

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

La Madonna del Cucito: un affresco nel contesto del presbiterio di Santa Chiara a Napoli

*The focus of this article is a fifteenth-century fresco of the Madonna del Cucito (the Virgin Mary Sewing) in the Neapolitan basilica of Santa Chiara, a work of the prolific local painter also responsible for the polypych of San Pietro Martire. Long concealed by eighteenth-century marble revetment, the fresco was rediscovered during the restoration of Santa Chiara after the Second World War. Since then, what little critical attention the fresco has received has not adequately addressed its complex iconography. The present article offers for the first time a detailed reading of that iconographic program. Demonstrating the specifically eucharistic significance of the Madonna del Cucito, the article sets the fresco in the context of the pictorial elaboration of the theme of Corpus Domini in the area of the main altar of the Angevin foundation since the fourteenth century. The present study is also an occasion to reconsider and analyze what remains of an extensive, stylistically contemporary decorative program of which only unattributed fragments survive: these include frescoes of Sant'Antonio Abate, Cristo Eucaristico, and a lunette with the Madonna of Humility originally located to the right of the funerary monument of Robert of Anjou and lost in the fire that followed the bombing of the basilica of Santa Chiara in 1943.**

"Etiam perire ruinae": memorie e frammenti di tardogotico napoletano

Il rammarico per il tardogotico napoletano perduto è un luogo retorico largamente frequentato dalla storiografia artistica più recente, che assume un imprescindibile carattere di necessità qualora ci si avventuri nello studio delle sopravvivenze pittoriche trecentesche e quattrocentesche della basilica napoletana di Santa Chiara: i leggendari "imbiancamenti" di Bernardino Barrionuevo¹, i radicali rifacimenti ideati da Domenico Antonio Vaccaro e, per finire, l'incendio seguito ai bombardamenti del 1943² hanno fatto della fondazione angioina un luogo che può a buon diritto catalizzare emblematicamente gli epicedi degli storici dell'arte. Una radicale perdita di contesto riguarda soprattutto gli episodi quattrocenteschi, sopravvissuti in frammenti adespoti e scarsamente leggibili, tali da caricare ogni studio del carattere e dei rischi di un'indagine archeologica.

Il tardogotico a Santa Chiara doveva però essere fiammeggiante, se si pensa che il testamento del potente cardinale Rainaldo Brancaccio³ già annoverava tra i *mirabilia* della città gli affreschi di quel *Gesamtkunstwerk*⁴ che fu la cappella funebre di Antonio e Onofrio Penna, eretta verso la metà del secondo decennio del Quattrocento sulla controfacciata della basilica⁵; qui si cimentò, nella parte scultorea, il *pintor atque sculptor* Antonio Baboccio da Piperno⁶, affiancato, in perfetta sintonia di arti, dal Maestro di Antonio e Onofrio Penna, da tempo identificato con il piemontese Andrea de Aste⁷, della cui impresa rimane, dopo i tragici fatti del '43, l'impronta dilavata di una *Madonna con Bambino* incastonata entro un torreggiante tiburio e affiancata dai profili cesellati dei donatori. Eppure, per il

curioso quanto comune paradosso che fa scaturire anche dagli accadimenti più nefasti la fortuna di una riscoperta, l'incendio che scarnificava le pitture della cappella Penna aveva portato a vista, sull'ultimo pilastro di destra prospiciente l'area presbiteriale (fig. 4), una «Madonna aggraziata», domestica e dolcissima, intenta a «cucire il lino» per «il nudo Bambinello», fino ad allora rimasta nascosta e ben protetta sotto il fasto delle gabbie marmoree settecentesche⁸.

Testimone di una rara variante della *Madonna operosa o del cucito* (fig. 1), l'affresco affiora nitido dal nebuloso scenario della storia tardo-medioevale di Santa Chiara, in un apparente isolamento che ne ha forse determinato il declassamento al rango di immaginetta votiva: *status*, questo, cui occorre ripensare, in direzione di una proposta di lettura iconografica più approfondita che tenga conto della specificità di quel contesto singolarissimo che era stato, sin dal primo Trecento, lo spazio presbiteriale della fondazione angioina, caratterizzato dalla sistematica rispondenza delle opzioni iconografiche alle contingenze liturgiche degli spazi⁹.

Circonfusa di una mandorla di luce che rammenta la *mulier amicta sole* apocalittica (Ap 12, 1-2), la Vergine, biondissima, si ammanta di un'ampia veste che l'avvolge in figura piramidale e che solo nella parte inferiore si rompe nei ritmi riccioluti dei ricaschi del manto. Il Bambino, seduto in terra, isolato ma accortamente sorvegliato dall'occhiata furtiva della madre, richiama l'attenzione di chi guarda fissando ammiccante al di fuori del dipinto, con una *captatio* che carica di gustosa espressività il tono della raffigurazione. Nonostante un ampio guasto dell'intonaco nella porzione sinistra dell'affresco, si intravedono all'altezza della testa della Vergine le estremità delle sue dita giunte a stringere un ago ora evanito e a tirare, con abilità sartoriale agile e spigliata, il filo con cui andrà a rammendare il panno spiegazzato su una sua gamba. L'affresco era ancora visibile al tempo di Carlo Celano, che menziona nella terza giornata delle sue *Notizie* la «Vergine santissima con un Bambino seduto in terra con un altro santo dall'altra parte», ovvero il San Francesco sulla porzione sinistra del pilastro e pertinente, in origine, a una distrutta scena di *Impressione delle stimmate*¹⁰; all'erudito non sfuggivano, inoltre, «sopra la porta della sacristia (...) tre altri santi del medesimo autore», tra i quali sembra ragionevole annoverare il *Sant'Antonio abate* (fig. 2), oggi nella cappella di San Benedetto¹¹, in virtù di evidenze stilistiche che più avanti si argomenteranno nel dettaglio.

Il Maestro del polittico di San Pietro martire a Santa Chiara

La fortuna più recente della *Madonna del cucito* è piuttosto esigua. Generalmente pubblicata con una cronologia tardo-trecentesca sulla scia dei pareri di Ottavio Morisani e Ferdinando Bologna¹², è stata opportunamente ricondotta al

poliedrico ambiente del tardogotico napoletano da Andrea De Marchi con un'attribuzione al Maestro del polittico di San Pietro martire¹³, pittore noto anche come Maestro di Ladislao di Durazzo, secondo la dicitura vulgata da Pierluigi Leone De Castris che ha così inteso sottolinearne gli speciali legami di committenza con la casa regnante¹⁴. Il percorso dell'anonimo, creato di Andrea de Aste ma incline a una fascinazione filo-senese che trova in Taddeo di Bartolo il suo riferimento più congeniale, si costruisce a partire dall'opera eponima con l'*Incoronazione della Vergine e Santi* della chiesa domenicana di San Pietro martire a Napoli (fig. 15); gli vanno confermate, oltre al *namepiece*, tre tavole mariane già diffusamente riferitegli in sede critica, vicine ma non sovrapponibili per elementi di stile: la *Madonna del velo*, precedentemente in collezione Zabert a Torino e di cui si ignora l'attuale ubicazione¹⁵ (fig. 5), la *Madonna con Bambino e angeli musicanti*, in collezione privata (fig. 12)¹⁶, copia pedissequa del centrale del polittico di Taddeo di Bartolo per l'oratorio di Santa Caterina della Notte del 1400 (Siena, Santa Maria della Scala)¹⁷, infine la *Madonna* del Museo dell'Abbazia di Montevergine (Avellino), *ex voto* commissionato dalla principessa Margherita di Savoia subito dopo il 1433, anno in cui ella scampò a un rovinoso naufragio al largo di Sorrento (fig. 6)¹⁸.

Il pittore si distingue per un repertorio di tipi umani accostanti e melliflui che conosce una fortuna vastissima soprattutto negli ambiti più provinciali: nell'antica Terra di Lavoro, per esempio, dove il Maestro opera come frescante a capo di una cospicua e prolifica bottega che divulga, con esiti di qualità non sempre sostenuta, le tendenze della capitale durazzesca. Si ritrova la sua mano nel viso paffuto e tornito della *Madonna del Velo* dell'Abbazia di San Pietro ad Montes (fig. 7), opera che si legge d'un fiato con la *Madonna Zabert* (fig. 5), come si erano accorti Leone De Castris e Miklós Boskovits¹⁹; andranno poi aggiunti al suo catalogo due numeri problematici del *corpus* dell'ex Ferrante Maglione²⁰, ovvero l'*Annunciazione con San Leonardo* e il *Giudizio Universale* della chiesa della Santissima Annunziata di Sant'Agata de' Goti, impresa dei primi anni Venti²¹, e gli affreschi, più tardi, dell'absidiola di Santa Maria Occorrevole a Piedimonte Matese²².

Il Maestro di San Pietro martire si tiene un passo indietro rispetto all'incalzante, famelica smania di rinnovamento di Andrea de Aste, cui guarda con appassionato interesse²³, o all'intelligenza allucinata, raffinatissima, del ritrovato Maestro di Nola²⁴. Eppure, destano interesse alcuni tratti di una sua "isteria" imitativa, che ne contraddistingue l'approccio alle novità più dirompenti della Napoli primo-quattrocentesca e ne marca la parziale emancipazione dagli «strascichi stilistici e iconografici» che, secondo lo sferzante giudizio di Giuseppe Scavizzi, avrebbero guidato lo svolgersi del tardogotico napoletano²⁵. Non sfuggono al Maestro di San Pietro martire, ad esempio, gli esiti fioriti e smaglianti che Andrea de Aste

raggiunge, sul crinale degli anni Venti, nel trittico Sanseverino (Napoli, Palazzo arcivescovile)²⁶, rielaborati, con ben altra affettazione, nel polittico domenicano (figg. 14, 15). Qui le iperboliche, innaturali insenature calligrafiche del ricasco laterale del manto del San Giovanni replicano con una complicazione manierata le linee serpentine della sopravveste del Battista del trittico di Santa Monica; va poi notata la citazione *ad litteram* della coda di tessuto piegata in terra in forma lanceolata, che esplicita con puntuale evidenza l'esercizio imitativo che impegna l'autore del polittico²⁷. Questi non manca poi di volgere un'occhiata, certo più di superficie, agli apporti di Pietro di Domenico da Montepulciano, giunto a Napoli nel pieno di un momento squisitamente gentiliano²⁸, come s'intende dalle due opere licenziate nella città: la *Madonna del Velo* del Metropolitan di New York, datata 1420, e l'affresco della *Madonna del Latte* del Museo diocesano di Napoli²⁹. La rara iconografia della *Madonna del velo con Bambino dormiente* della tavola già Zabert attestata, a date piuttosto precoci, l'avvenuta ricezione di un tema di origine veneta, comune anche all'affresco di San Pietro ad Montes, che andrà spiegata come effetto della bruciante impressione della tavola napoletana di Pietro di Domenico³⁰; ne consegue, pertanto, l'assunzione del 1420 registrato dal dipinto del Metropolitan a *post-quem* per le *Madonne del velo* del Maestro di San Pietro martire e uno slittamento cronologico della sua attività più cospicua al terzo decennio del Quattrocento, differentemente da quanto finora sostenuto dagli studi³¹.

A metà di un intervallo cronologico poco più che decennale, chiuso dalla *Madonna* del Museo Abbaziale di Montevergine (figg. 6, 9), andrà fissata la *Madonna del cucito*, già proiettata verso la *Madonna* di Margherita di Savoia dalle torniture più sode, velleitariamente volumetriche, ma sempre definite da un tratto disegnativo marcato; eppure manca, all'altezza dell'impresa napoletana, la rimodulazione illividita dei carnati tipica degli anni più estremi e risultato di un più certo allignare nella formazione schiettamente ligure di Andrea de Aste³². Permane nella Vergine napoletana qualche ricordo della *Madonna* Zabert (fig. 5), che si esplicita nella riproposizione della medesima gestualità manierata delle dita affusolate e legnose, giunte a occhio, comune anche alla *Madonna del velo* di San Pietro ad Montes (fig. 7). Si spendono confronti stringenti con gli affreschi del piccolo ciclo di Santa Maria Occorrevole a Piedimonte Matese, a partire dal sistema di incorniciature, identico, passando ai volti tondeggianti che si appuntano nelle forme affilate delle canne nasali (figg. 8, 10), ai panneggi a pieghe tubolari, risaltate in luce, che tradiscono i profili dei corpi sotto aderenze ricercate; si confronta invece con il *Redentore* pedemontano (fig. 18) il *Sant'Antonio abate* già menzionato (fig. 16), la cui attribuzione al «medesimo pittore» della *Madonna del cucito*, stuzzicata dalla memoria del Celano, viene avallata dal dialogo con il più raffinato *Abramo*

di Sant'Agata de' Goti (fig. 17): sono comuni alle figure il tratto grafico che marca gli archi sopracciliari alti e allungati, congiunti alla canna nasale, la terminazione aquilina del naso, impostata su un segno triangolare vagamente arcaizzante, gli sguardi apatici. Probabilmente al medesimo ambito stilistico andranno riferiti anche una *Santa Chiara* e un dittico con *Cristo eucaristico con Maddalena e Santa* (fig. 3), staccati e conservati, in condizioni piuttosto precarie, in due cappelle laterali della chiesa. Gli affreschi presentano nelle incorniciature lo stesso modulo notato nella *Madonna del cucito*, ma una resa più sbrigativa non ne permette un'attribuzione diretta al Maestro di San Pietro martire; piuttosto, si suggerisce un collegamento con gli episodi di minore spessore qualitativo che costellano gli affreschi provinciali del pittore.

L'iconografia della Madonna del cucito nel teatro della devozione eucaristica angioina

L'inclinazione del Maestro per soggetti sapidi e ricercati, già notata nella *Madonna Zabert*, si precisa nell'iconografia della *Madonna* di Santa Chiara, costruita su un'accumulazione di motivi semanticamente assonanti. Il soggetto è, come si è già detto, quello della *Vergine operosa*, un tema che ha un'origine testuale nel Vangelo dello Pseudo-Matteo³³ ma conosce una diffusione più ampia a partire dalle *Meditationes Vitae Christi*, dove si descrive diffusamente l'impegno profuso da Maria, al tempo della fuga in Egitto, nel cucire le vesti sue e del Cristo³⁴. Le istanze di enfaticizzazione dell'umile vissuto quotidiano della Vergine e della Sacra Famiglia trovano un discreto seguito nelle elaborazioni della *Madonna del cucito* di ambito senese derivate dal prototipo lorenzettiano dell'Abegg-Stiftung, di Riggisberg³⁵; in questi esempi il tema è spesso congiunto a quello della *Madonna dell'Umiltà* e l'operosità di Maria viene descritta o, più semplicemente, allusa dalla presenza discreta degli attrezzi del mestiere³⁶.

Più interessanti sono invece quei casi in cui l'accomodante ambientazione domestica cede il passo a una lampante esplicitazione di un significato prefigurale, basato sull'identificazione nel panno rammendato dalla Vergine della *tunica inconsutilis* indossata da Cristo al momento della Crocifissione (Gv 19, 23), in accordo con un'esegesi largamente praticata dalla tradizione patristica³⁷. Tale variante è attestata nella *Madonna del Ricamo* di Vitale da Bologna, dove la Vergine, colta nell'atto di tirare a sé il filo - come nell'affresco napoletano, ma con minor foga sartoriale -, si scambia uno sguardo amorevole e malinconico con il Cristo, che si protende con fare ansioso e interrogativo verso la Madre³⁸. Analoga sarà l'interpretazione da suggerire anche per due casi fiorentini, un affresco e una tavola di mano del pittore Giovanni di Tano Fei (già Maestro del 1399³⁹, Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce; Altenburg, Lindenau-Museum) probabilmente esem-

plati sull'archetipo di Stefano Fiorentino, minutamente descritto dal Vasari⁴⁰.

Come già argomentato dagli studi la discreta diffusione del tema è stata promossa dall'ordine francescano, cui la retorica pauperistica insita nell'iconografia doveva essere particolarmente gradita; sono stati inoltre precisati i legami di queste immagini con una «committenza conventuale prevalentemente femminile»⁴¹ a cui, in effetti, l'invito all'*imitatio Mariae* sotteso al tema della Vergine operosa doveva essere congeniale⁴². Un simile indirizzo esegetico sembrerebbe a prima vista valido anche per l'affresco napoletano: la sua collocazione al di là del tramezzo⁴³ e nelle immediate prossimità dell'altare parrebbe incoraggiare il sospetto che esso potesse essere facilmente trapiantato dalle monache raccolte nel retrocoro. Tuttavia, le giuste perplessità sulla visibilità effettiva dello spazio presbiteriale e dell'altare maggiore alla comunità delle *sorores* – ben discusse da Mario Gaglione – impongono necessaria cautela nell'ipotizzare sistemi di immagini esterne al coro che fossero destinate alle clarisse⁴⁴. Inoltre, a una verifica mirata, ci si accorge che la pittura, di dimensioni contenute, si trova in un punto poco strategico e non pertinente al campo visivo possibile al di là delle grate⁴⁵; sarà piuttosto da pensare che la *Madonna* fosse parte di un sistema di immagini fruibile da altri attori del complesso teatro liturgico francescano, e cioè dai frati, che prendevano posto negli stalli collocati in fondo alla navata centrale⁴⁶.

Una posizione analoga a quella dell'affresco in Santa Chiara, quindi su di un pilastro prospiciente l'altare maggiore, doveva caratterizzare anche la *Madonna del Ricamo* di Vitale, staccata nel Settecento dal pilastro sinistro della cappella maggiore di San Francesco a Bologna⁴⁷. E, a ben guardare, un soggetto iconografico che descrive la Vergine nell'atto di tessere per il Bambino quella veste inconsueta giovannea, figura del corpo e dell'incarnazione, trova un accordo emblematico con il luogo in cui si celebra il mistero eucaristico, del quale rappresenta un efficace compendio visivo⁴⁸. A Santa Chiara questo legame si carica di un valore pregnante, paradigmatico e peculiarissimo, che alligna nell'originaria intitolazione della fondazione angioina al *Corpus Domini*⁴⁹, un *unicum* che documenta la particolare devozione della regina Sancia per l'Ostia, viva ancora nel Quattrocento⁵⁰.

Il senso intimamente cristologico della lezione napoletana viene rimarcato anche da altri indizi iconografici: per esempio, lo strano incrocio di arti che fa il Bambino toccandosi con una mano il piede opposto (fig. 11), quasi a comporre una «croce premonitrice», come ben inteso da De Marchi⁵¹. Inventato forse da Barnaba da Modena⁵², il motivo ha un importante seguito senese grazie a Taddeo di Bartolo, venutone a conoscenza durante il soggiorno ligure, negli anni Novanta⁵³. Non manca un discreto florilegio di opere campane col medesimo soggetto, forse rilanciato da Andrea de Aste con l'ancona della *Madonna del latte*, oggi in colle-

zione privata e di probabile provenienza napoletana (fig. 13)⁵⁴; d'altro canto non è da escludere che nella capitale durazzesca si conoscesse qualche prototipo dello stesso Taddeo, pittore ben noto al Maestro di San Pietro martire, che ne replica con serialità invenzioni iconografiche e compositive. Oltre che nella tavola esemplata sulla *Madonna* di Santa Caterina della Notte (fig. 12), anche nella *Madonna di Margherita di Savoia* di Montevergine (fig. 6) il Cristo tenta una posa analoga, che resta però meno canonica. L'affresco di Santa Chiara ha un motivo di interesse ulteriore: alle spalle del Bambino, esattamente in asse con l'incrocio degli arti, si staglia una croce, a glossare con puntuale intento didascalico il significato della rara posa del Cristo, quello, cioè, di *figura* della Crocifissione⁵⁵.

Agli indizi semantici via via rintracciati nella *Madonna del cucito* se ne aggiunge un ultimo, di cui già Tanja Michalsky proponeva un'esegesi perfettamente coerente con quella fino ad ora tracciata⁵⁶. Il Bambino porta alla bocca l'indice della mano destra, toccandosi le labbra con la punta del dito. Come già notato, il gesto, non un *signum harpocraticum*, si confronta bene con quello fatto dal Cristo raffigurato nell'affresco trecentesco della chiesa inferiore di Santa Maria Jacobi, a Nola⁵⁷ e va interpretato come reificazione dell'offerta eucaristica e traduzione visiva del versetto giovanneo *caro enim mea verus est cibus et sanguis meus verus est potus* (Gv 6, 55)⁵⁸.

Le direttrici iconografiche sottese alla *Madonna del cucito* di Santa Chiara, qui rilevate, paiono dunque convergere sintonicamente verso un'articolata esaltazione del tema eucaristico angioino, in modo perfettamente coerente, del resto, con le scelte iconografiche che avevano guidato già le campagne trecentesche⁵⁹: è dunque praticabile e fertile di sviluppi la provocazione, recentemente lanciata dagli studi sugli allestimenti trecenteschi di Santa Chiara, di individuare «nell'antica intitolazione della Chiesa [*e dello stesso altare maggiore*]⁶⁰ al Corpo di Cristo un criterio interpretativo unitario»⁶¹.

La persistente polarizzazione esercitata, ancora nel primo Quattrocento, dalle tematiche eucaristiche sulle opzioni iconografiche è testimoniata dallo specialissimo soggetto di un nuovo affresco, di cui non è stato mai messo in rilievo l'interessante valore di *hapax* iconografico⁶². Conservato nella terza cappella di sinistra si trova un *Eucharistischer Schmerzensmann* (o Cristo eucaristico), la cui specificità è nel fiotto di sangue che sgorga copioso dalla ferita fluendo in un calice liturgico (fig. 3)⁶³. Quest'iconografia conosce un'ampia diffusione a partire dal 1459, anno in cui viene indetto da Pio II a Mantova un concilio per discutere la natura della reliquia del Sangue di Cristo lì conservata, ma si registra una più antica, anche se esigua, fortuna già tardo-trecentesca, conseguente ai primi dibattiti sulla transustanziazione. Tra i casi più interessanti, due, portati a conoscenza da Cristina Ve-

scul, sono situati nella chiesa del monastero femminile agostiniano di San Giorgio in Vado di Rualis, in Friuli⁶⁴. Una delle raffigurazioni insiste nello spazio absidale, in una posizione cioè che qualifica lo stretto legame di questa *lectio* iconografica con la celebrazione del sacrificio di Cristo⁶⁵. Non lontana dall'altare maggiore doveva essere perciò pure l'immagine napoletana, da ricollocare idealmente in una galleria di santi simile a quella menzionata da Celano in una delle due tribune laterali e forse in prossimità dei comunicini.

Contrappunti apocalittici: su di una perduta Madonna dell'Umiltà quattrocentesca

Questa indagine sulle sopravvivenze pittoriche primo-quattrocentesche nella Chiesa di Santa Chiara tocca, in conclusione, alcuni affreschi di infelicissima sorte, scoperti nel corso dei restauri di primo Novecento sulla parete di fondo della chiesa: perduti a seguito delle devastazioni prodotte dall'incendio, sono oggi leggibili in alcune fotografie Anderson che documentano lo stato del presbiterio tra il 1913-15 e il 1943⁶⁶. Tralasciando la lunetta a destra del sepolcro di Roberto il Saggio, con un'*Assunta* completamente ridipinta tra Cinque e Seicento⁶⁷, è il caso di prestare attenzione al suo *pendant*, incuneato tra le tombe del re e di Carlo di Calabria e, da quel che sembra, parzialmente ridipinto (figg. 19, 20)⁶⁸. Vi si legge una *Madonna dell'Umiltà* con gloria di angeli (fig. 22) che è una citazione scoperta della *Mater omnium* di Roberto d'Oderisio (Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, già San Domenico Maggiore), a sua volta aderente a una tradizione iconografica particolarmente vivace a Napoli e legata agli ordini mendicanti (fig. 21)⁶⁹. Non si può, peraltro, evitare di notare che il significato reconditamente apocalittico del soggetto, discusso magistralmente da Millard Meiss⁷⁰, poteva trovare corrispondenza con l'*Apocalisse* giottesca, probabilmente affrescata nella porzione più alta della parete di fondo del presbiterio a fare da grandioso contrappunto e *summa* escatologica alle *Storie della Passione* dipinte sulle pareti del coro femminile⁷¹.

Immediatamente al di sotto della *Madonna*, si scorgono frammenti di una scena narrativa ad essa stilisticamente contestuale: un *Annuncio ai pastori*, forse prologo di un piccolo ciclo sull'*Infanzia di Cristo* o episodio di una serie mariana (fig. 20). Queste pitture incorniciano il prospetto esterno della *grata monialium* destra, in una collocazione a visibilità ridotta e che s'immaginerebbe fruibile, ancora una volta, da parte del coro maschile e dei pochi, elettissimi, ammessi al di là del tramezzo in occasione di celebrazioni particolari⁷².

Sebbene le condizioni di visibilità dell'affresco della *Madonna dell'Umiltà* non ne consentano un accurato apprezzamento formale, alcune peculiarità stilistiche e compositive, che si prenderanno ora in esame, sollecitano possibili ma caute

aperture verso una proposta attributiva. Si muove una prima osservazione su elementi più marginali, come il sistema di cornici che borda la lunetta e il campo dei riquadri sottostanti: vi si ritrova un modulo geometrico già visto, lo stesso impiegato dal Maestro del polittico di San Pietro martire nel cantiere di Santa Chiara. Spostando poi lo sguardo agli angeli in gloria (figg. 22, 24), si notano le *silhouettes* irrigidite, animate appena dagli scatti regolari degli arti. Un medesimo movimento si ritrova negli angeli dell'absidiola di Santa Maria Occorrevolesse, compresi, come pure i napoletani, al limite del bordo dello spazio dipinto, secondo una *ratio* compositiva che si direbbe analoga; è simile, inoltre, la codina di nubi che si intravede, evanescente, al termine della tunica degli angeli, un motivo piuttosto diffuso nelle opere del maestro⁷³ e derivato, forse, da un'attardata emergenza odorisiana. Si avvista nelle gambe del Bambino la posa ingessata degli arti che ha il Cristo della *Madonna del latte* pedemontana (fig. 23); nelle due Vergini il manto ricade sulla curva del collo con ritmi calligrafici che si direbbero sovrapponibili.

L'aggiunta di quest'ultimo, sfortunato affresco al catalogo del Maestro di San Pietro martire qualifica in senso magniloquente, più di quanto fosse finora intuibile, la portata del suo intervento nel presbiterio della basilica. Non resta allora che osservare la tradizione e cedere al ramarico, contentandosi di immaginare da questi *disiecta membra* l'inedita finezza del *calembour* visivo di sintonie stilistiche e contrappunti iconografici che la chiesa di Santa Chiara doveva restituire.

- * L'articolo che si presenta ha per argomento di studio l'affresco quattrocentesco della Madonna del cucito della basilica napoletana di Santa Chiara, opera di un prolifico e anonimo pittore locale, il Maestro del polittico di San Pietro martire. La pittura, già nascosta sotto i marmi settecenteschi, è stata riportata alla luce in occasione dei restauri seguiti alla Seconda guerra mondiale, meritando da quel momento attenzioni critiche desultorie, di rado prestate alla complessità iconografica dell'affresco di cui si dà ora dettagliata lettura. Testimone di un tema di significato squisitamente eucaristico, la Madonna del cucito viene dunque letta e integrata nel contesto della celebrazione del Corpus Domini fatta attraverso le immagini, sin dal Trecento, nelle immediate prossimità dell'altare maggiore della fondazione angioina. Lo studio dell'affresco sarà inoltre occasione per recuperare e analizzare ciò che resta di un'estensiva decorazione pittorica, stilisticamente contestuale, sopravvissuta per frammenti adespoti: tra questi, si segnala un Sant'Antonio Abate, un Cristo eucaristico e una lunetta con Madonna dell'umiltà originariamente situata alla destra del monumento funebre di Roberto d'Angiò e perduta nell'incendio seguito ai bombardamenti del 1943.
- 1 Viceré spagnolo, implacabile spregiatore di cose antiche, responsabile di aver imbiancato nel Cinquecento gli affreschi di Giotto, guastando «quel che in tanti anni aveva recato splendore a quella Chiesa con la diligenza di così illustre pittore» (G. C. Capaccio, *Il Forastiero*, Napoli, 1634, ed. digitale a cura di S. De Mieri e M. Toscano, Napoli, 2007, p. 134). Non è questa la sede per ripercorrere la vicenda critica e storiografica delle pitture di Giotto a Santa Chiara, compito cui assolve già, con uno scrupoloso scandaglio di fonti, Pierluigi

- Leone de Castris (*Giotto a Napoli*, Napoli, 2006, pp. 13-40, 156 note 2 e 3). Sulla cronologia e l'estensione dell'intervento giottesco a Santa Chiara, si vedano invece: F. Aceto, *Pittori e documenti della Napoli angioina. Aggiunte ed espunzioni*, in «Prospettiva», 67, 1992, pp. 53-56; F. Caglioti, *L' "Annunciazione" per la rocca papale di Porta Galliera (con una digressione sulla cronologia napoletana e bolognese di Giotto)*, in «Prospettiva», 117/118, 2005, pp. 21-62.
- 2 La basilica si presenta oggi in una purissima veste trecentesca, frutto della *Regotisierung* postbellica. Per un approfondimento critico sui restauri, vedi A. Maglio, *Quel che è veramente arte non è mai barocco: Benedetto Croce, Roberto Pane e la basilica di Santa Chiara a Napoli, in Un palazzo in forma di parole. Scritti in onore di Paolo Carpeggiani*, a cura di C. Togliani, Milano, 2016, pp. 473-492.
 - 3 «[...] et voluit quod Cappella [in Sant'Angelo a Nilo] pulcherrime depingatur quod sit Cappella domini Artusii et Magistri Antonij de Pennis». Per la trascrizione del testamento del Brancaccio, patrono della chiesa napoletana di Sant'Angelo a Nilo, morto nel 1427, vedi R. W. Lightbown, *Donatello & Michelozzo. An Artistic Partnership and its Patrons in the Early Renaissance*, 2 voll., London, 1980, vol. 2, pp. 293-297, in part. p. 296.
 - 4 Un altro mirabile caso di opera d'arte totale doveva essere la cappella di Artusio Pappacoda, fondata nel 1415 con intitolazione a San Giovanni Evangelista; l'allestimento del portale fu affidato al Baboccio, che riuscì in un virtuosistico apparato di figure sante scolpite, incastonate in ogni dove. All'interno, la cappella non doveva essere meno ambiziosa: le fonti riferiscono di due cicli esuberanti – perduti – uno apocalittico, l'altro sulla vita di San Giovanni Evangelista, che guizzano per inedita sapidità di inventiva finanche dalle sole pagine, minutamente descrittive, del De Dominicis [*Vita di Agnolo Franco*, in *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, 1742-1745, ed. cons. a cura di F. Sricchia Santoro, A. Zezza, 4 voll., Napoli, 2003-2014, vol. 1 (2003), pp. 258-259]. Si fanno rimpiangere «le storie con casamenti, figure, fontane e bei giardini», le «colonne vagamente ornate di pitture, di fogliami, di figure», e, per finire, la «spessa pioggia di luce» che doveva investire il San Giovanni Evangelista nella scena dell'*Ascensione*, effetto di una persistente memoria giottesca (quella dell'*Ascensione di San Giovanni Evangelista*, Firenze, Santa Croce, Cappella Peruzzi) e, allo stesso tempo, in dialogo serrato con gli effetti sperimentati un decennio prima da Lorenzo Salimbeni nella cripta di San Lorenzo in Doliolo, a Sanseverino (cfr. *Martirio di Sant'Andrea*). Per un approfondimento sugli effetti luministici nella pittura tardo-medioevale, si veda il recente A. De Marchi, *Aureole e aura. La materia che cattura la luce e ne è trasfigurata, sperimenti nella pittura tardo-medioevale*, in *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, a cura di M. Graziani, Firenze, 2016, pp. 153-173.
 - 5 La cappella, intitolata a San Giovanni Battista, fu acquisita nel 1410 (vedi N. Bock, *Kunst am Hofe der Anjou-Durazzo. Der Bildhauer Antonio Baboccio, 1351- ca. 1423*, München, 2001, pp. 157-185 e 423-427). F. Bologna (*I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte federiciana*, Roma, 1969, p. 349) proponeva di eleggere ad *ante quem* il 1414, anno della morte del re, perché il titolo di *secretarius regis Ladislai* riportato sulla tomba di Onofrio lascerebbe intendere che la sua carica fosse ancora in vigore al momento dell'esecuzione del sepolcro.
 - 6 Di seguito, la bibliografia essenziale sul Baboccio: O. Ferrari, *Per la conoscenza della scultura del primo Quattrocento a Napoli*, in «Bollettino d'arte», serie IV, 39, 1954, pp. 11-24; O. Morisani, *Studi sul Baboccio*, in «Cronache di archeologia e di storia dell'arte», 4, 1965, pp. 106-125 e 5, 1966, pp. 77-120; F. Abbate, *Problemi di scultura napoletana del Quattrocento*, in *Storia di Napoli: IV. Napoli Aragonese*, 2 voll., Napoli, 1974, vol. 1, pp. 447-494, in part. pp. 449-456; Idem, *Percorso di Antonio Baboccio da Piperno*, in *Il monumento della Regina Mar-*

- gherita di Durazzo. La sua storia e il restauro*, catalogo della mostra (Salerno, 1988), a cura di F. Abbate, A. D'Aniello, E. Laberg, Salerno, 1989, pp. 9-22; F. Navarro, *Per Antonio Baboccio da Piperno*, in *Mosaics of Friendship. Studies in Art and History for Eve Borsook*, a cura di O. Francisci Osti, Firenze, 1999, pp. 97-103; Bock, *Kunst am Hofe*, cit.; P. Santucci, *Intorno ad Antonio Baboccio*, in «Studi di Storia dell'Arte», 14, 2003, pp. 63-88.
- 7 La puntuale identificazione del Maestro dei Penna – anonimo individuato da 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) – con Andrea de Aste è stata proposta e argomentata da A. De Marchi (*Andrea de Aste e la pittura tra Genova e Napoli all'inizio del Quattrocento*, in «Bollettino d'arte», serie VI, 76, 1991, 68/69, pp. 113-130); contemporaneamente anche Miklós Boskovits (*Il Maestro di Incisa Scapaccino e alcuni problemi di pittura tardogotica in Italia*, in «Paragone», 42, 1991, 501, pp. 35-53) raggruppava intorno all'autore del polittico della parrocchiale di Incisa Scapaccino un catalogo di opere sparse tra Piemonte, Liguria e, naturalmente, Napoli, espungendo però l'affresco di Santa Chiara. Si rimanda, inoltre, a 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. Vedi anche 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. 7-29, part. pp. 9, 26 nota 18, 27 nota 44) per un profilo più aggiornato del pittore e un approfondimento della sua incidenza sull'ambiente artistico ligure dopo il 1424, data registrata dalla *Madonna di Santa Maria della Castagna a Quarto*.
- 8 Un'epigrafe marmorea incassata nella parete chiarisce la prossimità alla *Cappella Sancti Ludovici*, la decima a destra, oggi di San Tommaso Apostolo. Va inoltre precisato che, a sinistra della parte sommitale dell'affresco, si trovano scarni frammenti di uno stemma cardinalizio (leone rampante bicaudato, sormontato da un galero), ad oggi privo di identificazione. Per Giuseppe Angelone (*Sul catalogo delle opere del 'Maestro della crocifissione di Maddaloni': aggiunte ed espunzioni*, in *Annuario 2007 dell'Associazione Storica del Medio Volturno*, Piedimonte Matese, 2007, pp. 11-49, in part. p. 43 nota 65) si tratterebbe dell'insegna di Enrico Minutolo, che però si differenzia per il fondo rosso e per il leone con manto di vaio, a una sola coda. La citazione è tratta da T. M. Gallino, *Il complesso monumentale di Santa Chiara in Napoli, con la relazione redatta dall'Arch. Mario Zampino*, Napoli, 1963, p. 51. Altre notizie sul reperimento dell'affresco sono in G. Dell'Aja, *Il restauro della basilica di Santa Chiara in Napoli*, Napoli, 1980, p. 48. Si rimanda alle medesime voci per un quadro dettagliato dei restauri postbellici alla basilica clariana.
- 9 P. Vitolo, *"Ecce Rex vester". Christiformitas e spazio liturgico*, 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*, a cura di F. Aceto, S. D'Ovidio, E. Scirocco, Battipaglia, 2014, pp. 227-274, in part. p. 251. Il sofisticato sistema di corrispondenze messe in campo nel presbitero di Santa Chiara è stato precisato di recente, sul versante degli apparati scultorei e delle loro interazioni con l'altare maggiore, da Elisabetta Scirocco (*L'altare maggiore angioino della Basilica napoletana di Santa Chiara*, in *La chiesa e il convento*, cit., pp. 313-359, in part. pp. 340-342).
- 10 C. Celano, *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, 10 voll., Napoli, 1692, vol. 3; ed. a cura di P. Coniglio, R. Prencipe, Napoli, 2010, p. 28. In occasione del convegno *Gli ordini mendicanti. Spazi e culti* (Napoli, 7-9 giugno 2017), avevo ventilato l'ipotesi che l'affresco delle *Stimate di San Francesco* non fosse contestuale alla *Madonna del cucito*, per via di

un sistema di incorniciature non coerente con quello dell'affresco contiguo e della presenza di alcune tracce di palinsesto, a dire il vero piuttosto problematiche. Nella stessa occasione, ho proposto l'attribuzione della testa del *San Francesco*, di qualità più sostenuta rispetto alla *Madonna del cucito*, ad Andrea de Aste: per quanto lo stato frammentario del lacerto richiede cautela, va notato che l'ombreggiatura marcata che infossa la zona periorbitale, facendo sbalzare la palpebra superiore, richiama più gli scuri degli aspri tipi di Andrea de Aste (come il *San Giovanni Battista* del polittico di Incisa Scapaccino) che non le languide e piatte campiture del Maestro del polittico di San Pietro martire; il padiglione auricolare ha inoltre una lavorazione più minuta, che ne traccia doti e canali meglio di quanto non faccia l'altro pittore, dai tratti più corsivi.

- 11 Il santo viene menzionato come *San Benedetto abate* da Mario Gaglione (*La Basilica ed il monastero doppio di Santa Chiara a Napoli in studi recenti*, in «Archivio per la storia delle donne», 4, 2007, pp. 127-209, in part. p. 152 nota 76). L'identificazione del santo come Antonio è avallata dal *tau*. Gaglione proponeva per questo ed altri affreschi conservati nelle cappelle della basilica (per cui vedi *infra*) una provenienza dal monastero femminile, di cui però non ho trovato riscontro.
- 12 O. Morisani, *Pittura del Trecento in Napoli*, Napoli, 1947, p. 10; Bologna, *I pittori alla corte angioina*, cit., p. 329, tavv. VII - 86, VII - 87. Si trova inoltre pubblicato da Tanja Michalsky (*Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien*, Göttingen, 2000, pp. 142-143) che ne propone una lettura iconografica pertinente, su cui si tornerà a breve, e menzionato da Gaglione (*La Basilica*, cit., p. 150 nota 69), con una cronologia sostanzialmente concorde con quella proposta da Bologna.
- 13 De Marchi, in *Oro. Maestri gotici e Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Milano, 1998-1999 e New York, 1999), a cura di A. De Marchi, A. Fiz, Milano, 1998, pp. 52-57, in part. p. 57 nota 11.
- 14 Si preferirà in questa sede il nome di Maestro del polittico di San Pietro martire, coniato da Carlo Volpe (vedi la scheda sulla *Madonna col Bambino e angeli musicanti*, 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). Si deve a Leone De Castris la messa a punto del catalogo e del profilo di questo curioso quanto sfuggente pittore, detto Maestro di Ladislao di Durazzo per la presenza del re, come committente, nella tavola già in Collezione Zabert (già identificato in *Catalogo Zabert*, Torino 26-11/ 24-12-1974, in *Bolaffi Arte, Arte ieri*, 5, 1974, n. 45, dicembre, p. 9): vedi Leone De Castris, *Il 'Maestro dei Penna'*, cit., pp. 53-66, in part. pp. 60, 65 note 38-40; Idem, in *Capolavori della terra di mezzo. Opere d'arte dal Medioevo al Barocco*, catalogo della mostra (Avellino, 2012), a cura di A. Cucciniello, Napoli, 2012, pp. 80-82; Idem, *La pittura a Nola e a Napoli nel primo Quattrocento. Una Madonna e santi ritrovata*, Napoli, 2014, pp. 19, 35, 50 nota 24; Idem, in *Il Museo abbaziale di Montevergine. Catalogo delle opere*, Napoli, 2016, pp. 84-85. Sarà di prossima pubblicazione e a cura di chi scrive un articolo monografico sul maestro (V. Caramico, *Sulle tracce di un pittore della Napoli durazzesca. Nuove proposte per il Maestro del polittico di San Pietro martire*, in corso di stampa): si rinvia intanto a V. Caramico, *La pittura a Napoli e in Campania al tempo di Ladislao e Giovanna di Durazzo*, in *Il Maestro di Nola. Un vertice impareggiabile del tardogotico a Napoli e in Campania*, a cura di E. Zappasodi, Firenze, 2017, pp. 47-64, in part. pp. 53-55. Nel catalogo del pittore Leone De Castris faceva rientrare anche le croci sagomate di Nola (Chiesa del Gesù) e Sessa Aurunca (San Giovanni a Villa) e una terza, tipologicamente affine, in collezione privata. Di queste Emanuele Zappasodi ha argomentato la convincente attribuzione al cosiddetto Maestro di Nola, vero continuatore, alla fine degli anni Venti, del portato più

- innovativo di Andrea de Aste e delle esperienze del tardogotico campano. Il riassetto del *corpus* di questo anonimo ha preso le mosse da una superba *Madonna del latte*, ora presso la Galérie G. Sarti di Parigi: vedi E. Zappasodi, *La 'Madonna del latte': un capolavoro del Maestro di Nola*, in *Il Maestro di Nola*, cit., pp. 9-47.
- 15 *Catalogo Zabert*, cit.
 - 16 Attestata nel 1998 presso l'antiquario Enrico Frascione. Vedi De Marchi, in *Oro*, cit., p. 57 nota 11.
 - 17 De Marchi, *Andrea de Aste*, cit., p. 128 nota 32.
 - 18 G. Scavizzi, *Nuovi appunti sul Quattrocento campano*, in «Bollettino d'Arte», serie V, 52, 1967, pp. 20-29, in part. pp. 21, 29 nota 4.
 - 19 Leone De Castris, *Il 'Maestro dei Penna'*, cit., pp. 58, 65 nota 34; Boskovits, *Il Maestro di Incisa Scapaccino*, cit., p. 49 nota 26.
 - 20 Le vicende di Ferrante Maglione, presunto autore della tavola dell'*Annunziata* aversana (1419, Real Casa dell'Annunziata) e mito storiografico creato da Ferdinando Bologna a partire da un'errata lettura di una fonte ottocentesca (G. Parente, *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa*, 2 voll., Napoli, 1857-1858, II, p. 76), si ripercorrono in: Bologna, *I pittori alla corte angioina*, cit., pp. 331-332; F. Navarro, *Ferrante Maglione, Alvaro Pirez d'Evora ed alcuni aspetti della pittura tardogotica a Napoli e in Campania*, in «Bollettino d'Arte», serie VI, 78, 1993, pp. 55-76. Va, in conclusione, ad Andrea Zezza (*Ferrante Maglione e Marco Pino. Una rilettura dei documenti per l'altar maggiore dell'Annunziata di Aversa*, in «Bollettino d'Arte», serie VI, 108, 1999, pp. 77-88, in part. pp. 77, 78) il merito di aver ribadito che la creatura spagnoleggiante di Bologna nasceva, in realtà, dalla storpiatura del nome di Ferdinando Manlio, autore, nel 1539, di una cona marmorea per l'altare maggiore dell'Annunziata aversana. Ad analoghe conclusioni era arrivato anche A. Pirozzi, *L'Annunziata nella chiesa dell'Annunziata*, in «Arte in Aversa», 1, 1968, pp. 25-29.
 - 21 Agli affreschi saticolini dell'Annunziata è stata dedicata la mia tesi magistrale (V. Caramico, *Gli affreschi della Santissima Annunziata di Sant'Agata de' Goti: sulle tracce di un insolito giudizio e di un pittore della Napoli durazzesca*, tesi magistrale in Storia dell'Arte, Università degli studi di Firenze, A.A. 2014/2015, relatore prof. A. De Marchi), cui si rimanda in attesa della pubblicazione di Caramico, *Sulle tracce di un pittore*, cit., dove saranno argomentate puntualmente le ragioni dell'attribuzione. La precisazione della cronologia del ciclo trova piena conferma, oltre che nelle considerazioni stilistiche (primaria è la derivazione di alcune cifre dal trittico di Santa Monica di Andrea de Aste), in ragioni di ordine iconografico: nel *Paradiso* si ritrova, infatti, il motivo del San Pietro *ianitor* che conduce per mano il papa nella Gerusalemme celeste. Tale iconografia, elaborata in seno alle istanze riformistiche gregoriane, conosce una nuova fortuna a conclusione del Grande Scisma, nel 1417, quando Martino V viene salutato e celebrato come vero pacificatore dell'*Ecclesia* (vedi G. Quaranta, *Persistenza della tradizione, eloquenza dei dettagli. Patronato, temi e iconografie per la decorazione pittorica dell'Oratorio*, in *La Castiglia in Marittima. L'Oratorio dell'Annunziata nella Cori del Quattrocento*, a cura di C. Ciammaruconi, Pescara, 2014, pp. 1139-173, in part. p. 167).
 - 22 Gli affreschi rivestono la calotta absidale del Santuario di Santa Maria Occorrevole, oggi inglobato nel convento di San Pasquale, alle pendici del monte Muto. Il ciclo riprende lo schema compositivo dell'absidiola di Santa Maria di Campiglione, a Caivano (1419), con una curiosa edizione iconografica dell'*Incarnazione*. Cfr. Leone De Castris, *Il 'Maestro dei Penna'*, cit., p. 65 nota 43; Navarro, *Ferrante Maglione*, cit., pp. 65-67; M. T. Rizzo, *Pittura tardo-gotica in Campania. La cappella di San Leonardo nella chiesa di Santa Margherita a Maddaloni*, in

- «Napoli Nobilissima», serie V, 8, 2007, 3/4, pp. 97-118, in part. p. 106; G. Corso, *L'alternativa della "provincia": peculiarità e diffusione della pittura tardogotica a Maddaloni e nella Terra di Lavoro al principio del Quattrocento*, in *Universitates e baronie. Arte e architettura in Abruzzo e nel regno al tempo dei Durazzo*, atti del convegno (Guardiadrele-Chieti, 2006), a cura di P. F. Pistilli, F. Manzari, G. Curzi, 2 voll., Pescara, 2008, I, pp. 255-278, in part. p. 273.
- 23 Lo Scavizzi già individuava, nel dipinto di Montevegine, una pungente nostalgia trecentesca, sbrigliata però da un «moderato aggiornamento, che pure esiste, su Gentile, su Giacomo da Reccanati, sull'Alberti ferrarese» (Scavizzi, *Nuovi appunti*, cit., p. 21). Si ricorda che anche per Antonio Alberti dovette esserci un passaggio napoletano: Serena Padovani (*Pittori della corte estense nel primo Quattrocento*, in «Paragone», 26, 1975, 299, pp. 25-53, in part. pp. 26-27) ha, infatti, opportunamente individuato la sua mano nella ridipintura della *Madonna della tavola trecentesca con San Francesco e Santa Chiara* (Napoli, San Francesco delle Monache), già opera del Maestro delle Tempera francescane.
- 24 Vedi *supra*, nota 16.
- 25 Scavizzi, *Nuovi appunti*, cit., p. 21.
- 26 Il trittico fu commissionato dalla potente famiglia napoletana dei Sanseverino per il loro oratorio in San Giovanni a Carbonara, come si accorse per primo Bologna (*I pittori alla corte angioina*, cit. p. 349). Dell'opera va ribadita – come già proposto in altra sede da chi scrive – una datazione immediatamente successiva al 1419, anno del possibile rientro a Napoli del capofamiglia Ruggero, già esiliato da Ladislao, e della sua pacificazione ufficiale con Giovanna. La riabilitazione politica dei Sanseverino doveva infatti essere condizione necessaria perché ne fosse consentita l'integrazione nella grandiosa apologia dinastica voluta dalla regina a San Giovanni a Carbonara. Sulla questione si rimanda a Caramico, *La pittura a Napoli*, cit., pp. 52, 62 note 30 e 31 (con bibliografia).
- 27 I confronti si estendono con agio agli altri santi: il paludamento della *Santa Caterina* del polittico domenicano, che vibra di orli tremuli e spezzati, dialoga dappresso con quello del *San Filippo* del trittico di San Giovanni a Carbonara, riproponendo di quest'ultimo pure il gioco virtuosistico che svela ritmicamente il soppanno della tunica. Per una trattazione più serrata della questione, si rimanda a Caramico, *Sulle tracce di un pittore*, cit.
- 28 A. De Marchi, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano, 1992, pp. 120, 131 nota 32. Per un profilo approfondito del pittore, vedi M. Mazzalupi, *Pietro di Domenico da Montepulciano*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Milano, 2008, pp. 114-143, in part. pp. 131-132 (con bibliografia); M. Minardi, *Pietro di Domenico da Montepulciano*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma 1960-, vol. 83 (2015), p. 479 (con bibliografia).
- 29 Sulla tavola del Metropolitan, vedi Mazzalupi, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra (Fabriano, 2006), a cura di L. Laureati, L. Mochi Onori, p. 110. L'affresco veniva pubblicato da Rosa Romano (*Una Madonna delle Grazie nel Museo Diocesano di Napoli*, in «Arte Cristiana», 97, 2009, 851, pp. 115-120) che ne rintracciava la provenienza dal Duomo napoletano. La sua attribuzione a Roberto d'Oderisio è stata opportunamente rettificata da Leone De Castris (*Il Museo Diocesano di Napoli. Percorsi di fede e arte*, 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, 2008-09, pp. 116-127). Anche De Marchi e Mazzalupi hanno riconosciuto nell'affresco la mano di Pietro di Domenico, giungendo ad ammettere l'effettivo passaggio del marchigiano per Napoli, precedentemente negato (vedi *supra*, nota 31), per cui cfr. De Marchi, in *Moretti. Dalla tradizione gotica al primo Rina-*

- scimento, a cura di G. Caioni, A. De Marchi, Firenze, 2009, pp. 140-143, in part. p. 143 nota 4.
- 30 Caramico, *La pittura a Napoli*, cit., pp. 55, 62 nota 45.
- 31 Di parere divergente è Leone De Castris (*Il 'Maestro dei Penna'*, cit., pp. 57-58), che proponeva per il polittico di San Pietro martire una data «verso il 1410 – o appena più tarda». Il *namepiece* sarebbe stato seguito dalla *Madonna Zabert*, prossima per lo studioso al 1414, anno della morte di Ladislao di Durazzo: il re, infatti, figura nella tavola privo di corona, secondo una convenzione tipica dei ritratti *post-mortem*. Queste considerazioni non determinano, però, una datazione della tavola necessariamente a ridosso del 1414; anzi, l'opera potrebbe essere contestualizzata meglio nel quadro della riabilitazione della memoria del sovrano promossa dalla sorella Giovanna a partire dai primi anni Venti. Vedi Caramico, *La pittura a Napoli*, cit., pp. 53-54, 62 note 38-39.
- 32 De Marchi, *Andrea de Aste*, cit.
- 33 *Vangeli Apocrifi*, a cura di M. Craveri, Torino, 2001 (prima ed. 1969), pp. 72 e 76.
- 34 *Meditazioni sulla vita di Cristo (Anonimo francescano del '300)*, a cura di S. Cola, Roma, 1982, pp. 48-49; H. Flora, *The Devout Belief of Imagination: the Paris "Meditationes Vitae Christi" and the Female Franciscan Spirituality in Trecento Italy*, Turnhout, 2009, pp. 220-227.
- 35 Una lettura iconografica di questo dipinto è in R. L. Wyss, *Die Handarbeiten der Maria. Eine ikonographische Untersuchung unter Berücksichtigung der textilen Techniken*, in *Artes minores. Dank an Werner Abegg*, a cura di M. Stettler, M. Lemberg, Berne, 1973, pp. 113-188, in part. pp. 172-177.
- 36 Cfr. Niccolò di Buonaccorso, trittico, El Paso, Timken Museum (1370-1375 circa); Niccolò di Buonaccorso, *Madonna dell'Umiltà*, Parigi, Musée du Louvre (1380-1385 circa); Benedetto di Bindo, dittico, Philadelphia, Philadelphia Museum of Arts (1400-1405 circa). Per le attestazioni senesi di fine Trecento e un'analisi iconografica condotta col conforto delle fonti testuali, si rimanda a V. M. Schmidt, *La Vierge d'humilité de Niccolò di Buonaccorso*, in «La revue des musées de France», 64, 2014, pp. 46-57.
- 37 Vedi M. Aubineau, *La tunique sans couture du Christ*, in *Kyriakon. Festschrift Johannes Quasten*, a cura di P. Granfield e J. Andreas, 2 voll., Münster, 1970, I, pp. 100-127, dove si indaga con scrupolo filologico l'esegesi patristica del versetto giovanneo e si mette ben a fuoco l'associazione della *tunica* con il tema dell'Incarnazione.
- 38 R. D'Amico, *La "Madonna del Ricamo" di Vitale e la Bologna del '300*, in «Strenna Storica Bolognese», 32, 1982, pp. 169-183; M. Medica, in *Le Madonne di Vitale. Pittura e devozione a Bologna nel Trecento*, catalogo della mostra (Bologna, 2010-2011), a cura di M. Medica, Ferrara, 2010, pp. 42-43.
- 39 L'identificazione del pittore, proposta da Boskovits (*Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento: 1370-1400*, Firenze, 1975, pp. 241 note 188-190, 359-362), ha ricevuto conferma dalle ricerche di Giuseppina Bacarelli (*Le commissioni artistiche attraverso i documenti. Novità per il Maestro del 1399 ovvero Giovanni di Tano Fei e per Giovanni Antonio Sogliani*, in *Il "Paradiso" in Pian di Ripoli. Studi e ricerche su un antico monastero*, a cura di M. Gregori, G. Grocchi, Firenze, 1985, pp. 96-103, in part. pp. 96-98).
- 40 G. Vasari, *Le 'Vite' de' più eccellenti pittori, scultori e architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini, con commento secolare di P. Barocchi, Firenze, 6 voll., 1966-1997, vol. 2 (1967), pp. 229-230. Sull'affresco di Santa Croce, che si dice proveniente dalla Cappella Benci del Sanna, vedi L. Becherucci, in *I Musei di Santa Croce e di Santo Spirito a Firenze*, a cura di L. Becherucci, Milano, 1983, p. 171; sulla tavola del Lindenau-Museum, A. Labriola,

- in *Da Bernardo Daddi al Beato Angelico a Botticelli. Dipinti fiorentini del Lindenau-Museum di Altenburg*, catalogo della mostra (Firenze, 2005), a cura di M. Boskovits, Firenze, 2005, pp. 115-118.
- 41 Labriola, in *Da Bernardo Daddi*, cit., p. 117.
- 42 H. van Os, *Studies in Early Tuscan Painting*, Londra, 1992, pp. 277-281; Labriola, in *Da Bernardo Daddi*, cit., p. 118. Il presunto, specialissimo legame tra i temi del «dressing and undressing Christ» e l'ambito francescano, in particolar modo femminile, è enfatizzato da H. Flora, *Fashioning the Passion: the Poor Clares and the Clothing of Christ*, in «Art History», 40, 2017, 3, pp. 464-495.
- 43 Sulla questione, Vitolo, «*Ecce Rex vester*», cit. (con bibliografia).
- 44 Dava grande enfasi alla parziale partecipazione visiva delle monache al miracolo eucaristico C. Bruzelius, *Le pietre di Napoli. L'architettura religiosa nell'Italia angioina, 1266-1343*, Roma, 2005, p. 159 (ed. originale *The Stones of Naples: Church Building in Angevine Italy, 1266-1343*, New Haven-London, 2004); al contrario, Gaglione (*La basilica*, cit., pp. 156-165, con ampia bibliografia precedente) poneva opportunamente in valore i limiti dell'esperienza visiva della messa imposti alle monache dalle prescrizioni papali del XIII secolo e dagli usi liturgici correnti.
- 45 Com'è stato possibile verificare in occasione di una visita del coro, per cui ringrazio il Prof. Francesco Aceto e la Dott.ssa Francesca Vittorio. L'ingombro delle colonne della tomba di Roberto il Saggio impedisce la vista dell'affresco dalla grata di destra; lo si vede solo parzialmente, e male, dalla grata di sinistra, quasi allineata al pilastro.
- 46 Si ricorda che il convento era doppio: l'insediamento della comunità maschile fu legittimato dalla bolla papale del 10 gennaio 1317, con la quale si autorizzò pure l'aumento del numero delle monache. Il documento pontificale fu condizionante per lo sviluppo architettonico del complesso, ma la consistenza degli interventi di rifacimento nonché l'ubicazione del coro femminile, lo stato e la destinazione d'uso del complesso clariano in anni antecedenti al 1317, sono oggetto di un fervente dibattito. Rimando a Gaglione (*La basilica*, cit., pp. 172-198) per un dettagliato quadro critico, che muove dalle posizioni di Michalsky, *Memoria und Repräsentation*, cit.
- 47 D'Amico, *Restauro di pitture murali del Trecento bolognese. Nuovi contributi per un itinerario gotico*, in *Itinerari: contributi alla storia dell'arte in memoria di Maria Luisa Ferrari*, 6 voll., Firenze, 1986-1993, vol. 4 (1986), pp. 31-86, in part. pp. 48-49.
- 48 Aubineau, *La tunique sans couture*, cit. Le implicazioni eucaristiche sottese al gesto della vestizione del Cristo, da parte della Madre, sono commentate anche da Flora, *Fashioning the Passion*, cit., pp. 489-493.
- 49 Sono attestati anche i titoli di *Sancti Corporis Christi*, *Hostie Sacre*, vedi Bruzelius, *Le pietre di Napoli*, cit., pp. 154, 172 nota 20.
- 50 G. Vitale, *Santa Chiara: chiesa, corte, città*, in *La chiesa e il convento*, cit., pp. 129-164; Vitolo, «*Ecce Rex vester*», cit.
- 51 De Marchi, *Oro*, cit., p. 55.
- 52 Come supposto da De Marchi (in *Importanti dipinti antichi*, Pandolfini Casa d'Aste, Firenze, 17 novembre 2015, lotto 210, pp. 40-41), che suggeriva di individuare nella giovanile *Madonna con Bambino*, passata recentemente in asta a Firenze, «una delle attestazioni più antiche» del tema.

- 53 Per un corposo catalogo dei testimoni iconografici, distribuiti tra Liguria, Siena e Piemonte, vedi De Marchi, *Andrea de Aste*, cit., pp. 122 e 129 nota 38; Idem, *Oro*, cit., pp. 55 e 57. L'invenzione di Barnaba ebbe seguito anche a Pisa, tra fine Tre e primo Quattrocento, come dimostra la *Madonna col Bambino* in Collezione De Ciccio (Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte), pubblicata da E. Carli (*Pittura pisana del Trecento*, 2 voll., Milano, 1961, II, *La seconda metà del secolo*, p. 42, tav. 90) come opera di un seguace di Giovanni di Nicola. Tra le attestazioni più tarde, vanno ricordate la *Madonna dell'Umiltà* di Domenico di Bartolo, del 1433 (Siena, Pinacoteca Nazionale), e la *Madonna della tenda* di Vincenzo Foppa, oggi nella Collezione Berenson di Villa I Tatti (pubblicata come opera di bottega da G. Agosti, J. Stoppa, in *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, ed. by C. B. Strehlke and M. Brügggen Israels, Milano, 2015, pp. 261-264, pl. 35).
- 54 De Marchi, in *Oro*, cit., p. 55.
- 55 Coerentemente con la lettura di De Marchi (*ibidem*).
- 56 Michalsky, *Memoria und Repräsentation*, cit., pp. 142-143.
- 57 *Ibid.*
- 58 Secondo l'esegesi proposta, per l'affresco nolano, da M. R. Marchionibus, *De corporis et sanguinis Christi veritate: il Cristo eucaristico di Nola*, in *Un principato territoriale nel Regno di Napoli? Gli Orsini del Balzo principi di Taranto (1399-1463)*, atti del convegno (Lecce, 2009), a cura di L. Petracca, B. Vetere, Roma, 2013, pp. 557-575.
- 59 Non si sottrae a questa sistematica concertazione iconografica incentrata sulla Passione l'affresco a brandelli delle *Stimmate di San Francesco*, impaginato in senso anti-canonico, da destra a sinistra: quest'artificio compositivo è funzionale a far volgere il santo verso l'altare, come si vede anche nell'affresco, di analogo soggetto, dell'oratorio della Santa Croce a Genazzano, a destra dell'altare maggiore (sugli affreschi vedi *Martino V. Genazzano, il pontefice, le idealità. Studi in onore di Walter Brandmüller*, a cura di P. Piatti, R. Ronzani, Roma, 2009).
- 60 Scirocco, *L'altare maggiore*, cit., p. 316.
- 61 Vitolo, "Ecce Rex vester", cit., p. 251; vedi anche Eadem, *Immagini religiose e rappresentazione del potere nell'arte napoletana durante il regno di Giovanna I d'Angiò*, in *Images, cultes, liturgie: les connotations politiques du message religieux*, atti del colloquio internazionale (Milano, 2009), a cura di P. Ventrone, L. Gaffuri, Paris, 2014, pp. 145-165.
- 62 Va segnalato un altro caso campano, più tardo, nella Cattedrale di Sessa Aurunca: si tratta di una scultura collocata nella lunetta che sormonta l'ingresso della cappella fatta erigere, nella navata sinistra della chiesa, dal vescovo Jacopo Martini nel 1455, con intitolazione al Corpus Domini (vedi Aceto, in *La Cattedrale di Sessa Aurunca*, a cura di A. M. Villucci, Sessa Aurunca, 1983, pp. 44-45). Cfr. G. M. Diamare, *La chiesa di Sessa e la Santissima Eucarestia*, Napoli, 1896; Idem, *Memorie critico-storiche della chiesa di Sessa Aurunca*, 2 voll., Napoli, 1906-1907, vol. 2 (1907), p. 82. Lo stesso vescovo è ritratto in preghiera a destra del Cristo; sul margine superiore dell'architrave sottostante corre l'iscrizione CALICEM SALUTARIS ACCIPIAM HOC EST CORPUS MEUM.
- 63 R. Bauerreiss, *Pie Jesu. Das Schmerzensmann-Bild und sein Einfluss auf die mittelalterliche Frömmigkeit*, München, 1931, pp. 3-13; G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 5 voll., Gütersloh, 1966-1991, II (1968), pp. 210-245; D. Sallay, *The Eucharistic Man of Sorrows in Late Medieval Art*, in «Annual of Medieval Studies at Central European University», 6, 2000, pp. 45-80; C. Vescul, *L'iconografia dell'Eucharistischer Schmerzensmann negli affreschi della chiesa di S. Giorgio in Vado di Rualis*, in «Forum Iulii», 30, 2006, pp. 139-157, in part. pp. 147-

- 153; D. Estivill, *Corpo e Sangue di Cristo. Iconografia del sacrificio eucaristico*, in «Arte cristiana», 95, 2007, 843, pp. 465-472; G. de Simone, *Exsurgit alius sacerdos. Note sull'iconografia del Cristo eucaristico*, in *Alla mensa del signore. Capolavori dell'arte europea da Raffaello a Tiepolo*, catalogo della mostra (Ancona, 2011-2012), a cura di G. Morello, Torino, 2011, pp. 52-59.
- 64 Vescul, *L'iconografia dell'Eucharistischer Schmerzensmann*, cit.
- 65 Bauerreiss, *Pie Jesu*, cit., p. 5.
- 66 C. Gradara, *Isolamento del sepolcro di re Roberto d'Angiò, scoperta di affreschi e restauri nella chiesa di S. Chiara in Napoli*, in «Bollettino d'Arte», 9, 1917, pp. 97-104, in part. pp. 101-103. Gli affreschi sono segnalati da A. De Rinaldis (*Santa Chiara. Il convento delle clarisse, il convento dei minori, la chiesa*, Napoli, 1920, p. 210), quindi citati da Dell'Aja, *Il restauro della basilica*, cit., p. 46 nota 4; Gaglione, *La Basilica*, cit., p. 150; Vitolo, *La chiesa della regina. L'Incoronata di Napoli, Giovanna I d'Angiò e Roberto di Oderisio*, Roma, 2008, p. 92 nota 44.
- 67 Probabilmente le ridipinture hanno seguito la traccia dell'iconografia originaria.
- 68 Gradara, *Isolamento del sepolcro*, cit., p. 103, segnala l'aggiunta cinquecentesca di un San Domenico ai piedi della Vergine.
- 69 P. Leone De Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze, 1986, pp. 409-411; N. Bock, *Una Madonna dell'Umiltà di Roberto d'Oderisio. Titulus, tema e tradizione letteraria*, in *Le chiese di San Domenico e San Lorenzo*, a cura di S. Romano, N. Bock, Napoli, 2005, pp. 145-171; B. Williamson, *The Madonna of Humility: Development, Dissemination & Reception, c. 1340-1400*, Woodbridge, 2009, pp. 20-24, 53-54, 148-150.
- 70 M. Meiss, *The Madonna of Humility*, in «The Art Bulletin», 18, 1936, pp. 435-464.
- 71 Concordo con le ipotesi di Leone De Castris (*Giotto a Napoli*, cit., pp. 114-167, in part. pp. 129, 133, 151, con note), cui si rimanda per un *excursus* dell'intricata vicenda bibliografica dell'*Apocalisse* giottesca.
- 72 Sulla questione vedi Vitale, *Santa Chiara: chiesa, corte, città*, cit.
- 73 Cfr. ad esempio gli angeli del *Giudizio universale* dell'Annunziata di Sant'Agata de' Goti.



Fig. 1: Maestro del polittico di San Pietro martire, *Madonna del cucito e Stimmate di San Francesco*, Napoli, Santa Chiara
(© Archivio dell'arte, Pedicini fotografi / Bibliotheca Hertziana).



Fig. 2: Maestro del polittico di San Pietro martire, *Sant'Antonio abate*, Napoli, Santa Chiara
(© Archivio dell'arte, Pedicini fotografi / Bibliotheca Hertziana).



Fig. 3: Ambito del Maestro del polittico di San Pietro martire, *Cristo eucaristico con santa Maria Maddalena, Santa*, Napoli, Santa Chiara
(© Archivio dell'arte, Pedicini fotografi / Bibliotheca Hertziana).

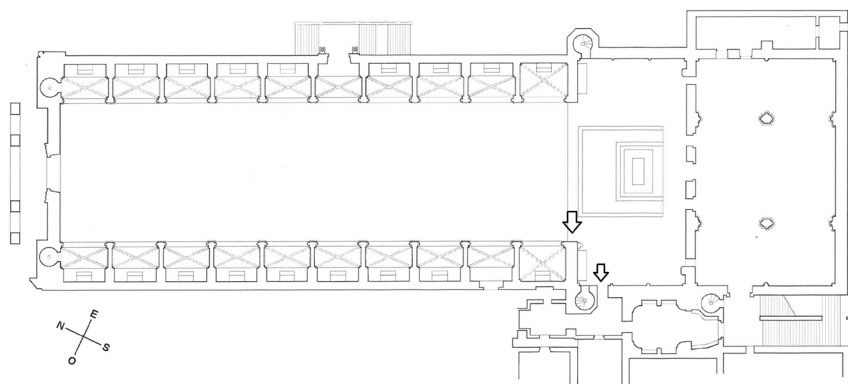


Fig. 4: Pianta della basilica di Santa Chiara (ex C. Bruzelius, *Le pietre di Napoli: l'architettura religiosa nell'Italia angioina*, 1266-1343, Roma, 2005, p. 153). Sono segnalate le collocazioni della Madonna del cucito e della «porta della sacristia».

Fig. 5: Maestro del polittico di San Pietro martire, *Madonna del velo con Bambino dormiente*, ubicazione sconosciuta (già Torino, Galleria Zabert).

Fig. 6: Maestro del polittico di San Pietro martire, *Madonna con Bambino e Margherita di Savoia*, Montevergine (AV), Museo dell'Abbazia.



Fig. 7: Maestro del polittico di San Pietro martire, *Madonna del velo con Bambino dormiente*, Piedimonte di Casolla (CE), Abbazia di San Pietro ad Montes.



Fig. 8: Maestro del polittico di San Pietro martire, *Madonna del cucito*, particolare, Napoli, Santa Chiara (© Archivio dell'arte, Pedicini fotografi / Bibliotheca Hertziana).

Fig. 9: Maestro del polittico di San Pietro martire, *Madonna con Bambino e Margherita di Savoia*, particolare, Montevergine (AV), Museo dell'Abbazia.

Fig. 10: Maestro del polittico di San Pietro martire, *Santa Caterina*, particolare, Piedimonte Matese, Santa Maria Occorrevole.



Fig. 11: Maestro del polittico di San Pietro martire, *Madonna del cucito*, particolare, Napoli, Santa Chiara
(© Archivio dell'arte, Pedicini fotografi / Bibliotheca Hertziana).



Fig. 12: Maestro del polittico di San Pietro martire, *Madonna con Bambino e angeli musicanti*, collezione privata.

Fig. 13: Andrea de Aste, *Madonna con Bambino, angeli e i santi Orsola, Caterina (?), Maria Maddalena, Giacomo, Filippo (?)*, collezione privata.



Fig. 14: Andrea de Aste, trittico con *Madonna con Bambino e angeli*, con i santi *Giovanni Battista, Filippo, Giacomo, Agostino*, Napoli, Palazzo arcivescovile.

Fig. 15: Maestro del polittico di San Pietro martire, polittico con *Incoronazione della Vergine e angeli*, con i santi *Maria Maddalena, Giovanni Battista, Nicola, Caterina*, Napoli, San Pietro martire.



Fig. 16: Maestro del polittico di San Pietro martire, *Sant'Antonio abate*, particolare, Napoli, Santa Chiara
(© Archivio dell'arte, Pedicini fotografi / Bibliotheca Hertziana).

Fig. 17: Maestro del polittico di San Pietro martire, *Giudizio Universale*, particolare: *Patriarca Abramo*, Sant'Agata de' Goti, Santissima Annunziata.

Fig. 18: Maestro del polittico di San Pietro martire, *Redentore*, particolare, Piedimonte Matese, Santa Maria Occorrevoles.



Fig. 19: Fotografia Anderson (Roma), 1925, Firenze, archivi Alinari – archivio Anderson (inv. ADA-F-025282-0000), *Monumento funebre di Roberto D'Angiò*, Napoli, Santa Chiara.

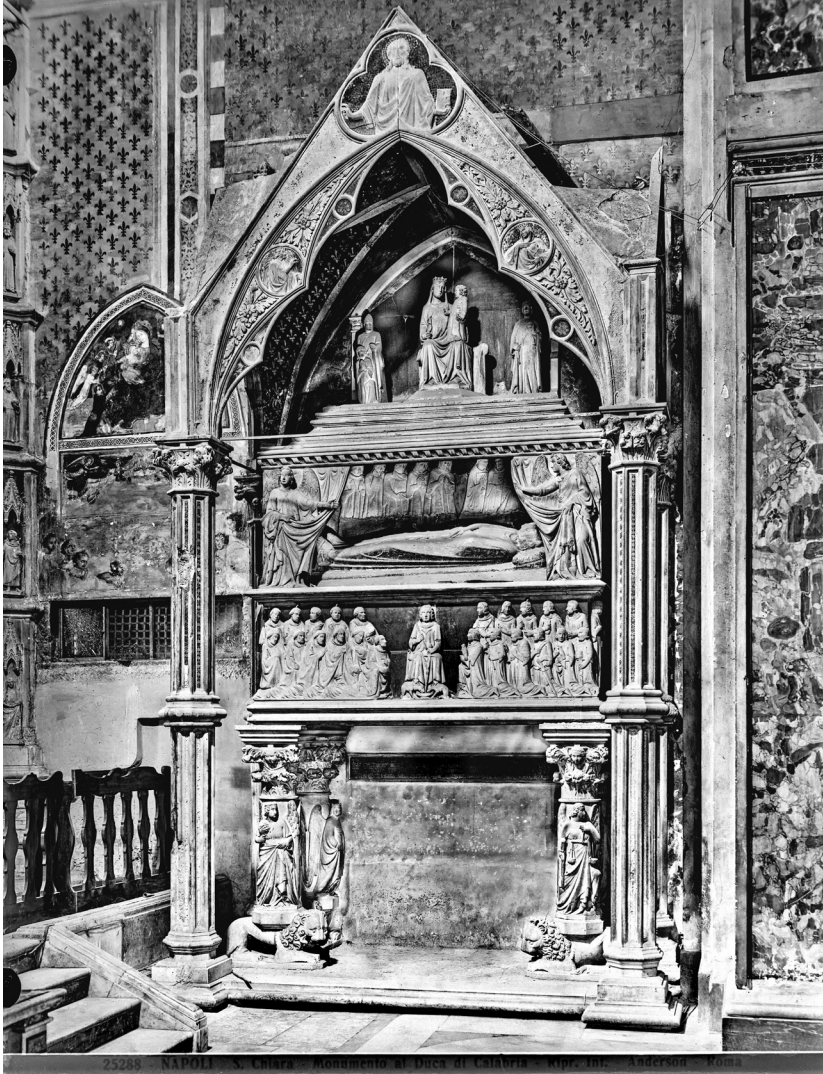


Fig. 20: Fotografia Anderson (Roma), 1925, Firenze, archivi Alinari – archivio Anderson (inv. ADA-F-025288-0000), *Monumento funebre di Carlo duca di Calabria*, Napoli, Santa Chiara. Sulla sinistra: Maestro del politico di San Pietro martire (?), *Madonna dell'Umiltà e gloria di angeli*; sotto, *Annuncio ai pastori* (?).



Fig. 21: Roberto d'Oderisio, *Mater Omnium*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.

Fig. 22: Maestro del polittico di San Pietro martire (?), *Madonna dell'Umiltà e gloria di angeli*, particolare della fig. 20.



Fig. 23: Maestro del polittico di San Pietro martire, *Madonna del latte*, particolare, Piedimonte Matese, Santa Maria Occorrevole.

Fig. 24: Maestro del polittico di San Pietro martire, *Angeli in gloria*, particolare, Piedimonte Matese, Santa Maria Occorrevole.