

Predella journal of visual arts, n°47, 2020 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* 

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 Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistants:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Silvia Massa, Michela Morelli

Collaboratori / *Collaborators:* Paolo di Simone

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bernard con Giulia Pes e Vittorio Proietti

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

This essay retraces the events of a studio where two artistic personalities who worked in the area of Terra di Lavoro during the age of Ladislao of Durazzo stood out and created a figurative enclave. Their artistic language developed between the end of the fourteenth century and the first decade of the fifteenth century, in a climate of renewed cultural ferment resulting from the encounter of the late Neapolitan Giotto's lesson with the contribution of Andrea de Aste and the international innovations emerging in Tuscany during the same period.

Superate le crisi dinastiche della seconda metà del Trecento, che avevano inibito la formazione di un humus culturale in cui le arti potessero fiorire secondo il gusto e le scelte della casata durazzesca, è nella piena età di Ladislao e della sorella Giovanna che Napoli vive una stagione di rinnovato dinamismo dell'ambiente artistico¹.

Nella prima metà del Quattrocento furono soprattutto le famiglie nobili di Napoli che, all'interno di processi di *anoblissement* e di autocelebrazione del proprio ruolo politico, imposero o almeno condizionarono i modelli culturali, attraverso la decorazione di cappelle patrizie e l'edificazione di chiese e di sepolcri gentilizi². Accanto alle reviviscenze neosenesi, che si devono imputare soprattutto alle commissioni di esponenti di spicco quali il cardinale Enrico Minutolo prima³ e il cardinale Rinaldo Brancaccio poi⁴, nel periodo di regno del dinamico Ladislao dominò una Koinè marchigiana, interpretata da due anonimi quanto possenti protagonisti della pittura meridionale: il *Maestro delle Storie di San Ladislao* e il *Maestro di Piedimonte Matese*⁵; del primo, probabilmente camerinese, restano gli affreschi e le parti di un polittico della chiesa dell'Incoronata; il secondo protagonista della penetrazione del linguaggio salimbeniano, attraverso la dorsale appenninica, nei territori del Sud Italia e attivo a Piedimonte Matese⁶.

Parallelamente alla corrente adriatica, favorita dalla committenza del sovrano, si fece largo però sin dai primissimi anni del Quattrocento un filone alternativo, che correva lungo la linea tirrenica e che incise profondamente nel tessuto culturale napoletano, a vantaggio di una peculiare declinazione dell'ultimo gotico internazionale, facendosi leva per il superamento dello stanco martinismo e del giottismo, protrattisi fino allo scadere del secolo.

La ricostruzione di questo paesaggio artistico è un'operazione irta di ostacoli soprattutto per la città di Napoli, che ha patito la perdita di nodali testimonianze di età durazzesca, come il ciclo di affreschi della Cappella Pappacoda, minuta-

mente descritto da De Dominici nella vita Agnolo Franco⁷. Negli ultimi decenni infatti è stato più agevole per la critica tentare di ripercorrere le fila dello svolgimento artistico nelle province, dove più copiose sono le sopravvivenze figurative e le tracce documentarie⁸.

Il gotico Internazionale in Terra di Lavoro. I cicli pittorici di San Benedetto e Santa Margherita a Maddaloni

Già Francesco Abbate, ormai alcuni anni fa, indicava una «via mediterranea, franco-provenzale-iberica», attraverso la quale sarebbero giunti a Napoli e nell'entroterra campano aggiornamenti e rivitalizzazioni, seguendo una direzione che dal Nord del Tirreno intercettava rotte navali spagnole. Riconosceva infatti indizi di modernità e di un nuovo sentimento figurativo soprattutto nei cicli di affreschi di Sant'Agata de' Goti, di Santa Margherita a Maddaloni e di Sava di Baronissi⁹. Eppure gli affreschi salernitani, che recano la data 1424 e la firma di Giovanni di Perole, non appartengono al contesto dei primi due cicli per un linguaggio «arcaizzante, con nostalgie alquanto paradossali, addirittura verso stilemi formali bizantini»¹⁰, mentre le pitture maddalonesi e saticoline sono chiaramente apparentate tra loro e distinguibili dalla coeva produzione napoletana e regnicola per un linguaggio specifico, che si propagò in Terra di Lavoro e generò una vera e propria *enclave* figurativa.

A questi cicli, già noti e più volte oggetto di analisi figurativa e storica¹¹, si devono aggiungere altre sopravvivenze pittoriche, che consentono di ampliare l'orizzonte di conoscenza del contesto artistico di quest'area nel primo ventennio del Quattrocento.

Collegati a Santa Margherita, con una recente attribuzione al più tardo Nicola da Caserta, sono infatti i guasti affreschi primoquattrocenteschi della chiesa di San Benedetto a Maddaloni, sui quali è utile soffermarsi per approfondirne la lettura¹².

Nel catino centrale, ma che in origine costituiva il catino destro di un'antica aula ecclesiale biabsidata e binavata, si individuano due mandorle frammentarie: la più antica, altomedievale, occupante gran parte dell'invaso, molto probabilmente accoglieva la Madonna in maestà; la seconda *vesica piscis* è sovrapposta ma rialzata rispetto alla prima, con un imponente Cristo benedicente, chiuso in una mandorla con cornici floreali.

Il volto di Cristo, ornato da volute di capelli biondi, risalta su un'aureola punzonata e gemmata ed è circondato da cherubini monocromi. All'esterno della mandorla si è conservato solo l'angelo di destra con veste ancora fiorata ed ali schiuse, mentre al di sotto si dispongono la *Trinità tra la Vergine col Bambino e*

i Santi Benedetto, Leonardo, Antonio Abate e Nicola; mancano dal canto della Vergine le Sante Anna e Lucia, visibili al tempo di De Sivo (figg. 1-5)¹³.

L'insieme appare particolarmente esuberante: aureole a finta pastiglia con pietre colorate; vesti stampigliate con corolle monocrome; cornici con motivi floreali stilizzati; inserti di prato fiorito e di motivi architettonici caratterizzano la vivace *mise en scene*, dove riccioli calligrafici contornano le gote delicate e rosee e le vesti sono bordate di finte iscrizioni. Anche se gli elementi esornativi risultano sovrabbondanti rispetto all'apparato della *Crocifissione* e dell'*Annunciazione* di Santa Margherita, (fig. 6) per un'adesione più cosciente al goticismo estremo, queste figure però trovano il loro immediato riferimento proprio in quel contesto, a cui marcatamente rimandano i caratteri formali. Il volto della Vergine è reso con lo stesso naso spuntato, con occhi carezzevoli che guardano lo spettatore e labbra sottili e rosse che caratterizzano l'Annunciata. La stessa dolcezza percorre anche il volto dell'angelo a destra della mandorla (figg. 3-4-7). Sebbene i motivi floreali stampigliati tornino nella stessa chiesa nei più tardi dipinti attribuiti a Nicola da Caserta¹⁴, non è a questi, dal linguaggio più stucchevole e modesto, che si deve riferire la decorazione del catino ma al maestro che eseguì il registro superiore e le vele del Cappellone (fig. 8). Gli affreschi dell'abside di San Benedetto, che per punto di stile devono cadere negli anni Venti del Quattrocento, fanno da *trait d'union* tra l'affrescatura del 1408 e l'intervento del probabile Nicola da Caserta nel 1439-1440¹⁵, il quale dovette formarsi nella bottega di Santa Margherita all'altezza degli aggiornamenti presenti nell'abside di San Benedetto.

Il Cappellone di San Leonardo in Santa Margherita ha un ruolo centrale nella ricostruzione del panorama pittorico di età durazzesca in Terra di Lavoro proprio per quella cronologia fissata dalle date 1408-1409 che, rientrando nel primo decennio del Quattrocento, è piuttosto alta e documenta un importante momento dello svolgimento professionale della bottega che vi operò.

L'ampia affrescatura, che occupa l'intera parete e la volta costolonata, presenta un linguaggio già compiuto, che affonda in parte nella cultura napoletana di fine Trecento, caratterizzata da una durevole combinazione di elementi giotteschi e martiniani. Tuttavia certi accenti patetici soprattutto nella *Crocifissione*, una già pronunciata attenzione agli andamenti ritmici degli astanti, la cifra grafica dei panneggi, la declamata dolcezza del volto dell'Annunciata, così come il dispiegarsi delle ali dell'angelo annunciante, geometrico e concreto nella costruzione, denunciano una chiara tensione alla cultura toscana a cavaliere tra Trecento e Quattrocento (fig. 6).

Nonostante la densissima omogeneità linguistica, si possono identificare due modalità di realizzazione formale. Nelle vele, ma non in tutti i personaggi, nella

mandorla con *Cristo benedicente* e nell'*Annunciazione* prevale una delineazione delle forme ottenuta attraverso una sottile linea di contorno e un uso più parco del chiaroscuro rispetto alla sottostante *Crocifissione* (figg. 9-10). Qui sono presenti figure più icastiche, tranne che per la pletora di soldati accalcati sul Golgota, i quali si stagliano su un uniforme fondale blu separato dalla cornice esterna verde scuro, fondale che ritroveremo in altre imprese pittoriche del territorio casertano. Il tratto fisiognomico è più aguzzo e i volti, più lunghi e segaligni, si atteggiavano ad un maggiore pietismo e ad una espressività più carica; il chiaroscuro meglio dosato di questo maestro suggerisce un tentativo di ricerca di plastica. Quelli che mutano da un registro all'altro sono specialmente gli umori; più addolciti e malinconici nel primo, più caratterizzati nel secondo. Probabilmente all'opera vi fu un partenariato di artisti, un'impresa di comprimari, che era una formula abbastanza diffusa nel primo Quattrocento, i quali muovevano dalle stesse esperienze formative e che, verosimilmente, soltanto per le grandi affrescature condivisero la bottega, come dimostra anche il riuso degli stessi cartoni a distanza di molti anni¹⁶. L'accostamento della grande *Crocifissione* di Santa Margherita ad un affresco con lo stesso soggetto nella chiesa di Santa Maria La Nova di Teano e alla *Pietà* nella chiesa della Santissima Annunziata di Maddaloni¹⁷, convalida lo scorporo di questa personalità dal contesto della bottega (figg. 11-13). Queste due opere, "minori" per dimensione, ne costituiscono il linguaggio primigenio e consentono di circoscrivere il profilo di questo frescante e di farlo emergere dall'impasto figurativo, svelando così una personalità capace di coniugare modelli tradizionali di scuola giottesca con un rinnovato interesse per la coeva pittura toscana; convalidano viepiù una distinzione che rende comprensibile lo stile di ciascuno dei due, che appare più manifesto laddove il linguaggio è estromesso dal contesto generale della grande affrescatura e dalla condivisione del progetto pittorico.

Anche se in Santa Margherita di Maddaloni l'amalgama delle mani è tale da rendere capzioso separare con certezza l'una dall'altra, possiamo seguire i due maestri simmetricamente in percorsi conformi ma non del tutto omologhi, al di fuori dell'ambiente di Santa Margherita.

È molto ragionevole supporre che principiatà l'affrescatura della parte superiore, la *societas* possa aver ricevuto altre commissioni. Un avvicendamento nei lavori potrebbe risultare così un'interpretazione supplementare non solo della duplice datazione – 1408 (*Cristo Pantocratore*, le vele della crociera e l'*Annunciazione*) e 1409 (*Crocifissione*) – già letta correttamente come inizio e fine della campagna di affrescatura, ma anche una spiegazione della collocazione così in alto dell'immagine del committente Masello Guerra, il quale collaborò economicamente con la *ecclesia* alla decorazione pittorica, specificando le sue spettanze¹⁸. Tra i cicli più

impegnativi che vide all'opera la bottega vi è quello Sant'Agata de' Goti. Dopo lo svolgimento delle pitture sulla controfacciata, è possibile che i due pittori si siano separati: il primo maestro proseguendo verso impegni che lo vedranno attivo negli affreschi, ormai laceri, della chiesa di San Michele a Casapozzano, e in quelli della chiesa di Sant'Antonio Abate a Teano. Qualche anno più tardi lo rintracciamo, nuovamente a Maddaloni nella chiesa di San Benedetto e nella decorazione del catino absidale del Santuario di Santa Maria di Campiglione a Caivano.

La seconda personalità, invece, la rinveniamo ancora a Maddaloni nella *Pietà* della Chiesa dell'Annunziata¹⁹; a Teano, nella bella *Crocifissione tra la Vergine dolente e San Giovanni* nella chiesa di Santa Maria La Nova; più tardi nella *Madonna con Bambino* nel Duomo di Caserta Vecchia, affresco residuale di una più ampia affrescatura e nell'*Apparizione di Cristo risorto alla Vergine Maria*, già in collezione G. Muscat²⁰; infine allo scadere del secondo decennio, ma con un accresciuto bagaglio internazionale, nella pregevole *Annunciazione* di Aversa e negli affreschi absidali sia della Chiesa dell'Annunziata a Sant'Agata de' Goti sia del Santuario di Santa Maria Occorrevole a Piedimonte Matese.

I due maestri all'opera nella Chiesa dell'Annunziata a Sant'Agata de' Goti.

Prima di indagare la possibilità di questi due percorsi, è necessario riconsiderare la vasta decorazione del *Giudizio Universale* della Chiesa dell'Annunziata di Sant'Agata de' Goti, dove i pittori lavorarono ancora legati da un probabile rapporto di *collaborazione a tempo*²¹.

Il linguaggio del grande affresco della controfacciata, pur nella coerente regia e suddivisione delle scene, è formalmente poco congruente: nel registro inferiore, con le immagini della *Gerusalemme celeste*, e nei personaggi secondari dell'*Inferno* prevale la mano del primo maestro di Santa Margherita (fig. 14), i cui modi sono più narrativi e convenzionali per la prevalenza di una tipizzazione cortese e idealizzata. Al maestro della *Crocifissione* invece spettano, nel registro superiore, la grande figura del *Cristo Giudice nella mandorla, adorato dalla Vergine e da San Giovanni*, l'intenso *San Michele* nella scena della *Psicostasia* e i personaggi principali, porzioni che si distinguono per l'attenzione nella tornitura dei volti, attraverso il chiaroscuro, e una espressività più marcata, caratteristiche riscontrabili anche nel più tardo trittico con *l'Annunciazione* e *San Leonardo* sulla parete sinistra dell'abside²².

Già solo l'accostamento tra le mandorle presenti in Santa Margherita e nella Chiesa dell'Annunziata ci persuade che siamo in presenza di una buona amalgama linguistica che nasconde però due frescanti. Non soddisfa infatti l'ipotesi di uno

scarto cronologico per spiegare l'intensità del volto e la sapienza dei panneggi del Cristo saticolino, al cui confronto quello di Santa Margherita sbiadisce; né è sufficiente a determinare l'intensificazione degli sguardi e l'uso più sapiente del chiaroscuro (fig. 15).

La critica aveva già messo in relazione i cicli di Maddaloni e di Sant'Agata, sottolineandone però ogni volta anche le discrepanze qualitative e soprattutto quelle difformità che emergono quando si tenti di accostare *tout court* Santa Margherita alla tavola dell'*Annunciazione* della chiesa dell'Annunziata ad Aversa²³ (fig. 31), che con alcuni brani in Sant'Agata de' Goti, invece, meglio si lega. Confronti incrociati sono possibili poi tra l'*Annunciazione* aversana, alcuni passaggi del *Giudizio Universale*, come la *Deesis*, il trittico dell'*Annunciazione* nell'abside e solo in parte con la *Crocifissione* di Santa Margherita.

La *Gerusalemme celeste* saticolina, all'opposto, si accorda più adeguatamente col registro superiore di Santa Margherita (ma non a quello inferiore) e perfettamente ai residui affreschi della Chiesa di San Michele a Casapozzano²⁴, che raffigurano il *Sogno di Gioacchino*, il *Matrimonio della Vergine* e la meglio conservata *Dormitio Virginis* (figg. 16-19)²⁵. Medesima è la trattazione delle forme presente in queste parti dei tre cicli, di cui Santa Margherita per un maggiore pacatezza e sobrietà sembra essere il capostipite, l'archetipo da cui prendono le mosse gli altri due, l'atellano e il saticolino.

La cultura espressa in queste pitture rimonta alla *Koinè* internazionale di età durazzesca affermatasi nella capitale e che già Francesco Abbate scardinava dall'indicazione geografica marchigiana, connotando Andrea de Aste come un artista «dotato di una caratura tutta mediterranea»²⁶.

La bottega che si cimenta in questi luoghi sacri di Terra di Lavoro, dopo il primo decennio del Quattrocento mostra un accrescimento culturale che la conduce al superamento di quella formazione tardo trecentesca in cui erano rifluiti e si erano contaminati elementi giotteschi e senesi; un sorpasso che nel brio compositivo, nell'accentuazione grafica dei panneggi, nell'amplificazione dei dati espressivi ed esornativi, ma soprattutto nella costruzione formale dei personaggi, denuncia la conoscenza di quanto accadeva nella Toscana di Taddeo Gaddi, e soprattutto nella congiunzione napoletana di Andrea d'Aste e di Antonio Baboccio da Piperno.

A questo filone maggiormente fiorito appartengono le figure realizzate dal primo maestro di Santa Margherita, specialmente nella declinazione dei cicli atellano e saticolino in cui prevale una formula aggraziata, pervasa dalla fusione di elementi antinomici tardo-trecenteschi: realismo e astrazione, narrazione cortese e narrazione religiosa. Le immagini muliebri sono costruite con lo stesso andamento ritmico, con quell'aria profana e di «francioseria trasognata, quel

gusto che senza essere narrativo è una sorta di realismo, in definitiva idealistico e favoloso, tutto pieno di fantasie cavalleresche»²⁷. Non riesco a trovare formulazione migliore per descrivere quell'atmosfera così schiettamente cortese ed elegante, partecipe del clima internazionale, che utilizzò Oreste Ferrari per il *Sepolcro di Margherita di Durazzo*, nel Duomo di Salerno; opera autografa di Antonio Baboccio²⁸ realizzata per la regina consorte morta nel 1412, e a cui si ispira chiaramente il frescante (fig. 20).

Non siamo di fronte ad una vaga conoscenza di quell'ambiente, ma ad una pratica dei cantieri babocceschi a Napoli nel primo decennio del secolo. Conviene ora ricordare che Antonio Baboccio rivelò l'identità del suo collaboratore nel *Sepolcro di Margherita di Durazzo*: un tale *Alessio di Vico*²⁹, al quale spetta la fronte posteriore sia del monumento della sovrana sia, molto verosimilmente, quella del *Sepolcro Aldomorisco* in San Lorenzo Maggiore. Lo scultore pipernate indirettamente pronunciò su di lui un giudizio di valore e ci fornì la sua origine e provenienza dall'area casertana, come denuncia il cognome che è ancora oggi tra i più diffusi a Maddaloni. È forte la suggestione di immaginare Alessio in qualità di intermediario tra Baboccio e il nostro consorzio, forse in veste di pittore, come il suo stesso maestro, e al lavoro sui ponteggi di Santa Margherita (fig. 21)³⁰. Questa congettura, che spiegherebbe attraverso quale nodo congiunturale il linguaggio internazionale poté migrare dalla capitale alla Terra di Lavoro, è rafforzata dal fatto che, come in quello di Antonio Baboccio³¹, anche nel percorso del primo frescante interviene, dopo Santa Margherita, un avanzamento di stile che si coglie nell'accentuazione sontuaria e festosa, nella levità compositiva e nell'inserimento di fondali stampigliati che, lungi dal rappresentare una scelta decorativa grossolana e ripetitiva, devono essere letti come una trasposizione pittorica dei *Paradiesgarten*, introdotti dal pipernate nella scultura funeraria a Napoli³². Suddetta accelerazione verso il gotico fiorito, che ben si spiega nella *Gerusalemme celeste* di Sant'Agata de' Goti con l'inclusione di personaggi di corte, è avvalorata dal più discreto ciclo mariano di Casapozzano. Le figurine muliebri possiedono un andamento longilineo e il collo sinuoso, la cui eleganza è aumentata dalla presenza dei colletti rigidi dei manti che solo in parte coprono vesti scollate fino alle spalle, conferendo un effetto di slancio verticale. Le chiome bionde e rigonfie sono raccolte sotto copricapi lussuosi, certamente analoghi a quelli indossati dalle nobildonne napoletane; infatti l'inquadramento dei reali nella schiera saticolina dei beati risponde ad una esigenza di rappresentazione dal vero che, pur giungendo a soluzioni idealizzate, parte dall'osservazione della realtà, in un clima di ricercata grazia nell'uso dei dettagli e di manierata serenità delle espressioni fisiognomiche. In fondo questo consesso di reali, di cortigiani

trasfigurati in anime pie, si inserisce nell'ambito di un vero corteo tardo medievale, alla stregua dell'analogo soggetto profano sulla fronte del sarcofago di Margherita di Durazzo, raffigurante la Regina tra le sue dame (fig. 19).

È sorprendente rintracciare all'interno della processione dei notabili, così omogenea e tipizzata nella patinata descrizione umana, solo due personaggi, in posizione marginale, resi al contrario con una pungente e realistica caratterizzazione fisionomica. Potrebbe trattarsi dei ritratti dei due pittori: uno a prima vista più giovane, l'unico del corteo inginocchiato, con barba e capelli scarmigliati, senza copricapo e dall'aria più popolana; l'altro dal perfetto profilo con un notevole naso a becco. Se questa lettura è corretta conferma la presenza di due artisti all'opera nelle pitture della controfacciata dell'Annunziata, così come in Santa Margherita (fig. 22).

Ma tornando allo stile di questi affreschi, i rimandi al Baboccio non sono solo lessicali, quanto piuttosto formali e svelano una conoscenza diretta proprio del sepolcro salernitano da far collocare la datazione del Giudizio di Sant'Agata di poco posteriore se non coeva, alla realizzazione del Sepolcro della regina madre, anteriormente al 1412³³. Gli elementi di fondo della pittura dei due maestri³⁴ vanno rintracciati in una congiuntura a cavallo tra la fine Trecento e il primo decennio del Quattrocento, capace di imprimere un carattere distintivo all'ambiente napoletano, che vede contemporaneamente all'opera Antonio Baboccio e Andrea de Aste, pittore sul quale de Marchi ha gettato luce, collegandolo al Maestro di Antonio ed Onofrio Penna, ricostruito da Ferdinando Bologna³⁵, facendolo emergere dall'anonimato e chiarendo le componenti del suo percorso prima e dopo Napoli³⁶.

Inoltre, si va rafforzando l'ipotesi che il senesismo così vivo a Napoli sia da ricondurre alla presenza in città di Taddeo di Bartolo, già sul nascere del nuovo secolo³⁷. La città in quel frangente doveva apparire come un grande cantiere, con numerose fabbriche monumentali, in cui la combinazione di linee architettoniche e scultoree fu concepita come una compagine espressiva, che diede vita ad un modello estetico tutto napoletano e che guardò con crescente interesse alla Toscana; modello in cui pittura e scultura furono considerate arti integrate se molte opere di Baboccio conservano l'originaria cromia. È a questo fluido paesaggio artistico che guardarono i pittori di Santa Margherita, anche se i rapporti con la pittura dell'astigiano riguardano soprattutto il secondo frescante, più abile a cogliere le novità pittoriche provenienti dall'esterno. Se la familiarità è riscontrabile già nel registro superiore del Giudizio di Sant'Agata de' Goti, i riscontri si fanno più serrati con la *Madonna col Bambino* nel Duomo di Caserta Vecchia³⁸ dove, nonostante il frammentario stato di conservazione, è evidente

un'attenzione alla costruzione dei volumi e un'accurata resa dei drappi, congiuntamente ad una vivacità coloristica (fig. 23).

Lombrosa Vergine trova corrispondenza nelle figure asprigne del Polittico di Incisa Scapaccino (figg. 24-25), opera dal De Marchi ritenuta degli esordi del pittore di Asti e che, per la sua ubicazione nella diocesi di Acqui, riempie di significato quella indicazione geografica «DE ASTE» lasciata sulla *Madonna con Bambino* in Santa Maria della Castagna a Quarto (GE) (fig. 26)³⁹. I raffronti con quest'ultima tavola, firmata e datata 1424, ci rendono sicuri che ci troviamo nello stesso ambito pittorico; il Bambino di Caserta peraltro possiede la medesima volumetria e la stessa posa di quello del *Sepolcro di Antonio ed Onofrio Penna* in Santa Chiara a Napoli. La gestualità della Vergine con il braccio aperto verso il basso e soprattutto la sodezza del Bambino sono presenti anche nella *Adorazione dei Magi*, già collezione Imperiali, ritenuta da Andrea de Marchi opera estrema del pittore astigiano, ma attribuitagli da F. Abbate, con una datazione al terzo decennio del Quattrocento⁴⁰.

La prossimità con il Polittico di Incisa Scapaccino ma anche con l'affresco della lunetta del portale della Chiesa Collegiata di San Secondo ad Asti⁴¹ (fig. 27) fa propendere per un data allo scadere del primo decennio del Quattrocento; una datazione certamente alta, a cui concorre l'utilizzo della stessa aureola per il Bambino, che torna non solo nel Bambino di Incisa ma, pur largamente coperta dall'oro al punto che se ne perde il disegno, finanche nel Bambino di Quarto⁴². Resta la persuasione che Andrea de Aste abbia avuto un ruolo più determinante di quanto si immagini nell'aggiornamento della cultura locale, ancora legata ai modi neogiotteschi e neomartiniani, se all'interno del suo alveo si erano mossi, ciascuno con le proprie peculiarità, anche il sofisticato e passionale *Maestro di Nola*, il cui percorso è stato recentemente interpretato da Emanuele Zappasodi⁴³ e il *Maestro del Polittico di San Pietro Martire*⁴⁴. A quest'ultimo è stato attribuito anche l'affresco con la *Madonna del Velo*, sovrastata da una lunetta con la *Crocifissione*, nella chiesa di Santa Maria ad Montes a Casolla di Caserta (fig. 28)⁴⁵.

Le opere riconducibili a questo anonimo maestro, forse il più apparentato con la pittura dell'astigiano, costituiscono un ponte imprescindibile tra Napoli e quanto avvenne in Terra di Lavoro nel primo Quattrocento, se il gruppo delle Vergini dolenti con la Maddalena ai piedi della croce a Casolla è lo stesso che ritroviamo in Santa Margherita, così come il San Giovanni ricalca quello di Teano⁴⁶. La conferma della rilevante contiguità tra il Maestro del Polittico di San Pietro Martire e la bottega di Santa Margherita viene pure dalla piccola *Crocifissione*, di dimensioni più ridotte sulla parete destra ad incrocio con la parete, che ai tempi di De Sivo non era visibile, occultata com'era da intonaco⁴⁷. Sebbene mutila e guasta, è

attribuibile al Maestro del Polittico di San Pietro Martire, come provano i confronti con quella di Casolla e conforta la suggestione di uno sviluppo della bottega di Maddaloni alla sua ombra e di una primitiva attività del Maestro nell'area casertana (fig. 29). L'iconografia e la soluzione compositiva della *Madonna del Velo* di Casolla è sperimentata pure in una tavola già in collezione Zabert a Torino, purtroppo nota agli studiosi unicamente attraverso una foto in bianco e nero, attribuita pure al Maestro del Polittico di San Pietro Martire⁴⁸; esse consentono di ipotizzare l'esistenza di un esemplare andato perduto da cui deriverebbero diverse trasposizioni, tra cui anche quella del più modesto Nicola da Caserta nella Chiesa di Santa Maria La Vigna a Pietravairano⁴⁹. Il dato sorprendente è che questo dipinto, linguisticamente umile ma celebrato per devozione popolare⁵⁰, ricalca nella gestualità della Vergine la *Madonna col Bambino* di Porto Venere di Andrea d'Aste (fig. 30). La raffinata posa della mano che riscontriamo in tutte queste opere è stata già oggetto di studio da parte di Andrea de Marchi che, nel ritenere l'iconografia di area squisitamente ligure, segnalava una *Madonna con Bambino e Pietà* (Bologna, Collezioni Comunali d'Arte) detta *Madonna della Rosa*⁵¹, riferendola ad un maestro ligure intorno al 1420 (fig. 31).

Nell'opera bolognese si rintraccia la stessa costruzione dei volumi della Vergine di Casolla, di cui ritorna la tornitura del viso e il taglio accentuato degli occhi indirizzati allo spettatore, con un'espressione resa bonaria da una speciale luce dorata dell'iride ambrata. Dunque una congiuntura pittorica alto-tirrenica è tangente alle esperienze napoletane del Maestro del Polittico di San Pietro Martire e induce ad ipotizzare che questi possa essere un collaboratore ligure di Andrea de Aste, già a conoscenza dei modi di Barnaba da Modena – come denunciano il manto in stile bizantino della Vergine bolognese e il Bambino – ma anche aggiornato sui volumi di Taddeo di Bartolo. Discesi insieme, i due pittori potrebbero rappresentare il *trait d'union* tra le nuove tendenze goticizzanti del Nord e il Sud del Tirreno (fig. 32).

Il prototipo del velo, procedendo dall'area ligure-toscana, fu introdotto nella capitale angioina anteriormente agli anni dieci del Quattrocento, allontanando l'ipotesi che il tema rimonti ad un esemplare perduto di Gentile da Fabriano, noto però attraverso la *Madonna dell'Umiltà* proveniente da Napoli ed ora al Metropolitan Museum di New York, opera di Pietro di Domenico da Montepulciano, firmata e datata 1420 e di cui la *Madonna col Bambino* Zabert sarebbe una filiazione⁵². Anche ammettendo che la tavola di Pietro di Domenico fosse stata realizzata proprio per i Camaldoli di Napoli, tesi oggi respinta⁵³, quel 1420 sarebbe una datazione troppo tarda per l'affresco di San Pietro ad Montes. D'altro canto, della presenza a Napoli di Pietro di Domenico non vi è alcuna traccia ed è assai improbabile ipotizzare la presenza in città del marchigiano, «tali e tanti sono i

suoi legami con lo scenario marchigiano in quel preciso frangente»⁵⁴ e tanto sono tenui i suoi rapporti con l'ambiente napoletano.

Mi pare invece che un nuovo repertorio iconografico, caratterizzato da un sentimentalismo delicato, costruito attraverso pose intimiste, sia apparso negli anni in cui cadde la congiunta presenza a Napoli di Antonio Baboccio e di Andrea de Aste, quando si assiste ad una vivificazione dei temi mariani, ad una virata cortese delle rappresentazioni sacre e ad uno sviluppo di invenzioni compositive. In particolare l'immagine di Maria è rivisitata alla luce di una nuova e tenera gestualità, che celebra una maternità serena e terrena e che include l'iconografia della Madonna operosa; oltre alla Vergine del velo si pensi alla *Madonna del cucito* in Santa Chiara⁵⁵ o all'ampia diffusione delle Madonne del Latte⁵⁶.

Il soggiorno di Andrea de Aste nella capitale del Meridione, permeata dall'internazionalismo babocesco di cui risulta essere il corrispettivo in pittura, dovette essere più osmotico di quanto sinora immaginato e, sebbene ne ignoriamo la durata, certamente non fu così breve se ebbero tempo di dialogare o di formarsi con lui il Maestro di Nola⁵⁷, il Maestro del Polittico di San Pietro Martire e i frescanti della bottega di Terra di Lavoro, tutti purtroppo senza un nome. E se questi ultimi li rinveniamo già strutturati e attivi nel 1408 dobbiamo concludere che la presenza a Napoli di Andrea de Aste debba essere anticipata di qualche anno e fatta risalire ai primi anni del Quattrocento.

La bottega impiantata a Napoli dall'astigiano fu certamente per l'ambiente angioino-durazzesco il fulcro di un'accelerazione verso modi che, uniti alla poliedricità di Antonio Baboccio, dovettero comportare un congiuntura di estrema fluidità nella mutuazione di soluzioni compositive da una tecnica all'altra, di nuovi effetti coloristici, di invenzioni esornative che soffiaron un vento di modernità nelle arti, liberandole dalla gravezza e dall'austerità dell'ultimo Trecento.

Il primo maestro di Santa Margherita, che possiede uno stile ben riconoscibile nello svolgimento di forme arrotondate e delicate, nella proporzione sempre ben calibrata dei tratti e nelle fattezze soavi e ingentilite da pose leziose, è tutto versato dentro questa cultura, ma con un'interpretazione più esteriore, priva di quella ricercatezza chiaroscurale e umorale che invece appartiene al secondo frescante. Questi, probabilmente più giovane e più affine al *Maestro del Polittico di San Pietro*, è incline ad un espressionismo carico e crucciato e si rivela in maggior misura propenso all'aggiornamento a contatto con suggestioni forestiere.

A questa fase di accrescimento, dovuta ad un'adesione consapevole del secondo maestro alla cultura pisano-lucchese, appartiene la tavola con *l'Apparizione di Cristo risorto alla Vergine Maria, con San Gregorio Magno*⁵⁸ (fig. 33), dove le forme e le fisionomie dei personaggi si accordano perfettamente a quelli

dell'Annunciazione aversana e a quelli dell'abside saticolina. La composizione di questa tavoletta, che avvalorata la diversa qualità espressiva del secondo maestro, è estremamente ardita nella costruzione scenica e architettonica. La raffigurazione è inserita in un fantasioso edificio in cui a finestre aperte si alternano scuri lignei chiusi; l'interno è affollato di oggetti: sul letto, in parte nascosto da una tenda, pende un panno con l'orlatura scura, mentre sulla parete destra il precario scaffale resta testimone di uno sforzo di resa spaziale; l'ambiente è chiuso da un soffitto a cassettoni fiorati, replicati nella seggiola della Vergine. Più dirompente è la forza di descrittiva con l'inserimento di due uccellini e del loro nido sull'asta della tenda, ricamata a mazzolini di fiori, nonché l'amorevole gestualità della Vergine che, nel tentativo di circondare il corpo del figlio, lascia cadere il libro. Tale dipinto, come gli affreschi finora ascritti a questo maestro, sono a loro volta tangenti ad un altro gruppo di opere, che fa capo alla tavola dell'*Annunciazione* nella Cattedrale di Aversa, datata 1419 (fig. 34)⁵⁹.

L'accelerazione pireziana nell'Annunciazione della Cattedrale di Aversa: il secondo maestro di Santa Margherita.

Giunti allora qui si può aprire il ragionamento, finora volutamente taciuto, del rapporto tra questo filone stilistico e quest'opera a lungo considerata un *unicum* per i vertici qualitativi a cui giunge e sulla quale ben presto si posò l'attenzione della critica, che sostanzialmente la ritenne un riflusso di senesismo con accenti di marca variamente iberica⁶⁰. L'*Annunciazione* aversana esibisce una tale fluidità coloristica e una raffinatezza difficilmente spiegabili se non li si collega ad esperienze extraregionali e ad una più ampia circolazione culturale di internazionalismo, legata alla pittura toscana di Taddeo di Bartolo e ai modi di Alvaro Pirez. Così se gli affreschi finora analizzati hanno consentito di riconsiderare l'apporto del gotico internazionale di marca ligure-toscana, quest'opera si immette potentemente nella sua declinazione pisano-lucchese. Ad essa rimandano quei tratti dei volti tanto carichi, che presentano una peculiare riduzione di spaziature della regione orale con una tipica lumeggiatura che cade tra le narici e le labbra; il gioco di pieghe e lo svolazzo del manto dell'angelo di ascendenza martiniana ha troppa familiarità con quello eseguito da Taddeo di Bartolo nel Polittico del Duomo di Montepulciano; la plasticità in movimento dell'angelo si avvicina alla costruzione dell'angelo della tavola con *Crocifissione ed Annunciazione* del Museo Nazionale di Pisa, attribuita a Martino di Bartolomeo e Giovanni di Pietro da Napoli (fig. 35)⁶¹.

Per quanto Ferdinando Bologna, nell'analisi dell'*Annunciazione* aversana, non ammettesse alcun rapporto con la vicenda di Giovanni di Pietro da Napoli,

«espatriato per tempo[...]versato per intero nella cultura, da estremo Trecento senese, del suo partner»⁶², posizione su cui è attestata anche la critica attuale⁶³, non escluderei invece una sua intermediazione tra l'ambiente pisano e quello napoletano a cavallo del XIV e XV secolo, come già ipotizzato da Scavizzi, che riferiva gli affreschi di Sant'Agata de' Goti e l'Annunciazione di Aversa ad una fase tarda di Giovanni di Pietro da Napoli⁶⁴. Senza arrivare a suggerire la stessa identità si può, però, immaginare che i contatti del nostro maestro con l'ambiente pisano non fossero accidentali ma che, già a conoscenza della cultura tosco-pisana per intermediazione di Giovanni di Pietro o per via diretta⁶⁵, il secondo frescante di Santa Margherita tra il 1412 e il 1419⁶⁶ possa aver intrapreso un viaggio verso il centro Italia dove intanto, tra Lucca e Pisa, Starnina e Pirez avevano riaccessato la cultura figurativa in direzione internazionale, generando una ventata di invenzioni compositive più naturalistiche e un aggiornamento della tavolozza che condusse alla formulazione di un linguaggio brioso e raffinatissimo, ricco di ori spregiudicatamente punzonati; rinnovamento che consentì la moltiplicazione di quelle esperienze da parte di un gran numero di artisti, che consegnarono al territorio diversificati ed eccellenti esempi di cultura figurativa tardogotica⁶⁷. È parimenti ammissibile un adeguamento ai modi di Alvaro Pirez *in situ*, ma occorre arretrare, senza troppi indugi, la presenza a Napoli del portoghese di almeno tre lustri, molto prima di quel 1430 dentro il quale deve cader l'esecuzione del trittico per la cappella di Castel Cicala⁶⁸, di cui la tavola con Santa Lucia è l'unico elemento sopravvissuto e che tanto riflesso guadagnò nelle opere del Maestro di Nola (fig. 37)⁶⁹. La datazione del trittico, raffigurante la *Vergine in trono tra Santa Lucia e San Felice*, dovrebbe essere anticipata alla prima metà del secondo decennio, coerentemente sia al punto stilistico rappresentato dalla tavola nolana all'interno del percorso di Alvaro Pirez sia alle vicende della commissione⁷⁰. Del resto la ragguardevole qualità dell'*Annunciazione* aversana reclama una conoscenza alla fonte di quel contesto figurativo. La tendina punzonata con una trama sofisticata e realizzata a stampo con palmette e uccellini, variante pireziana di un motivo largamente diffuso nella pittura toscana di fine Trecento⁷¹, non ha eguali nel coevo panorama pittorico campano (fig. 38). Rimandano alla pittura dell'evorese i tratti fisiognomici – il naso esile e pungente, le labbra serrate – così come la perfetta e rigorosa geometria del grembo della Vergine che ricorda le prime Madonne note, quella di Cagliari, quella dell'anconetta in collezione privata fiorentina ma soprattutto la Vergine del Museo Fattori di Livorno (fig. 39)⁷², cioè le opere in cui si sente più forte la contiguità con Lorenzo Monaco⁷³ e con quell'«enclave starniniana tra Pisa e Lucca»⁷⁴ di cui Pirez è il miglior interprete. Il manto blu intenso, stampigliato a rombi raggianti, che si poggia sul braccio della Vergine dà vita a pieghe profonde

e morbide mentre si adagia sul pavimento con effetti più calligrafici simili ad esiti non lontani da quelli raggiunti dal Maestro di Barga⁷⁵.

I rinvii alla pittura di Pirez sono tali da connotare l'autore della tavola nolana come il più fedele discepolo del portoghese, un emulo che nell'opera aversana, molto probabilmente, raggiunse l'apice della sua portata pittorica. L'affresco absidale della Chiesa dell'Annunziata a Sant'Agata de' Goti, raffigurante l'*Annunciazione con San Leonardo e devoti*⁷⁶ conferma gli ammodernamenti in direzione Toscana. Rispetto alle figure del *Giudizio* sulla controfacciata, quelle dell'abside posseggono una maggiore solidità; i panneggi delle vesti hanno una morbidezza e una cromia delicata da essere, insieme alla posizione della Vergine, così singolare e ribassata, vere e proprie reminiscenze starniniane (figg. 40-41). Un soggiorno in Toscana, entro il 1419, può spiegare gli avanzamenti del secondo maestro di Santa Margherita e lo stabilizzarsi del suo stile così schiettamente pireziano a quella data, stile che diventa facilmente rintracciabile negli affreschi di Santa Maria Occorrevoles a Piedimonte Matese. La decorazione completa dell'abside deve essere assegnata soltanto al secondo maestro e non genericamente alla bottega, ad una data intorno al 1420⁷⁷. La prova ci è fornita dagli affreschi del Santuario di Maria Santissima di Campiglione a Caivano⁷⁸, già collegati a Piedimonte ed essenziali per quella indicazione del 1419, che autorizza un accostamento anche con l'*Annunciazione* dello stesso anno⁷⁹. L'agevole comparazione delle due absidi impone alcune precisazioni. I disegni dei due catini sono certamente un "prodotto della *societas*", in quanto furono impiegati gli stessi cartoni per la raffigurazione della Vergine orante e del Cristo nella mandorla; per quest'ultimo fu impiegato addirittura quello del 1408 di Santa Margherita (figg. 42-43). Ciò nondimeno, a Caivano la teoria di santi non ha la razionalizzazione spaziale di quella piedemontese e non solo a causa della ridotta dimensione dell'abside; i personaggi, invero, sono giustapposti, i volumi non hanno il respiro strutturale e neanche il vivace accordo coloristico di quelli del catino di Piedimonte, dove invece affiora un'accorta armonia tra composizione e colore. Dunque alla data del 1419 la società non era ancora sciolta; lo dimostra il fatto che le due absidi sono solo esteriormente sovrapponibili e, pur nascendo dalla collaborazione dei due maestri, rivelano differenze che ci inducono a riconoscere nel Santuario della Madonna di Campiglione a Caivano la prevalenza del primo maestro di Santa Margherita. L'abside di Piedimonte invece è pienamente ascrivibile al secondo maestro per le affinità con l'*Annunciazione* e con le opere tracciate qui nel suo percorso. I personaggi diversificati nelle fisionomie – più intense di quelle di Caivano e assortite negli aspetti umorali – sono ben costruiti e, partiti da cornici a motivi geometrici profilate di rosso e giallo ocra, rappresentano la Vergine orante, *Santa Maria Occorrevoles*

appunto, tra i *Santi Filippo, Elena, la Madonna delle Grazie, Santa Caterina d'Alessandria, e Santa Maria Maddalena, la Madonna del Giglio, San Giacomo Minore, la Madonna del Melograno* (figg. 44-45-46).

L'impresa pittorica di Piedimonte può essere considerata l'ultima testimonianza d'assolo di questo pittore, di cui abbiamo provato a seguire lo svolgimento dalle prove più antiche: la *Pietà* della Chiesa dell'Annunziata in Maddaloni, la piccola *Crocifissione* di Teano⁸⁰.

Allo stato attuale delle conoscenze, quello che lascia perplessi della sua vicenda è che la sua formula, per nulla marginale nel panorama del gusto internazionale meridionale, così capace di scavallare i confini, sia rimasta relegata in provincia o incatenata alla committenza di feudatari minori o del clero locale. Eppure intorno alla metà del secondo decennio, il secondo maestro di Santa Margherita aveva dato prova di sapersi modernizzare e di giungere ad una formulazione pittorica pienamente strutturata che, partendo da una formazione toscano-napoletana, grazie agli apporti di Taddeo di Bartolo e alla *Koinè* Baboccio-Andrea d'Aste, pervenne ad esiti pisano-lucchesi alla Starnina-Pirez. Forse proprio dopo quel supposto viaggio, rientrato in Terra di Lavoro e portate a compimento le commissioni di Aversa e di Piedimonte Matese, ormai all'apice del suo sviluppo linguistico, dovette allontanarsi dall'area campana o sopraggiungere per lui la morte. Dal terzo decennio in poi non troviamo più tracce di questo maestro, né soluzioni così squisitamente pireziane sono note in altre produzioni campane. Proprio per questo, tale filone di ricerca rimane aperto e richiederà ulteriori sforzi di esplorazione e di studio. Del primo maestro invece rimangono gli affreschi di San Benedetto, da cui ha avuto inizio questo lavoro, databili al terzo decennio del secolo.

Mi pare che non si riesca più a cogliere, dopo questi due artisti, emersi da una fitta compagine figurativa, momenti significativi di tale cultura intensamente alto-tirrenica, che si protrae in forme infiacchite nell'opera di Nicola da Caserta e negli affreschi del monastero domenicano di Sant'Anna a Nocera Inferiore, dove è pure probabile la regia del primo maestro di Santa Margherita nelle figure di Santi, ancora una volta su un riquadro blu profilato su un ampio sfondo verde, secondo la tipologia trasmessa dalla bottega. Prosegue invece quella linea adriatica, testimoniata ancora dal ciclo della cappella di San Biagio a Piedimonte Matese, da quello dedicato a Sant'Antonio Abate a Sant'Angelo d'Alife e ad altre frammentarie sopravvivenze figurative nella capitale del Regno⁸².

1 P.F. Pistilli, *Universitates e baronie. Arte e architettura in Abruzzo e nel regno al tempo dei Durazzo*, in *Mezzogiorno Medievale*, V, Città di Castello, 2008, Vol. I; F. Abbate, *Storia dell'Arte*

- nell'Italia Meridionale, Il Sud angioino e aragonese*, Roma, 1998, pp.132-168; F. Navarro, *La pittura a Napoli e nel Meridione nel Quattrocento*, in *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, Milano, 1986, pp. 446-447.
- 2 G. Vitale, *Elite burocratica e famiglia. Dinamiche nobiliari e processi di costruzione statale nella Napoli angioino-aragonese*, Napoli, 2003, pp. 135-179.
 - 3 S. Paone, *La cappella gentilizia dei Minutolo nel Duomo di Napoli al tempo del cardinale Enrico (1389-1412). Persistenze trecentesche nella Storie della Passione*, in Rosa Alcoy (ed.), *Contextos 1200 i 1400. Art de Catalunya i art de l'Europa meridional en dos canvis de segle*, Barcelona, 2012, pp. 423-435; V. Lucherini, *La cattedrale di Napoli. Storia, architettura, storiografia di un monumento medievale, ad ind.; Hierarchia catholica*, Roma, 2009, Vol. I, pp. 25, 38; P.B. Gams, *Series episcoporum Ecclesiae Catholicae, quotquot innotuerunt a beato Petro apostolo*, Ratisbonae, 1873, pp. XIV, XX, 859, 934, 904 sgg.; G. Vitale, *Elite burocratica*, cit., pp. 38, 41, 48, 101, 103 sgg.
 - 4 G.E. Solberg, *Taddeo di Bartolo e Rinaldo Brancaccio a Roma: Santa Maria in Trastevere e Santa Maria Maggiore*, in «Prospettiva», 157-158, 2015, pp. 50-73; S. Romano, *La peinture à Naples au début du XVe siècle: le temps de Ladislao (1405-1425)* in *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIIIe au XVe siècle*, Paris, 2009, pp. 15-19.
 - 5 F. Bologna, *I pittori alla corte angioina, 1266-1414 e un riesame dell'arte nell'età federiciana*, Roma, 1969, pp. 330-332; Id., *Ancora sui marchigiani a Napoli agli inizi del XV secolo e due opere inedite del Maestro dei Penna*, in «Paragone», XXXVI, 419-420-421, 1985, pp. 82-91, in particolare 83 e 86. Alla committenza di Ladislao si deve anche il cassone con le *Gesta di Carlo di Durazzo* al Metropolitan Museum di New York; si veda P. Leone De Castris, *La bella Italia: arte e identità delle città capitali*, cat. della mostra (Reggia di Venaria Reale marzo - settembre 2011), Cinisello Balsamo, 2011, pp. 234, 240-241; Id. *La pittura a Nola e a Napoli nel primo Quattrocento. Una Madonna e Santi ritrovata*, Napoli, 2008, pp. 13-15; S. Romano, *La peinture à Naples*, cit., pp. 135-141; P. Vitolo, *Miles Christi: San Ladislao d'Ungheria tra mito cavalleresco e culto dinastico. Il ciclo pittorico dell'Incoronata di Napoli*, in *La Battaglia nel Rinascimento meridionale: moduli narrativi tra parole e immagini*, Atti del Convegno Napoli - Santa Maria Capua Vetere - Teggiano, 14-17 aprile 2010, Roma, 2011, pp. 43-56.
 - 6 Per i nessi figurativi lungo la linea adriatica si veda soprattutto 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 a Fermo e nel Fermano*, a cura di G. Liberati, Livorno, 1999, pp. 65-69.
 - 7 B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, Napoli, Ricciardi, 1742-1745, ed. cons. a cura di F. Sricchia Santoro, Andrea Zezza, Napoli, Paparo Editore, 2017, Vol. I, pp. 252-261.
 - 8 Per la Campania sono indicativi a tal proposito i recenti studi di E. Zappasodi, *Il Maestro di Nola. Un vertice impareggiabile del tardogotico a Napoli e in Campania*, Firenze, 2017 e di P. Leone De Castris, *La pittura a Nola*, cit., ma numerose sono le indagini ricostruttive di segmenti figurativi per il resto del Regno.
 - 9 V. Angelelli, *Appunti sulla pittura tardogotica in Campania: percorso del cosiddetto Giovanni di Perole*, in *Humanitas. Studi per Patrizia Serafi*, a cura di A. Serra, Roma, 2015, pp. 453-477; F. Abbate, *Storia dell'Arte*, cit., pp. 132-151.
 - 10 *Ivi*, p. 139; cfr. L. Avino, *Gli affreschi quattrocenteschi nella Villa romana di Sava* in *Nuovi Orientamenti*, novembre-dicembre 1974.

- 11 Per la bottega di Santa Margherita, M.T. Rizzo, *Pittura tardo gotica in Campania. La Cappella di San Leonardo nella chiesa di Santa Margherita in Maddaloni*, in «Napoli Nobilissima», V serie, vol.VIII, 2007, pp. 97-118. Estremamente accurata è la ricostruzione storica di 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, Guardiagrele-Chieti, 9-11 novembre, 2006, I, pp. 255-276. Interventi milari sono quelli di F. Navarro, *Ferrante Maglione, Alvaro Pirez d'Evora ed alcuni aspetti della pittura tardogotica a Napoli e in Campania*, in «Bollettino d'Arte», 78, 1993, pp. 55-76, e di F. Abbate, *Storia dell'Arte*, cit., pp. 139-141; G. Sarnella, *Gli affreschi medievali in Maddaloni*, in *Maddaloni. Archeologia, arte e storia*, Attività del Gruppo archeologico calatino "F. Imposimato", 1989, pp. 110-114. Per una lettura iconografica: P. Di Lorenzo, *Gli strumenti musicali raffigurati nelle opere d'arte in Terra di Lavoro: Il Medioevo Tardogotico*, in «Rivista di Terra di Lavoro», vol. 3, 1, aprile 2008, pp. 1-20.
- 12 M. Ruggiero, *L'abside della Chiesa di San Benedetto a Maddaloni tra alto medioevo e gotico internazionale e nuove considerazioni su Nicola da Caserta*, in *Archivio Storico per le province napoletane*, CXXXVII, Società Napoletana di Storia Patria, Napoli, 2019, pp. 121-131; I. Caradonna, *Per un riesame dell'attività di Nicola da Caserta e un'aggiunta al corpus pittorico: Gli affreschi della Chiesa di Sant'Agnello di Maddaloni (CE)*, in «Rivista di Terra di Lavoro», Bollettino ufficiale dell'Archivio di Stato di Caserta, XIII, n° 1, aprile 2018, pp. 21-43.
- 13 G. De Sivo, *Storia di Galatia campana e di Maddaloni*, Napoli, 1860-1865, p. 281.
- 14 M.T. Rizzo, *Pittura tardogotica*, cit., pp. 109-111. Al Nicola da Caserta come lo conosciamo in Santa Margherita a Maddaloni si devono attribuire anche gli affreschi nella Chiesa di Santa Maria La Vigna in Pietravairano (la Madonna del Velo, riferibile agli anni Venti e il più tardo San Giuliano l'Ospitaliere con una piccola Crocifissione); nonché la frammentaria Annunciazione e i tabelloni istoriati della Chiesa Madre dell'Assunta in Santa Maria La Fossa, in M. Ruggiero, *L'abside della Chiesa*, cit., pp. 121-131. Cfr. anche F. Abbate, *Nuovi affreschi tardogotici in Campania*, in *Napoli, L'Europa, Ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate - F. Sricchia Santoro, Catanzaro, 1995, pp. 62-63, figg. 46-48. Un recente aggiornamento della produzione di Nicola da Caserta, a cui sono attribuiti gli affreschi del catino di San Benedetto in: I. Caradonna, *Per un riesame*, cit, pp. 21-43.
- 15 M.Ruggiero, *L'abside della Chiesa*, cit., pp. 121-131.
- 16 Già F. Abbate, *Il Maestro del Giudizio: lo stile, una data, forse un nome*, in *Lavorare all'inferno*, a cura di Chiara Frugoni, Roma-Bari, 2004, pp. 158-159, sottolineando i sottilissimi scarti espressivi in queste opere, parlò di legami artistici in formule consorziate.
- 17 *La Pietà* nella Chiesa dell'Annunziata a Maddaloni è stata già collegata agli affreschi di Santa Margherita da M.T. Rizzo, *Pittura tardogotica*, cit., p. 104.
- 18 Le date si evincono dall'epigrafe dedicatoria posta accanto al committente Masello Guerra nel registro superiore e dalla scritta che corre sul bordo inferiore della Crocifissione, e sono riportate per la prima volta da G. De Sivo, *Storia di Galatia campana*, cit., pp. 289-290. Un'ampia pagina sulle circostanze della commissione è stata scritta da G. Corso, *L'alternativa della "provincia"*, cit., pp. 104-105; essa è stata analizzata anche da F. Abbate, *Il Maestro del Giudizio*, cit., p. 158.
- 19 Si deve escludere dal corpus dei due frescanti la *Crocifissione* in Santa Maria de' Commendatis, riferita a Nicola da Caserta, da M.T. Rizzo, *Pittura tardogotica*, cit., pp. 109-111, sulla cui attribuzione restano alcune incertezze. G. Sarnella, *Gli affreschi medievali*, 1982-1986, p. 109, figg. 7-9.

- 20 L'opera, già in collezione G. Muscat, Saint Paul's Bay (Malta), è nota soltanto attraverso una foto b/n, conservata nel Catalogo della Fondazione Zeri, dove viene riferita ad Anonimo napoletano del XV secolo.
- 21 Gli studi hanno da sempre messo in relazione i due cicli: M.T. Rizzo, *Pittura tardogotica*, cit, pp. 107-108; F. Abbate, *Il Maestro del Giudizio*, cit, pp. 156-159. Stretti rapporti vi intravedevano anche F. Navarro, *Ferrante Maglione*, cit., pp. 63-66; F. Abbate - I. Di Resta, *Le Città nella Storia d'Italia. Sant'Agata de' Goti*, Bari, 1984, pp. 48-49.
- 22 Per un compendio delle problematiche generali e per la disamina sul contesto storico e sul linguaggio del ciclo si rimanda al volume *Lavorare all'inferno*, a cura di Chiara Frugoni, 2004, p. 158, con esaustivi saggi di stampo storico-artistico e iconografico di Franco Iannotta, Roberta Palleschi e Francesco Abbate. Nel volume anche la copiosa bibliografia precedente.
- 23 Con prudenza, li attribuiscono allo stesso maestro sia M.T. Rizzo, *Pittura tardogotica*, cit., pp. 107-108, sia F. Abbate, *Il Maestro del Giudizio*, cit, pp. 156-159. Stretti rapporti vi intravedevano anche F. Navarro, *Ferrante Maglione*, cit., pp. 63-66; F. Abbate - I. Di Resta, *Le Città nella Storia d'Italia*, cit., pp. 48-49.
- 24 M. T. Rizzo, *Pittura tardogotica*, cit., pp. 104-105; R. Pinto, *Gli affreschi di Casapozzano*, in «Clanius, Rivista semestrale del Gruppo Archeologico Avellano "A. Maiuri" per la ricerca storica e lo studio del territorio», 1993, pp. 5-10.
- 25 A. Russo, *Terre d'Atella. I segni della Storia*, Salerno, 2006, pagg. 41-50; M.T. Rizzo, *Pittura tardogotica*, cit., 2007, pp. 110-111; R. Pinto, *Gli affreschi di Casapozzano*, cit., pp. 5-10; Id., *L'affresco di Casapozzano* in «Senza Licenza de' superiori», II, 1984, pp. 12-14.
- 26 F. Abbate, *Storia dell'Arte*, cit., pp. 146-148.
- 27 O. Ferrari, *Per la conoscenza della scultura del primo Quattrocento a Napoli*, in «Bollettino d'Arte», IV, XXXIX, 1954, p. 17.
- 28 Anche V. Caramico evidenzia la comunanza formale tra Antonio Baboccio e Andrea de Aste e la "solidarietà delle arti" nel monumento Penna in Santa Chiara, in V. Caramico, *La pittura a Napoli e in Campania al tempo di Ladislao e di Giovanna Durazzo*, in *Il Maestro di Nola, un vertice impareggiabile del tardogotico a Napoli e in Campania*, a cura di E. Zappasodi, Firenze, 2017, pp. 50-52. Per un profilo dello scultore Antonio Baboccio restano validissimi gli studi di: O. Ferrari, *Per la conoscenza della scultura*, cit., pp. 11-24 e di F. Abbate, *Percorso di Antonio Baboccio da Piperno in Il Monumento della Regina Margherita di Durazzo*, Salerno, 1989, pp. 140-145; ancora P. Santucci, *Intorno ad Antonio Baboccio*, in «Studi di Storia dell'Arte», 14, Napoli, 2003, pp. 63-88; M.G. Scano Naitza, *Per un'attribuzione ad Antonio Baboccio*, in *Scritti in onore di Francesco Abbate*, «Kronos. Periodico del DBAS (Dipartimento dei Beni delle Arti e della Storia), Università del Salento», numero speciale 13, 2009, *Parte prima*, pp. 27-34. Più recentemente F. Aceto - P. Vitolo, *Architettura e Arti figurative di età gotica in Campania*, Battipaglia-Manocalzati, 2017, I, pp. 77-78; II, figg. 267-269; L. Mocchiola, *Il Monumento di Agnese e Clemenza D'Angiò Durazzo in Santa Chiara: le ragioni di uno "strano ircocervo"*, in *La Chiesa e il Conventi di Santa Chiara*, a cura di F. Aceto, S. D'Ovidio, E. Sirocco, *Quaderni del Centro interuniversitario per la Storia delle città campane nel Medioevo*, 6, Battipaglia, 2014, pp. 431-489.
- 29 Sulle due facce, anteriore e posteriore, del piedritto centrale sotto la cassa sepolcrale del Monumento sono riportati i nomi dei due autori. A tal proposito O. Ferrari, *Per la conoscenza della scultura*, cit., p. 23, nota 26, sottolineò che è questo uno dei rarissimi esempi di epigrafe in minuscola gotica, già usato dallo stesso Baboccio nel Sepolcro Penna. Ad Alessio di Vico è

- stato riferito un bassorilievo raffigurante la Madonna in trono con due angeli reggicortina, nella chiesa di Sant'Antonio ad Amalfi, da R. De Gennaro, *Per Alessio di Vico "laborante" di Antonio Baboccio*, in *Scritti in onore di Francesco Abbate*, «Kronos. Periodico del DBAS (Dipartimento dei Beni delle Arti e della Storia), Università del Salento», numero speciale 13, 2009, *Parte prima*, pp. 35-40.
- 30 Nel Sepolcro Aldomorisco in San Lorenzo Maggiore a Napoli, Antonio Baboccio da Piperno si firma «PICTOR E TOMI LAPID. ATQUE METALLO SCULTO». Cfr. O. Ferrari, *Per la conoscenza*, cit., p. 18.
- 31 F. Abbate, *Percorso di Antonio Baboccio da Piperno in Il Monumento della Regina Margherita di Durazzo*, Salerno, 1989, pp. 16-22; Id., *Storia dell'Arte*, cit., pp. 141-145; P. Santucci, *Intorno ad Antonio*, cit., pp. 63-88.
- 32 Per spiegare gli effetti pittorici e "la condotta plastica" così fabulosa e romantica dei rilievi dei Sepolcri di Salerno e di San Lorenzo, Ferrari sottolineava il transfert linguistico tra le diverse arti praticate da Baboccio; in O. Ferrari, *Per la conoscenza della scultura*, cit., pp. 17-18.
- 33 Per la lettura cronologica del Giudizio della controfacciata gli studiosi si sono avvalsi il più delle volte dell'interpretazione delle figure dei reali. L'ipotesi più recente, che lo colloca tra il 1431 e il 1435 e che riconosce tra i beati, oltre a Ladislao e a Carlo III, anche Ser Gianni Caracciolo morto nel 1431, ma ritenendo Giovanna II vivente, è di R. Palleschi, *Gli affreschi dell'abside*, in *Lavorare all'inferno*, a cura di Chiara Frugoni, Roma-Bari, p. 46. Gli altri studiosi, sempre sulla base dei dati storico-interpretativi, si attestano variamente tra il 1309 e il 1414: F. Navarro, *Ferrante Maglione*, cit., p. 75, nota 38; F. Abbate - I. Di Resta, *Le Città nella Storia d'Italia*, cit., p. 48; F. Abbate, *Nuovi affreschi tardogotici*, cit., p. 9; Id., *Affreschi Tardogotici a Maddaloni*, in *I segreti del Medioevo, Gli affreschi di Maddaloni*, a cura di M. R. Rienzo, Maddaloni, pp. 7-10.
- 34 Lo stile del gruppo di opere prodotte da questa bottega è stato analizzato in tutte le sue componenti e la maggior parte della critica, pur concordando sulla presenza di ascendenze ora catalane ora valenzane, individua l'area di formazione sostanzialmente o nell'ambiente senese oppure nell'alveo di quella matrice marchigiana che si esprime nella capitale attraverso le *Storie di San Ladislao* sulle pareti della cappella del Crocifisso in Santa Maria Incoronata, ciclo complesso il cui autore a tutt'oggi anonimo è ancora indicato col *namepiece* di *Maestro di Ladislao di Durazzo*. Per una lettura complessiva M.T. Rizzo, *Pittura tardogotica*, cit., pp. 104-105; F. Bologna, *I pittori alla corte*, cit., pp. 330-332; F. Abbate, *Storia dell'Arte*, cit., pp. 139-141; F. Navarro, *La pittura a Napoli*, cit., pp. 446-447.
- 35 F. Bologna, *I pittori alla corte*, cit., pp. 343-350.
- 36 E. Zappasodi, *Per Napoli tardogotica: il Maestro di Nola e il suo ambiente*, in *Ricerche di Storia dell'Arte*, saggi e documenti 2017-2018, Arte'm, Napoli, 2018, pp. 9-17; G. Zanelli, *Le immagini mariane di Santa Maria della Castagna a Quarto, vicenda critica e spunti di ricerca*, in *Restauro nella Chiesa di Santa Maria della Castagna*, Savignone, (GE), 2013, pp. 18-43; A. De Marchi, *Andrea de Aste e la pittura tra Genova e Napoli all'inizio del Quattrocento*, in «Bollettino d'Arte», LXXVI, luglio-ottobre, 1991, pp. 66-69; M. Boskovits, *Il Maestro di Incisa Scapaccino e alcuni problemi di pittura tardogotica in Italia*, in «Paragone», XLII, 501, novembre, 1991, pp. 35-53; E. Rossetti Brezzi, *Per un'inchiesta sul Quattrocento ligure*, in «Bollettino d'Arte», LXVIII, serie VI, gennaio-febbraio, 1983, pp. 5-9, fig. 3.
- 37 G.E. Solberg, *Taddeo di Bartolo e Rinaldo Brancaccio a Roma: Santa Maria in Trastevere e Santa Maria Maggiore*, in «Prospettiva», 157-158, 2015, pag. 50-73 su ipotesi di S. Romano, *Taddeo di Bartolo a Roma?*, in *Il più dolce lavorare che sia*. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale,

- a cura di F. Elsig, N. Etienne, G. Extermann, Cinisello Balsamo - Milano, 2009, pp. 18-19, che propose di attribuire a Taddeo di Bartolo la lunetta del portale laterale della Chiesa di Sant'Angelo a Nilo a Napoli.
- 38 Piuttosto severa nel giudizio su questo affresco M.T. Rizzo, *Pittura tardogotica*, cit., pp. 108-109, che lo stima una passiva riproduzione di «un'iconografia acquisita e risolta in modo superficiale, con grossolane stampigliature».
- 39 A. De Marchi, *Andrea de Aste*, cit., pp. 114-116; G. Romano, *Primitivi Piemontesi nei Musei di Torino, da Giacomo Pitterio ad Antoine de Lonhy*, Torino, 1996, p. 12; M. Boskovits, *Il Maestro di Incisa*, cit., pp. 35-53.
- 40 A. De Marchi, *Andrea de Aste*, cit., pp. 115-116; F. Abbate, *La pittura in Campania prima di Colantonio*, in *Storia di Napoli*, IV, I, Napoli - Cava de' Tirreni, 1974, pp. 498-500, 507; G. Zanelli, *Le immagini mariane*, cit., pp. 32-34.
- 41 Il politico di Incisa ha purtroppo perso l'originaria disposizione delle tavole e di conseguenza l'immediata leggibilità del programma iconografico. I pannelli sono disposti arbitrariamente all'interno di nicchie ricavate nella parete, circondate da stucchi, nel Santuario della Virgo Fidelis ad Incisa Scapaccino (fig. 25). La lunetta di San Secondo è attribuita da Andrea De Marchi, che interviene anche sulla cronologia del Trittico di Santa Monica, destinato all'antico Oratorio di Santa Monica annesso alla Chiesa di San Giovanni a Carbonara, datato dopo il 1414 quando, morto re Ladislao, il più che probabile committente Ruggiero Sanseverino poté rientrare a Napoli. A. De Marchi, *Andrea de Aste*, cit., pp. 118-120; p. 127, nota 13.
- 42 La trama dell'aureola si apprezza bene nelle foto che corredano la scheda di restauro curata da A. Silvestri, *Schede di Restauro*, in *Restauri nella Chiesa di Santa Maria della Castagna*, Savignone (GE), 2013, pp. 44-51.
- 43 E. Zappasodi, *Per Napoli tardogotica*, cit., pp. 7-29 nel fornire nuove attribuzioni opera una rilettura del percorso del maestro nolano, individuandone il contesto di formazione. Si rimanda al suo saggio per la intricata questione critica intorno a questo maestro. Si veda pure E. Zappasodi, *Il Maestro di Nola*, cit., pp. 9-45.
- 44 Posto che la produzione nota del *Maestro del politico di San Pietro* coincida con una parte di quella del pittore che Pierluigi Leone De Castris denomina *Maestro di Ladislao di Durazzo*, accanto al *namepiece* vanno inserite la *Madonna del Velo*, con *bambino dormiente angeli e donatori*, già in Galleria Gibert Zabert a Torino; una *Madonna con Bambino* già Firenze Sotheby's, in collezione privata, e la *Madonna col Bambino e Margherita di Savoia* datata 1433-34, opulenta tavola votiva per lo scampato naufragio della nave che conduceva Margherita presso Luigi III d'Angiò, erede del trono di Napoli, in quanto adottato dalla regina Giovanna II, premorto (1434) alla sovrana. Tutte queste opere sono pubblicate in 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*, Napoli, 1998, p. 57 e nota 29. Cfr. anche V. Caramico, *La Madonna del Cucito: un affresco nel contesto del presbiterio di Santa Chiara a Napoli*, in «Predella, journal of visual art», n. 43-44, 2018, pp. 111-128, http://www.predella.it/images/43-44_Mono_Napoli/6_Caramico_A5_text_compressed.pdf; Ead., *La pittura a Napoli*, cit., pag. 53-56; E. Zappasodi, *Il Maestro di Nola*, cit., pp. 31-42; col nome di Maestro di Ladislao, P. Leone De Castris, *La pittura a Nola*, cit., pp. 13-31.
- 45 L'affresco è attribuito al Maestro del Polittico di San Pietro Martire da V. Caramico, *La pittura a Napoli*, cit., p. 55. Sulla controfacciata destra in San Pietro a Casolla si conserva pure un lacerto di dipinto, in una lunetta più alta e con una ogiva più aguzza, che raffigura l'Ascensione di

- Cristo*, piuttosto guasto ma estremamente interessante per un linguaggio che, completamente avulso da quello sulla parete laterale destra, presenta una dimensione ancora tutta giottesco-oderisiana, che testimonia la preesistenza di un ciclo dedicato alla Vita di Cristo.
- 46 Ulteriore segno del travaso di soluzioni compositive si ha nella *Crocifissione* di Maddaloni, dove ai piedi della croce figura un uomo di spalle con le braccia lungo il corpo che è riportato nel medesimo soggetto dell'altare di Altomonte, opera ritenuta di Andrea de Aste. F. Bologna, *Ancora sui marchigiani a Napoli agli inizi del XV secolo e due opere inedite del Maestro dei Penna*, in «Paragone», XXXVI, 419-420-421, 1985, pp. 82-91, in particolare 83 e 86; P. Faenza, *L'altare della Passione di Altomonte*, in *L'altare della Passione di Altomonte*, a cura di P. F. Pistilli, F. Manzari, G. Curzi, Atti del Convegno, vol. II, Pescara, 2008, pp. 303-321.
- 47 G. De Sivo, *Storia di Galatia*, cit., pp. 289-290, indica la presenza di affreschi sulle pareti laterali alla grande Crocifissione, ma sottolinea che quelli leggibili sono a sinistra. Si tratta del Trittico ascrivibile a Nicola da Caserta.
- 48 P. Leone De Castris, *La pittura a Nola*, cit., pp. 18-19, figg. 22, 29. Attribuita da Leone De Castris al Maestro di Ladislao Durazzo, in definitiva lo stesso Maestro del Polittico di San Pietro Martire, l'opera, ora in collezione privata, era passata per un'asta della Galleria Zabert. Si veda il catalogo *Dipinti dal XV al XIX secolo per collezionisti e intenditori, Vendita di 61 dipinti, n.9, Torino 26 nov. - 12 dic. 1974, Torino 1974*.
- 49 Allo stesso ambito, ma con una declinazione decisamente più dimessa, appartiene l'affresco della *Madonna del Velo* nella Chiesa di Santa Maria La Vigna a Pietravairano, riconducibile al più fedele allievo dei maestri di Santa Margherita, Nicola da Caserta. Gran parte dell'immagine è ricoperta da una pesante ridipintura, ben visibile sul volto della Vergine e sul manto dove ha smussato gli angoli vivi e celato il colore che doveva essere blu, oltre che coprire la punta dell'indice. Da una vecchia foto, precedente il restauro, si apprezzano il rosso vivo della veste, il risvolto giallo del manto ora ricoperto ora da un bianco, e alcuni dettagli. Il corpo del Bambino e il fondo, che prima del restauro recava un trono pienamente rinascimentale, sono stati malamente restituiti allo stato originario. Il trono che vi si legge ora, tutto trecentesco, è piuttosto alto con due ali laterali con scanalature quadrettate. L'opera è stata più attentamente analizzata da G. Angelone, *L'affresco della Madonna col Bambino nell'abside della Chiesa di Santa Maria della Vigna a Pietravairano*, in *Terra filiorum Pandulfi*, IV, a cura di A. Panarello, Vairano, 2005, pp. 131-144, il quale non la ritiene all'altezza del "Maestro della Crocifissione di Santa Margherita", ma comunque ascrivibile all'ambito senese.
- 50 Come nella tavola spezzina di Andrea de Aste, la Vergine di Pietravairano ha tra le dita un piccolo seme ma la presenza dell'uccellino è subissata da una coltre di vernice. Al di là della leggenda sul ritrovamento di questo affresco nel 1384, per questo dipinto è significativa la data del 1422 quando, davanti al notaio Giovanni de Benedictis, la chiesa venne edificata grazie alle offerte della *universitas* di Pietravairano. Anche qui, come in Santa Margherita, dopo venti anni Nicola da Caserta intervenne nuovamente, realizzando i riquadri con la *Crocifissione* e *San Giuliano l'Ospitaliere* presumibilmente in occasione della bolla del 24 aprile 1444 di Eugenio IV con la quale la chiesa ottenne il primo riconoscimento ufficiale e indulgenze per vent'anni. Cfr. R. Cifonelli, *La Chiesa di Santa Maria La Vigna in Pietravairano, nella descrizione di un padre domenicano del XVIII secolo*, Sessa Aurunca, 2010; M. Ruggiero, *L'abside della Chiesa*, cit., pp. 121-131.
- 51 A. De Marchi, *Andrea de Aste*, cit., pp. 115, 123. La peculiare «formula grafica suggestiva, e certo efficacia nel rapire l'occhio di chi osserva e nel costruire dal di dentro lo spazio

- della rappresentazione» è stata pure rilevata da S.G. Pirero, *Proposte di aggiornamento sulla produzione pittorica dei Biazaci e del giovane Pietro Guido da Ranzo: la "Vergine dell'uccellino" di Pietrabruna*, in «Ligures, Rivista di Archeologia, Storia, Arte e Cultura Ligure», 8, 2010, pp. 139-140.
- 52 V. Caramico, *La pittura a Napoli*, cit., pp. 54-55. Si veda anche P. Leone De Castris, *La pittura a Nola*, cit., pp. 18-22.
- 53 M. Mazzalupi, *Pietro di Domenico Da Montepulciano*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, Milano, 2009, pp. 131-132, ipotizza che per la tavola possa esserci «un'altra pista che potrebbe ricondurre ad Ancona» da dove l'avrebbero portata i padri fondatori del cenobio napoletano.
- 54 A. De Marchi, *Gentile da Fabriano*, ed. Le Gemme, Milano, 2006, pp. 142-146, nota 31.
- 55 Il soggetto è ascrivibile all'area bolognese. F. Faranda, *La "Madonna del ricamo" di Vitale da Bologna*, cat. della mostra, Bologna, 2008. Ancora De Marchi ha riferito ad Andrea de Aste la *Madonna del cucito* nella chiesa di Santa Chiara a Napoli in A. De Marchi, *Gli affreschi dell'Oratorio*, cit., p. 57, nota 11. Recentemente il frammento è stato analizzato ed attribuito al Maestro del Polittico di San Pietro Martire da V. Caramico, *La Madonna del Cucito*, cit., pp. 111-128.
- 56 Zappasodi pubblica una bella *Madonna del Latte* appartenente allo stesso milieu culturale, riferendola al Maestro di Nola e una tavola con lo stesso soggetto mariano di Andrea de Aste in collezione privata in E. Zappasodi, *Il Maestro di Nola*, cit., pp. 9-28.
- 57 Per la ricostruzione della personalità di questo maestro: *Ivi*, pp. 9-45; P. Leone De Castris aveva già operato un'interpretazione di una parte delle opere ascrittegli da Zappasodi, in P. Leone De Castris, *La pittura a Nola*, cit., pp. 13-52.
- 58 Il cartiglio a sinistra riporta: «AUGUSTA, GAUDE VIRGO MATER CRISTI QUOD VIDISTI RESURRECTIONEM DOMINI PRIMA, VIDISTI ET CREDIDISTI». Si riferisce all'incontro di Cristo risorto con la madre, avvenimento non riferito dai Vangeli canonici ma diffuso sulla base degli scritti dei Padri della Chiesa, in particolar modo di Sant'Ambrogio che per primo affermò: «Maria fu la prima nel vedere e la prima nel credere» (*De Virginibus* 1, 3). Tuttavia l'iscrizione, in metrica, è un'antifona che si intonava nella processione pasquale francescana, terminante «ad sacellum apparitionis Christi resurgentis matri suae Mariae», nella Basilica del Santo Sepolcro in Terra Santa, pertanto la commissione deve essere collocata nell'ambito dell'ordine francescano. Il santo rappresentato può essere identificato con San Gregorio Magno a cui si attribuiva la composizione dei canti liturgici; la conferma viene dalle parole rivolte da Gesù Cristo alla Vergine «Salve sancta parens», antifona gregoriana per la Natività della Vergine. Cfr. S. Milovitch, *Quotidianamente da prima del 1336, La processione che celebra la morte e Resurrezione del Signore nella Basilica del Santo Sepolcro di Gerusalemme*, Edizioni Terra Santa, Milano, 2014, pp. 373-377.
- 59 G. Parente, *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa*, vol. II, Napoli, 1858, pp. 75-76 dava notizia della data 1419; A. Pirozzi, *L'Annunciazione nella Chiesa dell'Annunciata di Aversa*, in *Arte in Aversa*, 1968, pp. 25-26 riporta la scritta sul retro del dipinto «FACTA FUIT TEMPORE MAGISTRATUS ET PROCURATIONIS NOBILIUM LOISII DE PORCRIS, MILITI AVERSANI SUB ANNO DNI MCCCCXIX, CORRENTE INDICTIONE DUODECIMA».
- 60 G. Parente, *Origini e vicende*, cit., pp. 25-26, ne assegnava la paternità a Ferrante Maglione; G. Scavizzi, *Nuovi affreschi del Quattrocento campano*, in «Bollettino d'Arte», XLVII, II-III, aprile-settembre, 1962, pp. 196-206, per primo rintracciava la prima formazione dell'autore della tavola negli affreschi di Sant'Agata de' Goti, attribuendogli una cultura alla Taddeo di

Bartolo; A. Pirozzi, *L'Annunciazione nella Chiesa*, cit., pp. 25-26, già escludeva che potesse trattarsi di un'opera di Ferrante Maglione, essendo quel nome riferibile all'architetto citato nella platea del 1539; F. Bologna, *I pittori alla corte*, cit., p. 332, VII-96, la attribuiva al Maestro della Pietà di Salerno, identificando l'autore con il nome di Ferrante Maglione, considerandolo un neosenese alla Taddeo di Bartolo; P. Leone De Castris, *Il Maestro dei Penna*, cit., pp. 60-65 vi rintracciava precedenti senesi alla Andrea di Bartolo ma con aperture valenzane e l'ascriveva, insieme alla *Santa Lucia* di Nola, a Ferrante Maglione. Ancora alla cultura neo-senese, ma stavolta con aggiornamenti catalani alla Maestro dei Cassoni della Presa di Taranto la collegava F. Navarro, *La pittura a Napoli*, cit., pp. 446-447. Allo stesso nome di Ferrante Maglione faceva riferimento, ma collegandolo agli affreschi di Santa Maria di Campiglione e alla tavola di Francolise, ancora F. Navarro, *Ferrante Maglione*, cit., pp. 60-76, ritenendo che il Maglione si fosse formato nella bottega del maestro di Santa Margherita. Si veda pure F. Abbate - I. Di Resta, *Le Città nella Storia*, cit., pp. 47-48. Bisognerà attendere la corretta lettura della platea della Santa Casa dell'Annunziata di Aversa, offerta da A. Zezza, *Ferrante Maglione e Marco Pino: Una rilettura dei documenti per l'altar maggiore dell'Annunziata di Aversa*, in «Bollettino d'Arte», 108, aprile-giugno, 1999, pp. 77-80, per chiarire definitivamente l'equivoco Ferdinando Manlio-Ferrante Maglione e per far ripiombare nell'anonimato il Maestro dell'Annunciazione di Aversa.

- 61 A. Labriola, *Martino di Bartolomeo*, in *Sumptuosa tabula picta: Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, Museo Nazionale di Villa Guinigi, Lucca, 28 marzo - 5 luglio, 1998, pp. 202-214.
- 62 F. Bologna, *I pittori alla corte*, cit., pp. 11-12, pp. 330-332, nota 252.
- 63 G. Fattorini, *Giovanni di Pietro da Napoli e Martino di Bartolomeo in "compagnia" nella Pisa di primo Quattrocento (con un accenno alle tele che fingevano affreschi)*, in «Predella, journal of visual art», 2016, pp. 31-66, http://www.predella.it/images/39_Mono/3-fattorini-def.pdf.
- 64 G. Scavizzi, *Nuovi affreschi*, cit., pp. 196-206. In effetti oltre ad una comunanza linguistica, nell'impaginazione della parete di Santa Margherita di Maddaloni si rintracciano anche i motivi decorativi delle cornici di marca centro italiana, che si vedono nell'Oratorio di San Giovanni a Cascina, dove furono attivi insieme il senese Martino di Bartolomeo e il napoletano Giovanni di Pietro (figg. 6, 36). Per approfondimenti sul ciclo si veda M.L. Cristiani Testi, *Affreschi biblici di Martino di Bartolomeo in San Giovanni Battista di Cascina*, Pisa, 1978.
- 65 Anche P. Leone De Castris, *Il Maestro dei Penna*, cit., pp. 60-65 tirava in causa l'ambiente toscano alla Andrea di Bartolo e attribuiva l'opera a Ferrante Maglione, insieme alla Santa Lucia di Nola, opera oggi ritenuta di Alvaro Pirez, e ad una Madonna in trono con Bambino a Francolise (CE), quest'ultima troppo rigida e semplificata per appartenere allo stesso autore dell'Annunciazione di Aversa ma che deve essere considerata opera di un meno abile seguace. Cfr. anche S. Ricciardone, *Pittura romanica e tardo-gotica in Terra di Lavoro: il palinsesto di Santa Maria delle Grazie a Scarasciano (Francolise)*, in *Testimonianze storiche, archeologiche e artistiche del territorio di Francolise*, a cura di Ugo Zannini, Napoli, 2009, pp. 97-110.
- 66 La data dell'opera è riportata da G. Parente, *Origini e vicende*, cit., pp. 75-76.
- 67 E. Zappasodi, *Ristudiando Starnina. Materiali e comparazioni per i polittici con i pilieri*, in «Nuovi Studi. Rivista di Arte antica e moderna», 23, 2017, pp. 61-70; M. Mascolo, *Pittura tra Pisa e Lucca al principio del Quattrocento: alcuni casi dello stile 'gotico internazionale'*, in «Predella, journal of visual art», 2016, pp. 67-81, http://www.predella.it/images/39_Mono/4-mascolo-def.pdf; A. De Marchi, *Pittori ed altri artisti a Lucca al tempo di Paolo Guinigi*, in *Battista di Gerio in San Quirico all'Olivo. Pittori a Lucca al tempo di Paolo Guinigi*, cat. della mostra a cura di A. d'Aniello, Pisa, 2012, pp. 17-27; Id., *Pittori gotici a Lucca: indizi di complessità*, in

- Sumptuosa tabula picta: Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, a cura di M.T. Filieri, Museo Nazionale di Villa Guinigi, Lucca, 1998, pp. 312-318, 400-425. Per la estesa bibliografia si rimanda a M. Mascolo, *Sul percorso di Alvaro Pirez*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», serie V, 5/1, 2013, pp. 319-333.
- 68 P. Leone De Castris, *La pittura a Nola*, cit., pp. 16-17 con appendice documentaria, pp. 53-55.
- 69 Gli atteggiamenti pireziani sono studiati da E. Zappasodi, *Il Maestro di Nola*, cit., pp. 29-45.
- 70 A. De Marchi, *Pittori gotici*, cit., pp. 278-283; P. Leone De Castris, *La pittura a Nola*, cit., pp. 15-17.
- 71 D. Parenti, *Pittori gotici a Lucca: indizi di complessità*, in *Sumptuosa tabula picta: Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, a cura di M.T. Filieri, Museo Nazionale di Villa Guinigi, Lucca, 1998, pp. 290-291.
- 72 A. De Marchi, *Pittori gotici*, cit., cat. 33, 34, pp. 286-291.
- 73 M. Mascolo, *Sul percorso*, cit., pp. 319-333; L. Pisani, *Echi pisani di Lorenzo Monaco*, in *Nuovi Studi sulla pittura tardogotica*, a cura di D. Parenti, A. Tartuferi, Livorno, 2007, pp. 76-87.
- 74 M. Mascolo, *Pittura tra Pisa e Lucca*, cit., p. 73.
- 75 A. De Marchi, *Pittori gotici*, cit., pp. 296-298.
- 76 La mano del secondo maestro di Santa Margherita è limitata al solo trittico. Nelle rappresentazioni absidali non compare il primo maestro di Santa Margherita, mentre i tabelloni absidali istoriati con episodi di Santi nell'abside della chiesa sono da ritenersi opera dell'aiuto del secondo maestro, che intervenne nella decorazione della Chiesa di Sant'Antonio Abate a Teano. Cfr. R. Palleschi, *Gli affreschi dell'abside*, cit., pp. 95-150. Il rapporto cronologico e stilistico tra l'affresatura del Giudizio Universale della controfacciata e quella absidale è stato già oggetto di analisi. Si vedano soprattutto le interpretazioni di F. Abbate che segnalava le dissonanze stilistiche tra le due pareti e ipotizzava che l'autore del Giudizio fosse rimasto solo ad operare nell'abside. Ritenendolo un forestiero lo collegava inscindibilmente alla tavola aversana. Cfr. F. Abbate, *Il Maestro del Giudizio*, cit., pp. 151-159; Id., *Affreschi Tardogotici*, cit., p. 9; F. Navarro, *Ferrante Maglione*, cit., p. 75, nota 38; F. Abbate - I. Di Resta, *Le Città nella Storia*, cit., pp. 47-48.
- 77 L'intervento più corposo su S. Maria Occorrevole è di G. Corso, *L'alternativa della "provincia"*, cit., pp. 271-275.
- 78 G. Libertini, *Il Santuario della Madonna di Campiglione di Caivano nella sua dimensione storica, artistica e spirituale*, in *fonti e documenti per la storia atellana*, Caivano, 2004, pp. 10-16 riporta l'intera iscrizione che corre sul margine superiore della teoria di Santi: «ANNO DNI. MILLO. CCCC.° XVIII.° DIE. V.° MENSIS. MARTII XILE INDICIONIS REGNANTE D.NA NRA JOHANA SECUNDA ET JACOPO DE BURBONO NRO PRINCIPE TARANTINORUM HOC OPUS FIERI FECIT DNUS RENATIO DE MAGNO SEVERINO. ET IANE COSENTINO. ET COLA DE DOMINICO. ET TUTTE LI ALTRE BENEFACTURE. LI QUALE HANNO AVUTA PARTE: DEO GRATIAS».
- 79 F. Navarro, *Ferrante Maglione*, cit., pp. 60-68; P. Leone De Castris, *Il Maestro dei Penna*, cit., pp. 60-65 collegava le absidi all'Annunciazione e alla Madonna di Francolise, ritenendo il corpus di un'unica mano, l'allora Ferrante Maglione.
- 80 A Teano, nella vicina Chiesa di Sant'Antonio Abate, un seguace ed aiuto del secondo maestro realizzò i tabelloni absidali istoriati con episodi della vita del Santo. Cfr. R. Palleschi, *Gli affreschi dell'abside*, cit., pp. 95-150.
- 81 F. Abbate, *Storia dell'Arte*, cit., pp. 138, 140. Ulteriori strascichi, ma del tutto esteriori e limitati alle tipologie iconografiche, espressione di una pittura più popolaresca, vanno rintracciati

nei quattrocenteschi affreschi parietali disseminati nella provincia casertana. Cfr. S. Ricciardone, *Pittura romanica*, cit., pp. 87-150.

- 82 Per i nessi figurativi con la linea adriatica si veda soprattutto A. De Marchi, *Oro. Maestri gotici e Lucio Fontana*, cat. della mostra, Milano-New York, 1999, pp. 48-69; F. Maresca, *Il ciclo tardogotico della cappella di San Biagio a Piedimonte Matese: tracce per una lettura iconografica*, in «Kronos», 12, 2009, pp. 38-59.

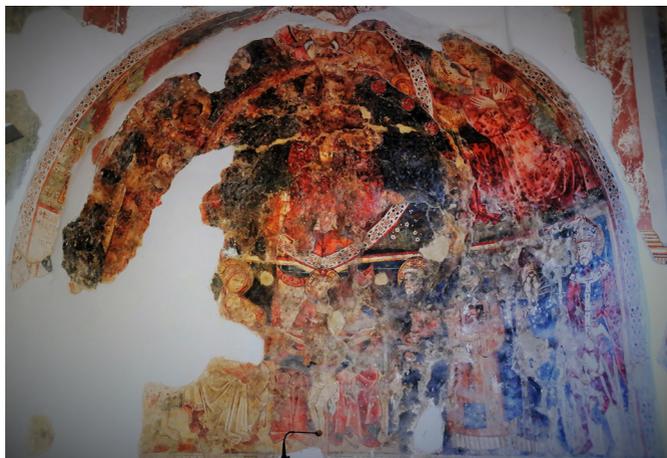


Fig. 1: Abside della Chiesa di San Benedetto a Maddaloni (CE). Fotografia dell'autrice.

Fig. 2: Primo maestro di Santa Margherita, *Cristo nella mandorla*, Maddaloni (CE), Chiesa di San Benedetto. Fotografia dell'autrice.



Fig. 3: Primo maestro di Santa Margherita, *Angelo*, Maddaloni (CE), Chiesa di San Benedetto. Fotografia dell'autrice.



Fig. 4: Primo maestro di Santa Margherita, *Madonna col Bambino*, Maddaloni (CE), Chiesa di San Benedetto. Fotografia dell'autrice.



Fig. 5: Primo maestro di Santa Margherita, *Sant'Antonio abate*, Maddaloni (CE), Chiesa di San Benedetto. Fotografia dell'autrice.



Fig. 6: Bottega di Santa Margherita, Cappellone di San Leonardo, Maddaloni (CE), Chiesa di San Benedetto. Fotografia dell'autrice.



Fig. 7: Primo maestro di Santa Margherita, *Annunciazione* (partt.), Maddaloni (CE), Chiesa di San Benedetto. Fotografia dell'autrice.

Fig. 8: Primo maestro di Santa Margherita, *San Gregorio Magno*, Vela della volta, Maddaloni (CE), Chiesa di Santa Margherita. Fotografia dell'autrice.

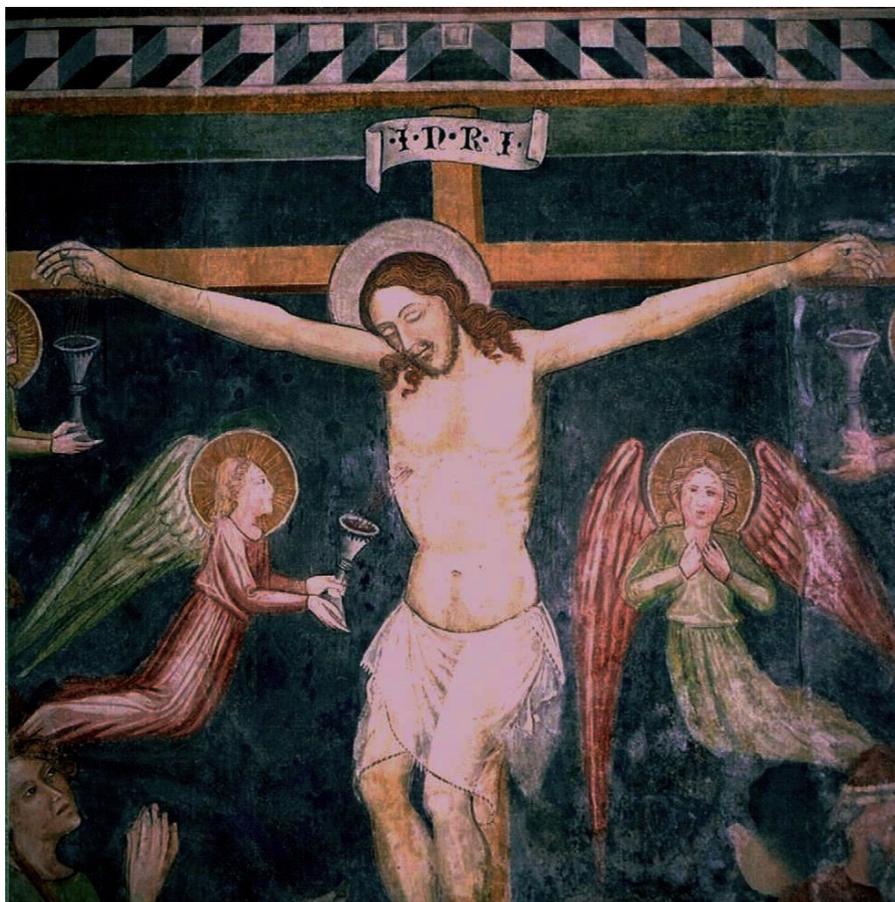


Fig. 9: Secondo maestro di Santa Margherita, *Crocifissione* (part.), Maddaloni (CE), Chiesa di Santa Margherita. Fotografia dell'autrice.

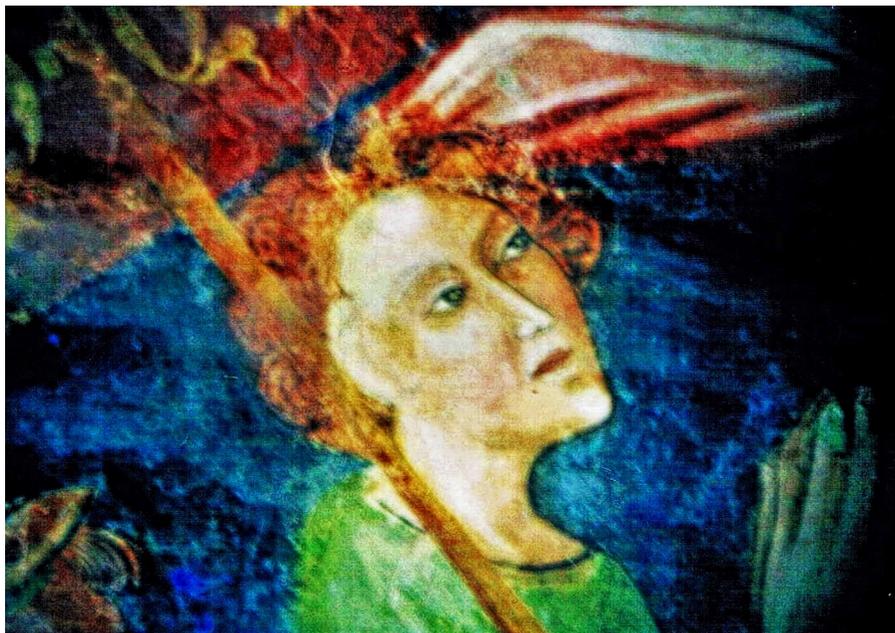


Fig. 10: Secondo maestro di Santa Margherita, *Crocifissione* (part.), Teano (CE), Chiesa di Santa Maria La Nova. Fotografia dell'autrice.

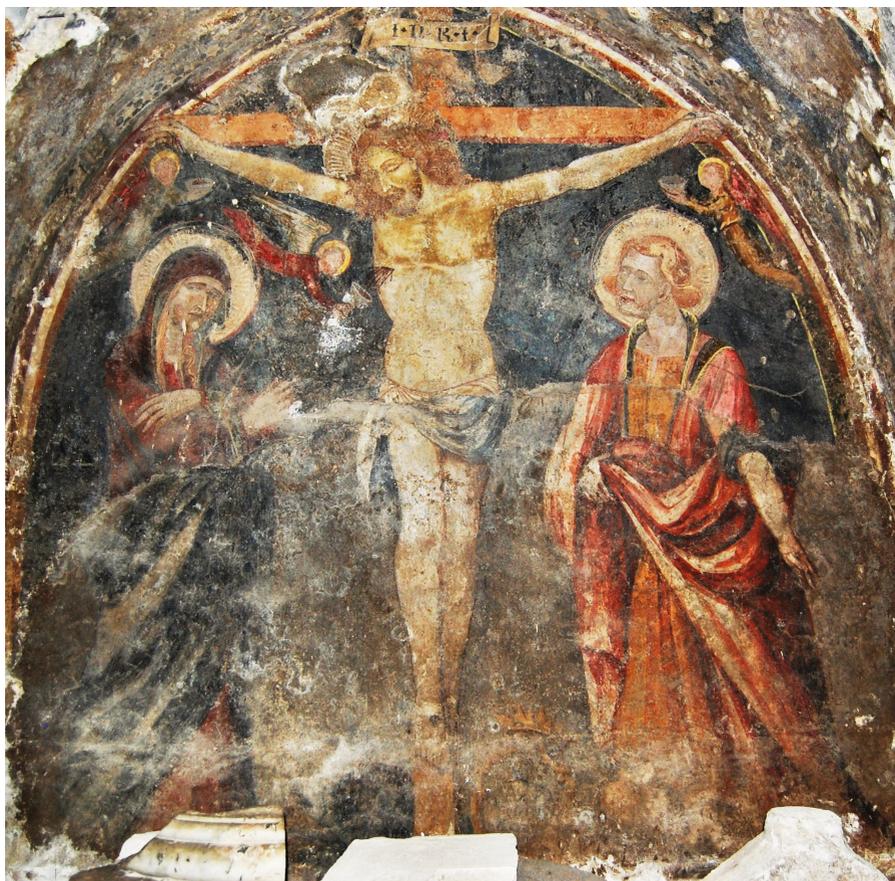


Fig. 11: Secondo maestro di Santa Margherita, *Crocifissione*, Teano (CE), Chiesa di Santa Maria La Nova. Fotografia dell'autrice.



Fig. 12: Secondo maestro di Santa Margherita, *Pietà*, Maddaloni (CE), Chiesa della Santissima Annunziata. Fotografia dell'autrice.

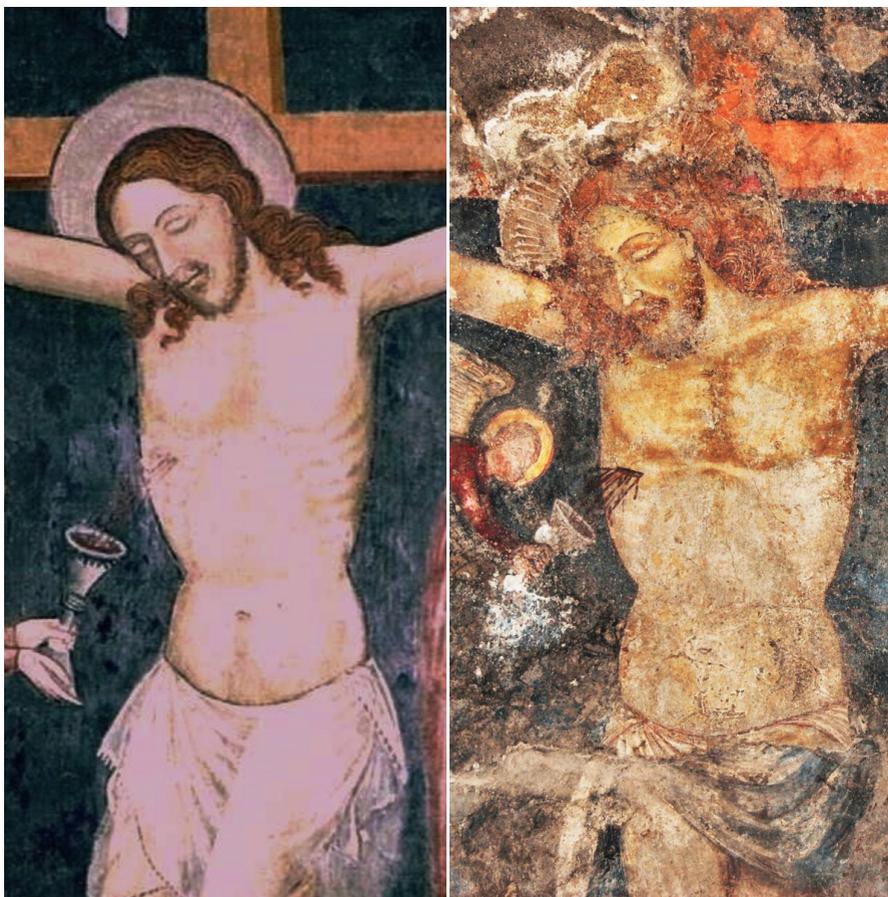


Fig. 13: Secondo maestro, Confronto tra le *Crocifissioni* di Santa Margherita a Maddaloni (CE) e Santa Maria La Nova a Teano, (CE).



Fig. 14: Primo maestro di Santa Margherita, *Giudizio Universale*, Sant'Agata de' Goti (BN), Chiesa della Santissima Annunziata. Sovrintendenza ai BB.AA.SS. di Napoli.



Fig. 15: Confronto tra *Cristo in Maestà* della Chiesa di Santa Margherita a Maddaloni (CE) e della Chiesa della Santissima Annunziata a Sant'Agata de' Goti (BN).



Fig. 16: Secondo maestro di Santa Margherita, *Psicostasia*, Sant'Agata de'Goti (BN), Chiesa della Santissima Annunziata. Sovrintendenza BB.AA.SS. di Napoli.



Fig. 17: Secondo maestro di Santa Margherita, *Giudizio Universale*, Sant'Agata de' Goti (BN), Chiesa della Santissima Annunziata. Sovrintendenza ai BB.AA.SS. di Napoli.



Fig. 18: Primo maestro di Santa Margherita, Confronto tra *Figure muliebri* della Chiesa della Santissima Annunziata a Sant'Agata de' Goti (BN) e della Chiesa di San Michele a Casapozzano, Orta di Atella (CE).



Fig. 19: Primo maestro di Santa Margherita, *La Gerusalemme celeste*, Sant'Agata de' Goti (BN), Chiesa della Santissima Annunziata. Fotografia dell'autrice.



Fig. 20: Antonio Baboccio, *Sepolcro di Margherita di Durazzo*, Salerno, Duomo di San Matteo. Fotografia dell'autrice.

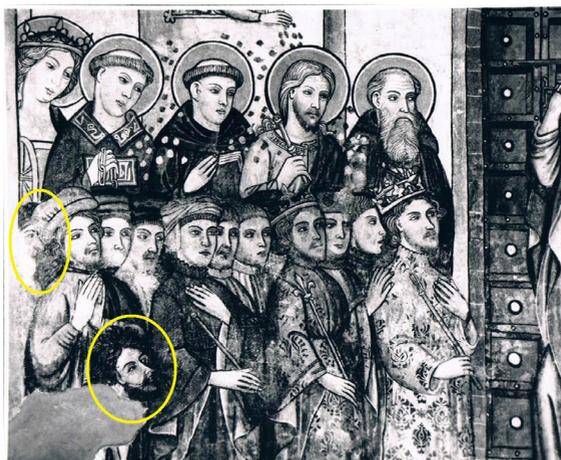


Fig. 21: Confronto tra *Figure femminili*, Alessio di Vico, Fronte posteriore del Sepolcro di Margherita di Durazzo, Salerno, Duomo di San Matteo e Primo Maestro di Santa Margherita, Maddaloni (CE), Chiesa di Santa Margherita.

Fig. 22: Primo maestro di Santa Margherita, *La Gerusalemme celeste* (part.), Sant'Agata de' Goti (BN), Chiesa della Santissima Annunziata. Sovrintendenza BB.AA.SS. di Napoli.



Fig. 23: Secondo maestro di Santa Margherita, *Madonna col Bambino*, Caserta Vecchia (CE), Duomo di San Michele Arcangelo. Fotografia dell'autrice.



Fig. 24: Andrea de Aste, *Santa Corona*, Incisa Scapaccino (AT), Chiesa di San Giovanni Battista. Fotografia di Davide Palazzetti.



Fig. 25: Andrea de Aste, *Madonna col Bambino ed angeli*, *Crocifissione*, *San Vittore*, *San Giovanni Battista*, *San Pietro*, *Santa Corona*, *Santo Stefano*, *San Domenico*, *Sant'Antonio abate* (nelle cuspidi), Incisa Scapaccino (AT), Chiesa di San Giovanni Battista. Fotografia di Davide Palazzetti.



Fig. 26: Andrea de Aste, *Madonna col Bambino*, Quarto (GE), Chiesa di Santa Maria della Castagna. Ufficio Arte sacra e Beni culturali della Curia Arcivescovile della Spezia (Aut. n. 815/18).



Fig. 27: Andrea de Aste, *Madonna col Bambino e San Secondo*, Asti, Chiesa Collegiata di San Secondo. Fotografia di Davide Palazzetti.



Fig. 28: Maestro del Polittico di San Pietro Martire, *Madonna col Bambino e Santi, Crocifissione*, Casolla (CE), Chiesa di Santa Maria ad Montes, Fotografia dell'autrice.



Fig. 29: Maestro del Polittico di San Pietro Martire, Confronto tra *San Giovanni Evangelista* della Chiesa di Santa Margherita (CE) e della Chiesa di San Pietro ad Montes, Casolla (CE).



Fig. 30: Andrea de Aste, *Madonna col Bambino*, Portovenere (La Spezia), Santuario di Santa Maria delle Grazie. Ufficio Arte sacra e Beni culturali della Curia Arcivescovile della Spezia (Aut. n. 815/18).



Fig. 31: Maestro del Polittico di San Pietro Martire, *Madonna col Bambino*, Bologna, Musei Comunali d'Arte. Collezioni Comunali di Bologna.



Fig. 32: Maestro del Polittico di San Pietro Martire, Confronto tra la *Madonna della Rosa*, Bologna, Musei Comunali d'Arte e la *Madonna del Velo*, Casolla (CE).



Fig. 33: Secondo maestro di Santa Margherita, *Cristo appare alla Vergine Maria con San Gregorio Magno*, Saint Paul's Bay (Malta), già collezione Muscat. Fototeca Federico Zeri.



Fig. 34: Secondo maestro di Santa Margherita, *Annunciazione*, Aversa (CE), Chiesa della Santissima Annunziata. Archivio Fotografico Luciano Pedicini.



Fig. 35: Martino di Bartolomeo e Giovanni di Pietro da Napoli, *Annunciazione e Crocifissione*, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo. Museo Nazionale di San Matteo di Pisa.



Fig. 36: Martino di Bartolomeo e Giovanni di Pietro da Napoli, *Crocifissione*, Cascina (PI), Oratorio di San Giovanni Battista. Fotografia dell'autrice.



Fig. 37: Alvaro Pirez, *Santa Lucia*, Nola (NA), Convento dei Frati Cappuccini.
Fotografia dell'autrice.

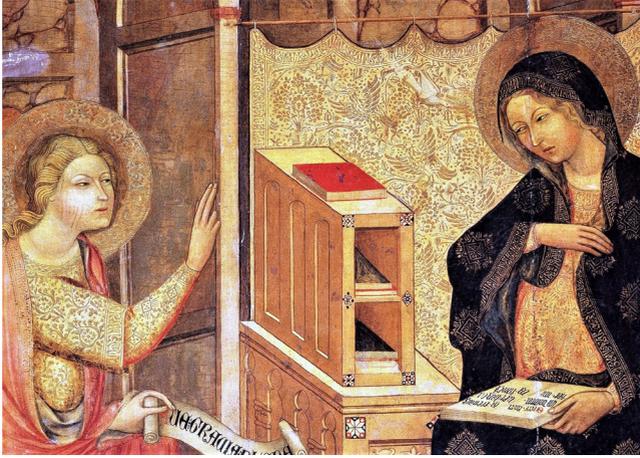


Fig. 38: Secondo maestro di Santa Margherita, *Annunciazione* (part.), Aversa (CE), Chiesa della Santissima Annunziata. Fotografia dell'autrice.

Fig. 39: Alvaro Pirez, *Madonna col Bambino*, Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori. Museo di Giovanni Fattori di Livorno.



Fig. 40: Secondo maestro di Santa Margherita, *Angelo Annunciante*, Sant'Agata de' Goti (BN), Chiesa della Santissima Annunziata. Sovrintendenza BB.AA. SS. di Napoli.



Fig. 41: Secondo maestro di Santa Margherita, *Vergine Annunciata*, Sant'Agata de' Goti (BN), Chiesa della Santissima Annunziata, Sovrintendenza BB.AA.SS. di Napoli.



Fig. 42: Secondo maestro di Santa Margherita, *Affreschi dell'abside*, Piedimonte Matese (CE), Santuario di Santa Maria Occorrevoles. Fotografia dell'autrice.

Fig. 43: Bottega di Santa Margherita, *Affreschi dell'abside*, Caivano (NA), Santuario di Maria Santissima. Fotografia dell'autrice.



Fig. 44: Secondo maestro di Santa Margherita, *Madonna col Bambino*, Piedimonte Matese (CE), Santuario di Santa Maria Occorrevole. Fotografia dell'autrice.



Fig. 45: Secondo maestro di Santa Margherita, *Santa Caterina d'Alessandria*, Piedimonte Matese (CE), Santuario di Santa Maria Occorrevoles. Fotografia dell'autrice.



Fig. 46: Secondo maestro di Santa Margherita, *San Filippo*, Piedimonte Matese (CE), Santuario di Santa Maria Occorrevole. Fotografia dell'autrice.