

Predella journal of visual arts, n°43-44, 2018 www.predella.it - Monografia / Monograph 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Francesco Solinas

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistants:* Elisa Bernard, Paolo di Simone, Silvia Massa, Michela Morelli

Impaginazione / *Layout:* Kaoutar Fatmi, Vittorio Proietti

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

*A decisive role in the formation of the prolific artist Giovanni da Gaeta, active in Lazio and Campania as well as in Sardinia and Majorca, has long been recognized in the work of Perinetto da Benevento and Leonardo da Besozzo in the Caracciolo chapel in the church of San Giovanni a Carbonara in Naples, where Giovanni carried out an Annunciation whose relationship to the Caracciolo chapel's frescoes was persuasively argued by Federico Zeri. The recovery of a figure of such importance for the late gothic period in Campania as the Master of Nola (responsible for three shaped crosses conserved in Nola, Sessa Aurunca, and in a collection in London, as well as for a Madonna del Latte in a private collection) allows us to assess Giovanni da Gaeta's debt to the unnamed master, from whom he seems to have derived types and ornamental motifs that he reused repeatedly—even to the point of banality—over the course of his long career. The model of the anonymous Maestro da Nola therefore must be considered among the most important elements in Giovanni da Gaeta's training, which took place around 1440 in Naples in a context that, as scholars have often noted, fostered an affinity with Marchigian painters like Pietro di Domenico from Montepulciano and the Master of the Oratory of Santa Monica (a very alter ego of Giacomo di Nicola da Recanati), active in Alife and Naples between the third and fourth quarters of the Quattrocento. The oeuvre of Giovanni da Gaeta is also explored by attributing to his hand several works, including a damaged fresco in the cathedral of Carinola that has until now escaped the notice of scholars.**

Nel 1950 sulle pagine della neonata rivista *Paragone* Federico Zeri profilava una personalità minore, battezzata nell'occasione «Maestro del 1456», dalla data in calce all'*Incoronazione della Vergine tra le Sante Agata, Lucia, Margherita e Caterina* del Museo Diocesano di Gaeta (fig. 13), allora nella chiesa di Santa Lucia, giudicandola un curioso episodio di «osmosi interprovinciale». La «grafia lineare estrosa» dell'anonimo, infatti, gli ricordava la «lieve vena caricaturale»¹ di Matteo da Gualdo, suggerendo un contatto diretto del suo autore «con l'espressionismo caratterizzato umbro-marchigiano»² di quegli'anni, conosciuto dopo una prima formazione spesa nella *koinè* cosmopolita della Napoli dell'ultima età angioina.

Qualche anno più tardi, la pertinenza del *Redentore in trono* del Duomo di Sezze – segnalata da Nolfo Di Carpegna – al catalogo radunato in precedenza, consentì allo stesso Zeri di identificarne l'autore con Giovanni da Gaeta, nome ricordato sul retro della tavola laziale insieme alla data 1472³. Fin dal suo primo intervento lo studioso aveva riconosciuto nell'affresco frammentario raffigurante l'*Annunciazione con San Giovanni Battista* in San Giovanni a Carbonara a Napoli l'incunabolo dell'attività di Giovanni da Gaeta (fig. 1), leggendo questa sua primizia in stretta continuità con la pittura di Leonardo da Besozzo che nella stessa chiesa aveva firmato il *Sant'Agostino* nell'edicola a destra del monumento di Ladislao e aveva licenziato con Perinetto da Benevento gli affreschi della cappella Caracciolo del Sole (fig. 3)⁴.

Nell'*Annunciazione* Giovanni sembra derivare dal pittore lombardo il carattere scontroso e un po' arcigno dei protagonisti e l'attenzione per i dettagli d'ambiente, poi progressivamente abbandonata (fig. 1). La descrizione delle maioliche del pavimento e la volta spartita da costoloni vinaccia, impostati su colonnine esili appoggiate sul muro verde su cui si apre una finestra, ricalcano con puntualità lo scenario dell'*Annunciazione* affrescata da Leonardo da Besozzo nella cappella Caracciolo. Simili sono poi gli aggroppi dei manti e le cocche rigonfie cadute a terra; le pieghe sottili e iterate della tunica rosa dell'Angelo annunciante nell'affresco di Giovanni richiamano certe increspature delle vesti della schiera angelica che si accalca intorno alla mandorla di serafini che inquadra la grande *Incoronazione della Vergine* dipinta da Leonardo.

La concessione della cappella dell'*Annunciazione* ad Antonio Galeazzo da Itri nel 1458 per farvi costruire la sua sepoltura e apporvi un cancello non implica, come proposto di recente, un avanzamento cronologico dell'affresco, che mi pare porsi bene in testa di serie nel percorso del pittore, come suggerito da Zeri a suo tempo⁵. Lo confermano i ritmi più morbidi delle falcature delle vesti, vicini alle cedevolezze del trittico ricostruito da Zeri con al centro l'*Incoronazione della Vergine* di ubicazione ignota (fig. 12), a sinistra i *Santi Antonio abate e Giovanni Battista con la committente* della collezione Saibene, a destra *San Giacomo e un Santo vescovo*, passati di recente a Zurigo presso Koller⁶ e che mi chiedo se non fossero sormontati dalla cuspide raffigurante il *Profeta Isaia* in collezione privata, come incoraggiano a credere le dimensioni compatibili (fig. 17)⁷. Simili sono pure le cadenze sinuose del *San Giovanni evangelista*, dal trono iberizzante, del Museo Nazionale di Capodimonte, riconosciuto alla fase più antica del pittore, verso il 1450, da Ferdinando Bologna⁸. Come si è accorto Matteo Mazzalupi - che ringrazio - la tavola di Napoli costituiva il centro di una pala agiografica, ornata ai lati dagli episodi della vita del santo, di cui si conservano ancora le tre tavolette con la *Predica di San Giovanni Evangelista*, *San Giovanni nell'isola di Patmos* e il *Supplizio del Santo* (figg. 14-16), riunite tra loro, senza indicarne un complesso di provenienza, da Roberto Bartalini come possibili scomparti di predella⁹, funzione con cui contrasta però la venatura verticale del legno. Sia come sia, gli strascicamenti di queste opere lasciarono presto il campo agli sbalzi sdutti e franti dei dipinti più tardi - decisivi per gli avvii del Maestro dell'*Incoronazione* e del suo gemello Pavanino Palermitano -, ben evidenti nell'*Incoronazione* e nei *Santi Antonio e Bernardino da Siena* in San Francesco a Maiori, databili ragionevolmente verso il 1460¹⁰ (fig. 5).

Nell'*Annunciazione col Battista* in San Giovanni a Carbonara non compare ancora l'allungamento delle forme caratteristico delle opere più mature (fig. 1), scate dopo la seconda metà degli anni Cinquanta del secolo, come il trittico del

Museo diocesano di Gaeta del 1456, ma che in parte aveva slanciato già i volumi della *Madonna della Misericordia* del Museo Wawel di Cracovia, proveniente da Ardara in Sardegna, datata 1448 (fig. 8)¹¹. Quest'ultima, la più antica opera certa nel catalogo di Giovanni, è una testimonianza preziosa perché getta luce sul vasto raggio toccato dalla sua attività, assicurata da una città portuale di notevole importanza come Gaeta. In questa dimensione mediterranea si inserisce la presenza del pittore nella chiesa parrocchiale di Selva a Maiorca, dove si conservano alcuni frammenti di un complesso più vasto con *l'Incoronazione della Vergine*, *gli Apostoli* e *il Cristo con l'animula di Maria*, attribuitigli da Licia Buttà che ha corretto il riferimento precedente di Josep Llompart al Maestro di Sant'Eulalia, che in effetti mostra suggestive assonanze con la sua pittura¹².

Benché in tono minore e di un fare un po' corrivo, la Vergine maiorchina nella posa, nello sguardo pigro e nel capo coperto dal velo trasparente increspato di luce si sovrappone al trittico di Santa Maria Assunta a Fondi, opera della maturità del pittore¹³. Il suo scomparto sinistro con il *San Marciano*, esemplato *ad litteram* sul *San Ludovico da Tolosa* del trittico del Museo Civico di Pesaro, è un recupero palmare del *Sant'Agostino* firmato da Leonardo da Besozzo in San Giovanni a Carbonara (figg. 2-3)¹⁴, ben tenuto a mente in altre occasioni dal pittore, aduso al riutilizzo smalzato e insistito di disegni e cartoni. In questo senso parlano le diverse *Incoronazioni della Vergine* - da Gaeta a Maiori, al Musée des Beaux-Arts di Nizza - calibrate sulla stessa composizione, ma anche una tavola inedita raffigurante *Sant'Antonio e San Francesco* di cui non conosco la collocazione attuale (fig. 4), passata qualche anno fa all'incanto come «Ignoto del XX secolo», ma che va riconosciuta senza incertezza alla mano di Giovanni da Gaeta, al netto delle condizioni drammatiche di conservazione dovute a una pulitura drastica, probabilmente con la soda, che ne ha impoverito enormemente la superficie pittorica e il fondo oro¹⁵. Il volto del *Sant'Antonio* è identico a quello dello stesso santo a Maiori, il cui gesto della mano destra - descritta di palmo, col carpo leggermente in avanti, il pollice nascosto, il mignolo e l'anulare ripiegati, l'indice e il medio distesi a trattenere il giglio - è replicato dal San Francesco nella tavola di ubicazione ignota (figg. 4-5). Lo stesso dettaglio ritorna in un *Santo diacono* frammentario, purtroppo acefalo, forse Lorenzo o Stefano, dipinto nella cattedrale di Carinola (fig. 6), nel casertano in Terra di Lavoro, a meridione di Gaeta, che segna un'altra tappa campana di Giovanni sfuggita fino ad ora agli studi.

Nel percorso tracciato da Zeri il trittico del Museo Civico di Pesaro (fig. 2), proveniente dalla collezione eugubina della marchesa Vittoria Mosca, rivestiva una rilevanza significativa perché costituiva la prova di un soggiorno del pittore più a settentrione, a contatto con la linea fieramente espressiva del tardogotico cre-

sciuto tra Umbria, Marche, basso Lazio e Abruzzo, «ricco di umori popolareschi»¹⁶, alternativo alle eleganze più sottili di Gentile da Fabriano, che ha la voce più schietta in Bartolomeo di Tommaso, attivo tra le due sponde dell'Appennino, da Ancona a Foligno, da Cesena a Terni, e più a meridione fino a Roma¹⁷.

L'origine eugubina del trittico pesarese va però rivista. Stefano De Mieri ha sottolineato di recente la presenza di altre opere napoletane nella collezione Mosca, probabilmente inviate a Gubbio prima del 1877 quando la marchesa Vittoria alienò la "villa Cotugno" nella zona di Capodimonte a Napoli, utilizzando i proventi della vendita per fondare un ospizio ricavato nel palazzo eugubino. Più logico, allora, pensarne una destinazione francescana campana, da dove l'opera una volta entrata nella collezione Mosca raggiunse Gubbio col resto della raccolta¹⁸.

Le innegabili relazioni con i toni brulli e gli umori incupiti delle opere di Nicola di Ulisse e di Giacomo di Nicola da Recanati, riconosciuti da Zeri e ribaditi ancora da Andrea De Marchi, devono perciò spiegarsi in altro modo, giustificandosi entro un più articolato retroterra campano, come sottolineato di recente da Stefano Petrocchi e dallo stesso De Marchi¹⁹. Del resto, le decisive esperienze formative compiute in San Giovanni a Carbonara assicurano una riflessione non episodica sull'operato di Perinetto da Benevento, il cui esempio *per li rami* consentì a Giovanni di risalire fino ai cantieri di San Biagio a Piedimonte Matese, di Sant'Angelo di Alife e di San Giovanni a Pantuliano, enclave salimbeniana in Terra di Lavoro²⁰. Li realizzò una mano ancora anonima responsabile anche dell'affresco mariano della cappella Origlia, poi Savarese²¹, in Santa Maria di Monteoliveto a Napoli, che segnò l'abbrivio campano del Maestro a valle della sua attività marchigiana, spesa tra San Ginesio e Fermo, dove gli spettano le pitture dell'oratorio di Santa Monica e un affresco con la *Pietà e Santi* in San Francesco, che lo mostrano un salimbeniano convinto riformato dalla pittura candida di Pietro di Domenico²².

La trasferta napoletana del Maestro dell'Oratorio di Santa Monica non fu un episodio isolato, ma corse lungo direttrici battute da altri maestri fin dall'inizio del Quattrocento, assicurate dalle mire territoriali verso l'Adriatico coltivate da Ladislao di Durazzo. Simili interessi attirarono nel regno artisti provenienti dall'Abruzzo e dalle Marche come Leonardo di Andrea da Sulmona, nome ancora senza opere documentato a Napoli nel 1407, e favorirono, in direzione opposta, le esperienze adriatiche, emiliane e venete, del Maestro delle storie di San Ladislao²³. Su questa scia va letta anche la calata napoletana di Pietro di Domenico da Montepulciano, presupposto diretto per i cicli alifani e responsabile nel 1420 della *Madonna dell'Umiltà* del Metropolitan Museum di New York, capolavoro fatato transitato nel monastero napoletano dei camaldolesi. Il riconoscimento alla sua mano dell'affresco della cappella Galluccio nella cattedrale di Napoli, ricoverato nel Museo diocesa-

no, da parte di Pierluigi Leone de Castris²⁴, assicura sulla reale trasferta del pittore in terra Campana, in passato giudicata con scetticismo dagli studi. Meno incisivo fu il soggiorno di Antonio Alberti, ferrarese d'origine ma cresciuto nel vivo della stagione urbinata dei Salimbeni, di cui a Napoli rimane il *restyling* della *Madonna col Bambino* in San Francesco delle Monache, realizzata dal Maestro delle tempere francescane²⁵. Negli stessi anni, su queste orme si mosse il fiorentino Andrea di Francesco Guardi – più tardi dal 1451 stabilmente a Pisa – che ad Ancona licenziò il monumento funerario del vescovo Simone Viglianti all'inizio del quarto decennio del secolo, dopo essere stato attivo nella tomba di Ladislao di Durazzo in San Giovanni a Carbonara a Napoli, città dove tornò nei primi anni quaranta, al lavoro sulle tombe di Sergianni Caracciolo e Ruggero Sanseverino nell'oratorio di Santa Monica²⁶. Fu in questo luogo nevralgico per il tardogotico campano che Andrea de Aste licenziò lo splendido trittico con la *Vergine col Bambino tra i Santi Giovanni Battista, Filippo, Giacomo e Agostino*, oggi all'arcivescovado, dal Longhi, non senza significato, accostato al marchigiano Arcangelo di Cola da Camerino²⁷.

Questo sguardo retrospettivo ai fatti salienti del terzo e quarto decennio del Quattrocento può spiegare le tangenze con i marchigiani evocate dalla critica. Giovanni da Gaeta rimase comunque sempre fedele all'esempio di Perinetto e di Leonardo da Besozzo, recuperandone le premesse, senza mai subire il fascino di fatti più moderni come «le inclinazioni nordiche di Colantonio», per lui inarrivabili, e le più accostanti simpatie «provenzali di Angelillo Arcuccio»²⁸. Il cantiere di San Giovanni a Carbonara da solo non spiega però i preziosismi materici e i roveli grafici delle sue opere. Le loro premesse andranno perciò ricercate altrove, tra gli eredi di Andrea de Aste attivi nel secondo quarto del Quattrocento. Della partita non sembra essere il Maestro di San Pietro Martire, che traduce in maniera impigrata la pittura del piemontese, mostrandosi saldamente invischiato col persistere di simpatie filo-senesi presenti a Napoli fin dall'inizio del secolo, da cui dipendono i recuperi palmari di composizioni fortunate di Taddeo di Bartolo, più volte impiegate dal pittore²⁹. L'uso abbondante della pastiglia a rilievo nei decori delle aureole, degli scolloni e dei galloni, ignorando le sollecitazioni più moderne di Pietro di Domenico da Montepulciano, richiama la tradizione trecentesca napoletana, conducendo a ritroso, attraverso il Maestro di San Ladislao, direttamente a Roberto d'Oderisio³⁰. Piuttosto, ad attrarre Giovanni da Gaeta furono altri stimoli più vitali e moderni, tradotti in minore, senza mai eguagliare la raffinatezza del modello. A sedurlo furono, infatti, i tipi fisici e i virtuosismi d'ornato del Maestro di Nola, la voce più limpida del seguito di Andrea de Aste. La sua figura, abbozzata per prima dalla Navarro, può essere ora profilata meglio riconoscendogli una squisita *Madonna del Latte* in collezione privata francese³¹ (fig. 7), che arricchisce signi-

ficativamente il suo catalogo esiguo, in precedenza composto da tre sole *Croci* dipinte e sagomate, conservate rispettivamente nella chiesa del Gesù a Nola (fig. 9), in San Giovanni a Villa a Sessa Aurunca e in una collezione privata newyorkese, rimaste a lungo isolate anche per la loro specificità tipologica³². Queste opere, specie il Cristo avvoltoio di Nola, sono vertici laceranti di un'emotività ribollente, in cui coabita il mondo allucinato e violento del Baboccio e il ritmo spezzato e scattante delle miniature del Breviario Tomacelli, senza rinunciare alle pungenti delicatezze di Andrea de Aste e i preziosismi orafi di Pietro di Domenico. Rispetto alla pittura del piemontese, i volumi sono più turgidi ed espansi, le superfici più sature e cariche, stimolate dal confronto col Pirez, portoghese di nascita, ma toscano d'elezione, responsabile di un trittico, oggi frammentario, per Castel Cicala, poco fuori Nola, databile al 1430 per ragioni documentarie recuperate da Antonia Solpietro e Pierluigi Leone de Castris³³.

L'attenzione di Giovanni da Gaeta emerge con chiarezza se si accostano tra loro la *Madonna del Latte* del Maestro di Nola e la tavola del Museo Wawel di Cracovia³⁴ (figg. 7-8). Il disegno di Giovanni è meno nobile, più incerto; le forme meno sbalzate, e tutto sembra quasi assopito in un tono minore e un po' svogliato, che certo non è aiutato da un far di pratica un po' artigianesca, che ripropone, come si è visto, con assiduità gli stessi modelli. Dalla *Madonna del Latte* derivano alla lettera sia l'idea della posa degli angeli che artigliano il manto della Vergine, sporgendosi fin poco sotto la vita, sia le loro vesti sblusate, cinte ai fianchi e ornate da galloni preziosi. I tipi fisionomici puntuti, dai volti gioviali, le sopracciglia profilate da un segno netto, i capelli rigonfi, arricciati e animati da grandi *torchon*, hanno i loro fratelli nobili negli angeli che ritmano la tavola del Maestro di Nola. Giovanni sembra reagire anche ai suoi preziosismi, assicurati da una lavorazione inesausta e variata delle lamine metalliche con l'alternanza incantevole di incisioni, punzonature, sgraffito e granitura. Seppur tecnicamente ben più disimpegnato, in linea con questo precedente si legge il *tour de force* di ornati dell'*Incoronazione della Vergine* di ubicazione ignota pubblicata da Zeri (fig. 12), che sembra intonarsi al clima sontuoso della *Madonna del Latte* del Maestro di Nola, cui rimanda il ricco decoro della foderatura del drappo d'onore, inciso sull'oro con un motivo stellato a stuoia e su cui si stagliano grandi infiorescenze a quattro petali (fig. 7). Un ornato identico impreziosisce anche il drappo d'onore al centro del trittico di Gaeta del 1456 (fig. 13), animato da un tono scintillante ulteriormente caricato dal fondo quadrettato e dai decori floreali a missione, dai polsini e dagli scolli incisi, delle vesti delle Sante, che calzano corone scandite da gemme e corindoni. Gli angeli dalle ali variopinte ricordano ancora una volta l'umanità ridente delle creature angeliche del Maestro di Nola, vicini pure nelle chiome sinuose e gonfie (figg. 7, 13).

Fu proprio a Nola che si poté consumare il confronto tra i due, almeno a giudicare da un lacerto di affresco, in condizioni disastrose, conservato in Santa Chiara e raffigurante la *Madonna del latte e Angeli*, riconosciuto alla mano di Giovanni da Gaeta da Zeri, che ne conservava le fotografie nella cartella delle opere del pittore (figg. 9-10)³⁵. La sinopia permette di comprendere meglio l'insolita piechezza plastica del bambino, colto mentre reclina leggermente il busto e sugge il latte, distendendo la gamba destra, piegando la sinistra. Il debito con la *Madonna del Maestro di Nola* è esplicito, richiamando anche la complicazione del trono, pur banalizzato e affine a certe soluzioni di Pavanino Palermitano e del Maestro dell'Incoronazione di Eboli, oltre all'idea più volte incontrata di stagliare il gruppo sacro dinanzi al drappo sorretto dagli angeli che emergono a mezzobusto dietro ad esso.

Giovanni meditò ancora più scopertamente sulla *Croce* sagomata della chiesa del Gesù a Nola, esplicitamente evocata dallo Scavizzi tra i precedenti della *Croce* similmente sagomata e dipinta dal laziale per Santa Lucia a Gaeta (figg. 9-10)³⁶. La parafrasi offerta tuttavia è anchilosata e infiacchita, lontanissima dalla penetrazione del dramma sacro del dipinto nolano. Il suo esempio si coglie comunque nitidamente - al di là della tipologia comune che alle spalle ha i crocefissi dolorosi nordici - nel corpo smagrito, ossuto, del Cristo, dalle costole marcate sottopelle, nel suo volto sofferente, con la bocca aperta in una smorfia di dolore, nei grandi chiodi arcuati che lacerano le sue carni, da dove butta il sangue copioso e nella spessa corona di spine - qui risolta non senza qualche impaccio - che affonda sul suo cranio. Dal precedente di Nola derivano dettagli minuti come la peluria rasata intorno all'areola dei capezzoli e il decoro a rombi colorati al centro del finto legno dipinto della croce (fig. 11).

L'esempio del Maestro di Nola costituì un'esperienza saliente per la formazione del pittore, avvenuta verso il 1440 a Napoli, in un ambiente che poté favorire, come detto, le affinità più volte indicate dalla critica coi pittori marchigiani. Dal confronto Giovanni uscì frastornato. Il suo spirito volenteroso e un po' confusionario era lontanissimo dal *pathos* commosso dell'autore della *Croce* di Nola, da cui tuttavia derivò la sintassi ornata, senza mai eguagliarla, ma caricando gli effetti festosi, un po' cartonati, gli accenti chiassosi e la verve narrativa della sua pittura.

Di questa genuina spontaneità narrativa sono prova quattro tavolette ancora inedite, raffiguranti la *Natività di Cristo*, l'*Adorazione dei Magi*, la *Fuga in Egitto* e la *Presentazione al tempio* conservate in una collezione privata nella regione dell'Alta Francia (figg. 18-21). La venatura verticale del legno esclude che esse costituissero in origine gli scomparti della predella di un polittico; piuttosto dovevano far parte di un dossale narrativo con episodi dell'*Infanzia di Cristo* oppure, più proba-

bilmente, ornare le ante di un trittico di notevoli dimensioni³⁷. Ogni scena è stata rifilata su tutti e quattro i lati: lo si vede più chiaramente nella *Natività* – calibrata con qualche variante sulla stessa composizione dello scomparto centrale del trittico di Fondi – dove oltre la grotta due pastori sono avvertiti dagli Angeli, di cui si conservano solo le braccia e parte dei corpi disposti a chiasmo, risparmiati dalla manomissione. In questi episodi il racconto è sciolto e franco, scandito dai gesti un po' caricati dei protagonisti e arricchito da numerosi dettagli divaganti. Così nell'*Adorazione dei Magi* Giovanni indugia nella resa attenta della capanna impagliata, nella descrizione delle pellande di velluto orlate di pelliccia indossate dai magi sopra i farsetti broccati d'oro, nel lungo corteo che si snoda tra cavalli irrequieti e dromedari, accompagnati al passo da giovani con le zazzere bionde, in vesti colorate e lance in mano. Analogamente nella *Presentazione al Tempio*, entro uno spazio tutto empirico e scombiccherato, della pedana lignea dell'altare a sghimbescio sono restituite le fiammature e i nodi delle assi; la mensa dallo scorcio improbabile è ornata da un *antependium* con motivi vegetali dorati sul velluto verde; al fondo dell'aula le due absidiole laterali hanno una volta a crociera dai costoloni vinaccia, già incontrati nell'*Annunciazione e San Giovanni Battista* di San Giovanni a Carbonara e nel pannello centrale del trittico di Pesaro. Gli impacci e le ingenuità spaziali delle scene sono riscattati dalla freschezza cromatica con cui nella *Fuga in Egitto* valli e colline alberate si susseguono sfumando dal verde al rosa al giallo acido, come i declivi collinari percorsi dal corteo nell'*Adorazione dei Magi*, omaggio alle *nuances* trascoloranti degli affreschi alifani del Maestro dell'Oratorio di Santa Monica e della *Tebaide* dipinta da Perinetto nella Cappella Caracciolo del Sole³⁸. Come detto, del resto, dopo i precoci contatti col Maestro di Nola, proprio la conoscenza dell'articolato cantiere di San Giovanni a Carbonara fu un'esperienza decisiva nel percorso di Giovanni, destinato ad avere conseguenze durature nel prosieguo dell'attività di questo prolifico *petit maître*, «personalità lieve ma schietta»³⁹ della pittura del Quattrocento tra Lazio e Campania.

* Un ruolo decisivo nella formazione di Giovanni da Gaeta, artista prolifico attivo nel Lazio e in Campania, ma anche in Sardegna e a Maiorca, è stato da tempo riconosciuto all'attività di Perinetto da Benevento e Leonardo da Besozzo, attivi nella cappella Caracciolo in San Giovanni a Carbonara a Napoli, chiesa dove Giovanni licenziò una Annunciazione i cui legami con gli affreschi della cappella erano stati sottolineati con efficacia da Federico Zeri. Il pieno recupero di una figura di primo piano per il tardogotico campano quale si prospetta il Maestro di Nola - responsabile di tre croci sagomate conservate a Nola, Sessa Aurunca e in una raccolta londinese e di una Madonna del latte in collezione privata - lascia intravedere debiti puntuali maturati da Giovanni nei confronti di questo anonimo, da cui sembra derivare sia i tipi sia alcuni motivi d'ornato più volte ripetuti - pur banalizzati - nel corso della lunga attività. L'esempio dell'anonimo va annoverato dunque tra le esperienze salien-

ti della formazione di Giovanni da Gaeta, avvenuta verso il 1440 a Napoli, in un ambiente che poté favorire le affinità più volte indicate dalla critica coi marchigiani come Pietro di Domenico da Montepulciano e il Maestro dell'Oratorio di Santa Monica, vero alter ego di Giacomo di Nicola da Recanati, attivo nella campagna alifana e nella Napoli durazzesca tra terzo e quarto decennio del Quattrocento. L'attività di Giovanni da Gaeta è arricchita nel testo anche dal riferimento alla sua mano di alcune opere, tra cui un affresco, purtroppo mutilo, che ne attesta un passaggio nella cattedrale di Carinola finora sfuggito agli studi.

- 1 F. Zeri, *Il Maestro del 1456*, in «Paragone», 1, 1950, 3, pp. 19-24, in part. pp. 19-20, 23.
- 2 F. Zeri, *Perché Giovanni da Gaeta e non Giovanni Sagitano*, in «Paragone», 11, 1960, 129, pp. 51-53, in part. p. 52.
- 3 Zeri (*Perché Giovanni da Gaeta*, cit., pp. 51-52) poté così emendare un precedente tentativo di identificazione dell'anonimo con un fantomatico Giovanni Sagitano, ricordato nella firma spuria vergata in basso nel *Sant'Antonio abate* Spiridon, frutto evidentemente di un maldestro tentativo di integrazione dell'iscrizione genuina. La lettura era stata già debitamente corretta da F. Bologna [*Les primitifs Méditerranéens*, in «Paragone», 4, 1953, pp. 50-56, in part. p. 54; Idem, *Opere d'arte nel salernitano dal XII al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Salerno, 1954-1955), Napoli, 1955, p. 38] e L. Salerno, *Il Museo Diocesano di Gaeta e mostra delle opere restaurate nella provincia di Latina*, catalogo della mostra (Gaeta, 1956), Gaeta, 1956, pp. 13-14.
- 4 Zeri, *Il Maestro del 1456*, cit., p. 21. L'Annunciazione col Battista era stata assegnata da P. Toesca (*La Pittura e la Miniatura in Lombardia*, Milano, 1962, p. 481) allo stesso Leonardo. Per una lettura dell'affresco più discosto dall'arte di Leonardo si veda di recente S. Petrocchi, *Giovanni da Gaeta nel Lazio*, in *La pittura del Quattrocento nei feudi caetani*, a cura di A. Cavallaro, S. Petrocchi, Roma, 2013, pp. 195-196. Sulla cappella Caracciolo del Sole cfr. A. Delle Foglie, *Leonardo da Besozzo e la cappella Caracciolo del Sole. Arte di corte e nostalgia 'de Lombardie'*, in *Universitates e baronie. Arte e architettura in Abruzzo e nel regno al tempo dei Durazzo*, atti del convegno (Guardiagrele-Chieti, 2006), Pescara, 2008, pp. 289-302; Eadem, *La cappella Caracciolo del Sole a San Giovanni a Carbonara*, Milano, 2011, pp. 31-68. Significativamente a Giovanni da Gaeta è stato riferito con prudenza da F. Sricchia Santoro (*Antonello i suoi mondi, il suo seguito*, Firenze 2017, p. 52 nota 49) il *San Giovanni Battista*, compagno del *Sant'Agostino* nell'edicola opposta nel monumento di Ladislao.
- 5 Zeri, *Il Maestro del 1456*, cit., p. 21. Delle Foglie (*La cappella Caracciolo del Sole*, cit., pp. 102-103) ha proposto per l'affresco una cronologia successiva alla metà del secolo, legandolo alla committenza di Antonio Galeazzo da Itri. L'ipotesi si fonda, però, su un'errata interpretazione dell'epigrafe funeraria apposta in origine sul sepolcro del dottore e trådita da A. Filangeri di Candida (*La chiesa e il monastero di San Giovanni a Carbonara*, Napoli, 1924, p. 92). Come mi fa notare Virginia Caramico, che ringrazio, il termine *imago* ricorre nel nesso endiadico *imago et praesens scoltura* e va quindi inteso in riferimento a un'unica opera, scultorea e identificabile con l'effigie del defunto sulla lastra terragna; l'endiadi è rafforzata, inoltre, dall'impiego dell'aggettivo *praesens* in zeugma.
- 6 Zeri, *Perché Giovanni da Gaeta*, cit., p. 52. Lo scomparto laterale è passato più di recente a Zurigo, presso Koller il 21 settembre 2005, lotto 3001, con un riferimento a un anonimo attivo verso 1440-1450 tra Lucca e Pistoia.
- 7 *Il Profeta Isaia* è transitato a Venezia, presso San Marco (*Dipinti di antichi maestri*, 17 dicembre 2006, lot 72) con la giusta attribuzione formulata da Andrea De Marchi. Il pannello frammentario misura 27,8 x 27,8 cm. Lo scomparto coi due santi invece 119 x 51,5 cm. In

questa tavola la doratura spuria dei pennacchi non impedisce di cogliere il profilo originale della centina, oggi decurtata, che sembra perfettamente compatibile col colmo dell'ogiva alla base del *Profeta Isaia*. Il suo cartiglio con la scritta "ecce Virgo concipiet", benché più appropriato per l'episodio dell'Annunciazione, sarebbe comunque del tutto coerente con l'iconografia mariana dello scomparto centrale del polittico.

- 8 Bologna, *Opere d'arte nel salernitano*, cit., pp. 38, 79.
- 9 A Matteo Mazzalupi devo anche la segnalazione di due fotografie del *San Giovanni evangelista a Patmos* e del *Supplizio del Santo*, passate a Londra presso Sotheby's (1 luglio 1986, lotto 283), conservate nella fototeca Berenson di Villa I Tatti (inv. nn. 104473 e 104474). Tre storie per lato dovevano affiancare l'*Evangelista in trono* di Napoli, come lasciano credere le dimensioni dei pannelli superstiti. Lo scomparto di Capodimonte, sensibilmente decurtato su tutti i lati, misura infatti 102 x 58 cm, mentre le tavolette sul mercato londinese ciascuna 39 x 39 cm e quella Gallino 34 x 37 cm. Su queste opere cfr. R. Bartalini, *Giovanni da Gaeta, in Antichi Maestri Pittori. 18 opere dal 1350 al 1520*, catalogo della mostra (Torino, 9 aprile - 24 aprile 1987), Torino, 1987, s.p.
- 10 Sull'opera cfr. S. De Mieri in *L'Arte di Francesco. Capolavori d'Arte italiana e Terre d'Asia dal XIII al XV secolo*, catalogo della mostra (Firenze, 2015), a cura di A. Tartuferi, F. D'Arelli, Firenze, 2015, p. 240, con una datazione negli anni Sessanta del Quattrocento.
- 11 Sul trittico di Gaeta cfr. Petrocchi in *La pittura del Quattrocento nei feudi*, cit., pp. 207-208, con estesa bibliografia precedente. Per la tavola di Cracovia una datazione di poco successiva alla metà del secolo è proposta per ragioni di committenza da L. Agus, *Alcuni appunti su Giovanni da Gaeta*, in «Bollettino Telematico dell'Arte», 584, 26 novembre 2010, <<http://www.bta.it/txt/a0/05/bta00584.html>>; seguito da Delle Foglie, *La cappella Caracciolo del Sole*, cit., p. 103.
- 12 L. Buttà, *Un'opera inedita di Giovanni da Gaeta a Maiorca*, in «Paragone», 56, 2005, 62, pp. 40-46; G. Llompert, *La Pintura medieval mallorquina*, Palma de Maiorca, 1977-1980, vol. 3, pp. 138-139.
- 13 Il rapporto è sottolineato dalla Buttà, *Un'opera inedita*, cit., pp. 43-44. Sul trittico laziale cfr. Petrocchi in *La pittura del Quattrocento nei feudi*, cit., p. 208, con bibliografia precedente.
- 14 La dipendenza dal *Sant'Agostino* di Leonardo da Besozzo era stata subito notata da Zeri, *Il Maestro del 1456*, cit., p. 21.
- 15 L'opera, che comprensiva della cornice spuria misura 132 x 79 cm, è passata all'incanto presso Farsetti a Prato il 17 aprile 2015, lotto 349, come «Ignoto del XX secolo». Nella fototeca di Villa ai Tatti se ne conserva uno scatto. Ne va segnalato un precedente passaggio a Milano presso Finarte il 15 novembre 1967, lotto 103, con la giusta attribuzione.
- 16 Zeri, *Il Maestro del 1456*, cit., pp. 22-23.
- 17 Su Bartolomeo di Tommaso fondamentali sono ancora i contributi di F. Zeri, *Bartolomeo di Tommaso da Foligno*, in «Bollettino d'arte», 46, 1961, 1-2, pp. 41-64; Idem, *Tre Argomenti umbri*, in «Bollettino d'Arte», 18, 1963, 48, pp. 36-40. Sulla sua giovinezza A. De Marchi, *Ancona, porta della cultura adriatica: una linea pittorica, da Andrea de' Bruni a Nicola di Maestro Antonio*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Milano, 2008, pp. 16-95, in part. p. 53; M. Mazzalupi in *ibidem*, pp. 172-176; E. Daffra in *Restituzioni 2013. Tesori d'arte restaurati*, catalogo della mostra (Napoli, 2013), a cura di C. Bertelli, G. Bonsanti, Venezia, 2013, pp. 160-161.
- 18 S. De Mieri, *Per la pittura del Quattrocento in Costiera Sorrentina: opere di Giovanni da Gaeta*

(e della sua cerchia), in *Piano di Sorrento. Una storia di terra e di mare*, atti del I, II e III ciclo di conferenze (2010-2011) sulla storia del territorio di Piano di Sorrento e della Penisola Sorrentina, a cura di C. Pepe e F. Senatore, Roma, 2012, p. 141 nota 31; Idem in *L'Arte di Francesco*, cit., p. 238, con bibliografia precedente.

- 19 Zeri, *Perché Giovanni da Gaeta*, cit., p. 52; De Marchi in Moretti. *Dalla tradizione gotica al primo Rinascimento*, a cura di G. Caioni, Firenze 2009, pp. 140-143; Petrocchi, *Giovanni da Gaeta*, cit., p. 197.
- 20 I debiti verso Perinetto sono stati notati da F. Navarro (*La pittura a Napoli e nel Meridione nel Quattrocento*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, 2 voll., Milano, 1987, II, p. 457) che ha assegnato a quest'ultimo anche i cicli alifani (cfr. Eadem, *Ferrante Maglione, Alvaro Pirez d'Evora ed alcuni aspetti della pittura tardogotica a Napoli e in Campania*, in «Bollettino d'arte», 78, 1993, p. 74 nota 18), sviluppando una idea di F. Abbate (*La pittura in Campania prima di Colantonio*, in *Storia di Napoli: IV. Napoli aragonese*, 2 voll., Napoli, 1974, vol. 1, pp. 501-502) per parte del ciclo di S. Angelo di Alife. Sull'intricata vicenda critica degli affreschi campani rimando all'intervento di V. Caramico in V. Caramico e E. Zappasodi, *Tra Fermo e Napoli: exit Giacomo di Nicola?* in *Dialoghi con Zeri*, impresa editoriale della Fondazione Zeri di Bologna in corso di stampa.
- 21 M. Tarallo, *Santa Maria di Monteoliveto a Napoli, dalla fondazione (1411) alla soppressione monastica: topografia e allestimenti liturgici*, tesi di dottorato in Scienze archeologiche e storico-artistiche, indirizzo Discipline storico-artistiche, relatore F. Caglioti, Università degli Studi di Napoli "Federico II", A.A. 2013-2014, pp. 178-186.
- 22 Sull'attività marchigiana del pittore che può essere chiamato "Maestro dell'oratorio di Santa Monica", vero *alter ego* di Giacomo di Nicola, con cui non può essere identificato cfr. E. Zappasodi, *La 'Madonna del Latte': un capolavoro del Maestro di Nola*, in *Il Maestro di Nola: un vertice impareggiabile del tardogotico a Napoli e in Campania*, a cura di E. Zappasodi, Firenze, 2017, p. 43 nota 7. L'identità è proposta invece da F. Maresca (*Proposte di confronto tra i cicli tardogotici campani di Piedimonte Matese, Sant'Angelo d'Alife e l'area marchigiana*, in *Ottant'anni di un Maestro: omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, 2 voll., Napoli, 2006, vol. 1, pp. 165-172) ma si scontra con la distanza qualitativa tra l'ancona firmata dal re-canatese nel 1443 e le *Storie di Sant'Elpidio* del Museo di Arti decorative di Parigi, successive al 1439, anno in cui cade il polittico fermiano oggi al Museum of Art di Denver di Jacobello del Fiore, da cui a tutta evidenza le tavole parigine dipendono. Su questi aspetti rimando al mio intervento in Caramico e Zappasodi, *Tra Fermo e Napoli*, cit. La comune paternità delle pitture di Piedimonte e dell'oratorio di Santa Monica a Fermo era stata riconosciuta da F. Zeri (in P. Berardi, *Giovanni Antonio Bellinzoni da Pesaro*, Bologna, 1988, p. 10).
- 23 F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fredericiana*, Roma, 1969, pp. 346-349, ha avvistato i legami con la cultura marchigiana, giudicando il pittore un sodale dell'allora Carlo da Camerino, ora identificato con Olivuccio di Ceccarello. Sugli affreschi dell'Incoronata si veda anche F. Navarro, *Le storie di S. Ladislao il Santo nell'Incoronata di Napoli, in Napoli, l'Europa. Ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate e F. Sricchia Santorio, Catanzaro 1995, pp. 51-59; Eadem, *Il Maestro di San Ladislao. Un pittore marchigiano alla corte durazzesca di Napoli*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», 7, 1998, pp. 4-15. Per un quadro di sintesi su Napoli città aperta e alcune nuove proposte sul Maestro di San Ladislao rimando a E. Zappasodi, *Per Napoli tardogotica: il Maestro di Nola e il suo ambiente*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2017-2018*, Napoli, 2018, pp. 7-10, con estesa bibliografia precedente.

- 24 P. Leone de Castris in *Il Museo Diocesano di Napoli. Percorsi di arte e fede*, a cura di P. Leone de Castris, Napoli 2008, pp. 64-65; Idem, *Un affresco di Pietro di Domenico da Montepulciano a Napoli*, in «Confronto», 12-13, 2008-2009, pp. 124-135; seguito da M. Mazzalupi. Cfr. De Marchi in Moretti. *Dalla tradizione gotica*, cit., p. 143 nota 4.
- 25 S. Padovani, *Pittori della corte estense nel primo Quattrocento*, in «Paragone», 26, 1975, 299, pp. 26-27; A. De Marchi, *Gli affreschi dell'oratorio di San Giovanni presso Sant'Agostino a Fermo. Un episodio cruciale della pittura tardogotica marchigiana*, in *Il gotico internazionale a Fermo e nel Fermano*, catalogo della mostra, Fermo 1999, a cura di G. Liberati, Livorno, 1999, p. 49; M. Minardi, *Antonio di Guido da Ferrara, un suo sodale e altri fatti feltreschi*, in *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Gentile da Fabriano*, atti del convegno (Fabriano-Foligno-Firenze, 2006), a cura di A. De Marchi, Livorno, 2007, pp. 151-153.
- 26 De Marchi, *Ancona, porta della cultura*, cit., p. 54; P. Donati, *Andrea Guardi: uno scultore di costa nell'Italia del Quattrocento*, Pisa, 2015, pp. 37-49, 83-108, 180-186.
- 27 R. Longhi, *Fatti di Masolino e Masaccio*, in «Critica d'arte», 5, 1940, 25-26, pp. 145-191, rieditato in Idem, *Edizione delle opere complete, VIII*, Firenze, 1975, p. 55 nota 23. Su Andrea de Aste si veda: Bologna, *I pittori alla corte angioina*, cit., pp. 349-350; Idem, *Ancora sui marchigiani a Napoli agli inizi del XV secolo e due opere inedite del Maestro dei Penna*, in «Paragone», 36, 1985, 419/423, pp. 83-91; P. Leone de Castris, *Il "Maestro dei Penna" uno e due ed altri problemi di pittura primo-quattrocentesca a Napoli*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, a cura di P. Leone De Castris, Napoli, 1988, pp. 53-66, in part. pp. 53-56; A. De Marchi, *Andrea de Aste e la pittura tra Genova e Napoli all'inizio del Quattrocento*, in «Bollettino d'Arte», 76, 1991, 68/69, p. 121; M. Boskovits, *Il Maestro di Incisa Scapaccino e alcuni problemi di pittura tardogotica in Italia*, in «Paragone», 42, 1991, 501, pp. 35-53. Alcune precisazioni cronologiche sono ora in V. Caramico, *La pittura a Napoli e in Campania al tempo di Ladislao e Giovanna di Durazzo*, in *Il Maestro di Nola*, cit., pp. 51-54. Ho presentato alcuni nuovi numeri del catalogo del pittore, segnalatimi gentilmente da Andrea De Marchi, in Zappasodi, *Per Napoli tardogotica*, cit., p. 9, con bibliografia precedente.
- 28 Zeri, *Il Maestro del 1456*, cit., p. 23. Una forte componente iberica è avvistata invece, sulla scia di F. Bologna e G. Scavizzi (*Nuovi affreschi del '400 campano*, in «Bollettino d'Arte», 47, 1962, p. 205), da Petrocchi, *Giovanni da Gaeta*, cit., pp. 195-196.
- 29 Il catalogo del pittore è stato abbozzato da C. Volpe (in *Importanti argenti, ceramiche, tappeti, mobili, orologi, oggetti d'arte, disegni, stampe, dipinti antichi e del sec. XIX*, Sotheby's, Firenze, 23 maggio 1988, lotto 830) e discusso più compiutamente da Leone de Castris (*Il 'Maestro dei Penna'*, cit.; Idem, *La pittura a Nola e a Napoli nel primo Quattrocento. Una Madonna e santi ritrovata*, Napoli, 2014, pp. 17-21, con alcune inclusioni spurie, in parte emendate da De Marchi, *Andrea de Aste*, cit., in part. p. 121). Sull'argomento anche Navarro, *Ferrante Maglione*, cit., pp. 59-60 e V. Caramico nel saggio in questo stesso volume.
- 30 Zappasodi, *La 'Madonna del Latte'*, cit., pp. 38-39.
- 31 *Ibidem*.
- 32 Sulle *Croci* di Nola e Sessa Aurunca cfr. Abbate, *La pittura in Campania*, cit., pp. 502, 507 nota 18; Navarro, *La pittura a Napoli*, cit., p. 74 nota 18; P. Leone de Castris, *Il 'Maestro dei Penna'*, cit., pp. 55-59, 65 nota 35, come opere del Maestro di San Pietro Martire nominato nell'occasione Maestro di Ladislao Durazzo; De Marchi, *Andrea de Aste*, cit., p. 128 nota 22, con l'attribuzione al Maestro di Piedimonte Matese. Più di recente F. Navarro, *Un breviario per l'Abate Tomacelli. Parte I*, in «Arte Cristiana», 98, 2010, 860, pp. 336, 338, 340 nota 35, ha reso nota la *Croce* newyorkese, allora a Firenze presso Frascone, ricordandone il collegamento

agli altri esemplari proposto da Bellosi. Alla stessa conclusione era arrivato indipendentemente Leone de Castris presentando l'opera al convegno di studi *Entre Anjou et Aragon. Continuités et changements à Naples au XVème siècle, III giornata di studi su Napoli e l'Italia del Sud* (Losanna, 2 dicembre 2002), mai pubblicato, ma ricordato in Leone de Castris, *La pittura a Nola*, cit., pp. 18-22, 52 nota 28. Per la tavola mariana ora a Parigi rimando a Zappasodi, *La 'Madonna del Latte'*, cit., pp. 9-42.

- 33 A. Solpietro, *Appendice documentaria*, in Leone de Castris, *La pittura a Nola*, cit., pp. 55; inoltre Zappasodi, *La 'Madonna del Latte'*, cit., p. 29.
- 34 *Ivi*, p. 39.
- 35 Nella fototeca Zeri si conservano gli scatti dell'affresco (n. inv. 55148) e della sinopia (n. inv. 55149), per cui cfr. Zappasodi, *Per Napoli tardogotica*, cit., p. 16. Sono grato a Marcella Culatti della Fondazione Zeri per aver agevolato le mie ricerche e il reperimento di parte del materiale fotografico.
- 36 G. Scavizzi, *Nuovi appunti sul Quattrocento Campano*, in «Bollettino d'arte», 52, 1967, p. 24. Più di recente Petrocchi (*Giovanni da Gaeta*, cit., p. 200) inserisce la parabola di Giovanni da Gaeta sulla scia di un filone espressionista rappresentato dalle *Croci* di Nola e di Sessa, che ha la sua origine con l'attività tra Abruzzo e Lazio del Maestro della cappella Caldora. Sul dipinto di Gaeta inoltre Petrocchi in *La pittura del Quattrocento nei feudi*, cit., pp. 212-213, con bibliografia precedente.
- 37 In assenza di specifiche analisi radiografiche che darebbero sicurezze definitive, pare comunque suggerirlo la continuità di alcune fenditure che seguono la fibratura del legno e che, pur con una certa irregolarità dovuta ai nodi, sembrano proseguire dall'alto della *Natività alla Fuga in Egitto* e dall'*Adorazione dei Magi alla Presentazione al Tempio*.
- 38 A Giovanni va assegnata senza indugio anche una piccola *Crocefissione* di formato rettangolare destinata alla devozione personale, conservata in una collezione privata italiana, che purtroppo non riesco ad illustrare in questa occasione. Al centro Cristo, dal corpo smagrito, il volto reclinato verso destra, i capelli che scendono lungo la spalla, è affiancato dall'Evangelista Giovanni, dall'espressione quasi piangente, le mani serrate sul petto in segno di dolore, in tunica azzurra e manto violaceo falcato. La Vergine, dai lunghissimi capelli, sembra stia per strapparsi le vesti marrone scuro. Inginocchiata ai piedi della croce, in basso a destra, la Maddalena, vestita con un mantello rosso e una veste di organza leggera, accarezza con la mano destra lo stinco di Cristo. La tavola ha il fondo oro consumato in più punti, specie all'altezza dei nimbi dei protagonisti, di cui si vede ormai il gesso antico. L'impoverimento non ha cancellato il disegno dell'ornato dei compassi, scanditi da dischi lisci nella fascia granita delle aureole, un motivo più volte usato da Giovanni da Gaeta, come nei *Santi* degli sportelli del trittico un tempo nella collezione Martello a New York (cfr. M. Boskovits in *The Martello Collection. Further Paintings, Drawings and Miniatures, 13th-18th Century*, edited by M. Boskovits, Firenze, 1992, pp. 120-127).
- 39 Zeri, *Il Maestro del 1456*, cit., p. 19.



Fig. 1: Giovanni da Gaeta, *Annunciazione*, Napoli, S. Giovanni a Carbonara.



Fig. 2: Giovanni da Gaeta, *San Bernardino tra San Ludovico da Tolosa e Santa Chiara*, Pesaro, Museo Civico.

Fig. 3: Leonardo da Besozzo, *Sant'Agostino*, Napoli, S. Giovanni a Carbonara.



Fig. 4: Giovanni da Gaeta, *Santi Antonio da Padova e Francesco*, ubicazione ignota.



Fig. 5: Giovanni da Gaeta, *Sant'Antonio da Padova e San Bernardino*, Maiori, S. Francesco.

Fig. 6: Giovanni da Gaeta, *Santo diacono*, Carinola, Cattedrale.



Fig. 7: Maestro di Nola, *Madonna del latte*, Parigi, Galerie G. Sarti.



Fig. 8: Giovanni da Gaeta, *Madonna della Misericordia*, Cracovia, Castello Reale di Wawel.

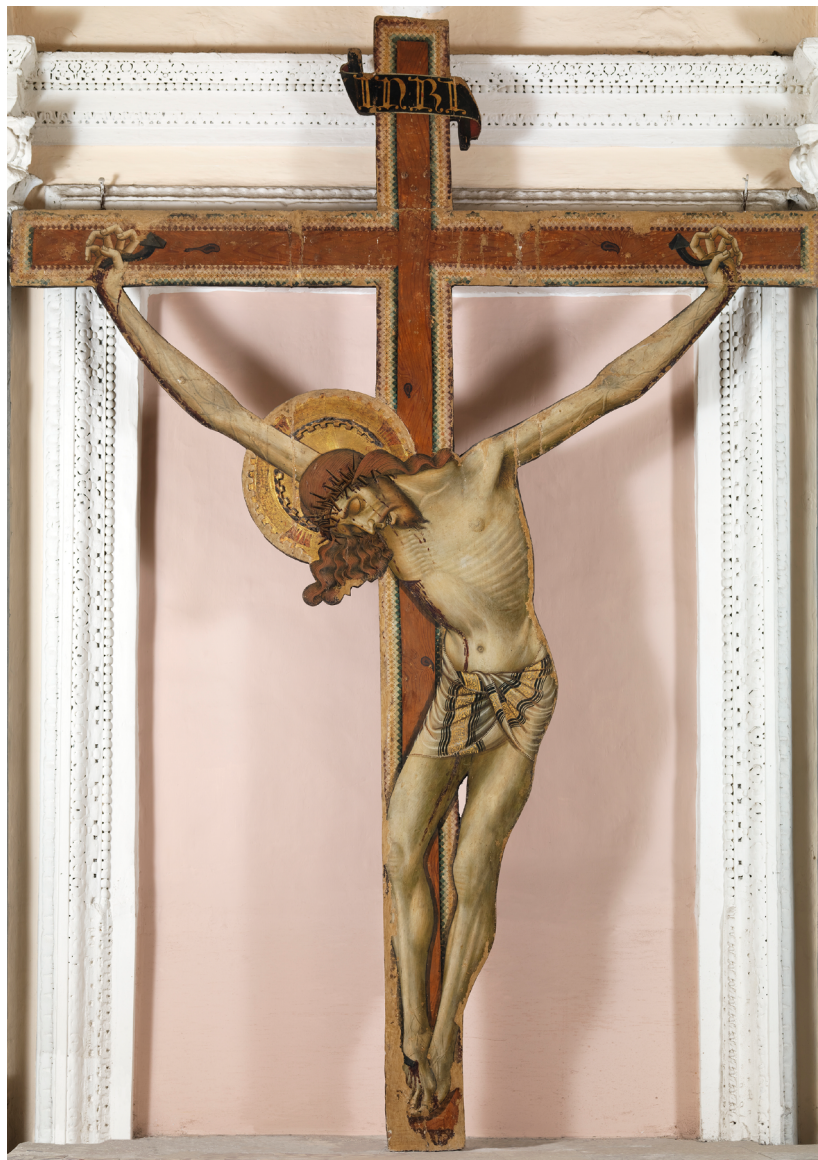


Fig. 9: Maestro di Nola, *Croce dipinta*, Nola, chiesa del Gesù (© Archivio dell'arte, Pedicini fotografi).



Fig. 10: Giovanni da Gaeta, *Croce dipinta*, Gaeta, Museo Diocesano (foto Roberto Sigismondi, © Bibliotheca Hertziana).

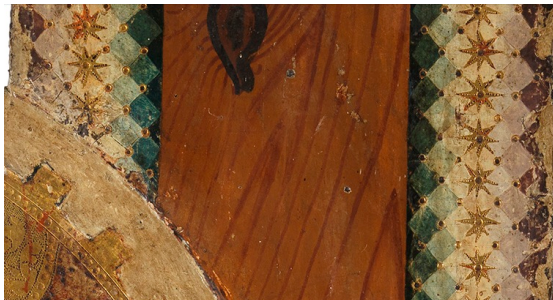


Fig. 11a: dettaglio di Fig. 9.

Fig. 11b: dettaglio di Fig. 10.



Fig. 12: Giovanni da Gaeta, *Incoronazione della Vergine*, ubicazione ignota.

Fig. 13: Giovanni da Gaeta, *Incoronazione della Vergine*, Gaeta, Museo Diocesano.

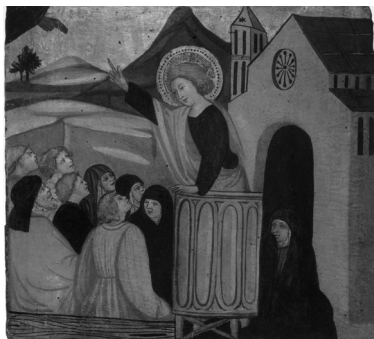


Fig. 14: Giovanni da Gaeta, *Predica di San Giovanni evangelista*, già Torino, collezione Gallino.

Fig. 15: Giovanni da Gaeta, *San Giovanni evangelista a Patmos*, ubicazione ignota.

Fig. 16: Giovanni da Gaeta, *Supplizio di San Giovanni evangelista*, ubicazione ignota.



Fig. 17: Giovanni da Gaeta, ipotesi di ricostruzione dello scomparto destro del polittico con *San Giacomo e un Santo vescovo*, già Zurigo Koller; *Profeta Isaia*, già Venezia, S. Marco, Casa d'aste.



Fig. 18: Giovanni da Gaeta, *Natività di Cristo*, collezione privata.

Fig. 19: Giovanni da Gaeta, *Fuga in Egitto*, collezione privata.



Fig. 20: Giovanni da Gaeta, *Adorazione dei Magi*, collezione privata.

Fig. 21: Giovanni da Gaeta, *Presentazione di Gesù al Tempio*, collezione privata.