59; F. Militello - R. Santoro, *Castelli di Sicilia. Città e fortificazioni*, Palermo 2006, scheda di G. Immè, pp. 206-207; Maurici, *Insediamenti e architettura fortificata* cit., pp. 212-215.

[28] Che, forse, prevedesse anche l'uso della *proskynésis*? Sul tale consuetudine all'interno del cerimoniale regio siciliano si veda: E. H. Kantorowicz, *Federico II, imperatore*, Milano 2000 (ed. or. Berlin 1927-1931), p. 205 e 328; R. Elze, *Le insegne del potere*, in *Strumenti, tempi e luoghi di comunicazione*

viene specificato relativamente ai gesti o agli atteggiamenti corporei adottati dal re e questo farebbe supporre che il suo comportamento non presentasse niente di particolarmente straordinario, o che, comunque, fosse meritorio di essere registrato nelle pagine del cronista.

Forse, un aspetto che vale la pena sottolineare è il fatto che Federico III si rivolse a Muntaner in maniera diretta, ovvero prendendo la parola in prima persona. Dunque, egli non sembra avvalersi di una sorta di portavoce che parli in sua vece[29]. Ciò potrebbe confermare la sua predisposizione a non marcare eccessivamente le distanze tra sé e i suoi sudditi e a privilegiare un atteggiamento di apertura e disponibilità verso questi ultimi.

Abbiamo particolarmente indugiato su questo episodio perché qui la descrizione degli eventi risulta un po' più dettagliata rispetto ad altri casi. Tuttavia, dobbiamo segnalare come nel testo del Muntaner si ritrovino anche tanti ulteriori passaggi, che non staremo qui a elencare uno per uno, in cui il re potenzialmente e verosimilmente si rendeva visibile ai propri sudditi. Per esempio, quando egli teneva consiglio con i nobili del regno per prendere decisioni politiche o militari, oppure quando presiedeva occasioni più o meno ufficiali di fronte a membri della corte e maggiorenti di vario grado, o ancora mentre era presente a eventi pubblici come feste o celebrazioni religiose[30].

nel Mezzogiorno normanno-svevo, cur. G. Musca, V. Sivo, Atti delle XI giornate normanno-sveve (Bari, 26-29 ottobre 1993), Bari 1995, pp. 113-129, partic. p. 126; Nef, *Conquérir et gouverner la Sicile* cit., pp. 122-123.

[29] Per esempio, l'uso di lasciare la parola al logoteta per non rivolgersi direttamente ai presenti è attestato, in alcune occasioni pubbliche, per Federico II. A tal proposito si veda: Kantorowicz, *Federico II* cit., pp. 218-219 e 336-337; Elze, *Le insegne del potere* cit., pp. 126-128.

[30] Giusto per fare qualche esempio, possiamo ricordare le descrizioni: del matrimonio tra Federico III ed Eleonora d'Angiò a Messina (Ramon Muntaner, *Crònica* cit., cap. 198, p. 256=*Crònica de Ramon Muntaner* cit., cap. 198, p. 331); della convocazione del consiglio di guerra durante le operazioni militari contro Roberto d'Angiò (Ramon Muntaner, *Crònica* cit., cap. 260, p. 336=*Crònica de Ramon Muntaner* cit., cap. 260, p. 427); del matrimonio dell'infante Fernando di Maiorca con Isabella d'Andria (Ramon Muntaner, *Crònica* cit., cap. 263, p. 342=*Crònica de Ramon Muntaner* cit., cap. 263, p. 434, ove si dice che «eren tuit pagats», ma senza ulteriori dettagli); o della restituzione da parte di Ramon Muntaner dell'isola di Gerba a Federico III (Ramon Muntaner, *Crònica* cit., cap. 265, p. 344=*Crònica de Ramon Muntaner* cit., cap. 265, p. 436).

Questo conferma, una volta di più, la propensione di Federico III a comparire di fronte ai propri sottoposti e a non cercare di limitare o negare l'accesso alla propria persona. Tuttavia, sulla base delle informazioni fornite dal Muntaner, in nessuno di questi casi sembra emergere una particolare messa in scena del corpo regio. Infatti, il cronista non pone mai una peculiare attenzione verso la figura del sovrano e non specifica mai se, in tali circostanze, l'Aragonese adottò dei determinati atteggiamenti fisici o mise in scena il suo aspetto in un qualche modo particolare.

In definitiva, tale silenzio ci porta ancora una volta a concludere che Federico III non sembrerebbe essere stato particolarmente propenso ad allestire una vera e propria strategia di presentazione pubblica del proprio corpo.

Capitolo III

L'anonima Cronica Sicilie

Tale scritto è probabilmente opera di un palermitano appartenente al ceto burocratico-amministrativo cittadino ma che fu anche vicino alla corte e alla cancelleria regia. La sua stesura, verosimilmente, avvenne tra il 1337 e il 1347/8. Sebbene non formalmente commissionato, esso fu probabilmente sollecitato dai circoli di corte ed ebbe un carattere ufficiale. Il dettato è assai scarno ed essenziale ma il testo alterna, alle parti narrative, documenti pubblici. A questi ultimi (sebbene non manipolati, essi furono sicuramente selezionati in funzione di specifiche finalità) era affidato il compito di rappresentare il pensiero, i sentimenti e le aspirazioni dell'autore.

Secondo Pietro Colletta, l'opera avrebbe avuto un carattere anche prettamente propagandistico: essa, da una parte, avrebbe proposto le rivendicazioni di prestigio della *universitas* di Palermo sulle classi dirigenti e amministrative delle altre città del regno e sulla stessa Corona; e, dall'altra, chiarendo in che modo e secondo quale processo gli Aragonesi erano pervenuti al trono siciliano, avrebbe supportato i tentativi di re Pietro II (e poi, dal 1342, del vicario Giovanni di Randazzo) di legittimare e consolidare il proprio potere sia all'interno della Sicilia che sullo scacchiere internazionale.

Nel testo, inoltre, nonostante la volontà di voler mostrare una certa continuità e unità dinastica e una discreta solidità istituzionale da parte della Corona aragonese, emerge una certa contrapposizione tra la descrizione del regno di Federico III e quello dei suoi successori, quando la decadenza e le spinte centrifughe presero il sopravvento e connotarono in maniera negativa i governi di Pietro II e di Giovanni di Randazzo[1].

[1] Su questo autore e la sua opera si veda: Ferraù, *La storiografia del '300 e '400* cit., pp. 660-663; D'Angelo, *Storiografi e cronologi* cit., pp. 61-62; P. Colletta, *Sull'edizione della* Cronica Sicilie *di Anonimo del Trecento a cura di Rosario Gregorio*, «Mediterranea. Ricerche storiche», 2/3 (2005), n. 5, pp. 567-582; Id., *Per una nuova edizione della* Cronica Sicilie *di anonimo del Trecento*,

Il primo passo di questa opera sul quale vale la pena di soffermare la nostra attenzione è il testo di una comunicazione inviata dallo stesso Federico III a tutte le città del regno e nel quale si parla di un'assemblea generale convocata in vista della sua elezione e incoronazione a re di Sicilia:

> E poiché i summenzionati conti, baroni, nobili e gli stessi sindaci assai saggiamente predisposero che, convocati e riuniti i sindaci di tutte le terre e i luoghi dell'intera Sicilia presso la città di Catania nel giorno 25 del mese di gennaio prossimo venturo di questa nona indizione, noi dovessimo lì celebrare un incontro generale e che dovessimo ricevere, dai suddetti sindaci, i consueti giuramenti di fedeltà e di omaggio in nome e per conto di tutte le loro terre e di tutti i loro luoghi, anche noi stessi, prestando giuramento, assicureremo loro inviolabilmente di osservare quelle cose che, per il buono e pacifico stato del regno di Sicilia, prometteremo loro in quell'incontro e di fissare il giorno nel quale felicemente assumeremo, col favore di Dio, la corona del regno di Sicilia[2].

«Mediterranea. Ricerche storiche», 3/2 (2006), n. 7, pp. 331-346; Id., *L'edizione della* Cronica Sicilie, in *Medioevo oggi. Tra testimonianze e ricostruzione storica: metodologie ed esperienze a confronto*, Atti del Convegno di Agrigento (26-27 ottobre 2007), «Schede Medievali. Rassegna dell'Officina di Studi Medievali», 48 (2010), pp. 187-201; Id., *Storia, cultura e propaganda* cit.; Id., *La* Cronica Sicilie*: apporti del codice Fitalia e interventi di V. Todesco (1941)*, «Invigilata Lucernis» 34 (2012), pp. 37-48; Id., *Sul testo della* Cronica Sicilie, «Rivista di Cultura Classica e Medievale» 55/1 (2013), pp. 189-200; *Cronaca della Sicilia* cit., introduzione. Edizione del testo: *Cronaca della Sicilia* cit. Il carattere marcatamente propagandistico e la funzione di strumento utilizzato dalla Corona che Colletta attribuisce alla cronaca non sono stati, tuttavia, universalmente riconosciuti (a tal proposito si veda: I. Mineo, recensione di P. Colletta, *Storia, cultura e propaganda nel regno di Sicilia nella prima metà del XIV secolo: la* Cronica Sicilie, Roma 2011, «Hispania. Revista Española de Historia», 75/1 (2015), pp. 269-273; F. Delle Donne, *Una costellazione di informazioni cronachistiche. Francesco Pipino, Riccobaldo da Ferrara, codice Fitalia e* Cronica Sicilie, «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo», 118 (2016), pp. 157-178, partic. p. 176 e n. 78. Per quest'ultimo la *Cronaca* (che la tradizione manoscritta presenta in forme differenti) è una compilazione di fonti preesistenti (così come buona parte delle cronache coeve) e ha un gradiente di autorialità limitato.

[2] «Et quia supradicti comites, barones, nobiles et syndici ipsi consultius providerunt quod, convocatis et coadunatis syndicis omnium terrarum et locorum tocius Sicilie apud civitatem Cathanie, XV° die mensis ianuarii

L'episodio fornisce conferma, per l'ennesima volta, della predisposizione di Federico III a incontrare i suoi sudditi e a rendersi a loro visibile. Vero è che non viene chiarito chi, oltre ai suddetti «sindaci di tutte le terre e i luoghi dell'intera Sicilia», fosse presente all'incontro e che, nel testo, subito dopo si specifichi che, in realtà, ogni città doveva eleggere solo sei rappresentanti da inviare all'assemblea[3], tuttavia il numero dei partecipanti doveva essere piuttosto cospicuo. Nel suo studio sui parlamenti siciliani, Antonino Marrone l'ha quantificato in un numero oscillante tra le quattrocento e le più di mille unità e, con in più, membri del popolo presenti semplicemente come spettatori[4]. Appurato questo, tuttavia, dobbiamo segnalare che purtroppo, ancora una volta, nessuna informazione viene fornita relativamente alle modalità di svolgimento dell'evento (a parte il riferimento al reciproco scambio dei «consueti giuramenti di fedeltà») e all'eventualità che, in tale circostanza, il sovrano mettese in qualche modo in scena il proprio corpo[5].

proximo venturi huius none indicionis deberemus ibidem generale colloquium celebrare, et a syndicis supradictis, nomine et pro parte omnium terrarum et locorum ipsorum, fidelitatis et homagii consueta recipere sacramenta, nosque eis sacramento firmabimus inviolabiliter observare ea que ipsis, pro bono et pacifico statu regni Sicilie, in ipso colloquio promittemus et diem statuere, in quo regni Sicilie, Deo auctore, dyadema feliciter assumemus»: *Cronaca della Sicilia* cit., pp. 132-133.

[3] «sex eligere studeatis […] ad nos apud eandem civitatem Cathanie pro causa predicta infallibiliter in prescripto termino destinetis»: *Cronaca della Sicilia* cit., p. 133.

[4] A. Marrone, *I parlamenti siciliani dal 1282 al 1377*, in *Memoria, storia e identità. Scritti per Laura Sciascia*, cur. M. Pacifico, M. A. Russo, D. Santoro, P. Sardina, Palermo 2011, pp. 471-500, e, partic. 485-486.

[5] Sulle assemblee regie si tenga anche presente la descrizione che un anonimo mercante di Barcellona fece a Giacomo II di un parlamento tenuto da Federico III nella chiesa cittadina di Mazara del Vallo il 24 marzo 1318 (*Acta Aragonensia. Quellen zur deutschen, italienischen, französischen, spanischen, zur Kirchen- und Kulturgeschichte aus der diplomatischen Korrespondenz Jaymes II. (1291-1327)*, ed. H. Finke, Berlin 1908-1922, voll. 3, III, pp. 361-364). Tale testo ci conferma il tenore pubblico di questi eventi. Infatti, vi parteciparono i baroni e i sindaci delle città e dei vari luoghi della Sicilia. Tuttavia, anche qui non si fa alcun accenno a eventuali messe in scena del corpo regio e ci si limita semplicemente a riportare il discorso tenuto dal re e da alcuni baroni. Interessante, però, il fatto che in tale occasione venisse espressamente richiesto a Federico III di non allontanarsi dalla Sicilia. Il

Allo stesso modo, anche la descrizione del momento che, forse, rivestiva l'importanza maggiore nell'attività pubblica di un sovrano, quello dell'incoronazione, risulta piuttosto scarna nelle parole del cronista. L'anonimo autore si limita ad annotare che:

> E il seguente 25 del detto mese di marzo della stessa nona indizione, nell'anno dalla natività del Signore 1296, il summenzionato signor Federico fu incoronato dai siciliani come re di Sicilia nella detta felice città di Palermo[6].

Solo successivamente, grazie alla trascrizione di una lettera della città di Catania a quella di Palermo del 1325, veniamo a conoscere la portata pubblica di tale evento. Infatti, in tale occasione, il re era accompagnato dal ceto dei nobili e, subito dopo la cerimonia, ben 315 siciliani furono ordinati cavalieri[7]. Tuttavia, se anche in questo caso viene ribadita la disponibilità di Federico

motivo addotto era che durante la sua precedente assenza (ovvero quando si era recato a Pisa nel 1313) il regno aveva sofferto gravi problemi di coesione, proprio nel momento in cui erano in corso gli scontri militari con Roberto d'Angiò. Questo confermerebbe quanto i sudditi avessero bisogno di sentire presente il proprio re e, di conseguenza, come fosse necessario per quest'ultimo rendersi con una certa frequenza visibile ai loro occhi. Qualcosa del genere sembrerebbe essere accaduto anche nel 1328 (Hamel, *Il lungo regno* cit., p. 111).

[6] «Et subsequenter vigesimo quinto dicti mensis marcii eiusdem none indicionis, anno a nativitate Domini M°CC°XCVI°, dictus dominus Fridericus coronatus fuit in dicta urbe felici Panormi a Siculis in regem Sicilie»: *Cronaca della Sicilia* cit., pp. 133-134. Una fonte successiva ci informa che a incoronare Federico III fu il vescovo di Nicastro, ma non ci dice niente di più: «Anno Mcclxxxxvj, Rex Fridericus tercius, filius Regis Petri predicti ac frater dicti Regis Jacobi, recepit coronam in urbe Panormi ab episcopo de Nicastro xxx° marcii, in die Resurreccionis Domini» (*Brevis cronica de factis insule Sicilie (1257-1396)*, in *Cronache Siciliane inedite* cit., pp. 39-50, partic. p. 42). Questo testo fu redatto da una persona vicina a Martino II il Vecchio (re di Sicilia dal 1409 al 1410), che probabilmente ne fu l'ispiratore. Il suo obiettivo era quello di inserire il governo di questo re (e quello di Martino I il Giovane, re di Sicilia dal 1401 al 1409) all'interno della tradizione dinastica siciliana. Su questa opera e il suo contesto culturale si veda: *Brevis cronica de factis* cit., pp. 15-20.

[7] «gaudiis veniente cum cetu nobilium ad dyadema patrium»; e «illa die sue coronacionis et gaudii trecentos quindecim vidit Siculos, largiente benignitate regia, militari cingulo decorari»: *Cronaca della Sicilia* cit., p. 249 e 250.

III a mostrarsi ai propri sudditi, purtroppo niente viene esplicitato relativamente alle specifiche modalità. Forse, potrebbe risultare di un qualche interesse il riferimento che nel testo si fa al *gaudium*, ovvero alla gioia, come elemento caratterizzante quel giorno. Che ciò comportasse la messa in scena, da parte regia, di una determinata espressione facciale? Sfortunatamente, i dati in nostro possesso sono troppo scarsi per potersi sbilanciare in un'interpretazione in tal senso.

Tornando alla disponibilità, da parte di Federico III, a presentarsi in pubblico, il testo fornisce altre svariate testimonianze. Per esempio, sappiamo che nel 1299 il re partecipò, insieme alle sue truppe, alle operazioni militari contro un attacco congiunto aragonese e angioino:

> giungendo a conoscenza del menzionato signor re Federico il ritorno in Sicilia dei detti nemici [ovvero, di Aragonesi e Angioini], lo stesso re, radunata in Messina una flotta di galee, nel tempo estivo di quello stesso anno avanzò personalmente con quella flotta e con tutti i maggiorenti dell'isola di Sicilia contro i suoi menzionati nemici[8].

Ma l'anonimo cronista ricorda anche episodi in cui Federico III incontra messaggeri dei propri avversari politici[9]; si consulta

[8] «Quo reditu dictorum hostium in Siciliam perveniente ad noticiam dicti domini regis Friderici, idem rex congregato in Messana suo extolio galearum, infra dictum tempus estivum eiusdem anni ivit personaliter, cum dicto extolio et omnibus magnatibus dicte insule Sicilie, contra predictos suos hostes»: *Cronaca della Sicilia* cit., p. 141. Forse, il fatto che il sovrano prendesse parte in prima persona alle attività belliche potrebbe far pensare che egli volesse evidenziare la sua, già citata, prestanza fisica. Tuttavia, in realtà, nel testo della cronaca non si riscontra il benché minimo riferimento in tal senso.

[9] «quibus nunciis loquentibus ipsi domino regi»; e ancora «subito applicuerunt in Messanam nuncii summi pontificis, qui dicebatur papa Iohannes, item nuncii dicti regis Iacobi regis Aragonum, et nuncii dicti regis Robberti. Et eis loquentibus in Messana cum dicto rege Friderico, idem rex Fridericus inivit cum dictis nunciis treuguas duraturas, inter eum et dictum regem Robbertum»: *Cronaca della Sicilia* cit., p. 157 e pp. 220-221.

con i suoi consiglieri[10]; parla alle truppe[11]; convoca e presiede assemblee generali[12]. Tutti momenti in cui egli fu verosimilmente esposto alla visibilità dei sudditi ma su cui niente viene detto relativamente a un'eventuale messa in scena del suo corpo e a un utilizzo di quest'ultimo al fine di esprimere un determinato messaggio politico.

Ciò è confermato anche dal passo relativo alla cerimonia di incoronazione del figlio Pietro II, svoltasi a Palermo il 19 aprile 1321. Questa, a causa dell'interdetto papale che proprio dal gennaio di quello stesso anno aveva colpito la Sicilia e che vietava ai sacerdoti di impartire i sacramenti e di celebrare i riti liturgici[13], si svolse senza la presenza di prelati ed ecclesiastici:

> Nel giorno del Signore 19 di aprile della quarta indizione, nel quale fu la Pasqua della Resurrezione del Signore, nell'anno dalla nascita del Signore 1321, lo stesso signor re Federico, su richiesta di tutti i conti, i baroni e di tutti gli uomini dell'intera Sicilia, unse e incoronò come re di Sicilia il detto re Pietro suo figlio. E all'incoronazione non intervennero né prelati né altri ecclesiastici[14].

[10] «cum consiliariis nostri, habita deliberacione consulta»: *Cronaca della Sicilia* cit., p. 187.

[11] «fecit penultimo eiusdem [cioè del mese di ottobre], in plano Sancti Georgii de tenimento Panormi, colloquium cum exercitu suo maritimo et terrestri»: *Cronaca della Sicilia* cit., p. 206.

[12] «Die iovis secundo decembris eiusdem XV^e^ indicionis, dicto anno Domini M°CCC°XVI°, idem dominus rex Fridericus, presentibus dictis suis filiis, videlicet don Petro et don Manfredo, et presentibus eciam omnibus syndicis omnium locorum Sicilie, fecit generale colloquium in maiori Panormitana ecclesia» [da segnalare che si preferì convocare il colloquio generale nella cattedrale e non nel palazzo regio]; «Et proinde idem rex Fridericus, faciens colloquium XVII° iulii eiusdem tercie indicionis in Messana cum syndicis tocius Sicilie, manifestavit…»; e ancora «Devotis supplicacionibus per comites, barones et milites Sicilie fideles nostros, pro parte omnium et singulorum hominum Sicilie fidelium nostrurum, in colloquio pridie infra proxime preteritum mensem decembris huius quarte indicionis, in civitate Syracusie, per nostram curiam celebrato…»: *Cronaca della Sicilia* cit., rispettivamente p. 218, 228 e 234.

[13] A tal proposito si veda: De Stefano, *Federico III d'Aragona* cit., p. 224; C. Mirto, *La monarchia e il papato*, in *Federico III d'Aragona* cit., pp. 167-184.

[14] «Die dominico decimonono aprilis quarte indicionis, quo fuit Pasca Dominice Resurrecionis, anno a nativitate Domini M°CCC°XXI°, idem dominus rex Fridericus, ad postulacionem omnium comitum, baronum et universorum hominum tocius Sicilie, unxit et coronavit in regem Sicilie

Tuttavia, da quanto il nostro autore riporta subito dopo, veniamo a sapere che, in realtà, quantomeno un pubblico di laici era presente alla cerimonia e, dai dettagli che fornisce, appare evidente come da parte regia ci fosse tutta la volontà di impostare l'evento in chiave prettamente pubblica e ufficiale. Infatti, il cronista prosegue dicendo:

> E perciò prima della summenzionata incoronazione lo stesso re Federico scriveva in questi termini a certi uomini della Sicilia, in special modo a ciascuno di essi, relativamente alla loro utilità nella detta incoronazione: «Federico per grazia di Dio re di Sicilia, al suo fedele Matteo di Bicaro da Palermo, [volge] la sua grazia e la sua buona disposizione d'animo. […] E poiché nelle solennità della suddetta incoronazione per l'onore e il decoro della regia dignità conviene che molti tra i nostri fedeli, sostenitori del nostro onore e del nostro potere e, soprattutto, adatti a ricevere questa dignità, siano insigniti del cingolo militare, e poiché tuo figlio è riconosciuto adatto, idoneo e adeguato ad accogliere la dignità della milizia, a noi e allo stesso nostro primogenito sarai assai gradito, se decidi di predisporre convenientemente il suddetto tuo figlio al fine di insignirlo con l'onore della milizia nelle summenzionate solennità. Data in Trapani il 6 di marzo della quarta indizione». La forma dell'equipaggiamento militare è con spallini di zendado e manto di zendado; poi con spada rivestita d'argento del valore di due o tre once al massimo; poi con sella, briglie e speroni dorati del valore di due once al massimo; e con un solo paio di abiti di qualsiasi colore, eccetto che scarlatto, e senza fodere di vaio[15].

dictum regem Petrum filium suum. Et in dicta coronacione non interfuerunt prelati vel ecclesiastice alique alie persone»: *Cronaca della Sicilia* cit., p. 233. Sui festeggiamenti che si svolsero nella città di Palermo e il dono che questa offrì a Pietro II si veda: *Registri di lettere, gabelle e petizioni (1274-1321)*, eds. F. Pollaci Nuccio, D. Gnoffo, «Acta Curie Felicis Urbis Panormi», I, Palermo 1891 (rist. anastatica, intr. F. Giunta, Palermo 1982), pp. 289-290 e p. 293.

[15] «Et ideo ante dictam coronacionem idem rex Fridericus scribebat certis viris Sicilie super militandis ipsis in dicta coronacione, particulariter cuilibet ipsorum virorum, in hec verba: "Fridericus Dei gracia rex Sicilie, Matheo de Bicaro de Panormo fideli suo, graciam suam et bonam voluntatem. […] Et quia in dicte coronacionis sollempniis ad honorem et decus regie dignitatis plures ex nostris fidelibus, nostri honoris et dominii zelatores, et precipue ad hoc aptos, militari cingulo expedit decorari, tuusque

Dunque, da come l'anonimo continua la sua narrazione (aprendo la frase successiva con quel «e perciò»), pare proprio che Federico III avesse a cuore la presenza di un pubblico il più ampio possibile e, a tal proposito, cercasse di sopperire all'assenza degli ecclesiastici invitando personalmente alcuni signori laici del regno. Inoltre, egli sembrò dedicare una particolare attenzione all'organizzazione dell'evento, tanto da fornire delle precise istruzioni relativamente al vestiario che dovevano avere coloro che durante la cerimonia avrebbero ricevuto il cingolo militare[16].

Che l'avvenimento ebbe un carattere specificatamente pubblico e che, nonostante l'assenza degli ecclesiastici, vide la partecipazione almeno delle autorità laiche è confermato anche da una fonte esterna al regno. Giovanni Villani (1276-1348), nella sua *Cronica*, afferma che:

filius ad suscipiendum decus milicie aptus, idoneus et sufficiens dignoscatur, nobis et eidem primogenito nostro plurimum complacebis, si dictum filium tuum decenter prepares ad decorandum se honore milicie in sollempniis supradictis. Data Trapani VI° marcii IIII[e] indicionis". Forma militaris apparatus est cum spalleriis de cindato, et manto de cindato; item ense munito argento, valoris unciarum duarum vel trium ad plus; item sella, freno et calcaribus deauratis precii unciarum duarum ad plus, et cum pari uno vestimentorum cuiuscumque coloris, preterquam de scarlato, et sine infoderatura vayrorum»: *Cronaca della Sicilia* cit., pp. 234-235. L'editore del testo fa notare che il divieto all'utilizzo delle fodere di pelliccia di vaio era dovuto al fatto che esse erano considerate un indumento di particolare pregio e che indicava, oltre a un certo benessere economico, anche un preciso *status* sociale (*Cronaca della Sicilia* cit., p. 235). Infatti, nei *Capitula Regni*, lo stesso Federico III aveva stabilito che solo a dottori, giurisperiti e medici fosse consentito di portarle (*Capitula Regni Siciliae quae ad hodiernum diem lata sunt edita cura eiusdem Regni Deputatorum*, ed. F. Testa, Palermo 1741-1743 (rist. anastatica, cur. A. Romano, Soveria Mannelli 1999), voll. 2, I, p. 89, cap. LXXXVIII).

[16] Queste stesse premure le ritroviamo anche poco dopo: in occasione delle nozze di Pietro II con Elisabetta di Carinzia (figlia del re di Boemia), che si celebrarono a Messina il 23 aprile 1323. Anche qui, Federico III «invitavit multos suos fideles» a ricevere la dignità cavalleresca, incluso un certo Perrello de Cisario da Palermo o, in alternativa, suo figlio (*Cronaca della Sicilia* cit., pp. 238-239). Il fatto che l'invito venisse eventualmente esteso anche al figlio di Perrello sembra quasi confermare la volontà regia di avere presenti più persone possibili.

> Il detto Federigo per questa cagione [ovvero, la scomunica inflittagli dal papa nel 1321] coronò del reame di Cicilia don Piero suo maggiore figliuolo sanza dispodestare sé a sua vita, e fecegli in sua presenza fare omaggio e saramento a tutti i baroni e Comuni dell'isola[17].

Tuttavia, è curioso notare che entrambi questi testi non riportano alcuna informazione relativamente agli abiti che il sovrano indossò, né tanto meno si dilungano a chiarire se egli, durante la cerimonia, adottò delle peculiari posture o espressioni facciali.

L'anonimo cronista racconta anche di un ingresso, presumibilmente dal carattere prettamente pubblico, che Federico III fece all'interno della città di Palermo:

> e nel penultimo giorno dello stesso [mese di dicembre] il summenzionato re Federico, venendo dal suddetto Monte [San Giuliano], entrò in Palermo attraverso la porta di San Giorgio, avanzando sotto un baldacchino fino al palazzo[18].

A quel che sappiamo, la città di Palermo si preoccupò di migliorare il decoro urbano dell'asse viario che dai principali punti di accesso alla città portava alla cattedrale e al palazzo regio: interdizione a installare muretti, banchi o davanzali lungo queste vie, così come disposizioni a favore della lastricatura di alcuni dei loro tratti[19]. Questi interventi potrebbero essere da ricollegare

[17] Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, ed. G. Porta, Parma 1990-1991, voll. 3, libro X, cap. 134, p. 334. Il Villani fu un mercante fiorentino che, a partire dal 1322 e fino alla sua morte, si dedicò alla stesura di una cronaca dei principali fatti a lui contemporanei. Su questo autore e la sua opera si veda in sintesi: A. Barbero, *Storia e politica fiorentina nella cronaca di Giovanni Villani*, in *Il Villani illustrato. Firenze e l'Italia medievale nelle 253 immagini del ms. Chigiano LVIII 296 della Biblioteca Vaticana*, cur. C. Frugoni, Firenze 2005, pp. 13-22. Mentre per un'edizione completa delle miniature che illustrano il testo si veda: *Il Villani illustrato* cit.

[18] «et penultimo eiusdem dictus rex Fridericus, veniens de dicto Monte, intravit Panormum per portam Sancti Georgii, vadens sub pallio usque ad palacium»: *Cronaca della Sicilia* cit., p. 209.

[19] M. De Vio, *Felicis et fidelissimae urbis Panormi selecta aliquot ad civitatis decus et commodum spectantia Privilegia*, Palermo 1706, Capitolo del 1326, p. 88. A tal proposito si veda: H. Bresc, *Spazio e potere nella Palermo medievale*, in *Palermo medievale*, cur. C. Roccaro, Atti dell'VIII Colloquio medievale

proprio a certi momenti della presentazione pubblica del re (come il succitato ingresso in città) e alla volontà di creare una cornice urbanistica che, nelle suddette occasioni, meglio valorizzasse la comparsa della figura regia di fronte ai propri sudditi.

A tal proposito, anche il fatto che Federico III, entrando in Palermo, procedesse al di sotto di un baldacchino potrebbe essere perfettamente funzionale a tale desiderio e all'intento di attrarre l'attenzione degli astanti verso la figura del re e verso un'eventuale messa in scena del suo corpo[20]. Tuttavia, stando a quanto riportato (o forse sarebbe meglio dire *non* riportato) nel passo in questione, non sembrerebbe proprio che il sovrano, durante tale occasione, adottasse un particolare atteggiamento corporeo.

In conclusione, l'unica informazione relativa all'aspetto fisico di Federico III che possiamo rintracciare all'interno di questa cronaca è nella già citata lettera della città di Catania a quella di Palermo del 1325. Qui, parlando del cerimoniale dell'incoronazione regia, si dice che l'Aragonese, in seguito all'assunzione della corona, fece concessioni ai propri sudditi con un volto dall'espressione ilare:

> con volto gioviale e destra generosa disseminò onori tra i Siciliani, offrì ad alcuni contee, ad altri concesse baronie e feudi[21].

Come abbiamo evidenziato in apertura, un'espressione del volto gioviale e affabile era una delle caratteristiche fisiche che i sovrani medievali dovevano esibire al fine di corrispondere al modello di regalità del tempo. Tuttavia, dal tenore del passo, resta non chiaro se tali donazioni vennero fatte proprio durante la cerimonia, e quindi il «volto gioviale» fu un reale atteggiamento fisicamente adottato dal sovrano in quella circostanza (dettaglio, a dire il vero, che non viene segnalato da nessun altro cronista), oppure se si stesse parlando in generale. In tal caso, l'espressione

(Palermo, 26-27 aprile 1989), «Schede Medievali. Rassegna dell'Officina di Studi Medievali», 30-31 (1996), pp. 7-18, partic. 9-11.

[20] Da Bartolomeo di Neocastro veniamo a sapere che il pallio era usato a motivo di onore della persona che vi prendeva posto al di sotto (Bartholomaei de Neocastro, *Historia Sicula* cit., p. 68).

[21] «hilari vultu dextraque largiflua sparsit honores in Siculos, aliis comitatus exhibuit, aliis baronias et pheuda concessit»: *Cronaca della Sicilia* cit., p. 250.

sarebbe da intendere in un senso più metaforico, cioè di atteggiamento spirituale e, per così dire, di predisposizione dell'animo.

In definitiva, ricapitolando quanto qui analizzato, anche nel caso della *Cronica Sicilie* non sembrerebbero emergere esplicite testimonianze relative a una specifica messa in scena teatralizzata del proprio corpo da parte di Federico III.

Capitolo IV

La Historia Sicula *di Nicolò Speciale*

Di Nicolò Speciale si sa pochissimo. Presumibilmente, nacque nell'ultimo trentennio (o ventennio) del XIII secolo a Noto (anche se sembra avere ben più legami con la città di Messina), scrisse la sua opera tra il 1337 e il 1340 e morì prima del 1342. Probabilmente, fece parte del ceto dirigente urbano di Messina e, in considerazione della sua cultura di impostazione umanistico-retorica, svolse una professione di tipo giuridico-cancelleresco, forse in stretta connessione con la corte di Federico III e la sua cancelleria (nel 1335 fu inviato dal re ambasciatore presso papa Benedetto XII). La sua opera, l'*Historia Sicula* o, piuttosto, il *De gestis Siculorum sub Friderico rege et suis*, muove dai Vespri e giunge fino al 1337 narrando la storia dei primi re aragonesi di Sicilia.

Il testo, essendo espressione di quelle classi dirigenti che avevano sostenuto l'autonomia del regno, ideologicamente è incentrato sulla difesa dell'unità e della compattezza della monarchia siciliana nata a seguito della rivolta dei Vespri (unità che, negli anni in cui l'autore scrive, si andava frantumando) ed è motivato dalla necessità di legittimare l'esistenza stessa del regno (soprattutto nei confronti della Chiesa). Sebbene, in particolare nell'ultima parte, l'autore sembri aderire anche alla politica della famiglia messinese dei Palizzi, l'opera voleva essere al di sopra e al di fuori dei singoli movimenti particolaristici interni alla Sicilia e, di contro, desiderava tratteggiare un regno fortemente coeso intorno al suo re.

Aspetto fondamentale dello scritto è la *communis voluntas Siculorum*, ovvero il desiderio di evidenziare tutto quanto risulti espressione di una comune ideologia 'siciliana' di contro a quanto sappia di particolarismo. Insomma, più del dibattito e dell'opposizione politica, l'autore preferì privilegiare l'unità di intenti che caratterizzò il regno e, per questo motivo, l'attività giuridica e parlamentare vi è particolarmente minimizzata e l'opera risulta contrassegnata da una marcata simpatia verso Federico III (rappresentante e tutore dell'autonomia del regno siciliano). Stilisticamente, lo Speciale indugia verso una prosa retorica e propende

a far aderire i personaggi della cronaca a ideali di virtù e magnanimità. Per di più, egli predilige infarcire il testo con molti riferimenti tratti dagli autori classici[1].

La cronaca dello Speciale, sebbene il suddetto stile un po' retorico ed enfatico comporti che certi particolari e dettagli presenti nell'opera possano essere il frutto più di un'imitazione dei modelli antichi che dell'osservazione dei fatti realmente accaduti, è quella che fornisce, rispetto agli altri testi analizzati, il maggior numero di informazioni. Vediamo, per esempio, come descrive l'incoronazione regia di Federico III e i fatti immediatamente seguenti:

> Nell'anno dell'incarnazione del Signore 1296, convenendo in quel tempo in un unico giorno le memorabili festività sia dell'annunciazione che della resurrezione del Signore, i Siciliani decisero di adornare questo giorno per sé stessi e per i loro posteri con nuove gioie, e di coronare Federico, vale a dire il figlio del prenominato re Pietro, che avevano nutrito con dolce amore, come loro re con il diadema paterno. E così, avvicinandosi il giorno prestabilito, il suolo della città di Palermo è dappertutto cosparso di mirto, poi le chiese, il mercato, le piazze, le vie e gli altri luoghi della città tanto pubblici che privati o sono ricoperti con drappi di seta o ornati con varie decorazioni. Si radunano, parati secondo le proprie possibilità, tutti i prelati, i conti, i cavalieri, i baroni e i feudatari che in quel tempo l'isola poté avere avuto e si affrettano in quel luogo con i cittadini e i plebei. Quando poi si giunse alla città, e il momento delle veglie della prestabilita festività si avvicinava, i carri si affrettano verso la chiesa matrice caricati con ceri, che in quel tempo si costruivano a guisa di smisurate colonne; e le lampade, dalle quali la cera sciogliendosi scaturiva come rivi di fiumi ardenti, sono accese. Nottetempo, quella chiesa era senza dubbio illuminata come se fosse giorno e sembrava ininterrottamente risplendere dinnanzi alla forza di quel chiarore. Lo stridore dei litui, lo squillo delle trombe, il suono delle arpe e dei sistri investiva l'udito, e le lire, le cetre, le trombe, così come i moltissimi più armoniosi generi di musiche, in quel luogo si erano accordate all'unisono, tanto che non potevano

[1] Su questo autore e la sua opera si veda: G. Ferraù, *Nicolò Speciale storico del* Regnum Siciliae, Palermo 1974; Palumbo, *Medio Evo meridionale* cit., pp. 283-284; Ferraù, *La storiografia del '300 e '400* cit., pp. 653-657; D'Angelo, *Storiografi e cronologi* cit., pp. 56-57. Edizione del testo: Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit.

essere neppure percepite singolarmente. Dopo il sorgere del benefico giorno accompagnato dai tripudi, Federico fu unto e incoronato come re; e subito trecento e più nobili furono insigniti dalla destra dello stesso col cingolo militare e, successivamente, il benigno e saggio re arricchì con doni regi le gioie di quelli. Infatti, alcuni innalzò al rango di conte, ad altri concesse fortificazioni, possedimenti e feudi e molti insignì anche di gloriose e inaspettate cariche. Quando infine così fu fatto, affinché la richiesta di nessuno fosse disattesa e nessuno si separasse da quello almeno non in parte contento, si dispongono vari giochi per la città, un albero eretto con tavole conficcate nel terreno è fatto bersaglio delle lance e, affinché i giovani soldati si abituassero ai combattimenti, sono allestiti tornei. Gli elmi stridono per i gravi colpi, le lance spezzate dagli assalti volano tutt'intorno, le lamine di corazze e frammenti di scudi volano via, le cassidi, rotti i lacci che le mantengono, sono divelte dalle teste e, mordendo le briglie dorate, anche i cavalli dagli zoccoli risonanti, urtando le fronti con le fronti e i petti con i petti, sono talvolta abbattuti[2].

[2] «Anno incarnationis domini millesimo ducentesimo nonagesimo sexto, cum eodem tempore in unum diem et annuntiationis et resurrectionis dominice solemnitates notabiles convenirent, hunc diem Siculi elegerunt sibi suisque posteris novis exultationibus insignire, Fridericum scilicet prenominati Regis Petri filium, quem dulci amore nutriverant, in eorum Regem dyademate patrio coronare. Hoc itaque designato tempore propinquante, solum panhormitane urbis ubique mirto sternitur, templa deinde, forus, portici, platee, vici, ceteraque urbis loca tam publica quam privata vel operiuntur auleis sericis, vel amictu vario decorantur. Conveniunt, quos illo tempore Insula potuit habuisse, prelati, comites, milites, barones, feudatarii parati pro viribus, illo properant cum popularibus et plebeis. Postquam autem ad urbem deventum est, et tempus vigiliarum constitute solemnitatis instabat, onerata cereis, qui tunc instar ingentium columnarum agebant, ad matricem Ecclesiam plaustra festinant; lichni accenduntur, e quibus cera liquescens velut rivi aquarum torrentium emanabat. Nox illa quidem illuminabatur ut dies, et pre magnitudine lucis hujus continuo diescere videbatur. Stridor lituum, tubarum, clangor, nabliorum et sistrorum sonitus occupabat auditum, ne intelligi quidem possent, lire, cithare, simphonie, queque plurima illic convenerant magis concinna genera musicorum. Postquam vero illuxit alma dies comitata tripudiis, Fridericus in Regem ungitur, coronatur; statimque trecenti et plures nobiles ab ipsius dextera militari cingulo decorati sunt, quorum gaudia successive Rex benignus et sapiens muneribus regiis ampliavit. Nam alios ad fastigium comi-

Dunque, a quanto risulta dal racconto dello Speciale, l'evento ebbe un carattere prettamente pubblico e prevedeva la partecipazione di «i prelati, i conti, i cavalieri, i baroni e i feudatari» dell'isola di Sicilia congiunti a «i cittadini e i plebei». Per di più, grazie alle dettagliate informazioni che questa cronaca fornisce, veniamo a sapere anche che l'avvenimento prevedeva la realizzazione di tutto uno specifico impianto scenico. Nel dettaglio, il suolo di Palermo era stato «dappertutto cosparso di mirto» e «le chiese, il mercato, le piazze, le vie e gli altri luoghi della città» erano stati «ricoperti con drappi di seta o ornati con varie decorazioni». Inoltre, la cattedrale era stata tutta «illuminata come se fosse giorno» e la città risuonava dei «più armoniosi generi di musiche». A questo ingente apparato decorativo si aggiungevano anche una serie di attività collaterali, come la concessione di beni, titoli e cariche ad alcuni membri della nobiltà siciliana e l'allestimento di giochi cavallereschi e prove atletiche. Tutto ciò conferiva all'evento una certa solennità e le varie iniziative prese potevano senz'altro costituire una cornice ideale per la messa in scena del re e del suo corpo. Quale ruolo giocò, allora, Federico III all'interno della cerimonia?

In realtà, in tutta la densa pagina che Nicolò Speciale dedica alla celebrazione dell'incoronazione, il sovrano non trova alcuno spazio (a parte il laconico commento relativo al fatto che in questa occasione «Federico fu unto e incoronato come re»). Se è presumibile che egli si rese visibile ai propri sudditi e interagì con loro (la cosa sembrerebbe confermata anche dal fatto che «tre-

tatus erexit, aliis castra, villas, pheudaque concessit, plures etiam et gloriosis et inopinatis officiis insignivit. Ubi denique sic actum est, ut nullius refelleretur petitio, nemoque ab illo discederet saltem non ex parte contentus, ludos varios per urbem constituunt, malus erecta fixis tabulis impugnatur hastilibus, et ut tyrones armis assuescerent, hastiludia exercentur. Hic extremis ictibus galee tinniunt, hic elise viribus haste circumvolant, hic thoracum lamine, parmarumque fragmenta dissiliunt, hic lassatis nodis cassides e capitibus eruuntur, hic etiam mandentes aurata frena sonipedes frontes frontibus, et pectora pectoribus collidentes aliquando costernuntur»: Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro III, cap. 1, pp. 354-355. Sulle cerimonie di incoronazione dei re aragonesi di Sicilia si veda (però con alcune considerazioni relative alla sacralità regia che, forse, andrebbero riviste): G. Bresc-Bautier, *La Cattedrale nella società palermitana dal 1300 al 1460*, in *La Cattedrale di Palermo* cit., pp. 123-136, partic. p. 125; Bresc, *Spazio e potere* cit., pp. 9-11.

cento e più nobili furono insigniti dalla destra dello stesso»), nessuna informazione è fornita sull'eventuale atteggiamento che egli tenne in tale circostanza e non si chiarisce se egli mise in qualche modo in scena il proprio corpo o adottò uno specifico comportamento o una determinata espressione facciale. Tale silenzio farebbe ipotizzare che, in realtà, Federico III non fece niente di particolarmente interessante in tal senso: altrimenti, un cronista che aveva dimostrato tanta attenzione nel descrivere i dettagli relativi all'apparato decorativo dell'evento, lo avrebbe senz'altro annotato.

Al contrario, risulta per noi di maggiore interesse come lo Speciale prosegue il racconto, quando egli descrive come Federico III presiedette l'assemblea generale dei siciliani che lo stesso re aveva convocato per subito dopo la cerimonia dell'incoronazione:

> Dopo che in verità fu dato sfogo ai giochi e agli sfarzi quanto la natura della stessa faccenda sembrava esigere, il re [Federico III] ordina che, radunando i sindaci delle comunità della Sicilia, sia convocata un'assemblea; e sedendo i grandi del regno in ordine da destra e da sinistra, ma i restanti cittadini di fronte, trabeato su un elevato trono, così come era immagine mirabile a vedersi, impose il silenzio con la sua destra e dopo un po', mentre tutti ammiravano con stupore, con aspetto mirabile e voce mite così iniziò…[e segue un discorso volto a indire la guerra contro Carlo II d'Angiò per il recupero delle terre calabresi del regno e che suscita l'esaltata approvazione degli astanti][3].

Qui, finalmente, la figura regia richiama l'attenzione del cronista e il passo ci fornisce delle informazioni alquanto interessanti. Per prima cosa, veniamo a sapere con assoluta certezza che in questo caso il re si presentò di fronte ai propri sudditi e, inoltre, che lo fece in una maniera piuttosto scenografia: egli, infatti, comparve davanti ai «cittadini» e con intorno a sé «i grandi del

[3] «Postquam vero ludis et pompis indultum est, quantum ipsius negotii qualitas exigere videbatur, convenientibus Syndicis Universitatum Sicilie, Rex jubet acciri consilium; et majoribus Regni per ordinem a dextera levaque sedentibus, reliquis vero popularibus ad objectum, sublimi trabeatus in solio, sicut erat forma spectabilis, indixit sua dextra silentium, cunctisque mirantibus, post paululum spectabili vultu et modesta voce sic orsus est…»: Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro III, cap. 2, p. 355.

regno» e mentre sedeva «trabeato su un elevato trono», ovvero con indosso la trabea[4]. L'utilizzo di questo indumento (cioè un mantello o toga con strisce di porpora in uso presso gli antichi romani)[5] e il posizionamento del sovrano in una posizione più elevata rispetto agli altri[6] potrebbero far pensare a una specifica volontà da parte del re di rendersi maggiormente visibile agli a-

[4] Singolare che, sebbene si sia subito dopo la cerimonia dell'incoronazione, il sovrano appaia semplicemente trabeato, ovvero non sembrerebbe che egli si sia presentato coronato o con indosso qualcuno dei simboli del potere che avrebbe potuto avere a disposizione. Quali fossero le suddette insegne regali di Federico III lo veniamo a sapere dal suo testamento. Qui, infatti, si dice che il re simbolicamente passava al figlio Pietro II le «insignia regalia, videlicet coronam, sceptrum, pomum, stolam, anulos, bibliam glosatam, et ystoriatam, et omnes alios libros nostros, loricam et alia arma nostra» (G. La Mantia, *Il testamento di Federico II aragonese*, «Archivio Storico per la Sicilia Orientale», s. III, 2-3 (1936-1937), pp. 13-50, partic. p. 44. A tal proposito si veda: M. Leonardi, *Federico III d'Aragona (1296-1337) e il tentativo di restaurazione dell'autorità imperiale in Sicilia*, in *Studia humanitatis. Saggi in onore di Roberto Osculati*, cur. A. Rotondo, intr. G. Giarrizzo, Roma 2011, pp. 239-248, partic. p. 247).

[5] Sulla trabea si rimanda a: http://www.treccani.it/vocabolario/trabea/ (accesso 21/06/2020). Sulla porpora come attributo imperiale si veda in sintesi: A. Carile, *La sacralità rituale dei ΒΑΣΙΛΕΙΣ bizantini*, in *Per me reges regnant. La regalità sacra nell'Europa medievale*, cur. F. Cardini, M. Saltarelli, Rimini - Siena 2002, pp. 53-96, partic. 68-73. Anche se qui, verosimilmente, essa fu impiegata come semplice simbolo di regalità (M. Vagnoni, *La messa in scena del corpo di Federico III d'Aragona re di Sicilia (1296-1337)*, in *Imperialiter. Le gouvernement et la gloire de l'Empire à l'échelle des royaumes chrétiens (XIIe-XVIIe siècles)*, cur. F. Delle Donne, A. Peters-Custot, Potenza 2022, in corso di stampa). In ogni caso, l'adozione di un tal genere di abito (ammesso che lo Speciale racconti effettivamente il vero) avrebbe senz'altro potuto attrarre l'attenzione degli astanti.

[6] Nel passo citato non si specifica in quale luogo di Palermo tale assemblea avvenne. Certamente, dei troni fissi costituiti da una pedana in muratura rialzata di alcuni gradini rispetto al livello del pavimento e riccamente decorati erano presenti già dall'età normanna sia all'interno della cappella del palazzo reale che della cattedrale (Borsook, *Messages in Mosaic* cit., p. 21; F. Gandolfo, *Le tombe e gli arredi liturgici medioevali*, in *La Cattedrale di Palermo* cit., pp. 231-254; Tronzo, *The Cultures of His Kingdom* cit., pp. 68-78; T. Dittelbach, *Il trono del sovrano - tipologia e utopia*, in *La Cappella Palatina a Palermo* cit., pp. 386-396). Questi avrebbero potuto costituire la cornice ideale per la messa in scena del corpo del re.

stanti e impressionare, in tal modo, i presenti. Se questo fu l'intento, effettivamente l'effetto dovette riuscire, visto che il cronista aggiunge subito dopo che «tutti ammiravano con stupore».

Catturata l'attenzione del pubblico con tale, per dirla con le parole dello stesso Speciale, «immagine mirabile», adesso il momento poteva perfettamente prestarsi alla messa in scena del corpo regio. Che cosa fece, allora, Federico III? Per prima cosa, a enfatizzare maggiormente la solennità della scena, impose il silenzio con un gesto della mano destra e poi, dopo una pausa a effetto, iniziò a parlare «con aspetto mirabile e voce mite»[7]. Ecco che, finalmente, qui appare un riferimento a un preciso atteggiamento corporeo: il sovrano inizia il suo discorso in pubblico mostrando un'espressione del volto ammirabile e con un tono della voce tranquillo e moderato.

Cosa in concreto si volesse intendere con *mirabile* non è semplice da chiarire. Anche in occasione del primo incontro, di fronte a una folla festante e a un gruppo di nobili della corte, tra Federico III ed Eleonora d'Angiò (1289-1341), il sovrano risultò ammirabile per l'aspetto e l'abbigliamento indossato («forma cultuque spectabilem») e preminente («preeminentem») rispetto agli altri[8]. Forse, con tale espressione si voleva alludere a una sorta di fascino, di *charme*, che il volto del sovrano era in grado di emanare, un riferimento a quella bellezza che, come abbiamo visto, era un tipico attributo della regalità medievale? Ma questa era

[7] Che Federico III, prendendo direttamente la parola, volesse rompere con la tradizione dei predecessori normanno-svevi (Sciascia, *Palermo as a Stage* cit., p. 311), non sembrerebbe particolarmente credibile. In realtà, anche questi sovrani potevano rivolgersi ai loro sudditi in maniera diretta (Vagnoni, *Epifanie del corpo in immagine* cit., passim).

[8] «Illa [ovvero, Eleonora d'Angiò] quidem venientem Regem forma cultuque spectabilem, atque inter tot Proceres preeminentem, summissis oculis tuebatur […]. Illico, vox exultationis in populo circumstanti exorta est, hymenei clamores vulgo soliti ad celum letis laudibus extolluntur»: Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro VI, cap. 19, pp. 458-459. Su Eleonora d'Angiò si veda in sintesi: A. Kiesewetter, *Eleonora d'Angiò, regina di Sicilia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLII, Roma 1993, *ad vocem*; F. Costa, *Eleonora d'Angiò (1289-1343), Regina francescana in Sicilia (1303-1343*), in *I francescani e la politica*, cur. A. Musco, Atti del Convegno Internazionale (Palermo, 3-7 dicembre 2002), Palermo 2007, I, pp. 175-222; P. Vitolo, Conventus iste fundatricis reginae tumulo non parum illustrator. *Il sepolcro di Eleonora d'Angiò nella chiesa di San Francesco a Catania*, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge», 129/2 (2017), pp. 283-300.

esclusivamente un regalo di madre natura o poteva essere, in qualche modo, costruita ad arte da parte del re, per esempio, facendo ricorso a dei cosmetici che ne alterassero l'incarnato oppure assumendo certi atteggiamenti, determinate espressioni, specifici sguardi che contribuissero ad accentuare questa aurea attrattiva? Purtroppo maggiori dettagli ci sfuggono.

Il tono della voce «mite», invece, potrebbe essere un riferimento alla *serenitas*: l'attributo regio della serenità dello spirito, della calma e della tranquillità. Anche in un'altra occasione, durante un consiglio regio convocato a Rossano, Federico III cercherà di ristorare gli animi abbattuti («demissos animos») dei presenti con un'espressione del volto calma e tranquilla («vultu placido»)[9]. Mentre quando si incontrerà con Roberto d'Angiò a Siracusa per trattare una tregua, Nicolò Speciale dirà che, come era consuetudine («consuevit») dei principi che stavano stipulando una pace («paciscentium Principum»), i due si salutarono con volto mite, tranquillo («dataque modesto vultu, et accepta salute»)[10]. Più in generale, la *serenitas* era stata rintracciata da Bartolomeo di Neocastro tra le qualità del fratello di Federico III, Giacomo II[11]. E già Federico II di Svevia, convocando un colloquio generale presso Foggia nel 1240, aveva richiesto alla città di Palermo l'invio di due rappresentanti in modo che avessero la possibilità di: «osservare la serenità del nostro volto»[12]. Inoltre, sappiamo che i siciliani del tempo davano grande valore a un'immagine pubblica di autocontrollo e contegno[13].

Nel caso dell'assemblea del 1296, forse, Federico III voleva in questa maniera evidenziare, nella sua prima uscita pubblica da re di Sicilia, la sua piena adeguatezza al ruolo che gli era stato affidato. Si tenga presente, a tal proposito, che secondo Pietro

[9] Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro III, capp. 12-13, pp. 369-370.

[10] Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro VI, cap. 5, p. 445.

[11] «a gratia commendabilis indolis regiae Serenitatis constantiam […] non delirans»: Bartholomaei de Neocastro, *Historia Sicula* cit., p. 140.

[12] «serenitatem vultus nostri prospicere»: *Il registro della cancelleria di Federico II del 1239-1240*, ed. C. Carbonetti-Vendittelli, Roma 2002, voll. 2, documento n. 669.

[13] A tal proposito si veda: Backman, *Declino e caduta della Sicilia medievale* cit., p. 278.

Colletta l'elezione al trono di Federico III non ebbe un così unanime favore come le fonti avrebbero voluto lasciar intendere[14]. Difficile dire, però, se con tale modo di presiedere l'assemblea generale il re avesse inteso rispondere anche a quelle attese messianiche che, proprio in quel tempo, erano state su di lui proiettate[15]. Comunque sia, sembrerebbe ipotizzabile che, in questo caso, il sovrano mise effettivamente in scena una sorta di presentazione teatralizzata di sé stesso.

Proseguendo l'analisi della cronaca di Nicolò Speciale, la nostra attenzione cade adesso sulla descrizione dell'ingresso che Federico III fece in Messina durante l'inizio della già citata spedizione militare in Calabria per sottrarre alcune terre del regno agli Angioini:

> Vengono incontro al re da lontano davanti all'ingresso della città le schiere cittadine dei forensi che incedevano nell'abbigliamento dei nobili con vari vessilli; gli vengono incontro gli uomini religiosi esultanti in salmi e canti; gli vengono incontro anche le moltitudini dei nobili su cavalli bardati d'oro e in vesti di seta, le quali anche la dignità consolare dei Romani, nella sua magnificenza, non disprezzerebbe di indossare. Ed essendosi avvicinato il re alle mura della città, ecco che la mirabile schiera delle dame e delle vergini incedeva incontro a lui. Certamente non oso descrivere nel dettaglio i vari ornamenti e i preziosi abbigliamenti di queste, le quali non le avrebbero superate né Ester degli Ebrei, né Elena dei Troiani, né Didone regina di Cartagine ai loro tempi. Ma che dire? Ogni varietà di gemme, ogni prezioso e variopinto abito d'Oriente in oro e sete e tutti gli aromi delle Indie e degli Arabi sembravano essere raccolti in quella schiera. Il re entra in città sotto il pallio, coperto da un prezioso baldacchino, che nobili selezionati sorreggevano su aste dorate. Il suono dell'esultanza e della lode regia è preannunciato dalla voce dell'araldo. Coloro che lo precedevano e coloro che lo seguivano proprio quello cantavano insieme con gioia. Se è vero che le bambinette si rallegravano vivamente nei chiostri, i giovinetti che si accompagnavano ai genitori e alle nutrici applaudivano. Il suolo della città è ricoperto da fiori, le mura brillano per i drappi

[14] Colletta, *Storia, cultura e propaganda* cit., pp. 188-190.

[15] A tal proposito si veda in sintesi: Leonardi, *Federico III d'Aragona* cit., pp. 241-242; G. L. Potestà, *Federico III d'Aragona re di Sicilia nelle attese apocalittiche di Dolcino*, in *Studia humanitatis* cit., pp. 227-238, partic. p. 232.

> dorati e i tetti delle case, soprattutto per le strade in cui il re è condotto al palazzo regio, risuonano per le melodie; ebbene, mentre la gloriosa moltitudine di persone lo accompagnava, il re entra a palazzo e, scendendo mirabile da cavallo, è accolto dalle braccia dell'illustre madre; e mentre con reverenza le bacia le mani, accoglie i materni abbracci insieme con la sua benedizione[16].

Anche in questo caso siamo di fronte a una cerimonia prettamente pubblica e che vide di nuovo l'utilizzo di particolari addobbi e decori («il suolo della città è ricoperto da fiori» e «le mura brillano per i drappi dorati»), l'uso di musiche e canti (i presenti «cantavano insieme con gioia») e la partecipazione festosa di tutta la popolazione («la gloriosa moltitudine di persone lo accompagnava»). Ancora una volta, Federico III non sembrò proprio nascondere sé stesso alla vista dei sudditi ma, anzi, presumibilmente sottolineò ancor di più la sua presenza grazie all'uso del «prezioso baldacchino» sostenuto per mezzo di «aste dorate» da nobili selezionati; all'impiego del cavallo per mezzo del quale si spostava per le vie della città; e all'utilizzo dell'araldo che preannunciava il

[16] «Occurunt Regi longe ante civitatis ingressum populares turme forensium cum vexillis variis in habitu nobilium incedentes: occurunt et religiosi viri in psalmodiis et canticis exultantes: occurunt entiam turbe nobilium in equis velatis auro, et sericis in vestibus, quas Consularis Romanorum dignitas etiam in suis magnificentiis indui non horreret. Cumque appropinquasset Rex menibus civitatis, ecce matronarum et virginum turba spectabilis Regi obviam incedebat. Harum quidem varios cultus, et pretiosos habitus particulariter scribere non presumo, quas nec hebreorum Hester, nec Helena troyanorum, nec Dido Regina Carthaginis suis temporibus superassent. Sed quid referam? Omnis gemmarum varietas, omnis pretiosus et discolor in auro et sericis habitus orientis, cunctaque aromata Indorum et harabum in ea turba videbantur esse congesta. Rex civitatem ingreditur palliatus, pallio quidem pretioso, quod in auratis hastis electi nobiles sustentabant. Vox exultationis et laudis Regie preconis voce premittitur. Qui precedebant, et qui sequebantur id ipsum cum gaudio concinebant. Exultabant siquidem in claustris virguncule, pueri comitantes parentibus et nutricibus applaudebant. Solum civitatis opertum est floribus, parietes auratis vestibus rutilant, et domorum tecta, maxime qua Rex ad Regalem palatium ducitur, resonant melodiis; ingressus est ergo Rex comitante gloriosa turba palatium, atque declinans ab equo spectabilis, ad ulnas gloriose matris suscipitur; et dum ei manuum oscula cum reverentia prestitit, maternos quidem amplexus cum benedictione suscepit»: Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro III, cap. 3, pp. 356-357.

suo arrivo[17]. In un tale contesto, particolarmente propizio per una messa in scena teatralizzata di sé stesso, egli assunse qualche specifico atteggiamento corporeo?

In realtà, se il cronista registrò numerosi particolari relativamente agli abiti e ai gesti dei Messinesi, su come vestì e come si comportò Federico III in questa circostanza non sappiamo assolutamente nulla. Tale silenzio, da parte di un autore che, al contrario, si era dimostrato particolarmente attento nel descrivere i vari dettagli dell'ingresso in Messina, farebbe supporre che il sovrano non adottò, durante tale occasione, nessuna specifica messa in scena del proprio corpo. L'unica informazione che il passo riporta al riguardo del re è solamente quella relativa al fatto che egli, giunto presso il palazzo, smontò da cavallo in una maniera definita come «mirabile», per poi concedersi alle premure della madre (dando vita a un momento dal gusto tutto intimo e familiare). Tuttavia, si tenga presente che non sappiamo se lo scendere da cavallo in modo *ammirabile* comportasse una determinata espressione del volto o uno specifico atteggiamento fisico e, comunque sia, non sembrerebbe credibile che tale episodio costituisse una specifica messa in scena. Infatti, se così fosse stato, allora si sarebbe presumibilmente scelto un momento di maggiore visibilità pubblica per compierlo e non quando il re era ormai giunto all'interno del palazzo («il re entra a palazzo», specifica il cronista).

Oltre a quanto fin qui riportato, nel testo dello Speciale ricorrono qua e là altri numerosi riferimenti alla tendenza di Federico III a rendersi presente ai propri sudditi. Questi, però, tutto sommato non apportano particolari elementi in merito alla messa in scena teatralizzata del suo corpo. A tal proposito, possiamo citare

[17] L'uso di entrare in Messina a cavallo e sotto a un baldacchino era già stato attestato per il padre Pietro III: «Erat quidem secunda dies octobris decimae primae indictionis, qua sub pallio regem recipiunt Pharii. Jam nec campus, nec locus turmas populi explicat, civitatem ingreditur, jocundis applaudunt vocibus mares et foeminae; Judaeorum synagoga legem aperuit; ante conspectum regis praeibant sacri patres, et ordinatus clerus subsequitur parvulorum; solus rex eques medius vehitur» (Bartholomaei de Neocastro, *Historia Sicula* cit., p. 42). In generale, sugli ingressi cittadini dei re aragonesi di Sicilia si veda: Bresc, *Spazio e potere* cit., pp. 9-11. Un episodio relativo al 27 aprile 1337 in Palermo è anche descritto in: Hamel, *Il lungo regno* cit., p. 126.

il fatto che il sovrano, durante la già menzionata campagna militare calabrese, prese parte in prima persona alle operazioni belliche e tenne un discorso, presso la propria tenda, ai nobili che accompagnavano il suo esercito[18]. Ancora, troviamo Federico III dare udienza, seduto in trono, a Ruggero di Lauria (1250-1304) e ricevere, da questi, il bacio della mano in segno di fedeltà e riverenza[19]. Il re fu accolto, sotto un baldacchino, dai cittadini di Rossano[20] e in quella città, in «aula Regis», ricevette un messaggero di Giacomo II d'Aragona[21].

A Platea, di fronte ai maggiorenti e ai sindaci delle città del regno («Regni primatibus et Syndicis civitatum»), ancora una volta parlò da un elevato sedile («ab excelsa sede»)[22]. Invece, a Messina, incontrò ancora Ruggero di Lauria nell'aula regia («ad aulam Regis»), ove erano convenuti molti dei nobili del regno («plures ex magnatibus»)[23].

[18] Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro III, cap. 6, p. 359.

[19] «Regemque in solio presidentem adivit [ovvero, Ruggero di Lauria]: qui more gentis hesperie manus osculum pro fide et reverentia debita Regi prebens»: Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro III, cap. 8, p. 364. Su Ruggero di Lauria si veda in sintesi: A. Kiesewetter, *Lauria, Ruggero di*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIV, Roma 2005, *ad vocem*).

[20] «Regem palliatum accipiunt [i cittadini di Rossano], eumque in civitatem cum pompa, qua poterant, introducunt»: Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro III, cap. 11, p. 368

[21] Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro III, capp. 12-13, p. 369.

[22] Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro III, cap. 17, pp. 374-375.

[23] Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro III, cap. 19, p. 379. A Messina, Federico III poteva disporre del palazzo, già normanno, dominante sulla spiaggia del porto nell'area dell'attuale dogana (si noti, però, che di questa struttura oggi non resta più alcuna traccia) e del *novum castrum* già voluto da Federico II e che, ipoteticamente, è identificabile con il Castello di Matagrifone sulla Rocca Guelfonia (G. Agnello, *L'architettura civile e religiosa in Sicilia nell'età sveva*, Roma 1961, pp. 375-383; H. Enzensberger, *Messina e i re*, in *Messina. Il ritorno della memoria*, cur. G. Fallico, Catalogo della Mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, settembre 1994), Palermo 1994, pp. 331-336, partic. p. 331; G. Campo, *Messina. Architettura e urbanistica*, in *Enciclopedia dell'Arte medievale* cit., VIII, Roma 1997, *ad vocem*; Marrone, *La corte itinerante di Sicilia* cit.; Maurici, *Insediamenti e architettura fortificata* cit., p. 205). Forse, è a queste due costruzioni che si riferisce Ramon Muntaner all'interno della sua cronaca quando parla di un «palau del senyor rei» (*Crònica de Ramon Muntaner* cit., cap. 195, p. 327=Ramon Muntaner, *Crònica* cit., cap. 195, p. 253) e di un «Castronou» (*Crònica de Ramon*

Sempre a Messina, in un'altra occasione, convocò presso di sé i propri consiglieri[24]. E per i lidi di questa città, addirittura, cavalcò in compagnia di Corrado Lancia, quasi come se fosse un privato cittadino[25]. Ancora a Messina, a seguito di alcune operazioni militari contro alcune città siciliane ribellatesi, radunò i grandi e i sindaci del regno e, mentre gli astanti lo contemplavano in silenzio nel suo abbigliamento regale (forse utilizzato proprio per attrarre maggiormente l'attenzione verso di sé?), parlò da un elevato seggio[26].

Rientrato in città dopo la sconfitta subìta nella battaglia navale di Capo d'Orlando (1299), si intrattenne a colloquio con i Messinesi sulla spiaggia di fronte al palazzo regio[27]. E, recatosi a

Muntaner cit., cap. 238, p. 393=Ramon Muntaner, *Crònica* cit., cap. 238, p. 308,) entrambi a Messina.

[24] «Consiliarii Friderici Regis ad hec vocati ad regale palatium [in Messina] convenerunt»: Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro IV, cap. 10, p. 394.

[25] «Dum per litora illa Messanensium, que Mussellam vocant, Fridericus Rex spatiandi causa, proximum habens Corradum lanceam, equitaret…»: Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro III, cap. 18, p. 377.

[26] «Rex Fridericus Messanam rediit; convenientibusque Regni proceribus et Sindicis, quos ad idem vocaverat, ex sublimi sede, regali conspectus in habitu, cunctisque silentibus, sic orsus est…»: Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro IV, cap. 11, p. 395. Il suo discorso, subito dopo (Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro IV, cap. 12, pp. 396-397), spronava gli stessi a una nuova azione militare. Il cronista non specifica dove tale incontro si svolse ma sembrerebbe che, durante gli anni di governo di Federico III e di Pietro II, i parlamenti del Regno convocati a Messina si tennero all'interno della cattedrale (Marrone, *La corte itinerante di Sicilia* cit.). Sul Duomo di Messina si veda: S. Bottari, *Il duomo di Messina*, Messina 1929; Spatrisano, *Lo Steri di Palermo* cit., pp. 253-255; E. Pispisa, *La cattedrale di S. Maria e la città di Messina nel medioevo*, in Id., *Medioevo Fridericiano e altri scritti*, Messina 1999, pp. 265-284.

[27] «Messanensium dolor ingens totam civitatem ululatibus jam repleverat. Sed postquam eis Regem advenisse compertum est, sedato murmure, convenientes ad eum, qui palatii litora jam tenebat, viso Rege, nihil perdidisse testati sunt, quin potius Regem orant, ut omnem eorum substantiam accipiat, eamque suo arbitrio pro Regni defensione disponat. Ille vero ad circumfusam plebem aspiciens, vultum et habitum tristem gerens, hec ait»: Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro IV, cap. 14, p. 405. Il fatto che Federico III si mostrò con volto e aspetto tristi non sembrerebbe dovuto a una particolare messa in scena ma, più semplicemente, alla specifica situazione, ovvero la sconfitta militare. Da segnalare, invece,

Catania durante la defezione di alcune città, ne convocò i cittadini per elogiarli della loro fedeltà alla Corona[28].

Ancora, tra la ricchissima casistica che, in tal senso, Nicolò Speciale ci offre, possiamo ricordare anche che, dopo una vittoria militare sugli Angioini, il re risollevò gli animi scossi dei propri sudditi della Val di Mazara mostrandosi loro[29]; che frate Ruggero da Brindisi (ovvero, il già incontrato Ruggero di Flor) riuscì ad avere un incontro «coram Friderico rege»[30]; che all'annuncio della morte di Blasco d'Alagona († 1301), lo stesso re, col volto e l'aspetto rattristati per quanto accaduto («mestumque de obitu tanti viri, et vultum, et habitum»), ne tessé le lodi al cospetto di molti astanti («in conspectu plurimorum astantium»)[31]; o che il re incontrò dei legati inviatigli dal fratello del re di Francia in vista della stipula di un trattato di pace e che l'accordo fu sancito alla presenza di alcuni nobili chiamati da ambedue gli schieramenti («ex utraque parte magnatibus accersitis»)[32].

Proseguendo questa rassegna sulla disponibilità di Federico III a rendersi visibile ai propri sudditi e ai membri del proprio *entourage*, possiamo ancora rammentare che, a seguito della pace di Caltabellotta (1302), il re e il duca di Calabria (il futuro re Roberto d'Angiò) dormirono in un medesimo giaciglio presso uno

che dopo la disperazione iniziale, fu proprio dalla visione del re che i Messinesi ritrovarono il vigore e la voglia di combattere (a conferma dell'importanza del mostrarsi in pubblico per il sovrano).

28 «vocatis civibus, obsequia fidelitatis eorum gratificat, et, quia non concesserant hostibus, benigno sermone commendat, hortans illos et admonens, ut in bene cepto proposito perseverent»: Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro V, cap. 6, p. 412.

29 «Fridericus Rex per famosa loca Vallis Mazarie se victorem ostentans, corda suorum diversis hactenus lacessita periculis, novaque percussa formidine recreavit»: Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro V, cap. 10, p. 422. Peccato non sapere niente di più sulle modalità in cui il re si mostrò «victorem» e se ciò avesse comportato qualche specifica espressione del volto.

30 Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro VI, cap. 2, p. 440.

31 Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro VI, cap. 3, p. 442. Qui, ovviamente, il rattristamento del re non sembra da collegarsi con una specifica messa in scena ma con un sentimento realmente provato. Su Blasco d'Alagona si veda in sintesi: F. Giunta, *Alagona, Blasco, il Vecchio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, I, Roma 1960, *ad vocem*.

32 Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro VI, cap. 10, pp. 450-451.

dei palazzi regi nei dintorni di Lentini[33]; che lo stesso matrimonio tra Federico III ed Eleonora d'Angiò fu un evento dal tenore prettamente pubblico al quale presero parte i grandi del regno, a Messina appositamente convenuti («Magnates Regni, qui ad nuptias regias ex omni parte Sicilie convenerant»), e gli stessi cittadini della città («ipsi cives»), così come alcuni altri conti e grandi signori provenienti dal continente («Comites, et alii magni viri, qui cum Regina venerant»)[34]; o che, venuto a sapere della morte dell'imperatore Enrico VII († 1313), il re convocò i propri consiglieri («accersitis […] regiis Consiliariis») e, stabilito di recarsi a Pisa, fu qui ricevuto dai cittadini con un baldacchino («occurrunt Regi cives, […] pallium, quod dignitati regie congruit, preferentes»), mentre egli uniformava volto e aspetto alle circostanze di difficoltà che la popolazione stava in quel momento vivendo («huic casui congruentem vultum et habitum demonstravit»)[35].

In altre occasioni, lo stesso re ebbe modo di guidare personalmente il proprio esercito contro le truppe di Roberto d'Angiò che avevano invaso la Sicilia[36]; di ricevere degli ambasciatori papali («legatos sacrosancte universalis matris Ecclesie quocumque decuit honore suscepit»), per poi subito dopo, al fine di valutare le loro richieste, di convocare il proprio consiglio («accersitis re-

[33] «Tunc Robertus Dux Calabrie Leontinum ad Regem profectus est; ubi tanta private familiaritatis conversatione ab ipso Rege suscipitur, tam arcteque Regi Dux ipse conjungitur, ut tam ibi, quam subsequenter apud regale solatium, quod *Silvestrum* vocant, uno eodemque thoro quasi fratres carissimi absque suspectionis causa dormirent»: Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro VI, cap. 12, pp. 452-453.

[34] Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro VI, cap. 20, pp. 459-460. Singolare che, sebbene il passo descriva piuttosto dettagliatamente lo svolgersi dell'evento, l'attenzione sia rivolta quasi esclusivamente verso la regina. Al contrario, il re non vi trova quasi alcuno spazio. Per alcune considerazioni sullo sfarzo ostentato durante il matrimonio si veda: G. Leanti, *Nel sesto centenario della morte di Federico II d'Aragona*, Noto 1937, pp. 210-246.

[35] Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro VII, capp. 2-3, pp. 464-465. Si noti che anche qui il *mostrare* «vultum et habitum» confacenti alla situazione non sembra essere dovuto a una determinata messa in scena finalizzata a un qualche specifico intento politico.

[36] «Jam Fridericus Rex paratum ducens terrestrem exercitum contra hostes per montis declivia procedebat»: Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro VII, cap. 6, p. 469.

gni Consiliariis») e, poi, ancora un altro («cogitur apud Fridericum Regem iterato consilium»)[37]; di prendere parte a una spedizione navale «inter magnates»[38]; di ricompensare un nobile di origine francese (tale Galiotto di Floriaco) facendolo suo compagno di stanza («sibique consortem thalami copulavit»)[39]; di incontrare, presso la «aulam Regis» di Palermo, Francesco Ventimiglia che doveva fargli alcune rimostranze[40]; e di ricevere («ante conspectum ejus») gli anziani dell'isola di Gerba che volevano muovere delle accuse contro il governatore dell'isola[41].

Un ulteriore passaggio particolarmente interessante è quello relativo all'assedio di Crotone. In tale occasione, Federico III fu costretto a uscire in battaglia senza avere il tempo di indossare la propria armatura («necessitatis articulus illum armari non sineret») ma semplicemente afferrando una mazza («clavem sumpsit») e balzando a cavallo disarmato («equum inermis insiluit»). Tuttavia, nonostante questo, i nemici scapparono via una volta visto il re («illi viso Rege diffugiunt»)[42]. Stando a questo racconto, quindi, l'Aragonese venne identificato dai suoi avversari nonostante non avesse avuto il tempo di indossare alcun elemento distintivo[43]. Evidentemente, egli era ben conosciuto sia per le terre del regno che anche al di fuori di esso e ciò può essere spiegabile solamente col fatto che egli fosse solito mostrarsi in pubblico.

Quanto il sovrano fosse assolutamente disponibile a incontrare i propri sudditi lo dimostra in maniera ancor più evidente il seguente passo relativo all'esodo dei Messinesi verso Randazzo, occorso in seguito all'assedio della loro città da parte degli Angioini nell'estate del 1301. In tale occasione, troviamo lo stesso Federico III che, in abiti modesti («omni fastu regie dignitatis deposito») e piangendo («illacrimans»), accompagnava i suddetti cittadini:

[37] Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro VII, capp. 10-12, pp. 474-476.

[38] Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro VIII, cap. 1, p. 492.

[39] Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro VIII, cap. 3, p. 496.

[40] Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro VIII, cap. 6, p. 501.

[41] Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro VIII, cap. 7, p. 503.

[42] Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro III, cap. 8, p. 364.

[43] Per esempio, nello scontro navale della battaglia di Capo d'Orlando, Nicolò Speciale ci dice che il re era reso riconoscibile ai presenti grazie all'elmo («insignis galea, cunctisque prestantior videbatur»: Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro IV, cap. 13, p. 398).

> i quali [ovvero, i cittadini di Messina] per monti e declivi, per anfratti e luoghi impervi [Federico III] li condusse con tanta familiarità e guidò con tanta pietà da ricevere continuamente, durante il percorso, dalle mani delle loro sfinite madri ora questi ora quei bambinelli e li teneva ora nelle sue braccia, ora dietro sé, sul dorso del suo cavallo, e ogni volta che a tavola mangiava, senza che nessuno glielo impedisse, spezzava il pane con le sue mani per i piccoli che lo circondavano. Né il re lasciò quei cittadini prima di averli condotti in luoghi sicuri e fecondi di messi[44].

Infine, anche nel momento della morte, il corpo regio non cessò di ricevere una visibilità pubblica: mentre era ancora moribondo, Federico III fu trasportato su una lettiga dagli abitanti delle città ove si trovava a passare nel tragitto che doveva compiere per raggiungere Catania[45]. Giunto in città, tra dolore e pianto («in luctu, et lacrymis»)[46], ormai morto, qui si celebrò un funerale che previde la partecipazione, oltre che dei più stretti

[44] «quos per montes, et declivia, per amfractus et invia, tanta familiaritate conduxit, tantaque pietate ductavit, ut eorum infantulos de manu fessarum matrum in via, nunc hos, nunc illos, vicissim assumeret, eosque modo ad ulnas, modo post se ad equi terga portaret, et quotiens in mensa ederet, nullo inhibente, circumvenientibus parvulis manu propria frangeret panem suum. Nec prius Rex illos deseruit, quam in tuta et fertilia frugum loca perduxit»: Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro VI, cap. 4, p. 443. Federico III parrebbe aver avuto uno spirito particolarmente pio e religioso (a tal proposito si veda: K. L. Hitzfeld, *Studien zu den religiösen und politischen Anschauungen Friedrichs III. von Sizilien*, Berlin 1930; De Stefano, *Federico III d'Aragona* cit., p. 150 e 170 e pp. 176-177 e 223-224; Ferraù, *Nicolò Speciale* cit., pp. 113-115; Backman, *Declino e caduta della Sicilia medievale* cit., pp. 179-232; Hamel, *Il lungo regno* cit., passim) e sensibile alle esigenze dei poveri (H. Bresc, *Un comté pour les pouvres (Modica, 1337)*, in *Horizons marins, itinéraires spirituels (V^e^-XVIII^e^ siècles)*, I, *Mentalité et sociétés*, cur. H. Dubois, J.-C. Hocquet, A. Vauchez, Paris 1987, pp. 267-276). Considerato tale contesto e come il cronista racconta i fatti, ammesso che tutto il passo non sia stato il frutto della sua enfasi retorica, il suddetto atteggiamento non potrebbe essere dovuto più a un sentimento realmente provato dal re piuttosto che a una messa in scena costruita ad arte per accrescere il favore regio tra i sudditi? Comunque sia, per quanto ci riguarda, si noti che questa non avrebbe previsto l'uso di specifici elementi corporei.

[45] «a devotis circumadjacentium terrarum incolis per vicissitudines ad humeros supportatur [su una summenzionata lettiga]»: Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro VIII, cap. 8, p. 506.

[46] Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro VIII, cap. 8, p. 507.

membri della sua famiglia, anche dei grandi del regno, dei nobili, delle dame e di tutta la popolazione:

> Dopo che in verità il nobile corpo del re, decorato con la corona, lo scettro e le altre insegne regali, fu posto sul letto funebre, molti nobili, per quanto eseguissero un triste compito, si accostarono all'ingente feretro. Allora, certamente, alcuni che erano alla testa del corteo precedevano la processione del funerale con candele accese, altri, in verità, seguivano il corteo in lunga successione con dolorose grida: per qualunque parte della città facessero passaggio coloro che il corpo regio trasportavano, la terra era bagnata da lacrime. I pianti delle nobili dame, che nel dolore accompagnavano l'egregia regina [Eleonora], ometto. Inoltre, i figli del re, il re Pietro, il duca Guglielmo, il marchese Giovanni, con i grandi del regno e quasi tutto il popolo sono vestiti col cilicio, il clamore degli uomini è levato al cielo, le case riecheggiano, così come fu scritto della morte di Didone, con i lamenti e il gemito e il grido delle donne che stanno placando con le unghie i loro volti, l'aria risuona di grandi pianti, non diversamente che se un esercito nemico avesse assalito quella città[47].

Dal passo non risulta chiaro se il cadavere ricevette una specifica esposizione, certo l'averlo decorato con le insegne regie e il fatto di averlo deposto *sul* letto funebre potrebbe indurre a pensarlo. Ciò gli avrebbe conferito senz'altro una maggiore visibilità.

[47] «Postquam vero nobile corpus Regis corona, sceptro, aliisque regalibus insigniis decoratum thoro impositum est, plures nobiles, quamvis triste ministerium agerent, ingenti feretro subierunt. Tunc alii quidem accensis cereis ducentes pompam funeris precedebant, alii vero lacrymosis clamoribus lungo ordine sequebantur: quacumque parte civitatis transitum fecerent, qui corpus regium supportabant, terra lacrymis rigabatur. Nobilium matronarum, que in luctu Reginam egregiam comitabantur, lamentationes pretereo. Petrus autem Rex, Guillelmus Dux, Johannes Marchio filii Regis cum regni magnatibus, et quasi universus populus cilicio induuntur, virorum clamor ad ethera tollitur, lamentis ac gemitu et ululatu feminarum unguibus ora sedantium, sicut de obitu Didonis scriptum est, tecta fremunt, resonat magnis plangoribus ether, non aliter, quam si urbem illam hostilis acies invasisset»: Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro VIII, cap. 8, p. 507. Sulla gestione della sepoltura di Federico III e la sua importanza politica si veda: P. Colletta, *Strategie d'informazione e gestione del consenso nel regno di Sicilia: la sepoltura di Federico III*, «Mediterranea. Ricerche Storiche», 2/2 (2005), n. 4, pp. 221-234.

Si noti, inoltre, che il cadavere di Federico III è qui definito «nobile» e, poco prima, viene addirittura apostrofato come «venerabile»[48]. Questo potrebbe stare a indicare la particolare dedizione che i sudditi avevano verso il corpo del sovrano e confermerebbe, una volta di più, la già citata importanza che esso rivestiva a livello sociale e la conseguente necessità di una sua esposizione più o meno pubblica.

Dunque, da quanto abbiamo qui elencato appare innegabile la volontà regia di rendersi visibile ai propri sottoposti. Tuttavia, dalle pagine di Nicolò Speciale non sembra emergere una particolare attenzione da parte di Federico III verso il proprio corpo nella sua dimensione più materiale. In altre parole, ai numerosi riferimenti, più o meno espliciti, relativi alla presenza del re all'interno della società, nel testo non fanno seguito altrettante informazioni in merito a una vera e propria messa in scena teatralizzata del suo corpo né, tanto meno, inerenti a delle determinate caratteristiche fisiche e a delle peculiari espressioni facciali che, in qualche modo, il sovrano avrebbe voluto consapevolmente porre in rilievo durante le sue apparizioni pubbliche. Per tale ragione, l'impressione che se ne ricava è che egli non fece uno specifico ricorso al proprio corpo come mezzo di comunicazione politica.

Detto questo, vogliamo comunque portare l'attenzione su un paio di dettagli che, forse, potrebbero alludere a delle qualità corporee che il re aragonese avrebbe potuto voler mettere in risalto. Come abbiamo già detto, Federico III fu spesso in prima linea durante le operazioni militari e il cronista qua e là indugia nel descrivere il suo coraggio e le sue imprese belliche[49]. Per esempio, durante uno dei consueti scontri contro le truppe angioine, dopo aver convocato il consiglio di guerra e aver preso la decisione di combattere anche a rischio della vita per far salvo l'onore, il sovrano si lanciò nel combattimento e:

[48] Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro VIII, cap. 8, p. 507.

[49] Sul carattere cavalleresco di Federico III si veda: Backman, *Declino e caduta della Sicilia medievale* cit., p. 22, nota 10; Hamel, *Il lungo regno* cit., passim.

> i molti [nemici] che correvano contro il re furono abbattuti ora con la ferrea clava, ora con la spada. Esso stesso in verità fu ferito, per quanto non con gravi colpi, alla mano destra e al volto[50].

Questa propensione verso le attività militari potrebbe, in realtà, sottintendere una certa prestanza fisica da parte del re aragonese, ovvero un corpo robusto e muscoloso. Già nel prologo, il cronista aveva detto che Federico III trionfò contro le avversità con le proprie forze[51]; oppure, al momento in cui era giunto presso la città di Napoli, lo aveva apostrofato come infaticabile, indomabile[52]. Tuttavia, dalle informazioni in nostro possesso, non sembrerebbe che egli abbia mai messo in scena questa specifica caratteristica durante le sue apparizioni pubbliche.

A tal proposito, si noti per inciso che Antonino De Stefano, nel suo libro su Federico III, riporta che papa Bonifacio VIII, durante un incontro con l'Aragonese avvenuto nel 1295, ne aveva ammirato «la prestanza fisica, la figura cavalleresca, la vigoria delle membra imprigionate in un'armatura possente e il suo portamento regale»[53]. I rimandi sono a una lettera di Manfredi Lancia a Giacomo II dell'8 giugno 1295[54] e alla cronaca di Nicolò Speciale[55]. In realtà, però, nel primo caso si ricordò l'incontro ma senza riportare alcuna specifica considerazione relativa all'aspetto del re. Nel secondo, invece, il testo è alquanto più stringato e non così esplicito in materia come avrebbe voluto De Stefano.

Infatti, Federico III si presentò all'incontro in preziose armi militari («adolescentem principem in auratis armis spectabilem, et regali cultu prestantiorem aliis») e il papa semplicemente si stupì che il giovane fosse già così avvezzo all'uso dei duri armamenti militari («et quasi compatiens dixit ei; *Adolescens bone indolis, rigidis armis ab annis infantie assuescis?*»). Niente, però, si dice in merito alla

[50] «multi occurrentes Regi nunc ferrea clava, nunc gladio dejecti sunt. Ipse vero in dexteram ejus, et faciem, quamvis non gravibus ictibus, vulneratus est»: Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro V, cap. 10, pp. 416-418 e p. 419.

[51] «viribus triumphavit»: Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., Prologus, p. 293.

[52] «invictus huc usque suas aquilas explicat»: Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro IV, cap. 3, p. 387.

[53] De Stefano, *Federico III d'Aragona* cit., pp. 82-83.

[54] *Acta Aragonensia* cit., I, documento n. 20, pp. 28-29.

[55] Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro II, cap. 21, p. 349.

prestanza fisica e cavalleresca e alla vigoria delle membra. Questi elementi, casomai, possono essere una conseguenza dell'addestramento militare, che però qui non vengono esplicitati in questi termini.

Da evidenziare, invece, come le armi dorate e l'ornamento regio resero il sovrano mirabile e più insigne degli altri agli occhi del papa. Anche se l'effetto che provocarono non fu di ammirazione bensì di compassione, si potrebbe comunque ipotizzare che lo scopo di Federico III, adottando questi indumenti, fosse stato proprio quello di stupire il pontefice dimostrandogli, nonostante la giovane età, la propria consolidata esperienza (e, quindi, adeguatezza) nelle attività di governo[56]. Ma questo è un aspetto che esula dal tema specifico della nostra indagine e, dunque, torniamo al testo dello Speciale.

Questo, infine, riporta alcuni riferimenti all'espressione di gioia e di felicità che il re mostrò in certe determinate circostanze[57]. Per esempio, sappiamo che al momento di salpare per la Calabria egli si imbarcò esultante[58]; che con volto allegro, gioviale, ricevette coloro che tornavano dalla vittoria navale contro

[56] A proposito dell'armatura, si noti che essa, sebbene non ne costituisca prettamente un elemento fisico, può essere considerata come una parte integrante del corpo del sovrano (F. Spingou, *The Supreme Power of the Armour and the Veneration of the Emperor's Body in Twelfth-Century Byzantium*, in *Premodern rulership* cit., pp. 47-72) e rappresentare «une image allégorique de sa puissance et de son pouvoir» (B. Schnerb, *Le corps armé du prince. Le duc de Bourgogne en guerre*, in *Le Corps du Prince* cit., pp. 297-316, partic. p. 314).

[57] Si noti che nel *Secretum secretorum* (testo particolarmente in voga tra le *élites* europee del XIII secolo che riporta dei precetti comportamentali per il re) si dice che «cujus aspectus [cioè dell'uomo buono] quasi commixtus est leticie et jocunditati»: *Secretum secretorum cum glossis et notulis. Tractatus brevis et utilis ad declarandum quedam obscure dicta Fratris Rogeri*, ed. R. Steele, Oxford 1920, p. 171.

[58] «quasi prescius future felicitatis, exultans puppim ascendit signiferam, auro pictam, variisque coloribus radiantem, qualem nunquam Jasonis comites fabricarunt»: Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro III, cap. 4, p. 357. Il fatto che, qui come altrove (Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro IV, cap. 13, p. 397), si facesse ricorso a una nave riccamente decorata non sembrerebbe dovuto all'intenzione di creare una sorta di cornice per la messa in scena del corpo regio.

Giovanni di Lauria[59]; e che, in vista della stipula di un trattato di pace, si incontrò presso Caltabellotta con volto lieto con il fratello del re di Francia[60]. Tuttavia, per come viene descritto, questo atteggiamento non sembrerebbe essere dovuto a una determinata volontà di mettere in scena il proprio corpo per finalità prettamente politiche, quanto a un sentimento sincero e realmente provato in quel determinato momento a causa delle contingenze delle specifiche situazioni.

Forse, un caso un po' diverso potrebbe essere quello che avvenne in seguito alla già citata pace di Caltabellotta. Infatti, Nicolò Speciale racconta che:

> Re Friderico entra in Catania, già da tre anni persa, posto nel mezzo tra il duca [Roberto di Calabria] e il principe [Filippo di Taranto] con volto lieto e aspetto quasi esultante[61].

In questa occasione il re mostrò un'espressione allegra e soddisfatta durante un evento che possiamo ipotizzare come pubblico e che potrebbe quasi essersi svolto secondo le modalità di un ingresso trionfale. A quel che il cronista dice, Federico III aveva l'intenzione di riappacificarsi con i Catanesi che avevano defezionato passando dalla parte degli Angioini. Per tale motivo, l'apparire ben disposto poteva effettivamente essere funzionale proprio a manifestare questo intento. Tuttavia, dalle scarne informazioni che lo Speciale fornisce, è difficile poter stabilire se siamo di fronte a una vera e propria messa in scena e se dietro a questo gesto ci fu, da parte regia, una specifica consapevolezza e un determinato calcolo politico o se, invece, anche in questo caso siamo di fronte a un sentimento piuttosto spontaneo e naturale, scaturito sul momento e senza secondi fini.

In conclusione, dall'opera di Nicolò Speciale sembrano emergere, a differenza delle altre cronache, alcuni elementi interessanti. Come abbiamo visto, nel testo ci sono alcuni riferimenti a

[59] «Rex, qui suspenso animo ancipitis belli fortunam prospectans expectabat ad litora, hilari vultu redeuntes accipit»: Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro IV, cap. 8, p. 392.

[60] «alter alteri leto vultu»: Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro VI, cap. 10, p. 451.

[61] «Rex Fridericus Cathaniam jam triennio perditam medius inter Ducem et Principem leto vultu et habitu quasi triumphans ingreditur»: Nicolai Specialis, *Historia sicula* cit., libro VI, cap. 13, p. 453.

certe espressioni corporee che avrebbero caratterizzato la presentazione pubblica di Federico III. In effetti, il sovrano poteva comparire con un'espressione del volto calma e tranquilla oppure allegra e con un aspetto ammirabile (ovvero, affascinante). Questi elementi potevano alludere alla serenità e alla bellezza, due tipici attributi regi che avrebbero sottolineato l'adeguatezza al trono (e, quindi, la completa legittimità) del sovrano aragonese.

Tuttavia, dalle scarne informazioni riportate dal testo è difficile poter comprendere se tali espressioni rientrassero all'interno di una vera e propria messa in scena da parte del re o se, invece, non fossero altro che la manifestazione di emozioni e sentimenti realmente provati dal sovrano in determinate occasioni. Con la sola eccezione, forse, dell'episodio relativo al consiglio generale convocato a seguito dell'incoronazione regia, l'impressione generale che se ne ricava è più quella che Federico III non fece un cosciente utilizzo scenografico e teatralizzato del proprio corpo e delle sue specifiche componenti per finalità politiche e di rafforzamento dell'autorità regia nei confronti dei propri sudditi.

Parte II

Raffigurare il corpo del re: Roberto d'Angiò (1309-1343)

Roberto d'Angiò, terzo esponente della dinastia angioina a sedere sul trono di Sicilia[1], fu incoronato re da papa Clemente V ad Avignone il 3 agosto 1309 e governò sino alla sua morte, avvenuta a Napoli il 20 gennaio 1343[2]. In realtà, come abbiamo visto, l'isola siciliana in quegli anni era sotto il dominio di Federico III d'Aragona e, dunque, la sua autorità si limitò alle terre continentali del regno, concentrando la sua corte prevalentemente nella città di Napoli. Tuttavia, egli detenne anche il titolo di re di Gerusalemme e di conte di Provenza, Forcalquier e Piemonte e, in certi momenti, fu proclamato pure signore di alcune delle città del Centro e Nord Italia, nonché senatore di Roma e vicario papale nei territori italiani dell'Impero. Tra i propri contemporanei, Roberto ebbe fama di intellettuale e fu spesso celebrato per la sua erudizione e saggezza (fu sovente paragonato al biblico Salomone[3]), così come per la sua spiccata religiosità (fu

[1] Per un quadro generale sugli avvenimenti storico-politici relativi al regno di Sicilia in età angioina si veda: É. G. Léonard, *Gli Angioini di Napoli*, Varese 1967 (ed. or. Paris 1954); G. Galasso, *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno angioino e aragonese (1266-1494)*, in *Storia d'Italia*, cur. G. Galasso, XV, 1, Torino 1992; Tocco, *Il regno di Sicilia* cit.; G. Jehel, *Les Angevins de Naples. Une dynastie européenne 1246-1266-1442*, Paris 2014.

[2] Sulla figura di Roberto d'Angiò si veda: R. Caggese, *Roberto d'Angiò e i suoi tempi*, Firenze 1922-1930, voll. 2; e, più in sintesi, M. Hébert, *Le règne de Robert d'Anjou*, in *Les Princes angevins du XIII^e^ au XV^e^ siècle. Un destin européen*, cur. N.-Y. Tonnerre, É. Verry, Atti delle Giornate di Studi (Fontevrault, 15-16 giugno 2001), Rennes 2003, pp. 99-116; M. Gaglione, *Converà ti que aptengas la flor. Profili di sovrani angioini, da Carlo I a Renato (1266-1442)*, Milano 2009, pp. 183-249; Boyer, *Roberto d'Angiò* cit.

[3] A tal proposito si veda: S. Kelly, *The New Solomon. Robert of Naples (1309-1343) and Fourteenth-Century Kingship*, Leiden - Boston 2003.

egli stesso autore di numerosi sermoni e di due trattati di teologia[4]). In particolare, l'Angioino fu un attivo mecenate nel campo sia scientifico-letterario che artistico e, proprio in quest'ultimo settore, la critica storiografica ha evidenziato un'intensa attività nella realizzazione del proprio ritratto con finalità politiche e propagandistiche[5].

La ricerca politologica e psicoanalitica ha sottolineato che la *leadership*, e i progetti collettivi ai quali essa è associata, devono trovare un'espressione materiale all'interno della società per avere un effetto durevole[6]. In altre parole, il *leader*, per fare in modo che i propri seguaci entrino con lui in relazione e portino avanti i suoi progetti politici, ha bisogno di creare una traccia tangibile (una *presenza* reale) nella quale il gruppo possa materializzare l'adesione al suo potere. Dal punto di vista semiotico, antropologico, storico e storico-artistico è stato sottolineato come la raffigurazione del detentore del potere (il suo ritratto) rientri perfettamente tra i suddetti simboli materiali grazie ai quali il *leader* condiziona e consolida il consenso e l'adesione del gruppo verso la propria *leadership*[7].

[4] A tal proposito si veda: D. N. Pryds, *The King Embodies the Word: Robert d'Anjou and the Politics of Preaching*, Leiden 2000.

[5] A tal proposito si veda da ultimo (ma con riferimenti alla bibliografia precedente): N. Bock, *La visione del potere. Cristo, il re e la corte angioina*, in *Cristo e il potere. Teologia, antropologia e politica*, cur. L. Andreani, A. Paravicini Bagliani, Atti del Convegno Internazionale (Orvieto, 10-12 novembre 2016), Firenze 2017, pp. 211-224; K. Weiger, *The portraits of Robert of Anjou: self-presentation as political instrument?*, «Journal of Art Historiography», 9/2 (2017), n. 17, pp. 1-16. Sui ritratti di Roberto d'Angiò si segnala anche il recente: A. Perriccioli Saggese, *Il ritratto a Napoli nel Trecento: l'immagine di Roberto d'Angiò tra pittura e miniatura*, in *La fantasia e la storia. Studi di Storia dell'arte sul ritratto dal Medioevo al Contemporaneo*, cur. G. Brevetti, Palermo 2019, pp. 37-46.

[6] Haslam - Reicher - Platow, *Psicologia del leader* cit., pp. 279-291.

[7] Pinelli - Sabatier - Stollberg-Rilinger - Tauber - Bodart, *Le portrait du roi* cit., pp. 11-12. Sull'uso politico del ritratto del corpo del detentore del potere si segnala anche il recente convegno: *Kopf und Körper - Evidenzen der Macht im Herrscherporträt des 14.-18. Jahrhunderts*, Internationale Tagung, Zentralinstitut für Kunstgeschichte (Monaco di Baviera, 1-2 dicembre 2017). La riflessione sulla genesi dello stato in senso moderno ha altresì evidenziato come l'affermazione istituzionalizzata dell'autorità monarchica passi proprio attraverso l'*assenza* del corpo reale del sovrano dallo spazio pubblico e, al contrario, la *presenza* del suo corpo in immagine rappresentato su monete, medaglie, statue e ritratti in genere (L. Marin, *Le*

In pratica, il ritratto regio fa parte di quegli strumenti grazie ai quali un capo rafforza emotivamente il vincolo che lega a sé il proprio gruppo, creando, in questo modo, una specifica *identità*[8] e accrescendo, altresì, l'adesione degli stessi sudditi verso di sé[9]. Questa è una delle ragioni per cui, in genere, i dittatori ricorrono alla diffusione delle proprie immagini all'interno della società e, allo stesso modo, è il motivo per cui, alla caduta dei loro regimi, quelle stesse raffigurazioni sono prontamente distrutte dai fautori del nuovo ordine[10].

Per di più, la medievistica ha sottolineato come, nelle arti visuali del tempo, la resa più o meno somigliante del volto di un soggetto venisse adottata come segno di prestigio da parte degli uomini di potere e per far riferimento alle virtù e alle dignità interiori del raffigurato (riservando tale diritto, in prevalenza, ai dignitari stabiliti da Dio come espressione della loro sacralità)[11]. E

portrait du roi, Paris 1981; Id., *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris 1993; Id., *Politiques de la représentation*, Paris 2005; e, in generale, G. Careri, *Louis Marin: pouvoir de la représentation et représentation du pouvoir*, in *Louis Marin: le pouvoir dans ses représentations*, cur. G. Careri, X. Vert, Paris 2008, pp. 4-15, partic. p. 5. Per una recente analisi in tal senso si veda: Le Gall, *L'impossible invisibilité du roi* cit.).

[8] Sul concetto di *identità* si veda: Benigno, *Parole nel tempo* cit., pp. 31-56.

[9] Per una recente sintesi sui concetti di *leader* e *leadership* si rimanda ancora a: Nye, *Leadership e potere* cit.; Haslam - Reicher - Platow, *Psicologia del leader* cit.; Benigno, *Parole nel tempo* cit., pp. 141-162.

[10] A tal proposito si veda: Haslam - Reicher - Platow, *Psicologia del leader* cit., p. 290; Belting, *Facce* cit., p. 244. Brigitte Bedos-Rezak ha evidenziato come una raffigurazione possa essere percepita dal destinatario come la presenza *reale* del rappresentato (B. M. Bedos-Rezak, *When Ego Was Imago. Signs of Identity in the Middle Ages*, Leiden - Boston 2011) e la critica storico-artistica ha sovente sottolineato la capacità dell'immagine di richiamare alla memoria qualcosa che non è presente ma che è nella mente dello spettatore (S. Perkinson, *Rethinking the Origins of Portraiture*, «Gesta. International Center of Medieval Art», 46/2 (2007), pp. 135-158. E per qualche esempio specifico di analisi della funzione *memoriale* del ritratto medievale si veda: C. Sauer, *Fundatio und Memoria. Stifter und Klostergründer im Bild, 1100 bis 1350*, Göttingen 1993; C. Horch, *Der Memorialgedanke und das Spektrum seiner Funktionen in der bildenden Kunst des Mittelalters*, Königstein im Taunus 2001).

[11] M. Bacci, *Artisti, corti, comuni*, in *Arti e storia nel Medioevo. Tempi Spazi Istituzioni*, cur. E. Castelnuovo, G. Sergi, I, Torino, 2002, pp. 631-700, partic. p. 677; D. Olariu, *Réflexions sur l'avènement du portrait avant le XV^e*

inoltre, alcuni studiosi hanno anche posto l'accento sul fatto che l'adozione di determinate caratteristiche fisionomiche nella ritrattistica di certi re fosse dovuta alla volontà di trasmettere uno specifico messaggio ideologico ispirato da intenti politici e di promozione della regalità[12].

A tal proposito c'è da notare che, proprio nel XIII e, soprattutto, nel XIV secolo, la società europea registrò la riadozione di un tipo di raffigurazione che possiamo definire come realistica (ovvero che rappresenta il soggetto ricorrendo a elementi fisionomici e veristici ma in maniera idealizzata) o naturalistica (ovvero che riproduce le reali sembianze del soggetto raffigurato)[13]. Ebbene, come vedremo meglio tra poco, Roberto d'Angiò fu il primo re, nel panorama del Mezzogiorno italiano, a essere ritratto proprio secondo queste nuove tecniche. Ciò fa quindi supporre un'attenzione senza precedenti, da parte di questi, per la messa in scena figurativa del proprio aspetto fisico e, per questa ragione, abbiamo deciso di privilegiare tale genere di fonte rispetto ad altre (apparse meno significative) nell'analisi di questo sovrano[14].

siècle, in *Le Portrait individuel: réflexions autour d'une forme de représentation, XIII^e^-XV^e^ siècles*, cur. Id., Bern 2009, pp. 83-101; Id., *Thomas Aquinas' definition of* imago Dei *and the development of lifelike portraiture*, «BUCEMA. Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre», 17/2 (2013), pp. 1-17.

12 Per qualche esempio in tal senso si veda: R. Suckale, *Die Porträts Kaiser Karls IV. als Bedeutungsträger*, in *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, cur. M. Büchsel, P. Schmidt, Mainz 2003, pp. 191-204; Olechnowicz, *The Queen's Two Faces* cit.

13 A tal proposito si veda: E. Castelnuovo, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in *Storia d'Italia*, cur. R. Romano, C. Vivanti, V, *I documenti*, 2, Torino 1973, pp. 1031-1094, partic. 1037-1040; P. C. Claussen, *Ritratto*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale* cit., X, Roma 1999, *ad vocem*, partic. pp. 33-35; Perkinson, *Rethinking the Origins* cit.; Id., *The Likeness of the King. A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France*, Chicago 2009; Id., *Likeness*, in *Medieval Art History Today - Critical Terms*, cur. N. Rowe, «Studies in Iconology. Special Issue», 33 (2012), pp. 15-28; D. Olariu, *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme. Reconsidérations du portrait à partir du XIII^e^ siècle*, Bern 2013.

14 Per una rassegna delle fonti relative al regno angioino si veda almeno: Palumbo, *Medio Evo meridionale* cit., pp. 255-297; A. Barbero, *Il mito angioino nella cultura italiana e provenzale fra duecento e trecento. II. Roberto d'Angiò fra guelfismo e umanesimo*, «Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino», 80/2 (1982), pp. 389-450.

Sebbene il governo dell'Angioino fu, tutto sommato, piuttosto stabile, egli via via dovette far fronte ad alcune gravi difficoltà: le rivendicazioni territoriali di Federico III d'Aragona, appoggiate dagli imperatori Enrico VII di Lussemburgo (1312-1313) e Ludovico IV il Bavaro (1328-1347); le aspettative dinastiche del ramo ungherese della casata; l'irrequietezza di una parte della nobiltà e di alcune comunità locali. In un tale contesto, possiamo considerare la scelta di declinare in senso ritrattistico la propria raffigurazione come dovuta a uno specifico intento politico? Tale rappresentazione fisionomica di sé voleva esprimere un determinato messaggio ideologico al fine di legittimare e rafforzare il potere regio di fronte alle summenzionate difficoltà? E, in tal caso, quali specifiche caratteristiche corporee si decise di mettere in scena e perché proprio quelle? Quali peculiari messaggi politici si voleva con esse esprimere?

In questa seconda parte del lavoro cercheremo di dare risposta a queste domande. In particolare, nel primo capitolo affronteremo il problema di quali furono le reali sembianze di Roberto d'Angiò alla luce di quanto ci viene tramandato dalle descrizioni cronachistiche, dalla maschera mortuaria e dalla ricognizione svolta direttamente sul cadavere. In tal modo, potremo verificare se nei suddetti ritratti egli venne raffigurato secondo le sue fattezze naturali oppure in una maniera idealizzata o se queste due soluzioni interagirono in qualche modo tra di loro. In altre parole, cercheremo di stabilire se nella resa figurativa del corpo del re ci fu un'interazione tra quello individuale e naturale e quello politico e istituzionale.

Nel secondo capitolo, invece, individueremo quelle che furono le rappresentazioni ufficiali (ovvero direttamente commissionate per iniziativa regia) di Roberto d'Angiò e, tra queste, distingueremo tra quelle che ebbero caratteristiche stereotipate e quelle che, invece, raffigurarono il sovrano in maniera fisionomica. In tale maniera, potremo comprendere se esistette una distinzione funzionale nell'utilizzo di queste due diverse modalità rappresentative e se, in qualche modo, venne operata una diversificazione nella resa del corpo regio tra le immagini destinate a un impiego pubblico e quelle, per così dire, di carattere più privato e personale.

Nel terzo e ultimo capitolo, infine, analizzeremo nel dettaglio i suddetti ritratti fisionomici di Roberto cercando, in particolare,

di comprendere da quali caratteristiche fisiche furono contraddistinti, a quale specifico mezzo artistico furono associati, quale accessibilità e visibilità ebbero, in quali spazi furono generalmente collocati, a quale pubblico si rivolsero e, soprattutto, per quali scopi furono realizzati e quali funzioni ebbero. Nel caso in cui l'indagine metta in evidenza che tali ritratti rientravano entro una determinata strategia di messa in scena figurativa del corpo del sovrano per finalità politiche e propagandistiche, in conclusione ci rivolgeremo anche allo studio degli specifici messaggi ideologici che le varie caratteristiche fisiche trasmesse dall'immagine regia volevano esprimere.

Capitolo I

Il volto reale

I.1. Descrizioni cronachistiche

Al fine di ricostruire quali furono le reali sembianze di Roberto d'Angiò, in questo paragrafo interrogheremo le cronache del tempo (ovvero, quelle del XIV secolo) dedicate, in particolar modo, alle vicende del Sud Italia[1]. Tra queste, meritano soprattutto di essere menzionate, per la loro produzione meridionale, la *Cronica* di Buccio di Ranallo[2], il *Chronicon de rebus in Apulia gestis* di Domenico da Gravina[3], la *Cronaca di Partenope*[4], la *Cronica*

[1] Per una rassegna in tal senso si veda: Palumbo, *Medio Evo meridionale* cit., pp. 278-297.

[2] Buccio di Ranallo, *Cronica*, ed. C. De Matteis, Firenze 2008. Su questo autore e la sua opera si veda anche: *Cronaca aquilana rimata di Buccio di Ranallo di Popplito di Aquila*, ed. V. De Bartholomaeis, Roma 1907 (rist. anastatica Torino 1970), introduzione; C. Mutini, *La cronaca aquilana nella poesia di Buccio di Ranaldo*, «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», 84 (1962), pp. 175-211; Id., *Buccio di Ranaldo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIV, Roma 1972, *ad vocem*; C. De Matteis, *Per una nuova edizione della Cronica di Buccio di Ranaldo*, «Cultura mediolatina», 43 (1985), pp. 27-77; Id., *Buccio di Ranallo. Critica e filologia*, Roma 1990.

[3] Dominici de Gravina, *Chronicon de rebus in Apulia gestis (aa. 1333-1350)*, ed. A. Sorbelli, «Rerum Italicarum Scriptores», s. II, XII/3, Città di Castello 1903. Su questo autore e la sua opera si veda anche: M. Caravale, *Domenico da Gravina*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XL, Roma 1991, *ad vocem*; F. Moretti, *Il «Chronicon» di Domenico da Gravina, notaio-cronista del Trecento*, «Studi bitontini», 57-58 (1994), pp. 47-83; M. Zabbia, *Notai-cronisti nel Mezzogiorno svevo-angioino. Il* Chronicon *di Domenico da Gravina*, Salerno 1997; Id., *I notai e la cronachistica cittadina italiana nel Trecento*, Roma 1999, pp. 123-125; Delle Donne, *Politica e letteratura nel Mezzogiorno* cit., pp. 127-146.

[4] *The Cronaca di Partenope. An Introduction to and Critical Edition of the First Vernacular History of Naples (C. 1350)*, ed. S. Kelly, Leida 2011. Su questa opera si veda anche: G. M. Monti, *La Cronaca di Partenope (Premessa all'edizione critica)*, in Id., *Dai Normanni agli Aragonesi. Terza serie di studi storico-giuridici*, Trani 1936, pp. 31-59; *Cronaca di Partenope*, ed. A. Altamura, Napoli 1974, introduzione; F. Montuori, *La scrittura della storia a Napoli negli anni*

dominorum regni Sicilie[5], il *Chronicon Neritinum*[6], il *Cronicon Suessanum*[7] e il *Chronicon Siculum incerti authoris*[8].

Purtroppo, dobbiamo però segnalare che nessuna descrizione fisica del sovrano angioino è emersa da questo spoglio[9]. Effettivamente, c'è da notare che in questo periodo la corte regia non si contraddistinse per una produzione storiografica ufficiale e, più in generale, i cronisti meridionali del tempo non concentrarono la loro attenzione in maniera specifica sulla figura regia, preferendo mantenere un orizzonte più limitato e focalizzato sulle vicende legate alle loro città di provenienza[10]. Anche Alessandro Barbero, analizzando le fonti del mito di Roberto d'Angiò

del Boccaccio angioino, in *Boccaccio Angioino. Materiali per la storia di Napoli nel Trecento*, cur. G. Alfano, T. D'Urso, A. Perriccioli Saggese, Bruxelles 2012, pp. 175-201; C. De Caprio, *La storiografa angioina in volgare. Lessico metaletterario, modalità compositive e configurazioni stilistiche nella* Cronaca di Partenope, in *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, cur. G. Alfano, E. Grimaldi, S. Martelli, A. Mazzucchi, M. Palumbo, A. Perriccioli Saggese, C. Vecce, Atti del Convegno (Napoli - Salerno, 23-25 ottobre 2013), Firenze 2014, pp. 427-448.

[5] G. M. Monti, *Una inedita "Cronica dominorum regni Sicilie"*, «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», 57 (1941), pp. 115-128.

[6] *Chronicon Neritinum, sive brevis historia monasterii neritini ab a. 1090 ad a. 1368, ab altero continuatum usque ad a. 1412*, ed. L. A. Muratori, «Rerum Italicarum Scriptores», s. I, XXIV, Milano 1738, pp. 883-910.

[7] *Cronicon Suessanum*, in *Raccolta di varie croniche, djari, e altri opuscoli così italiani, come latini appartenenti alla storia del regno di Napoli*, ed. A. A. Pelliccia, voll. 5, I, Napoli 1780, pp. 49-78.

[8] *Chronicon Siculum incerti authoris ab anno 340 ad annum 1396 in forma diary ex inedito Codice Ottoboniano Vaticano*, ed. G. De Blasiis, Napoli 1887.

[9] Un'unica allusione all'aspetto di Roberto è il «fuit strenuus in armis, quam strenuitatem ostendit tam in regno quam in Sicilia quamque in Tuscia et Lombardia» del *Chronicon Siculum incerti authoris* (*Chronicon Siculum incerti authoris* cit., p. 6) che potrebbe far pensare a una certa prestanza fisica.

[10] Per una disamina della produzione storiografica di età angioina si veda: F. Sabatini, *Napoli angioina. Cultura e Società*, Napoli 1975 (testo riedito in F. Sabatini, *La cultura a Napoli nell'età angioina*, in *Storia di Napoli*, cur. E. Pontieri, VI, *Cultura e letteratura. Età classica e Medioevo*, Napoli 1980, pp. 411-718), pp. 133-140; G. Musca, *Cronisti meridionali nell'età angioina*, in G. Musca - F. Tateo - E. Annoscia - P. Leone de Castris, *La cultura angioina*, Milano 1985, pp. 31-74; I. Heullant-Donat, *Quelques réflexions autour de la cour angevine comme milieu culturel au XIV^e siècle*, in *L'État angevin* cit., pp. 173-192, partic. p. 186; C. Corfiati, *La memoria dei cronisti. Scrittori di storia sotto*

nella società del Trecento, ha evidenziato proprio il silenzio della produzione storiografica del Sud Italia[11], sebbene anche dai testi del Centro-Nord non emergano particolari informazioni relativamente al suo aspetto fisico. Infatti, se numerosi autori di questa area espressero giudizi sul suo operato e ne descrissero doti, difetti e caratteristiche comportamentali, anche qui non fu riportata alcuna descrizione delle sue sembianze[12].

I.2. La maschera mortuaria

Secondo una tradizione storiografica che rimonta ad Antonino Maresca ed Émile Bertaux, il volto delle tre statue di Roberto d'Angiò poste sulla sua tomba monumentale, realizzata dai fratelli Giovanni e Pacio Bertini approssimativamente tra il 1343 e il 1346 nella chiesa del Monastero di Santa Chiara in Napoli, fu compiuto copiando direttamente la maschera in gesso presa dal cadavere del defunto[13]. Più di recente, la critica storico-artistica si è mostrata un po' più scettica al riguardo e ha evidenziato come

gli Angioini, «Quaderni medievali», 25/2 (2000), pp. 192-214; R. G. Musto, *Writing Southern Italy before the Renaissance. Trecento Historians of the Mezzogiorno*, New York 2018, cap. 2, *The Historians: Their Lives and Works*.

11 Barbero, *Il mito angioino* cit. e partic. p. 447.

12 Si vedano, per esempio, i ritratti forniti da Francesco Petrarca († 1374) e Giovanni Boccaccio († 1375), ripresi successivamente da Domenico Bandini († 1418). A tal proposito si veda: M. Schürer, *Der Herrscher als zweiter Salomo. Zum Bild König Roberts von Anjou in der Renaissance*, in *Portraying the Prince in the Renaissance* cit., pp. 217-236. Particolarmente stretti furono i rapporti tra Petrarca e Roberto (a tal proposito si veda anche: A. Kiesewetter, *Francesco Petrarca e Roberto d'Angiò*, «Archivio Storico per le Province Napoletane», 123 (2005), pp. 145-176).

13 A. Maresca, *La tomba di Roberto d'Angiò*, «Archivio storico dell'arte», 1 (1888), pp. 303-310, partic. p. 308; É. Bertaux, *Magistri Johannes et Pacius de Florentia. marmorarii fratres*, I, *Il Mausoleo di Re Roberto a Santa Chiara*, «Napoli Nobilissima. Rivista di Topografia e d'Arte napoletana», 4 (1895), pp. 134-138; poi E. Romano, *Saggio di iconografia dei Reali Angioini di Napoli*, Napoli 1920, pp. 50-51 e p. 55; e, nella vasta bibliografia esistente, da ultimo S. D'Ovidio, *Osservazioni sulla struttura e l'iconografia della tomba di re Roberto d'Angiò in Santa Chiara a Napoli*, «Hortus Artium Medievalium», 21 (2015), pp. 92-112, partic. p. 101. Nello specifico, si tratta del rilievo scolpito sul fronte del sarcofago, il relativo *gisant* e la statua del re in trono del secondo livello della composizione. Per maggiori informazioni sul Monastero di Santa Chiara si rimanda al terzo capitolo di questo libro.

il naturalismo di tali opere potrebbe essere non del tutto scevro da una certa idealizzazione funzionale al messaggio di gravità e serietà del re che si voleva qui esprimere[14]. Tuttavia, sembrerebbe comunque innegabile che questi ritratti raffigurarono, a prescindere da una più o meno accentuata trasfigurazione, quelle che nella sostanza erano le reali sembianze di Roberto. Per tale motivo, essi possono rivestire un ruolo importante nella ricostruzione del suo aspetto fisico e, quindi, vale la pena evidenziare quali caratteristiche somatiche sono da essi tramandate.

Tali fonti iconografiche (per un dettaglio si veda fig. 1) presentano, grosso modo, un volto rasato, magro e oblungo, con mento sporgente e appuntito, mascella accentuata, labbra sottili, naso pronunciato, occhi e guance alquanto infossate che evidenziano gli zigomi, fronte alta e profondi solchi intorno al naso e alla bocca: in pratica, quella che emerge è una figura molto simile a quella che, come vedremo meglio tra poco, compare proprio nella ritrattistica ufficiale dell'Angioino. Ciò farebbe così supporre che in quest'ultima egli fu raffigurato seguendo, grosso modo, quelle che furono le sue reali fattezze[15].

[14] O. Morisani, *Aspetti della «regalità» in tre monumenti angioini*, «Cronache di Archeologia e di Storia dell'Arte», 9 (1970), pp. 88-122, partic. p. 105; L. Enderlein, *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266-1343*, Worms 1997, p. 181; Michalsky, *Memoria und Repräsentation* cit., pp. 169-171 e 335-336.

[15] Una conferma in tal senso può giungere dal fatto che, per esempio, Roberto sembrerebbe aver effettivamente portato il volto rasato. Infatti, in un suo editto del 15 gennaio 1335, se la prese proprio con le nuove mode maschili che prevedevano l'uso della barba («faciem illis [ovvero, ai giovani del tempo] pro magna parte obtectam, prolixaque barba, potius horribiles, quam mirabiles»: M. Camera, *Annali delle Due Sicilie. Dall'origine e fondazione della monarchia fino a tutto il regno dell'augusto sovrano Carlo III Borbone*, Napoli 1841-1860, voll. 2, II, pp. 411-412). Ciò, evidentemente, rende altamente improbabile che egli stesso l'adottasse. D'altro canto, sembrerebbe che nella Sicilia del tempo fosse consuetudine tenere il volto rasato e farsi allungare la barba solamente in occasione di un lutto. Infatti, in una disposizione delle *Ordinationes Generales* emanate da Federico III, si vietava a parenti e ad amici del defunto (a eccezione dei figli e dei fratelli) di lasciarsi crescere la barba per più di otto giorni: «Nullus preterea consanguineus vel affinis maxime defunctorum audeat ultra octo dies barbam deferre, propter obitum eorum, exceptis filiis et fratribus, qui juste dolorem prosequuntur, quibus permittetur usque ad mensem, si voluerint barbam et lugubres vestes portare» (*Ordinationes Generales*, cap. 103, passo tratto da Backman, *Declino e caduta della Sicilia medievale* cit., p. 218, nota 101).

I.3. La ricognizione sul cadavere

Quanto poc'anzi ipotizzato può trovare riscontro nella relazione stilata a Napoli il 18 giugno 1959 dal Prof. Luigi Olivieri. Questa riporta i risultati della ricognizione compiuta dall'Istituto di Anatomia Umana Normale dell'Università di Napoli sul cadavere di Roberto d'Angiò, esaminato al momento dell'apertura della sua tomba avvenuta in quello stesso anno. In particolare, l'analisi delle ossa evidenziò un'altezza di circa 170 cm; una corporatura robusta e brevilinea; un cranio di tipo ipsicefalo e ortognato (ovvero, alto, stretto e allungato, con una spiccata verticalità dello scheletro facciale); delle orbite alte e strette (ipsiconco) e ravvicinate tra loro; un naso stretto e sottile; e un mento molto sporgente (fig. 2).

La conclusione alla quale il medico, nel suo rapporto, giunse fu che tali resti concordavano perfettamente con l'iconografia che di Roberto si possedeva e, in particolare, con quella del monumento funebre[16]. In altre parole, stando alle fonti materiali in nostro possesso, sembrerebbe che, nei suoi ritratti, a essere raffigurate furono le reali sembianze del re angioino (ovvero il suo corpo naturale e individuale) senza alcuna particolare inclinazione verso l'idealizzazione della sua fisionomia. Nei prossimi due capitoli analizzeremo nel dettaglio quelle che furono le sue rappresentazioni.

[16] Tale rapporto è pubblicato in: G. Dell'Aja, *Cernite Robertum regem virtute refertum*, Napoli 1986, pp. 40-42.

Capitolo II

Il volto raffigurato

II.1. Ritratti esclusi

Come detto, prenderemo in esame le sole immagini ufficiali e che furono caratterizzate in senso ritrattistico di Roberto d'Angiò. Dunque, dal nostro *corpus* dobbiamo escludere, prima di tutto, quelle raffigurazioni il cui soggetto non è con relativa certezza identificabile col sovrano angioino. Rientrano tra queste l'affresco raffigurante una scena di omaggio nei confronti di un pontefice all'interno del Palazzo dell'Arte della Lana in Firenze[1]; l'affresco di sovrano angioino tra due dignitari della Villa delle Corti a Ruballa (detta del Macinatojo) presso Osteria Nuova a Bagno a Ripoli[2]; l'affresco con San Ludovico di Tolosa e papa Bonifacio VIII nel transetto della chiesa del Convento di San Francesco a Siena[3]; e le due teste dipinte in basso al finestrone numero tre della Cappella Palatina entro Castel Nuovo a Napoli[4]. A nostro avviso, l'identificazione sulla sola base fisionomica non può essere considerata, a questa data, del tutto attendibile.

[1] Su questa immagine si veda: M. Boskovits, *The Painters of the Miniaturist Tendency*, «A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting», cur. R. Offner, K. Steinweg e successivamente M. Boskovits, M. Gregori, III/9, Firenze 1984, pp. 19-20.

[2] Su questa immagine si veda: R. C. Proto Pisani, *Una committenza per la Croce di Santo Stefano a Paterno*, «Prospettiva. Rivista di Storia dell'Arte Antica e Moderna», 47 (ottobre, 1986), pp. 52-57, partic. 56-57.

[3] Su questa immagine si veda: C. Frugoni, *Ambrogio Lorenzetti*, in *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, cur. Ead., Firenze 2002, pp. 119-199, partic. p. 194; D. Norman, *Siena and the Angevins (1300-1350). Art Diplomacy, and Dynastic Ambition*, Turnhout 2018, pp. 209-211.

[4] Su queste immagini si veda: R. Filangeri, *Giotto a Napoli e gli avanzi di pitture nella Cappella Palatina Angioina*, «Archivio Storico Italiano», 95/1 (1937), pp. 129-145, partic. p. 144. A tal proposito, si noti che nel ben più recente contributo di Pierluigi Leone de Castris sugli affreschi della Cappella Palatina si parla semplicemente di *teste*, senza sbilanciarsi in una specifica identificazione dei soggetti (P. Leone de Castris, *Giotto a Napoli*, Napoli 2006, pp. 168-197).

Allo stesso modo operiamo anche nei confronti delle presunte immagini di Roberto nella Cappella di San Martino della Basilica inferiore di San Francesco ad Assisi[5]. Sebbene il volto del soggetto lì rappresentato assomigli molto a quello del re angioino, la mancanza di iscrizioni e di attributi prettamente regali rende difficile poter parlare di una vera e propria immagine ufficiale, senza contare che la committenza è stata, in via ipotetica, attribuita alla madre Maria d'Ungheria (1255-1323). Inoltre, la stessa presenza anche del nipote Caroberto (1288-1342) risulterebbe difficile da spiegare alla luce dei rapporti tutt'altro che amichevoli che i due intrattennero tra 1309 e 1319 (come la stessa Diana Norman fa notare).

Esistono poi immagini che, sebbene rappresentino sicuramente Roberto, non ricevettero una commissione diretta da parte regia o, addirittura, furono richieste solamente dopo la sua morte. Rientrano tra queste la miniatura dei *Regia Carmina* della British Library di Londra (Ms. 6.E.IX, fol. 10v)[6]; la miniatura della *Cronica figurata* di Giovanni Villani del codice Chigi della Biblioteca Apostolica Vaticana (Ms. LVIII, 296, fol. 215r)[7]; la mi-

[5] Su queste immagini si veda: C. Jannella, *Simone Martini*, Firenze 1989, p. 42; e soprattutto D. Norman, *Sanctity, Kingship and Succession: Art and Dynastic Politics in the Lower Church at Assisi*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 73/3 (2010), pp. 297-334, partic. 319-322.

[6] Convenevole da Prato, *Regia Carmina dedicati a Roberto d'Angiò re di Sicilia e di Gerusalemme*, ed. C. Grassi, saggi M. Ciatti, A. Petri, Milano 1982, voll. 2, fol. 10v. Su tale codice si veda: A. Frugoni, *Convenevole da Prato e un libro figurato in onore di Roberto d'Angiò*, «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», 81 (1969), pp. 1-32; G. Chelazzi Dini, *Osservazioni sui miniatori del panegirico di Roberto d'Angiò nel British Museum*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, I, Milano 1977, pp. 140-145; *Royal Manuscripts: The Genius of Illumination*, cur. S. Mc-Kendrick, J. Lowden, K. Doyle, London 2011, scheda n. 134, pp. 380-381; A. Tomei, *I* Regia Carmina *dedicati a Roberto d'Angiò nella British Library di Londra: un manoscritto tra Italia e Provenza*, «Arte Medievale», s. IV, 6 (2016), pp. 201-212 (ove, addirittura, si ritiene che questo manoscritto non sia l'archetipo ma una copia eseguita durante il regno di Giovanna I d'Angiò).

[7] *Il Villani illustrato* cit., p. 239. Su tale codice si veda: C. Frugoni, *L'ideologia del Villani nello specchio dell'unico manoscritto figurato della* Nuova cronica, in *Il Villani illustrato* cit., pp. 7-12; G. Zanichelli, *La* Cronica *di Giovanni Villani e la nascita del racconto storico illustrato a Firenze nella prima metà del Trecento*, in *Il Villani illustrato* cit., pp. 59-76.

niatura della *Conplancha* per la morte di Roberto d'Angiò della Bibliothèque nationale de France di Parigi (Ms. 1049, fol. 14v)[8]; le statue facenti parte del già ricordato monumento funebre collocato nella chiesa del Monastero di Santa Chiara in Napoli[9]; il *gisant* posto all'interno di una nicchia del coro delle suore dello stesso monastero[10]; e la raffigurazione di Roberto nell'affresco del *Trionfo della Chiesa* nella Chiesa di Santa Maria dell'Incoronata a Napoli[11].

La miniatura dell'*Opus moralium distinctionum* di Arnald Royard della Franciscan Library a Killiney (Ms. B44, fol. 1r) fu realizzata

[8] Su questa immagine si veda: C. Léglu, *Ambivalent Visual Representations of Robert 'the Wise' in Occitan Illustrated Texts*, in *The Italian Angevins: Naples and Beyond, 1266-1343*, cur. J. Gilbert, C. Keen, E. Williams, «Italian Studies. Special Issue», 72/2 (2017), pp. 192-204; A. Radaelli, *Tra finzione e realtà: la* conplancha *per Roberto d'Angiò, una voce per un re immaginato*, «Lecturae tropatorum», 11 (2018), pp. 1-69, partic. 4-14 e riproduzione a p. 5.

[9] Tra la vasta bibliografia esistente, oltre a quanto citato precedentemente, si veda anche: S. D'Ovidio, Cernite Robertum regem virtute refertum. *La 'fortuna' del monumento sepolcrale di Roberto d'Angiò in S. Chiara*, in *La Chiesa e il convento di Santa Chiara. Committenza artistica, vita religiosa e progettualità politica nella Napoli di Roberto d'Angiò e Sancia di Maiorca*, cur. F. Aceto, S. D'Ovidio, E. Scirocco, Battipaglia 2014, pp. 275-312; Bock, *La visione del potere* cit.

[10] Sebbene la critica storico-artistica abbia generalmente ritenuto che tale scultura facesse parte del sepolcro provvisorio del re realizzato in attesa di quello definitivo (A. De Rinaldis, *La tomba primitiva di Roberto d'Angiò*, «Belvedere. Kunst und Kultur der Vergangenheit», 5 (1924), n. 27, pp. 92-96; Morisani, *Aspetti della «regalità»* cit., p. 99; M. Gaglione, *Qualche ipotesi e molti dubbi su due fondazioni angioine a Napoli: S. Chiara e S. Croce di Palazzo*, «Campania Sacra. Rivista di Storia Sociale e Religiosa del Mezzogiorno», 33/1-2 (2002), pp. 61-108, partic. p. 93), più di recente si è proposta un'esecuzione alquanto posteriore (V. Lucherini, *Le tombe angioine nel presbiterio di Santa Chiara a Napoli e la politica funeraria di Roberto d'Angiò*, in *Medioevo. I committenti*, cur. A. C. Quintavalle, Atti del Convegno Internazionale (Parma, 21-26 settembre 2010), Milano 2011, pp. 477-504, partic. p. 484; D'Ovidio, *Osservazioni sulla struttura e l'iconografia* cit., pp. 105-106).

[11] Su questa immagine si veda: Romano, *Saggio di iconografia* cit., p. 62; Bologna, *I pittori alla corte angioina* cit., pp. 293-294; Leone de Castris, *Arte di corte* cit., p. 405; P. Vitolo, *Immagini religiose e rappresentazione del potere nell'arte napoletana durante il regno di Giovanna I d'Angiò (1343-1382)*, «Annali di Storia moderna e contemporanea», 16 (2010), pp. 249-270, partic. p. 254.

tra 1321 e 1330[12]. Sebbene la scrittura di questo testo fu probabilmente voluta dallo stesso re, Brendan Cassidy ha fatto notare che il modo in cui fu reso il suo volto differisce da quello degli altri ritratti e che anche la presenza di San Ludovico di Tolosa con la barba è alquanto singolare. Forse, si potrebbe allora ipotizzare che l'iniziativa di corredare il testo con la miniatura regia venne dallo stesso autore in maniera autonoma e senza porre particolare attenzione a quelle che erano le principali tendenze della corte in materia di ritrattistica regia. Per questa ragione, tale opera non sembrerebbe costituire una vera e propria immagine ufficiale di Roberto. Infine, sono da escludere anche la statua in marmo posta sopra la porta del Palazzo del Podestà di Prato[13] e l'affresco del Palagio di Parte Guelfa di Firenze[14]. Entrambi questi manufatti sono andati perduti e non abbiamo alcuna informazione su quali specifiche fattezze essi avessero[15].

Un discorso più approfondito lo meritano le miniature della cosiddetta *Bibbia degli Angiò* (o *di Malines* o *di Niccolò d'Alife*), conservata a Louvain presso la Bibliotheek Faculteit Theologie (Ms.

[12] Su questa immagine si veda: B. Cassidy, *An image of King Robert of Naples in a Franco-Italian manuscript in Dublin*, «The Burlington Magazine», 148/1 (2006), pp. 31-33.

[13] Su questa immagine si veda: S. Nicastro, *La statua di re Roberto sulla facciata del Palazzo Pretorio*, «Archivio Storico Pratese», 2 (1919), pp. 140-147; A. Assirelli, *Una statua di Roberto d'Angiò a Prato*, «Prato. Storia e Arte», 32 (giugno 1991), pp. 71-76; A. M. Mc-Lean, *Prato: Architecture, Piety and Political Identity in a Tuscan City-State*, New Haven 2008, p. 192.

[14] Su questa immagine si veda: R. Davidsohn, *Storia di Firenze*, Firenze 1956-1968 (ed. or. Berlin 1896-1927), voll. 8, IV, p. 537; Proto Pisani, *Una committenza per la Croce* cit., pp. 56-57; Norman, *Siena and the Angevins* cit., p. 26 e 38.

[15] Stando a fonti sei-settecentesche, Roberto si fece raffigurare anche in un ciclo di affreschi della cappella (in realtà un piccolo oratorio autonomo) dedicata a San Ludovico di Tolosa all'interno del Duomo di Napoli. Tuttavia, anche tale opera, in realtà portata a termine dalla sua erede, è andata persa (Bernardo de Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, eds. F. Sricchia Santoro, A. Zezza, Napoli 2003 (ed. or. Napoli 1742), I, pp. 194-196; P. Leone de Castris, *Simone Martini*, Arles 2007 (ed. or. Milano 2003), p. 159, nota 104; 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*, «Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna», 137 (2010), pp. 2-50, nota 33).

1)[16]. Questo codice presenta variopinte decorazioni eseguite da Cristoforo Orimina. Tra queste, Roberto d'Angiò è sicuramente presente al fol. 3v (fig. 3) e nel secondo e terzo registro del fol. 4r (fig. 4). In più, la critica storico-artistica ha proposto di individuarlo in tutta una serie di altre raffigurazioni più piccole che punteggiano l'intero testo. A prescindere dall'attendibilità o meno di questa serie di attribuzioni (in alcuni casi, a nostro avviso, un po' dubbie) e dal significato specifico che ogni singola immagine voleva esprimere, quello su cui qui concentreremo la nostra attenzione è su chi fu il committente di tale opera e per chi questa fu realizzata.

La bibliografia su questa Bibbia è piuttosto abbondante e, al suo riguardo, sono state fatte svariate ipotesi. Per esempio, nel 1969 Ferdinando Bologna proponeva Niccolò d'Alife (personaggio di spicco della corte angioina) come committente e re Roberto come destinatario del prezioso codice. Tale scelta era motivata dalla scritta del *colophon* di fol. 309r (fig. 5) che spiegava come «Hec est Blibia magistri Nicolai de Alifio doctor[is] quam illuminavit de pincello X[ris]toforus Orimina de Neapoli»[17]. Nello stesso anno, però, François Avril faceva notare che lo stemma dell'Alife, che compare nel codice per più di cento volte, nella maggior parte dei casi andava a sovrapporsi a uno precedente e che la stessa iscrizione del *colophon*, a suo giudizio, sarebbe stata un'aggiunta posteriore. Per tali ragioni, egli propendeva per Roberto d'Angiò sia come committente che come destinatario[18].

Nel 1976, Klára Csapodi-Gárdonyi riusciva a identificare lo stemma sottostante quello di Niccolò d'Alife con quello di Andrea d'Ungheria (1327-1345). Secondo la sua ricostruzione, Roberto d'Angiò avrebbe commissionato tale codice per farne dono a quest'ultimo, ufficialmente designato nel 1333 fidanzato e promesso sposo della nipote ed erede al trono di Roberto, ovvero di Giovanna d'Angiò (1325-1382). Solo in seguito all'assassinio di

[16] A. Bräm, *Neapolitanische Bilderbibeln des Trecento. Anjou-Buchmalerei von Robert dem Weisen bis zu Johanna I*, Wiesbaden 2007, voll. 2, II; *The Anjou Bible. A Royal Manuscript Revealed. Naples 1340*, cur. L. Watteeuw, J. Van der Stock, Paris - Leuven - Walpole (Massachusetts) 2010, pp. 209-308.

[17] Bologna, *I pittori alla corte angioina* cit., p. 276 e pp. 355-357.

[18] F. Avril, *Trois manuscrits napolitains des collections de Charles V et de Jean de Berry*, «Bibliothèque de l'École des Chartes. Revue d'érudition publiée par la société de l'École des Chartes», 127 (Juillet-Décembre 1969), pp. 291-328, partic. 314-328.

Andrea (18 settembre 1345), Giovanna, forse complice dell'omicidio, avrebbe deciso di donare la Bibbia al d'Alife facendo ridipingere sia gli stemmi che l'iscrizione e la miniatura del *colophon*[19].

La questione, tuttavia, rimaneva aperta e anche in anni più recenti non sono mancati i tentativi di interpretazione: c'è stato chi ha attribuito la committenza a un membro della corte o chi, invece, ha optato per un primo intervento a opera del re e per i successivi aggiustamenti per volere di Niccolò d'Alife[20]; d'altra parte, c'è stato anche chi ha proposto una realizzazione di tutto il manoscritto successivamente alla morte di Roberto e come destinatario Luigi di Taranto (che nel 1347 aveva sposato Giovanna d'Angiò)[21]; e chi, ribaltando la prospettiva, ha parlato di una committenza da parte di Andrea d'Ungheria a favore di Roberto d'Angiò[22].

Recentemente, Cathleen Fleck si è chiesta se, nel fol. 309r, a essere aggiunta successivamente fu solamente l'iscrizione e non la miniatura, rispondendosi positivamente. Infatti la scritta, fa notare la studiosa, appare un po' schiacciata tra i due leoni posti agli angoli della banda inferiore e le parole sono spezzate in un modo che risulta un po' strano. Evidentemente, si dovette utilizzare uno spazio che era già stato precedentemente allestito[23]. Addirit-

[19] K. Csapodi-Gárdonyi, *The Bible of Andrew Anjou*, «Acta Historiae Artium. Academiae Scientiarum Hungaricae», 22/1-2 (1976), pp. 89-106.

[20] S. Kelly, *Religious Patronage and royal propaganda in Angevin Naples: Santa Maria Donna Regina in context*, in *The Church of Santa Maria Donna Regina. Art, Iconography and Patronage in Fourteenth Century Naples*, cur. J. Elliott, C. Warr, Aldershot 2004, pp. 27-44, partic. 37-38; Bräm, *Neapolitanische Bilderbibeln* cit., I, pp. 13-15, 170-173 e 404-405; J. Lowden, *The Anjou Bible in the Context of Illustrated Bibles*, in *The Anjou Bible* cit., pp. 1-26; A. Perriccioli Saggese, *Cristophoro Orimina. An Illuminator at the Angevin Court of Naples*, in *The Anjou Bible* cit., pp. 113-126.

[21] C. De Mérindol, *L'héraldique des princes angevins*, in *Les Princes angevins* cit., pp. 277-310, partic. p. 304; P. Belli D'Elia, *L'architettura sacra, tra continuità e innovazioni*, in *Le eredità normanno-sveve nell'età angioina. Persistenze e mutamenti nel Mezzogiorno*, cur. G. Musca, Atti delle XV giornate normanno-sveve (Bari, 22-25 ottobre 2002), Bari 2004, pp. 303-339, partic. p. 339.

[22] A. Tomei - S. Paone, *Paintings and Miniatures in Naples. Cavallini, Giotto and the Portraits of King Robert*, in *The Anjou Bible* cit., pp. 53-72, partic. p. 68 e nota 139.

[23] C. A. Fleck, *Patronage, Art, and the Anjou Bible in Angevin Naples (1266-1352)*, in *The Anjou Bible* cit., pp. 37-52, partic. p. 47.

tura, Alessandra Perriccioli Saggese è arrivata a sostenere che anche parte dell'iscrizione fosse già inclusa nella stesura originaria del testo e l'Alife si sarebbe limitato ad aggiungervi solamente il suo nome[24].

Se, dunque, la miniatura del *colophon* faceva parte del codice fin dall'inizio della sua realizzazione, diviene cruciale identificare i soggetti lì rappresentati (congiuntamente anche a quelli del fol. 217r). Qui, infatti, sarebbe raffigurato proprio l'atto di committenza, consegna e offerta dell'opera. A tal proposito, la critica storico-artistica ha fornito svariate interpretazioni del personaggio protagonista di queste scene: c'è chi ha pensato a Roberto d'Angiò[25]; chi a Niccolò d'Alife[26]; chi a Roberto nel fol. 217r e al d'Alife nel fol. 309r[27]; chi, ancora, ha visto Roberto nel fol. 217r ma, addirittura, Niccolò d'Alife, Luigi di Taranto e Roberto nel fol. 309r[28]; e, infine, chi Roberto nel fol. 217r e Niccolò d'Alife e Roberto nel *colophon*[29].

Da parte nostra vogliamo far notare che, per le caratteristiche iconografiche del volto e dell'abito indossato, sembrerebbe trattarsi sempre della stessa persona e che l'identificazione con il re angioino non può assolutamente essere sostenuta. All'interno del testo, Roberto viene sempre raffigurato con la corona in testa e con alle spalle una sorta di drappo blu ricamato con fiori di giglio d'oro e lambello rosso (si veda foll. 3v, 4r, 234r e 257r). Per di più, la sua tunica è generalmente contraddistinta da una decorazione color oro (si veda foll. 3v, 4r e 234r) e, in due casi, anche un'iscrizione viene a chiarire l'identità del soggetto (si veda foll. 3v e 4r). Il fatto che nessuno di questi elementi compaia nelle suddette miniature fa supporre che quello lì rappresentato non

[24] A. Perriccioli Saggese, *Un autoritratto di Cristoforo Orimina? Postille alla Bibbia angioina di Lovanio*, in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, cur. G. Bordi, I. Carlettini, M. L. Fobelli, M. R. Menna, P. Pogliani, I, *I luoghi dell'arte*, Roma 2014, pp. 193-199.

[25] Avril, *Trois manuscrits napolitains* cit., pp. 314-328; Lowden, *The Anjou Bible* cit., pp. 13-14; Fleck, *Patronage, Art, and the Anjou Bible* cit., pp. 48-49; Perriccioli Saggese, *Un autoritratto di Cristoforo Orimina* cit.

[26] Bologna, *I pittori alla corte angioina* cit., p. 276; Tomei - Paone, *Paintings and Miniatures in Naples* cit., pp. 66-67.

[27] Csapodi-Gárdonyi, *The Bible of Andrew Anjou* cit., p. 99 e 102.

[28] Bräm, *Neapolitanische Bilderbibeln* cit., I, p. 173 e pp. 404-405.

[29] M. Maietti, *L'Effigie di Nicola d'Alife e la Bibbia di Malines*, Piedimonte Matese 2010, pp. 13-19.

sia proprio il sovrano. Considerando che egli è raffigurato coronato anche nell'atto di giocare a scacchi (fol. 257r), non si spiegherebbe altrimenti il fatto che in tali occasioni egli verrebbe presentato senza specifici attributi di regalità, soprattutto anche di fronte a una figura femminile che invece coronata lo è (fol. 309r, immagine a sinistra).

Quello che ne consegue è che non fu Roberto a svolgere la funzione di committente dell'opera (né, in alternativa, di suo destinatario). Ma da escludere è anche l'eventualità che il protagonista di tali miniature fosse Andrea d'Ungheria o Luigi di Taranto: l'uomo raffigurato sembrerebbe avere un aspetto alquanto maturo e non in linea con la giovane età dei due principi (nati rispettivamente nel 1327 e nel 1320) e, nel caso del secondo, non si spiegherebbero neppure gli espliciti rimandi a Roberto d'Angiò che ricorrono nel testo né, tanto meno, la presenza degli stemmi del precedente marito di Giovanna. Non rimane, dunque, che ammettere che a essere lì raffigurato fu Niccolò d'Alife: nel fol. 217r mentre riceve dal copista o dal miniatore l'opera compiuta e nel fol. 309r nell'atto di commissionare (scena centrale), ritirare (a destra) e consegnare (a sinistra) il lavoro. Eventi inattesi dovettero poi portare ai successivi interventi decorativi che abbiamo già evidenziato.

Se la scena di sinistra del fol. 309r rappresenta il destinatario dell'opera, dobbiamo notare che la figura femminile provvista di corona al quale il d'Alife presenta il codice si staglia su un drappeggio blu con fiori di giglio color oro e un lambello rosso a sette punte. Ciò la configura senza ombra di dubbio come una regina angioina. La critica storico-artistica ha alternativamente identificato questo personaggio: a volte con la moglie di re Roberto, Sancia di Maiorca (1285-1345)[30]; altre con Giovanna d'Angiò[31]; altre ancora con Giovanna ma nell'atto di consegnare il testo a Niccolò d'Alife[32]; o, infine, con Giovanna insieme a Luigi di Taranto (o a Roberto d'Angiò)[33]. A tal proposito, vorremmo por-

[30] Avril, *Trois manuscrits napolitains* cit., pp. 314-328; Lowden, *The Anjou Bible* cit., pp. 13-14.

[31] Bologna, *I pittori alla corte angioina* cit., p. 276; Fleck, Patronage, *Art, and the Anjou Bible* cit., pp. 48-49; Perriccioli Saggese, *Un autoritratto di Cristoforo Orimina* cit.

[32] Csapodi-Gárdonyi, *The Bible of Andrew Anjou* cit., p. 102.

[33] Bräm, *Neapolitanische Bilderbibeln* cit., I, p. 173 e pp. 404-405.

tare l'attenzione su un aspetto che non è stato mai messo in evidenza ma che, forse, può risultare decisivo nell'individuazione di questo personaggio e nell'interpretazione di tutto il manufatto: nel terzo registro del fol. 4r la regina Sancia tiene tra le mani un codice. Non potrebbe essere questo un riferimento proprio alla Bibbia che Niccolò d'Alife aveva fatto realizzare e che presumibilmente voleva essere un dono per la suddetta sovrana? In tal caso, a essere rappresentata nel *colophon* sarebbe proprio la moglie di Roberto e a lei sarebbe stato indirizzato l'intero codice.

Di recente, il ruolo politico di Sancia nell'amministrazione del regno (che fu ampliato dopo la morte dell'unico erede maschio al trono, Carlo di Calabria, nel 1328) è stato alquanto rivalutato dalla storiografia[34]. A tal proposito, il testamento di Roberto (redatto nel 1343) è stato visto come la definitiva consacrazione del suo spessore governativo. Qui, infatti, ella veniva posta alla direzione del consiglio incaricato di attuare le ultime volontà del marito, di tutelare Giovanna d'Angiò e Andrea d'Ungheria (non ancora maggiorenni) e di reggere il regno fino alla maggiore età della giovane erede[35]. Dunque, all'interno della corte angioina, la regina era una figura molto influente e potrebbe essere del tutto plausibile che Niccolò d'Alife avesse deciso di destinare a lei la realizzazione di un lussuoso codice che, nel celebrare la figura del marito e il passaggio della corona a Giovanna e ad Andrea, in realtà sublimava colei che aveva reso possibile tale accadimento. Infatti, la stessa Sancia aveva direttamente partecipato alle trattative che avevano portato al fidanzamento di Giovanna con Andrea (1333) a seguito delle proteste del ramo ungherese della dinastia angioina per la nomina della stessa Giovanna a erede di Roberto (1330)[36].

[34] Per esempio, a tal proposito si veda: A. S. Hoch, *A Medieval Franciscan Image of a 'White Marriage' Reconsidered*, «Arte Cristiana. Rivista Internazionale di Storia dell'Arte e di Arti Liturgiche», 88 (2000), pp. 429-438, partic. p. 430; Gaglione, *Converà ti que aptengas la flor* cit., pp. 277-283.

[35] A tal proposito si veda: Léonard, *Gli Angioini di Napoli* cit., pp. 420-422; Galasso, *Il Regno di Napoli* cit., pp. 162-163; e soprattutto J.-P. Boyer, *Sancia di Maiorca, regina di Sicilia-Napoli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XC, Roma 2017, *ad vocem*.

[36] A tal proposito, si rimanda ancora una volta in sintesi a: Boyer, *Sancia di Maiorca* cit.

Di tale operazione, però, era stato incaricato dal re anche Niccolò d'Alife (che, per questo scopo, fu inviato presso la corte ungherese e anche quella papale di Avignone)[37]. Probabilmente, dunque, Sancia e Niccolò si trovarono a collaborare strettamente durante questa importante missione diplomatica e, tramite questo dono, il d'Alife voleva forse celebrare agli occhi della sovrana anche sé stesso e il ruolo da lui svolto nel portare a esito positivo questa trattativa così fondamentale per il futuro della corona napoletana (in modo da ritagliarsi una posizione di prestigio anche con la nuova amministrazione).

Infatti, si potrebbe ipotizzare che la Bibbia fosse stata concepita e realizzata proprio nel corso del 1343, ovvero quando il ruolo di Sancia come reggente era ormai stato ufficialmente sancito e, contemporaneamente, la posizione della sedicenne Giovanna come sovrana risultava ancora alquanto subalterna (e anche formalmente essa non era ancora stata investita del titolo). A tal proposito, si noti che il termine della tutela era stato fissato ai 25 anni (ovvero al 1352)[38] e quindi, in teoria, Sancia avrebbe dovuto svolgere il ruolo di reggente per un periodo piuttosto lungo. In altre parole, a partire dal 1343, a ereditare e a governare di fatto il regno avrebbe dovuto essere proprio la vedova di Roberto. Ciò spiegherebbe perché, nel fol. 4r, Giovanna compare ancora senza corona e perché, nel *colophon*, il drappo alle spalle di Sancia non presenta lo stemma aragonese ma solamente quello angioino[39]. Infine, a favore della datazione qui proposta, pos-

[37] A tal proposito si veda: D. Marrocco, *Gli arcani historici di Niccolò d'Alife*, Napoli 1965, pp. 8-13.

[38] Galasso, *Il Regno di Napoli* cit., p. 163.

[39] Cathleen Fleck vorrebbe che la regina rappresentata nel *colophon* fosse Giovanna perché il lambello qui presente conta sette punte. Infatti, una punta verrebbe aggiunta per ogni generazione e, quindi, alle cinque di Roberto dovrebbero seguire le sei del figlio e le sette della nipote (Fleck, *Patronage, Art, and the Anjou Bible* cit., pp. 48-49). Tuttavia, dobbiamo evidenziare che nelle miniature della Bibbia questa regola non è sempre strettamente rispettata. Per esempio, nel fol. 3v Roberto ne ha solo quattro; nel fol. 4r Carlo I ne ha ben cinque; nel fol. 231v la principessa angioina (forse Giovanna?) ne ha solo quattro. Tuttavia, se nel *colophon* si voleva celebrare Sancia come tutrice di Giovanna ed effettiva erede del regno napoletano, la scelta di optare per il solo stemma angioino e un lambello a sette punte potrebbe aver avuto perfettamente senso. Si potrebbe anche obiettare che

siamo far anche notare che il messaggio iconografico delle miniature dei foll. 3v e 4r presenta notevoli similitudini con quello della già citata tomba di Roberto d'Angiò, che proprio in quello stesso anno ci si accingeva a far realizzare.

Le cose, però, non andarono come previsto: da subito iniziarono a verificarsi delle tensioni tra il consiglio di reggenza e Giovanna, che aspirava a una maggiore autonomia. Già il 28 novembre 1343, il papa esautorò dalle sue funzioni il suddetto consiglio e inviò nel regno un proprio legato. A quel punto Sancia, che già dalla fine di ottobre del 1343 ne aveva fatta richiesta al pontefice, abbandonava la vita politica ed entrava come clarissa nel Monastero di Santa Croce (21 gennaio 1344)[40]. Per di più, i rapporti tra Giovanna e Andrea si facevano sempre più tesi: la prima ambiva ad agire in maniera completamente indipendente mentre il secondo mal sopportava il ruolo subalterno al quale era stato relegato. Il papa, per smorzare le tensioni, concesse ad Andrea il titolo reale (19 gennaio 1344) ma Giovanna riuscì a farsi investire da sola del titolo di regina (28 agosto 1344). Le discordie aumentarono e la situazione precipitò fino al punto che, nella notte del 19 settembre 1345, Andrea fu assassinato (probabilmente con il tacito assenso della stessa Giovanna). Nel frattempo, anche Sancia era uscita definitivamente di scena, morta all'interno del convento il 28 luglio 1345[41].

Dunque, nell'arco di meno di un anno, lo scenario politico che presumibilmente aveva portato a concepire la decorazione figurativa della Bibbia di Niccolò d'Alife era completamente

nel 1343 Sancia aveva 58 anni ma che la regina raffigurata nel *colophon* sembra avere un aspetto assai giovanile. Però, possiamo notare che il miniatore della Bibbia non sembra aver posto una particolare attenzione nella resa delle età delle regine: in fol. 4r Beatrice di Provenza († 1267), Maria d'Ungheria († 1323), Maria di Valois († 1332), Sancia di Maiorca († 1345) e Giovanna d'Angiò († 1382), nonostante le diverse età, appaiono tutte con lo stesso aspetto alquanto stereotipato.

[40] Su tali eventi si veda in sintesi: Galasso, *Il Regno di Napoli* cit., pp. 168-170 e 174-175; A. S. Hoch, *Sovereignty and Closure in Trecento Naples: Images of Queen Sancia, alias 'Sister Clare'*, «Arte medievale. Periodico internazionale di critica dell'arte medievale», s. II, 10/1 (1996), pp. 121-140, partic. p. 125.

[41] Su tali eventi si veda in sintesi: Galasso, *Il Regno di Napoli* cit., pp. 174-175; A. Kiesewetter, *Giovanna I d'Angiò, regina di Sicilia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LV, Roma 2001, *ad vocem*.

cambiato e, addirittura, dopo poco più di un anno e mezzo i riferimenti che essa esibiva ad Andrea e al suo legame con Giovanna erano diventati alquanto inappropriati (se non, dopo il settembre 1345, assolutamente sconvenienti). Evidentemente, nel repentino evolversi degli eventi, il d'Alife non aveva fatto in tempo a consegnare il suo dono e alla fine, alla luce di tali accadimenti, era stato costretto a rivedere i suoi piani e a far rielaborare l'apparato decorativo della sua Bibbia (se non anche, infine, a cambiare la sua destinazione d'uso).

Per quello che nello specifico ci interessa, quanto qui ricostruito, sebbene a titolo assolutamente ipotetico, ci porta a diffidare della lettura che vuole Roberto d'Angiò come committente delle raffigurazioni contenute all'interno di questo codice. Per tale motivo, quindi, riteniamo più appropriato non annoverare queste immagini nel *corpus* dei suoi ritratti ufficiali.

II.2. Ritratti stereotipati

Se quelle escluse precedentemente erano raffigurazioni di dubbia identificazione e la cui committenza non era prettamente da ascrivere al re, esistono anche altre immagini che, sebbene siano delle rappresentazioni ufficiali di Roberto d'Angiò, non possono essere incluse nella nostra analisi per il fatto che riproducono il volto regio in maniera stereotipata e, quindi, senza alcun intento prettamente ritrattistico. Rientrano in questo gruppo, per esempio, le immagini monetali[42]. Nello specifico si tratta del *gigliato* emesso per le terre del regno di Sicilia[43]; del *gigliato* emesso

[42] In generale, sulla monetazione angioina nel regno di Sicilia si veda: *Le monete della Messapia. La monetazione angioina del regno di Napoli*, Atti del III Convegno Nazionale di Numismatica (Bari, 12-13 novembre 2010), «La monetazione pugliese dall'età classica al medioevo», III, Bari 2011; A. Giuliani - D. Fabrizi, *Le monete degli Angioini in Italia meridionale. Indagine archivistica sulla politica monetaria e analisi critica dei materiali*, Roseto degli Abruzzi 2014; A. D'Andrea, *The Angevins' coins of southern Italy*, Ariccia 2015; A. Giuliani - D. Fabrizi, *Le monete degli Angioini in Italia meridionale. Catalogo monetario*, Roseto degli Abruzzi 2015.

[43] Su questa immagine si veda: *Corpus Nummorum Italicorum. Primo tentativo di un catalogo generale delle monete medievali e moderne coniate in Italia o da italiani in altri paesi*, Roma 1910-1943 (rist. anastatica Bologna 1969-1971), voll. 20, XV, p. 218 e XIX, p. 21; A. Sambon, *Monetazione napoletana di*

in qualità di signore di Prato[44]; del *terzo di gigliato di Cuneo* emesso in qualità di conte del Piemonte[45]; e del *gros* e del *quart de gros*, del *coronat reforciat*, del *petit reforciat* e del *gillat* emessi in qualità di conte di Provenza[46]. Ma, allo stesso modo, dobbiamo comportarci anche con l'immagine presente sulle bolle e sui sigilli regi[47].

Infine, altro manufatto che dobbiamo escludere perché presenta Roberto in forme altamente stereotipate è la statua del fronte del sarcofago della madre Maria d'Ungheria nella Chiesa di Santa Maria Donnaregina a Napoli, opera da lui stesso commissionata allo scultore senese Tino di Camaino e realizzata

Roberto d'Angiò (1309-1343), «Rivista italiana di numismatica e scienze affini», 25 (1912), pp. 181-202; P. Grierson - L. Travaini, *Medieval European Coinage. With a Catalogue of the Coins in the Fitzwilliam Museum, Cambridge*, XIV, *Italy*, 3, *South Italy, Sicily, Sardinia*, Cambridge 1998, pp. 221-227 e tavole 37-38; *L'Europe des Anjou. Aventure des Princes Angevins du XIII^e^ au XIV^e^ siècle*, Catalogo della Mostra (Fontevraud, Abbaye Royale, 15 giugno - 16 settembre, 2001), Paris 2001, scheda n. 84, p. 325.

[44] Su questa moneta si veda: *Corpus Nummorum Italicorum* cit., XI, pp. 344-345. Tuttavia, forse andrebbe rivista la datazione qui proposta: Roberto fu signore di Prato nel 1313 mentre nel 1326 lo era suo figlio Carlo di Calabria (Léonard, *Gli Angioini di Napoli* cit., p. 271 e 310; Galasso, *Il Regno di Napoli* cit., p. 124 e 140).

[45] Su questa moneta si veda: *Corpus Nummorum Italicorum* cit., II, p. 222.

[46] Su queste monete si veda: H. Rolland, *Monnaies des comtes de Provence, XIIe-XVe siècles*, Paris 1956, pp. 137-145 e 213-221, nn. 46, 47, 48, 49 e 51. Se il *gigliato* riprende le forme frontali e assolutamente stereotipate di quello emesso nel regno di Sicilia, le altre monete presentano invece il re di profilo. La resa del naso e del mento un po' pronunciati potrebbero effettivamente far pensare a una specifica volontà ritrattistica. Tuttavia, date le dimensioni di tali monete, è molto difficile sbilanciarsi in tal senso e, in realtà, queste sembrerebbero far ricorso a caratteristiche piuttosto generiche: lo stesso Rolland fece a suo tempo notare che esse riprendevano dei tipi già di Carlo II (Rolland, *Monnaies des comtes de Provence* cit., pp. 137-138). Appare quindi immotivata la lettura ritrattistica che Elena Romano dette delle monete provenzali di Roberto, riferendosi, però, a un non meglio identificato *denaro* (Romano, *Saggio di iconografia* cit., pp. 11-12).

[47] Su tali immagini si veda: L. Douët D'Arcq, *Collection de sceaux*, «Archives de l'Empire. Inventaires et documents», cur. M. Le Marquis de Laborde, III, Paris 1868, p. 511, n. 11771; *Le bolle d'oro dell'Archivio Vaticano*, cur. P. Sella, Città del Vaticano 1934, pp. 47-50, nn. 10, 14 e 15; *I sigilli d'oro dell'Archivio Segreto Vaticano*, cur. A. Martini, nota storica M. Giusti, intr. A. Pratesi, Milano 1984, pp. 61-63; Leone de Castris, *Arte di corte* cit., p. 164; De Mérindol, *L'héraldique des princes angevins* cit., p. 292.

all'incirca nel 1325[48]. Nonostante la destinazione nettamente differente di quest'ultima immagine rispetto a quelle precedenti, evidentemente si decise di seguire anche qui l'iconografia stereotipata di monete, bolle e sigilli perché in questo caso Roberto compare in una sorta di genealogia dinastica che vuole mettere in scena i discendenti della defunta nelle loro cariche istituzionali (nel caso specifico, nella qualità di re di Sicilia).

II.3. Ritratti fisionomici

In definitiva, le immagini ufficiali di Roberto d'Angiò che presentano caratteristiche fisionomiche e che verranno indagate nel dettaglio nel prossimo capitolo sono quattro e si tratta: della pala di Simone Martini *San Ludovico di Tolosa incorona re Roberto* (Napoli, Museo di Capodimonte); della tavoletta del Maestro di Giovanni Barrile *San Ludovico di Tolosa venerato da Roberto e Sancia* (Aix-en-Provence, Musée Granet); della tela del Maestro delle tempere francescane *Cristo crocifisso venerato da Roberto e Sancia* (collezione privata); e dell'affresco del così detto Lello da Orvieto *Cristo in trono tra santi e reali angioini* (Napoli, Monastero di Santa Chiara).

[48] Su tale opera si veda: Enderlein, *Die Grablegen des Hauses Anjou* cit., pp. 92-98 e 191-193; Michalsky, *Memoria und Repräsentation* cit., pp. 161-162 e 289-297; Ead., *MATER SERENISSIMI PRINCIPIS: The tomb of Maria of Hungary*, in *The Church of Santa Maria Donna Regina* cit., pp. 61-78; F. Baldelli, *Tino di Camaino*, Morbio Inferiore 2007, pp. 262-276 e p. 415; F. Aceto, *Tino di Camaino a Napoli*, in *Scultura gotica senese (1260-1350)*, cur. R. Bartalini, Torino 2011, pp. 183-231 e scheda n. 2, pp. 196-197.

Capitolo III

La messa in scena del ritratto fisionomico

In questo capitolo analizzeremo nel dettaglio quelle raffigurazioni realizzate verosimilmente per volontà di Roberto d'Angiò che furono specificatamente caratterizzate in senso ritrattistico. In particolare, ricostruiremo a quale mezzo artistico fecero ricorso, in quali spazi furono collocate, quale accessibilità e visibilità ebbero, a quale pubblico si rivolsero, quali caratteristiche fisiche del re misero in scena e, soprattutto, per quali scopi furono realizzate e quali funzioni svolsero. Un po' più in generale, cercheremo soprattutto di capire se esse rientravano o meno entro una determinata strategia politica che metteva iconograficamente in scena il corpo regio (nel dettaglio, il volto) per specifiche finalità governative e per legittimare e rafforzare il potere monarchico.

III.1. La pala di Simone Martini

Questa pala, oggi conservata nel Museo di Capodimonte a Napoli, rappresenta San Ludovico di Tolosa nell'atto di incoronare re Roberto (fig. 6)[1]. Ludovico, 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

[1] Nella vasta bibliografia esistente su tale opera si veda almeno da ultimo: M. Gaglione, *Il* San Ludovico *di Simone Martini, manifesto della santità regale angioina*, «Rassegna Storica Salernitana», n. s., 29/2 (2012), n. 58, pp. 9-126; F. Aceto, *Per Simone Martini pittore: ancora sull'iconografia del 'San Ludovico' del Museo di Capodimonte a Napoli*, in *Da Ludovico d'Angiò a san Ludovico di Tolosa. I testi e le immagini*, cur. T. D'Urso, A. Perriccioli Saggese, D. Solvi, Atti del Convegno Internazionale (Napoli - Santa Maria Capua Vetere, 3-5 novembre 2016), Spoleto 2017, pp. 33-50; N. Bock, *Simone Martini, Roberto of Anjou and the Modes of Angevin Royal Portraiture in Naples and Assisi*, in *The Ruler's Image and Its Multiple Functions in the Medieval Mediterranean*, cur. M. Bacci, M. Studer, M. Vagnoni, Leiden 2021, in corso di stampa.

con il teologo francescano Pietro di Giovanni Olivi († 1298) 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[2]. Così, il 19 maggio dello stesso anno, egli ricevette a Napoli il diaconato e fu ordinato sacerdote. A quel punto, Carlo II convinse papa Bonifacio VIII (1294-1303) a nominarlo vescovo di Tolosa ma, con disappunto paterno, egli accettò l'incarico solo a condizione di poter indossare l'abito francescano (cosa che avvenne il 5 febbraio del 1297).

Partito per un viaggio che da Parigi lo portò a Tolosa, Barcellona e Tarascona, decise infine di tornare a Roma per comunicare al papa l'intenzione di rinunciare all'episcopato tolosano ma, ammalatosi, fu costretto a fermarsi a Brignoles. Qui, il 19 agosto del 1297, morì. Il suo corpo fu traslato a Marsiglia e sepolto nella chiesa francescana della città. Fin da subito, nella stessa Marsiglia, furono segnalati miracoli a lui attribuiti e Carlo II si impegnò attivamente nel promuoverne il culto, dedicandosi già dal gennaio del 1300 alla preparazione del processo di canonizzazione. Ludovico fu formalmente canonizzato il 7 aprile del 1317 da papa Giovanni XXII (1316-1334) ad Avignone[3].

[2] 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* cit., pp. 137-152).

[3] Su San Ludovico di Tolosa si rimanda in sintesi a: A. Vauchez, *Ludovico d'Angiò, santo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma LXVI, 2006, *ad vocem*. Per un recente approfondimento di alcuni specifici aspetti legati alla figura del Santo si veda anche: *Da Ludovico d'Angiò* cit. (con bibliografia precedente).

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[4]. Questa idea, per lungo tempo accettata, è stata più di recente messa in discussione, sottolineando come, per esempio, in Ludovico non si trovi nessuna eco delle concezioni escatologiche di Pietro di Giovanni Olivi o che difficilmente Giovanni XXII, che non nutriva alcuna simpatia per la corrente spirituale, avrebbe accordato la santità a un suo esponente. Jacques Paul ha parlato, relativamente alla complessa religiosità di Ludovico, di un *francescanesimo regale*, cioè ispirato, più che al dettato del francescanesimo spirituale e pauperistico, alla figura del prozio Luigi IX re di Francia (proclamato santo nel 1297)[5].

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 confronti di San Ludovico si diffuse rapidamente in Italia (soprattutto nelle aree cittadine di tradizione guelfa) e anche in Francia e in Aragona. Ciò comportò la diffusione per la penisola italiana di diverse chiese e cappelle a Lui dedicate e la realizzazione di numerose raffigurazioni del Santo che spesso prevedevano la presenza anche dei membri di casa d'Angiò[6]. Effettivamente, tra i quattro ritratti di

[4] E. Pásztor, *Per la storia di San Ludovico d'Angiò (1274-1297)*, Roma 1955.

[5] J. Paul, *Louis d'Anjou, un évangélisme dynastique?*, «Cahiers de Fanjeaux», 34 (1999), pp. 141-170.

[6] 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 francescani nel Trecento*, Atti del XIV Convegno Internazionale (Assisi, 16-18 ottobre 1986), Perugia 1988, pp. 167-193. Sull'iconografia del Santo, invece, si veda: M. Roncetti, *Appendix Ludoviciana. Nuove acquisizioni sull'iconografia di san Ludovico di Tolosa*, «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», 99/1 (2002), pp. 5-40;

Roberto che prenderemo in esame, l'immagine di Ludovico compare in ben tre casi.

Tornando alla pala oggetto di questo paragrafo, iniziamo col dire che questa fu realizzata dal pittore senese Simone Martini (che la firma direttamente con la scritta «SIMON DE SENIS ME PINXIT») indicativamente tra l'estate del 1317 e il 1319 (ovvero negli anni immediatamente successivi alla canonizzazione del Santo)[7]. L'opera è composta da un corpo principale di 250 cm × 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[8]. La scena principale si svolge su uno sfondo color oro bordato da una trama di gigli ed è racchiusa entro una banda azzurra anch'essa decorata da fiori di giglio e, nella parte in alto, da un lambello rosso a cinque punte (allusione al simbolo araldico dello stesso Roberto).

L'immagine raffigura San Ludovico di Tolosa seduto su un trono a *faldistorio* e abbigliato, in quanto membro dell'ordine dei frati Minori e vescovo di Tolosa, con un lungo saio francescano e, contemporaneamente, con un ampio piviale, una mitra e un pastorale. Il Santo è disegnato nell'atto di essere incoronato da due angeli e mentre, a sua volta, incorona il fratello Roberto, in-

Id., *Iconografia ludoviciana. Altre testimonianze ed immagini di San Ludovico di Tolosa*, «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», 103/2 (2006), pp. 5-36. Sull'utilizzo politico della figura di Ludovico di Tolosa, infine, si veda: A. Rathmann-Lutz, *"Images" Ludwigs des Heiligen im Kontext dynastischer Konflikte des 14. Und 15. Jahrhunderts*, Berlin 2010.

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

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

ginocchiato devotamente ai suoi piedi con indosso delle vesti cerimoniali interamente ricamate con gli stemmi d'Angiò e di Gerusalemme. Tutta la composizione è decorata da gemme preziose e opere di oreficeria direttamente incastonate nella tavola di legno. Nella sottostante predella, invece, sono raffigurati cinque episodi della vita di Ludovico che riprendono perfettamente quanto riportato nei testi del processo di canonizzazione del Santo. Da sinistra a destra troviamo: l'elezione a vescovo da parte di Bonifacio VIII; la 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[9].

Se il volto di Ludovico, in posizione frontale, si presenta alquanto stereotipato, quello di Roberto, di profilo, è considerato uno dei primi esempi di ritratto dell'arte medievale. Effettivamente, la faccia rasata, magra e oblunga, il mento sporgente, le labbra sottili, il naso appuntito, gli occhi stretti e infossati, le due pieghe intorno alla bocca e al naso e la fronte alta e spaziosa sembrano proprio voler caratterizzare fisionomicamente il re e, a tutti gli effetti, richiamano quelle caratteristiche fisiche che abbiamo già evidenziato analizzando il volto reale del sovrano (fig. 7). Da notare, infine, i capelli di color castano chiaro che ricadono lisci fino all'altezza del collo e si arricciano, alla fine, in una piuttosto serrata voluta.

La presenza sia dell'immagine regia che dei simboli araldici della casa d'Angiò ha fatto generalmente pensare a una committenza interna alla corte angioina: certamente lo stesso Roberto ma, considerando la presenza sul vestito del Santo e sulla predella degli stemmi d'Ungheria, anche della madre Maria[10].

[9] A proposito di tale interpretazione delle scene della predella si veda: Aceto, *Spazio ecclesiale e pale di 'primitivi'* cit.

[10] A tal proposito si veda: Gardner, *Saint Louis of Toulouse* cit.; A. Martindale, *Simone Martini. Complete Edition*, Oxford 1988, p. 193; Leone de Castris, *Simone Martini* cit., pp. 136-154. Sulla base di una nuova proposta di collocazione della pala (in realtà, ci ritorneremo meglio tra poco, non molto condivisibile), è stata avanzata anche l'ipotesi che nella sua committenza fosse coinvolto Filippo di Taranto, fratello minore di Roberto (D. Norman, *Politics and Piety: Location Simone Martini's* St. Louis of Toulouse *Altarpiece*, «Art History», 33/4 (2010), pp. 596-619). Mentre i rettangoli color giallo e rosso delle otto traverse che raccordano sul retro le cinque assi verticali della tavola hanno fatto pensare all'intervento anche di Sancia di

Più di recente, Francesco Aceto ha invece proposto come committenti dell'opera i frati francescani del Convento di San Lorenzo Maggiore in Napoli, facendo, più specificatamente, i nomi di Francesco Brum (figura vicina a Ludovico durante la sua vita e ancora attivo a Napoli nel corso del 1317) e di Pietro Baraballo (a quel tempo padre guardiano di San Lorenzo).

Aceto, a sostegno della sua tesi, ricorda che Ludovico fu ordinato diacono e sacerdote proprio in San Lorenzo e che qui egli tenne la sua prima messa nel 1296; inoltre, lo storico dell'arte sottolinea il fatto che il convento era un accreditato studio di teologia e che Ludovico, durante gli anni in cui visse a Napoli, era a questo particolarmente legato. Per di più, egli fa notare che la presenza dello stemma araldico angioino non è in questo senso determinante, in quanto esistono anche altre immagini che, pur non essendo ascrivibili all'ambito regio, lo riportano; e, infine, evidenzia come la presenza congiunta delle insegne d'Angiò e d'Ungheria sembrerebbe più spiegabile come un riferimento alla doppia discendenza di Ludovico (angioino da parte di padre e ungherese da parte di madre) che all'identità dei committenti. Doppia discendenza che, effettivamente, fu richiamata sia nei documenti del processo di canonizzazione che nei sermoni celebrativi pronunciati in Provenza da Francesco di Meyronnes tra il 1323 e il 1324[11].

D'altra parte, Mario Gaglione ha evidenziato che, mentre è ampiamente documentato l'intervento della famiglia reale nella commissione di opere d'arte legate al culto di Ludovico, niente è attestato in tal senso da parte dei Francescani. Per di più, continua lo studioso, secondo le disposizioni del ministro generale dell'Ordine del 1310, nelle chiese conventuali dovevano essere

Maiorca (Gaglione, *Il* San Ludovico cit., pp. 17-31). In verità, pure tale identificazione sembrerebbe, però, poco convincente (Aceto, *Per Simone Martini pittore* cit., p. 48).

[11] Aceto, *Spazio ecclesiale e pale di 'primitivi'* cit.; Aceto, *Per Simone Martini pittore* cit. A conferma del fatto che gli stemmi d'Ungheria facessero riferimento alla doppia discendenza di Ludovico piuttosto che a una committenza da parte della regina madre, c'è da notare che essi compaiono sulle vesti del Santo, insieme a quelli d'Angiò, anche in opere posteriori alla morte di Maria. Si veda, per esempio, l'affresco del così detto Lello da Orvieto che analizzeremo tra poco (V. Lucherini, *Il refettorio e il capitolo del monastero maschile di S. Chiara: l'impianto topografico e le scelte decorative*, in *La Chiesa e il convento* cit., pp. 385-430, partic. p. 409).

rimosse pitture o sculture che derogassero dalla prescritta semplicità dell'apparato liturgico e una bolla di papa Clemente V del 5 maggio del 1312 sanciva principi piuttosto restrittivi in materia di decorazione delle chiese francescane. In un tale contesto, conclude Gaglione, sembra difficile poter ipotizzare che i frati di San Lorenzo, proprio pochi anni dopo, commissionassero un manufatto così sfarzoso come la pala martiniana, opera artistica che, tra l'altro, essi non erano neppure nelle condizioni economiche di permettersi[12].

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, sui bordi e sul retro della tavola, 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 commissione dell'opera. Evidentemente, fu lui, coadiuvato da alcuni membri del suo *entourage*, a volere la sua realizzazione.

Passiamo adesso ad analizzare quale fu l'originario luogo di collocazione di questa tavola. Nel 1976 Julian Gardner propose, con buone argomentazioni, che essa servisse come pala d'altare e che, considerando la decorazione che presenta anche nel retro, fosse esposta a una visione persino posteriore. Ovviamente, visto il soggetto rappresentato, è impensabile che essa fosse posta sull'altare maggiore di una chiesa (generalmente destinato al santo titolare della stessa) ma, con più probabilità, è ipotizzabile che essa poggiasse su quello di una cappella laterale. Per tale motivo, lo studioso propose la nona (oggi decima) del lato sud della chiesa del Monastero di Santa Chiara in Napoli, che proprio a San Ludovico era dedicata[13].

Tale collocazione fu successivamente accetata anche da Alessandro Barbero[14] e ulteriormente avvalorata dalle ricerche di

[12] Gaglione, *Il* San Ludovico cit., pp. 49-69.

[13] Gardner, *Saint Louis of Toulouse* cit.. Successivamente, lo stesso autore sembrò tuttavia esprimere un ripensamento al riguardo: Gardner, *The Cult of a Fourteenth Century Saint* cit.

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

Adrian Hoch[15]. Quest'ultima faceva notare come Roberto, in tale chiesa, avesse pronunciato alcuni sermoni in onore di San Ludovico nell'anniversario del giorno della sua traslazione e come, insieme alla moglie Sancia, avesse anche donato a questo istituto religioso numerose reliquie del Santo. Inoltre, Ludovico si trovava qui raffigurato anche nella tomba di Carlo duca di Calabria (morto nel 1328).

Ad ogni modo, non possiamo non notare che gli esempi apportati da questa autrice in favore della sua tesi sono tutti successivi alla commissione e realizzazione della pala martiniana e, in particolare, che la documentazione attestante l'esistenza in Santa Chiara di una cappella dedicata a San Ludovico già nel 1320 è stata, in realtà, successivamente attribuita a un'altra chiesa[16]. Inoltre, si tenga presente che, al momento della realizzazione del *San Ludovico di Tolosa*, il Monastero di Santa Chiara non era ancora stato del tutto terminato (sappiamo, per esempio, che la copertura del tetto venne completata soltanto nel 1328)[17]. Se, a quanto pare, alcune attività liturgiche già si svolgevano tra il giugno 1316 e il marzo 1318 in strutture provvisorie[18], non si capisce, però, per quale motivo si avrebbe dovuto aver già commissionato e realizzato un'opera che avrebbe dovuto essere destinata a un ambiente che, a quella data, era ancora in corso di lavorazione e che, probabilmente, mal si sarebbe conciliato con l'esposizione e l'utilizzo di una pala dal marcato carattere decorativo e dall'alto valore economico come quella martiniana e che avrebbe necessitato di un ambiente espositivo sufficientemente adeguato.

In seguito, alcune altre proposte venivano presentate: per esempio, nel 2001 Klaus Krüger argomentava a favore della cappella dedicata a San Ludovico all'interno del Duomo di Napoli realizzata per volere di Filippo di Taranto e decorata, nella prima metà del XIV secolo, con un ciclo di affreschi (poi andati perduti)

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

[16] A tal proposito si veda: Norman, *Politics and Piety* cit., p. 606.

[17] A tal proposito si veda: C. Bruzelius, *The Stones of Naples. Church Building in Angevin Italy. 1266-1343*, New Haven - London 2004, cap. 4, pp. 132-153. Addirittura, secondo le valide argomentazioni di Mario Gaglione, il completamento del tetto sarebbe da ridatare al 1338 (M. Gaglione, *Quattro documenti per la storia di S. Chiara in Napoli*, «Archivio Storico per le Provincie Napoletane», 121 (2003), pp. 399-431, partic. 399-410).

[18] A tal proposito si veda: Gaglione, *Il* San Ludovico cit., pp. 89-91.

relativi al Santo e che seguivano pedissequamente l'iconografia della tavola martiniana[19]; nel 2003 Pierluigi Leone de Castris, riprendendo una proposta già avanzata da Lorenz Enderlein[20], criticava con valide argomentazioni tale lettura e proponeva la cappella dedicata a San Ludovico voluta da Caterina d'Austria nel 1323 (anche se edificata solamente tra 1328 e 1343) nel lato sud del transetto della chiesa del Convento di San Lorenzo Maggiore sempre a Napoli.

A favore di questa lettura, lo studioso ricordava che, in effetti, nel 1317 era San Lorenzo a essere la principale chiesa francescana di Napoli e che qui, nel 1316, si era tenuto il capitolo generale dell'Ordine che aveva eletto Michele da Cesena alla guida dei Minori. Inoltre, faceva notare che, come abbiamo già detto, a quella data il Monastero di Santa Chiara non era ancora stato terminato e, per di più, che la collocazione nel duomo non trovava alcun fondamento, né storico né documentario. Tra 1306 e 1323 era il Convento di San Lorenzo Maggiore a fungere da una sorta di necropoli per la casa d'Angiò: in questi anni le cappelle della zona del transetto venivano decorate con affreschi e tavole dipinte e, quivi, venivano edificate varie tombe di principi e principesse della dinastia[21].

Se la collocazione in San Lorenzo Maggiore sembra essere, effettivamente, la più plausibile, invece non è ancora del tutto chiarito in quale luogo esatto di questa chiesa la pala fu posta. Infatti, Andrea De Marchi, in considerazione della presenza sul retro di assi di rinforzo e di anelli, ha scartato l'ipotesi della cappella del transetto meridionale in favore del tramezzo della chiesa[22].

[19] K. Krüger, A deo solo et a te regnum teneo. *Simone Martinis 'Ludwig von Toulouse' in Neapel*, in *Medien der Macht. Kunst zur Zeit des Anjous in Italien*, cur. T. Michalsky, Atti del Convegno Internazionale (Frankfurt am Main, 21-23 novembre 1997), Berlin 2001, pp. 79-120, partic. p. 98. Tale interpretazione veniva riproposta nel 2010 da Diana Norman senza fornire, in realtà, degli elementi particolarmente determinanti a favore della tesi (Norman, *Politics and Piety* cit., pp. 607-612). La stessa autrice è poi tornata sulla tavola martiniana in un intero capitolo di: Norman, *Siena and the Angevins* cit.

[20] Enderlein, *Zur Entstehung der Ludwigstafel* cit.

[21] Leone de Castris, *Simone Martini* cit., pp. 136-154.

[22] A. De Marchi, *"Cum dictum opus sit magnum". Il documento pistoiese del 1274 e l'allestimento trionfale dei tramezzi in Umbria e Toscana fra Due e Trecento*,

Tuttavia, tale soluzione ingenera alcune perplessità. Infatti, per prima cosa, dobbiamo notare che la presenza degli anelli non è in tal senso determinante e, per di più, c'è da chiedersi se anche quella della predella e degli eventuali pinnacoli laterali potesse essere del tutto appropriata per una tale collocazione. Inoltre, pure il soggetto raffigurato non sembrerebbe perfettamente rientrare tra quelli che comunemente venivano posti sui tramezzi e, infine, si consideri che, come vedremo meglio tra poco, già nel corso degli anni '20 del Trecento in San Lorenzo si lavorava alla realizzazione di un nuovo arredo liturgico per la navata. Sarebbe credibile, allora, che la nostra pala fosse stata destinata a un supporto che nel giro di pochi anni sarebbe stato smantellato?

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

> e già si vede l'immagine sua [erroneamente attribuita a re Carlo II] dipinta per mano di mastro Simone da Siena in una cona che stava nell'altar maggiore avanti che si riformasse la Chiesa[23].

Inoltre, lo studioso ha fatto anche notare come, sebbene le dimensioni della tavola meglio si adattino all'altare di un ambiente piccolo come una cappella, l'abside a giorno di San Lorenzo avrebbe permesso una buona visione anche del retro (decorato) della pala. E infine, egli ha sottolineato come, nonostante

in *Medioevo. Immagine e memoria*, cur. A. C. Quintavalle, Atti del Convegno Internazionale (Parma, 23-28 settembre 2008), Milano 2009, pp. 57-75, partic. p. 62.

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

nel Medioevo non fosse consuetudine porre sull'altare maggiore l'immagine di un santo che non fosse quello titolare della chiesa (per non parlare poi di un laico), la presenza dell'immagine di Cristo sul pinnacolo (oggi perduto) avrebbe reso la sua collocazione in una tale posizione non particolarmente inconsueta alla tradizione liturgica del tempo[24].

Mario Gaglione, tornando a proporre (non molto convincentemente) la collocazione in Santa Chiara (area presbiteriale o recinto del coro), faceva tra le altre cose osservare che il capitolo francescano di Parigi del 1292 aveva vietato di porre tavole *sumptuosae seu curiosae* sugli altari maggiori delle chiese dell'Ordine[25]. Ciò, effettivamente, sembrerebbe sufficiente a riaprire la questione. Inoltre, si tenga in considerazione anche il fatto che il retro della pala non è, per ricchezza decorativa e cura realizzativa, assolutamente paragonabile al fronte e che esso si caratterizza per la presenza di anelli che, presumibilmente, servivano proprio a meglio sorreggere e ancorare la tavola a un qualche supporto murario. Per tali motivi, non sembrerebbe che questa opera fosse stata necessariamente concepita per ricevere una specifica visione dal retro.

Dunque, se la soluzione dell'altare maggiore non sembrerebbe più così calzante, la già sostenuta opzione dell'altare di una delle cappelle laterali della chiesa del Convento di San Lorenzo Maggiore a Napoli (che, comunque, non obbligatoriamente avrebbe escluso che parte del retro della tavola potesse ricevere una qualche visibilità) parrebbe ancora essere come la più plausibile[26].

Infatti, sebbene tale chiesa non registri un particolare legame con i sovrani angioini[27], vari indizi inducono a credere che l'area

[24] Aceto, *Spazio ecclesiale e pale di 'primitivi'* cit.; Aceto, *Per Simone Martini pittore* cit.

[25] Gaglione, *Il* San Ludovico cit., pp. 84-125 e, partic., p. 87.

[26] In linea teorica, ciò non esclude che essa potesse essere stata successivamente spostata nella chiesa del Monastero di Santa Chiara e, da lì, avesse fatto nuovamente ritorno in San Lorenzo, così come testimoniato da Carlo Celano (Celano, *Delle notitie del bello* cit., II, p. 122).

[27] A tal proposito si veda: Bruzelius, *The Stones of Naples* cit., pp. 46-75; R. Di Meglio, *Ordini mendicanti e città: l'esempio di San Lorenzo Maggiore di Napoli*, in *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico. Gli Ordini mendicanti a Napoli*, cur. S. Romano, N. Bock, Atti della II Giornata di Studi su Napoli (Losanna, 13 dicembre 2001), Napoli 2005, pp. 15-26; J. Krüger, *San Lorenzo*

del lato sud del transetto fosse stata effettivamente riservata alla famiglia reale. Qui, per esempio, Carlo Martello, di concerto con la moglie Clemenza d'Asburgo († 1295), nel 1293 fece realizzare una cappella dedicata a Sant'Anna; qui furono collocate, tra 1305 e 1310, le tombe dei principi Raimondo Berengario († 1305) e Ludovico d'Angiò († 1310), rispettivamente fratello e figlio di Roberto; sempre qui, secondo le volontà testamentarie di Caterina d'Austria (moglie di Carlo di Calabria morta nel 1323), si ordinò di realizzare una cappella dedicata a San Ludovico di Tolosa ove la stessa principessa doveva essere tumulata (anche se l'opera fu portata a conclusione solamente nel 1343); ed è qui, ancora, che tra gli inizi e la metà degli anni Venti del XIV secolo Montano di Arezzo (pittore di corte e familiare del principe di Taranto Filippo) realizzò degli affreschi e delle pitture per decorare, molto probabilmente, proprio le suddette cappelle sepolcrali[28]. Dunque, stando così le cose, è altamente probabile che la pala martiniana fosse destinata, per volontà di Roberto d'Angiò, proprio a uno degli altari posizionati in quest'area.

Tale collocazione comportava che l'opera fosse destinata al presbiterio della chiesa e, quindi, a un contesto prettamente religioso e particolarmente legato alla celebrazione liturgica. Ne consegue che la sua visibilità fosse, verosimilmente, alquanto limitata[29].

Maggiore, gli Angiò e Bartolomeo da Capua. Appunti per una storia della costruzione, in *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico* cit., pp. 51-66; M. Gaglione, *Note su di un legame accertato: la dinastia angioina ed il convento di S. Lorenzo Maggiore in Napoli*, «Rassegna Storica Salernitana», n. s., 25/2 (2008), n. 50, pp. 125-168.

[28] A tal proposito si veda: Bruzelius, *The Stones of Naples* cit., pp. 64-69; F. Aceto, *Le memorie angioine in San Lorenzo Maggiore*, in *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico* cit., pp. 67-94; C. Bruzelius, *San Lorenzo Maggiore e lo studio francescano di Napoli: qualche osservazione sul carattere e la cronologia della chiesa medievale*, in *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico* cit., pp. 27-50, partic. p. 40; P. Leone de Castris, *Montano d'Arezzo a San Lorenzo*, in *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico* cit., pp. 95-125. Su Montano d'Arezzo si veda anche: G. Pellini, *Montano d'Arezzo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXV, Roma 2011, *ad vocem*.

[29] L'ipotesi di Mario Gaglione che la tavola potesse essere occasionalmente spostata per ricevere un'esposizione pubblica (Gaglione, *Il* San Ludovico cit., p. 118), per esempio durante alcune processioni religiose (sulle processioni nella città di Napoli si segnala il recente: E. Scirocco, *La chiesa napoletana del Corpo di Cristo: reliquie e processioni*, in *Reliquie in processione*

Vero è che l'organizzazione dello spazio interno della struttura subì una radicale trasformazione che portò all'edificazione di un transetto a discapito delle preesistenti cappelle e alla realizzazione di una monumentale navata unica (figg. 8 e 9), anche se è oggetto di discussione quando e la critica storico-artistica ha progressivamente anticipato la data dei lavori, ipotizzando una loro conclusione già per la fine del Duecento (e questo, tra l'altro, sarebbe maggiormente in linea con la datazione della pala martiniana)[30]. Tuttavia, ciò non portò alcuna modifica in materia di visibilità della suddetta opera. Infatti, se i laici non potevano generalmente accedere al presbiterio, solitamente anche un tramezzo e un coro separavano quest'area dal resto della chiesa[31].

Certo, a San Lorenzo, la costruzione di un tramezzo e di un imponente coro dei frati che andò a ingombrare la navata fino all'altezza del transetto è attestata solo nel corso degli anni '20 del Trecento, ma nulla vieta di ipotizzare che qualcosa di simile, seb-

nell'Europa medievale, cur. V. Lucherini, Roma 2018, pp. 131-158), non sembra percorribile sia per la poco maneggevolezza della pala (alle odierne dimensioni si deve aggiungere anche l'originaria presenza delle colonnine laterali e del pinnacolo) sia per la mancanza di testimonianze al riguardo.

30 A tal proposito si veda: Bruzelius, *The Stones of Naples* cit., pp. 46-75; Aceto, *Le memorie angioine* cit., pp. 79-85; Krüger, *San Lorenzo Maggiore* cit., p. 62; X. Barral i Altet, *Napoli fine Duecento: l'identità francescana e l'ambizioso progetto unitario della chiesa di San Lorenzo Maggiore*, in I*mmagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, cur. A. Calzona, R. Campari, M. Mussini, Milano 2007, pp. 351-367. Più di recente, Luciana Mocciola ha addirittura proposto con valide argomentazioni che le due estremità del transetto avessero fin dall'origine solo due campate (L. Mocciola, *La cappella della Regina nella chiesa di San Lorenzo Maggiore di Napoli: committenza dei monumenti, fondazione della cappella e topografia del transetto in età tardomedievale*, in «Archivio storico per le province napoletane», 129 (2011), pp. 1-60).

31 Su tali aspetti, in generale si veda: M. Bacci, *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Roma - Bari 2005, pp. 79-85; P. Piva, *Lo 'spazio liturgico': architettura, arredo, iconografia (nei secoli IV-XII)*, in *L'Arte medievale nel contesto (300-1300). Funzioni, iconografia, tecniche*, cur. Id., Milano 2006, pp. 141-180; J. Baschet, *L'iconografia medievale*, Milano 2014 (ed. or. Paris 2008), pp. 49-53; D. Cooper, *Access All Areas? Spatial Divides in the Mendicant Churches of Late Medieval Tuscany*, in *Ritual and Space in the Middle Ages*, cur. F. Andrews, Donington 2011, pp. 90-107.

bene in forme più semplici, fosse presente anche precedentemente (fig. 10)[32]. Dunque, sembrerebbe che il *San Ludovico di Tolosa* fosse stato concepito per ricevere una scarsa visibilità e destinato a un pubblico alquanto ridotto (in pratica, i soli membri della suddetta chiesa).

A conferma di questa sostanziale invisibilità, possiamo anche sottolineare come sia stato notato che nessuna delle fonti contemporanee citi la suddetta pala[33]. Questo è particolarmente rimarchevole se consideriamo il fatto che la perizia tecnica e l'iconografia alquanto innovativa l'avrebbero resa meritevole di una considerevole attenzione.

Passiamo adesso ad analizzare funzione e messaggio. Alla scena principale la critica storico-artistica ha generalmente attribuito non solamente un carattere celebrativo di Ludovico, che rinuncia alla corona del potere temporale in cambio di quella della santità, ma anche un chiaro messaggio politico e propagandistico in favore di Roberto. Infatti, l'incoronazione da parte del neo-canonizzato santo sarebbe venuta a legittimare la sua autorità sul trono del regno di Sicilia in virtù sia della reale rinuncia alla corona da parte del fratello (avvenuta nel 1296) che della sacralità che da Ludovico avrebbe irradiato di sé tutta la dinastia angioina (la cosiddetta *beata stirps*), arricchendo in tal modo la successione regia di Roberto anche del favore divino[34].

[32] A tal proposito si veda: Aceto, *Spazio ecclesiale e pale di 'primitivi'* cit., p. 5. Sul suddetto coro e la sua datazione agli anni Venti 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* cit., pp. 303-316.

[33] Hoch, *The Franciscan Provenance* cit., p. 22.

[34] A tal proposito si veda: Gardner, *Saint Louis of Toulouse* cit.; Leone de Castris, *Arte di corte* cit., p. 88; L. Monnas, *Dress and Textiles in the St Louis Altarpiece: New Light on Simone Martini's Working Practice*, «Apollo. The International Art Magazine», 137 (1993), n. 373, pp. 166-174; Barbero, *La propaganda di Roberto d'Angiò* cit., pp. 128-129; Enderlein, *Zur Entstehung der Ludwigstafel* cit.; Hoch, *The Franciscan Provenance* cit.; J. Gardner, *Seated Kings, Sea-faring Saints and Heraldry: some themes in Angevin Iconography*, in *L'État Angevin* cit., pp. 115-126, partic. 123-124; Krüger, A deo solo et a te cit., pp. 83-86; P. Leone de Castris, *La peinture à Naples, de Charles Ier à Robert d'Anjou*, in *L'Europe des Anjou* cit., pp. 104-121, partic. 112-113; Leone de Castris, *Simone Martini* cit., p. 142; M. Vagnoni, *Una nota sulla regalità sacra di Roberto d'Angiò alla luce della ricerca iconografica*, «Archivio Storico Italiano», 167/2 (2009), pp. 253-268; Norman, *Politics and Piety* cit., p. 599; Gaglione, *Il* San

Tale messaggio, a detta della critica storiografica, sarebbe stato particolarmente funzionale alla politica dell'Angioino, che in quel tempo si sarebbe dovuto difendere dalle rivendicazioni dinastiche del figlio di Carlo Martello (Caroberto, già re d'Ungheria dal 1308) e dalle contestazioni dei ghibellini dei comuni del Centro e Nord Italia.

In tal senso, dunque, la tavola martiniana veniva a essere assimilata a una sorta di scena di investitura divina del re, sull'esempio di quelle presenti nella Sicilia normanna: in particolare, si pensi ai pannelli *Ruggero II incoronato da Cristo* della Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio a Palermo e *Guglielmo II incoronato da Cristo* della Cattedrale di Monreale[35]. Tuttavia, il rispetto da parte angioina dell'autorità e della *potestas* papale imponeva alcune variazioni rispetto a quel modello iconografico. Infatti, nella tavola martiniana a incoronare Roberto non era Cristo in persona ma un semplice santo e, inoltre, il sovrano compariva qui inginocchiato, al fine di sottolineare la sua umiltà e la sua devozione.

Ludovico cit., pp. 31-49 e 76-84; D. Norman, *The Sicilian Connection. Imperial Themes in Simone Martini's* St. Louis of Toulouse Altarpiece, «Gesta. International Center of Medieval Art», 53/1 (2014), pp. 25-45; S. K. Kozlowsky, *Circulation, Convergence, and the Worlds of Trecento Panel Painting: Simone Martini in Naples*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 78/2 (2015), pp. 205-238 (che arricchisce il messaggio propagandistico dell'opera anche con le rivendicazioni mediterranee degli Angiò); Bock, *La visione del potere* cit., p. 223; Weiger, *The portraits of Robert of Anjou* cit., pp. 4-5.

[35] A tal proposito si veda: Krüger, A deo solo et a te cit.; Vagnoni, *Una nota sulla regalità sacra* cit.; Bock, *La visione del potere* cit., p. 223. Diana Norman ha più 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 di Santa Maria Incoronata a Palermo (Norman, *The Sicilian Connection* cit.). In realtà, tale opera non è da considerarsi contemporanea ai fatti narrati e niente ha a che fare con la cerimonia di incoronazione dei re di Sicilia (G. Bellafiore, *Edifici d'età islamica e normanna presso la Cattedrale di Palermo*, «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 revisione della funzione e del messaggio dei suddetti mosaici normanni si rimanda a: M. Vagnoni, Dei gratia rex Sicilie. *Scene d'incoronazione divina nell'iconografia regia normanna*, Napoli 2017.

In realtà, già nel 1969, Ferdinando Bologna aveva proposto una lettura ben diversa di questo manufatto. Per lo studioso, il tema centrale di tutta la composizione sarebbe stato, al contrario, quello dell'umiltà di Ludovico. Questa qualità, particolarmente esaltata proprio nel processo di canonizzazione, avrebbe consentito al vescovo di Tolosa di raggiungere l'onore degli altari e avrebbe permesso di occultare le sue simpatie per le frange più marcatamente pauperistiche del movimento francescano spirituale (che proprio in quegli anni stavano sfociando nell'eresia). Confermerebbe questa idea l'abbondante decorazione in pietre preziose presente nella tavola, così come la ricchezza dei paramenti vescovili da Ludovico indossati e lo stesso saio francescano, infinitamente distante da quello *truncatus manicis et abreviatus a parte inferiori usque ad mediam tybiam* degli spirituali e dai vestimenta *sordida et dislacerata* di cui aveva parlato Pietro Scarrier nel celebrare lo stile di vita pauperistico del Santo[36].

Sebbene, come abbiamo visto, la rilettura della figura di Ludovico e della sua religiosità renda ormai impraticabile tale interpretazione, recentemente Francesco Aceto ha riproposto di leggere in chiave prettamente religiosa la pala, individuando nel vescovo di Tolosa il suo esclusivo protagonista e nella messa in scena e celebrazione della sua umiltà (virtù fondamentale al conseguimento del Regno dei Cieli) il suo tema principale. In tal senso, la consegna della corona a Roberto (atto simbolico della rinuncia al potere temporale in favore della santità da parte di Ludovico) sarebbe da considerarsi semplicemente come un elemento accessorio, funzionale a questo messaggio. In altre parole, tutta l'opera sarebbe unicamente focalizzata alla rappresentazione dell'apoteosi del Santo nella gloria Celeste[37].

Effettivamente, se consideriamo che l'immagine era verosimilmente 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 a un semplice accessorio iconografico che nessun ruolo specifico svolgeva nella

[36] Bologna, *I pittori alla corte angioina* cit., pp. 160-169.

[37] Aceto, *Spazio ecclesiale e pale di 'primitivi'* cit.; Aceto, *Per Simone Martini pittore* cit.

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[38]. Invece, l'artista sentì l'esigenza non solo di rappresentare l'immagine del monarca ma di raffigurarla, come abbiamo sottolineato, in una maniera fortemente caratterizzante, ovvero con una particolare dovizia di dettagli fisionomici realistici[39]. Possibile che una tale resa iconografica (come detto, assolutamente innovativa nel panorama delle raffigurazioni regie del tempo) fosse un semplice attributo decorativo? Essa non avrà qui svolto, invece, una più specifica funzione illustrativa?

Klaus Krüger, in un 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 di incoronazione del sovrano avrebbe rappresentato la visualizzazione dell'ammissione nel Regno dei Cieli del re come santo e, di conseguenza, l'assoluta legittimazione del potere di questo monarca così devoto e religioso[40]. Effettivamente, sulla scia delle ricerche svolte da Ludger Körntgen[41], le scene di 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

[38] Su tale consuetudine iconografica si veda in sintesi: Lucherini, *La rinuncia di Ludovico d'Angiò al trono* cit. Ma si veda, inoltre, anche l'immagine di Ludovico che analizzeremo nel prossimo paragrafo.

[39] Nicolas Bock, nella relazione tenuta al convegno *Meaning and Functions of the Royal Portrait in the Mediterranean World (11th-15th Centuries)* svoltosi presso l'Università di Friburgo dal 12 al 13 marzo 2019, ha evidenziato come la scelta di realizzare un ritratto così fortemente realistico del sovrano fosse da imputare alla specifica inventiva dell'artista, che trovò terreno fertile nella corte napoletana e nella sensibilità di quest'ultima verso ogni mezzo che rendesse visivamente presente la dinastia regia nella società (Bock, *Simone Martini* cit.). L'originalità creativa di Simone Martini nella resa iconografica dell'opera è stata sottolineata anche da Francesco Aceto (Aceto, *Per Simone Martini pittore* cit.).

[40] Krüger, A deo solo et a te cit., pp. 83-84.

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

senso. Esse, cioè, avrebbero messo in scena il conseguimento della salvezza eterna da parte del sovrano con l'intenzione di legittimare il potere regio e ammantare di un carisma sacrale la figura del re. In altre parole, l'aspirazione da parte del monarca al Regno dei Cieli non avrebbe avuto motivazioni prettamente ed esclusivamente religiose e devozionali ma anche politiche e propagandistiche[42].

Certamente, tra queste raffigurazioni e quella di Roberto nella pala martiniana sembrano esserci delle notevoli affinità per quanto riguarda il contesto di collocazione (ecclesiastico/presbiteriale) e, presumibilmente, anche di utilizzo (liturgico/devozionale). A questo proposito, seguendo la formulazione del concetto di *immagine-oggetto* espressa da Jérôme Baschet[43] e privilegiando una lettura che ponga in particolare risalto l'atto performativo del manufatto artistico all'interno del suo specifico contesto di fruizione[44], ci sembrerebbe opportuno porre tale opera in relazione con una funzione esclusivamente religiosa, ovvero con il ruolo attribuito a San Ludovico sia di protettore della dinastia degli Angiò che di intercessore presso Dio a favore dell'anima dei suoi membri[45].

[42] Per qualche esempio in tal senso si veda: P. Figurski, *Das sakramentale Herrscherbild in der politischen Kultur des Frühmittelalters*, «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*, «Gesta. International Center of Medieval Art», 57/2 (2018), pp. 145-170.

[43] J. Baschet, *Introduction: l'image-objet*, in *L'image. Fonctions et usage des images dans l'Occident médiéval*, cur. J. Baschet, J.-C. Schmitt, Atti del VI Workshop Internazionale sulle Società Medievali (Erice, 17-23 ottobre 1992), Paris 1996, pp. 7-26; J. Baschet, *L'iconografia medievale*, Milano 2014 (ed. or. Paris 2008), pp. 17-42.

[44] Sulle nuove tendenze storiografiche su *performance*, *visuality* e *reception* dell'immagine medievale si veda rispettivamente: L. Weigert, *Performance*, in *Medieval Art History Today* cit., pp. 61-72; A. Sand, *Visuality*, in *Medieval Art History Today* cit., pp. 89-95; D. S. Areford, *Reception*, in *Medieval Art History Today* cit., pp. 73-88. Invece, per alcune recenti indagini sulle raffigurazioni dei re normanno-svevi di Sicilia impostate in tal senso si veda: Vagnoni, Dei gratia rex Sicilie cit.; Vagnoni, *Epifanie del corpo in immagine* cit.

[45] Per un rapido rimando a questa funzione di San Ludovico si veda: Hoch, *The Franciscan Provenance* cit., p. 32. A tal proposito vogliamo porre

In tal senso, si potrebbe quindi ipotizzare che la scena raffigurasse il Santo proprio nel suo ruolo di intermediario presso l'Altissimo, ovvero nell'atto di consegnare a Roberto, a intercessione avvenuta, l'agognata corona del Regno dei Cieli. In altre parole, l'immagine avrebbe visivamente prefigurato, proprio nel momento in cui gli stessi frati del Convento di San Lorenzo sarebbero andati a sollecitarlo (presumibilmente attraverso quelle liturgie che, per volere regio, svolgevano di fronte all'altare ove la pala era stata collocata), il conseguimento della vita eterna da parte di Roberto. Per tale motivo, la presenza del re ai piedi del Santo potrebbe essere spiegata proprio con l'aspirazione dell'Angioino alla salvezza della propria anima e, di conseguenza, la tavola martiniana sarebbe da ricollegare a un intento prettamente religioso e devozionale. Seguendo questa lettura, sebbene il protagonista assoluto dell'immagine rimanga Ludovico, anche la rappresentazione di Roberto troverebbe una sua più specifica motivazione.

Tuttavia, l'eventualità che con essa si volesse esprimere anche un messaggio prettamente politico e propagandistico non sembrerebbe applicabile. A tal proposito, si ponga attenzione al contesto storico-politico nel quale la tavola vide la luce. Alessandro Barbero ha evidenziato che le critiche alla legittimità della successione al trono di Roberto non si svilupparono negli anni successivi all'incoronazione (dal 1309) né durante la vita del re ma, soprattutto, alla fine del suo regno e nel corso del governo di Giovanna I (dal 1343). Infatti, fu solo con la crisi dinastica e lo scontro con il ramo ungherese della casata, che si aprì al momento della morte di Roberto, che venne riletto in maniera critica l'episodio della sua salita al trono[46]. D'altra parte, la necessità di legittimare l'autorità dell'Angioino in funzione dei problemi della successione sembrerebbe essere emersa già dopo la morte dell'unico

l'attenzione anche su una lettera del 1317 di papa Giovanni XXII per Maria d'Ungheria. Qui la regina è considerata particolarmente fortunata per il fatto di avere suo figlio come avvocato celeste (*Bullarium Franciscanum sive Romanorum Pontificum constitutiones, epistolae, diplomata tribus ordinibus Minorum, Clarissarum, Poenitentium*, eds. G. G. Sbaraglia, K. Eubel, Roma 1759-1908, voll. 9, V, documento n. 259, p. 115). Inoltre, sappiamo che lo stesso Roberto, insieme alla moglie Sancia, fu particolarmente attivo nel promuovere il culto del Santo. Per alcune riassuntive informazioni al riguardo si veda: Gaglione, *Il* San Ludovico cit., pp. 49-62 e 95-108.

[46] Barbero, *Il mito angioino* cit.

erede, Carlo duca di Calabria († 1328)[47]. E, più di recente, è stato sostenuto che la rinuncia al trono di Ludovico entrò a far parte della propaganda politica a favore di Roberto e iniziò ad avere una risonanza pubblica già successivamente al 1317[48].

Tuttavia, a prescindere da quale fu il momento esatto in cui si sentì il bisogno di attivare un'azione politica indirizzata in tal senso, resta il fatto che questa necessità scaturì sicuramente dopo che la pala martiniana era già stata messa in opera. Di fronte a tale evidenza, allora, come spiegare il fatto che essa fosse già stata commissionata nel 1317? E perché, poi, si sarebbe deciso di rivolgere il suo messaggio ai religiosi del Convento di San Lorenzo Maggiore a Napoli? Presumibilmente, tale opera non aveva una finalità politica, né tantomeno propagandistica, e una sua funzione esclusivamente religiosa sembrerebbe essere la soluzione più plausibile[49].

III.2. La tavoletta del Maestro di Giovanni Barrile

Questa tavoletta, attualmente conservata al Musée Granet di Aix-en-Provence (numero di inventario 821.1.14), rappresenta di nuovo San Ludovico di Tolosa con ai suoi piedi il re Roberto in atto di devozione ma, questa volta, con anche la regina Sancia (fig. 11)[50]. L'opera ha dimensioni molto più piccole della precedente (64,3 cm di altezza, 40 cm di larghezza e 1,5 cm di spessore) ed è contraddistinta da una maggior semplicità decorativa.

La scena raffigura, su uno sfondo a oro, il Santo benedicente e in posizione eretta nell'atto di ricevere la mitra da due angeli in volo. Ludovico è caratterizzato dagli stessi attributi che abbiamo evidenziato nell'immagine precedente: saio francescano, piviale disseminato di fiori di giglio, mitra e pastorale. Ai suoi piedi è

[47] A tal proposito si veda: Léonard, *Gli Angioini di Napoli* cit., pp. 396-405; Galasso, *Il Regno di Napoli* cit., pp. 150-153.

[48] Lucherini, *La rinuncia di Ludovico d'Angiò al trono* cit.

[49] Per qualche ulteriore considerazione in merito alla lettura qui proposta si rimanda a: M. Vagnoni, *Roberto d'Angiò nella gloria della Morte: il* San Ludovico di Tolosa *di Simone* Martini, in *Eternal Sadness: Representations of Death in Visual Culture from Antiquity to the Present Time*, cur. L. Vives-Ferrándiz Sánchez, «Eikon-Imago», 10 (2021), in corso di stampa.

[50] Su tale immagine si veda: Bologna, *I pittori alla corte angioina* cit., pp. 211-213; *L'Europe des Anjou* cit., scheda n. 41, p. 297; *Giotto e compagni*, cur. D. Thiébaut, Paris - Milano 2013, scheda n. 23, pp. 184-187.

posta una corona a simboleggiare, evidentemente, la rinuncia a qualsiasi autorità temporale in virtù della sua vocazione religiosa. Ai suoi lati, infine, compaiono i due regnanti angioini.

Questi sono disegnati di dimensioni alquanto ridotte e nell'atto di rivolgere le loro preghiere al Santo. Entrambi indossano una tunica piuttosto semplice di color rosso ma sono contraddistinti dalla corona. Il solo Roberto, tuttavia, sfoggia anche una sorta di pallio d'orato e decorato con dei medaglioni ricamati a fiori di giglio. Ancora una volta, se il volto di Ludovico appare disegnato in posizione frontale e secondo forme marcatamente stereotipate, quello di Roberto, di profilo, presenta le caratteristiche che abbiamo già avuto modo di evidenziare: assenza di barba, forma oblunga, mento prominente, labbra sottili, naso appuntito, guance incavate che risaltano gli zigomi, pieghe intorno a bocca e naso, occhi stretti e infossati, fronte alta e capelli di color castano chiaro che scendono lisci fino al collo, ove sembrano avere una leggera increspatura (fig. 12)[51].

L'opera è stata attribuita a un pittore di ambito napoletano convenzionalmente definito come Maestro di Giovanni Barrile[52]. Egli dunque, nel realizzare la figura di Roberto, poté ispirarsi al re dal vivo o seguire le linee generali della sua ritrattistica ufficiale, così come erano state già espresse nella pala di Simone Martini. Per quanto riguarda la committenza, la presenza di Roberto e Sancia ha fatto generalmente attribuire la realizzazione dell'opera alla volontà regia. Per quanto concerne la datazione, invece, sono state proposte due possibilità: o intorno al 1331 o verso il 1340.

La prima opzione si basa sulla riflessione di Ferdinando Bologna che la sobrietà iconografica di tale manufatto fosse il prodotto del clima ideologico presente alla corte napoletana tra il

[51] Stando così le cose, non sembra condivisibile l'opinione (espressa in *Giotto e compagni* cit., p. 187) che il volto di Roberto sia poco caratteristico per poter parlare di un ritratto. Forse, un po' più idealizzato potrebbe apparire quello di Sancia. Adrian Hoch ha spiegato questa diversità col fatto che, sebbene la regina governasse insieme al marito, ella era pur sempre a lui subordinata (Hoch, *Sovereignty and Closure* cit., p. 126).

[52] L'idea, promossa da Ferdinando Bologna, che potesse trattarsi di un certo Antonio Speziario Cavarretto (Bologna, *I pittori alla corte angioina* cit., p. 213) è stata più di recente smentita da Pierluigi Leone de Castris (P. Leone de Castris, *La pittura a Napoli al tempo di Boccaccio e un pittore per Roberto d'Angiò: il Maestro delle tempere francescane*, in *Boccaccio e Napoli* cit., pp. 71-80, partic. p. 73).

1329 e il 1333 e che riflettesse gli ideali pauperistici di Roberto[53]. La seconda, invece, poggia su una tradizione locale che la vuole donata al Convento di Santa Chiara di Aix-en-Provence proprio in quella data e su considerazioni di storia del costume: la veste con una banda di tessuto intorno alle spalle che la regina indossa sarebbe difficilmente concepibile prima di quella data[54].

Come abbiamo già evidenziato, recentemente la storiografia ha fortemente ridimensionato l'adesione di Ludovico alla fazione pauperistico-evangelica dei Francescani e, allo stesso modo, anche l'inclinazione di Roberto verso le frange più estreme dell'Ordine e le loro aspirazioni escatologiche e gioachimite[55]. Per tale ragione, ci sembrerebbe poco opportuno mettere tale opera, di commissione regia, in stretta relazione con queste correnti religiose e la relativa cronologia. Allo stesso modo, anche il dettaglio del vestiario di Sancia, a nostro avviso, non apparirebbe così determinante al fin di stabilirne il momento esatto della sua realizzazione. Se, dunque, sembra alquanto difficile poter raggiungere una data certa, un po' più in generale possiamo comunque considerare tale tavoletta sicuramente come un prodotto napoletano degli anni Trenta del XIV secolo[56]. Forse, come vedremo meglio tra poco, un'ulteriore precisazione potrebbe scaturire dalla datazione proposta per l'affresco del così detto Lello da Orvieto e che potrebbe portarci a ipotizzare una realizzazione entro e non oltre il 1336.

Pochissimo invece sappiamo sulla sua collocazione. Anche a tal proposito, però, sono state formulate due ipotesi: o faceva parte di un serie di arredi liturgici offerti da Sancia nel 1331 alla nuova chiesa francescana di Marsiglia[57]; oppure, secondo la già citata tradizione locale veicolata da Jules Fauris de Saint-Vincens alla fine del XVIII secolo e da Ambroise Roux-Alphéran nel

[53] Bologna, *I pittori alla corte angioina* cit., p. 212.

[54] A tal proposito si veda: M. Aurell - J.-P. Boyer - N. Coulet, *La Provence au Moyen Age*, Aix en Provence 2005, p. 212; *Giotto e compagni* cit., pp. 184-187.

[55] A tal proposito si veda: R. Paciocco, *Angioini e «spirituali». I differenti piani cronologici e tematici di un problema*, in *L'État angevin* cit., pp. 253-287; Vauchez, *Ludovico d'Angiò* cit.; Boyer, *Roberto d'Angiò* cit.; Id., *Sancia di Maiorca* cit.

[56] A tal proposito si veda: Leone de Castris, *Giotto a Napoli* cit., p. 109, nota 3.

[57] A tal proposito si veda: Bologna, *I pittori alla corte angioina* cit., p. 212.

1846, fu donata da Roberto o dalla stessa Sancia al Convento di Santa Chiara di Aix-en-Provence (questo fu eretto nel 1339 e fu oggetto di molteplici donazioni da parte della regina)[58].

In realtà, dobbiamo però notare come nella lista degli oggetti inviati da Sancia alla chiesa di Marsiglia non viene citata alcuna tavola dipinta e, comunque sia, questi non giunsero mai a destinazione perché andarono perduti lungo il viaggio[59]. Tuttavia, resta innegabile che il legame dei reali angioini con questo luogo fu particolarmente intenso.

Come abbiamo già visto, nella chiesa francescana di Marsiglia fu sepolto, subito dopo la sua morte, San Ludovico di Tolosa[60]; già Carlo II, nel suo testamento, lasciò dei beni a favore della realizzazione, in questa sede, della tomba del figlio; e Roberto, il 18 aprile 1315, autorizzò il taglio di 300 alberi necessari per ulteriori lavori nella stessa[61]. Inoltre, sappiamo che l'8 novembre 1319, a seguito della canonizzazione, sia Roberto che Sancia qui assistettero alla solenne traslazione dei resti del Santo; e da un documento del 7 novembre 1323 emerge che per l'indomani, proprio a Marsiglia, era stato previsto un solenne banchetto per la festa della traslazione di Ludovico presieduto dalla regina Sancia.

Ancora, come abbiamo visto, la stessa Sancia inviò nel 1331 ai frati minori marsigliesi oggetti e vestimenti liturgici da utilizzare, verosimilmente, durante le celebrazioni che avevano luogo nella cappella di San Ludovico; e infine, nel 1339, furono di nuovo Roberto e Sancia a donare un prezioso reliquiario (ovvero, un contenitore in oro, argento e pietre preziose destinato a custodire il cranio del Santo) a questa stessa chiesa[62].

[58] A tal proposito si veda: Aurell - Boyer - Coulet, *La Provence au Moyen Age* cit., p. 212; *Giotto e compagni* cit., pp. 184-187.

[59] A tal proposito si veda: S. De Crescenzo, *Notizie storiche tratte dai documenti angioini conosciuti con nome di* Arche, «Archivio Storico per le Province Napoletane», 21 (1896), pp. 476-493, documento del 15 giugno 1331, p. 479.

[60] Su San Ludovico di Tolosa si veda di nuovo in sintesi: Vauchez, *Ludovico d'Angiò* cit.

[61] A tal proposito si veda: M. Gaglione, *Allusioni gioachimite nella basilica angioina di Santa Chiara a Napoli?*, «Studi Storici», 1 (2004), pp. 279-289, partic. p. 282, nota 4.

[62] Su questi avvenimenti si veda: Vauchez, *Ludovico d'Angiò* cit.; Gaglione, *Il* San Ludovico cit., pp. 57-60.

Tenendo conto di questi aspetti, non sembrerebbe del tutto improbabile, quindi, che la tavoletta fosse in origine destinata proprio al Convento dei Minori di Marsiglia e che solo successivamente pervenisse a quello di Santa Chiara in Aix-en-Provence (ciò sarebbe anche più in linea con la datazione che abbiamo qui proposto). Potrebbe confermare questa lettura anche il fatto che, a quel che sappiamo sulle tavole medievali dipinte con immagini di santi, tali opere erano spesso collocate sugli altari laterali delle chiese e non sorprende trovarle, in qualità di *ex-voto*, anche sui pilastri e in combinazione con i sepolcri dei santi che esse raffiguravano[63]. In tal senso, dunque, la tavoletta potrebbe essere stata destinata dai reali angioini proprio alla tomba di Ludovico e alla cappella a lui dedicata, che nella chiesa del Convento dei Minori di Marsiglia si trovavano.

Se quanto qui ipotizzato fosse corretto, nonostante la lamentevole mancanza di informazioni più dettagliate al riguardo, ci troveremmo nuovamente di fronte a un ritratto di Roberto d'Angiò da collocare entro un contesto prettamente religioso e, presumibilmente, contraddistinto da una visibilità ridotta, ovvero prevalentemente ristretta ai soli ecclesiastici della struttura in oggetto. Infatti, la tomba di San Ludovico era stata collocata dietro l'altare maggiore[64], quindi in un luogo non particolarmente accessibile.

Vero è che alcune concessioni papali avevano accordato l'indulgenza a chi, nella festa di San Ludovico, si fosse recato presso specifiche cappelle a lui dedicate[65] e tale privilegio, secondo un documento di papa Giovanni XXII dell'8 aprile 1317, fu rilasciato anche a coloro che il 19 agosto di quello stesso anno avessero visitato la tomba del Santo presso la chiesa di Marsiglia[66].

[63] A tal proposito si veda: V. M. Schmidt, *Tavole dipinte. Tipologie, destinazione e funzioni (secoli XII-XIV)*, in *L'arte medievale nel contesto* cit., pp. 205-244, partic. p. 217.

[64] A tal proposito si veda: P. Cabau, *Les évêques de Toulouse (III^e^-XIV^e^ siècles) et les lieux de leur sépulture*, «Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France», 59 (1999), pp. 123-162, partic. 159-160.

[65] A tal proposito si veda: Hoch, *The Franciscan Provenance* cit., p. 30, nota 49; Krüger, A deo solo et a te cit., p. 115, nota 66; Norman, *Politics and Piety* cit., p. 606 e 608.

[66] A tal proposito si veda: M.-H. Laurent, *Le culte de S. Louis d'Anjou à Marseille au XIV^e^ siècle. Les documents de Louis Antoine de Ruffi suivis d'un choix de lettres de cet érudit*, Roma 1954, pp. 40-41.

Per di più, sappiamo che quest'ultima fu oggetto anche di pellegrinaggi[67]. Quindi, si potrebbe ipotizzare che un pubblico ben più ampio di quello dei semplici membri della chiesa avesse saltuariamente la possibilità di accedere alla tomba e, di conseguenza, avesse in qualche modo la possibilità di vedere la tavoletta (se, effettivamente, essa era lì collocata)[68]. Tuttavia, non abbiamo, purtroppo, delle specifiche informazioni in merito alle modalità di fruizione di quest'ultima e gli elementi a nostra disposizione rendono poco credibile che essa fosse oggetto di una specifica visibilità pubblica.

Per tale motivo, sebbene sia stato sostenuto che la scena supportasse la legittimità del potere del re napoletano e illustrasse la propensione alla santità della famiglia angioina[69], anche in questo caso sembrerebbe più verosimile attribuirgli una funzione prettamente religiosa e devozionale. Tale lettura risulterebbe ancora più verosimile alla luce del fatto che la tavoletta, a differenza della pala martiniana, non metterebbe in scena il presunto passaggio di potere da Ludovico a Roberto in una maniera particolarmente esplicita. Qui, infatti, non ci si trova di fronte a un'evidente scena di incoronazione del re angioino e neppure a una diretta benedizione da parte del Santo della sua autorità regia. Al contrario, all'interno della scena, Ludovico non viene a interagire in nessun modo con Roberto.

Vista l'ipotizzata destinazione della tavola, non si capirebbe, poi, per quale motivo l'Angioino avrebbe voluto rivolgere un messaggio di legittimazione del proprio potere proprio ai frati minori di Marsiglia (coi quali sembra intrattenere delle regolari e cordiali relazioni). Certamente, ci sarebbe l'eventualità che tra i destinatari dell'opera ci fossero anche gli eventuali pellegrini alla tomba del Santo. Tuttavia, questa sembrerebbe essere una possibilità accessoria e, presumibilmente, marginale, quindi di per sé non sufficiente a motivare la realizzazione della tavoletta.

[67] A tal proposito si veda: J. Paul, *Le rayonnement géographique du pèlerinage au tombeau de Louis d'Anjou*, «Cahiers de Fanjeaux», 15 (1980), pp. 137-158.

[68] Sebbene relativo a un diverso contesto, per alcune ricostruzioni dei *tragitti* di pellegrinaggio nell'area presbiteriale si veda: P. Piva, *L'ambulacro e i «tragitti» di pellegrinaggio nelle chiese d'Occidente. Secoli X-XII*, in *Arte medievale. Le vie dello spazio liturgico*, cur. Id., Milano 2019 (ed. or. Milano 2010), pp. 80-129.

[69] Aurell - Boyer - Coulet, *La Provence au Moyen Age* cit., p. 212.

Per queste ragioni, appare dunque più probabile che il manufatto dovesse semplicemente servire a rendere in forme materialmente visibili il culto che, dalla loro corte napoletana, Roberto e Sancia praticavano verso il Santo sepolto a Marsiglia[70]. Alla luce di queste considerazioni, la presenza dei due regnanti, sull'esempio di quella dei piccoli busti dei frati allineati in collettiva venerazione del ritratto di San Francesco nella tavola Bardi della Chiesa di Santa Croce a Firenze[71], potrebbe essere dovuta, più che a intenti politici e propagandistici, semplicemente alla volontà di esaltare Ludovico e il suo particolare carisma religioso. Per di più, la tavoletta potrebbe aver verosimilmente risposto anche alla volontà di sollecitare le preghiere, che gli stessi religiosi della chiesa di Marsiglia avranno indirizzato verso il Santo, a favore dei due sovrani angioini[72]. In tal senso, dunque, essa potrebbe aver avuto una funzione prettamente legata alla liturgia che quotidianamente si svolgeva all'interno della chiesa marsigliese.

III.3. La tela del Maestro delle tempere francescane

Questa tempera su tela, proveniente da una collezione privata e delle dimensioni di 130 cm X 135 cm (ma, in realtà, si noti che risulta ritagliata nei margini), rappresenta in maniera alquanto intensa e patetica una Crocifissione (fig. 13)[73]. L'opera faceva parte di un ciclo più ampio del quale ci restano ancora solamente tre tele: *Madonna con Bambino tra Santa Maria Maddalena e Santa Chiara*;

[70] Come abbiamo già evidenziato, i due coniugi furono particolarmente attivi in tal senso (Gaglione, *Il* San Ludovico cit., pp. 49-62 e 95-108).

[71] Su tale opera si veda: K. Krüger, *Un santo da guardare: l'immagine di san Francesco nelle tavole del Duecento*, in *Francesco d'Assisi e il primo secolo di storia francescana*, cur. A. Bartoli Langeli, E. Prinzivalli, Torino 1997, pp. 145-162, partic. p. 156.

[72] A tal proposito si noti che, nel testamento dettato il 16 gennaio 1343, Roberto stabilì messe di suffragio per la sua anima non solo nelle chiese del Sud Italia ma anche in quelle della Provenza (*Codex Italiae diplomaticus*, ed. J. C. Lünig, II, Frankfurt - Leipzig, 1726, documento n. 82, coll. 1101-1110, partic. 1105-1106). Forse, tale pratica era in uso già prima della sua morte (per un riferimento in tal senso si veda: J.-P. Boyer, *Faire mémoire du roi. Le testament de Robert et son application en Provence*, «Memini. Travaux et documents», 19-20 (2016), pp. 259-295, partic. p. 267).

[73] Su tale immagine si veda: Bologna, *I pittori alla corte angioina* cit., pp. 235-237 e p. 257; Leone de Castris, *Arte di corte* cit., pp. 88-89 e 409-413.

Stimmate di San Francesco; e *Flagellazione*. La sua realizzazione sarebbe avvenuta, indicativamente, tra il 1329 e il 1343 a opera di un artista meridionale attivo a Napoli e convenzionalmente definito come Maestro delle tempere francescane[74] e la sua commissione è stata attribuita ai reali angioini.

La scena presenta, su uno sfondo blu scuro, il Cristo inchiodato alla croce e stillante sangue e con intorno San Giovanni, Maria Maddalena (nell'atto di asciugare con i capelli i piedi del Signore) e la Vergine, sorretta presumibilmente da Maria (madre di Giacomo il Minore e di Giuseppe) e da Salome[75]. Inginocchiati ai piedi della croce, di dimensioni alquanto più piccole rispetto agli altri personaggi, sono disegnati re Roberto e la regina Sancia in atto di preghiera[76].

Il sovrano è contraddistinto dai soliti attributi: corona e abito cerimoniale trapuntato *ton sur ton* da piccoli fiori di giglio e provvisto di una sorta di pallio color oro decorato con medaglioni anch'essi ricamati a fiori di giglio. Tra le figure presenti, il solo Roberto sembra essere caratterizzato in senso fisionomico[77]. Il suo volto, reso di profilo, presenta le consuete caratteristiche: assenza di barba, forma oblunga, mento prominente, labbra sottili, naso appuntito, guance incavate che risaltano gli zigomi, pieghe intorno a bocca e naso, occhi stretti e infossati, fronte alta e capelli di color castano chiaro che scendono lisci fino al collo, ove sembrano avere una leggera increspatura (fig. 14). Evidentemente, l'artista si ispirò a quelle che al tempo erano le linee ufficiali della ritrattistica regia, magari prendendo a modello qualcuna delle opere che erano già state realizzate oppure orientandosi direttamente con la figura dal vivo del re.

[74] La possibile identificazione di questo autore con Pietro Orimina è stata, di recente, categoricamente smentita (Leone de Castris, *La pittura a Napoli* cit., p. 73 e 78).

[75] I riferimenti sono a: Mt 27,55-56; Mc 15,40-41.

[76] La proposta che quest'ultima sia l'erede di Roberto, Giovanna I (F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, II, *Il Sud angioino e aragonese*, Roma 1998, p. 48), pare meno credibile.

[77] Anche in questo caso, il volto di Sancia non sembrerebbe essere stato reso in maniera particolarmente ritrattistica. Come abbiamo già segnalato, forse ciò starebbe a indicare la sua subordinazione al marito (Hoch, *Sovereignty and Closure* cit., p. 126).

Alquanto complesso è il problema dell'originaria collocazione di tale ciclo di tele. Ferdinando Bologna, portando l'attenzione sulla presenza di San Francesco che riceve le stimmate e di Santa Chiara al fianco della Madonna col Bambino (così come sull'inconsueto color bruno del manto della Vergine, che ricorda proprio il saio dei Francescani), aveva ipotizzato che esso fosse da collegare a una chiesa dei Minori all'interno della città di Napoli e, in particolare, a una legata all'ordine femminile. Nello specifico, se in un primo momento aveva pensato a quella del Monastero di Santa Croce (fondato da Sancia nel 1338), poi aveva propeso per quella del Monastero di Santa Chiara[78].

A conferma di tale lettura, lo studioso metteva in relazione alcuni particolari stilistici e iconografici delle tele (come, per esempio, il saio corto, stretto e rappezzato indossato da San Francesco) con le idee religiose della corrente pauperistico-spirituale dei Francescani, i cui membri avevano proprio in questo monastero la loro sede privilegiata in Napoli. Da ciò derivava anche la datazione che il Bologna proponeva. Infatti, considerando che i legami tra il Monastero di Santa Chiara e i Francescani dissidenti si intensificarono con l'arrivo in città, nel 1329, di Filippo di Maiorca (fratello della regina Sancia e fervente discepolo dei dettami religiosi di matrice pauperistica) e che il 24 giugno 1336 papa Benedetto XII (1334-1342) scrisse a Roberto per invitarlo a espellere dal monastero quei frati che seguivano le idee più intransigenti in materia di povertà, il ciclo avrebbe dovuto essere stato realizzato entro questo intervallo di tempo.

In un saggio del 1998, Adrian Hoch proponeva però un altro genere di lettura[79]. La studiosa, da una parte, minimizzava il carattere per così dire 'spirituale' delle tele e, dall'altra, metteva in relazione i loro soggetti e alcune delle loro caratteristiche iconografiche con il concetto francescano di penitenza e il pensiero di Filippo Alquier di Riez, confessore della regina Sancia e personaggio dalle idee particolarmente rigide in materia di castità sessuale. A suo dire, il programma iconografico del Monastero di Santa Chiara, particolarmente rivolto a enfatizzare la successione dinastica angioina, mal si combinava con la tematica espressa

[78] Bologna, *I pittori alla corte angioina* cit., pp. 235-237.

[79] A. S. Hoch, *Pictures of Penitence from a Trecento Neapolitan Nunnery*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 61/2 (1998), pp. 206-226.

dalle tele, mentre questa sarebbe stata più in sintonia con il Convento di Santa Maria Maddalena. Tale struttura era stata fondata a Napoli nel 1324 dalla regina Sancia per le prostitute che avessero deciso di cambiare vita e farsi suore e, sebbene vi si seguisse la regola agostiniana, essa aveva come guardiano un francescano. A partire dal 1342 fu proprio Filippo Alquier a essere destinato a tale funzione.

Per tale motivo, Adrian Hoch ipotizzava che la realizzazione delle tele fosse avvenuta intorno a quell'anno per volere della regina Sancia (magari per tramite del marito) e che esse fossero state destinate al predetto Convento di Santa Maria Maddalena. La studiosa andava persino oltre, proponendo anche una più precisa collocazione entro tale struttura. Infatti, considerando i riferimenti alla flagellazione, essa metteva le tele in relazione con la Cappella dell'Annunciazione, ambiente che poteva essere stato fondato dalla prima confraternita di flagellanti di Napoli (ovvero, la Congrega de' Battenti della Disciplina della Santa Croce).

Tuttavia, tornando sulla questione nel 2006, Pierluigi Leone de Castris poneva l'attenzione, più che sulla castità, sul vero e proprio culto del sangue e dei segni della Passione che caratterizzava la tematica espressa dalle tele. Questo era un aspetto ben attestato nel pensiero religioso di Filippo Alquier e che trovava completa adesione sia in Sancia che in Roberto. Considerando la posizione paritetica a quella della moglie che quest'ultimo aveva nella scena della *Crocifissione*, per lo studioso sembrava più credibile una committenza legata a entrambi i regnanti e, di conseguenza, la collocazione in un ambiente particolarmente connesso con tutti e due.

Osservando che lo stesso Filippo Alquier, prima di passare al Convento di Santa Maria Maddalena, era stato consigliere, a partire dal 1331, delle Clarisse di Santa Chiara, lo storico dell'arte considerava preferibile una destinazione delle tele entro quest'ultimo istituto religioso. Inoltre, egli rafforzava la sua posizione facendo notare che in esse non era presente la benché minima allusione all'Ordine agostiniano mentre, al contrario, vi si trovavano raffigurati sia San Francesco che Santa Chiara. Infine, riproponeva la datazione oscillante tra il 1330-31 e il 1335[80].

[80] Leone de Castris, *Giotto a Napoli* cit., p. 149 e 166, nota 81. Tale posizione veniva ulteriormente ribadita dallo stesso autore anche successivamente (Leone de Castris, *La pittura a Napoli* cit., p. 80).

Come abbiamo già segnalato, il legame dei regnanti angioini con i Francescani dissidenti è stato negli anni fortemente ridimensionato dalla storiografia[81]. Per tale ragione, non sembrerebbe più particolarmente opportuno mettere in relazione le loro committenze artistiche con le correnti pauperistico-spirituali. Tuttavia, alla luce delle precedenti considerazioni, una collocazione delle suddette tele all'interno del Monastero di Santa Chiara sembrerebbe effettivamente del tutto plausibile. Questo istituto religioso fu fondato da Sancia ma anche Roberto vi intrattenne relazioni particolarmente strette, era legato all'Ordine francescano e, infine, prevedeva una sezione femminile di Clarisse (le prime suore erano sicuramente presenti già tra il 1317 e il 1318 ma, forse, anche prima)[82].

Dunque, stando così le cose, possiamo ipotizzare che le nostre tempere furono commissionate dai reali angioini presumibilmente nel corso degli anni Trenta del Trecento (sulla base sia delle similitudini iconografiche di Roberto e Sancia con la tavoletta precedentemente analizzata che della datazione dell'affresco del così detto Lello da Orvieto che esamineremo tra poco, si potrebbe ipotizzare una realizzazione entro e non oltre il 1336) e destinate proprio al Monastero di Santa Chiara[83]. Ma in quale luogo esatto furono esposte? Evidentemente, dobbiamo pensare a un ambiente legato alla sezione femminile, ma quale?

[81] A tal proposito si veda: Paciocco, *Angioini e «spirituali»* cit.; Boyer, *Roberto d'Angiò* cit.; Id., *Sancia di Maiorca* cit. Sullo specifico coinvolgimento religioso di Sancia si veda anche: C. Andenna, *"Francescanesimo di corte" e santità francescana a corte. L'esempio di due regine angioine fra XIII e XIV secolo*, in *Monasticum regnum. Religione e politica nelle pratiche di governo tra Medioevo ed Età Moderna*, cur. G. Andenna, L. Gaffuri, E. Filippini, Münster 2015, pp. 139-180, partic. 156-180 (con bibliografia precedente).

[82] In generale, sul Monastero di Santa Chiara si veda in sintesi: C. Bruzelius, *Queen Sancia of Mallorca and the Convent Church of Sta. Chiara in Naples*, «Memoirs of the American Academy of Rome», 40 (1995), pp. 69-100; M. Gaglione, *Nuovi studi sulla Basilica di Santa Chiara in Napoli*, Napoli 1996; Bruzelius, *The Stones of Naples* cit., pp. 132-153; M. Gaglione, *La Basilica ed il monastero doppio di S. Chiara a Napoli in studi recenti*, «Archivio per la storia delle donne», 4 (2007), pp. 127-198. Invece, per un più recente approfondimento di alcuni aspetti specifici si veda: *La Chiesa e il convento* cit.

[83] Si noti, però, che in un inventario dei beni del monastero redatto l'8 novembre 1509 non viene fatta alcuna menzione di tele dipinte (Gaglione, *Quattro documenti per la storia* cit., documento IV, pp. 428-431). Tuttavia, esse potrebbero essere state spostate in un altro luogo nel frattempo.

A quel che sappiamo, tavole lignee di medie dimensioni e con una spiccata enfasi verso le storie della Passione erano poste, nel Medioevo, in connessione con i conventi delle Clarisse e, generalmente, esse trovavano spazio all'interno del coro delle suore[84]. Sebbene il diverso supporto materiale utilizzato, le nostre tele potrebbero, per dimensioni, tematica e ambito di provenienza, rientrare perfettamente in questa casistica. Per tale motivo, si potrebbe ipotizzare che esse fossero state destinate proprio al coro delle Clarisse del Monastero di Santa Chiara.

Questo era collocato sul lato opposto del presbiterio della chiesa (ove avevano accesso i frati Minori) e da questo risultava separato tramite una parete divisoria provvista di aperture munite di grate per consentire, comunque, almeno la partecipazione uditiva e vocale delle suore alle celebrazioni liturgiche[85]. Stando alla revisione dei tempi di costruzione del tetto della chiesa proposta da Mario Gaglione, l'area presbiteriale fu coperta tra il 1320 e il 1330-1331[86]. Dunque, negli anni che qui ci interessano, il suddetto coro era sicuramente già stato provvisto di copertura ed è verosimile pensare che si stesse provvedendo alla realizzazione delle sue decorazioni interne. Ciò risulterebbe perfettamente in linea con la datazione proposta per le nostre tele.

Tuttavia, dobbiamo considerare che in questo ambiente sono stati rinvenuti dei frammenti di affresco di matrice giottesca databili intorno al 1329 e che presentavano tematiche alquanto vicine a quelle delle suddette tele (una *Crocifissione* e un *Compianto su Cristo morto*)[87]. In un tale stato dei fatti, sembrerebbe quindi poco probabile che si destinassero a questo spazio delle composizioni che raffiguravano soggetti già presenti in quegli affreschi che, nello stesso momento, si stavano realizzando (o, addirittura, si

[84] A tal proposito si veda: Schmidt, *Tavole dipinte* cit., p. 233.

[85] Su questo ambiente, oltre a quanto già citato sul monastero in generale, si veda anche: Gaglione, *Qualche ipotesi e molti dubbi* cit., pp. 93-96; C. Jäggi, *Raum und Liturgie in franziskanischen Doppelklöstern: Königsfelden und S. Chiara in Neapel im Vergleich*, in *Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Âge*, cur. N. Bock, P. Kurmann, S. Romano, J.-M. Spieser, Atti del Convegno Internazionale (Losanna - Friburgo, 24-25 marzo, 14-15 aprile, 12-13 maggio, 2000), Roma 2002, pp. 223-246, partic. 236-240.

[86] Gaglione, *Quattro documenti per la storia* cit., pp. 399-410.

[87] A tal proposito si veda: Bologna, *I pittori alla corte angioina* cit., p. 194; Gaglione, *Allusioni gioachimite* cit., p. 287; Id., *La Basilica ed il monastero doppio* cit., p. 183, nota 204.

erano già realizzati) sulle pareti. Di conseguenza, dovremmo supporre che le nostre tempere furono destinate a una delle altre strutture che contraddistinguevano l'area claustrale del monastero e che, nel corso degli anni Trenta del Trecento, erano sicuramente già perfettamente funzionanti (fig. 15, area bordata in rosso).

Adrian Hoch ha evidenziato come tali opere, per la natura del loro supporto, potevano svolgere la funzione di una sorta di ciclo affrescato portatile, potevano cioè essere esposte quando necessario (per esempio in occasione di determinate celebrazioni festive) in alternativa alla decorazione fissa e poi rimosse. Grazie a questa loro flessibilità, esse erano particolarmente indicate per assistere i religiosi nell'espletare le cerimonie liturgiche e potevano essere messe in scena all'interno di vere e proprie performance rituali[88].

Se, effettivamente, questi manufatti avevano una tale flessibilità di utilizzo, forse non dovremmo necessariamente individuare uno specifico luogo di collocazione ma pensare più a un loro generico impiego, a seconda delle circostanze, entro i vari spazi sotto clausura del Monastero femminile di Santa Chiara. A prescindere, però, dall'ambiente in cui esse furono usate, possiamo ipotizzare che la loro visibilità fosse alquanto ristretta e, tutto sommato, circoscritta quasi esclusivamente alle sole suore del monastero. Infatti, se sono attestate alcune specifiche eccezioni per l'area del coro delle Clarisse, ove in determinate occasioni, per esempio, fu consentito l'accesso ad alcuni membri della famiglia reale insieme al loro seguito e accompagnati da qualche laico di probata onestà e da alcuni religiosi dell'Ordine francescano[89], i

[88] Hoch, *Pictures of Penitence* cit., p. 224.

[89] A tal proposito si veda: Bruzelius, *Queen Sancia of Mallorca* cit., p. 75; Hoch, *The Franciscan Provenance* cit., pp. 30-32; Gaglione, *Il* San Ludovico cit., pp. 90-91; Id., *Francescanesimo femminile a Napoli: dagli statuti per il monastero di Santa Chiara (1321) all'adozione della prima regola per Santa Croce di Palazzo*, «Frate Francesco. Rivista di cultura francescana», n. s., 79/1 (2013), pp. 29-95, partic. p. 77 e nota 179. Nei testi citati (L. Wadding, *Annales Minorum seu trium ordinum a S. Francisco institutorum auctore*, Firenze 1931-1935 (ed. or. Lyon 1625-1654), voll. 8, VII, documento n. XXX, p. 423; *Bullarium Franciscanum* cit., V, documento n. 269, pp. 120-121 e VI, documento n. 81, pp. 55-56 e documento n. 116, pp. 72-73) il termine «monasterium» è stato generalmente interpretato nel senso del coro delle suore della chiesa. A conferma di ciò, si noti che anche in un inventario dei beni

restanti ambienti della struttura dovevano generalmente rimanere preclusi agli estranei[90].

Passiamo adesso a indagare la mansione che le suddette tele avevano. Come abbiamo accennato, esse verosimilmente svolgevano una funzione liturgica, ovvero, probabilmente assistevano le suore di Santa Chiara durante le loro preghiere stimolando, tramite l'atto visivo, la riflessione su alcuni momenti centrali del culto religioso. In un tale contesto, dunque, le immagini di Roberto e Sancia all'interno della scena relativa alla Crocifissione avevano presumibilmente lo scopo di rendere materialmente visibile agli occhi delle Clarisse la devozione e la religiosità della coppia regia e, magari, suscitare le loro preghiere in favore dei due fondatori del monastero.

Infatti, dobbiamo tenere in considerazione che, tra le motivazioni che portarono alla realizzazione della struttura monastica di Santa Chiara, compare esplicitamente proprio quella della salvezza dell'anima dei suoi promotori. Per esempio, nelle *Ordinationes* del monastero (redatte da Sancia nel 1321) si dice espressamente che questo fu eretto proprio:

> a onore e reverenza di Dio, e della gloriosa Vergine madre di lui, a favore della remissione dei nostri peccati e di quelli del predetto Serenissimo Principe Signor Re, il carissimo nostro sposo, e dei suoi e dei nostri parenti, allo stesso modo sia dei viventi che dei defunti[91].

del Monastero di Santa Chiara stilato l'8 novembre 1509 si dice che: «Item accessimus ad ecclesiam monialium dicti monasterii» (Gaglione, *Quattro documenti per la storia* cit., documento IV, p. 430). L'accesso a tale area non va quindi confuso con quello ai restanti spazi monastici.

[90] A tal proposito si veda: Gaglione, *Francescanesimo femminile* cit., p. 36, 38 e 61. Un'eccezione, per esempio, veniva fatta per la regina Sancia. Essa era autorizzata a entrarvi e pernottarvi, in compagnia di donne oneste e mature, per tre volte all'anno; e, in via straordinaria, ciò avvenne anche a seguito di una malattia nel febbraio 1337 (Gaglione, *Francescanesimo femminile* cit., p. 37 e 70). In questi casi, evidentemente, l'accesso è da intendersi al monastero vero e proprio.

[91] «ad honorem et reverentiam Dei, et gloriosae Virginis matris ejus, pro remissione nostrorum peccaminum, et Serenissimi Principis Domini Regis praefati, carissimi viri nostri, et parentum suorum et nostrorumque pariter viventium et defunctorum»: Wadding, *Annales Minorum* cit., VI, p. 632. A tal proposito si veda: Gaglione, *La Basilica ed il monastero doppio* cit., p. 192; Id., *Francescanesimo femminile* cit., p. 40.

Ancora, nell'atto di dotazione del monastero che Sancia stilò il 16 ottobre 1342 si ribadisce nuovamente che ella:

> fondò e fece essere consolidato il detto suo monastero del Santo Corpo di Cristo di Napoli [ovvero, di Santa Chiara] per la salvezza della sua anima a lode di Dio onnipotente e della gloriosissima Vergine Maria madre di lui[92].

Verosimilmente, le stesse Clarisse avevano il compito di agevolare questo specifico obiettivo attraverso le loro preghiere[93], che, così come viene tramandato alla metà del Cinquecento, evidentemente proseguirono a compiere anche dopo la morte dei due fondatori, attraverso le celebrazioni legate all'anniversario della scomparsa di re Roberto[94].

Ecco, dunque, che la scena in oggetto avrebbe potuto raffigurare proprio le lodi dei due coniugi verso Dio al fine di conseguire, con l'aiuto anche delle preghiere delle suore del Monastero di Santa Chiara, la salvezza della loro anima. In tal senso, quindi, sembrerebbe piuttosto plausibile poter concludere che, per l'ennesima volta, la rappresentazione fisonomica del re angioino non avvenne all'interno di una specifica strategia di messa in scena del suo corpo per finalità politiche e propagandistiche ma, invece, fu impiegata in un contesto caratterizzato prevalentemente da obiettivi liturgici e, soprattutto, devozionali.

[92] «pro sue anime salute ad laudem omnipotentis Dei et gloriosissime Virginis Marie matris eius, fundavit et fundari fecit dictum suum monasterium Sancti Corporis Christi de Neapoli»: M. Gaglione, *Sancia di Maiorca e la dotazione del Monastero di S. Chiara in Napoli nel 1342*, «Rassegna Storica Salernitana», n. s., 27/1 (2010), n. 53, pp. 149-187, partic. p. 160 e, a tal proposito, si veda anche p. 154.

[93] Effettivamente, i membri del Monastero di Santa Chiara erano tenuti a specifiche preghiere in favore di Roberto e Sancia. A tal proposito si veda: Gaglione, *Francescanesimo femminile* cit., pp. 58-60.

[94] P. De Stefano, *Descrittione dei luoghi sacri della città di Napoli*, Napoli 1560, c. 174v. Per ulteriori considerazioni in tale direzione si veda anche: Gaglione, *Francescanesimo femminile* cit., pp. 59-60 e nota 112. La storiografia ha inoltre evidenziato come le suddette *Ordinationes* prevedessero una determinata liturgia memoriale in suffragio dei membri defunti di casa d'Angiò e d'Aragona e che i principi delle stesse casate potessero stabilire nella chiesa del monastero specifiche celebrazioni a favore delle loro anime (Wadding, *Annales Minorum* cit., VI, pp. 641-642). A tal proposito si veda: Gaglione, *Il* San Ludovico cit., p. 109, nota 204; Id., *Francescanesimo femminile* cit., p. 60.

III.4 L'affresco del così detto Lello da Orvieto

L'affresco in questione, con delle dimensioni di 9,83 m di lunghezza e 8,40 m di altezza, ricopre interamente la parete sud di quella che era la sala del capitolo dei frati minori del Monastero di Santa Chiara, oggi oratorio delle clarisse della Chiesa di Cristo Redentore e San Ludovico d'Angiò (fig. 16)[95]. L'opera, generalmente attribuita al così detto Lello da Orvieto[96], rappresenta *Cristo in trono tra santi e reali angioini*. La scena propone il Salvatore seduto in maestà (al centro) con ai suoi lati sei santi in atto di intercedere presso di lui. Nello specifico, abbiamo la Vergine e San Giovanni Evangelista accompagnati dai rappresentanti più significativi dell'Ordine francescano: da un lato San Ludovico di Tolosa e Santa Chiara e dall'altro San Francesco d'Assisi e Sant'Antonio da Padova. Ai loro piedi, di dimensioni molto più piccole, raffigurati di profilo e in atteggiamento orante verso la figura del Signore, sono collocati quattro reali angioini.

I primi due sono stati unanimemente identificati con Roberto d'Angiò e Sancia di Maiorca mentre gli altri due con i loro eredi al trono. In un primo momento si era pensato a Carlo di Calabria con la moglie Maria di Valois, ma è stato giustamente fatto notare che non avrebbe avuto alcun senso rappresentare la seconda con in testa una corona quando il primo, invece, ne veniva sprovvisto. Scartata questa ipotesi, Ferdinando Bologna aveva voluto riconoscere nel personaggio femminile Giovanna d'Angiò (designata da Roberto, il 4 novembre 1330, erede al trono e per questo raffigurata con la corona) e in quello maschile il padre Carlo (già morto nel 1328 e, per tale motivo, privo di qualsiasi simbolo del potere)[97].

[95] Su tale immagine si veda: Bologna, *I pittori alla corte angioina* cit., pp. 131-132; Leone de Castris, *Arte di corte* cit., pp. 268-269; V. Lucherini, *Regalità e iconografia francescana nel complesso conventuale di Santa Chiara a Napoli: il Cristo in trono della sala capitolare*, «IKON. Journal of Iconographic Studies», 3 (2010), pp. 151-168; Ead., *Il refettorio e il capitolo* cit.

[96] Su questo autore si veda: S. Moretti, *Lello da Orvieto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIV, Roma 2005, *ad vocem*. Tuttavia, l'esistenza di un artista di tale nome è stata contestata e anche la relativa attribuzione è stata, di recente, messa in dubbio (Abbate, *Storia dell'arte* cit., p. 37; Lucherini, *Il refettorio e il capitolo* cit., p. 402, nota 36). Per tale motivo, abbiamo deciso di appellarlo in questa sede come il *così detto*.

[97] Bologna, *I pittori alla corte angioina* cit., pp. 131-132.

In seguito, se la critica storico-artistica concordemente accettava l'identificazione di Giovanna, fondate perplessità venivano avanzate in merito a quella della figura maschile. A tal proposito, Francesco Abbate proponeva, già nel 1998, il marito di questa, Andrea d'Ungheria, e tale eventualità veniva ulteriormente ribadita con valide argomentazioni da parte di Vinni Lucherini nel 2010 e nel 2014[98]. Effettivamente, notava la studiosa, re Roberto aveva designato come erede la sola Giovanna mentre aveva espressamente negato la successione al trono del principe ungherese. Dunque, solo tale identificazione avrebbe potuto spiegare il fatto che la figura femminile risultasse coronata mentre quella maschile no.

Roberto d'Angiò è raffigurato, come di consuetudine, con una corona in testa, una sorta di pallio e una veste disseminata di fiori di giglio dorati. Egli è l'unico personaggio dell'affresco a essere caratterizzato in senso prettamente fisionomico[99]. In particolare, presenta le peculiarità che abbiamo già avuto modo di evidenziare: assenza di barba, forma oblunga del volto, mento accentuato, labbra sottili, naso appuntito, guance incavate che risaltano gli zigomi, pieghe intorno a bocca e naso, occhi stretti e infossati, fronte alta e capelli di color castano chiaro che scendono lisci fino al collo, ove si arricciano in una leggera voluta (fig. 17). Forse, il volto di Roberto è reso, rispetto alle immagini precedentemente analizzate, con toni leggermente diversi e un po' più idealizzati (quantomeno, l'aspetto sembrerebbe più giovane sebbene la datazione, come vedremo, sia probabilmente successiva).

98 Abbate, *Storia dell'arte* cit., p. 37; Lucherini, *Regalità e iconografia francescana* cit., pp. 155-156; Ead., *Il refettorio e il capitolo* cit., pp. 405-411.

99 Anche il volto di Andrea d'Ungheria sembra essere fisionomicamente caratterizzato ma che si possa trattare di un vero e proprio ritratto in senso naturalistico è da escludersi per il fatto che alla data di esecuzione dell'affresco egli era ancora un bambino. I volti di Sancia e di Giovanna, invece, risultano prettamente idealizzati (e si noti che anche la stessa Giovanna, a quel tempo, era poco più di una bambina). Se Adrian Hoch, l'abbiamo già detto, ha ipotizzato che questa soluzione espressiva fosse dovuta alla subordinazione gerarchica che le regine avevano rispetto ai re (Hoch, *Sovereignty and Closure* cit., p. 126), tale spiegazione non può funzionare per questo specifico caso, in quanto Andrea, come abbiamo visto, era esplicitamente subordinato a Giovanna. Forse l'artista (o lo stesso committente), così facendo, voleva rendere un semplice omaggio alla linea maschile della dinastia?

Vinni Lucherini ha anche portato l'attenzione su alcune indagini che, tra Otto e primo Novecento, attestarono la presenza di barba e baffi sul viso del re[100]. In questo modo si esprimono sia i due disegni pubblicati rispettivamente da Heinrich Wilhelm Schulz nel 1860[101] e da Benedetto Spila nel 1901 (fig. 18)[102] che la descrizione scritta che della figura fornì Elena Romano nel 1920[103]. Tuttavia, allo stato attuale, l'affresco non mostra alcun minimo accenno di tali attributi e non è possibile stabilire se questi ultimi avessero fatto effettivamente parte della stesura originaria oppure se furono aggiunti solo in un'epoca successiva (per, poi, essere nuovamente tolti).

Come abbiamo precedentemente notato, però, Roberto non sembrerebbe essere stato incline a portare barba e baffi e, certamente, la loro presenza sarebbe in evidente contraddizione sia con l'iconografia ufficiale del re angioino sia con quello che parrebbe essere stato il suo aspetto reale. Considerata la committenza dell'opera (ci torneremo meglio tra poco), ciò potrebbe farci ipotizzare che tali peculiarità furono inserite solamente in un secondo momento. Se l'affresco subì dei ritocchi nel corso dei secoli, ciò potrebbe effettivamente spiegare anche il fatto che il volto dell'Angioino sembrerebbe leggermente alterato rispetto agli altri suoi ritratti.

Per quanto riguarda datazione e committenza dell'affresco, la possibilità che esso fosse stato ordinato da Giovanna successivamente alla morte di Roberto e Sancia, magari al momento in cui ella venne effettivamente incoronata regina, viene esclusa per il fatto che quest'ultima non occupa, all'interno della composizione, una posizione particolarmente privilegiata[104]. Più in generale, il fatto che tutti e quattro i personaggi reali rivestano un

[100] Lucherini, *Il refettorio e il capitolo* cit., pp. 411-412.

[101] H. W. Schulz, *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresden 1860, voll. 4, III, pp. 152-153 e *Atlas*.

[102] B. Spila da Subiaco, *Un monumento di Sancia in Napoli*, Napoli 1901.

[103] «Una barbetta sottile e rada ne adorna le guance e gli dona parvenza di giovinezza. I baffi radi e il ciuffetto sotto il labbro attestano la foggia in uso a quel tempo»: Romano, *Saggio di iconografia* cit., p. 44.

[104] A tal proposito si veda: Bologna, *I pittori alla corte angioina* cit., pp. 131-132. Il fatto che Giovanna qui compaia già coronata potrebbe apparire in disaccordo con la *Genealogia degli Angiò* della così detta *Bibbia di Malines*, ove ella, sebbene già designata a succedere a Roberto, appare senza

ruolo paritario ha invitato a scartare l'ipotesi che qualcuno di loro potesse essere già morto al momento dell'esecuzione dell'opera[105]. Per tale ragione, la critica storico-artistica ha ritenuto che l'affresco fosse stato commissionato per volontà di Roberto e Sancia (fondatori, come abbiamo già visto, del Monastero di Santa Chiara) e che la sua esecuzione fosse avvenuta tra la data del fidanzamento di Giovanna con Andrea (1333) e la morte del sovrano angioino (1343), con una propensione verso la fine di questo periodo per via dell'aspetto adulto mostrato dalla principessa e per il fatto che la chiesa del Monastero di Santa Chiara venne consacrata nel 1340[106].

A tal proposito, Vinni Lucherini ha portato l'attenzione, da una parte, su un documento regio del dicembre 1336 e, dall'altra, su un atto di papa Benedetto XII del 1337. Dal primo veniamo a sapere che, a quella data, si stava ancora lavorando al completamento del dormitorio e del capitolo dei frati minori del Monastero di Santa Chiara (per i quali si ordinavano altre otto travi di legno). Mentre nel secondo si decideva di ridurre il numero dei frati del monastero a sole sei unità dalle cinquanta previste[107].

In considerazione dello stato dei lavori della stessa struttura che doveva ospitare l'affresco e della monumentalità di un'opera che male si sarebbe potuta accordare con una riduzione del personale del suddetto complesso religioso, la studiosa ha quindi concluso che l'affresco dovette essere stato realizzato (o, potremmo aggiungere, quantomeno posto in opera) tra il 1336 e il

la corona in testa. Tuttavia, ciò potrebbe essere dovuto al fatto che in quell'opera, come abbiamo proposto, si voleva mettere in maggiore risalto, rispetto al titolo regale della giovane principessa angioina, il ruolo di reggente di Sancia. Aspetto che, evidentemente, non era alla base dell'affresco napoletano (si noti, a tal proposito, che l'abito di Sancia è qui decorato con gigli d'Angiò e pali d'Aragona, a confermare la sua posizione di regina consorte ma non di erede).

[105] A tal proposito si veda: Lucherini, *Il refettorio e il capitolo* cit., pp. 405-411.

[106] A tal proposito si veda: Bologna, *I pittori alla corte angioina* cit., pp. 131-132; Abbate, *Storia dell'arte* cit., p. 37.

[107] Tuttavia, con atto del 16 ottobre del 1342, sembrerebbe che Sancia ristabilisse il numero originario: «Item voluit [Sancia] quod in dicto monasterio semper sint fratres ordinis minorum numero quinquaginta ad divina officia celebrandum» (Gaglione, *Sancia di Maiorca* cit., p. 161). A tal proposito si veda anche: *Ibid.*, p. 155.

1337, avvalorando la sua lettura anche su base stilistica e iconografica. Essa, però, è andata anche oltre, ipotizzando addirittura che la commissione dell'opera sia da imputare agli stessi frati (non senza il consenso e, soprattutto, l'appoggio economico dei sovrani), al fine di celebrare il da poco prefissato matrimonio tra Giovanna e Andrea ed esaltare la religiosità degli stessi fondatori del monastero e dei loro eredi[108].

Se la datazione proposta sembra essere assolutamente convincente, relativamente alla committenza, al contrario, riteniamo che la soluzione regia rimanga quella più probabile. Infatti, come abbiamo già visto, i rapporti tra Roberto e Sancia e il Monastero di Santa Chiara furono particolarmente stretti e, quindi, è alquanto plausibile che fossero loro stessi (ovvero i membri della corte da loro designati a tali compiti) a stabilire quale decorazione dovesse essere realizzata all'interno della struttura, a maggiore ragione qualora questa comportasse l'utilizzo delle loro immagini.

Per di più, visto che i reali angioini compaiono nell'affresco in atto di devozione nei confronti del Cristo e mentre ricevono l'intercessione da parte di alcuni santi, sembrerebbe maggiormente credibile che furono proprio loro a commissionare il manufatto come espressione della loro religiosità. Se, al contrario, l'affresco avesse voluto celebrare la famiglia regia come tributo da parte dei frati francescani di Santa Chiara, forse i suoi membri avrebbero dovuto essere posti in una posizione più privilegiata e di maggiore rilievo iconografico e non così subalterna rispetto alle figure del Cristo e dei santi.

Passiamo adesso ad analizzare la visibilità che tale opera aveva. Come detto, l'affresco in questione fu realizzato all'interno della sala del capitolo della sezione maschile del Monastero di Santa Chiara (fig. 19, area bordata in rosso). Questo ambiente, generalmente, era destinato alle assemblee della comunità dei

[108] Lucherini, *Regalità e iconografia francescana* cit., pp. 156-158; Ead., *Il refettorio e il capitolo* cit., pp. 388-389, 405-411 e nota 75. La datazione qui proposta ci permette di collocare con maggiore esattezza anche le opere precedentemente analizzati. Infatti, se tra il 1336 e il 1337 i reali angioini sentirono l'esigenza di aggiungere alle loro raffigurazioni ufficiali anche quelle dei loro eredi, possiamo concludere che quelle in cui Roberto e Sancia compaiono da soli furono realizzate precedentemente a questa data (quando ancora, evidentemente, non si era avvertita tale necessità).

frati sia per la promulgazione delle disposizioni che per la trattazione degli affari riguardanti la comunità stessa, ma poteva anche ospitare la celebrazione dei capitoli provinciali e generali dell'Ordine e servire da spazio di rappresentanza al momento del ricevimento di ospiti di riguardo[109].

Dunque, se in linea teorica l'ingresso a questa sala poteva essere accordato anche a persone non facenti strettamente parte della suddetta comunità[110], dobbiamo considerare che, prevalentemente, questo era consentito ai soli componenti dell'Ordine francescano e che ad avere un accesso regolare a essa erano esclusivamente i frati del Monastero di Santa Chiara. Ne consegue che la visibilità dell'affresco qui realizzato, nonostante le sue monumentali dimensioni (fig. 20), dovesse essere alquanto limitata e ristretta a un gruppo piuttosto ridotto di persone, che annoverava, quasi esclusivamente, religiosi. L'attenzione posta su questo aspetto ha di recente portato a ripensare quale fosse la funzione e il messaggio originario di tale opera.

All'affresco era stato generalmente attribuito un ruolo prettamente politico, una sorta di manifesto propagandistico atto a legittimare le scelte in materia di discendenza dinastica a favore di Giovanna e a discapito sia del ramo ungherese della famiglia che delle prerogative feudali del papato[111]. Tuttavia, alla luce della visibilità alla quale l'opera era effettivamente sottoposta e in considerazione del fatto che non è assolutamente provato che nel Medioevo le immagini potessero concretamente servire a legittimare una successione già istituzionalmente formalizzata, Vinni Lucherini ha fatto notare l'inappropriatezza di questa lettura[112].

A suo dire, l'affresco avrebbe messo in scena un monumentale quadro devozionale in cui, in primo luogo, si glorificava il

[109] A tal proposito si veda: M. Boskovits, *Insegnare per immagini: dipinti e sculture nelle sale capitolari*, «Arte cristiana. Rivista Internazionale di Storia dell'Arte e di Arti Liturgiche», n. s., 78 (1990), pp. 123-142, partic. 123-124.

[110] Per esempio, sappiamo anche che Roberto d'Angiò era stato autorizzato ad accedere all'attigua stanza del refettorio per servire a tavola gli stessi frati (Wadding, *Annales Minorum* cit., VII, p. 350). A tal proposito si veda: Gaglione, *Qualche ipotesi e molti dubbi* cit., p. 69 e nota 39.

[111] A tal proposito si veda: Bologna, *I pittori alla corte angioina* cit., pp. 131-132; Abbate, *Storia dell'arte* cit., p. 37.

[112] Lucherini, *Regalità e iconografia francescana* cit., p. 156 e 163; Ead., *Il refettorio e il capitolo* cit., pp. 412-415.

Cristo, la Madonna e San Giovanni insieme ad alcuni dei più autorevoli santi francescani e, in secondo, si celebrava il ruolo di fondatori del Monastero di Santa Chiara e di donatori dell'opera di Roberto, Sancia e, proprio a ridosso della stipula del loro contratto di matrimonio, dei loro eredi Giovanna e Andrea d'Ungheria. Esso, così facendo, avrebbe posto i reali angioini sotto la protezione divina e veicolato un concetto sia religioso che politico, pur mantenendo la regalità celeste e quella terrena su piani spaziali diversi e proporzionalmente distinti e senza, necessariamente, assumere delle funzioni prettamente politiche e propagandistiche.

Nel suo studio del 1990 sulle sale capitolari, Miklós Boskovits affermava che attraverso le immagini che in queste stanze venivano fatte realizzare, «più che dilettare l'occhio o commuovere il cuore, si voleva insegnare e stimolare alla meditazione»[113]. Dunque, nell'individuazione della funzione e del messaggio del nostro affresco, dovremmo chiederci proprio quale *meditazione* esso avrebbe voluto suscitare nei frati francescani del Monastero di Santa Chiara.

Come abbiamo precedentemente messo in evidenza, tra le motivazioni che portarono Roberto e Sancia a fondare il suddetto monastero ci furono quelle della salvezza della loro anima e della lode di Dio e della Vergine[114]. Questi obiettivi potrebbero effettivamente costituire una perfetta chiave interpretativa per il nostro manufatto. Quest'ultimo, infatti, avrebbe potuto proprio rendere materialmente visibile l'atto delle preghiere a Cristo dei reali angioini in remissione dei loro peccati e al fine di ottenere la vita eterna nell'Aldilà, grazie anche all'intercessione di alcuni dei principali santi francescani. In un tale contesto, quindi, questa opera avrebbe potuto avere la funzione di mostrare agli occhi dei frati del Monastero di Santa Chiara la devozione e la religiosità dei membri della dinastia angioina e di ricordare loro uno dei principali compiti che, così come abbiamo visto per le Clarisse, essi erano tenuti a svolgere all'interno del monastero: le orazioni

[113] Boskovits, *Insegnare per immagini* cit., p. 133.

[114] Wadding, *Annales Minorum* cit., VI, p. 632; Gaglione, *Sancia di Maiorca* cit., p. 160. E a tal proposito si veda anche: Id., *La Basilica ed il monastero doppio* cit., p. 192; Id., *Sancia di Maiorca* cit., p. 154; Id., *Francescanesimo femminile* cit., p. 40.

a favore della famiglia regia al fine del conseguimento della salvezza eterna dell'anima dei suoi componenti[115].

Dunque, l'affresco in questione non sembrerebbe essere stato tanto destinato alla celebrazione dei sovrani angioini né a mostrare il consenso divino verso la loro autorità, quanto a mettere in scena, oltre che la lode del Cristo, la religiosità e la devozione di questi ultimi allo scopo di suscitare le preghiere della comunità francescana del Monastero di Santa Chiara. In tal senso, l'unica interferenza che l'accordo matrimoniale tra Giovanna e Andrea avrebbe comportato nella composizione iconografica dell'affresco sarebbe stato l'inserimento anche di questa coppia, ormai percepita come facente parte del nucleo centrale della famiglia, all'interno della sua composizione.

Pertanto, anche in questo caso, sembrerebbe piuttosto plausibile poter concludere che le peculiarità fisonomiche del volto di Roberto non furono adottate entro una specifica strategia politica di messa in scena del corpo regio per scopi propagandistici e di legittimazione del potere ma, al contrario, furono utilizzate all'interno di un'operazione prettamente devozionale e liturgica.

[115] Si noti che durante l'orazione funebre in onore di Roberto d'Angiò ci si riferì proprio alla funzione di intercessori che i presenti, attraverso le loro preghiere, avrebbero dovuto avere per l'anima del re: «Ergo nos simus ejus [ovvero, di Roberto] intercessores in spiritualibus, rogantes quatinus Deum ut det sibi cito gloriam in celestibus» (J.-P. Boyer, *Une oraison funèbre pour le roi Robert de Sicile, compte de Provence († 1343)*, in *De Provence et d'ailleurs. Mélanges offerts à Noël Coulet*, cur. J.-P. Boyer, F.-X. Emmanuelli, «Provence historique», 49/195-196 (1999), pp. 115-131, partic. p. 131). Considerato che essa fu pronunciata all'interno della chiesa del Monastero di Santa Chiara a Napoli, è ipotizzabile che in tali termini ci si stesse riferendo anche (e soprattutto) ai frati del suddetto monastero.

Conclusioni

Giunti a questo punto, cerchiamo di tirare un po' le somme su quanto emerso dalla nostra indagine. Dallo studio della messa in scena del corpo, per così dire, 'reale' di Federico III si ha l'impressione che il sovrano aragonese non limitò la sua presenza in pubblico ma, al contrario, egli si concesse spesso alla visione dei propri sudditi. In altre parole, non sembra che egli predispose particolari filtri tra di sé e i suoi sottoposti ma che, al contrario, fosse ben disponibile a incontrare questi ultimi e a mettersi a loro disposizione.

Oltre a quanto già detto sulla necessità per il detentore del potere di mostrarsi pubblicamente, dobbiamo anche considerare che Federico III fu elevato al trono di Sicilia per elezione dei siciliani ed egli stesso non mancò di sottolineare questo particolare aspetto nella sua documentazione ufficiale né di tenere in doverosa considerazione, nel suo operato, il ruolo e le aspettative del parlamento e della popolazione[1]. In un tale stato dei fatti, egli avrà dunque avuto tutto l'interesse a mostrarsi ben disposto verso i propri sudditi.

Tuttavia, tale atteggiamento non fu poi particolarmente dissimile rispetto a quello relativo ai predecessori normanno-svevi sul trono di Sicilia[2] e, come abbiamo visto, esempi di questo tipo sembrerebbero perfettamente riscontrabili anche tra quelli aragonesi[3]. Parallelismi, poi, possono essere individuati anche con i comportamenti di Luigi IX di Francia. Egli, a quanto pare, fu particolarmente vicino alla sua gente e, evitando rigidi cerimoniali di corte, accettava di incontrare i suoi sudditi in luoghi privati (come la sua camera, ai piedi del suo letto o addirittura sotto una

[1] A tal proposito si veda: De Stefano, *Federico III d'Aragona* cit., pp. 101-104; Ferraù, *Nicolò Speciale* cit., pp. 83-84; Leonardi, *Federico III d'Aragona* cit., p. 242; Mirto, *Federico III e i Siciliani* cit.; Hamel, *Il lungo regno* cit., passim.

[2] A tal proposito si veda: Vagnoni, *Epifanie del corpo in immagine* cit., passim; Vagnoni, *La messa in scena iconica* cit.

[3] Bartholomaei de Neocastro, *Historia Sicula* cit., p. 42 e 137; Athanasio di Jaci, *La vinuta e lu suggiornu di lu re* cit., p. 34.

quercia), concedeva con grande facilità udienza a ogni querelante e amministrava la giustizia in modo personale e diretto[4]. Ma la necessità di non innalzare eccessive barriere tra re e sudditi e di mantenere un rapporto di, grosso modo, familiarità e confidenza è stata evidenziata anche per i re del Rinascimento francese[5].

Detto questo, dobbiamo però segnalare che, visto il silenzio delle fonti a tal proposito, potrebbe essere ipotizzabile, ovviamente con tutte le cautele del caso, che Federico III non pose una particolare attenzione verso la messa in scena teatralizzata del proprio corpo per scopi politici. Certamente ci sono molte situazioni (come gli ingressi in città, gli spostamenti da una parte all'altra del regno, le operazioni belliche, i discorsi tenuti presso le assemblee generali o i consigli di guerra, il ricevimento di membri del proprio *entourage* o di ambasciatori e delegati, la partecipazione a feste e celebrazioni religiose) in cui potenzialmente (e verosimilmente) il re si concesse a una visibilità pubblica (e anzi, in alcuni casi questa fu anche presumibilmente agevolata scegliendo, materialmente, posizioni maggiormente elevate).

Tuttavia, nei testi analizzati non si trovano espliciti riferimenti a un uso cosciente e programmato di determinate posture o espressioni facciali al fine di esprimere uno specifico messaggio politico. O perlomeno, se così fu, risulterebbe quantomeno singolare il fatto che tali atteggiamenti non attrassero minimamente l'attenzione dei cronisti del tempo, visto che proprio per incuriosire e suscitare l'interesse (o, d'altro canto, per rispondere a delle specifiche richieste) dei presenti sarebbero stati adottati[6]. Certo, la simulazione poteva anche essere dissimulata per fare in modo che le maschere di ruolo (*Rollenmasken*) che il volto di volta in volta adottava apparissero come, per così dire, 'autentiche'[7]. Ciò potrebbe aver condizionato il racconto dei cronisti del tempo, tra l'altro tutti alquanto vicini e ben predisposti verso la monarchia

[4] A tal proposito si veda: M. Gugliotta, *Le sante parole e le buone opere di san Luigi. Joinville (si) racconta…*, in *San Luigi dei Francesi. Storia, spiritualità, memoria nelle arti e in letteratura*, cur. P. Sardina, Roma 2017, pp. 131-144, partic. 136-137.

[5] A tal proposito si veda: Le Gall, *L'impossible invisibilité du roi* cit.

[6] Si pensi, per esempio, alla dettagliata (e affascinata) descrizione che Liutprando da Cremona fornì dello scenografico modo di ricevere gli ambasciatori da parte dell'imperatore di Bisanzio (a tal proposito si veda in sintesi: G. Ravegnani, *Imperatori di Bisanzio*, Bologna 2008, pp. 138-140).

[7] A tal proposito si veda: Belting, *Facce* cit., pp. 35-37.

aragonese e, magari, non particolarmente inclini a smascherare i reali intenti delle sue liturgie del potere. Tuttavia, questo risulta alquanto difficile da appurare e, comunque sia, dai testi analizzati non sembrerebbero emergere indizi di una tale eventualità.

Dunque, quella che si registra è una sostanziale indifferenza, da parte di Federico III, verso la messa in scena teatralizzata del proprio corpo per fini politici e questo potrebbe essere confermato anche dal fatto che, da come sono descritte certe situazione, si ha l'impressione che, se egli si impegnò personalmente nell'organizzare e gestire alcuni eventi, lasciò quella di altri nelle mani dei sudditi. Per esempio, sembrerebbe che a predisporre l'accoglienza del re durante gli ingressi nelle varie città sia interne che esterne al regno furono, di loro più o meno spontanea iniziativa, le *élites* e le popolazioni locali. Se, certamente, questa era una consuetudine durante tal genere di eventi[8], il fatto che non fosse Federico III a pianificare e a dirigere in maniera studiata e organizzata tali importanti momenti della sua visibilità pubblica ebbe senz'altro una conseguenza limitante sulla possibilità, da parte sua, di proporre (o, casomai, di conformarsi a) un determinato aspetto fisico a uso e consumo dei propri sudditi.

Un'ulteriore conferma in tal senso può venire anche dalle fonti iconografiche e, nello specifico, dalle raffigurazioni ufficiali del re. Se certamente egli dedicò una maggiore attenzione all'impiego della propria immagine rispetto ai suoi due predecessori aragonesi[9], le scelte fatte per numero di esemplari, posizionamento, visibilità e attenzione iconografica non furono per niente

[8] Nel vasto panorama esistente, sul tema dell'*adventus regi* si veda almeno: *Adventus. Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt*, cur. P. Johanek, A. Lampen, Köln 2009; R. Harriet, *Das Reich als Ereignis. Formen und Funktionen der Herrschaftsinszenierung bei Kaisereinzügen (1558-1618)*, Köln 2011, cap. II, *Adventus imperatoris - Der Einzug des Herrschers*, pp. 80-185.

[9] Di Pietro III non si conoscono raffigurazioni in qualità di re di Sicilia: i perduti affreschi della Cappella di Santa Maria Incoronata a Palermo sono attribuibili al XVI secolo (Bellafiore, *Edifici d'età islamica e normanna* cit.) e non sembra che egli realizzò uno specifico sigillo per il regno siciliano, limitandosi a utilizzare quello di re d'Aragona (F. De Sagarra, *Sigillografia Catalana. Inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya*, Barcelona 1915-1932, voll. 3, I, pp. 115-117 e 207-208). Di Giacomo II, invece, resta solo la raffigurazione del sigillo (De Sagarra, *Sigillografia Catalana* cit., I, p. 8 e pp. 240-241, n. 187; M. Serrano Coll, Effigies Regis Aragonum. *La imagen figurativa del rey de Aragón en la Edad Media*, Zaragoza 2014, p. 82, sebbene il

ricettive delle importanti innovazioni che, in materia, erano state introdotte nel regno di Sicilia da Federico II di Svevia[10]. Infatti, non parrebbe che l'Aragonese dedicò una particolare attenzione all'ideazione di una sua peculiare iconografia, limitandosi a rispettare quelle che erano le consuetudini figurative e le mode del tempo, e inoltre non sembrerebbe neppure che egli si preoccupò più di tanto di utilizzare la propria immagine per finalità politiche e come strumento di governo[11].

A tal proposito, possiamo notare che per il sigillo riprese semplicemente quella che era la tradizione iconografica aragonese[12] e che egli stesso aveva già fatta propria nell'esemplare adottato precedentemente all'acquisizione del titolo regio[13]; mentre per il *denaro* di biglione in argento battuto nella zecca di Messina[14] si limitò a seguire, sostanzialmente, l'esempio della moneta fatta in precedenza coniare dal fratello Giacomo II[15]. Nel mosaico del catino absidale del Duomo di Messina[16], invece, si espresse una

riferimento lì indicato sia da correggere) e del *denaro* (R. Spahr, *Le monete siciliane dagli Aragonesi ai Borboni (1282-1836)*, Palermo 1959, p. 10; Grierson - Travaini, *Medieval European Coinage* cit., p. 696 e tavola 42, figure nn. 769-770).

10 Per una sintesi sulle raffigurazioni dei sovrani normanno-svevi si veda: Vagnoni, *Epifanie del corpo in immagine* cit. e, in particolar modo su Federico II, pp. 82-102.

11 A tal proposito si veda: M. Vagnoni, *Royal epiphanies in the kingdom of Sicily: Frederick III of Aragon (1296-1337)*, in *The Ruler's Image* cit., in corso di stampa.

12 Si vedano, per esempio, i sigilli di Pietro III e, soprattutto, di Giacomo II in qualità di re d'Aragona: De Sagarra, *Sigillografía Catalana* cit., I, pp. 208-209, nn. 34 e 38 e pp. 240-241, n. 187.

13 Su tale immagine si rimanda ancora a: De Sagarra, *Sigillografía Catalana* cit., I, p. 241, n. 188.

14 Su questa immagine si veda: Spahr, *Le monete siciliane* cit., p. 15 e tavola II, immagine n. 36; Grierson - Travaini, *Medieval European Coinage* cit., pp. 267-268, p. 698 e tavola 43, figure nn. 780-782.

15 Su tale immagine si veda: Spahr, *Le monete siciliane* cit., p. 10; Grierson - Travaini, *Medieval European Coinage* cit., p. 696 e tavola 42, figure nn. 769-770.

16 Su tale decorazione si veda: G. Di Marzo, *Delle belle arti in Sicilia*, Palermo 1858-1864, voll. 4, II, p. 159; Bottari, *Il duomo di Messina* cit., pp. 26-36; V. N. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967 (ed. or. Moscou 1947-1948), p. 319; G. Giorgianni, *"Com'era, dov'era", conservazione e struttura nel Duomo di Messina. Gli equivoci*, «ΑΝΑΓΚΗ. Quadrimestrale di cultura, storia e tecniche della conservazione per il progetto», n. s., 26

maggiore originalità figurativa e, stando almeno al suo rifacimento, anche una certa attenzione per la resa dei dettagli iconografici della figura regia[17]. Tuttavia, proprio negli anni in cui, nel vicino regno di Napoli, Roberto d'Angiò iniziava a essere raffigurato in un modo prettamente fisionomico, il volto del sovrano di Sicilia veniva qui ancora reso con tratti alquanto stereotipati e

(1999), pp. 50-59; Pispisa, *La cattedrale di S. Maria* cit., pp. 277-278; G. Bernardi, *I mosaici del Duomo di Messina: storia e vicende conservative*, in *Atti del VI Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, cur. F. Guidobaldi, A. Paribeni (Venezia, 20-23 gennaio 1999), Ravenna 2000, pp. 439-450; Ead., *I mosaici del Duomo di Messina. Nuovi documenti sui restauri*, in *Atti del VII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, cur. A. Paribeni (Pompei, 22-25 marzo 2000), Ravenna 2001, pp. 595-608; C. Domeneghetti, *I mosaici del duomo di Messina e Venezia*, «Arte. Documento. Rivista e Collezione di Storia e tutela dei Beni Cultuali», 15 (2001), pp. 79-83; G. Musolino, *Il Duomo di Messina: sopravvivenze e ricostruzioni*, «Città e territorio. Documenti dell'amministrazione comunale di Messina», 12/2-3 (2002), pp. 16-21; Ead., *I mosaici del Duomo di Messina. Un cantiere in itinere tra XIV e XVI secolo*, in *Palazzo Ciampoli tra arte e storia. Testimonianze della cultura figurativa messinese dal XV al XVI secolo*, cur. Ead., Soveria Mannelli 2016, pp. 40-67. A proposito del Duomo di Messina si veda: Bottari, *Il duomo di Messina* cit.; Spatrisano, *Lo Steri di Palermo* cit., pp. 253-255; Pispisa, *La cattedrale di S. Maria* cit.

[17] Purtroppo, non sappiamo invece in che modo Federico III era stato raffigurato nel perduto mosaico della Chiesa di Santa Maria della Valle (detta anche della Scala o *Badiazza*) in contrada Badiazza nei pressi di Scala (Messina). Su tale chiesa si veda: G. Di Stefano, *L'architettura religiosa in Sicilia nel sec. XIII*, «Archivio storico Siciliano», 4-5 (1938-1939), pp. 39-92, partic. 51-60; S. Bottari, *Monumenti svevi di Sicilia*, Palermo 1950, pp. 3-8; F. Basile, *La chiesa di S. Maria della Valle a Messina "La Badiazza". Una datazione da rivedere*, «Quaderno dell'Istituto dipartimentale di architettura e urbanistica dell'Università di Catania», 4 (1972), pp. 9-34; Spatrisano, *Lo Steri di Palermo* cit., pp. 256-258; A. Principato, *Badiazza. La chiesa di S. Maria della Scala nella Valle a Messina*, Messina 1991; S. Tebruck, *Die sizilischen Klöster S. Maria in Valle Josaphat in Messina und S. Maria Latina in Agira und ihr sächsischer Fernbesitz*, in *Italien-Mitteldeutschland-Polen. Geschichte und Kultur im europäischen Kontext vom 10. Bis zum 18. Jahrhundert*, cur. W. Huschner, E. Bünz, C. Lübke, S. Kolditz, Leipzig 2013, pp. 361-384. Per le testimonianze scritte del mosaico si veda: P. Samperi, *Iconologia della gloriosa vergine Madre di Dio Maria, protettrice di Messina*, Messina 1644, p. 317; D. Salazaro, *Studi sui monumenti dell'Italia Meridionale dal IV al XIII secolo*, Napoli 1871-1877, voll. 2, II, p. 68; U. Monneret de Villard, *Note d'architettura messinese*, «Vita d'Arte. Rivista mensile d'Arte antica e moderna», 2 (1909), fasc. speciale, pp. 71-80, partic. p. 72.

convenzionali, dimostrando un sostanziale disinteresse verso le specifiche componenti fisiche del corpo del re.

In definitiva, se è innegabile che Federico III fece un cosciente uso politico del proprio corpo, consapevole dell'importanza di comparire in pubblico e di mostrarsi ai propri sudditi, si ha l'impressione che, in tale contesto comunicativo, egli non attivò nessuna peculiare strategia di messa in scena teatralizzata di sé e che a essere utilizzato fu semplicemente il corpo nella sua accezione generale e non nei termini di alcune sue componenti particolari. In altre parole, sebbene nel corso di questa rassegna si sia evidenziato come il re, in alcuni casi, comparì in pubblico in una maniera ammirabile e piuttosto solenne, altre volte con un atteggiamento calmo e tranquillo e altre ancora con un'espressione lieta e felice, non si ha mai l'impressione che ciò fosse dovuto a una studiata strategia comunicativa di natura politica (forse, con l'unica eccezione dell'assemblea generale del 1296) e, di conseguenza, che si volesse attribuire a tali atteggiamenti dei determinati messaggi ideologici e degli specifici significati politici.

Nel momento in cui l'Europa assisteva alla rinascita della fisiognomica e alla riadozione di un ritratto di tipo realistico/naturalistico[18], Federico III non sembrò affatto porre particolare attenzione verso le potenzialità comunicative del proprio corpo per fini governativi. Sintetizzando brutalmente, parrebbe che per lui la priorità fu più quella di farsi vedere in maniera, per così dire, *generale* ma senza adottare un modo *particolare* (ovvero teatrale) di presentare sé stesso e, tanto meno, senza porre l'accento su *specifici* dettagli corporei da esibire al fine di suscitare l'approvazione dei sudditi al proprio potere.

Chiarite le modalità della messa in scena del corpo 'reale' di Federico III, passiamo a delineare quanto emerso dall'analisi della messa in scena del corpo 'figurato' di Roberto d'Angiò in senso ritrattistico. Per prima cosa, possiamo notare che, a quanto pare, i suddetti ritratti non cercarono di rendere il volto del re in

[18] A tal proposito si veda in sintesi rispettivamente: D. Jacquart, *La fisiognomica: il trattato di Michele Scoto*, in *Federico II*, cur. P. Toubert, A. Paravicini Bagliani, II, *Federico II e le scienze*, Palermo 1994, pp. 338-353; Paravicini Bagliani, *Il corpo del papa* cit., p. 290; J. Agrimi, *«Ingeniosa scientia naturae». Studi sulla fisiognomica medievale*, Firenze 2002; Perkinson, *Rethinking the Origins* cit., pp. 136-138; e Castelnuovo, *Il significato del ritratto pittorico* cit., pp. 1037-1040; Claussen, *Ritratto* cit., pp. 33-35; Perkinson, *Rethinking the Origins* cit.; Id., *Likeness* cit.; Olariu, *La genèse de la représentation ressemblante* cit.

maniera idealizzata ma, piuttosto, riportarono quelle che, grosso modo, erano le sue reali sembianze. Dunque, a prescindere dal fatto che i loro autori avessero avuto modo di vedere e ritrarre Roberto direttamente dal vivo o se schizzi del suo volto fossero stati messi a loro disposizione da parte di qualche membro del suo *entourage*, possiamo comunque ipotizzare che la propensione per la rappresentazione di determinate caratteristiche fisiche non fosse collegata alla volontà di esprimere uno specifico messaggio ideologico ma al semplice desiderio di rappresentare il sovrano così come era nella realtà.

In secondo luogo, dall'indagine è sorta una marcata distinzione tra l'utilizzo della raffigurazione del volto regio in maniera realistica e stereotipata. La prima modalità fu collegata più a contesti religiosi e devozionali e che, in qualche modo, potremmo definire quasi come relativi alla sfera, per così dire, 'privata' e all'uso personale del sovrano. La seconda, invece, fu messa in relazione con le immagini di impiego più pubblico e che rappresentavano Roberto nella sua carica istituzionale (quali, per esempio, quelle di monete, bolle e sigilli).

Sembrerebbe fare eccezione al quadro appena delineato l'immagine stereotipata posta sul sarcofago di Maria d'Ungheria all'interno del presbiterio della Chiesa di Santa Maria Donnaregina a Napoli. Tuttavia, dobbiamo considerare che, nonostante il contesto, qui l'Angioino non fu rappresentato in un atteggiamento devozionale o mentre era impegnato in attività religiose ma, in realtà, nel suo ruolo istituzionale (e infatti fu scolpito in maestà). Ciò, dunque, non fa altro che confermare appieno la distinzione di utilizzo che è emersa dall'indagine.

Inoltre, dal nostro studio è risultato che i ritratti fisionomici di Roberto non facevano parte di una specifica strategia di messa in scena politica del suo corpo per finalità di governo e allo scopo di legittimare e rafforzare il potere regio ma, invece, furono impiegati in un contesto che sembrerebbe essere stato prevalentemente caratterizzato da obiettivi liturgici e devozionali. Ciò, di conseguenza, ci porta a riconsiderare alcune interpretazioni storiografiche che vorrebbero l'Angioino, attraverso le sue commissioni artistiche, attivamente impegnato nella realizzazione di una «self-constructed image»[19] di sé al fine di rendersi fisicamente

[19] M. M. Duran, *The Politics of Art. Image Sovereignty in the Anjou Bible*, in *The Anjou Bible* cit., pp. 73-94, partic. p. 77.

presente e immediatamente identificabile ai suoi sudditi e che, sebbene sia difficile delinearne le specifiche caratteristiche, egli avesse fatto uso di una «real and actual 'iconographic propaganda'»[20]. In altre parole, che egli, grazie ai suoi ritratti, avesse cercato di realizzare una «self-presentation as political instrument»[21] in modo da rafforzare la sua autorità.

Un po' più in generale, non parrebbe neppure che Roberto abbia dimostrato una particolare attenzione per la messa in scena del suo corpo. Per esempio, la totale assenza di sue descrizioni fisiche nei testi dei cronisti del tempo (l'abbiamo visto nel primo capitolo della seconda parte del lavoro) sembrerebbe suggerire un'interpretazione in tal senso. Ma anche il fatto che, a quanto pare, il suo cadavere non fu oggetto di una particolare esposizione pubblica durante il rituale funebre potrebbe indicare un non peculiare interesse verso l'allestimento di specifici cerimoniali indirizzati a tale scopo[22].

Detto questo, cerchiamo adesso di avvantaggiarci di qualche ulteriore considerazione e proviamo a capire quali furono le motivazioni che portarono Roberto (o chi per lui) ad adottare dei ritratti fisionomici e quali funzioni si voleva a essi attribuire. Stefania Paone ha accennato al ruolo che, nello sviluppo della suddetta tendenza ritrattistica, svolsero le relazioni artistiche a quel tempo intessute tra la corte angioina di Napoli e quella papale di Avignone[23] e, come abbiamo già segnalato, Nicolas Bock ha attribuito all'originalità creativa dell'artista la realizzazione del ritratto di Roberto nella pala di Simone Martini[24]. Tuttavia, l'idea che un'iniziativa di tal genere fosse partita da chi materialmente eseguì queste opere e non dal loro committente e che rientrasse in una più generale tendenza artistica del tempo non ci esime dal cercar comunque di comprendere che cosa si volesse esprimere con l'adozione di questa nuova attitudine iconografica.

[20] Tomei - Paone, *Paintings and Miniatures in Naples* cit., pp. 67-68.

[21] Weiger, *The portraits of Robert of Anjou* cit.

[22] A proposito dell'esposizione pubblica del cadavere di Roberto d'Angiò si veda: M. Vagnoni, *The dead body of king Robert of Anjou (1343)*, in *La mort du roi: réalité, littérature, représentation*, cur. H. O. Bizzarri, M. Rohde, Atti del Convegno Internazionale (Fribourg, 9-11 settembre 2019), Wiesbaden 2021, in corso di stampa.

[23] Tomei - Paone, *Paintings and Miniatures in Naples* cit., pp. 66-67.

[24] Bock, *Simone Martini* cit. Ma, a tal proposito, si veda anche: Aceto, *Per Simone Martini pittore* cit.

A tal proposito, si potrebbe ipotizzare che la rinata attenzione nelle corti europee del Duecento verso la fisiognomica[25], così come anche gli stessi interessi di Roberto per le scienze naturali[26], potrebbero aver condizionato la decisione di ricorrere alla realizzazione di ritratti impostati in una maniera naturalistica. Da parte sua, Stephen Perkinson ha invece evidenziato come solitamente non fosse il sovrano a richiedere espressamente un'immagine rassomigliante di sé ma che, nella continua ricerca di *éstrangeté* visuali che caratterizzò le corti del XIV secolo, a prendere l'iniziativa fossero l'artista o il *concepteur*, al fine di stupire e sorprendere il committente e dimostrare la loro lealtà e affezione verso di lui[27]. Tuttavia, queste soluzioni non permettono di spiegare appieno il motivo per cui tale scelta, nel caso di Roberto, fu limitata esclusivamente a dei manufatti che si collegavano a contesti religiosi e presentavano il sovrano in un atteggiamento devozionale.

Dominic Olariu, partendo dalle riflessioni di San Tommaso d'Aquino († 1274) sul concetto di anima umana come *imago Dei*, ha messo in evidenza come la somiglianza fosse un elemento utilizzato nelle arti visuali del Basso Medioevo per far riferimento alle virtù e alle dignità interiori del soggetto raffigurato[28]. Se per la mentalità del tempo il diritto al ritratto realistico/naturalistico era legittimamente riservato ai dignitari dati da Dio, come appunto un sovrano solennemente ordinato tale per grazia divina, ciò implicherebbe che la raffigurazione ritrattistica di Roberto volesse esprimere la sacralità stessa del sovrano angioino.

D'altra parte, Klaus Krüger ha però sottolineato come la resa fisionomica di Roberto nella pala di Simone Martini fosse, al contrario, spiegabile con il tentativo di rimarcare proprio la differenza di *status* che esisteva tra un membro della sfera laica, come

[25] A tal proposito si veda: Jacquart, *La fisiognomica* cit.; Paravicini Bagliani, *Il corpo del papa* cit., p. 290; Agrimi, *«Ingeniosa scientia naturae»* cit.; Perkinson, *Rethinking the Origins* cit., pp. 136-138.

[26] A tal riguardo si veda: Sabatini, *La cultura a Napoli* cit., p. 76; Barbero, *Il mito angioino* cit., pp. 415-416.

[27] Perkinson, *Rethinking the Origins* cit.; Id., *Likeness, Loyalty, and the Life of the Court Artist: Portraiture in the Calendar Scenes of the* Très Riches Heures, «Quaerendo. A Journal Devoted to Manuscripts and Printed Books», 38 (2008), pp. 142-174; Id., *Portrait and their Patrons: Reconsidering Agency in Late Medieval Art*, in *Patronage. Power and Agency in Medieval Art*, cur. C. Hourihane, University Park (Pennsylvania) 2013, pp. 236-254.

[28] Olariu, *Thomas Aquinas'* cit.

il re, e un appartenente a quella sacra, come Ludovico[29]. E a tal proposito, Marco Collareta ha più in generale ricollegato il ritratto frontale al concetto di *maiestas* mentre quello di profilo a una dichiarazione di umiltà in relazione al rapporto di confessione-assoluzione tra il fedele e il sacerdote[30].

Dunque, se consideriamo che Roberto, nelle sue raffigurazioni caratterizzate in senso ritrattistico, fu sempre rappresentato perfettamente in linea con quelli che erano i tradizionali canoni iconografici della figura del devoto (volto di profilo, posizione in ginocchio, dimensioni ridotte e vicinanza a soggetti dell'ambito religioso[31]), forse dovremmo cercare di individuare le motivazioni che portarono all'adozione di tali peculiarità figurative non tanto nella sfera pubblica e della celebrazione politica quanto in quella privata/individuale e della devozione religiosa.

Enrico Castelnuovo, già nel 1973, aveva sottolineato come una maggiore attenzione fisionomica e di identificazione personale del soggetto venisse posta, durante il Medioevo, in quelle raffigurazioni che erano destinate a un utilizzo, per così dire, privato e associato proprio con delle pratiche devozionali (come, per esempio, le immagini dei monumenti funerari)[32].

Da parte sua, pure Victor Schmidt, analizzando nel 2006 la comparsa di alcuni dei primi ritratti indipendenti su tavola, ricordava che, per esempio, quello relativo all'arciduca Rodolfo d'Asburgo († 1365) aveva una funzione funeraria da porre in relazione con il suo sepolcro all'interno del Duomo di Vienna; che quello del re di Inghilterra Riccardo II († 1400) fungeva, probabilmente, da ricordo *in effigie* della presenza del re nel coro dell'abbazia di Westminster a Londra; e che il ben noto ritratto del re di Francia Giovanni II († 1364) aveva, presumibilmente, un utilizzo esclusivamente privato, limitato a particolari occasioni e paragonabile a quello dei dipinti di piccolo formato di soggetto religioso[33].

[29] Krüger, A deo solo et a te cit.

[30] M. Collareta, *Modi di presentarsi: taglio e visuale nella ritrattistica autonoma*, in *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, cur. U. Pfisterer, M. Seidel, München 2003, pp. 131-149, partic. 132-134.

[31] A tal proposito si veda: Tomei - Paone, *Paintings and Miniatures in Naples* cit., pp. 66-67.

[32] Castelnuovo, *Il significato del ritratto pittorico* cit., pp. 1037-1040.

[33] Schmidt, *Tavole dipinte* cit., p. 234.

Anche Agostino Paravicini Bagliani, investigando nel 2007 il valore simbolico delle raffigurazioni di Bonifacio VIII, poneva l'accento sul fatto che alla base della rappresentazione fisionomica del papa anagnino non ci fosse tanto la volontà di esprimere un concetto politico e ideologico, quanto la preoccupazione di tramandare nella memoria dei posteri il ricordo del proprio aspetto[34].

Queste considerazioni dovrebbero farci riflettere sull'opportunità di connettere l'adozione del ritratto inteso in senso realistico/naturalistico da parte degli uomini di potere non tanto con «il prestigio derivante dalla distinzione [di sé]»[35], quanto con degli intenti di natura più intima e personale e, probabilmente, maggiormente legati alla sfera dei sentimenti religiosi del raffigurato.

A tal proposito, possiamo far notare che Albert Châtelet, analizzato nel 2009 dei ritratti quattrocenteschi di personaggi disegnati nell'atto di pregare e collocati in spazi liturgici, ha concluso che essi svolgevano la funzione di sostituire visivamente, durante le celebrazioni, la persona che andavano a rappresentare[36]. In altre parole, essi erano stati realizzati, da una parte, per attrarre le preghiere dei sacerdoti e dei fedeli a favore del raffigurato e, dall'altra, per assicurare una sorta di continuità delle attività devozionali anche nei momenti in cui il rappresentato era impossibilitato a recarsi in uno specifico luogo di culto. In pratica, era come se fosse la sua immagine a pregare per lui quando egli era fisicamente assente.

In tal senso, dunque, l'adozione, entro il quadro delle raffigurazioni ufficiali di Roberto d'Angiò, di una ritrattistica impostata in direzione naturalistica potrebbe essere interpretata proprio come l'espressione della volontà di presentare, nelle sedi appropriate, il re non tanto nel suo ruolo istituzionale, quanto nelle vesti del semplice uomo che, con l'aiuto dei santi, invocava il perdono divino dei propri peccati e la salvezza per la propria anima.

In altre parole, sebbene il linguaggio iconografico medievale non potesse del tutto prescindere dall'assunzione di alcuni specifici attributi regi al fine di favorire l'identificazione del soggetto

[34] A. Paravicini Bagliani, *Les portraits de Boniface VIII. Une tentative de synthèse*, in *Le portrait. La représentation de l'individu*, cur. A. Paravicini Bagliani, J.-M. Spieser, J. Wirth, Firenze 2007, pp. 117-140, partic. 138-139.

[35] Bacci, *Artisti, corti, comuni* cit., p. 677.

[36] A. Châtelet, *Portait et dévotion*, in *Le Portrait individuel* cit., pp. 153-166.

(per esempio i simboli del potere, come la corona e le vesti cerimoniali, che ne evidenziavano il ruolo sociale e gli emblemi araldici che, invece, ne definivano l'appartenenza dinastica), la raffigurazione di Roberto secondo il suo reale aspetto sembrerebbe essere stata utilizzata allo scopo di rimarcare la natura del tutto umana e transitoria del re che, lungi da qualsiasi intento politico o celebrativo della sua funzione monarchica, semplicemente si limitava a offrire devotamente e umilmente, in qualità di semplice uomo e di privato cittadino, le sue preghiere a Dio, sperando così di conseguire, anche grazie alla collaborazione di coloro che si sarebbero trovati a interagire con le suddette raffigurazioni, la corona della vita eterna nel Regno dei Cieli.

Si potrebbe obiettare che, quando troviamo il re insieme a Sancia o a Giovanna e ad Andrea, è il solo Roberto a essere raffigurato in senso fisionomico. Se la loro rappresentazione aveva per tutti le stesse finalità, allora perché gli altri membri della famiglia regia non ricevettero lo stesso trattamento? Molto probabilmente, come abbiamo già accennato sulla scia di Adrian Hoch[37], ciò fu dovuto al fatto che il re era gerarchicamente più importante e, evidentemente, anche colui che aveva direttamente commissionato le opere. Per tali ragioni, dunque, egli ricevette una maggiore attenzione da parte degli autori e un trattamento privilegiato dal punto di vista iconografico.

Dunque, alla luce di queste considerazioni generali e di quanto emerso dall'analisi delle singole opere, sembrerebbe del tutto plausibile concludere che alla base della presentazione iconografica delle determinate peculiarità fisonomiche del volto di Roberto d'Angiò ci furono delle motivazioni prettamente personali che prescindevano dalla quotidiana amministrazione delle pratiche di governo e che, verosimilmente, si riallacciavano a sentimenti religiosi e devozionali (ai quali, tra l'altro, il sovrano era particolarmente incline). Evidentemente, la sua doppia natura (in quanto consacrato dalla grazia divina[38]) imponeva che si facesse una distinzione visiva tra i suoi «due corpi»[39] e quindi che, una volta spogliato del suo ruolo (e, di conseguenza, del suo corpo)

[37] Hoch, *Sovereignty and Closure* cit., p. 126.

[38] A proposito della cerimonia di consacrazione dei re angioini si veda: J.-P. Boyer, *Sacre et théocratie. Le cas des rois de Sicile Charles II (1289) et Robert (1309)*, «Revue des Sciences philosophiques et théologiques», 81/4 (1997), pp. 561-607.

[39] Kantorowicz, *I due corpi del Re* cit.

politico, si scegliesse di raffigurarlo secondo quello che altro non era che il suo corpo naturale.

In un tale contesto, quindi, sarebbe del tutto inappropriato cercare di attribuire alle suddette caratteristiche fisiche degli specifici messaggi politici e ideologici consapevolmente messi in scena da parte del re al fine di suscitare l'approvazione dei sudditi al proprio potere. Se con Roberto d'Angiò si registrò, per la prima volta nel panorama del regno di Sicilia, la realizzazione di veri e propri ritratti del re, in realtà l'attenzione portata da tale sovrano (o chi per lui) verso il proprio aspetto fisico non fu dovuta alla volontà di attivare una determinata strategia comunicativa che utilizzasse il corpo regio allo scopo di diffondere specifici messaggi di natura politica, se non addirittura propagandistica (e sintomaticamente, come abbiamo sottolineato, a essere impiegate pubblicamente furono proprio quelle raffigurazioni non caratterizzate in senso ritrattistico).

Le due indagini che, a titolo esemplificativo, abbiamo condotto su Federico III d'Aragona e Roberto d'Angiò hanno, quindi, portato entrambe a risultati molto simili. Esse, infatti, hanno evidenziato la mancanza di un consapevole e programmato utilizzo, da parte dei due re, dei loro connotati corporei al fine di comunicare un determinato messaggio ideologico ai propri sudditi (senza, con questo, voler comunque negare la loro effettiva presenza corporea all'interno della società). In altre parole, nonostante sia la sociologia che la storiografia abbiano evidenziato l'importanza politica della visibilità pubblica del corpo del detentore del potere e che questi stessi sovrani apparirono, tutto sommato, consapevoli della necessità di un'azione impostata in tal senso, sembrerebbe che essi non sentirono l'esigenza di adottare una particolare esibizione scenografica e teatralizzata di sé stessi né, tanto meno, di utilizzare alcune caratteristiche del loro corpo al fine di affabulare i propri sudditi proponendo (o rispondendo a) un determinato modello di regalità.

Certamente, il nostro lavoro non ha sistematicamente indagato tutte le fonti disponibili relativamente a questi due sovrani ma, avendo fatto ricorso a quella documentazione che in ogni specifico caso è apparsa come la più utile e la più significativa per lo studio della tematica in oggetto, il quadro ricostruito dovrebbero essere in grado, con ogni probabilità, di delineare esaustivamente quello che doveva essere stato l'uso che Federico III d'Aragona e Roberto d'Angiò fecero del loro corpo. Stando così le

cose, dunque, parrebbe credibile concludere che, nonostante l'avvenuta rinascita della fisiognomica e la riadozione di un ritratto caratterizzato in senso fisionomico che contraddistinse soprattutto il XIII e il XIV secolo, questi due re non manifestarono un particolare interesse nello sfruttare le potenzialità comunicative del loro corpo nella concreta pratica di governo. A cosa fu dovuto tale atteggiamento?

A primo acchito, verrebbe di ricercare le motivazioni di questa indifferenza verso la messa in scena del corpo nella specifica situazione politico-istituzionale o religioso-culturale che caratterizzò i governi di questi due sovrani. Per esempio, come abbiamo visto, Federico III ebbe un potere, tutto sommato, piuttosto limitato e che, in un certo qual senso, gli era stato concesso, per così dire, dal basso, ovvero dai baroni e dai grandi di Sicilia. Inoltre, egli emanò leggi suntuarie che limitarono lo sfarzo a corte e, seguendo gli ideali religiosi di Arnaldo di Villanova, uniformò il proprio comportamento alla modestia[40]. Allo stesso modo, come

[40] De Stefano, *Federico III d'Aragona* cit., p. 224; Backman, *Declino e caduta della Sicilia medievale* cit., p. 272. La storiografia ha spiegato tali consuetudini con le influenze che i precetti religiosi di Arnaldo di Villanova (approssimativamente 1240-1312) ebbero su Federico III e che trovarono espressione anche nelle leggi da questo stesso re emanate (F. Bruni, *La cultura e la prosa volgare nel '300 e nel '400*, in *Storia della Sicilia* cit., pp. 179-280, partic. 190-198). Sui rapporti tra Federico III e Arnaldo di Villanova, tema particolarmente analizzato dalla storiografia, si veda anche: F. Santi, *Gli "Scripta spiritualia" di Arnau de Vilanova*, «Studi Medievali. Rivista della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo», s. III, 26/2 (1985), pp. 977-1014, partic. p. 978; Id., *L'eleganza della sposa. Nota sull'oriente nella letteratura escatologica di Arnaldo di Vilanova*, «Estudi General. Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona», 9 (1989), pp. 61-77, partic. p. 68 e pp. 70-72; C. R. Backman, *Arnau de Vilanova and the Franciscan Spirituals in Sicily*, «Franciscan Studies», 50 (1990), pp. 3-29; M. Batllori, *La Sicile et la Couronne d'Aragon dans les Prophéties d'Arnaud de Villeneuve et de Jean de Roquetaillade*, «Mélanges de l'école française de Rome. Moyen Age», 102 (1990), pp. 363-379; Backman, *Declino e caduta della Sicilia medievale* cit., partic. cap. 5, pp. 179-232; Id., *The reception of Arnau de Vilanova's religious ideas*, in *Christendom and its discontents: Exclusion, Persecution, and Rebellion, 1000-1500*, cur. Sc. L. Waugh, P. D. Diehl, Cambridge 1996, pp. 112-131; F. Santi, *La buona morte di Federico III d'Aragona re di Trinacria, e l'insegnamento di Arnaldo da Villanova*, in *Der Tod des Mächtigen. Kult und Kultur des Todes spätmittelalterlicher Herrscher*, cur. L. Kolmer, Paderborn - München - Wien - Zürich 1997, pp. 75-88; J. E. Rubio Albarracín, *Arnaldo di Villanova e Federico III d'Aragona: sogni politici di un visionario*, in *Il Mediterraneo del '300* cit.,

abbiamo accennato, Roberto d'Angiò nutrì un'evidente simpatia per l'Ordine francescano e i suoi ideali di semplicità evangelica e non sembra che contraddistinse il suo governo per una marcata impronta autoritaria[41]. Tuttavia, queste inclinazioni non avrebbero necessariamente dovuto portare al rifiuto della messa in scena del corpo ma, eventualmente, a un suo consapevole utilizzo al fine di trasmettere dei messaggi funzionali a queste specifiche propensioni[42]. Come spiegare, allora, la loro scelta di non adottare una politica indirizzata in tal senso?

Il rapporto che l'uomo medievale intrattenne con il corpo può essere considerato piuttosto contraddittorio e conflittuale. Da una parte, il Cristianesimo produsse la glorificazione del corpo umano, espressa tramite l'Incarnazione di Gesù Cristo e la concezione che esso contenesse traccia dello Spirito Divino[43]; attraverso specifiche caratteristiche corporee (bellezza, luminosità, buon odore) si poteva manifestare la santità di un individuo[44] ed era tramite il corpo (ovvero il tocco della mano) che i re di Francia e d'Inghilterra esercitavano le loro qualità taumaturgiche[45]; grande importanza cultuale rivestirono, durante il Medioevo, le reliquie dei santi[46], che altro non erano che parti dei loro corpi

pp. 293-306; R. A. Lo Bello, *Resistenza profetica. Arnaldo di Villanova e i frati minori*, Milano 2014, pp. 96-97, nota 3. D'altra parte, però, c'è anche chi ha teso a minimizzare una diretta relazione tra le scelte operate da Federico III e quanto predicato sia dal medico catalano che, più in generale, dalle coeve correnti spirituali dell'Ordine francescano (G. Todeschini, *Gli spirituali e il regno di Sicilia agli inizi del Trecento*, in *Federico III d'Aragona* cit., pp. 185-204).

41 A tal proposito si veda almeno in sintesi: Boyer, *Roberto d'Angiò* cit.

42 Per esempio, è stato evidenziato come anche debolezza, sofferenza e umiliazione possano essere elementi indispensabili nella fabbricazione sociale del potere (A. Kehnel, *Le corps fragile du prince. Dans les rites d'investiture médiévale*, in *Le Corps du Prince* cit., pp. 679-704).

43 A tal proposito si veda: Le Goff, *Il corpo nel Medioevo* cit., pp. IX-XIV e 3-20.

44 A tal proposito si veda: A. Vauchez, *La santità nel Medioevo*, Bologna 1989 (ed. or. Roma 1981), pp. 427-446.

45 A tal proposito si veda: M. Bloch, *I re taumaturghi. Studi sul carattere sovrannaturale attribuito alla potenza dei re particolarmente in Francia e in Inghilterra*, intr. J. Le Goff, saggio L. Febvre, Torino 1989 (ed. or. Strasbourg 1924).

46 A tal proposito, per esempio, si veda: P. J. Geary, *Furta sacra. Thefts of Relics in the Central Middle Ages*, Princeton 1978.

tesaurizzate; inoltre, in questi secoli, il corpo fu senza dubbio indagato dal punto di vista medico e biologico[47] e, come abbiamo visto, esso fu oggetto di nuove attenzioni grazie alla rinascita della fisiognomica e alla riadozione del ritratto; durante l'Età di mezzo, come già segnalato in apertura, il corpo regio rivestì anche un indiscusso ruolo politico e, per esempio, la storiografia ha messo in evidenza la sua importanza simbolica nei rituali funebri[48] e, più in generale, nella concezione teorica del potere[49].

Dall'altra parte, lo stesso Cristianesimo insegnò che la salvezza passava attraverso l'umiliazione e il disprezzo del corpo (mortificato attraverso varie pratiche) e la considerazione di quest'ultimo all'interno della società medievale venne a perdere progressivamente l'importanza che aveva rivestito durante l'Antichità (quando il corpo era stato oggetto di un vero e proprio culto)[50]; alcune pratiche a esso particolarmente legate, come quella del tatuaggio (per esempio), subirono una notevole contrazione proprio durante il Medioevo[51]; dal punto di vista della produzione culturale, le descrizioni fisiche dei santi eseguite nel corso di questo periodo furono completamente spiritualizzate, nel senso che esse, nonostante il tentativo di connotare fisicamente tali personaggi, si andarono prevalentemente a rifare alla generale natura umana fatta a immagine di Dio e, proprio per questo motivo, furono caratterizzate da informazioni alquanto convenzionali, ripetitive e astratte[52]; come abbiamo visto, solo

47 A tal proposito si veda: Hartnell, *Medieval bodies* cit.

48 A tal proposito si veda almeno: R. E. Giesey, *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*, Genève 1960; A. Erlande-Brandenburg, *Le rois est mort. Étude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, Genève 1975. Ma si confronti anche: E. Brown, *The French Royal Funeral Ceremony and the King's Two Bodies. Ernst H. Kantorowicz, Ralph E. Giesey and the Construction of a Paradigm*, in *Le Corps du Prince* cit., pp. 105-138.

49 A tal proposito si veda almeno: Kantorowicz, *I due corpi del Re* cit.; Paravicini Bagliani, *Il corpo del papa* cit.

50 A tal proposito si veda: Le Goff, *Il corpo nel Medioevo* cit., pp. IX-XIV e 3-20.

51 A tal proposito si veda: L. Gnecchi Ruscone, *Tattoo. La storia e le origini in Italia*, Milano 2017, pp. 23-32.

52 A tal proposito si veda: M. Rossi Monti, *The Mask of Grace: On Body and Beauty of Soul between Late Antiquity and the Middle Ages*, in *Face of Charisma. Image, Text, Object in Byzantium and the Medieval West*, cur. B. M. Bedos-Rezak, M. D. Rust, Leiden - Boston 2018, pp. 47-75, partic. 68-69.

verso la fine del Medioevo si ritornò all'adozione del ritratto, mentre in precedenza il volto umano era reso in forme fortemente schematizzate e stereotipate e, ancora nel XIII secolo, delle marcate peculiarità fisionomiche erano generalmente destinate solamente alla rappresentazione di personaggi negativi o marginali[53].

Per quanto riguarda, più nello specifico, il corpo regio, possiamo notare che, per esempio, la descrizione dell'imperatore Federico I Barbarossa (1155-1190) fornita dal cronista Acerbo Morena († 1167) risulta alquanto convenzionale e inserita in un contesto in cui la preferenza è data, soprattutto, alle peculiarità caratteriali[54]; o che le sembianze dei re normanno-svevi di Sicilia non sembrerebbero aver particolarmente attratto l'attenzione degli storiografi del tempo[55]. Effettivamente, è stato anche osservato come le reali caratteristiche fisiche di Luigi IX di Francia, uno dei più importanti sovrani medievali che ebbe pure il merito di salire agli onori degli altari, furono evocate solamente in una manciata di testi[56]. E inoltre, è stato pure sottolineato come, durante il Medioevo, la reale identità (e legittimità) di un re generalmente non

[53] A tal proposito si veda: M. Büchsel, *Nur der Tyrann hat sein eigenes Gesicht. Königsbilder im 12. und 13. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland*, in *Das Porträt* cit., pp. 123-140; W. Sauerländer, Phisionomia est doctrina salutis. *Über Physiognomik und Porträt im Jahrhundert Ludwigs des Heiligen*, in *Das Porträt* cit., pp. 101-121.

[54] A tal proposito si veda: G. M. Cantarella, *I ritratti di Acerbo Morena*, in *Milano e il suo territorio in età comunale (XI-XII secolo)*, Atti dell'XI Congresso Internazionale di Studio sull'Alto Medioevo (Milano, 26-30 ottobre 1987), Spoleto 1989, II, pp. 989-1010, partic. 1005-1008. Allo stesso modo, anche i riferimenti alla bellezza di Jacqueline di Baviera (1401-1436) sono da intendersi in un senso ideale e non reale (A. Janse, *Jacqueline of Bavaria and John of Brabant. The Princely Body as a Political Asset*, in *Le Corps du Prince* cit., pp. 317-340). D'altro canto, esistono anche esempi in cui gli elementi realistici non furono del tutto ignorati, come nelle descrizioni del re d'Inghilterra Enrico II (1154-1189). A tal proposito si veda: Cantarella, *Principi e corti* cit., pp. 48-52.

[55] A tal proposito si veda: Vagnoni, *La messa in scena iconica* cit., pp. 11-12.

[56] A tal proposito si veda: Le Pogam, *The features of Saint Louis* cit., p. 10. In generale, su San Luigi si veda: J. Le Goff, *San Luigi*, Torino 2007 (ed. or. Paris 1996); M. C. Gaposchkin, *The Making of Saint Louis. Kingship, Sanctity, and Crusade in the Later Middle Ages*, Ithaca (New York) 2008.

si rintracciava nelle specifiche caratteristiche del corpo biologico ma in un'astratta nozione di regalità[57].

Emblematica del singolare rapporto che, in quel tempo, i sudditi avevano con il corpo dei propri monarchi è la testimonianza di Pietro di Laon, che di Luigi IX fu scudiero. Questi, sebbene per trent'anni avesse dormito con il suo re, dichiarò che non ebbe mai l'occasione di vedere il suo corpo, eccezion fatta per i piedi, le mani e talvolta i polpacci[58]. Allo stesso modo, un recente studio ha evidenziato come nella Cina medievale la funzione di impressionare i sudditi e di mostrare la grandezza del monarca fosse riservata più alla monumentalità di alcune strutture architettoniche che alla visione del sovrano stesso (che spesso restava, addirittura, nascosto o, comunque, invisibile)[59]. E anche gli stessi re normanno-svevi del regno di Sicilia, sebbene non disdegnassero di comparire in pubblico, non sembrerebbero essere stati propensi ad adottare forme particolarmente spettacolari di messa in scena del loro corpo, sia reale che «in immagine»[60].

Evidentemente, se è innegabile che, dal punto di vista tanto della cultura quanto della mentalità del tempo, durante il Medioevo ci fu, sia da parte del re che da parte dei sudditi, un peculiare interesse verso il corpo, tale attenzione sembrerebbe essere stata rivolta più al corpo inteso in un senso generico piuttosto che alle sue specificità e alle sue varie componenti distintive. Ciò potrebbe spiegare per quale ragione Federico III d'Aragona e Roberto d'Angiò non fecero di queste ultime un determinato utilizzo per finalità politiche.

Effettivamente, stando alle riflessioni di Marco Belpoliti relativamente al corpo del *leader* nella società contemporanea, è solo con l'avvento degli odierni mezzi di comunicazione elettronici e,

[57] A tal proposito si veda: G. Lecuppre, *L'imposture politique au Moyen Âge. La seconde vie des rois*, Paris 2005. Dei cambiamenti al riguardo si registreranno solo nel Rinascimento (S. Thiry, *How to Steal the King's Body? Corporeal Identification of Princely Pretenders in the Renaissance*, in *Le Corps du Prince* cit., pp. 721-746). Anche se si confronti: Vagnoni, *Epifanie del corpo in immagine* cit., p. 50 e 81 e pp. 113-114.

[58] A tal proposito si veda: D. Santoro, *Il corpo di san Luigi a Monreale*, in *San Luigi dei Francesi* cit., pp. 81-96, partic. p. 81.

[59] A tal proposito si veda: van Ess, *The Body of the King and the Emperor* cit.

[60] A tal proposito si veda rispettivamente: Vagnoni, *La messa in scena iconica* cit.; Vagnoni, *Epifanie del corpo in immagine* cit.

soprattutto, con la presentazione del corpo del *leader* attraverso il media televisivo (il così detto «corpo mediale» del *leader*[61]), che consente di scrutare ogni particolare fisico di chi viene inquadrato dalle telecamere, che il kantorowicziano corpo politico viene a perdere il suo alone di sacralità e che a essere politicizzato è il corpo fisico (ovvero quello naturale) del detentore del potere[62].

In effetti, forse si tende troppo spesso a sottovalutare il fatto che, nelle società premoderne, la difficoltà di avere una visione ravvicinata, illuminata e ben centrata (in definitiva, una «appropriata visione»[63]) poteva rendere superflua l'adozione di determinati particolari corporei. Probabilmente, in tal senso, l'immagine di un ritratto poteva avvicinarsi di più all'effetto dell'inquadratura di una telecamera, ma solo a patto di utilizzare un adeguato mezzo di trasmissione (cosa che, come abbiamo constatato relativamente a Roberto d'Angiò, non necessariamente avveniva).

Dal nostro punto di vista, ne consegue che la messa in scena di specifici attributi fisici del corpo per scopi governativi sarebbe, quindi, un fenomeno prevalentemente contemporaneo e caratterizzerebbe soprattutto il *nostro* approccio mentale verso le figure dei *leader* politici. Di conseguenza, se questa non avrebbe specificatamente caratterizzato le società del passato, risulterebbe quasi anacronistico cercare di rintracciare nel medievale regno di Sicilia un uso politico e propagandistico di alcuni determinati elementi del corpo umano. E allo stesso modo, alla luce di quanto evidenziato dalla nostra indagine, ci sembrerebbe anche del tutto superfluo provare a stabilire se questi ultimi potessero aver avuto dei determinati valori simbolici e ideologici e se, tramite la loro adozione, i re del suddetto regno avessero voluto riprendere e imitare dei peculiari modelli corporei (reali o figurativi) al fine di esprimere degli specifici messaggi politici.

In definitiva, se la lettura qui proposta è corretta, si potrebbe allora ipotizzare, ovviamente con tutte le precauzioni del caso, che quanto emerso relativamente a Federico III d'Aragona e a Roberto d'Angiò non fu tanto un'eccezione quanto una regola nel panorama delle corti del tempo. Certamente, come abbiamo

[61] A tal proposito si veda: G. Parotto, *Oltre il corpo del leader. Corpo e politica nella società post-secolare*, Genova 2016.

[62] Belpoliti, *Il corpo del Capo* cit., pp. 117-121.

[63] Haslam - Reicher - Platow, *Psicologia del leader* cit., p. 290.

visto, la storiografia ha ben evidenziato l'importanza politica di alcuni elementi fisici (come la barba, i capelli, la bellezza, l'altezza) che sono rintracciabili nelle descrizioni e nelle raffigurazioni dei re medievali ma, al contrario, ha analizzato con minore attenzione la dimensione comunicativa e performativa del corpo e delle sue componenti. Questo, però, è un aspetto sostanziale e che non può essere assolutamente trascurato qualora si voglia indagare le concrete potenzialità espressive e i reali valori simbolici di tali connotati corporei.

Se non è nostra intenzione negare l'importanza politica del corpo del re da un punto di vista generale, lo studio qui compiuto, ponendo l'accento proprio sui suddetti aspetti comunicativi, ha portato a evidenziare come sembrerebbe essere stato prevalentemente quello *generale*, presumibilmente concepito come l'incarnazione di quello astratto, idealizzato e istituzionalizzato (ovvero di quello politico), e non quello *particolare*, manifestazione di quello reale, concreto e materiale (ovvero di quello naturale), a giocare un ruolo preponderante nella rappresentazione del potere medievale.

Questo aspetto, trascurato dalla storiografia ma assolutamente non secondario nello studio del corpo del re durante l'Età di mezzo, potrebbe meritare ulteriori approfondimenti, attivando anche un confronto tra le scelte fatte dai re del Sud Italia e quelle dei contemporanei sovrani euro-mediterranei (papi inclusi) al fine di precisare ancora meglio il rapporto che intercorreva tra «i due corpi del Re»[64]. Ciò, presumibilmente, potrebbe porre le basi per una più accurata comprensione e un migliore assestamento della reale funzione svolta dalla materialità del corpo regio all'interno della società medievale.

[64] Kantorowicz, *I due corpi del Re* cit.

Illustrazioni

Fig. 1) Giovanni Bertini - Pacio Bertini, tomba di Roberto d'Angiò, approssimativamente 1343-1346. Napoli, Chiesa del Monastero di Santa Chiara, presbiterio. Dettaglio del volto del *gisant*. Particolare dell'immagine tratta da: Enderlein, *Die Grablegen des Hauses Anjou* cit., n. 132.



Fig. 2) Ossa del cranio di Roberto d'Angiò. Vista frontale e laterale Immagine tratta da: Dell'Aja, *Cernite Robertum regem* cit., n. 8 e n. 9.



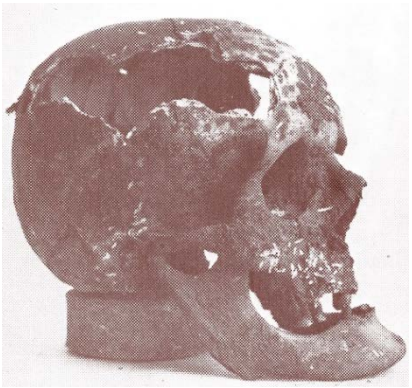


Fig. 3) Cristoforo Orimina, *Roberto d'Angiò in trono*, miniatura, 1343 circa. Louvain, Bibliotheek Faculteit Theologie, Ms. 1, *Bibbia degli Angiò*, fol. 3v. Immagine tratta da: *The Anjou Bible* cit.



Fig. 4) Cristoforo Orimina, *Genealogia degli Angiò*, miniatura, 1343 circa. Louvain, Bibliotheek Faculteit Theologie, Ms. 1, *Bibbia degli Angiò*, fol. 4r. Immagine tratta da: *The Anjou Bible* cit.



Fig. 5) Cristoforo Orimina, *Colophon*, miniatura, 1343 circa. Louvain, Bibliotheek Faculteit Theologie, Ms. 1, *Bibbia degli Angiò*, fol. 309r. Immagine tratta da: *The Anjou Bible* cit.



Fig. 6) Simone Martini, *San Ludovico di Tolosa incorona re Roberto*, dipinto su tavola, 1317-1319. Napoli, Museo di Capodimonte. Immagine tratta da: Leone de Castris, *Simone Martini* cit.



Fig. 7) Simone Martini, *San Ludovico di Tolosa incorona re Roberto*, dipinto su tavola, 1317-1319. Napoli, Museo di Capodimonte. Dettaglio della figura di Roberto. Particolare dell'immagine tratta da: Leone de Castris, *Simone Martini* cit.



Fig. 8) Napoli, Chiesa del Convento di San Lorenzo Maggiore, ricostruzione della pianta prima delle modifiche architettoniche. Immagine tratta da: Bruzelius, *The Stones of Naples* cit., p. 61, fig. 62c.

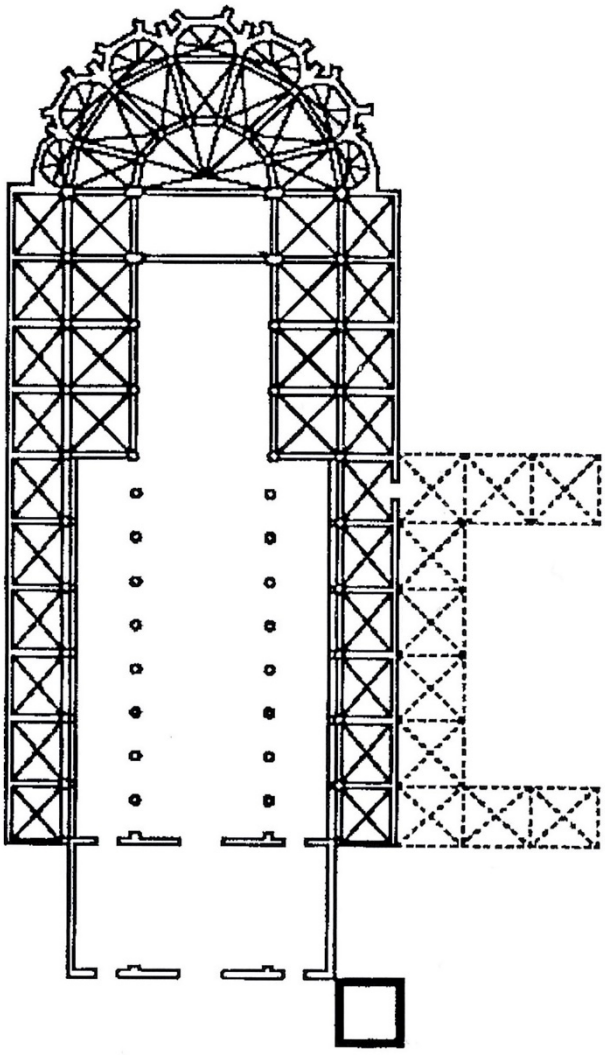


Fig. 9) Napoli, Chiesa del Convento di San Lorenzo Maggiore, ricostruzione della pianta dopo le modifiche architettoniche. Immagine tratta da: Bruzelius, *The Stones of Naples* cit., p. 61, fig. 62d.

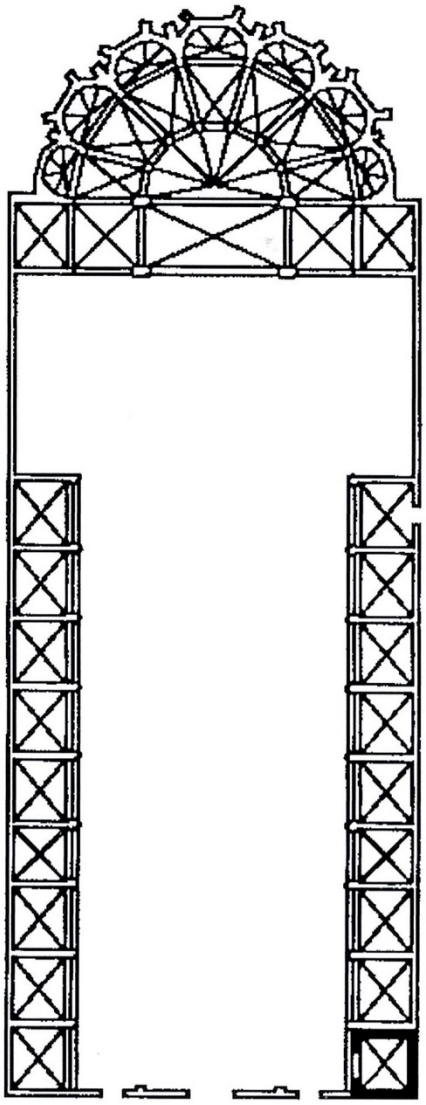


Fig. 10) Napoli, Chiesa del Convento di San Lorenzo Maggiore, ricostruzione della pianta dopo le modifiche architettoniche con posizionamento del coro e del tramezzo. Immagine tratta da: Aceto, *Spazio ecclesiale e pale di 'primitivi'* cit., p. 5, fig. 3.

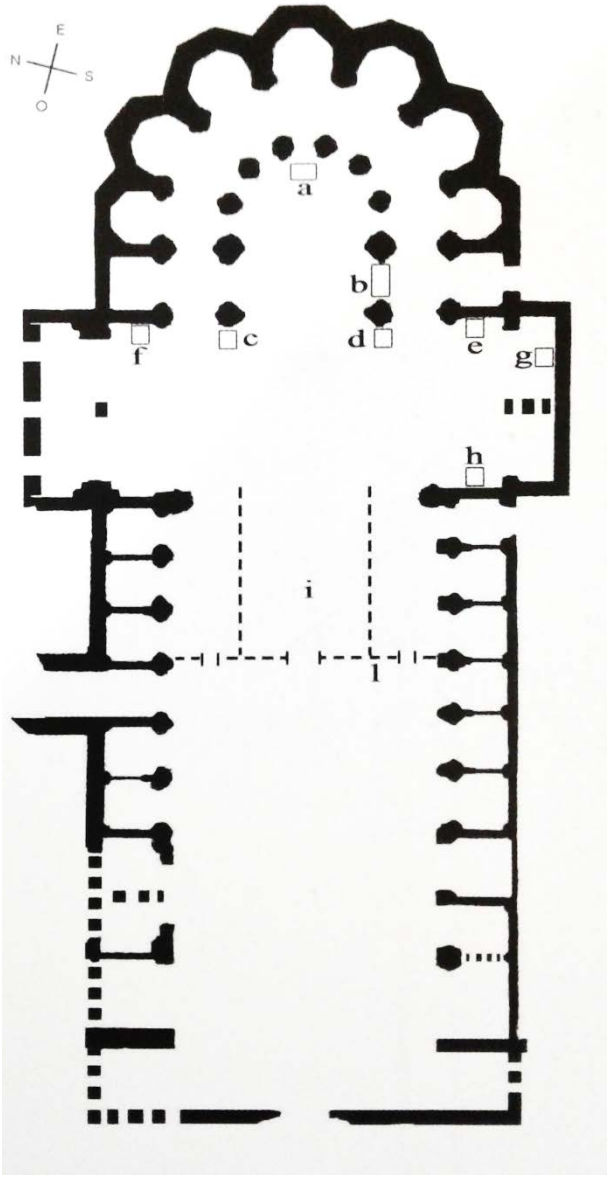


Fig. 11) Maestro di Giovanni Barrile, *San Ludovico di Tolosa venerato da Roberto e Sancia*, dipinto su tavola, 1330-1336. Aix-en-Provence, Musée Granet. Immagine tratta da: *Giotto e compagni* cit., p. 185.



Fig. 12) Maestro di Giovanni Barrile, *San Ludovico di Tolosa venerato da Roberto e Sancia*, dipinto su tavola, 1330-1336. Aix-en-Provence, Musée Granet. Dettaglio della figura di Roberto. Particolare dell'immagine tratta da: *Giotto e compagni* cit., p. 185.



Fig. 13) Maestro delle tempere francescane, *Cristo crocifisso venerato da Roberto e Sancia*, tempera su tela, 1331-1336. Collezione privata. Immagine tratta da: Bologna, *I pittori alla corte angioina* cit.

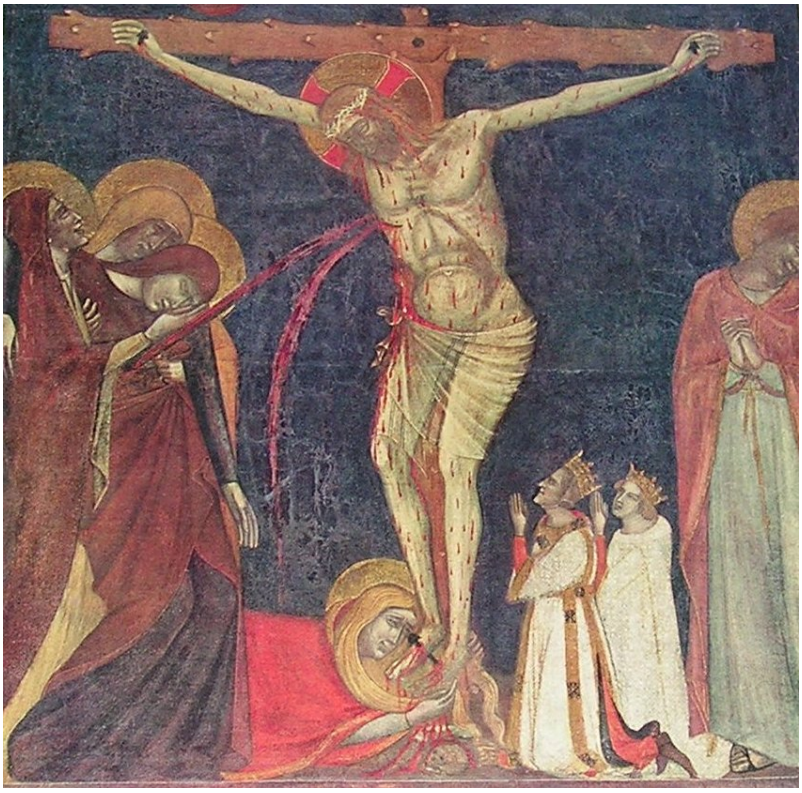


Fig. 14) Maestro delle tempere francescane, *Cristo crocifisso venerato da Roberto e Sancia*, tempera su tela, 1331-1336. Collezione privata. Dettaglio della figura di Roberto. Particolare dell'immagine tratta da: Bologna, *I pittori alla corte angioina* cit.



Fig. 15) Napoli, Monastero di Santa Chiara, pianta. Rielaborazione dell'immagine tratta da: Bruzelius, *The Stones of Naples* cit., p. 137, fig. 144.

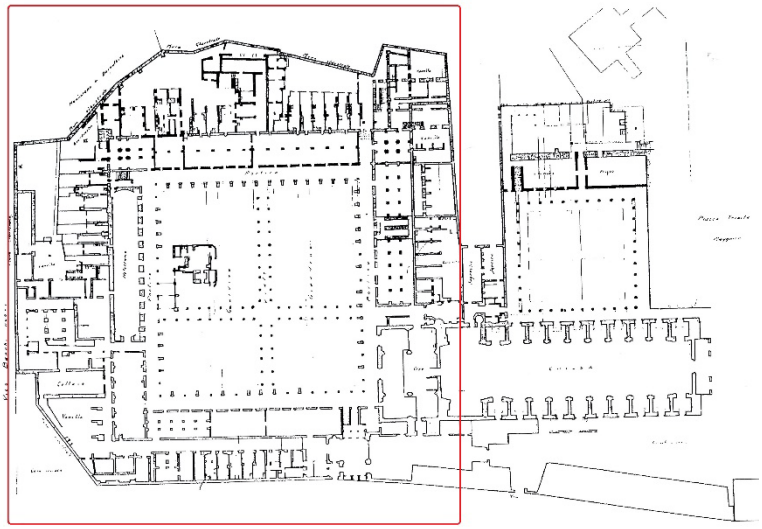


Fig. 16) Così detto Lello da Orvieto, *Cristo in trono tra santi e reali angioini*, affresco, 1336-1337. Napoli, Monastero di Santa Chiara, sala capitolare dei Minori. Immagine tratta da: Lucherini, *Il refettorio e il capitolo* cit., tav. XV.

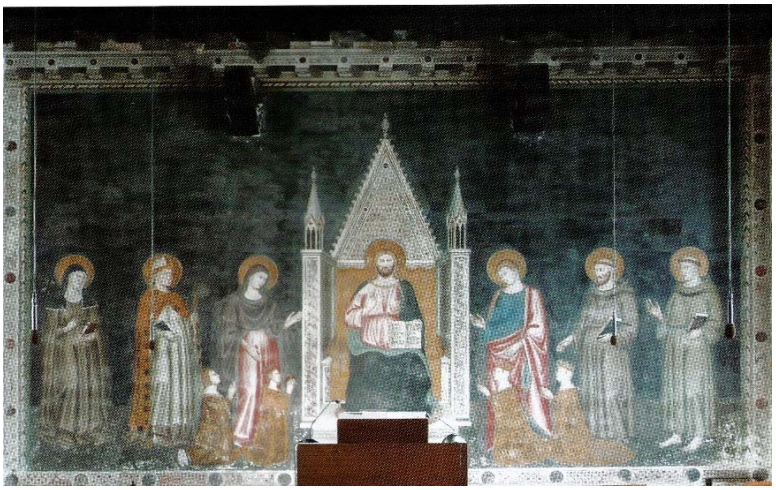


Fig. 17) Così detto Lello da Orvieto, *Cristo in trono tra santi e reali angioini*, affresco, 1336-1337. Napoli, Monastero di Santa Chiara, sala capitolare dei Minori. Dettaglio della figura di Roberto. Immagine tratta da: Lucherini, *Il refettorio e il capitolo* cit., fig. 24.



Fig. 18) G. Aprea, *Disegno del volto di Roberto d'Angiò*. Pubblicato in Spila da Subiaco, *Un monumento di Sancia* cit. Immagine tratta da: Lucherini, *Il refettorio e il capitolo* cit., fig. 23.



Fig. 19) Napoli, Monastero di Santa Chiara, pianta. Rielaborazione dell'immagine tratta da: Bruzelius, *The Stones of Naples* cit., p. 137, fig. 144.

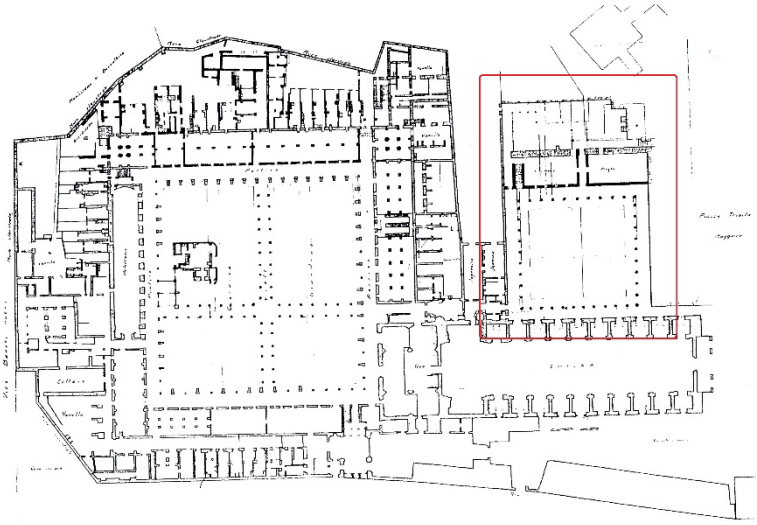


Fig. 20) Oratorio delle Clarisse (già sala capitolare dei Minori). Napoli, Chiesa di Cristo Redentore e San Ludovico d'Angiò (già Monastero di Santa Chiara). Immagine tratta da: Lucherini, *Il refettorio e il capitolo* cit., fig. 9.



Bibliografia

Abbate F., *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, II, *Il Sud angioino e aragonese*, Roma 1998.

Aceto F., *Le memorie angioine in San Lorenzo Maggiore*, in *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico. Gli Ordini mendicanti a Napoli*, cur. S. Romano, N. Bock, Atti della II Giornata di Studi su Napoli (Losanna, 13 dicembre 2001), Napoli 2005, pp. 67-94.

Aceto F., *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*, cur. T. D'Urso, A. Perriccioli Saggese, D. Solvi, Atti del Convegno Internazionale (Napoli - Santa Maria Capua Vetere, 3-5 novembre 2016), Spoleto 2017, pp. 33-50.

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

Aceto F., *Tino di Camaino a Napoli*, in *Scultura gotica senese (1260-1350)*, cur. R. Bartalini, Torino 2011, pp. 183-231.

Acta Aragonensia. Quellen zur deutschen, italienischen, französischen, spanischen, zur Kirchen- und Kulturgeschichte aus der diplomatischen Korrespondenz Jaymes II. (1291-1327), ed. H. Finke, Berlin 1908-1922, voll. 3.

Adventus. Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt, cur. P. Johanek, A. Lampen, Köln 2009.

Agnello G., *L'architettura aragonese-catalana in Italia*, Palermo 1969.

Agnello G., *L'architettura civile e religiosa in Sicilia nell'età sveva*, Roma 1961.

Agrimi J., *«Ingeniosa scientia naturae». Studi sulla fisiognomica medievale*, Firenze 2002.

Aguilar Àvila J. A., *La* Crònica *de Ramon Muntaner: edició i estudi (pròleg-capítol 146)*, intr. A. G. Hauf Valls, Barcelona 2015, voll. 2.

Agulhon M., *Politics, images and symbols in post-revolutionary France*, in *Rites of power: symbolism, ritual and politics since the Middles Ages*, cur. S. Wilentz, Philadelphia 1985, pp. 177-205.

Aldobrandini G., *Vittoria: l'imperatrice delle classi medie*, in *Gli occhi di Alessandro. Potere sovrano e sacralità del corpo da Alessandro Magno a Ceauşescu*, cur. S. Bertelli, C. Grottanelli, Firenze 1990, pp. 101-119.

Andenna C., *"Francescanesimo di corte" e santità francescana a corte. L'esempio di due regine angioine fra XIII e XIV secolo*, in *Monasticum regnum. Religione e politica nelle pratiche di governo tra Medioevo ed Età Moderna*, cur. G. Andenna, L. Gaffuri, E. Filippini, Münster 2015, pp. 139-180.

Angelo di Costanzo, *Dell'istorie della sua patria*, Napoli 1572.

Anonimo Messinese, *Lu rebellamentu di Sicilia, lu quali hordinau e fichi fari misser Iohanni di Prochita, contra re Carlu*, in *Due cronache del Vespro in volgare siciliano del secolo XIII*, ed. E. Sicardi, «Rerum Italicarum Scriptores», s. II, XXXIV/1, Bologna 1917, pp. 3-30.

Antenhofer C., *The Concept of the Body of the King in Kantorowicz's* The King's Two Bodies, in *The body of the king. The staging of the body of the institutional leader from Antiquity to Middle Ages in East and West*, cur. G.-B. Lanfranchi, R. Rollinger, Atti del Convegno Internazionale (Padova, 6-9 luglio 2011), Padova 2016, pp. 1-24.

Apologiae duae, ed. R. B. C. Huygens, intr. G. Constable, Turnhout 1985.

Areford D. S., *Reception*, in *Medieval Art History Today - Critical Terms*, cur. N. Rowe, «Studies in Iconography. Special Issue», 33 (2012), pp. 73-88.

Assirelli A., *Una statua di Roberto d'Angiò a Prato*, «Prato. Storia e Arte», 32 (giugno 1991), pp. 71-76.

Athanasio di Jaci, *La vinuta e lu suggiornu di lu re Japicu in la gitati di Catania*, in *Due cronache del Vespro in volgare siciliano del secolo XIII*, ed. E. Sicardi, «Rerum Italicarum Scriptores», s. II, XXXIV/1, Bologna 1917, pp. 31-36.

Aurell M. - Boyer J.-P. - Coulet N., *La Provence au Moyen Age*, Aix en Provence 2005.

Aurigemma M. G., *Palinsesto Palatina. Le arti, le trasformazioni, gli usi e i restauri da Federico II ai Savoia*, in *La Cappella Palatina a Palermo*, cur. B. Brenk, Modena 2010, I, pp. 203-272.

Avril F., *Trois manuscrits napolitains des collections de Charles V et de Jean de Berry*, «Bibliothèque de l'École des Chartes. Revue d'érudition publiée par la société de l'École des Chartes», 127 (Juillet-Décembre 1969), pp. 291-328.

Bacci M., *Artisti, corti, comuni*, in *Arti e storia nel Medioevo. Tempi Spazi Istituzioni*, cur. E. Castelnuovo, G. Sergi, I, Torino, 2002, pp. 631-700.

Bacci M., *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Roma - Bari 2005.

Bacci M., Pro remedio animae*: immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, Pisa 2000.

Backman C. R., *Arnau de Vilanova and the Franciscan Spirituals in Sicily*, «Franciscan Studies», 50 (1990), pp. 3-29.

Backman C. R., *Declino e caduta della Sicilia medievale. Politica, religione ed economia nel regno di Federico III d'Aragona Rex Siciliae (1296-1337)*, cur. A. Musco, Palermo 2007 (ed. or. Cambridge 1995).

Backman C. R., *Federico III d'Aragona: un regno rivisitato*, in *Il Mediterraneo del '300 ed il regno di Federico III d'Aragona: saperi, economia, società*, cur. A. Musco, Atti del Convegno di Studi (Palermo - Castelbuono, 29 giugno - 1 luglio 2006), «Schede Medievali. Rassegna dell'Officina di Studi Medievali», 49 (2011), pp. 7-14.

Backman C. R., *The reception of Arnau de Vilanova's religious ideas*, in *Christendom and its discontents: Exclusion, Persecution, and Rebellion, 1000-1500*, cur. Sc. L. Waugh, P. D. Diehl, Cambridge 1996, pp. 112-131.

Baldelli F., *Tino di Camaino*, Morbio Inferiore 2007.

Balestracci D., *Cadaveri eccellenti. Il corpo del sovrano nel Medioevo*, in *«Quei maledetti Normanni». Studi offerti a Errico Cuozzo per i suoi settant'anni da Colleghi, Allievi, Amici*, cur. J.-M. Martin, R. Alaggio, Ariano Irpino 2016, I, pp. 37-56.

Barbero A., *Il mito angioino nella cultura italiana e provenzale fra duecento e trecento. II. Roberto d'Angiò fra guelfismo e umanesimo*, «Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino», 80/2 (1982), pp. 389-450.

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

Barbero A., *Storia e politica fiorentina nella cronaca di Giovanni Villani*, in *Il Villani illustrato. Firenze e l'Italia medievale nelle 253 immagini del ms. Chigiano LVIII 296 della Biblioteca Vaticana*, cur. C. Frugoni, Firenze 2005, pp. 13-22.

Barlett R., *Symbolic Meanings of Hair in the Middle Ages*, «Transactions of the Royal Historical Society», s. VI, 4 (1994), pp. 43-60.

Barral i Altet X., *Napoli fine Duecento: l'identità francescana e l'ambizioso progetto unitario della chiesa di San Lorenzo Maggiore*, in *Immagine e ideologia.*

Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle, cur. A. Calzona, R. Campari, M. Mussini, Milano 2007, pp. 351-367.

Bartholomaei de Neocastro, *Historia Sicula (1250-1293)*, ed. G. Paladino, «Rerum Italicarum Scriptores», s. II, XIII/3, Bologna 1921-1922.

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

Baschet J., *L'iconografia medievale*, Milano 2014 (ed. or. Paris 2008).

Basile F., *La chiesa di S. Maria della Valle a Messina "La Badiazza". Una datazione da rivedere*, «Quaderno dell'Istituto dipartimentale di architettura e urbanistica dell'Università di Catania», 4 (1972), pp. 9-34.

Batllori M., *La Sicile et la Couronne d'Aragon dans les Prophéties d'Arnaud de Villeneuve et de Jean de Roquetaillade*, «Mélanges de l'école française de Rome. Moyen Age», 102 (1990), pp. 363-379.

Bedos-Rezak B. M., *When Ego Was Imago. Signs of Identity in the Middle Ages*, Leiden - Boston 2011.

Bellafiore G., *Aspetti teologici dell'architettura civile del XIV secolo in Sicilia*, in *Federico III d'Aragona, re di Sicilia (1296-1337)*, cur. M. Ganci, V. D'Alessandro, R. Scaglione Guccione, Atti del Convegno (Palermo, 27-30 novembre 1996), «Archivio Storico Siciliano», s. IV, 23 (1997), pp. 205-214.

Bellafiore G., *Edifici d'età islamica e normanna presso la Cattedrale di Palermo*, «Bollettino d'Arte. Ministero della Pubblica Istruzione», 52/3 (1967), pp. 178-195.

Bellafiore G., *La cattedrale di Palermo*, Palermo 1976.

Belli D'Elia P., *L'architettura sacra, tra continuità e innovazioni*, in *Le eredità normanno-sveve nell'età angioina. Persistenze e mutamenti nel Mezzogiorno*, cur. G. Musca, Atti delle XV giornate normanno-sveve (Bari, 22-25 ottobre 2002), Bari 2004, pp. 303-339.

Belpoliti M., *Il corpo del Capo. Con una nuova introduzione dell'autore*, Milano 2018 (ed. or. Milano 2009).

Belting H., *Facce. Una storia del volto*, Roma 2014 (ed. or. München 2013).

Belting H., *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma 2001 (ed. or. München 1990).

Belting H., *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, «Critical Inquiry», 31 (2005), pp. 302-319.

Benigno F., *Parole nel tempo. Un lessico per pensare la storia*, Roma 2013.

Bernardi G., *I mosaici del Duomo di Messina. Nuovi documenti sui restauri*, in *Atti del VII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, cur. A. Paribeni (Pompei, 22-25 marzo 2000), Ravenna 2001, pp. 595-608.

Bernardi G., *I mosaici del Duomo di Messina: storia e vicende conservative*, in *Atti del VI Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, cur. F. Guidobaldi, A. Paribeni (Venezia, 20-23 gennaio 1999), Ravenna 2000, pp. 439-450.

Bernardo de Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, eds. F. Sricchia Santoro, A. Zezza, Napoli 2003 (ed. or. Napoli 1742).

Bertaux É., *Magistri Johannes et Pacius de Florentia. marmorarii fratres*, I, *Il Mausoleo di Re Roberto a Santa Chiara*, «Napoli Nobilissima. Rivista di Topografia e d'Arte napoletana», 4 (1895), pp. 134-138.

Bertelli S., *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Firenze 1995 (ed. or. Firenze 1990).

Bianchi C., *Il nudo eroico del fascismo*, in *Gli occhi di Alessandro. Potere sovrano e sacralità del corpo da Alessandro Magno a Ceaușescu*, cur. S. Bertelli, C. Grottanelli, Firenze 1990, pp. 154-170.

Bisson T. N., *The medieval crown of Aragon. A short history*, Oxford 1986.

Bloch M., *I re taumaturghi. Studi sul carattere sovrannaturale attribuito alla potenza dei re particolarmente in Francia e in Inghilterra*, intr. J. Le Goff, saggio L. Febvre, Torino 1989 (ed. or. Strasbourg 1924).

Bock N., *La visione del potere. Cristo, il re e la corte angioina*, in *Cristo e il potere. Teologia, antropologia e politica*, cur. L. Andreani, A. Paravicini Bagliani, Atti del Convegno Internazionale (Orvieto, 10-12 novembre 2016), Firenze 2017, pp. 211-224.

Bock N., *Simone Martini, Roberto of Anjou and the Modes of Angevin Royal Portraiture in Naples and Assisi*, in *The Ruler's Image and Its Multiple Functions in the Medieval Mediterranean*, cur. M. Bacci, M. Studer, M. Vagnoni, Leiden 2021, in corso di stampa.

Bolens G., *Le Style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne 2008.

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

Borsook E., *Messages in Mosaic. The Royal Programmes of Norman Sicily (1130-1187)*, Woodbridge 1998 (ed. or. Oxford 1990).

Boskovits M., *Insegnare per immagini: dipinti e sculture nelle sale capitolari*, «Arte cristiana. Rivista Internazionale di Storia dell'Arte e di Arti Liturgiche», n. s., 78 (1990), pp. 123-142.

Boskovits M., *The Painters of the Miniaturist Tendency*, «A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting», cur. R. Offner, K. Steinweg e successivamente M. Boskovits, M. Gregori, III/9, Firenze 1984.

Bottari S., *Il duomo di Messina*, Messina 1929.

Bottari S., *Monumenti svevi di Sicilia*, Palermo 1950.

Boyer J.-P., *Faire mémoire du roi. Le testament de Robert et son application en Provence*, «Memini. Travaux et documents», 19-20 (2016), pp. 259-295.

Boyer J.-P., *Roberto d'Angiò, re di Sicilia-Napoli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVII, Roma 2017, *ad vocem*.

Boyer J.-P., *Sacre et théocratie. Le cas des rois de Sicile Charles II (1289) et Robert (1309)*, «Revue des Sciences philosophiques et théologiques», 81/4 (1997), pp. 561-607.

Boyer J.-P., *Sancia di Maiorca, regina di Sicilia-Napoli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XC, Roma 2017, *ad vocem*.

Boyer J.-P., *Une oraison funèbre pour le roi Robert de Sicile, compte de Provence († 1343)*, in *De Provence et d'ailleurs. Mélanges offerts à Noël Coulet*, cur. J.-P. Boyer, F.-X. Emmanuelli, «Provence historique», 49/195-196 (1999), pp. 115-131.

Bräm A., *Neapolitanische Bilderbibeln des Trecento. Anjou-Buchmalerei von Robert dem Weisen bis zu Johanna I*, Wiesbaden 2007, voll. 2.

Brenk B., *Il percorso del Re. Riflessioni per il concetto architettonico del Palazzo Reale di Palermo sotto Ruggero II*, «Temporis Signa. Archeologia della tarda antichità e del medioevo», 11 (2016), pp. 177-198.

Bresc H., *Spazio e potere nella Palermo medievale*, in *Palermo medievale*, cur. C. Roccaro, Atti dell'VIII Colloquio medievale (Palermo, 26-27 aprile 1989), «Schede Medievali. Rassegna dell'Officina di Studi Medievali», 30-31 (1996), pp. 7-18.

Bresc H., *Un comté pour les pouvres (Modica, 1337)*, in *Horizons marins, itinéraires spirituels (V^e^-XVIII^e^ siècles)*, I, *Mentalité et sociétés*, cur. H. Dubois, J.-C. Hocquet, A. Vauchez, Paris 1987, pp. 267-276.

Bresc H. - Bresc-Bautier G., *«Felix Urbs Panormi»: spectacle et violence*, in *Palerme 1070-1492: mosaique de peuples, nation rebelle. La naissance violente de l'identité sicilienne*, cur. H. Bresc, G. Bresc Bautier, Paris 1993, pp. 162-174.

Bresc-Bautier G., *La Cattedrale nella società palermitana dal 1300 al 1460*, in *La Cattedrale di Palermo. Studi per l'ottavo centenario della fondazione*, cur. L. Urbani, Palermo 1993, pp. 123-136.

Brevis cronica de factis insule Sicilie (1257-1396), in *Cronache Siciliane inedite della fine del Medioevo*, ed. F. Giunta, Palermo 1955, pp. 39-50.

Brown E., *The French Royal Funeral Ceremony and the King's Two Bodies. Ernst H. Kantorowicz, Ralph E. Giesey and the Construction of a Paradigm*, in *Le Corps du Prince*, cur. É. Bousmar, H. Cools, J. Dumont, A. Marchandisse, «Micrologus. Nature, Sciences and Medieval Societies», 22 (2014), pp. 105-138.

Bruni F., *La cultura e la prosa volgare nel '300 e nel '400*, in *Storia della Sicilia*, cur. R. Romeo, IV, *La cultura nell'età medioevale*, Napoli 1980, pp. 179-280.

Bruzelius C., *Queen Sancia of Mallorca and the Convent Church of Sta. Chiara in Naples*, «Memoirs of the American Academy of Rome», 40 (1995), pp. 69-100.

Bruzelius C., *San Lorenzo Maggiore e lo studio francescano di Napoli: qualche osservazione sul carattere e la cronologia della chiesa medievale*, in *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico. Gli Ordini mendicanti a Napoli*, cur. S. Romano, N. Bock, Atti della II Giornata di Studi su Napoli (Losanna, 13 dicembre 2001), Napoli 2005, pp. 27-50.

Bruzelius C., *The Stones of Naples. Church Building in Angevin Italy. 1266-1343*, New Haven - London 2004.

Buc P., *Dangereux rituel. De l'histoire médiévale aux sciences sociales*, Paris 2003 (ed. or. Princeton 2001).

Buccio di Ranallo, *Cronica*, ed. C. De Matteis, Firenze 2008.

Büchsel M., *Nur der Tyrann hat sein eigenes Gesicht. Königsbilder im 12. und 13. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland*, in *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, cur. M. Büchsel, P. Schmidt, Mainz 2003, pp. 123-140.

Bullarium Franciscanum sive Romanorum Pontificum constitutiones, epistolae, diplomata tribus ordinibus Minorum, Clarissarum, Poenitentium, eds. G. G. Sbaraglia, K. Eubel, Roma 1759-1908, voll. 9.

Busnot D., *Histoire du Règne de Mouley Ismael Roy de Maroc, Fez, Tafilet, Souz*, Rouen 1714.

Cabau P., *Les évêques de Toulouse (III^e^-XIV^e^ siècles) et les lieux de leur sépulture*, «Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France», 59 (1999), pp. 123-162.

Caggese R., *Roberto d'Angiò e i suoi tempi*, Firenze 1922-1930, voll. 2.

Camera M., *Annali delle Due Sicilie. Dall'origine e fondazione della monarchia fino a tutto il regno dell'augusto sovrano Carlo III Borbone*, Napoli 1841-1860, voll. 2.

Camille M., *The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge 1989.

Campo G., *Messina. Architettura e urbanistica*, in *Enciclopedia dell'Arte medievale*, cur. A. M. Romanini, VIII, Roma 1997, *ad vocem*.

Cantarella G. M., *Il pallottoliere della regalità: il perfetto re della Sicilia normanna*, in *Dentro e fuori la Sicilia. Studi di storia per Vincenzo D'Alessandro*, cur. P. Corrao, I. E. Mineo, Roma 2009, pp. 29-44.

Cantarella G. M., *I ritratti di Acerbo Morena*, in *Milano e il suo territorio in età comunale (XI-XII secolo)*, Atti dell'XI Congresso Internazionale di Studio sull'Alto Medioevo (Milano, 26-30 ottobre 1987), Spoleto 1989, II, pp. 989-1010.

Cantarella G. M., *La rivoluzione delle idee nel secolo undicesimo*, in *Il papa ed il sovrano. Gregorio VII ed Enrico IV nella lotta per le investiture*, cur. G. M. Cantarella, D. Tuniz, Novara 1985, pp. 7-63.

Cantarella G. M., *Medioevo. Un filo di parole*, Milano 2002.

Cantarella G. M., *Principi e corti. L'Europa del XII secolo*, Torino 1997.

Cantarella G. M., *Qualche idea sulla sacralità regale alla luce delle recenti ricerche: itinerari e interrogativi*, «Studi Medievali. Rivista della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo», s. III, 44 (2003), pp. 911-927.

Capitula Regni Siciliae quae ad hodiernum diem lata sunt edita cura eiusdem Regni Deputatorum, ed. F. Testa, Palermo 1741-1743 (rist. anastatica, cur. A. Romano, Soveria Mannelli 1999) voll. 2.

Caravale M., *Domenico da Gravina*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XL, Roma 1991, *ad vocem*.

Careri G., *Louis Marin: pouvoir de la représentation et représentation du pouvoir*, in *Louis Marin: le pouvoir dans ses représentations*, cur. G. Careri, X. Vert, Paris 2008, pp. 4-15.

Carile A., *La sacralità rituale dei ΒΑΣΙΛΕΙΣ bizantini*, in *Per me reges regnant. La regalità sacra nell'Europa medievale*, cur. F. Cardini, M. Saltarelli, Rimini - Siena 2002, pp. 53-96.

Caronia G., *La Zisa di Palermo: storia e restauro*, Bari 1982.

Caronia G. - Noto V., *La Cuba di Palermo. Arabi e Normanni nel XII secolo*, Palermo 1988.

Carozzi C., *Saba Malaspina et la légitimité de Charles I^er^*, in *L'État angevin. Pouvoir, culture et société entre XIII^e^ et XIV^e^ siècle*, Atti del Convegno

Internazionale (Roma - Napoli, 7-11 novembre 1995), Roma 1998, pp. 81-98.

Cassidy B., *An image of King Robert of Naples in a Franco-Italian manuscript in Dublin*, «The Burlington Magazine», 148/1 (2006), pp. 31-33.

Castelnuovo E., *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in *Storia d'Italia*, cur. R. Romano, C. Vivanti, V, *I documenti*, 2, Torino 1973, pp. 1031-1094.

Celano C., *Delle notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli 1692.

Châtelet A., *Portait et dévotion*, in *Le Portrait individuel: réflexions autour d'une forme de représentation, XIII^e^-XV^e^ siècles*, cur. D. Olariu, Bern 2009, pp. 153-166.

Chelazzi Dini G., *Osservazioni sui miniatori del panegirico di Roberto d'Angiò nel British Museum*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, I, Milano 1977, pp. 140-145.

Chronicon Neritinum, sive brevis historia monasterii neritini ab a. 1090 ad a. 1368, ab altero continuatum usque ad a. 1412, ed. L. A. Muratori, «Rerum Italicarum Scriptores», s. I, XXIV, Milano 1738, pp. 883-910.

Chronicon Siculum incerti authoris ab anno 340 ad annum 1396 in forma diary ex inedito Codice Ottoboniano Vaticano, ed. G. De Blasiis, Napoli 1887.

Cingolani S. M., *La memòria dels reis. Les quatre grans cròniques i la historiografia catalana, des del segle X fins al XIV*, Barcelona 2007.

Cingolani S. M., *Pere el Gran. Vida, actes i paraula*, Barcelona 2010.

Claussen P. C., *Ritratto*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, cur. A. M. Romanini, X, Roma 1999, *ad vocem*.

Clever I. - Ruberg W., *Beyond Cultural History? The Material Turn, Praxiography, and Body History*, «Humanities», 3/4 (2014), pp. 546-566.

Codex Italiae diplomaticus, ed. J. C. Lünig, II, Frankfurt - Leipzig, 1726.

Codice diplomatico dei re aragonesi di Sicilia Pietro I, Giacomo, Federico II, Pietro II e Ludovico dalla rivoluzione siciliana del 1282 sino al 1355, con note storiche e diplomatiche, ed. G. La Mantia, Palermo 1917-1956, voll. 2.

Collareta M., *Modi di presentarsi: taglio e visuale nella ritrattistica autonoma*, in *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, cur. U. Pfisterer, M. Seidel, München 2003, pp. 131-149.

Colletta P., *La* Cronica Sicilie*: apporti del codice Fitalia e interventi di V. Todesco (1941)*, «Invigilata Lucernis» 34 (2012), pp. 37-48.

Colletta P., *L'edizione della* Cronica Sicilie, in *Medioevo oggi. Tra testimonianze e ricostruzione storica: metodologie ed esperienze a confronto*, Atti del Convegno di Agrigento (26-27 ottobre 2007), «Schede Medievali. Rassegna dell'Officina di Studi Medievali», 48 (2010), pp. 187-201.

Colletta P., *Per una nuova edizione della* Cronica Sicilie *di anonimo del Trecento*, «Mediterranea. Ricerche storiche», 3/2 (2006), n. 7, pp. 331-346.

Colletta P., *Saggio critico di aggiornamento bibliografico*, in C. R. Backman, *Declino e caduta della Sicilia medievale. Politica, religione ed economia nel regno di Federico III d'Aragona Rex Siciliae (1296-1337)*, cur. A. Musco, Palermo 2007 (ed. or. Cambridge 1995), pp. 333-364.

Colletta P., *Storia, cultura e propaganda nel regno di Sicilia nella prima metà del XIV secolo: la* Cronica Sicilie, Roma 2011.

Colletta P., *Strategie d'informazione e gestione del consenso nel regno di Sicilia: la sepoltura di Federico III*, «Mediterranea. Ricerche Storiche», 2/2 (2005), n. 4, pp. 221-234.

Colletta P., *Sull'edizione della* Cronica Sicilie *di Anonimo del Trecento a cura di Rosario Gregorio*, «Mediterranea. Ricerche storiche», 2/3 (2005), n. 5, pp. 567-582.

Colletta P., *Sul testo della* Cronica Sicilie, «Rivista di Cultura Classica e Medievale» 55/1 (2013), pp. 189-200.

Convenevole da Prato, *Regia Carmina dedicati a Roberto d'Angiò re di Sicilia e di Gerusalemme*, ed. C. Grassi, saggi M. Ciatti, A. Petri, Milano 1982, voll. 2.

Cooper D., *Access All Areas? Spatial Divides in the Mendicant Churches of Late Medieval Tuscany*, in *Ritual and Space in the Middle Ages*, cur. F. Andrews, Donington 2011, pp. 90-107.

Corfiati C., *La memoria dei cronisti. Scrittori di storia sotto gli Angioini*, «Quaderni medievali», 25/2 (2000), pp. 192-214.

Corpus Nummorum Italicorum. Primo tentativo di un catalogo generale delle monete medievali e moderne coniate in Italia o da italiani in altri paesi, Roma 1910-1943 (rist. anastatica Bologna 1969-1971), voll. 20.

Corrao P., *Da Federico a Federico. Trasformazione degli assetti istituzionali del regno di Sicilia fra XIII e XIV secolo*, in *Gli inizi del diritto pubblico, da Federico I a Federico II*, cur. D. Quaglioni, G. Dilcher, Bologna 2009, pp. 387-401.

Corrao P., *Governare un regno. Potere, società e istituzioni in Sicilia fra Trecento e Quattrocento*, Napoli 1991.

Corrao P., *Pietro I di Sicilia, III d'Aragona*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIII, Roma 2015, *ad vocem*.

Corrao P., *Pietro II, re di Sicilia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIII, Roma 2015, *ad vocem*.

Costa F., *Eleonora d'Angiò (1289-1343), Regina francescana in Sicilia (1303-1343*), in *I francescani e la politica*, cur. A. Musco, Atti del Convegno Internazionale (Palermo, 3-7 dicembre 2002), Palermo 2007, I, pp. 175-222.

Cronaca aquilana rimata di Buccio di Ranallo di Popplito di Aquila, ed. V. De Bartholomaeis, Roma 1907 (rist. anastatica Torino 1970).

Cronaca della Sicilia di Anonimo del Trecento, ed. P. Colletta, Enna 2013.

Cronaca di Partenope, ed. A. Altamura, Napoli 1974.

Cronache Siciliane inedite della fine del Medioevo, ed. F. Giunta, Palermo 1955.

Crònica de Ramon Muntaner, in *Les quatre grans Cròniques*, ed. F. Soldevila, revisione filologica J. Bruguera, revisione storica M. T. Ferrer i Mallol, III, Barcelona 2011 (ed. or. Barcelona, 1971).

Crònica. Ramón Muntaner, ed. V. J. Escartí, Valencia 1999, voll. 2.

Cronicon Suessanum, in *Raccolta di varie croniche, djari, e altri opuscoli così italiani, come latini appartenenti alla storia del regno di Napoli*, ed. A. A. Pelliccia, voll. 5, I, Napoli 1780, pp. 49-78.

Csapodi-Gárdonyi K., *The Bible of Andrew Anjou*, «Acta Historiae Artium. Academiae Scientiarum Hungaricae», 22/1-2 (1976), pp. 89-106.

Cusimano G., *Atanasiu di Iaci*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IV, Roma 1962, *ad vocem*.

D'Alessandro V., *Politica e società nella Sicilia aragonese*, Palermo 1963.

D'Alessandro V., *La Sicilia dal Vespro a Ferdinando il Cattolico*, in *Storia d'Italia*, cur. G. Galasso, XVI, *La Sicilia dal Vespro all'Unità d'Italia*, Torino 1989, pp. 1-96.

D'Alessandro V., *Un re per un nuovo regno*, in *Federico III d'Aragona, re di Sicilia (1296-1337)*, cur. M. Ganci, V. D'Alessandro, R. Scaglione Guccione, Atti del Convegno di Studi (Palermo, 27-30 novembre 1996), «Archivio Storico Siciliano», s. IV, 23 (1997), pp. 21-45.

Da Ludovico d'Angiò a san Ludovico di Tolosa. I testi e le immagini, cur. T. D'Urso, A. Perriccioli Saggese, D. Solvi, Atti del Convegno Internazionale (Napoli - S. Maria Capua Vetere, 3-5 novembre 2016), Spoleto 2017.

D'Andrea A., *The Angevins' coins of southern Italy*, Ariccia 2015.

D'Angelo E., *Precettistica retorica e ideologia politica nel Proemio dell'*Historia Sicula *di Bartolomeo da Neocastro*, in *La fine dell'inizio. Una riflessione e quattro studi su «incipit» ed «explicit» nella letteratura latina*, cur. F. Giannini, Napoli 1999, pp. 68-101.

D'Angelo E., *Stil und Quellen in den Chroniken des Richard von San Germano und des Bartholomaeus von Neocastro*, «Quellen und Forschungen aus Italienischen Archiven und Bibliotheken», 77 (1997), pp. 437-458.

D'Angelo E., *Storiografi e cronologi latini del Mezzogiorno normanno-svevo*, intr. E. Cuozzo, Napoli 2003.

Davidsohn R., *Storia di Firenze*, Firenze 1956-1968 (ed. or. Berlin 1896-1927), voll. 8.

De Caprio C., *La storiografa angioina in volgare. Lessico metaletterario, modalità compositive e configurazioni stilistiche nella* Cronaca di Partenope, in *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, cur. G. Alfano, E. Grimaldi, S. Martelli, A. Mazzucchi, M. Palumbo, A. Perriccioli Saggese, C. Vecce, Atti del Convegno (Napoli - Salerno, 23-25 ottobre 2013), Firenze 2014, pp. 427-448.

De Crescenzo S., *Notizie storiche tratte dai documenti angioini conosciuti con nome di* Arche, «Archivio Storico per le Province Napoletane», 21 (1896), pp. 476-493.

Deér J., *The Dynastic Porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily*, Cambridge (Massachusetts) 1959.

Dell'Aja G., *Cernite Robertum regem virtute refertum*, Napoli 1986.

Delle Donne F., *Politica e letteratura nel Mezzogiorno medievale. La cronachistica dei secoli XII-XV*, Salerno 2001.

Delle Donne F., *Una costellazione di informazioni cronachistiche. Francesco Pipino, Riccobaldo da Ferrara, codice Fitalia e* Cronica Sicilie, «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo», 118 (2016), pp. 157-178.

De Marchi A., *"Cum dictum opus sit magnum". Il documento pistoiese del 1274 e l'allestimento trionfale dei tramezzi in Umbria e Toscana fra Due e Trecento*, in *Medioevo. Immagine e memoria*, cur. A. C. Quintavalle, Atti del Convegno Internazionale (Parma, 23-28 settembre 2008), Milano 2009, pp. 57-75.

De Matteis C., *Buccio di Ranallo. Critica e filologia*, Roma 1990.

De Matteis C., *Per una nuova edizione della Cronica di Buccio di Ranaldo*, «Cultura mediolatina», 43 (1985), pp. 27-77.

De Mérindol C., *L'héraldique des princes angevins*, in *Les Princes angevins du XIII^e^ au XV^e^ siècle. Un destin européen*, cur. N. Y. Tonnerre, E. Verry, Atti delle Giornate di Studi (Fontevrault, 15-16 giugno 2001), Rennes 2003, pp. 277-310.

De Rinaldis A., *La tomba primitiva di Roberto d'Angiò*, «Belvedere. Kunst und Kultur der Vergangenheit», 5 (1924), n. 27, pp. 92-96.

De Sagarra F., *Sigillografia Catalana. Inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya*, Barcelona 1915-1932, voll. 3.

De Stefano A., *Federico III d'Aragona re di Sicilia (1296-1337)*, Bologna 1956 (ed. or. Palermo 1937).

De Stefano P., *Descrittione dei luoghi sacri della città di Napoli*, Napoli 1560.

De Vio M., *Felicis et fidelissimae urbis Panormi selecta aliquot ad civitatis decus et commodum spectantia Privilegia*, Palermo 1706.

Die Chronik des Saba Malaspina, eds. W. Koller, A. Nitschke, «Monumenta Germaniae Historica», «Scriptores (in Folio)», XXXV, Hannover 1999.

Di Giovanni V., *La topografia antica di Palermo dal secolo X al XV*, Palermo 1889-1890, voll. 2.

Di Marzo G., *Delle belle arti in Sicilia*, Palermo 1858-1864, voll. 4.

Di Meglio R., *Ordini mendicanti e città: l'esempio di San Lorenzo Maggiore di Napoli*, in *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico. Gli Ordini mendicanti a Napoli*, cur. S. Romano, N. Bock, Atti della II Giornata di Studi su Napoli (Losanna, 13 dicembre 2001), Napoli 2005, pp. 15-26.

Di Stefano G., *L'architettura religiosa in Sicilia nel sec. XIII*, «Archivio storico Siciliano», 4-5 (1938-1939), pp. 39-92.

Di Stefano G., *Monumenti della Sicilia normanna*, cur. W. Krönig, Palermo 1979 (ed. or. Palermo 1955).

Dittelbach T., *Il trono del sovrano - tipologia e utopia*, in *La Cappella Palatina a Palermo. Storia, Arte, Funzioni*, cur. T. Dittelbach, Künzelsau 2011, pp. 386-396.

Dittelbach T., *Rex Imago Christi: Der Dom von Monreale. Bildsprachen und Zeremoniell in Mosaikkunst und Architektur*, Wiesbaden 2003.

Dits, fets i veres veritats. Estudis sobre Ramon Muntaner i el seu temps, cur. J. A. Aguilar Àvila, S. Martí Castellà, X. Renedo i Puig, Barcelona 2019.

Domeneghetti C., *I mosaici del duomo di Messina e Venezia*, «Arte. Documento. Rivista e Collezione di Storia e tutela dei Beni Cultuali», 15 (2001), pp. 79-83.

Dominici de Gravina, *Chronicon de rebus in Apulia gestis (aa. 1333-1350)*, ed. A. Sorbelli, «Rerum Italicarum Scriptores», s. II, XII/3, Città di Castello 1903.

Douët D'Arcq L., *Collection de sceaux*, «Archives de l'Empire. Inventaires et documents», cur. M. Le Marquis de Laborde, III, Paris 1868.

D'Ovidio S., Cernite Robertum regem virtute refertum. *La 'fortuna' del monumento sepolcrale di Roberto d'Angiò in S. Chiara*, in *La Chiesa e il convento di Santa Chiara. Committenza artistica, vita religiosa e progettualità politica nella Napoli di Roberto d'Angiò e Sancia di Maiorca*, cur. F. Aceto, S. D'Ovidio, E. Scirocco, Battipaglia 2014, pp. 275-312.

D'Ovidio S., *Osservazioni sulla struttura e l'iconografia della tomba di re Roberto d'Angiò in Santa Chiara a Napoli*, «Hortus Artium Medievalium», 21 (2015), pp. 92-112.

Duindam J., *Dynasties. A Global History of Power, 1300-1800*, Cambridge 2016.

Duran M. M., *The Politics of Art. Image Sovereignty in the Anjou Bible*, in *The Anjou Bible. A Royal Manuscript Revealed. Naples 1340*, cur. L. Watteeuw, J. Van der Stock, Paris - Leuven - Walpole (Massachusetts) 2010, pp. 73-94.

Dutton P. E., *Charlemagne's Mustache. And Other Cultural Clusters of a Dark Age*, New York 2004.

Elsner J., *Imperial Rome and Christian Triumph. The Art of the Roman Empire AD 100-450*, Oxford 1998.

Elze R., *Insegne del potere sovrano e delegato in Occidente*, ora in Id., *Päpste - Kaiser - Könige und die mittelalterliche Herrschaftssymbolik*, London 1982 (ed. or. Spoleto, 1976), pp. 569-594.

Elze R., *I segni del potere ed altre fonti dell'ideologia politica del Medioevo recentemente utilizzate*, ora in Id., *Päpste - Kaiser - Könige und die mittelalterliche Herrschaftssymbolik*, London 1982 (ed. or. Roma 1976), pp. 283-300.

Elze R., *Le insegne del potere*, in *Strumenti, tempi e luoghi di comunicazione nel Mezzogiorno normanno-svevo*, cur. G. Musca, V. Sivo, Atti delle XI giornate normanno-sveve (Bari, 26-29 ottobre 1993), Bari 1995, pp. 113-129.

Enderlein L., *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266-1343*, Worms 1997.

Enderlein L., *Zur Entstehung der Ludwigstafel des Simone Martini in Neapel*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 30 (1995), pp. 135-150.

Enzensberger H., *Messina e i re*, in *Messina. Il ritorno della memoria*, cur. G. Fallico, Catalogo della Mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, settembre 1994), Palermo 1994, pp. 331-336.

Erlande-Brandenburg A., *Le rois est mort. Étude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIII^e^ siècle*, Genève 1975.

Fallico M. G., *Le fonti archivistiche (1296-1337)*, in *Federico III d'Aragona, re di Sicilia (1296-1337)*, cur. M. Ganci, V. D'Alessandro, R. Scaglione Guccione, Atti del Convegno di Studi (Palermo, 27-30 novembre 1996), «Archivio Storico Siciliano», s. IV, 23 (1997), pp. 59-80.

Fasoli G., *Cronache medievali di Sicilia. Note d'orientamento*, «Siculorum Gymnasium», n. s., 2 (1949), pp. 186-241 (riedizione cur. O. Capitani, Bologna 1995).

Federico II e l'Italia. Percorsi, Luoghi, Segni e Strumenti, cur. C. D. Fonseca, Catalogo della Mostra (Roma, Palazzo Venezia, 22 dicembre 1995 - 30 aprile 1996), Roma 1995.

Federico II. Immagine e potere, cur. M. S. Calò Mariani, R. Cassano, Catalogo della Mostra (Bari, Castello Svevo, 4 febbraio - 17 aprile 1995), Venezia 1995.

Ferraù G., *La storiografia del '300 e '400*, in *Storia della Sicilia*, cur. R. Romeo, IV, *La cultura nell'età medioevale*, Napoli 1980, pp. 647-676.

Ferraù G., *Nicolò Speciale storico del* Regnum Siciliae, Palermo 1974.

Figurski P., *Das sakramentale Herrscherbild in der politischen Kultur des Frühmittelalters*, «Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster», 50 (2016), pp. 129-161.

Figurski P. - Mroziewicz K. - Sroczyński A., *Introduction*, in *Premodern rulership and contemporary political power. The king's body never dies*, cur. K. A. Mroziewicz, A. Sroczyński, Amsterdam 2017, pp. 9-18.

Filangeri R., *Giotto a Napoli e gli avanzi di pitture nella Cappella Palatina Angioina*, «Archivio Storico Italiano», 95/1 (1937), pp. 129-145.

Fleck C. A., *Patronage, Art, and the Anjou Bible in Angevin Naples (1266-1352)*, in *The Anjou Bible. A Royal Manuscript Revealed. Naples 1340*, cur. L. Watteeuw, J. Van der Stock, Paris – Leuven - Walpole (Massachusetts) 2010, pp. 37-52.

Fodale S., *Federico III d'Aragona, re di Sicilia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VL, Roma 1995, *ad vocem*.

Fodale S., *Federico III e la Chiesa romana*, in *Il Mediterraneo del '300: Raimondo Lullo e Federico III d'Aragona, re di Sicilia*, cur. A. Musco, M.

Romano, Atti del Convegno Internazionale (Castelvetrano - Selinunte, 17-19 novembre 2005), Turnhout 2008, pp. 3-14.

Fodale S., *Federico IV d'Aragona, re di Sicilia, detto il Semplice*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VL, Roma 1995, *ad vocem*.

Fodale S., *Procida, Giovanni da*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXV, Roma 2016, *ad vocem*.

Freud S., *Psicologie delle masse e analisi dell'Io*, cur. D. Tarizzo, Torino 2013, (ed. or. Leipzig 1921).

Frugoni A., *Convenevole da Prato e un libro figurato in onore di Roberto d'Angiò*, «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», 81 (1969), pp. 1-32.

Frugoni C., *Ambrogio Lorenzetti*, in *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, cur. Ead., Firenze 2002, pp. 119-199.

Frugoni C., *L'ideologia del Villani nello specchio dell'unico manoscritto figurato della* Nuova cronica, in *Il Villani illustrato. Firenze e l'Italia medievale nelle 253 immagini del ms. Chigiano LVIII 296 della Biblioteca Vaticana*, cur. Ead., Firenze 2005, pp. 7-12.

Gaglione M., *Allusioni gioachimite nella basilica angioina di Santa Chiara a Napoli?*, «Studi Storici», 1 (2004), pp. 279-289.

Gaglione M., *Converà ti que aptengas la flor. Profili di sovrani angioini, da Carlo I a Renato (1266-1442)*, Milano 2009.

Gaglione M., *Francescanesimo femminile a Napoli: dagli statuti per il monastero di Santa Chiara (1321) all'adozione della prima regola per Santa Croce di Palazzo*, «Frate Francesco. Rivista di cultura francescana», n. s., 79/1 (2013), pp. 29-95.

Gaglione M., *Il* San Ludovico *di Simone Martini, manifesto della santità regale angioina*, «Rassegna Storica Salernitana», n. s., 29/2 (2012), n. 58, pp. 9-126.

Gaglione M., *La Basilica ed il monastero doppio di S. Chiara a Napoli in studi recenti*, «Archivio per la storia delle donne», 4 (2007), pp. 127-198.

Gaglione M., *Note su di un legame accertato: la dinastia angioina ed il convento di S. Lorenzo Maggiore in Napoli*, «Rassegna Storica Salernitana», n. s., 25/2 (2008), n. 50, pp. 125-168.

Gaglione M., *Nuovi studi sulla Basilica di Santa Chiara in Napoli*, Napoli 1996.

Gaglione M., *Qualche ipotesi e molti dubbi su due fondazioni angioine a Napoli: S. Chiara e S. Croce di Palazzo*, «Campania Sacra. Rivista di Storia Sociale e Religiosa del Mezzogiorno», 33/1-2 (2002), pp. 61-108.

Gaglione M., *Quattro documenti per la storia di S. Chiara in Napoli*, «Archivio Storico per le Provincie Napoletane», 121 (2003), pp. 399-431.

Gaglione M., *Sancia di Maiorca e la dotazione del Monastero di S. Chiara in Napoli nel 1342*, «Rassegna Storica Salernitana», n. s., 27/1 (2010), n. 53, pp. 149-187.

Galasso G., *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno angioino e aragonese (1266-1494)*, in *Storia d'Italia*, cur. G. Galasso, XV, 1, Torino 1992.

Gandolfo F., *Le tombe e gli arredi liturgici medioevali*, in *La Cattedrale di Palermo. Studi per l'ottavo centenario della fondazione*, cur. L. Urbani, Palermo 1993, pp. 231-254.

Gaposchkin M. C., *The Making of Saint Louis. Kingship, Sanctity, and Crusade in the Later Middle Ages*, Ithaca (New York) 2008.

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

Gardner J., *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 Convegno Internazionale (Roma - Napoli, 7-11 novembre 1995), Roma 1998, pp. 115-126.

Gardner J., *The Cult of a Fourteenth Century Saint: the Iconography of Saint Louis of Toulouse*, in *I francescani nel Trecento*, Atti del XIV Convegno Internazionale (Assisi, 16-18 ottobre 1986), Perugia 1988, pp. 167-193.

Geary P. J., *Furta sacra. Thefts of Relics in the Central Middle Ages*, Princeton 1978.

Giesey R. E., *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*, Genève 1960.

Giorgianni G., *"Com'era, dov'era", conservazione e struttura nel Duomo di Messina. Gli equivoci*, «ΑΝΑΓΚΗ. Quadrimestrale di cultura, storia e tecniche della conservazione per il progetto», n. s., 26 (1999), pp. 50-59.

Giotto e compagni, cur. D. Thiébaut, Paris - Milano 2013.

Giovanni Boccaccio, *Decameron*, ed. C. Segre, commento M. Segre Consigli, Milano 1966.

Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, ed. G. Porta, Parma 1990-1991, voll. 3.

Giuffrè M., *L'architettura religiosa*, in *Federico III d'Aragona, re di Sicilia (1296-1337)*, cur. M. Ganci, V. D'Alessandro, R. Scaglione Guccione, Atti del Convegno (Palermo, 27-30 novembre 1996), «Archivio Storico Siciliano», s. IV, 23 (1997), pp. 215-234.

Giuliani A. - Fabrizi D., *Le monete degli Angioini in Italia meridionale. Indagine archivistica sulla politica monetaria e analisi critica dei materiali*, Roseto degli Abruzzi 2014.

Giuliani A. - Fabrizi D., *Le monete degli Angioini in Italia meridionale. Catalogo monetario*, Roseto degli Abruzzi 2015.

Giunta F., *Alagona, Blasco, il Vecchio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, I, Roma 1960, *ad vocem*.

Giunta F., *Aragonesi e Catalani nel Mediterraneo*, I, *Dal regno al viceregno in Sicilia*, Palermo 1953.

Giunta F., *Il 'messinese' Bartolomeo di Neocastro*, «Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Palermo», 9 (1969), pp. 108-113.

Gli occhi di Alessandro. Potere sovrano e sacralità del corpo da Alessandro Magno a Ceauşescu, cur. S. Bertelli, C. Grottanelli, Firenze 1990.

Gnecchi Ruscone L., *Tattoo. La storia e le origini in Italia*, Milano 2017.

Grierson P. - Travaini L., *Medieval European Coinage. With a Catalogue of the Coins in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge, XIV, *Italy*, 3, *South Italy, Sicily, Sardinia*, Cambridge 1998.

Gugliotta M., *Le sante parole e le buone opere di san Luigi. Joinville (si) racconta…*, in *San Luigi dei Francesi. Storia, spiritualità, memoria nelle arti e in letteratura*, cur. P. Sardina, Roma 2017, pp. 131-144.

Hadda L., *L'architettura palaziale tra Africa del Nord e Sicilia normanna (secoli X-XII)*, Napoli 2015.

Hadda L., *L'īwān nell'architettura palaziale della Sicilia normanna*, in *Entre Oriente y Occidente. Textos y espacios medievales*, cur. M. Marcos-Aldón, M. Massaiu, Córdoba 2016, pp. 73-88.

Hamel P., *Il lungo regno. Vita avventurosa di Federico III, re di Sicilia*, Soveria Mannelli 2014.

Harriet R., *Das Reich als Ereignis. Formen und Funktionen der Herrschaftsinszenierung bei Kaisereinzügen (1558-1618)*, Köln 2011.

Hartnell J., *Medieval bodies. Life, death and art in Middle Ages*, London 2018.

Haslam A. S. - Reicher S. D. - Platow M. J., *Psicologia del leader. Identità, influenza e potere*, Bologna 2013 (ed. or. Hove - New York 2011).

Hébert M., *Le règne de Robert d'Anjou*, in *Les Princes angevins du XIII^e^ au XV^e^ siècle. Un destin européen*, cur. N.-Y. Tonnerre, É. Verry, Atti delle Giornate di Studi (Fontevrault, 15-16 giugno 2001), Rennes 2003, pp. 99-116.

Heullant-Donat I., *Quelques réflexions autour de la cour angevine comme milieu culturel au XIV^e siècle*, in *L'État angevin. Pouvoir, culture et société entre XIII^e et XIV^e siècle*, Atti del Convegno Internazionale, (Roma - Napoli, 7-11 novembre 1995), Roma 1998, pp. 173-192.

Hitzfeld K. L., *Studien zu den religiösen und politischen Anschauungen Friedrichs III. von Sizilien*, Berlin 1930.

Hoch A. S., *A Medieval Franciscan Image of a 'White Marriage' Reconsidered*, «Arte Cristiana. Rivista Internazionale di Storia dell'Arte e di Arti Liturgiche», 88 (2000), pp. 429-438.

Hoch A. S., *Pictures of Penitence from a Trecento Neapolitan Nunnery*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 61/2 (1998), pp. 206-226.

Hoch A. S., *Sovereignty and Closure in Trecento Naples: Images of Queen Sancia, alias 'Sister Clare'*, «Arte medievale. Periodico internazionale di critica dell'arte medievale», s. II, 10/1 (1996), pp. 121-140.

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

Horch C., *Der Memorialgedanke und das Spektrum seiner Funktionen in der bildenden Kunst des Mittelalters*, Königstein im Taunus 2001.

Il Principe inVisibile. La rappresentazione e la riflessione sul potere tra Medioevo e Rinascimento, cur. L. Bertolini, A. Calzona, G. M. Cantarella, S. Caroti, Atti del Convegno Internazionale (Mantova, 27-30 novembre 2013), Turnhout 2015.

Il registro della cancelleria di Federico II del 1239-1240, ed. C. Carbonetti-Vendittelli, Roma 2002, voll. 2.

Il Villani illustrato. Firenze e l'Italia medievale nelle 253 immagini del ms. Chigiano LVIII 296 della Biblioteca Vaticana, cur. C. Frugoni, Firenze 2005.

I sigilli d'oro dell'Archivio Segreto Vaticano, cur. A. Martini, nota storica M. Giusti, intr. A. Pratesi, Milano 1984.

Ivanovici D. V., *Iconic Presences. Late Roman Consuls as Imperial Images*, «Convivium. Exchanges and Interactions in the Arts of Medieval Europe, Byzantium, and the Mediterranean», 6/1, 2019, pp. 128-147.

Jacquart D., *La fisiognomica: il trattato di Michele Scoto*, in *Federico II*, cur. P. Toubert, A. Paravicini Bagliani, II, *Federico II e le scienze*, Palermo 1994, pp. 338-353.

Jäggi C., *Raum und Liturgie in franziskanischen Doppelklöstern: Königsfelden und S. Chiara in Neapel im Vergleich*, in *Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Âge*, cur. N. Bock, P. Kurmann, S. Romano, J.-M. Spieser, Atti

del Convegno Internazionale (Losanna - Friburgo, 24-25 marzo, 14-15 aprile, 12-13 maggio, 2000), Roma 2002, pp. 223-246.

Jannella C., *Simone Martini*, Firenze 1989.

Janse A., *Jacqueline of Bavaria and John of Brabant. The Princely Body as a Political Asset*, in *Le Corps du Prince*, cur. É. Bousmar, H. Cools, J. Dumont, A. Marchandisse, «Micrologus. Nature, Sciences and Medieval Societies», 22 (2014), pp. 317-340.

Jehel G., *Les Angevins de Naples. Une dynastie européenne 1246-1266-1442*, Paris 2014.

Kantorowicz E. H., *Federico II, imperatore*, Milano 2000 (ed. or. Berlin 1927-1931).

Kantorowicz E. H., *I due corpi del Re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Torino 2012 (ed. or. Princeton 1957).

Kehnel A., *Le corps fragile du prince. Dans les rites d'investiture médiévale*, in *Le Corps du Prince*, cur. É. Bousmar, H. Cools, J. Dumont, A. Marchandisse, «Micrologus. Nature, Sciences and Medieval Societies», 22 (2014), pp. 679-704.

Kelly S., *Religious Patronage and royal propaganda in Angevin Naples: Santa Maria Donna Regina in context*, in *The Church of Santa Maria Donna Regina. Art, Iconography and Patronage in Fourteenth Century Naples*, cur. J. Elliott, C. Warr, Aldershot 2004, pp. 27-44.

Kelly S., *The New Solomon. Robert of Naples (1309-1343) and Fourteenth-Century Kingship*, Leiden - Boston 2003.

Kertzer D. I., *Simboli politici*, in *Enciclopedia delle scienze sociali*, Roma 1997, *ad vocem*.

Kiesewetter A., *Eleonora d'Angiò, regina di Sicilia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLII, Roma 1993, *ad vocem*.

Kiesewetter A., *Filippo I d'Angiò, imperatore nominale di Costantinopoli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVII, Roma 1997, *ad vocem*.

Kiesewetter A., *Flor, Ruggiero di*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVIII, Roma 1997, *ad vocem*.

Kiesewetter A., *Francesco Petrarca e Roberto d'Angiò*, «Archivio Storico per le Province Napoletane», 123 (2005), pp. 145-176.

Kiesewetter A., *Giovanna I d'Angiò, regina di Sicilia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LV, Roma 2001, *ad vocem*.

Kiesewetter A., *Lauria, Ruggero di*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIV, Roma 2005, *ad vocem*.

Koller W., *Studien zur Überlieferung der Chronik des Saba Malaspina*, «Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters», 47 (1991), pp. 441-507.

Koller W., *Vergil in der Chronik des Saba Malaspina*, in *Gli umanesimi medievali*, cur. C. Leonardi, Atti del II Convegno dell'Internationales Mittellateiner Komitee (Firenze, 11-15 settembre 1993), Firenze 1998, pp. 297-306.

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

Koziol G., *Review article: The dangers of polemic: Is ritual still an interesting topic of historical study?*, «Early Medieval Europe», 4/2 (2002), pp. 367-388.

Kozlowsky S. K., *Circulation, Convergence, and the Worlds of Trecento Panel Painting: Simone Martini in Naples*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 78/2 (2015), pp. 205-238.

Krüger J., *San Lorenzo Maggiore, gli Angiò e Bartolomeo da Capua. Appunti per una storia della costruzione*, in *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico. Gli Ordini mendicanti a Napoli*, cur. S. Romano, N. Bock, Atti della II Giornata di Studi su Napoli (Losanna, 13 dicembre 2001), Napoli 2005, pp. 51-66.

Krüger K., A deo solo et a te regnum teneo. *Simone Martinis 'Ludwig von Toulouse' in Neapel*, in *Medien der Macht. Kunst zur Zeit des Anjous in Italien*, cur. T. Michalsky, Atti del Convegno Internazionale (Frankfurt am Main, 21-23 novembre 1997), Berlin 2001, pp. 79-120.

Krüger K., *Un santo da guardare: l'immagine di san Francesco nelle tavole del Duecento*, in *Francesco d'Assisi e il primo secolo di storia francescana*, cur. A. Bartoli Langeli, E. Prinzivalli, Torino 1997, pp. 145-162.

La Cappella Palatina a Palermo, cur. B. Brenk, Modena 2010.

La Cappella Palatina a Palermo. Storia, Arte, Funzioni, cur. T. Dittelbach, Künzelsau 2011.

La Cattedrale di Palermo. Studi per l'ottavo centenario della fondazione, cur. L. Urbani, Palermo 1993.

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, cur. F. Aceto, S. D'Ovidio, E. Scirocco, Battipaglia 2014.

La Duca R., *Il Palazzo dei Normanni*, Palermo 1997.

Lafontaine-Dosogne J., *Icona*, in *Enciclopedia dell'Arte medievale*, cur. A. M. Romanini, VII, Roma 1996, *ad vocem*.

La Mantia G., *Il testamento di Federico II aragonese*, «Archivio Storico per la Sicilia Orientale», s. III, 2-3 (1936-1937), pp. 13-50.

Lanfranchi G.-B. - Rollinger R., *Introduction*, in *The body of the king. The staging of the body of the institutional leader from Antiquity to Middle Ages in East and West*, cur. G.-B. Lanfranchi, R. Rollinger, Atti del Convegno Internazionale (Padova, 6-9 luglio 2011), Padova 2016, pp. III-VIII.

Lanza Tomasi G., *Il castello di Montalbano Elicona*, in G. Lanza Tomasi - E. Sellerio, *Castelli e monasteri siciliani*, Palermo 1968, pp. 130-132.

Laurent M.-H., *Le culte de S. Louis d'Anjou à Marseille au XIV^e^ siècle. Les documents de Louis Antoine de Ruffi suivis d'un choix de lettres de cet érudit*, Roma 1954.

Lazarev V. N., *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967 (ed. or. Moscou 1947-1948).

Leanti G., *Nel sesto centenario della morte di Federico II d'Aragona*, Noto 1937.

Le bolle d'oro dell'Archivio Vaticano, cur. P. Sella, Città del Vaticano 1934.

Le Corps du Prince, cur. É. Bousmar, H. Cools, J. Dumont, A. Marchandisse, «Micrologus. Nature, Sciences and Medieval Societies», 22 (2014).

Lecuppre G., *Déficience du corps et exercice du pouvoir au XIV^e^ siècle*, in *Le Corps du Prince*, cur. É. Bousmar, H. Cools, J. Dumont, A. Marchandisse, «Micrologus. Nature, Sciences and Medieval Societies», 22 (2014), pp. 705-720.

Lecuppre G., *L'imposture politique au Moyen Âge. La seconde vie des rois*, Paris 2005.

Le Gall J.-M., *L'impossible invisibilité du roi de France 1450-1600*, in *Il Principe inVisibile. La rappresentazione e la riflessione sul potere tra Medioevo e Rinascimento*, cur. L. Bertolini, A. Calzona, G. M. Cantarella, S. Caroti, Atti del Convegno Internazionale (Mantova, 27-30 novembre 2013), Turnhout 2015, pp. 453-470.

Le Gall J.-M., *Un idéal masculin? Barbes et moustaches XV^e^-XVIII^e^ siècle*, Paris 2011.

Léglu C., *Ambivalent Visual Representations of Robert 'the Wise' in Occitan Illustrated Texts*, in *The Italian Angevins: Naples and Beyond, 1266-1343*, cur. J. Gilbert, C. Keen, E. Williams, «Italian Studies. Special Issue», 72/2 (2017), pp. 192-204.

Le Goff J., *Il corpo nel Medioevo*, in collaborazione con N. Truong, Roma - Bari 2005 (ed. or. Paris 2003).

Le Goff J., *Il re nell'Occidente medievale*, Roma - Bari 2008 (ed. or. Paris 2004).

Le Goff J., *San Luigi*, Torino 2007 (ed. or. Paris 1996).

Le monete della Messapia. La monetazione angioina del regno di Napoli, Atti del III Convegno Nazionale di Numismatica (Bari, 12-13 novembre 2010), «La monetazione pugliese dall'età classica al medioevo», III, Bari 2011.

Léonard É. G., *Gli Angioini di Napoli*, Varese 1967 (ed. or. Paris 1954).

Leonardi M., *Federico III d'Aragona (1296-1337) e il tentativo di restaurazione dell'autorità imperiale in Sicilia*, in *Studia humanitatis. Saggi in onore di Roberto Osculati*, cur. A. Rotondo, intr. G. Giarrizzo, Roma 2011, pp. 239-248.

Leone de Castris P., *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986.

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

Leone de Castris P., *La peinture à Naples, de Charles Ier à Robert d'Anjou*, in *L'Europe des Anjou. Aventure des Princes Angevins du XIIIe au XVe siècle*, Catalogo della Mostra (Fontevraud, Abbaye royale, 15 giugno - 16 settembre 2001), Paris 2001, pp. 104-121.

Leone de Castris P., *La pittura a Napoli al tempo di Boccaccio e un pittore per Roberto d'Angiò: il Maestro delle tempere francescane*, in *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, cur. G. Alfano, E. Grimaldi, S. Martelli, A. Mazzucchi, M. Palumbo, A. Perriccioli Saggese, C. Vecce, Atti del Convegno (Napoli - Salerno, 23-25 ottobre 2013), Firenze 2014, pp. 71-80.

Leone de Castris P., *Montano d'Arezzo a San Lorenzo*, in *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico. Gli Ordini mendicanti a Napoli*, cur. S. Romano, N. Bock, Atti della II Giornata di Studi su Napoli (Losanna, 13 dicembre 2001), Napoli 2005, pp. 95-125.

Leone de Castris P., *Simone Martini*, Arles 2007 (ed. or. Milano 2003).

Le Pogam P.-Y., *The features of Saint Louis*, «Journal of Art Historiography», 9/2 (2017), n. 17, pp. 1-20.

L'Europe des Anjou. Aventure des Princes Angevins du XIIIe au XIVe siècle, Catalogo della Mostra (Fontevraud, Abbaye Royale, 15 giugno - 16 settembre, 2001), Paris 2001.

Lévi-Strauss Cl., *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*, in M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, intr. Cl. Lévi-Strauss, Paris 1950, pp. IX-LII.

Lo Bello R. A., *Resistenza profetica. Arnaldo di Villanova e i frati minori*, Milano 2014.

Longo R., *Il Palazzo Reale di Palermo. La fabbrica medievale*, in *Il Palazzo Reale di Palermo*, cur. M. Andaloro, Modena 2011, pp. 51-118.

Longo R., *"In loco qui dicitur Galca". New Observations and Hypotheses on the Norman Palace in Palermo*, «Journal of Transcultural Medieval Studies», 3/1-2 (2016), pp. 225-317.

Lowden J., *The Anjou Bible in the Context of Illustrated Bibles*, in *The Anjou Bible. A Royal Manuscript Revealed. Naples 1340*, cur. L. Watteeuw, J. Van der Stock, Paris - Leuven - Walpole (Massachusetts) 2010, pp. 1-26.

Lucherini V., *Il refettorio e il capitolo del monastero maschile di S. Chiara: l'impianto topografico e le scelte decorative*, in *La Chiesa e il convento di Santa Chiara. Committenza artistica, vita religiosa e progettualità politica nella Napoli di Roberto d'Angiò e Sancia di Maiorca*, cur. F. Aceto, S. D'Ovidio, E. Scirocco, Battipaglia 2014, pp. 385-430.

Lucherini V., *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*, cur. T. D'Urso, A. Perriccioli Saggese, D. Solvi, Atti del Convegno Internazionale (Napoli - Santa Maria Capua Vetere, 3-5 novembre 2016), Spoleto 2017, pp. 137-152.

Lucherini V., *Le tombe angioine nel presbiterio di Santa Chiara a Napoli e la politica funeraria di Roberto d'Angiò*, in *Medioevo. I committenti*, cur. A. C. Quintavalle, Atti del Convegno Internazionale (Parma, 21-26 settembre 2010), Milano 2011, pp. 477-504.

Lucherini V., *Regalità e iconografia francescana nel complesso conventuale di Santa Chiara a Napoli: il Cristo in trono della sala capitolare*, «IKON. Journal of Iconographic Studies», 3 (2010), pp. 151-168.

Maietti M., *L'Effigie di Nicola d'Alife e la Bibbia di Malines*, Piedimonte Matese 2010.

Manganaro S., *Cristo e gli Ottoni. Una indagine sulle «immagini di autorità e di preghiera», le altre fonti iconografiche, le insegne e le fonti scritte*, in *Cristo e il potere. Teologia, antropologia e politica*, cur. L. Andreani, A. Paravicini Bagliani, Atti del Convegno Internazionale (Orvieto, 10-12 novembre 2016), Firenze 2017, pp. 53-80.

Maresca A., *La tomba di Roberto d'Angiò*, «Archivio storico dell'arte», 1 (1888), pp. 303-310.

Marin L., *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris 1993.

Marin L., *Le portrait du roi*, Paris 1981.

Marin L., *Politiques de la représentation*, Paris 2005.

Marrocco D., *Gli arcani historici di Niccolò d'Alife*, Napoli 1965.

Marrone A., *I parlamenti siciliani dal 1282 al 1377*, in *Memoria, storia e identità. Scritti per Laura Sciascia*, cur. M. Pacifico, M. A. Russo, D. Santoro, P. Sardina, Palermo 2011, pp. 471-500.

Marrone A., *La corte itinerante di Sicilia negli anni 1282-1377*, in *Il Mediterraneo del '300 ed il regno di Federico III d'Aragona: saperi, economia, società*, cur. A. Musco, Atti del Convegno di Studi (Palermo - Castelbuono, 29 giugno - 1 luglio 2006), «Schede Medievali. Rassegna dell'Officina di Studi Medievali», 49 (2011), pp. 149-192.

Marrone A., *Repertorio degli atti della Cancelleria del Regno di Sicilia dal 1282 al 1390*, Palermo 2012.

Martin J.-M., *Le cas du royaume de Sicile: traditions et influences occidentales*, in *Les palais dans la ville. Espaces urbains et lieux de la puissance publique dans la Méditerranée médiévale*, cur. P. Boucheron, J. Chiffoleau, Lyon 2004, pp. 77-93.

Martindale A., *Simone Martini. Complete Edition*, Oxford 1988.

Maurici F., *Insediamenti e architettura fortificata nella Sicilia di Federico III d'Aragona il Grande*, in *Il Mediterraneo del '300 ed il regno di Federico III d'Aragona: saperi, economia, società*, cur. A. Musco, Atti del Convegno di Studi (Palermo - Castelbuono, 29 giugno - 1 luglio 2006), «Schede Medievali. Rassegna dell'Officina di Studi Medievali», 49 (2011), pp. 193-256.

Mauss M., *Les techniques du corps*, ora in Id., *Sociologie et anthropologie*, intr. Cl. Lévi-Strauss, Paris 1950 (ed. or. 1936), pp. 363-386.

Mazzarese Fardella E., *Aspetti della legislazione di Federico III d'Aragona re di Sicilia*, in *Federico III d'Aragona, re di Sicilia (1296-1337)*, cur. M. Ganci, V. D'Alessandro, R. Scaglione Guccione, Atti del Convegno di Studi (Palermo, 27-30 novembre 1996), «Archivio Storico Siciliano», s. IV, 23 (1997), pp. 47-58.

Mc-Lean A. M., *Prato: Architecture, Piety and Political Identity in a Tuscan City-State*, New Haven 2008.

Meier H.-R., *Die normannischen Königspaläste in Palermo. Studien zur hochmittelalterlichen Residenzbaukunst*, Worms 1994.

Meier H.-R., *I palazzi residenziali di Palermo*, in *I Normanni popolo d'Europa. 1030-1200*, cur. M. D'Onofrio, Catalogo della Mostra (Roma, Palazzo Venezia, 28 gennaio - 30 aprile 1994), Venezia 1994, pp. 221-227.

Michalsky T., *MATER SERENISSIMI PRINCIPIS: The tomb of Maria of Hungary*, in *The Church of Santa Maria Donna Regina. Art, Iconography and Patronage in Fourteenth-century Naples*, cur. J. Elliott, C. Warr, Aldershot 2004, pp. 61-78.

Michalsky T., *Memoria und Repräsentation: die Grabmäler des Königshausen Anjou in Italien*, Göttingen 2000.

Militello F. - Santoro R., *Castelli di Sicilia. Città e fortificazioni*, Palermo 2006.

Mineo I., recensione di P. Colletta, *Storia, cultura e propaganda nel regno di Sicilia nella prima metà del XIV secolo: la* Cronica Sicilie, Roma 2011, «Hispania. Revista Española de Historia», 75/1 (2015), pp. 269-273.

Mirto C., *Federico III di Sicilia*, «Archivio Storico Siciliano», s. IV, 29 (2003), pp. 237-259.

Mirto C., *Federico III e i Siciliani: 'un rapporto eccezionale di affetto'*, in *Il Mediterraneo del '300 ed il regno di Federico III d'Aragona: saperi, economia, società*, cur. A. Musco, Atti del Convegno di Studi (Palermo - Castelbuono, 29 giugno - 1 luglio 2006), «Schede Medievali. Rassegna dell'Officina di Studi Medievali», 49 (2011), pp. 257-266.

Mirto C., *La monarchia e il papato*, in *Federico III d'Aragona, re di Sicilia (1296-1337)*, cur. M. Ganci, V. D'Alessandro, R. Scaglione Guccione, Atti del Convegno di Studi (Palermo, 27-30 novembre 1996), «Archivio Storico Siciliano», s. IV, 23 (1997), pp. 167-184.

Mocciola L., *La cappella della Regina nella chiesa di San Lorenzo Maggiore di Napoli: committenza dei monumenti, fondazione della cappella e topografia del transetto in età tardomedievale*, in «Archivio storico per le province napoletane», 129 (2011), pp. 1-60.

Monnas L., *Dress and Textiles in the St Louis Altarpiece: New Light on Simone Martini's Working Practice*, «Apollo. The International Art Magazine», 137 (1993), n. 373, pp. 166-174.

Monneret de Villard U., *Note d'architettura messinese*, «Vita d'Arte. Rivista mensile d'Arte antica e moderna», 2 (1909), fasc. speciale, pp. 71-80.

Monti G. M., *La Cronaca di Partenope (Premessa all'edizione critica)*, in Id., *Dai Normanni agli Aragonesi. Terza serie di studi storico-giuridici*, Trani 1936, pp. 31-59.

Monti G. M., *Una inedita "Cronica dominorum regni Sicilie"*, «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», 57 (1941), pp. 115-128.

Montuori F., *La scrittura della storia a Napoli negli anni del Boccaccio angioino*, in *Boccaccio Angioino. Materiali per la storia di Napoli nel Trecento*,

cur. G. Alfano, T. D'Urso, A. Perriccioli Saggese, Bruxelles 2012, pp. 175-201.

Moretti F., Il *«Chronicon» di Domenico da Gravina, notaio-cronista del Trecento*, «Studi bitontini», 57-58 (1994), pp. 47-83.

Moretti S., *Lello da Orvieto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIV, Roma 2005, *ad vocem*.

Morisani O., *Aspetti della «regalità» in tre monumenti angioini*, «Cronache di Archeologia e di Storia dell'Arte», 9 (1970), pp. 88-122.

Mroziewicz K., *The King's Immature Body. Representations of Child Coronations in Poland, Hungary and Bohemia (1382-1530)*, in *Premodern rulership and contemporary political power. The king's body never dies*, cur. K. A. Mroziewicz, A. Sroczyński, Amsterdam 2017, pp. 139-168.

Musca G., *Cronisti meridionali nell'età angioina*, in G. Musca - F. Tateo - E. Annoscia - P. Leone de Castris, *La cultura angioina*, Milano 1985, pp. 31-74.

Musolino G., *Il Duomo di Messina: sopravvivenze e ricostruzioni*, «Città e territorio. Documenti dell'amministrazione comunale di Messina», 12/2-3 (2002), pp. 16-21.

Musolino G., *I mosaici del Duomo di Messina. Un cantiere in itinere tra XIV e XVI secolo*, in *Palazzo Ciampoli tra arte e storia. Testimonianze della cultura figurativa messinese dal XV al XVI secolo*, cur. Ead., Soveria Mannelli 2016, pp. 40-67.

Musto R. G., *Writing Southern Italy before the Renaissance. Trecento Historians of the Mezzogiorno*, New York 2018.

Mutini C., *Buccio di Ranaldo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIV, Roma 1972, *ad vocem*.

Mutini C., *La cronaca aquilana nella poesia di Buccio di Ranaldo*, «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», 84 (1962), pp. 175-211.

Nef A., *Conquérir et gouverner la Sicile islamique aux XIe au XIIe siècles*, Roma 2011.

Neri V., *The Emperor as Living Image in Late Antique Authors*, in *From Living to Visual Images. Paradigms of Corporeal Iconicity in Late Antiquity*, cur. M. Bacci, V. Ivanovici, «Journal of the International Association of Research Institutes in the History of Art», 10/2 (2019), pp. 1-13.

Nicastro S., *La statua di re Roberto sulla facciata del Palazzo Pretorio*, «Archivio Storico Pratese», 2 (1919), pp. 140-147.

Nicolai Specialis, *Historia sicula*, in *Bibliotheca scriptorum qui res in Sicilia gestas sub Aragonum imperio retulere*, ed. R. Gregorio, Palermo 1791-1792, I, pp. 283-508.

Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo, cur. M. Andaloro, Catalogo della Mostra (Palermo, Palazzo dei Normanni, 17 dicembre 2003 - 10 marzo 2004), Catania 2006, voll. 2.

Norman D., *Politics and Piety: Location Simone Martini's* St. Louis of Toulouse *Altarpiece*, «Art History», 33/4 (2010), pp. 596-619.

Norman D., *Sanctity, Kingship and Succession: Art and Dynastic Politics in the Lower Church at Assisi*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 73/3 (2010), pp. 297-334.

Norman D., *Siena and the Angevins (1300-1350). Art Diplomacy, and Dynastic Ambition*, Turnhout 2018.

Norman D., *The Sicilian Connection. Imperial Themes in Simone Martini's* St. Louis of Toulouse Altarpiece, «Gesta. International Center of Medieval Art», 53/1 (2014), pp. 25-45.

Nye J., *Leadership e potere. Hard, soft, smart power*, Roma - Bari, 2010 (ed. or. New York 2008).

Nye J., *Soft power. Un nuovo futuro per l'America*, Torino 2005 (ed. or. New York 2004).

Nyffenegger N. - Rupp K., *Introduction: (Re-) Writing the Medieval Body*, in *Fleshly Things and Spiritual Matters: Studies on the Medieval Body in Honour of Margaret Bridges*, cur. N. Nyffenegger, K. Rupp, Newcastle upon Tyne 2011, pp. 1-10.

Olariu D., *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme. Reconsidérations du portrait à partir du XIII^e siècle*, Bern 2013.

Olariu D., *Réflexions sur l'avènement du portrait avant le XV^e siècle*, in *Le Portrait individuel: réflexions autour d'une forme de représentation, XIII^e-XV^e siècles*, cur. Id., Bern 2009, pp. 83-101.

Olariu D., *Thomas Aquinas' definition of* imago Dei *and the development of lifelike portraiture*, «BUCEMA. Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre», 17/2 (2013), pp. 1-17.

Oldoni M., *Saba Malaspina*, in *Enciclopedia fridericiana*, cur. O. Zecchino, II, Roma 2005, *ad vocem*.

Olechnowicz E., *The Queen's Two Faces. The Portraiture of Elizabeth I of England*, in *Premodern rulership and contemporary political power. The king's body never dies*, cur. K. A. Mroziewicz, A. Sroczyński, Amsterdam 2017, pp. 217-246.

Olivar Bertrand R., *Un rei de llegenda. Frederic III de Sicilia*, Barcelona 1951.

Paciocco R., *Angioini e «spirituali». I differenti piani cronologici e tematici di un problema*, in *L'État angevin. Pouvoir, culture et société entre XIII^e^ et XIV^e^ siècle*, Atti del Convegno Internazionale (Roma - Napoli, 7-11 novembre 1995), Roma 1998, pp. 253-287.

Palermo G., *Guida istruttiva per potersi conoscere… tutte le magnificenze… della Città di Palermo*, Palermo 1816, voll. 4.

Palumbo P. F., *Medio Evo meridionale. Fonti e letteratura storica dalle invasioni alla fine del periodo aragonese*, Roma 1978.

Paravicini Bagliani A., *Il corpo del papa*, Torino 1994.

Paravicini Bagliani A., *Les portraits de Boniface VIII. Une tentative de synthèse*, in *Le portrait. La représentation de l'individu*, cur. A. Paravicini Bagliani, J.-M. Spieser, J. Wirth, Firenze 2007, pp. 117-140.

Parotto G., *Oltre il corpo del leader. Corpo e politica nella società post-secolare*, Genova 2016.

Pastorello P. - Tomasi C., *Conservazione e presentazione estetica della Cappella Palatina di Palermo*, in *La Cappella Palatina a Palermo. Storia, Arte, Funzioni*, cur. T. Dittelbach, Künzelsau 2011, pp. 329-342.

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

Paul J., *Le rayonnement géographique du pèlerinage au tombeau de Louis d'Anjou*, «Cahiers de Fanjeaux», 15 (1980), pp. 137-158.

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

Pellini G., *Montano d'Arezzo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXV, Roma 2011, *ad vocem*.

Peri I., *La Sicilia dopo il Vespro (1282-1376)*, Bari 1982.

Perkinson S., *Likeness*, in *Medieval Art History Today - Critical Terms*, cur. N. Rowe, «Studies in Iconology. Special Issue», 33 (2012), pp. 15-28.

Perkinson S., *Likeness, Loyalty, and the Life of the Court Artist: Portraiture in the Calendar Scenes of the* Très Riches Heures, «Quaerendo. A Journal Devoted to Manuscripts and Printed Books», 38 (2008), pp. 142-174.

Perkinson S., *Portrait and their Patrons: Reconsidering Agency in Late Medieval Art*, in *Patronage. Power and Agency in Medieval Art*, cur. C. Hourihane, University Park (Pennsylvania) 2013, pp. 236-254.

Perkinson S., *Rethinking the Origins of Portraiture*, «Gesta. International Center of Medieval Art», 46/2 (2007), pp. 135-158.

Perkinson S., *The Likeness of the King. A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France*, Chicago 2009.

Perriccioli Saggese A., *Cristophoro Orimina. An Illuminator at the Angevin Court of Naples*, in *The Anjou Bible. A Royal Manuscript Revealed. Naples 1340*, cur. L. Watteeuw, J. Van der Stock, Paris - Leuven - Walpole (Massachusetts) 2010, pp. 113-126.

Perriccioli Saggese A., *Il ritratto a Napoli nel Trecento: l'immagine di Roberto d'Angiò tra pittura e miniatura*, in *La fantasia e la storia. Studi di Storia dell'arte sul ritratto dal Medioevo al Contemporaneo*, cur. G. Brevetti, Palermo 2019, pp. 37-46.

Perriccioli Saggese A., *Un autoritratto di Cristoforo Orimina? Postille alla Bibbia angioina di Lovanio*, in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, cur. G. Bordi, I. Carlettini, M. L. Fobelli, M. R. Menna, P. Pogliani, I, *I luoghi dell'arte*, Roma 2014, pp. 193-199.

Pietro della Valle, *Viaggi di Pietro della Valle il Pellegrino. Con minuto ragguaglio di tutte le cose notabili osservate in essi*, Roma 1650-1663, voll. 4.

Pinelli A. - Sabatier G. - Stollberg-Rilinger B. - Tauber C. - Bodart D., *Le portrait du roi: entre art, histoire, anthropologie et sémiologie*, «Perspective. La revue de l'INHA», 1 (2012), pp. 11-28.

Pio B., *Malaspina, Saba*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVII, Roma 2006, *ad vocem*.

Pispisa E., *Costruzioni storiografiche e propaganda politica: l'esempio di Bartolomeo di Neocastro*, in *La propaganda politica nel Basso Medioevo*, Atti del XXXVIII Convegno Internazionale (Todi, 14-17 ottobre 2001), Spoleto 2002, pp. 29-48.

Pispisa E., *La cattedrale di S. Maria e la città di Messina nel medioevo*, in Id., *Medioevo Fridericiano e altri scritti*, Messina 1999, pp. 265-284.

Pispisa E., *Messina medievale*, Galatina 1996.

Pispisa E., *Messina nel Trecento. Politica, economia, società*, Messina 1980.

Pispisa E., *Per una rilettura dell'*Historia Sicula *di Bartolomeo di Neocastro*, in *Studi sulle società e le culture del Medioevo per Girolamo Arnaldi*, cur. L. Gatto, P. Supino Martini, Roma 2002, pp. 531-548.

Pistilli P. F., *Sicilia. Secoli 13°-14°. Architettura*, in *Enciclopedia dell'Arte medievale*, cur. A. M. Romanini, X, Roma 1999, *ad vocem*.

P. Piva, *L'ambulacro e i «tragitti» di pellegrinaggio nelle chiese d'Occidente. Secoli X-XII*, in *Arte medievale. Le vie dello spazio liturgico*, cur. Id., Milano 2019 (ed. or. Milano 2010), pp. 80-129.

Piva P., *Lo 'spazio liturgico': architettura, arredo, iconografia (nei secoli IV-XII)*, in *L'Arte medievale nel contesto (300-1300). Funzioni, iconografia, tecniche*, cur. Id., Milano 2006, pp. 141-180.

Pizzinato R., *Vision and* Christomimesis *in the Ruler Portrait of the Codex Aureus of St. Emmeram*, «Gesta. International Center of Medieval Art», 57/2 (2018), pp. 145-170.

Portraying the Prince in the Renaissance. The Humanist Depiction of Rulers in Historiographical and Biographical Texts, cur. P. Baker, R. Kaiser, M. Priesterjahn, J. Helmrath, Berlin - Boston 2016.

Potestà G. L., *Federico III d'Aragona re di Sicilia nelle attese apocalittiche di Dolcino*, in *Studia humanitatis. Saggi in onore di Roberto Osculati*, cur. A. Rotondo, intr. G. Giarrizzo, Roma 2011, pp. 227-238.

Pozzi E., *Il corpo malato del Leader. Di una breve malattia dell'On. Bettino Craxi*, «Sociologia e ricerca sociale», 36 (1991), pp. 63-103.

Pozzi E., *Il Duce e il Milite ignoto: dialettica di due corpi politici*, «Rassegna Italiana di Sociologia», 39/3 (1998), pp. 333-358.

Pozzi E., *Per una sociologia del corpo*, «Il Corpo», n. s., 1/2 (1994), pp. 106-144.

Principato A., *Badiazza. La chiesa di S. Maria della Scala nella Valle a Messina*, Messina 1991.

Proto Pisani R. C., *Una committenza per la Croce di Santo Stefano a Paterno*, «Prospettiva. Rivista di Storia dell'Arte Antica e Moderna», 47 (ottobre, 1986), pp. 52-57.

Pryds D. N., *The King Embodies the Word: Robert d'Anjou and the Politics of Preaching*, Leiden 2000.

Radaelli A., *Tra finzione e realtà: la* conplancha *per Roberto d'Angiò, una voce per un re immaginato*, «Lecturae tropatorum», 11 (2018), pp. 1-69.

Ramon Muntaner, *Crònica*, in *Cronache catalane del secolo XIII e XIV*, ed. F. Moisè, riedizione, intr. L. Sciascia, Palermo 1984 (ed. or. Firenze 1844), pp. 5-397.

Ramon Muntaner, *Les Almogavres. L'expédition des Catalans en Orient*, ed. J.-M. Barberà, postfazione C.-H. Lavielle, Toulouse 2002.

Rathmann-Lutz A., *"Images" Ludwigs des Heiligen im Kontext dynastischer Konflikte des 14. Und 15. Jahrhunderts*, Berlin 2010.

Ravegnani G., *Imperatori di Bisanzio*, Bologna 2008.

Registri di lettere, 1321-1322 e 1335-1336, ed. L. Sciascia, «Acta curie felicis urbis Panormi», VI, Palermo 1987.

Registri di lettere (1321-1326), ed. L. Citarda, intr. A. Baviera Albanese, premessa G. Bosco, «Acta Curie Felicis Urbis Panormi», III, Palermo 1984.

Registri di lettere, 1348-1349 e 1350, eds. L. Bilello, A. Massa, intr. L. Sciascia, «Acta curie felicis urbis Panormi», VIII, Palermo 1993.

Registri di lettere, gabelle e petizioni (1274-1321), eds. F. Pollaci Nuccio, D. Gnoffo, «Acta Curie Felicis Urbis Panormi», I, Palermo 1891 (rist. anastatica, intr. F. Giunta, Palermo 1982).

Remotti F., *Antropologia culturale*, in *Universo del Corpo*, Roma 1999, *ad vocem*.

Rolland H., *Monnaies des comtes de Provence, XIIe-XVe siècles*, Paris 1956.

Romano E., *Saggio di iconografia dei Reali Angioini di Napoli*, Napoli 1920.

Roncetti M., *Appendix Ludoviciana. Nuove acquisizioni sull'iconografia di san Ludovico di Tolosa*, «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», 99/1 (2002), pp. 5-40.

Roncetti M., *Iconografia ludoviciana. Altre testimonianze ed immagini di San Ludovico di Tolosa*, «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», 103/2 (2006), pp. 5-36.

Rossi Monti M., *The Mask of Grace: On Body and Beauty of Soul between Late Antiquity and the Middle Ages*, in *Face of Charisma. Image, Text, Object in Byzantium and the Medieval West*, cur. B. M. Bedos-Rezak, M. D. Rust, Leiden - Boston 2018, pp. 47-75.

Royal Manuscripts: The Genius of Illumination, cur. S. Mc-Kendrick, J. Lowden, K. Doyle, London 2011.

Rubio Albarracín J. E., *Arnaldo di Villanova e Federico III d'Aragona: sogni politici di un visionario*, in *Il Mediterraneo del '300 ed il regno di Federico III d'Aragona: saperi, economia, società*, cur. A. Musco, Atti del Convegno di Studi (Palermo - Castelbuono, 29 giugno - 1 luglio 2006), «Schede Medievali. Rassegna dell'Officina di Studi Medievali», 49 (2011), pp. 293-306.

Rullo A, *L'incontro di Boccaccio e Fiammetta in San Lorenzo Maggiore a Napoli: un'ipotesi di ricostruzione del coro dei frati nel XIV secolo*, in *Boccaccio angioino. Materiali per la storia di Napoli nel Trecento*, cur. G. Alfano, T. D'Urso, A. Perriccioli Saggese, Bruxelles 2012, pp. 303-316.

Sabaté F., *L'invisibilità del re e la visibilità della dinastia nella corona d'Aragona*, in *Il Principe inVisibile. La rappresentazione e la riflessione sul potere*

tra Medioevo e Rinascimento, cur. L. Bertolini, A. Calzona, G. M. Cantarella, S. Caroti, Atti del Convegno Internazionale (Mantova, 27-30 novembre 2013), Turnhout 2015, pp. 27-64.

Sabatini F., *La cultura a Napoli nell'età angioina*, in *Storia di Napoli*, cur. E. Pontieri, VI, *Cultura e letteratura. Età classica e Medioevo*, Napoli 1980, pp. 411-718.

Sabatini F., *Napoli angioina. Cultura e Società*, Napoli 1975.

Salazaro D., *Studi sui monumenti dell'Italia Meridionale dal IV al XIII secolo*, Napoli 1871-1877, voll. 2.

Sambon A., *Monetazione napoletana di Roberto d'Angiò (1309-1343)*, «Rivista italiana di numismatica e scienze affini», 25 (1912), pp. 181-202.

Samperi P., *Iconologia della gloriosa vergine Madre di Dio Maria, protettrice di Messina*, Messina 1644.

Sand A., *Visuality*, in *Medieval Art History Today - Critical Terms*, cur. N. Rowe, «Studies in Iconography. Special Issue», 33 (2012), pp. 89-95.

Santi F., *Gli "Scripta spiritualia" di Arnau de Vilanova*, «Studi Medievali. Rivista della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo», s. III, 26/2 (1985), pp. 977-1014.

Santi F., *La buona morte di Federico III d'Aragona re di Trinacria, e l'insegnamento di Arnaldo da Villanova*, in *Der Tod des Mächtigen. Kult und Kultur des Todes spätmittelalterlicher Herrscher*, cur. L. Kolmer, Paderborn - München - Wien - Zürich 1997, pp. 75-88.

Santi F., *L'eleganza della sposa. Nota sull'oriente nella letteratura escatologica di Arnaldo di Vilanova*, «Estudi General. Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona», 9 (1989), pp. 61-77.

Santoro D., *Il corpo di san Luigi a Monreale*, in *San Luigi dei Francesi. Storia, spiritualità, memoria nelle arti e in letteratura*, cur. P. Sardina, Roma 2017, pp. 81-96.

Sapegno N., *Boccaccio, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, X, Roma 1968, *ad vocem*.

Sauer C., *Fundatio und Memoria. Stifter und Klostergründer im Bild, 1100 bis 1350*, Göttingen 1993.

Sauerländer W., Phisionomia est doctrina salutis. *Über Physiognomik und Porträt im Jahrhundert Ludwigs des Heiligen*, in *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, cur. M. Büchsel, P. Schmidt, Mainz 2003, pp. 101-121.

Scerrato U., *Arte normanna e archeologia islamica in Sicilia*, in *I Normanni popolo d'Europa. 1030-1200*, cur. M. D'Onofrio, Catalogo della Mostra

(Roma, Palazzo Venezia, 28 gennaio - 30 aprile 1994), Venezia 1994, pp. 338-349.

Schmidt V. M., *Tavole dipinte. Tipologie, destinazione e funzioni (secoli XII-XIV)*, in *L'arte medievale nel contesto (300-1300). Funzioni, iconografia, tecniche*, cur. P. Piva, Milano 2006, pp. 205-244.

Schnerb B., *Le corps armé du prince. Le duc de Bourgogne en guerre*, in *Le Corps du Prince*, cur. É. Bousmar, H. Cools, J. Dumont, A. Marchandisse, «Micrologus. Nature, Sciences and Medieval Societies», 22 (2014), pp. 297-316.

Schramm P. E., *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert*, Stuttgart 1954-1956, voll. 3.

Schramm P. E., *Il simbolismo dello stato nella storia del Medioevo*, in *La storia del diritto nel quadro delle scienze storiche*, Atti del I Convegno Internazionale della Società Italiana di Storia del Diritto (Roma, 1964), Firenze 1966, pp. 247-267.

Schramm P. E., *Lo stato post-carolingio e i suoi simboli del potere*, in *I problemi comuni dell'Europa post-carolingia*, Atti della II Settimana di Studi del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 6-13 aprile 1954), Spoleto 1955, pp. 149-198.

Schulz H. W., *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresden 1860, voll. 4.

Schürer M., *Der Herrscher als zweiter Salomo. Zum Bild König Roberts von Anjou in der Renaissance*, in *Portraying the Prince in the Renaissance. The Humanist Depiction of Rulers in Historiographical and Biographical Texts*, cur. P. Baker, R. Kaiser, M. Priesterjahn, J. Helmrath, Berlin - Boston 2016, pp. 217-236.

Sciascia L., *Dieci anni di regno: Giacomo d'Aragona re di Sicilia (1285-1295)*, in *La Corona catalanoaragonesa, l'Islam i el món mediterrani. Estudis d'història medieval en homenatge a la doctora Maria Teresa Ferrer i Mallol*, cur. C. Vela Aulesa, J. Mutgé i Vives, R. Salicrú i Lluch, Barcelona 2013, pp. 663-670.

Sciascia L., *Palermo as a Stage for, and a Mirror of, Political Developments from the 12th to the 15th Century*, in *A Companion to medieval Palermo. The History of a Mediterranean City from 600 to 1500*, cur. A. Nef, Leiden - Boston 2013, pp. 299-324.

Scirocco E., *La chiesa napoletana del Corpo di Cristo: reliquie e processioni*, in *Reliquie in processione nell'Europa medievale*, cur. V. Lucherini, Roma 2018, pp. 131-158.

Secretum secretorum cum glossis et notulis. Tractatus brevis et utilis ad declarandum quedam obscure dicta Fratris Rogeri, ed. R. Steele, Oxford 1920.

Serrano Coll M., Effigies Regis Aragonum. *La imagen figurativa del rey de Aragón en la Edad Media*, Zaragoza 2014.

Sivo F., *Nani e giganti nel Mezzogiorno in età normanna*, in *Le Corps du Prince*, cur. É. Bousmar, H. Cools, J. Dumont, A. Marchandisse, «Micrologus. Nature, Sciences and Medieval Societies», 22 (2014), pp. 487-558.

Spahr R., *Le monete siciliane dagli Aragonesi ai Borboni (1282-1836)*, Palermo 1959.

Spatrisano G., *Lo Steri di Palermo e l'architettura siciliana del Trecento*, Palermo 1972.

Spila da Subiaco B., *Un monumento di Sancia in Napoli*, Napoli 1901.

Spingou F., *The Supreme Power of the Armour and the Veneration of the Emperor's Body in Twelfth-Century Byzantium*, in *Premodern rulership and contemporary political power. The king's body never dies*, cur. K. A. Mroziewicz, A. Sroczyński, Amsterdam 2017, pp. 47-72.

Stafford P., *The Meaning of Hair in the Anglo-Norman World: Masculinity, Reform, and National Identity*, in *Saints, Scholars, and Politicians. Gender as a Tool in Medieval Studies. Festschrift in Honour of Anneke Mulder-Bakker on the Occasion of her Sixty-Fifth Birthday*, cur. M. van Dijk, R. Nip, Turnhout 2005, pp. 153-171.

Suckale R., *Die Porträts Kaiser Karls IV. als Bedeutungsträger, in Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, cur. M. Büchsel, P. Schmidt, Mainz 2003, pp. 191-204.

Tabularium regiae ac imperialis capellae collegiatae divi Petri in regio panormitano palatio, ed. A. Garofalo, Palermo 1835.

Tebruck S., *Die sizilischen Klöster S. Maria in Valle Josaphat in Messina und S. Maria Latina in Agira und ihr sächsischer Fernbesitz*, in *Italien-Mitteldeutschland-Polen. Geschichte und Kultur im europäischen Kontext vom 10. Bis zum 18. Jahrhundert*, cur. W. Huschner, E. Bünz, C. Lübke, S. Kolditz, Leipzig 2013, pp. 361-384.

Terranova C. P., *Il castello di Montalbano Elicona nell'età di Federico II d'Aragona*, «Studi montalbanesi. Collana di Ricerche Storiche», 1 (1983), pp. 37-61.

Testa F., *Vita e Opere di Federico II re di Sicilia*, ed. E. Spinnato, intr. S. Fodale, Palermo 2006 (ed. or., *De vita et rebus gestis Federici II Siciliae Regis*, Palermo 1775).

The Anjou Bible. A Royal Manuscript Revealed. Naples 1340, cur. L. Watteeuw, J. Van der Stock, Paris - Leuven - Walpole (Massachusetts) 2010.

The body of the king. The staging of the body of the institutional leader from Antiquity to Middle Ages in East and West, cur. G.-B. Lanfranchi, R. Rollinger, Atti del Convegno Internazionale (Padova, 6-9 luglio 2011), Padova 2016.

The Catalan Expedition to the East: from the Chronicle *of Ramon Muntaner*, ed. R. D. Hughes, intr. J. N. Hillgarth, Barcelona - Woodbridge 2006.

The Cronaca di Partenope. An Introduction to and Critical Edition of the First Vernacular History of Naples (C. 1350), ed. S. Kelly, Leida 2011.

The Crown of Aragon. A Singular Mediterranean Empire, cur. F. Sabaté, London - Boston 2017.

Thiry S., *How to Steal the King's Body? Corporeal Identification of Princely Pretenders in the Renaissance*, in *Le Corps du Prince*, cur. É. Bousmar, H. Cools, J. Dumont, A. Marchandisse, «Micrologus. Nature, Sciences and Medieval Societies», 22 (2014), pp. 721-746.

Titone F., *Governments of the* Universitates. *Urban Communities of Sicily in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Turnhout 2009.

Titone F., *The kingdom of Sicily*, in *The Italian Renaissance State*, cur. A. Gamberini, I. Lazzarini, Cambridge 2012, pp. 9-29.

Tocco F. P., *Il regno di Sicilia tra Angioini e Aragonesi*, Milano 2008.

Todaro F., *Contributo alla storia della cappella reale*, «Studi montalbanesi. Collana di Ricerche Storiche», 2 (1984), pp. 47-59.

Todeschini G., *Gli spirituali e il regno di Sicilia agli inizi del Trecento*, in *Federico III d'Aragona, re di Sicilia (1296-1337)*, cur. M. Ganci, V. D'Alessandro, R. Scaglione Guccione, Atti del Convegno di Studi (Palermo, 27-30 novembre 1996), «Archivio Storico Siciliano», s. IV, 23 (1997), pp. 185-204.

Tomei A. - Paone S., *Paintings and Miniatures in Naples. Cavallini, Giotto and the Portraits of King Robert*, in *The Anjou Bible. A Royal Manuscript Revealed. Naples 1340*, cur. L. Watteeuw, J. Van der Stock, Paris - Leuven - Walpole (Massachusetts) 2010, pp. 53-72.

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

Tramontana S., *Il Mezzogiorno medievale. Normanni, Svevi, Angioini, Aragonesi nei secoli XI-XV*, Roma 2000.

Tramontana S., *L'effimero nella Sicilia normanna*, Palermo 1984.

Tramontana S., *Michele da Piazza e le origini del potere baronale in Sicilia*, Messina 1965.

Tronzo W., *Il palazzo dei Normanni di Palermo come esibizione*, in *Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, cur. M. Andaloro, Catalogo della Mostra, Palermo (Palazzo dei Normanni, 17 dicembre 2003 - 10 marzo 2004), Catania 2006, II, pp. 24-31.

Tronzo W., *The Cultures of His Kingdom. Roger II and the Cappella Palatina in Palermo*, Princeton 1997.

Urso C., *I capelli simbolo di potere e strumento di seduzione nel Medioevo*, «Quaderni Catanesi di Studi Antichi e Medievali», n. s., 6 (2007), pp. 93-160.

Vagnoni M., Dei gratia rex Sicilie. *Scene d'incoronazione divina nell'iconografia regia normanna*, Napoli 2017.

Vagnoni M., *Epifanie del corpo in immagine dei re di Sicilia (1130-1266)*, intr. G. Travagliato, Palermo 2019.

Vagnoni M., *La messa in scena del corpo di Federico III d'Aragona re di Sicilia (1296-1337)*, in *Imperialiter. Le gouvernement et la gloire de l'Empire à l'échelle des royaumes chrétiens (XIIe-XVIIe siècles)*, cur. F. Delle Donne, A. Peters-Custot, Potenza 2022, in corso di stampa.

Vagnoni M., *La messa in scena iconica del corpo regio nel regno di Sicilia (1130-1266)*, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge», 132/2 (2020), pp. 393-412.

Vagnoni M., *Roberto d'Angiò nella gloria della Morte: il* San Ludovico di Tolosa *di Simone Martini*, in *Eternal Sadness: Representations of Death in Visual Culture from Antiquity to the Present Time*, cur. L. Vives-Ferrándiz Sánchez, «Eikon-Imago», 10 (2021), in corso di stampa.

Vagnoni M., *Royal epiphanies in the kingdom of Sicily: Frederick III of Aragon (1296-1337)*, in *The Ruler's Image and Its Multiple Functions in the Medieval Mediterranean*, cur. M. Bacci, M. Studer, M. Vagnoni, Leiden 2021, in corso di stampa.

Vagnoni M., *The dead body of king Robert of Anjou (1343)*, in *La mort du roi: réalité, littérature, représentation*, cur. H. O. Bizzarri, M. Rohde, Atti del Convegno Internazionale (Fribourg, 9-11 settembre 2019), Wiesbaden 2021, in corso di stampa.

Vagnoni M., *Una nota sulla regalità sacra di Roberto d'Angiò alla luce della ricerca iconografica*, «Archivio Storico Italiano», 167/2 (2009), pp. 253-268.

Valota Cavallotti B., *Ceaușescu: il Palazzo e i suoi Signori*, in *Gli occhi di Alessandro. Potere sovrano e sacralità del corpo da Alessandro Magno a Ceaușescu*, cur. S. Bertelli, C. Grottanelli, Firenze 1990, pp. 242-252.

van Ess H., *The Body of the King and the Emperor in Early and Medieval China*, in *The body of the king. The staging of the body of the institutional leader from Antiquity to Middle Ages in East and West*, cur. G.-B. Lanfranchi, R. Rollinger, Atti del Convegno Internazionale (Padova, 6-9 luglio 2011), Padova 2016, pp. 127-140.

Varvaro A., *Il testo storiografico come opera letteraria: Ramon Muntaner*, in Symposium in honorem prof. M. de Riquer, cur. M. de Riquer, Barcelona 1984, pp. 403-416.

Vauchez A., *La santità nel Medioevo*, Bologna 1989 (ed. or. Roma 1981).

Vauchez A., *Ludovico d'Angiò, santo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma LXVI, 2006, *ad vocem*.

Visceglia M. A., *Riti di corte e simboli della regalità. I regni d'Europa e del Mediterraneo dal Medioevo all'Età moderna*, Roma 2009.

Vitolo P., Conventus iste fundatricis reginae tumulo non parum illustrator. *Il sepolcro di Eleonora d'Angiò nella chiesa di San Francesco a Catania*, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge», 129/2 (2017), pp. 283-300.

Vitolo P., *Immagini religiose e rappresentazione del potere nell'arte napoletana durante il regno di Giovanna I d'Angiò (1343-1382)*, «Annali di Storia moderna e contemporanea», 16 (2010), pp. 249-270.

Wadding L., *Annales Minorum seu trium ordinum a S. Francisco institutorum auctore*, Firenze 1931-1935 (ed. or. Lyon 1625-1654), voll. 8.

Walter I., *Bartolomeo da Neocastro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VI, Roma 1964, *ad vocem*.

Weiger K., *The portraits of Robert of Anjou: self-presentation as political instrument?*, «Journal of Art Historiography», 9/2 (2017), n. 17, pp. 1-16.

Weigert L., *Performance*, in *Medieval Art History Today - Critical Terms*, cur. N. Rowe, «Studies in Iconography. Special Issue», 33 (2012), pp. 61-72.

Zabbia M., *I notai e la cronachistica cittadina italiana nel Trecento*, Roma 1999.

Zabbia M., *Notai-cronisti nel Mezzogiorno svevo-angioino. Il* Chronicon *di Domenico da Gravina*, Salerno 1997.

Zanichelli G., *La* Cronica *di Giovanni Villani e la nascita del racconto storico illustrato a Firenze nella prima metà del Trecento*, in *Il Villani illustrato. Firenze e l'Italia medievale nelle 253 immagini del ms. Chigiano LVIII 296 della Biblioteca Vaticana*, cur. C. Frugoni, Firenze 2005, pp. 59-76.

Indice dei nomi

Abbate Francesco, 146.
Acerbo Morena, 169.
Aceto Francesco, 116, 120, 126, 127.
Alessandro Magno, 13.
Agulhon Maurice, 12.
Andrea d'Ungheria, 101, 102, 104, 105, 107, 108, 114, 146, 148, 149, 151, 152, 164.
Angelo di Costanzo, 120.
Anna (santa), 122.
Antonio da Padova, 120, 145.
Antonio Speziario Cavarretto, 131.
Aristotele (filosofo), 13.
Arnald Royard, 99.
Arnaldo di Villanova, 166.
Arrigo Rosso, 45.
Atanasiu di Iaci, 31.
Avril François, 101.

Bacci, Michele, 7.
Backman Clifford, 25.
Barbero Alessandro, 92, 117, 129.
Barboni Michelangelo, 13.
Barca Siginolfo, 41.
Bartolomeo di Neocastro, 28-32, 34, 58, 68.
Baschet Jérôme, 128.
Beatrice di Provenza, 107.
Bedos-Rezak Brigitte, 87.
Belpoliti Marco, 170.
Benedetto XII (papa), 61, 138, 148.
Bertaux Émile, 93.
Blasco d'Alagona, 74.
Bock Nicolas, 127, 160.
Boemondo d'Altavilla, 17.
Bologna Ferdinando, 101, 126, 131, 138, 145.
Bonifacio VIII (papa), 80, 98, 112, 115, 163.
Boskovits Miklós, 151.
Buc Philippe, 28.
Buccio di Ranallo, 91.
Buchon Jean Alexandre C., 34.
Busnot Dominique, 14.

Carlo I d'Angiò, 29, 31, 106, 112.
Carlo II d'Angiò, 29, 42, 44, 65, 109, 111, 112.
Carlo duca di Calabria (figlio Roberto), 105, 109, 118, 122, 130, 145.
Carlo Martello d'Angiò, 112, 122, 125.
Caroberto d'Ungheria, 98, 125.
Cassidy Brendan, 100.
Castelnuovo Enrico, 162.
Caterina d'Austria, 119, 122.
Ceauşescu Nicolae, 17.
Celano Carlo, 120, 121.
Châtelet Albert, 163.
Chiara (santa), 136, 138, 139, 145.
Clemente IV (papa), 112.
Clemente V (papa), 85, 117.

Clemenza d'Asburgo, 122.
Collareta Marco, 162.
Colletta Pietro, 27, 49, 50, 68-69.
Corrado Lancia, 73.
Costanza d'Aragona (madre di Federico III), 38, 70-71.
Cristoforo Orimina, 101.
Csapodi-Gárdonyi Klára, 101.
Damiano de Palasi, 45.
Davide (re biblico), 17.
Delle Donne Fulvio, 7, 50.
De Stefano Antonino, 80.
Didone (figura mitologica), 69, 78.
Dio l'Onnipotente, 33, 50, 55, 87, 128, 143, 144, 151, 161, 164, 168.
Domenico Bandini, 93.
Domenico da Gravina, 91.
Elena (figura mitologica), 69.
Eleonora d'Angiò, 47, 67, 75, 78.
Elisabetta I Tudor, 19.
Elisabetta di Carinzia, 42, 56.
Elze Reinhard, 38.
Enderlein Lorenz, 114, 119.
Enrico II Plantageneto, 169.
Enrico VII di Lussemburgo, 75, 89.
Ester (personaggio biblico), 69.
Fauris de Saint-Vincens Jules, 132.
Federico I di Svevia, 169.
Federico II di Svevia, 29, 68, 72, 156.
Federico III d'Aragona, 7, 21, 23-83, 85, 89, 94, 153-155, 157-158, 165-167, 170-171.
Fernando di Maiorca, 47.
Filippo Alquier, 138-139.
Filippo di Maiorca, 138.
Filippo principe di Taranto (fratello di Roberto), 42, 82, 115, 118, 122.
Fleck Cathleen, 102, 106.
Francesco Brum, 116
Francesco d'Assisi, 17, 136-139, 145.
Francesco di Meyronnes, 116.
Francesco Petrarca, 93.
Francesco Ventimiglia, 76.
Freud Sigmund, 11.
Gaglione Mario, 116-118, 121-122, 141.
Galiotto di Floriaco, 76.
Gardner Julian, 114, 117.
Garzia Ximenes de Ayvar, 42.
Gaspare (re magio), 34.
Gesù Cristo, 52, 54-55, 62, 110, 114, 121, 125, 136-138, 141, 145, 149, 151-152, 167.
Giacomo I d'Aragona, 43.
Giacomo II d'Aragona, 23, 25, 29-32, 51-53, 68, 72, 80, 155-156.
Giacomo il Minore (santo), 137.
Giasone (figura mitologica), 81.
Giovanna I d'Angiò, 98, 101-102, 104-108, 114, 129, 137, 145-152, 164.
Giovanni II Valois, 162.
Giovanni XXII (papa), 53, 112-113, 129, 134.
Giovanni Bertini, 93.
Giovanni Boccaccio, 41, 93.
Giovanni da Procida, 35.
Giovanni di Lauria, 82.
Giovanni di Randazzo, 49, 78.

Giovanni Evangelista, (santo), 137, 145, 151.
Giovanni Villani, 56-57, 98.
Giove (divinità), 14, 54.
Giuseppe (personaggio evangelico), 137.
Grande Madre (divinità), 16.
Guglielmina Moncada, 29.
Guglielmo (figlio di Federico III), 78.
Guglielmo II d'Altavilla, 17, 125.

Hamel Pasquale, 25.
Hoch Adrian Susan, 118, 131, 138-139, 142, 146, 164.

Isabella d'Andria, 47.

Jacqueline di Baviera, 169.

Kantorowicz Ernst Hartwig, 11.
Kertzer David, 12.
Körntgen Ludger, 127.
Koziol Geoffrey, 28.
Krüger Klaus, 118, 127, 161.

Lello da Orvieto, 110, 116, 132, 140, 145.
Leone de Castris Pierluigi, 97, 119, 131, 139.
Liutprando da Cremona, 154.
Lucherini Vinni, 112, 146-148, 150.
Ludovico IV il Bavaro, 89.
Ludovico d'Angiò (figlio di Roberto), 122.
Ludovico di Tolosa (santo), 97, 100, 110, 112-119, 122, 124, 126-136, 145, 162.
Luigi IX Capetingio, 17, 113, 153, 169-170.
Luigi principe di Taranto (nipote di Roberto), 102-104.

Maestro delle tempere francescane, 110, 136-137.
Maestro di Giovanni Barrile, 110; 130-131
Manfredi di Clermont, 45.
Manfredi Lancia, 80.
Manfredo (figlio di Federico III), 54.
Maresca Antonino, 93.
Maria (personaggio evangelico), 137.
Maria di Valois, 107, 145.
Maria d'Ungheria, 98, 107, 109, 111, 115-116, 129, 159.
Maria Maddalena (santa), 136-137.
Maria Vergine, 136-138, 143-145, 151.
Marrone Antonino, 45, 51.
Martino I d'Aragona (il Giovane), 52.
Martino II d'Aragona (il Vecchio), 52.
Martino Peris d'Aros, 42.
Matteo di Bicaro, 55.
Mauss Marcel, 16.
Michele da Cesena, 119.
Mirto Corrado, 25.
Montano di Arezzo, 122.
Mûlay Ismâïl, 14.
Mussolini Benito, 16.

Niccolò d'Alife, 100-108.
Nicolò Jappolo, 41.
Nicolò Speciale, 28, 34, 61-62, 64-66, 68-69, 71, 74, 76, 79-82.
Norman Diana, 98, 119, 125.
Nye Joseph, 13.

Nyffenegger Nicole, 28.
Olariu Dominic, 161.
Olivieri Luigi, 95.
Pacio Bertini, 93.
Panarelli Francesco, 7.
Paone Stefania, 160.
Paravicini Bagliani Agostino, 163.
Pásztor Edith, 113.
Paul Jacques, 113.
Perkinson Stephen, 161.
Perrello de Cisario, 56.
Perriccioli Saggese Alessandra, 103.
Pietro (infante d'Aragona), 29.
Pietro II d'Aragona, 39, 42, 49, 54-57, 66, 73, 78.
Pietro III d'Aragona, 23, 29, 31-32, 34-35, 41, 43, 52, 62, 71, 125, 155-156.
Pietro Baraballo, 116.
Pietro d'Aros, 42.
Pietro della Valle, 14.
Pietro di Giovanni Olivi, 112-113.
Pietro di Laon, 170.
Pietro Orimina, 137.
Pietro Scarrier, 126.
Pozzi Enrico, 11.
Raimondo Berengario (fratello di Roberto), 122.
Ramon Muntaner, 28, 33-34, 42-48, 72.
Riccardo II Plantageneto, 162.
Roberto d'Angiò, 7, 21, 42, 44, 47, 52-53, 68, 74-75, 82, 85-152, 157-165, 167, 170-171.
Rodolfo d'Asburgo, 162.
Rolland Henri, 109.
Romano Elena, 109-147.
Roux-Alphéran Ambroise, 132.
Ruggero II d'Altavilla, 125.
Ruggero di Flor (o da Brindisi), 43-44, 74.
Ruggero di Lauria, 72.
Rupp Katrin, 28.
Saba Malaspina, 29-30.
Salome (personaggio evangelico), 137.
Salomone (re biblico), 17, 85.
Sancia di Maiorca, 104-107, 110, 115-116, 118, 129-133, 136-140, 143-149, 151, 164.
Schmidt Victor, 162.
Schramm Percy Ernst, 37.
Schulz Heinrich Wilhelm, 147.
Simone di Montoliù, 45.
Simone Martini, 110-111, 114, 117, 120, 127, 131, 160-161.
Spila Benedetto, 147.
Stollberg-Rilinger Barbara, 15.
Tino di Camaino, 109, 114.
Tommaso d'Aquino, 161.
Venere (divinità), 34.
Vittoria di Hannover, 16.

Indice dei luoghi

Aix-en-Provence,
  Convento di Santa Chiara, 132-134.
  Musée Granet, 110, 130.
Altofonte,
  Palazzo, 41.
  Chiesa di S. Maria, 41.
Aragona, 23, 29, 113.
Asia Minore, 33.
Assisi,
  Basilica inferiore di San Francesco, 98.
Avignone, 85, 106, 112, 160.

Bagno a Ripoli,
  Osteria Nuova, 97.
Baleari, 33.
Barcellona, 51, 112.
Bisanzio, 33.
Brignoles, 111-112.

Calabria, 36, 69, 81.
Caltabellotta, 74, 82.
Capo d'Orlando, 73, 76.
Cartagine, 69.
Catalogna, 33, 111.
Catania, 50, 52, 58, 74, 77, 82.
Cina, 19, 170.
Città del Vaticano,
  Biblioteca Apostolica Vaticana, 98.
Crotone, 76.
Cuneo, 109.

Firenze,
  Chiesa di Santa Croce, 136.
  Palagio di Parte Guelfa, 100.
  Palazzo dell'Arte della Lana, 97.
Foggia, 68.
Francia, 113.
Friburgo (Svizzera), 7.
  Università, 7, 127.

Gerba, 33, 44-45, 47, 76.
Germania, 35.
Giappone, 14.
Grecia, 33.

Ibiza, 33.
Istanbul,
  Palazzo del Topkapi, 14.
Italia, 20, 23, 85, 91, 93, 113, 125, 136, 172.

Killiney,
  Franciscan Library, 99.

Lentini, 75.
Lombardia, 92.
Londra,
  Abbazia di Westminster, 162.
  British Library, 98.
Louvain,
  Bibliotheek Faculteit Theologie, 100.

Maiorca, 33.
Malines, 100.
Marocco,
  Castello di Meknès, 15.

Marsiglia, 112-113, 133, 135-136.
Convento dei Minori, 112, 132-134, 136.
Mazara del Vallo, 42.
Cattedrale, 51.
Mediterraneo, 7.
Messina, 29, 31-32, 41-42, 44-45, 47, 53, 56, 61, 69, 71-73, 75, 77, 157.
Castello di Matagrifone, 72.
Castel Novo, 72.
Duomo, 73, 156-157.
Mussellam, 73.
Palazzo reale, 70-73.
Rocca Guelfonia, 72.
Zecca, 156.
Monaco di Baviera,
Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 86.
Monreale,
Cattedrale, 125.
Montalbano Elicona,
Castello, 44-46.

Napoli, 80, 85, 95, 112, 116, 119, 122, 137-139, 160.
Castel Nuovo, 97.
Chiesa di Cristo Redentore e San Ludovico d'Angiò, 145.
Chiesa di Santa Maria dell'Incoronata, 99.
Chiesa di Santa Maria Donnaregina, 109, 159.
Convento di San Lorenzo Maggiore, 116-117, 119-121, 123, 129-130.
Convento di Santa Maria Maddalena, 139.
Duomo, 100, 118-119.
Monastero di Santa Chiara, 93, 99, 110, 117-121, 138-145, 148-152.
Monastero di Santa Croce, 107, 138.
Museo di Capodimonte, 110-111.
Università, 95.
Nicastro, 52.
Noto, 61.

Palermo, 34-36, 38-39, 41-42, 49, 52, 54-58, 62, 64, 66, 68, 71, 76.
Archivio Comunale, 39.
Cappella di Santa Maria Incoronata, 125, 155.
Cattedrale, 35, 38, 40, 54, 57, 64, 66.
Chiesa della Magione (già della Trinità), 41.
Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio (detta Martorana), 125.
Cuba, 41.
Favara, 41.
Palazzo regio, 35, 37-39, 54, 57, 66.
Porta San Giorgio, 57
Parigi, 112, 121.
Bibliothèque nationale de France, 99.
Peralada, 33.
Pisa, 52, 75.
Platea, 72.
Prato,
Palazzo del Podestà, 100.
Provenza, 111, 113, 116, 136.

Randazzo, 76.
Riez, 138.
Roma, 14, 112.

Rossano (Calabro), 68, 72.
Ruballa,
Villa delle Corti (detta del Macinatojo), 97.

San Giuliano (monte), 57.
Scala, 157.
Badiazza, 157.
Chiesa di Santa Maria della Valle, 157.
Sicilia, 26, 29, 31, 33, 35-38, 45, 49-51, 53-55, 61, 64-65, 75, 92, 94, 125, 166.
Siena, 120.
Convento di San Francesco, 97.
Silvestrum (*solatium* regio), 75.
Siracusa, 54, 68.
Svizzera, 7.

Tarascona, 112.
Tolosa, 112, 114-115.
Trapani, 55.
Tunisia, 33, 44.
Tuscia, 92.

Val di Mazara, 74.
Valencia, 33.
Venezia, 13.
Vienna,
Duomo, 162.

Finito di impaginare
nel febbraio 2021

Il volume analizza il corpo dei re di Sicilia concentrandosi sul valore performativo della sua dimensione fisica e materiale. Nello specifico, vengono indagati due determinati casi di studio: la narrazione del corpo di Federico III d'Aragona (1296-1337) nelle cronache del tempo e la raffigurazione del corpo di Roberto d'Angiò (1309-1343) nei suoi ritratti. L'intento è quello di verificare se tali re, nelle loro quotidiane attività di governo, fecero espressamente ricorso a una messa in scena teatralizzata del loro corpo reale o raffigurato. In altre parole, se volutamente, consapevolmente e studiatamente adottarono determinate caratteristiche fisiche al fine di trasmettere uno specifico messaggio di legittimazione e di rafforzamento dell'autorità regia, allo scopo di stimolare nei sudditi il consenso verso la Corona.

Mirko Vagnoni ha studiato alle Università di Siena (2004) e di Firenze (2008), è stato ricercatore presso Università e Istituti di ricerca in vari paesi stranieri e ha ottenuto l'Abilitazione Scientifica Nazionale a Professore di II fascia in Storia dell'arte (2020). Le sue ricerche si concentrano, prevalentemente, sulla messa in scena del potere nel regno di Sicilia tra XII e XIV secolo con una particolare predilezione verso l'iconografia e la sacralità regia e il rapporto tra politica e religione. Tra i suoi libri si segnala *"Dei gratia rex Sicilie". Scene d'incoronazione divina nell'iconografia regia normanna* (Napoli 2017)

ISSN 2704-7423
ISBN 978-88-31309-08-0



