

HORTUS ARTIUM MEDIÉVALIUM

Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages, Vol. 20/2, Zagreb-Motovun, 2014.



HORTUS ARTIUM MEDIEVALIUM

Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages

CODEN HAMEFK

UDC 7(091)"04/14"

HORTUS ARTIUM MEDIEVALIUM

ISSN 1330-7274 (press)
ISSN 1848-9702 (Online)

Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages

Volume: 20/2, 2014

Publisher:

International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages, Motovun;
University of Zagreb, Croatia

Editor:

Miljenko Jurković,
Department of Art History, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, Croatia

Editorial Board:

Jean-Pierre Caillet (Paris)
Igor Fisković (Zagreb)
Nikola Jakšić (Zadar)
Miljenko Jurković (Zagreb)
Giovanna Valenzano (Padova)
Fulvio Zuliani (Padova)

Council of the International Center for Late Antiquity and Middle Ages:

Xavier Barral i Altet, professeur émérite d'Histoire de l'art du Moyen Age à l'Université de Rennes 2, Visiting professor Università di Venezia Ca'Foscari
Gian Pietro Brogiolo, professore di archeologia medievale, Università degli Studi di Padova, Italia
Noël Duval, professeur émérite d'archéologie de l'Antiquité tardive à l'Université de Paris IV-Sorbonne, France
Alain Erlande-Brandenburg, directeur des études, Institut d'Etudes Supérieures des Arts, Paris, France
Igor Fisković, member of the Croatian Academy of Sciences and Arts, professor of Medieval Art History, Faculty of Humanities and Social Sciences,
University of Zagreb, Croatia
Nikola Jakšić, *professor emeritus* of Medieval Art History, University of Zadar, Croatia
Miljenko Jurković, professor of Medieval Art History, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, Croatia,
President of the Council
Gisela Ripoll-López, profesora titular de arqueología, Universitat de Barcelona, España
Fulvio Zuliani, professore di storia dell'arte medievale, Università degli Studi di Padova, Italia

Financial Support:

Ministry of Science, Education and Sports of the Republic of Croatia

Language Consultants: Pascale Chevalier (French), Jan Vanek (Italian), Vesna Mildner (English)

Editorial assistant: Maja Zeman

Computer layout: Boris Bui

Printing: Kerschhoffset, Zagreb-Lučko, Croatia

Issued: May 2014, 600 copies

Correspondence and Exchanges:

Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, Department of Art History, (Dr. Miljenko Jurković), Ivana Lučića 3,
10000 Zagreb, Croatia, Phone: ++385 1 6120 147, Fax: ++385 1 6120 144.

Adresse de diffusion:

Adresser toute correspondance commerciale (commandes, abonnements) aux Éditions Brepols
Begijnhof 67, B-2300 Turnhout (Belgique), e-mail : periodicals@brepols.net

Hortus Artium Medievalium is published annually. Articles are reviewed internationally.

Cover: Rome, Arch of Constantine, north side, Vicennalia

HAM is indexed in:

BHA, Bibliography of the History of Art – Bibliographie d'Histoire de l'Art, Vandoeuvre-lès Nancy Cedex, France, Santa Monica, Cal. USA
Architecture Database. Architectural Publications Index & Architectural Publications Index on disc (CD-ROM), Royal Institute of British
Architects, The British Architectural Library.

Art and Archaeological Technical Abstracts ("AATA"). Getty Conservation Institute Projects Bibliographies

ERIH – European Reference Index for the Humanities

FRANCIS database (INIST, CNRS)

CONTENTS

THE (R)EVOLUTION IN CHRISTIAN RELIGIOUS ARCHITECTURE AND LITURGY

<i>M. Jurković</i> , The (R)evolution in Christian Religious Architecture and Liturgy – Introduction	434
<i>W. Jacobsen</i> , L'arredo ecclesiastico nello sviluppo della liturgia tra tarda Antichità e Alto Medioevo – annotazioni di metodo	436
<i>N. Reveyron</i> , <i>Forma monasterii</i> . Essai sur l'organisation de l'espace monastique comme mise en forme de l'identité ecclésiologique <i>Review</i>	439
<i>G. Archetti</i> , Spazi e strutture claustrali nei commenti carolingi alla Regola benedettina <i>Original scientific paper</i>	448
<i>I. Marić</i> , <i>S. Bully</i> , <i>M. Jurković</i> et <i>M. Čaušević-Bully</i> , le monastère saint-Pierre d'Osor (île de Cres) : huitième campagne d'études archéologiques <i>Preliminary communication</i>	463
<i>S. Bully</i> , Un dispositif funéraire spécifique : les <i>formae</i> . État de la question et nouvelles découvertes <i>Preliminary communication</i>	480
<i>C. Tosco</i> , The Cross-in-square Plan in Carolingian Architecture <i>Preliminary communication</i>	489
<i>C. Ebanista</i> , la basilica sub divo nel complesso cimiteriale di S. Gennaro a Napoli: spazio liturgico, culto martiriale e utilizzo funerario <i>Original scientific paper</i>	498
<i>F. Chantinne</i> , <i>Ph. Mignot</i> , La collégiale Sainte-Gertrude de Nivelles. Réexamen du dossier archéologique <i>Preliminary communication</i>	513
<i>Ph. George</i> , De constructione – de consecratione ecclesiae Hoyensis (1066) <i>Original scientific paper</i>	520
<i>T. Creissen</i> , <i>E. Lorans</i> , L'apport des dernières fouilles archéologiques à la connaissance des églises abbatiales de Marmoutier antérieures à la reconstruction gothique <i>Preliminary communication</i>	532
<i>A. Falchi</i> , Montecassino e l'architettura campana di XI secolo: il caso di San Benedetto a Salerno <i>Preliminary communication</i>	544
<i>G. Mallet</i> , Héritages haut-médiévaux dans les édifices romans de Catalogne du Nord. Le cas de l'église abbatiale bénédictine à double chevet Sainte-Marie d'Arles-sur-Tech <i>Preliminary communication</i>	555
<i>Y. Kojima</i> , Insediamenti monastici nell' Emilia occidentale – il monastero benedettino di Castione Marchesi e i cistercensi <i>Preliminary communication</i>	561
<i>S. Demarthe</i> , Réflexions autour des églises dites « à passages » : le cas de Saint-Pierre de Corgoloin (Côte-d'Or) <i>Preliminary communication</i>	571
<i>P. Marković</i> , <i>K. Karlo</i> , Religious Architecture of the military Orders in Medieval Slavonia and its Reflections in the 13 th and 14 th Century <i>Preliminary communication</i>	579
<i>N. Jakšić</i> , A Ninth-century Stone-cutting Workshop in Southern Dalmatia <i>Original scientific paper</i>	590
<i>P. Vedovetto</i> , Elementi di arredo liturgico altomedievale e preromanico dalla chiesa di San Martino a Padova: rilettura complessiva dei materiali <i>Preliminary communication</i>	602
<i>R. Cassanelli</i> , Architettura e scultura romanica nel Contado del Seprio. Nuove considerazioni sul complemento plastico della chiesa monastica di Cairate <i>Original scientific paper</i>	610
<i>M. Vaccaro</i> , "The most charming Romanesque mosaic": iconografia e restituzione grafica del mosaico pavimentale di San Tommaso ad Acquanegra sul Chiese. <i>Preliminary communication</i>	620
<i>I. Lorés Otzet</i> , From Roda de Ribagorça to Lleida (XII-XIII Centuries): Artistic and Liturgical Transfers between Displaced Episcopal Sees <i>Original scientific paper</i>	632

IMAGES OF CHRISTIANITY AND THE (RE) MAKING OF CHRISTIAN IDENTITY

<i>J.-P. Caillet</i> , Images of Christianity and the (re)making of Christian identity	644
--	-----

<i>B. Brenk</i> , Early Christian Mosaics: A Floating World of Abstract Associations <i>Original scientific paper</i>	647
<i>Y. Christe</i> , Le grand portail de Cluny III : les interférences de la tradition tardo-antique, romaine et islamique sur un monument atypique <i>Original scientific paper</i>	658
<i>A.-O. Poilpré</i> , Que disent les images bibliques de l'identité chrétienne, aux III ^e et IV ^e siècles ? <i>Preliminary communication</i>	666
<i>J. Leclercq-Marx</i> , L'intégration des Sept Merveilles du Monde à la culture chrétienne. Entre survivance et réinterprétation <i>Original scientific paper</i>	674
<i>L. Bartolomé Roviras</i> , The Works of the Master of the Tympanum of Cabestany. A Mirror of the Roman Sarcophagi sculpture <i>Preliminary communication</i>	681
<i>F. Stroppa</i> , Aspetti del mondo rurale nelle fonti artistiche tra storia e storiografia (secoli IX-XV) <i>Review</i>	689
<i>M. Gianandrea</i> , Nel lusso della tradizione. L'inedita decorazione del narcece di Santa Sabina all'Aventino a Roma (Il narcece di Santa Sabina, I) <i>Original scientific paper</i>	700
<i>I. Foletti</i> , Le porte lignee di Santa Sabina all'Aventino: tra liturgia stazionaria e funzione iniziatica (Il narcece di Santa Sabina, II) <i>Preliminary communication</i>	709
<i>G. P. Brogiolo, V. Gheroldi, F. De Rubeis, J. Mitchell</i> , Nuove ricerche su sequenza, cronologia e contesto degli affreschi di Santa Maria <i>foris portas</i> di Castelseprio <i>Original scientific paper</i>	720
<i>M. Angheben</i> , La théophanie absidale de Galliano. Les archanges-avocats transmettant les prières du Pater et l'Église céleste célébrant le sacrifice eucharistique <i>Original scientific paper</i>	738
<i>S. D'Ovidio</i> , Spazio liturgico e rappresentazione del sacro : crocifissi monumentali d'età romanica a Napoli e in Campania <i>Preliminary communication</i>	753
<i>S. Piazza</i> , L'Albero di Iesse nel XII secolo fra Occidente e Oriente: note sul perduto mosaico della basilica della Natività a Betlemme <i>Original scientific paper</i>	763
<i>V. Lucherini</i> , Il politico portatile detto di Roberto d'Angiò nella Moravská galerie di Brno: questioni di araldica, committenza e iconografia <i>Original scientific paper</i>	772
<i>J. Molina Figueras</i> , Iconos marianos, leyendas y monarquía en la Corona de Aragón (s. XIII-XV) <i>Preliminary communication</i>	783
<i>D. Allios</i> , De la nation à la région, l'Histoire de l'art, archéologie et mythes fondateurs <i>Review</i>	792
VENICE AND THE ADRIATIC IN THE MIDDLE AGES	
<i>S. Riccioni</i> , Venezia e l'Adriatico nel Medioevo	802
<i>D. Calaon</i> , Ecologia della Venetia prima di Venezia: uomini, acqua e archeologia <i>Original scientific paper</i>	804
<i>M. Agazzi</i> , Torcello medioevale, scultura e architettura <i>Original scientific paper</i>	817
<i>F. Coden</i> , Dall'Oriente all'Occidente: capitelli ad incrostazione di mastice a nord di Venezia <i>Original scientific paper</i>	830
<i>D. Valenti</i> , I motivi decorativi del duecento nei mosaici di San Marco a Venezia <i>Original scientific paper</i>	842
<i>L. V. Geymonat</i> , Il primo bagno di Gesù a Traù e Venezia <i>Original scientific paper</i>	854
<i>L. Palozzi</i> , Venetian or Adriatic? Refocusing the Geography of Late-Medieval Stone Sculpture in the Adriatic Basin: Four Case Studies <i>Preliminary communication</i>	861
<i>Z. Murat</i> , The Tomb of the Beato Pacifico in the Basilica dei Frari: Personal Devotion or Public Propaganda? <i>Original scientific paper</i>	874

IL POLITTICO PORTATILE DETTO DI ROBERTO D'ANGIÒ NELLA MORAVSKÁ GALERIE DI BRNO: QUESTIONI DI ARALDICA, COMMITTENZA E ICONOGRAFIA

VINNI LUCHERINI

UDC: 726.591:73.045(437.2)

Original scientific paper

Manuscript received: 03. 04. 2014.

Revised manuscript accepted: 28. 04. 2014.

DOI: 10.1484/J.HAM.5.102692

V. Lucherini

Dipartimento di Studi Umanistici

Università degli Studi di Napoli Federico II

Via Marina 33

80133 Napoli, Italia

This article proposes a new interpretation of a small portable polyptych in the Moravská Galerie in Brno. This luxurious work of art is believed to be commissioned by Robert of Anjou, the King of Sicily (1309-1343). Heraldry depicted on the background of the central marble statue of the Virgin and Child suggests, however, that the patron was his wife, Sancha of Majorca. Close investigation on the iconography, function and material appearance of the polyptych contradicts the opinion of the Queen's alleged pauperism and unveils a Neapolitan-Hungarian conjunction.

Keywords: portable polyptych, Angevin royal patronage, heraldry, queen Sancha of Majorca

Nella Moravská galerie di Brno, nella Repubblica Ceca, si custodisce un polittico portatile (n. A 559), la cui altezza non supera i 49 cm e la cui profondità non oltrepassa i 15 cm. Chiuso si presenta come una scatola, dipinta a imitazione della porpora¹ (fig. 1); aperto, per un'estensione di 78 cm, rivela un'edicola tridimensionale in legno dalla ricca ornamentazione floreale, sormontata da una cupoletta a crociera (fig. 3) e affiancata da quattro ali ricoperte da pitture di una smagliante policromia su fondo d'oro² (fig. 2). Al centro dell'edicola è sistemata, su uno zoccolo di forma quadrata (fig. 4), una scultura in marmo bianco con la Vergine e il Bambino (h 36 cm), i cui volti e le cui mani sono anneriti³ (fig. 5, 6). Le ali sono suddivise in sedici riquadri, all'interno dei quali si stagliano figure di santi eseguite

sulla medesima superficie del legno di cui è fatta la scatola: le cornici dorate, dall'andamento piuttosto discontinuo, terminano, nella linea superiore, con archetti polilobati non uniformemente cuspidati, mentre i lobi apicali della linea inferiore si curvano ai lati andandosi a poggiare sui semicerchi che li includono due a due.

Procedendo nella lettura in senso orario e dall'alto verso il basso (fig. 7), si riconoscono la Stigmatizzazione di san Francesco, con il cherubino di colore rosso posto nello spazio di risulta tra due cuspidi, e la Predica di san Francesco agli uccelli ripartita al di sotto di due archetti, nel secondo dei quali vi sono soltanto gli animali schierati in file sovrapposte su un pendio alberato; all'interno del quarto vano c'è san Ludovico di Tolosa, stante e con il mano il bacolo ves-



Fig. 1. Brno, Moravská galerie, polittico portatile, esterno.



Fig. 2. Brno, Moravská galerie, polittico portatile, interno.



Fig. 3. Brno, Moravská galerie, polittico portatile, cupoletta dell'edicola.



Fig. 4. Brno, Moravská galerie, polittico portatile, base dell'edicola.

covile, nell'atto di guardare verso la Madonna col Bambino del vano centrale. In basso si vede un'Adorazione dei Magi, nella quale due dei re – il primo, giovane, in piedi, dotato di una corona molto allungata sul davanti, e il terzo, anziano, inginocchiato, privo di corona – sono girati fisicamente e con lo sguardo in direzione del gruppo divino, mentre il secondo, recante sul capo un cappello a punta che emerge dalla circonferenza di una corona, volge la testa all'indietro verso uno dei compagni, ma con la mano indica anch'egli la Madonna col Bambino; nel primo vano sulla sinistra si distinguono gli animali che hanno consentito il viaggio a Betlemme, due cavalli e un dromedario, e il loro scudiero. Nelle due ali di destra (fig. 8), nel livello superiore vi sono i santi Giovanni Battista, Pietro, Nicola di Bari e Antonio di Padova; nel livello inferiore, le sante Chiara, Elisabetta, Caterina d'Alessandria e Agnese (fig. 9), tutti rivolti verso il centro della composizione.

Il polittico, donato nel 1896 dal conte Jan von Lichtenstein all'allora Landesmuseum di Brno, insieme ad altre opere italiane, fu trasferito nel 1961 nella nuova Moravská galerie, ma è entrato nella letteratura specialistica soltanto nel 1979, quando Olga Pujmanová lo pubblicò in un documentato articolo intitolato *Robert of Anjou's unknown Tabernacle in Brno*⁴. L'oggetto, definito appunto "tabernacle", sarebbe stato realizzato per Roberto d'Angiò, *rex Siciliae et Jerusalem* (1309-1343), un'attribuzione ritenuta suffragata dalla presenza delle armi del ramo napoletano della dinastia reale francese nella parte retrostante alla



Fig. 5. Brno, Moravská galerie, polittico portatile, Madonna col Bambino, fronte.

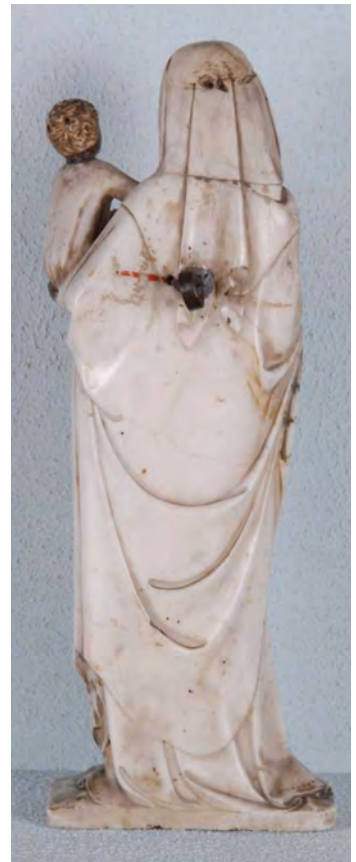


Fig. 6. Brno, Moravská galerie, polittico portatile, Madonna col Bambino, retro.

Vergine con il Bambino⁵ (fig. 11). In questa prima presentazione dell'opera si sottolineò anche, come nella maggior parte delle successive citazioni, il suo carattere "spirituale", vale a dire il legame che il dipinto avrebbe avuto, dal punto di vista iconografico e concettuale, con l'ambiente dei francescani spirituali al quale si riteneva che il re Roberto fosse stato vicino. L'abito corto di Francesco nella Predica agli uccelli o l'allusione al Paradiso nel pannello con gli animali in ascolto del santo mendicante erano interpretati come altrettanti segnali di un'ispirazione ideologica che non poteva che provenire dall'ambiente delle frange francescane dissidenti rispetto al papato: una scelta figurativa perseguita consapevolmente dallo stesso re⁶.

La lettura "spirituale" del polittico era in quel momento del tutto in linea con le tendenze storiografiche più aggiornate sull'arte della Napoli angioina, secondo le quali buona parte della produzione artistica del Regno di Napoli, nella prima metà del secolo, quanto meno dall'ascesa di Roberto d'Angiò al trono, nel 1309, fino alla sua morte, nel 1343, avrebbe costituito l'espressione del contrasto esistente tra i sovrani e il papato avignonese in merito al tema della povertà. Lo studio della pittura napoletana di età angioina era in quel momento ancora molto vincolato ai presupposti ideologici del volume *I pittori alla corte angioina di Napoli*, pubblicato da Ferdinando Bologna un decennio prima⁷. In quel lavoro si sottolineava per la prima volta un forte nesso tra la corte regale e la sua committenza artistica, tra le posizioni dottrinali dei re di Napoli in materia di fede e le opere d'arte a loro collegabili, in una forma di determinismo in base al quale, con una relazione strettissima di causa ed effetto tra struttura economico-politica e sovrastruttura culturale, ogni rappresentazione visiva voluta dai sovrani si sarebbe posta come un mezzo di pro-



Fig. 7. Brno, Moravská galerie, politico portatile, interno, ali di sinistra.



Fig. 8. Brno, Moravská galerie, politico portatile, interno, ali di destra.

paganda delle loro idee, e in alcuni casi addirittura come strumento di legittimazione del loro potere, nella convinzione, tuttora piuttosto corrente, che le immagini avessero potuto svolgere nel Medioevo una funzione legittimante di poteri che, va precisato, erano tenuti a trarre la propria legittimazione da premesse istituzionali e politiche⁸, e non certo dai fatti artistici⁹. In quest'ottica, anche il cosiddetto tabernacolo di Brno, conservato in un museo del blocco orientale ma presentato al pubblico su una delle più prestigiose riviste d'arte del blocco occidentale, poteva esser considerato un'opera perfettamente corrispondente alle presunte tendenze spiritualistiche e pauperistiche della corte angioina di Napoli, un'opera d'arte nella quale la rappresentazione pittorica si faceva portavoce delle scelte ideologiche dei suoi committenti.

Dal punto di vista dello stile, a ragione del suo contenuto "spirituale" e per l'ipotizzata committenza da parte di Roberto d'Angiò, il tabernacolo di Brno fu attribuito da Pujmanová alla cerchia del Maestro delle tempere francescane, un anonimo pittore dalle connotazioni giottesche al quale Bologna aveva assegnato quattro tempere su tela (130 cm x 135 cm), in collezione privata, raffiguranti la Madonna col Bambino tra le sante Maddalena e Chiara (con un'Annunciazione negli angoli superiori); la Stigmatizzazione di san Francesco; la Flagellazione di Cristo e la Crocifissione. Nelle due figure inginocchiate ai piedi della croce in quest'ultimo pannello (fig. 10), lo studioso aveva riconosciuto peraltro (in maniera plausibile) Roberto d'Angiò e sua moglie Sancia di Maiorca, suggerendo che

le tempere fossero state realizzate negli anni trenta del Trecento per un monastero francescano di Napoli, forse quello di Santa Chiara, in un contesto dominato dalla volontà di seguire l'*usus pauperis*¹⁰. Nel pittore che le aveva dipinte si individuava pertanto uno dei principali responsabili, se non il maggiore, della trasposizione in immagini dell'ideale del francescanesimo dissidente ritenuto caro a Roberto d'Angiò¹¹. Si trattava evidentemente di un quadro interpretativo nella cui struttura tutto si teneva in perfetto rapporto reciproco: da un lato, Roberto d'Angiò, immerso, insieme con sua moglie Sancia di Maiorca, in una concezione pauperistica della vita e della fede cristiana; dall'altro, le immagini sacre dal re commissionate, immagini che di quella concezione si facevano strumento principe di comunicazione pubblica. Ma com'era abituale di quel periodo del Novecento, non vi era in questa lettura alcuno spazio per la funzione degli oggetti in esame, e a cosa servissero quelle tempere, di non esiguo formato, o a quale ambiente del convento fossero destinate, a quale spazio, a quale altare, non rientrava in quegli anni nelle questioni poste dal discorso interpretativo.

Alla luce delle ricerche pubblicate fin dalla fine degli anni Novanta, la tendenza storiografica che vedeva nelle scelte artistiche dei sovrani di Napoli un'ispirazione "spirituale" è da considerarsi, però, del tutto superata. L'analisi rigorosa della documentazione d'archivio e delle fonti dei primi quattro decenni del Trecento ha dimostrato, infatti, che i sovrani di Napoli, Roberto e Sancia, non furono così ostinati, come a lungo si è pensato, nel promuovere



Fig. 9. Brno, Morauská galerie, polittico portatile, interno, sante Caterina e Agnese.

un francescanesimo di matrice dissidente¹². La presenza francescana spirituale fu sì tollerata e qualche volta persino protetta a corte, nel caso di personaggi imparentati con i sovrani come Filippo da Maiorca, ma la coppia regale si schierò a favore di Michele da Cesena, distintosi per la sua avversione agli spirituali, e la religiosità del re e della regina si espresse, dal punto di vista artistico e monumentale, attraverso scelte che di pauperistico non avevano nulla: il monastero napoletano di Santa Chiara, fondato dai due sovrani e da più parti erroneamente ritenuto ricovero esclusivo dei fraticelli (i documenti papali provano il contrario), custodiva il ricchissimo tesoro reale, e i reliquiari a esso donati erano tra i più preziosi del Medioevo europeo. Spostare peraltro l'accento da Roberto a Sancia, sostenendo che sarebbe stata la regina la più accanita nella difesa dei valori spirituali, significherebbe ignorare non solo il ruolo che Sancia effettivamente svolse nei rapporti con il papato e con le gerarchie francescane nel terzo e nel quarto decennio del XIV secolo, fluttuante, proprio come Roberto, *animo duplici*, secondo le parole del francescano Angelo Clareno, ma anche il ruolo che la stessa regina giocò come promotrice e committente di opere d'arte di enorme lusso e valore materiale¹³.

Se dal quadro storico ci si volge alle immagini, un oggetto come il polittico di Brno sembra venire a confermare visivamente quanto i documenti dicono a chiare lettere. In primo luogo, dal punto di vista stilistico, le assonanze formali con le opere attribuite al Maestro delle tempere francescane sono piuttosto ardue da riscontrare se si

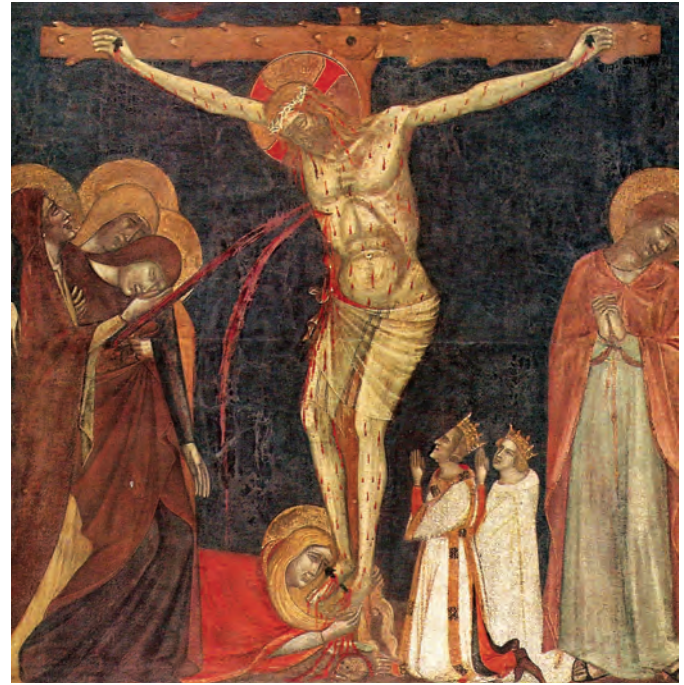


Fig. 10. Collezionista privata, Crocifissione (attribuita al Maestro delle tempere francescane).

osserva con occhio libero da interpretazioni sovrastrutturali. Il polittico e le quattro tempere francescane sono forse opere prodotte in anni non lontani l'uno dalle altre, ma al di là di un comune, quanto vaghissimo, riferimento giottesco nulla consente di assegnarle alla medesima mano: i volti, le fisionomie, i copricapi, le vesti, gli atteggiamenti, le posizioni, tutto differisce, e non si riesce a trovare un solo punto utile di comparazione morelliana. Il pittore delle tempere è più spigoloso, disegna contorni definiti e angoli netti, ma è nello stesso tempo più manierato, come si vede bene dalle linee che accompagnano la figura della Vergine dolente nella Crocifissione o la curva geometrica dei capelli della Maddalena ai piedi della croce (fig. 10); nel polittico, le figurine dei santi sono ben più aggraziate, persino più arcaiche, e tutto è un po' più accademico e meno originale. Che l'autore del polittico abbia guardato le tempere francescane o altre opere dello stesso tipo o dello stesso maestro è possibile, ma non ci troviamo affatto di fronte alla medesima mano, e le modalità di resa figurativa dell'uno e delle altre sono estremamente dissimili.

Salta poi subito all'occhio un dato inequivocabile che allontana moltissimo lo stile del polittico da quello delle tempere. Il tabernacolo di Brno è un'opera sfolgorante, di un lusso dichiarato e persino ostentato, nella quale l'oro domina sovrano in ogni particolare. Non ci sono colori scuri, né ricercata sobrietà, né tendenze pauperistiche di qualsivoglia tipologia iconografica, e se osserviamo il modo in cui i personaggi sono costruiti, tutte le figure rivelano caratteri che mal si accorderebbero con una visione "spirituale" del sacro. La veste corta di Francesco non è necessariamente un attributo "spirituale", e non lo sono sicuramente i sandali in bella mostra¹⁴; Ludovico porta un piviale sontuoso al di sopra della veste francescana, il manto di Pietro è rifilato d'oro, il piviale di Nicola ricamato a intarsi dorati, e persino il sobrio Antonio reca in mano un libro rivestito da una rilegatura decorata. Ma sono ancor più le sante ad allontanarsi da una concezione pauperistica del sacro e della sua trascrizione in immagini: sobrie, ma non povere, le due sante francescane, Chiara ed Elisabetta, l'una



Fig. 13. Napoli, Museo di Capodimonte, San Ludovico di Tolosa in trono, predella.



Fig. 11. Brno, Moravská galerie, polittico portatile interno dell'edicola, insegne araldiche.



Fig. 12. Napoli, Museo di Capodimonte, San Ludovico di Tolosa in trono, part. del santo.

con in mano un libro dalla copertina rossa, l'altra recante in grembo le rose bianche e vermiglie del miracolo¹⁵; ricoperte d'oro e di vistosi tessuti policromi, oltre che incoronate, Caterina e Agnese (fig. 9). Nulla in questo polittico rinvia a un ideale di povertà: al contrario, tutto emana ricchezza, lusso e fasto regale degno di una corte terrena, dalla ricercatezza delle sete cangianti alla preziosità dell'oro e delle gemme sulle corone.

Quanto alla sua funzione, il polittico di Brno è di solito definito nella storiografia un tabernacolo o un altare da viaggio, includendo in tali definizioni il concetto delle finalità che avrebbe avuto per i suoi proprietari. Ma il termine tabernacolo è ormai usato correntemente nella letteratura specialistica per definire i contenitori eucaristici¹⁶, e forse non è opportuno applicarlo anche a polittici che, sia pure come questo, presentano sezioni sporgenti e tridimensionali rispetto alle assi dipinte o scolpite, ma senza alcuna finalità eucaristica. A loro volta, la tipologia degli altari portatili aveva una funzione ben precisa, anch'essa connessa allo svolgimento della liturgia dell'eucarestia¹⁷. L'identificazione di altari di piccole dimensioni destinati al viaggio, e gli studi sulla funzione delle mense destinate a liturgie secondarie all'interno di edifici di culto già dotati di un altare maggiore¹⁸, dovrebbero portare inoltre a evitare il lemma "altare" per un oggetto come quello di Brno, che non era destinato a contenere le pisside e che non era destinato

alla celebrazione eucaristica, dunque non era un altare, malgrado che, in linea del tutto ipotetica, si possa anche immaginare che il polittico fosse appoggiato aperto su una mensa di piccolo formato riservata alla liturgia. La funzione del polittico di Brno, come i dati materiali suggeriscono, è quindi da considerarsi essenzialmente devozionale, non liturgica. Il polittico doveva avere lo scopo, per il suo proprietario, di riflettere e di pregare sui simulacri del sacro, e di poterlo fare anche lontano dalle sedi consuete di preghiera. Né un altare, né un tabernacolo, quindi, ma un insieme di figurine sacre di piccolo formato accostate armonicamente in una struttura lignea policromata e concepite per le pratiche di devozione della persona che ne aveva il possesso.

Ma chi ne fu il committente e chi ne fu il proprietario? Fu davvero il re Roberto d'Angiò a incarnare l'uno e l'altro ruolo, come di sovente si sostiene negli studi che chiamano in causa il polittico di Brno quale diretta committenza del re? Per cercare di rispondere a questa domanda vi è un elemento molto importante da prendere in esame. Alle spalle della Vergine con il Bambino, l'asse ligneo è rivestito di insegne araldiche (fig. 11): tre file verticali di sei losanghe (una settima è nascosta dietro alla base dell'edicola), per un totale di diciotto losanghe visibili, includenti ciascuna quattro gigli d'oro angioini su fondo blu (sormontati da un rastrello rosso a tre pendenti), stagliate su un tappeto a bande verticali rosse e oro, che nell'incrocio con le losanghe vengono



Fig. 14. Napoli, Santa Maria Donnaregina, volte delle navatelle.



Fig. 17. Napoli, convento di Santa Chiara, pronao, stemma di Sancia di Maiorca.

a delineare dieci rombi interi e un certo numero di rombi mutili. Le insegne nelle losanghe a fondo blu costituiscono le armi del ramo napoletano della dinastia capetingia dei re di Francia, nelle quali, fin dalla realizzazione del grande sigillo di Carlo I d'Angiò, che divenne re di Napoli nel 1266, fu immessa la brisura *en chef* sull'insegna *d'Anjou ancien*, ottenendo uno scudo *d'azur semé de fleurs de lys d'or au lambel de gueules*¹⁹. Il tappeto a strisce alternate rinvia invece alle armi della monarchia maiorchina, *d'or à trois pals de gueules*, vale a dire alle insegne della famiglia reale di Sancia di Maiorca, moglie di Roberto d'Angiò, da non confondere con le armi originariamente dei conti di Barcellona (poi dei re d'Aragona), *d'or à quatre pals de gueules* (il catalano *escut dels quatre pals*)²⁰, delle quali costituiscono una derivazione per brisura²¹. Era stato il padre di Sancia, Jaume II (1276-1311), a usare per primo lo scudo a tre pali nei suoi sigilli, a partire dal 1287, e proprio tale variante, come si spiegherà di qui a un momento, fu usata a Napoli da Sancia di Maiorca in combinazione con le armi angioine del marito.

Al contrario di quanto si è proposto²², le insegne sul tappeto araldico che fa da sfondo alla Madonna col Bambino nel polittico di Brno non sono affatto le stesse che si riconoscono sull'ondulata bordura del piviale del san Ludovico in trono effigiato nella tavola di Simone Martini oggi di Capodimonte (fig. 12), perché nel caso della tavola non si tratta di stemmi maiorchini, ma ungheresi: *de Hongrie ancien, fascé (8) de gueules et d'argent*²³. La confusione è potuta nascere dalla presenza delle strisce di colore rosso,



Fig. 15. Napoli, convento di Santa Chiara, antico refettorio dei frati, Moltiplicazione dei pani e dei pesci.



Fig. 16. Napoli, convento di Santa Chiara, antica sala capitolare dei frati, Salvatore in trono tra santi e donatori, part. con Sancia di Maiorca.

che nell'emblema ungherese di origine arpadiana sono sempre fasce orizzontali (4) su campo argento (4), mentre in quello maiorchino sono sempre bande verticali (3) su campo oro (3), e dunque dal punto di vista araldico non sono fasce, ma pali. Il piviale di san Ludovico reca a vista undici losanghe con le insegne angioine e undici con le insegne arpadiane, mentre nei sei scudi sulla predella della tavola (fig. 13), posti nello spazio tra un'arcata e l'altra di cornice alle cinque storiette, si distinguono quattro fasce argento alternate a quattro fasce rosse, nelle quali sono state individuate le insegne proprie della regina Maria d'Ungheria (per la particolare scelta di porre in alto la fascia argento e non quella rossa)²⁴, di frequente usate *parti de France et de Hongrie*, con l'alternanza *d'azur fleurdelisé d'ore* e *fasces de gueules et d'argent*, come ancora si vede nella chiesa di Santa Maria Donnaregina a Napoli (nelle vele delle navatelle, fig. 14, e in altri punti della muratura)²⁵.

Quanto invece alle altre opere napoletane nelle quali è stata individuata la medesima combinazione di insegne presente nel polittico di Brno, la cosiddetta *Mensa del Signore* conservatasi nell'antico refettorio dei frati di Santa Chiara (fig. 15), che in verità è una trascrizione figurativa dell'evangelica moltiplicazione dei pani e dei pesci, mostra una cornice romboidale *parti de France et de Majorque (d'Aragon)*, nella brutta ridipintura del triangolo superiore), che potrebbe essere posteriore alla realizzazione originale della pittura; l'affresco con il Salvatore in trono tra quattro santi e quattro donatori, nell'antica sala capitolare degli stessi frati, mostra invece Sancia di Maiorca (fig. 16) con indosso una veste recante il medesimo partito araldico che si vede sullo sfondo del polittico ceco²⁶. L'associazione delle insegne che appare in questi due dipinti non è però propria del re Roberto, come di solito si legge nella letteratura specialistica, ma costituisce lo stemma peculiare della sola Sancia²⁷.

L'associazione degli stemmi, finalizzata non a indicare i singoli coniugi, ma a simboleggiare araldicamente la parte femminile della coppia regale, che non perde il proprio scudo di famiglia ma assume quello del marito accanto a quello paterno, costituisce in effetti una prassi ampiamente testimoniata nella Napoli del Trecento, non



Fig. 18. Louvain, Universiteitsbibliotheek, Fac. Theol. 1, fol. 4r.



Fig. 20. Assisi, Basilica inferiore di San Francesco, Cappella di San Martino, musicanti.



Fig. 19. Brno, Moravská galerie, politico portatile, interno, part. dei re magi.

solo nelle armi della regina Maria d'Ungheria, ma anche e spesso nelle armi di Sancia, vuoi perché

queste ultime furono modellate sull'araldica della regina madre ungherese, vuoi perché si trattava di una prassi già attestata in Catalogna, dove "fou norma general, amb poques excepcions, que la dona mentre és soltera porta les armes del pare e quan és casada pot seguir portant-les o bé pot assumir les del marit soles o bé pot usar les del marit i del pare, sia separades, sia combinades al mateix escut", anzi "entre les reines, fou habitual l'escut partit en pal amb les armes del marit al costat destre i les del llinatge de la muller al costat sinistre"²⁸. Le insegne di Sancia, partite nel modo abitualmente adottato dalle regine delle sue terre d'origine, compaiono nella medesima forma fin qui esaminata anche nei bracci-reliquiario di san Luca e di san Ludovico di Tolosa, ora al Louvre, realizzati verso il 1337-1338, forse commissionati insieme dalla regina per il convento di Santa Chiara²⁹, oltre che nei diversi scudi marmorei (non tutti originali) ancora visibili in varie parti dello stesso convento (fig. 17).

Se pertanto ipotizziamo che sia stata Sancia in persona a far dipingere le sue insegne peculiari sul polittico di Brno, se ne arguisce che anche in questo caso, come in molti altri, la regina usò l'araldica per mettere in evidenza la committenza dell'opera, e questo in maniera non dissimile da come aveva agito Maria d'Ungheria durante il suo lungo soggiorno napoletano. Nel resoconto redatto dagli esecutori testamentari della regina-madre il 12 maggio del 1326 compare infatti un numero davvero incalcolabile di voci relative a oggetti di grande lusso appartenenti alla regina, nei quali non di rado erano state impresse le sue armi³⁰. Come è chiaramente documentato dalle carte d'archivio relative sia al convento di Santa Chiara³¹, sia alla certosa di San Martino, Sancia prendeva peraltro decisioni del tutto autonome in materia di commissioni artistiche. Un documento del 13 maggio del 1333, riguardante proprio la certosa, e con un più breve riferimento alla sede episcopale di Napoli, presenta una testimonianza molto importante sul ruolo che Roberto e Sancia giocarono rispettivamente nel contesto della committenza monumentale a Napoli, e conferma non solo quanto la regina agisse in grande e piena indipendenza, ma come spesso Roberto venisse a

sapere soltanto a cose fatte, per così dire, di quanto denaro Sancia avesse già investito, e di come si fosse finanziariamente e materialmente operata per la salvezza della propria anima e di quella dei congiunti più amati³².

L'araldica si usava nel tardo Medioevo in molti modi e con diversificate funzioni³³, con l'impiego dello scudo vero e proprio, ma anche – come nel caso del polittico di Brno – quale sfondo decorativo nel quale le armi subivano poche variazioni grafiche rispetto allo stemma originale: un comportamento diverso nelle forme, ma analogo nelle finalità, da quello che si riconosce nella pagina genealogica della Bibbia angioina di Louvain³⁴ (fig. 18), dove il tessuto sul quale si stagliano le silhouette di Roberto e Sancia presenta un motivo di tondi intrecciati nei quali non sono rappresentate le insegne dei due personaggi, ma richiami alle armi del re e della regina: il giglio di Francia isolato e un accenno alle barre rosse di Maiorca. L'araldica ha sempre comunque una forte finalità identitaria, tesa a indicare, soprattutto nel caso di opere d'arte, l'appartenenza dinastica del possessore o del donatore. Le armi potevano esser poste peraltro su oggetti destinati all'uso personale di chi le faceva apporre, ma potevano anche indicare chi le aveva commissionate per donarle a una persona o a un'istituzione. La presenza del partito araldico nel polittico di Brno ci indica quindi la committenza dell'opera, ma non di necessità il destinatario o colui che ne avrebbe fruito.

Per quanto riguarda la destinazione del polittico, è difficile ipotizzare che fosse stato realizzato per la chiesa di uno dei conventi mendicanti napoletani, come talora è stato suggerito³⁵, a meno che non si voglia supporre che Sancia, apponendo le proprie armi per sottolinearne la provenienza regale, ne avesse fatto omaggio a una madre badessa o a una monaca (la percezione del riguardante sembra portare verso un soggetto femminile, ma naturalmente non è detto che fosse così), non certo per esporlo negli spazi comuni ma per un uso personale. In mancanza di attestazioni documentarie, questa ipotesi non può escludersi, e l'oggetto sarebbe potuto entrare nel mercato antiquario europeo a seguito della soppressione ottocentesca degli ordini monastici, alla quale anche Napoli fu interessata. Ma è pur vero che Sancia potrebbe averlo commissionato per se stessa, per portarlo



Fig. 21. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clm 404, fol. 36v.

nei suoi ritiri nel convento di Santa Chiara o custodirlo nella sua cappella privata.

Riguardo all'iconografia del polittico, questa non è in contrasto con una committenza personale di Sancia: la sua devozione francescana è tema ben noto alla storiografia, sul quale finalmente da tempo si indaga senza costringerlo in maniera forzosa nel recinto della dissidenza spirituale³⁶. Non sorprende allora che ci siano san Francesco d'Assisi, sant'Antonio di Padova, e il santo di famiglia, Ludovico di Tolosa: tutti e tre sono ritratti anche nel grande affresco della sala capitolare di Santa Chiara³⁷, mentre la devozione dei sovrani verso san Nicola e il santuario barese è accertata attraverso più fonti³⁸. Quanto alle sante, compaiono qui quelle predilette a corte: Chiara, alla quale Sancia aveva dedicato il monastero dell'Ostia Santa; Elisabetta, ava di Maria d'Ungheria; Agnese e Caterina, le cui vite, insieme con quella di Elisabetta, erano state dispiegate in pittura sulle mura del coro delle monache di Donnaregina, come modelli a cui le monache dovevano ispirarsi³⁹. Nel suo complesso, la composizione generale del polittico sembra rinviare a una devozione mariana e cristologica connessa a una devozione francescana: i santi, infatti, non sono veramente iconici, non sono immobili statue dipinte come in molti polittici del primo Trecento, ma con i loro gesti partecipano a una muta sacra conversazione con la Vergine e il Bambino, e l'adorazione dei Magi si pone come un palese omaggio alla natività di Cristo⁴⁰, e al tema dell'incarnazione, al quale rimanda anche il cartiglio retto da san Giovanni, con il riferimento all'*Agnus Dei*.

C'è però un altro elemento iconografico sul quale riflettere: il primo dei re magi porta una corona dalla forma singolare, che si allunga verso l'alto nella parte anteriore; il secondo dei re indossa un copricapo conico, molto appuntito, sul quale si poggia la corona (fig. 19). Copricapi di forma conica si vedono dipinti sia sulle pareti del coro di Donnaregina, in alcuni episodi della vita di Elisabetta, sia sulle pareti della Cappella di San Martino nella basilica inferiore di San Francesco ad Assisi (fig. 20), voluta e finanziata da Gentile Partino di Montefiore, cardinale di San Martino ai Monti e legato papale in Ungheria a partire dal 1308. Nei copricapi di Donnaregina si è vista una connessione assiate⁴¹, mentre nelle pitture di Assisi si è individuato un riferimento ungherese⁴², una sorta di "Hungarian imagery" che potrebbe spiegarsi con il ruolo che Gentile svolse nei



Fig. 22. Louvain, Universiteitsbibliotheek, Fac. Theol. 1, fol. 123r.



Fig. 23. Louvain, Universiteitsbibliotheek, Fac. Theol. 1, fol. 159v.

riguardi dell'ascesa al trono d'Ungheria di Carlo I d'Angiò, primogenito di Carlo Martello e nipote di Roberto⁴³.

Copricapi a punta molto vicini a quello di Brno si riconoscono in diverse miniature del *Chronicon pictum* ungherese⁴⁴, realizzato per il re d'Ungheria Ludovico il Grande alla fine della prima metà del Trecento, dove sono peculiari sia delle mitiche tribù ungheresi dell'*Honfoglalás*, la leggendaria conquista della terra da parte dei fondatori della nazione, sia dei Cumani (fig. 21), dunque in entrambi i casi figure lontane nel tempo, nello spazio o nella cultura. Ma un analogo attributo può riconoscersi nella Bibbia angioina di Louvain (fig. 22, 23), realizzata forse per il giovane principe Andrea d'Ungheria intorno al 1340, nelle rappresentazioni marginali di figure fantastiche⁴⁵.

Da questa rapida rassegna delle occorrenze si evince che la tipologia del copricapo conico di origine ungherese si era ormai diffusa nella pittura e nella miniatura non solo assiate o napoletane, ma anche in ambito centro-europeo: alludeva a contesti lontani o mitici, evocando geografie esotiche. La suggestione che nasce da questa particolare congiuntura ungherese potrebbe addirittura indurre a pensare, sia pure soltanto come ipotesi di lavoro, che il polittico di Brno sia stato ideato come un lussuoso dono di Sancia alla regina-madre Elisabetta d'Ungheria, già moglie di Carlo I d'Ungheria, giunta a Napoli nel 1343 per sollecitare, invano, l'incoronazione di suo figlio Andrea⁴⁶. Di frequente, infatti, soprattutto per gli oggetti di piccolo formato, le insegne indicavano il donatore e non il destina-

tario⁴⁷, e che Sancia le avesse fatto dei doni è documentato con certezza dal testamento di Elisabetta, sebbene nel testo non compaia un polittico dipinto⁴⁸. Accogliendo l'ipotesi di Pujmanová che il polittico di Brno si sia potuto trovare nell'Europa centrale fin dal Medioevo⁴⁹, si potrebbe anche supporre che a portarlo in quell'area sia stata Elisabetta, e che l'oggetto abbia raggiunto dall'Ungheria le terre in

cui è ancora custodito. Al momento, però, non essendo documentato il percorso che il polittico possa aver fatto da Napoli alla Moravia, non è possibile trovare una conferma a queste ipotesi. Quel che è certo è che le insegne di Sancia la indicano senza alcun dubbio come committente di un'opera che merita nuova attenzione nel dibattito sulla produzione artistica della Napoli angioina.

* Ringrazio molto la Moravska galerie e Ivan Foletti (Masaryk University, Brno) per il prezioso aiuto prestatomi nel corso della mia ricerca.

¹ Su questo aspetto che il polittico di Brno condivide con il dittico dipinto del Getty Museum di Los Angeles illustrante la Stigmatizzazione di san Francesco e l'Incoronazione angelica dei santi Cecilia e Valeriano: A.S. HOCH, *A medieval franciscan image of a "white marriage" reconsidered*, in *Arte cristiana*, 88, 2000, pp. 429-438, in part. p. 432.

² Sulla forma e le funzioni del tipo di polittico richiudibile variamente detto "winged altarpiece", "Flügelaltar" o "retable à volets": M.S. FRINTA, *The closing tabernacle – A fanciful innovation of medieval design*, in *The Art Quarterly*, XXX, 1967, pp. 103-117; D.H. EHRESMANN, *Some observations on the role of liturgy in the early winged altarpiece*, in *The Art Bulletin*, 64, 1982, pp. 359-369; K. VAN DER PLOEG, *How liturgical is a medieval altarpiece?*, in *Italian panel painting of the Duecento and Trecento*. Atti del convegno (Firenze, 5-6 giugno 1998; Washington, 16 ottobre 1998), V.M. SCHMIDT (ed.), Washington-New Haven, 2002, pp. 103-121. Sulle diverse tipologie di polittici medievali: D. VALENTI, *Le immagini multiple dell'altare: dagli antependia ai polittici. Tipologie compositive dall'Alto Medioevo all'età gotica*, Padova, 2012.

³ In molti casi studiati negli ultimi anni l'annerimento delle sculture medievali si è rivelato il risultato di un intervento realizzato in età moderna o l'effetto di un viraggio delle vernici: X. BARRAL I ALTET, *I volti scuri: una questione irrisolta dell'arte medievale*, in *I Santi venuti dal mare*. Atti del convegno internazionale (Bari-Brindisi, 14-18 dicembre 2005), a cura di M.S. CALÒ MARIANI, Bari, 2009, pp. 265-276.

⁴ O. PUJMANOVÁ, *Robert of Anjou's Unknown Tabernacle in Brno*, in *The Burlington Magazine*, CXXI/917, 1979, pp. 483-491 (l'articolo era stato pubblicato in ceco un anno prima: *Neznámý oltář Roberta z Anjou z Moravské galerie v Brně*, in *Umění*, 26, 1978, pp. 12-29); EADEM, *Bohemian painting at the time of Charles IV and its relations to Naples*, in *Antichità viva*, 18, 1979, pp. 15-25; 19, 1980, pp. 5-13; EADEM, *Prague, Naples et Avignon: Œuvres de Tomaso da Modena à Kalrštejn*, in *Revue de l'art*, 53, 1981, pp. 56-64; EADEM, *I rapporti tra la Boemia e l'Italia nel XIV secolo*, in *L'Europa e l'arte italiana*, M. SEIDEL (a cura di), Venezia, 2000, pp. 128-141. Secondo la studiosa, il polittico di Brno potrebbe esser stato portato in Moravia da Bianca di Valois (1316-1348), sorella di Maria di Valois (1309-1331) - moglie di Carlo di Calabria (1298-1328), figlio di Roberto d'Angiò - e prima moglie di Carlo IV (1316-1378), che negli anni trenta del Trecento risiedette a Brno come margravio.

⁵ O. PUJMANOVÁ, *Robert of Anjou's Unknown Tabernacle*, op. cit., p. 487, ha individuato queste stesse armi in opere connesse al re Roberto d'Angiò e a sua moglie Sancia di Maiorca. Le medesime insegne sono infatti identificate nella cappa del *San Ludovico di Tolosa che incorona Roberto d'Angiò*, di Simone Martini, oggi nel Museo di Capodimonte; nella pittura murale denominata *Mensa del Signore* nel convento di Santa Chiara; nella veste di Sancia inginocchiata davanti al Redentore in trono nel monumentale affresco dello stesso convento, e nel tessuto alle spalle di Roberto e Sancia nella pagina genealogica della cosiddetta Bibbia angioina di Malines (ora Louvain, Universiteitsbibliothek, Fac.Theol. 1).

⁶ O. PUJMANOVÁ, *Robert of Anjou's Unknown Tabernacle*, op. cit., p. 491, si chiedeva se anche la Madonna col volto scuro avesse uno specifico significato "spirituale". Malgrado la formulazione di questa ipotesi non verificabile, la studiosa attirava l'attenzione su alcuni elementi più specificamente stilistici, individuando analogie con l'opera dello scultore senese Tino di Camaino, a lungo attivo a Napoli tra gli anni venti e trenta del Trecento, in particolare con la tomba di Maria di Valois in Santa Chiara, ipotizzando inoltre la presenza originaria di una corona sulla testa della Madonna. In seguito, la stessa studiosa ha suggerito che questo gruppo marmoreo potrebbe averne rimpiazzato un altro, perché se alla scultura attuale si aggiungesse una corona, si arriverebbe a sfiorare la sommità del baldacchino: O. PUJMANOVÁ, *Prague, Naples et Avignon*, op. cit., p. 62 nota 11. P. Leone de Castris, *Napoli "capitale" del gotico europeo: il referto dei documenti e quello delle opere sotto il regno di Carlo I e Carlo II d'Angiò*, in *Il Gotico europeo in Italia*, V. PACE, M. BAGNOLI (a cura di), Napoli, 1994, pp. 239-252, in part. p. 242 e nota 18, vi ha visto invece la traccia della presenza a Napoli di scultori transalpini che, in questa come in altre opere presenti in Italia meridionale, avrebbero immesso le novità provenienti dall'Île-de-France. Nonostante le condizioni di conservazione non consentano una piena leggibilità dei volti, la Madonna col Bambino non sembra essere un'opera di mano di Tino di Camaino o di qualcuno della sua bottega napoletana, ed è ugualmente difficile trovarne dei precisi confronti oltremontani. Non sembra neanche che un'eventuale corona creerebbe un problema di dimensioni, perché tra la testa della Madonna e l'apice della volticina dell'edicola c'è spazio in abbondanza per questo attributo regale. Non si può escludere comunque che la Madonna col Bambino ora visibile abbia sostituito a un certo punto quella originaria, che avrebbe anche potuto essere in avorio, secondo una prassi abbastanza diffusa, ma non è detto che questo sia avvenuto a Napoli, perché in qualsiasi momento della storia del polittico il suo proprietario avrebbe potuto porre nell'edicola un'altra scultura a sua disposizione, ricavando nella base quadrata uno spazio apposito per poggiarvela a incastro (fig. 4).

⁷ F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma, 1969.

⁸ P. GROSSI, *L'ordine giuridico medievale*, Roma-Bari, 1995 (nuova edizione con l'aggiunta *Dieci anni dopo*, 2006; sesta edizione 2011).

⁹ Sulle funzioni legittimate individuate dalla critica novecentesca nella produzione artistica di committenza regale mi si consenta di rinviare a V. LUCHERINI, *Il refettorio e il capitolo del monastero maschile di Santa 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*, E. ACETO, S. D'OVIDIO, E. SCIROCCO (a cura di), Salerno, 2014, pp. 385-430.

¹⁰ F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina*, op. cit., pp. 235-257. Al Maestro delle tempere francescane erano attribuite anche altre opere, come la tavola messinese con San Nicola di Bari e il polittico della Cattedrale di Ottana in Sardegna.

¹¹ A séguito della pubblicazione dell'articolo di Pujmanová, il polittico di Brno era inserito a pieno titolo nell'attività del Maestro delle tempere francescane da P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze, 1986, p. 89: "Il tema della povertà doveva essere singolarmente caro a questo pittore, che ne tratta nuovamente in un parallelo agiografico tra S. Francesco e S. Nicola nel polittico della parrocchiale di Ottana; ed il suo linguaggio 'francescano', pur così aspro anche sotto il profilo delle componenti culturali, dov'è trovare spazi di apprezzamento e committenza nell'ambito della devozione privata di corte, così come si può evincere dall'altare portato oggi a Praga, ornato vistosamente dagli stemmi angioini e decorato con la sfilata al completo dei santi francescani e di quelli cari alla dinastia regnante". Lo studioso ha ampliato di nuove voci il catalogo di questo artista, il quale "incarna l'anima dissidente e minorita della religiosità di Roberto e dei reali angioini", ipotizzando anche che il polittico di Brno fosse stato

commissionato dai sovrani per la chiesa del monastero napoletano di Donnaregina (ivi, p. 412). Sul tema è ritornato poi F. BOLOGNA, *Un'aggiunta a Lello da Orvieto*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, P. LEONE DE CASTRIS (a cura di), Napoli, 1988, pp. 47-52, in part. p. 51, che ha visto nelle "corone regali granulate di piccole perle" e nei "volti resi scuri dall'impianto di scorcio laterale" affinità con i tratti della cosiddetta Madonna Centurione Scotto. Per il Maestro delle tempere francescane si vedano inoltre C. VILLERS, *Paintings on Canvas in Fourteenth century Italy*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 58, 1995, pp. 338-358; A.S. HOCH, *Pictures of Penitence from a Trecento Neapolitan Nunnery*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 61, 1998, pp. 206-226; EADEM, *Fictive Frescoes with a French Connection*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 67, 2004, pp. 15-24. Tra le rarissime altre referenze bibliografiche sul polittico di Brno va ricordata la scheda di A. KINDLER, *Reisealtar mit einer Darstellung der Hl. Elisabeth*, in *Elisabeth von Thüringen – eine europäische Heilige*, D. BLUME, M. WERNER (hrsg.), Petersburg, 2007, pp. 321-323 (n. 213), che correttamente ha individuato le insegne araldiche della regina Sancia di Maiorca nella decorazione che fa da sfondo alla Madonna col Bambino. Continua invece a vedervi le armi di Roberto d'Angiò D. ZARU, *Les panneaux de l'«Apocalypse» de Stuttgart*, in *Figura e racconto. Narrazione letteraria e narrazione figurativa in Italia dall'Antichità al primo Rinascimento*. Atti del convegno di studi (Losanna, 25-26 novembre 2005), G. BUCCHI, I. FOLETTI, M. PRALORAN, S. ROMANO (a cura di), Firenze, 2009, pp. 111-162, in part. p. 114, secondo la quale "la forma e l'iconografia francescana inabituali di un tabernacolo oggi conservato a Brno, nel quale vi sono le insegne di Roberto d'Angiò, potrebbero testimoniare di una certa originalità nelle commissioni della famiglia regnante napoletana nella quale inserire i pannelli di Stuttgart". Come si vedrà più avanti, l'iconografia del polittico di Brno non ha però nulla di particolarmente originale.

¹² Per i diversi aspetti di questo problema storiografico, qui sintetizzati nel testo: R. PACIOCCO, *Angioini e «spirituali». I differenti piani cronologici e tematici di un problema*, in *L'état angevin. Pouvoir, culture et société entre XIII^e et XIV^e siècle*. Atti del convegno (Roma-Napoli, 1995), Roma, 1998, pp. 253-287; S. KELLY, *The New Solomon. Robert of Naples (1309-1343) and Fourteenth-Century Kingship*, Leiden-Boston 2003; M. GAGLIONE, *Qualche ipotesi e molti dubbi su due fondazioni angioine a Napoli: S. Chiara e S. Croce di Palazzo*, in *Campania Sacra*, XXXIII, 2002, pp. 61-108; IDEM, *La Basilica ed il monastero doppio di S. Chiara a Napoli in studi recenti*, in *Archivio per la storia delle donne*, 4, 2007, pp. 127-198.

¹³ Su quest'ultimo tema mi sia permesso rinviare a V. LUCHERINI, *The Journey of Charles I, King of Hungary, from Visegrád to Naples (1333): Its Political Implications and Artistic Consequences*, in *The Hungarian Historical Review. New Series of Acta Historica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 2/2, 2013, pp. 341-362; EADEM, *Precisazioni documentarie e nuove proposte sulla commissione e l'allestimento delle tombe reali angioine nella Cattedrale di Napoli*, in *Studi in onore di Maria Andaloro*, Roma, 2014, pp. 137-143; EADEM, *Il "testamento" di Maria d'Ungheria a Napoli: un esempio di acculturazione regale*, in *Images and Words in Exile*, E. BRILLI, L. FENELLI, G. WOLF (a cura di), Firenze, 2014, in corso di stampa, sull'acquisto da parte di Sancia di una corona d'oro, lavorata a filigrana, e incastonata di perle e pietre, non legata dalla defunta ad alcun membro della famiglia, il cui valore economico era superiore al ricavato della vendita di tutti gli altri oggetti; EADEM, *Il refettorio e il capitolo del monastero maschile di Santa Chiara*, op. cit., sulla rappresentazione di Sancia in veste di donatrice nell'antica sala capitolare dei frati minori.

¹⁴ T. de WASSELOW, *The date of St Francis cycle in the Upper Church of S. Francesco at Assisi: the evidence of copies and consideration of method*, in *The Art of Franciscan Order in Italy*, W.R. COOK (ed.), Leiden, 2005, pp. 113-167, in part. p. 158 e nota 139.

¹⁵ Sulle attestazioni di questa iconografia e il suo rapporto con le Vite di Elisabetta: D. FALVAY, *St. Elisabeth Roses in Italy: Texts and Images*, in *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, L. WALDMAN, I. MACHTELT (eds.), Firenze, 2012, pp. 61-69.

¹⁶ La bibliografia sui singoli tabernacoli è ormai molto ampia. Si veda almeno Ch. JOBST, *Liturgia e culto dell'Eucarestia nel programma spaziale della Chiesa: i tabernacoli eucaristici e la trasformazione dei presbiteri negli scritti ecclesiastici dell'epoca intorno al Concilio di Trento*, in *Lo spazio e il culto*, J. STABENOW (a cura di), Venezia, 2006, pp. 91-126.

¹⁷ É. PALAZZO, *L'espace rituel et le sacré dans le christianisme. La liturgie de l'autel portatif dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, Turnhout, 2010.

¹⁸ *The altar and its environment 1150-1400*, J.E.A. KROESEN, V.M. SCHMIDT (eds.), Turnhout, 2009.

¹⁹ Ch. de MERINDOL, *L'héraldique des princes angevins*, in *Les princes angevins du XIII^e au XV^e siècle: un destin européen*. Actes des journées d'études (Angers, 2001), N.-Y. TONNERRE, E. VERRY (dir.), Rennes, 2003, pp. 277-310, in part. p. 282.

²⁰ A. de FLUVIÀ, *Els quatre pals. L'escut dels comtes de Barcelona*, Barcelona, 1994.

²¹ M. de RIQUER, *Heràldica catalana de l'any 1150 al 1550*, Barcelona, 1983, in part. vol. I, pp. 112-130.

²² Si veda *supra*, nota 5.

²³ Sull'araldica dei re d'Ungheria: F.C. PALMA, *Heraldicae Regni Hungariae specimen, regia, provinciarum, nobiliumque scuta complectens*, Vindobonae, MDCCCLXVI; Sz. de VAJAY, *L'héraldique hongroise*, Lausanne, 1961; IDEM, *L'héraldique, image de la psychologie sociale*, in *Atti della Accademia Pontaniana*, n.s. XVI, 1966-1967, pp. 39-53.

²⁴ Per tale ipotesi, e per una nuova approfondita disamina di questi stemmi, la loro identificazione nelle insegne peculiari della regina Maria d'Ungheria, madre del santo protagonista del dipinto, e per la loro funzione come segnali parlanti della committenza dell'opera: M. GAGLIONE, *Il San Ludovico di Simone Martini, manifesto della santità regale angioina*, in *Rassegna storica salernitana*, 58, 2012, pp. 9-125, in part. pp. 17-31.

²⁵ *The Church of Santa Maria Donna Regina. Art, Iconography and Patronage in Fourteenth Century Naples*, J. ELLIOT, C. WARR (eds.), Aldershot, 2004.

²⁶ Su entrambe queste pitture, la specifica funzione trecentesca dei luoghi in cui si trovano, e una nuova interpretazione delle loro iconografie: V. LUCHERINI, *Il refettorio e il capitolo del monastero maschile di Santa Chiara*, op. cit.

²⁷ G. ALOMAR ESTEVE, *Iconografia y heraldica de Sancha de Mallorca, reina de Napoles*, in *Bulletí de la Societat Arqueològica Lulliana*, XXXV, 1976-1977, pp. 5-36 (con qualche svista); Ch. de MERINDOL, *L'héraldique des princes angevins*, op. cit., p. 283 (ci tengo a ringraziare Monsieur de Merindol per il fruttuoso scambio di idee su questo tema).

²⁸ M. de RIQUER, *Heràldica catalana*, op. cit., I, p. 45.

²⁹ É. BERTAUX, *Le bras-reliquaire de saint Louis de Toulouse au musée du Louvre*, in *Chronique des arts et des curiosités (supplément à la Gazette des beaux-arts)*, 6, 1898, pp. 45-46; P. LEONE DE CASTRIS, *Une attribution à Lando di Pietro. Le bras reliquaire de saint Louis de Toulouse*, in *Revue du Louvre*, XXX, 1980, pp. 71-76; D. GABORIT-CHOPIN, *Le bras-reliquaire de saint Luc*, in *Antologia di belle arti*, 27-28, 1985 (*Mélanges Verlet: studi sulle arti decorative in Europa*), pp. 4-18.

³⁰ Per la bibliografia relativa a questo documento: *supra*, nota 13.

³¹ M. GAGLIONE, *Sancia d'Aragona-Maiorca tra impegno di governo e «attivismo» francescano*, in *Studi Storici*, 4, 2008, pp. 931-985.

³² Per l'analisi di questo documento: V. LUCHERINI, *The Journey of Charles I*, op. cit.; EADEM, *Precisazioni documentarie*, op. cit.

³³ *Les armoriaux médiévaux*. Actes du colloque international (Paris, 21-23 mars 1994), L. HOLTZ, M. PASTOUREAU, H. LOYAU (dir.), Paris, 1998; M. PASTOUREAU, *Les armoiries*, Turnhout, 1976; IDEM, *Figures de l'héraldique*, Paris 1996; IDEM, *Traité d'héraldique*, Paris, 1979 (IV éd. 2003); IDEM, *L'art héraldique au Moyen Âge*, Paris, 2009.

³⁴ *The Anjou Bible. A royal manuscript revealed. Naples 1340*, L. WATTEEUW, J. VAN DER STOCK (eds.), Paris, 2010.

³⁵ Per questa ipotesi: *supra*, nota 11.

³⁶ *Supra*, note 12 e 31.

³⁷ *Supra*, nota 9.

³⁸ E. ROGADEO, *Il Tesoro della Regia Chiesa di San Nicola di Bari nel secolo XIV*, in *L'Arte*, V, 1902, pp. 320-333, 408-422; F. NITTI DEVITO, *Il Tesoro di S. Nicola di Bari. Appunti storici*, in *Napoli Nobilissima*, XII, 1903, pp. 21-27, 59-63, 74-78, 105-109, 157-159, 171-175.

³⁹ Su questi cicli iconografici si vedano i diversi contributi pubblicati in *The Church of Santa Maria Donna Regina*, op. cit.

⁴⁰ Sulla tradizione relativa alle figure dei Magi: F. CARDINI, *La stella e i re. Mito e storia dei Magi*, Firenze, 1993; IDEM, *I re magi. Storia e leggende*, Padova, 2000.

⁴¹ O. MORISANI, *Pittura del Trecento in Napoli*, Napoli, 1947, p. 42.

⁴² Per una dettagliata disamina di questa tipologia di copricapi: S.M. NEWTON, *Tomaso da Modena, Simone Martini, Hungarians and St. Martin in Fourteenth-Century Italy*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 43, 1980, pp. 234-238.

⁴³ D. NORMAN, *Sanctity, Kingship and Succession. Art and Dynastic Politics in the Lower Church at Assisi*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 73, 2010, pp. 297-334. Sulla successione di Carlo I al trono d'Ungheria e la missione diplomatica di Gentile, mi si consenta di rinviare a V. LUCHERINI, *Raffigurazione e legittimazione della regalità nel primo Trecento: una pittura murale con l'incoronazione di Carlo Roberto d'Angiò a Spišská Kapitula (Szepeshely)*, in *Medioevo: natura e figura*. Atti del convegno internazionale (Parma, 20-25 settembre 2011), Milano, 2014, in corso di stampa; EADEM, *Charles de Hongrie et Robert d'Anjou, deux rois pour un seul trône: la mémoire du pouvoir à travers les récits et les images de la mort*, in *2^{èmes} Journées Lyonnaises d'Histoire du Droit. Mémoire(s) des origines et stratégies de légitimation du pouvoir* (Lyon, 12-13 décembre 2013), in corso di stampa.

⁴⁴ L. VESZPRÉMY, T. WEHLI, J. HAPÁK, *The Book of the Illuminated Chronicle*, Budapest, 2009 (con i riferimenti alla bibliografia precedente); per una recente rilettura del contesto culturale di produzione: V. LUCHERINI, *The role of the late antique and high medieval narrativity in the construction of the Hungarian Illuminated Chronicle*, in *Facing and Forming Tradition: Illustrated Texts on the Way from Late Antiquity to Romanesque Times*, International Conference Proceedings (Budapest, 18-20 marzo 2014), in corso di stampa.

⁴⁵ *The Anjou Bible. A royal manuscript revealed. Naples 1340*, op. cit.

⁴⁶ Sul suo viaggio: M. SÁGHY, *Dévotions diplomatiques: Le pèlerinage de la reine-mère Élisabeth Piast à Rome*, in *La Diplomatie des États Angevins aux XIII^e et XIV^e siècles*. Atti del convegno internazionale (Szeged, Visegrád, Budapest, 2007), Z. KORDE, I. PETROVICS (dir.), Roma-Szeged, 2011, pp. 219-233.

⁴⁷ Un esempio significativo è costituito dagli oggetti donati da Ludovico il Grande (1326-1382, re d'Ungheria dal 1343), alla cosiddetta Ungarische Kapelle o Ungarnkapelle di Aquisgrana: E. THOEMMES, *Die Wallfahrten der Ungarn an der Rhein*, Aachen, 1937, sul cui valore S.B. MONTGOMERY, A.B. BAUER, *Caput sancti regis Ladislai. The Reliquary Bust of Saint-Ladislav and the Holy Kingship in Late Medieval Hungary*, in *Decorations for the Holy Dead. Visual Embellishments on Tombs and Shrines of Saints*, S. LAMIA, E. VALDEZ del ALAMO (eds.), Turnhout, 2002, pp. 77-90.

⁴⁸ "Elisabethæ, matris Ludovici regis Hungariæ, mortis causa dispositio; datum Budæ, VI die mensis Aprilis, anno Domini millesimo trecentesimo octuagesimo", in G. FEJÉR, *Codex diplomaticus Hungariæ ecclesiasticus et civilis*, t. IX, v. V, Budæ, 1854, pp. 400-406.

⁴⁹ Si veda *supra*, nota 4.

PRIJENOSNI POLIPTIH ROBERTA ANŽUVINCA U MORAVSKOJ GALERIJU U BRNU: PITANJA HERALDIKE, NARUDŽBE I IKONOGRFIJE

SAŽETAK

U Moravskoj galeriji u češkom Brnu čuva se prijenosna oltarna pala sa središnjim prikazom Bogorodice s Djetetom izvedenim u mramoru. Četiri krila pale razdijeljena su na šesnaest kvadrata u kojima prepoznajemo scene Stigmatizacije sv. Franje, Propovijed sv. Franje pticama, Poklonstvo mudraca te prikaze svetaca Ludovika iz Toulousea, Ivana Krstitelja, Petra, Nikole iz Barija i Antuna Padovanskog. U donjoj zoni prikazane su sveta Klara, sv. Elizabeta, Katarina Aleksandrijska te sveta Agneza, sve redom okrenute prema središtu kompozicije. Oltarna je pala objavljena u znanstvenoj literaturi tek 1979. kao narudžba sicilijanskog kralja Roberta Anžuvinca, u kontekstu tadašnje dominacije franjevačke duhovnosti.

U ovome se članku preispituje ikonografija te heraldičko znakovlje, i donose novi zaključci. Na poliptihu je ustvari jasno vidljiv karakterističan grb kraljice Sanche od Mallorce, jasno upućujući da je taj predmet ona naručila. Ipak, ne možemo pouzdano znati je li ga naručila za sebe ili kao poklon. Poklonstvo mudraca predstavlja specifičnu ikonografsku temu koja bi mogla upućivati na vezu s Ugarskom. Upravo na temelju ovih detalja može se smatrati kako je Sancha dala naručiti palu kako bi je poklonila kraljici-majci Elizabeti Ugarskoj te da je iz Ugarske predmet potom mogao stići u Moravsku. Međutim, u ovom trenutku ne raspolazemo dokumentacijom kojom bismo mogli točno ustvrditi način na koji je pala stigla iz Napulja u Brno.

Preveo: Ivor Kranjec