

PIETRO DI LORENZO

GLI STRUMENTI MUSICALI RAFFIGURATI NELLE OPERE D'ARTE IN TERRA DI LAVORO: IL PRIMO RINASCIMENTO (metà sec. XV – primi due decenni sec. XVI).

Questo articolo è la terza parte di un lavoro più generale di schedatura delle opere d'arte di Terra di Lavoro in cui sono raffigurati strumenti o oggetti musicali. Si rimanda alla prima parte¹ e alla seconda parte² per tutte le informazioni generali sugli scopi della ricerca, sulla nomenclatura e la storia degli strumenti musicali ritrovati nelle opere già schedate (tromba troncoconica, olifante, viella, organo portativo, liuto, ribecca, tromba, zampogna).

1. La tromba degli affreschi di Santa Maria del Castello di Formicola

La storia della chiesa di Santa Maria del Castello è ancora oggi da ricostruire con certezza per le fasi originarie. Il sito sembra sia stato il luogo di un insediamento fortificato (come il toponimo puntualmente richiama³). Quando e come il “castello” scomparve non è al momento noto e oscure sono le origini del luogo di culto attuale. Secondo gli studi pubblicati⁴, il santuario potrebbe essere sorto prima del sec. XIV⁵ (sicuramente esisteva nel 1326⁶) come sede dei Virginiani ma non nel 1142⁷ o nel 1122⁸; la sua attività continuò per secoli. Tra il 1571 e il 1581, nel centro di Formicola, a spese di Roberta Carafa, sorse il Convento dello Spirito Santo nel quale la comunità monastica trasferì in breve definitivamente e stabilmente la sua sede, ma senza abbandonare la celebrazione diurna della messa nel santuario sul colle, presidiato da un eremita⁹. Nel 1665 il convento dello Spirito Santo assurse alla dignità abbaziale che mantenne fino al 1807. Contemporaneamente aumentarono la devozione popolare e le cospicue donazioni alla Madonna del Castello. Il 4 agosto 1907 si festeggiò l'incoronazione della sacra effigie¹⁰.

Ad oggi non si hanno fonti documentali utili a ricostruire l'evoluzione architettonica del sito e, peraltro, anche i documenti di carattere generale sono completamente assenti tra il 1439 e il 1472, periodo prossimo agli affreschi qui in esame. Quindi, l'analisi è affidata alla comparazione stilistica.

L'aspetto architettonico e artistico attuale del santuario risale ai primi del Novecento, quando le strutture e gli apparati decorativi (probabilmente ancora memori dell'impianto

¹ A. DE CAROLIS – P. DI LORENZO, *Gli strumenti musicali raffigurati nelle opere d'arte di Terra di Lavoro: il Medioevo romanico e gotico (fine sec. XI – metà sec. XIV)*, in «Rivista di Terra di Lavoro», Bollettino on-line dell'Archivio di Stato di Caserta, Anno II, n° 3, ottobre 2007, pp. 19 – 47.

² P. DI LORENZO, *Gli strumenti musicali raffigurati nelle opere d'arte di Terra di Lavoro: il Medioevo tardogotico (metà sec. XIV – metà sec. XV)*, in «Rivista di Terra di Lavoro», Bollettino on-line dell'Archivio di Stato di Caserta, Anno III, n° 1, aprile 2008, pp. 1 – 20.

³ Ringrazio l'avv. Domenico Caiazza per il prezioso suggerimento sulle origini normanne del luogo, di cui egli conosce le strutture difensive superstiti e ne sta apprestando il rilievo.

⁴ G. FUSCO, *Il Santuario di Santa Maria del Castello*, in «Archivio Storico di Terra di Lavoro», vol. VII, 1981, p. 90 - 166; G. ROCERETO, *L'origine del Santuario di Santa Maria del Castello fra storia e leggenda*, Napoli, 1998; C. AURILIO, *La Madonna del Castello*, Curti, 2007.

⁵ Cfr. FUSCO, cit.. Egli ipotizza la presenza in zona dei Virginiani a Schiavi (oggi Liberi, a poca distanza da Formicola) a partire dal 1191, come riportato in una pergamena di Montevergine; la comunità virginiana probabilmente occupò il santuario a partire dalla seconda metà del sec. XIV.

⁶ *Rationes Decimarum Italiae*, a cura di I. IGUAÑEZ, Città del Vaticano, 1942, citate da FUSCO, cit.

⁷ Stando all'interpretazione che AURILIO, cit., dà delle notizie riportate sulla chiesa da un manoscritto settecentesco, distrutto durante la Seconda Guerra Mondiale, cfr. FUSCO, cit.

⁸ Come erroneamente sostenuto in B. DI DARIO, *Notizie storiche della città e diocesi di Caiazzo*, Lanciano, 1941, probabilmente sulla scorta di una tradizione orale, ripresa in articoli del 1907, come riportato da AURILIO, cit..

⁹ Cfr. FUSCO, cit.

¹⁰ Cfr. FUSCO, cit.

tardogotico) furono ripresi col tipico gusto revival – eclettico dell'epoca¹¹. Il recente intervento di restauro ha riportato alla luce molti degli elementi originari superstiti, in particolare nell'edificio – romitorio, alla destra della chiesa. La chiesa è a navata unica, con pianta a croce greca, volte a crociera, presbiterio quadrato.

Al di sotto dell'attuale complesso si sviluppa una vera e propria chiesa indipendente, alla quale si accede dal portico a sinistra della scala di accesso alla chiesa. Questi ambienti sono considerati pertinenti al primo impianto del luogo sacro, databile al periodo della fondazione del complesso virginiano o poco dopo. La chiesetta, di piccole dimensioni, si sviluppa su una pianta rettangolare composta di due ambienti, il primo coperto a botte il secondo a crociera; sulla parete verso nord di quest'ultimo è un piccolo altare secentesco. Le decorazioni coprono un arco temporale assai vasto tra il XIII e il XVII secolo¹².

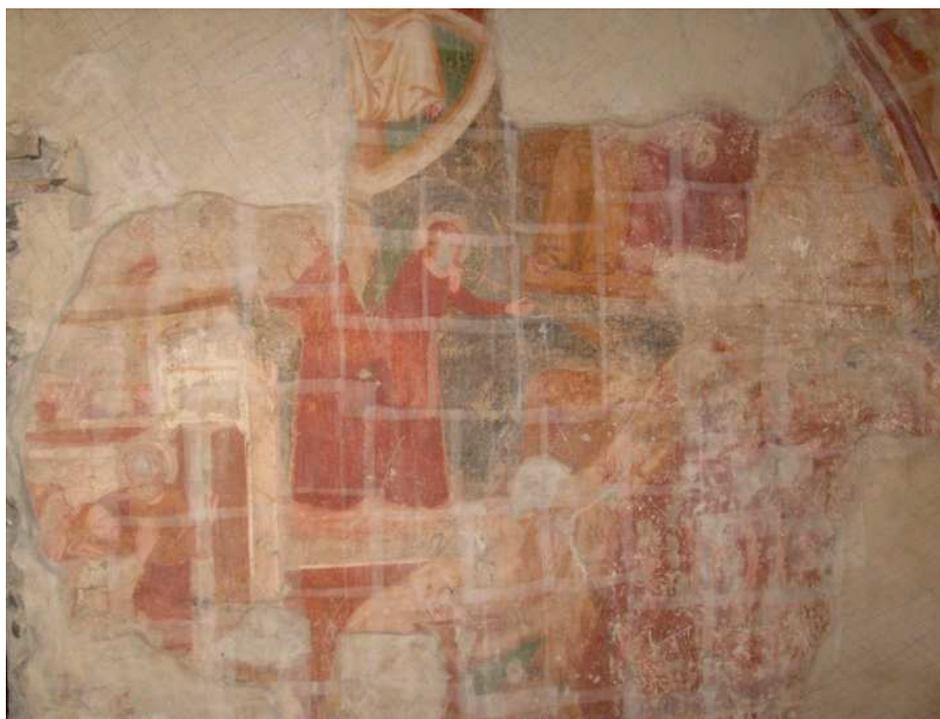


Figura 1: Il Giudizio Universale nella chiesa ipogea di Santa Maria del Castello in Formicola (sec. XV)

Purtroppo, anche per gli affreschi mancano studi scientifici. Da un lato, la Di Biase¹³, pur riconoscendo diverse fasi decorative intervenute una a coprire l'altra, descrive ed evidenzia una datazione al periodo romanico, col richiamo agli affreschi di Sant'Angelo in Formis. In effetti, questo intervento più antico (comunque non anteriore al XIII secolo e in parte ridipinto nel secolo XV) è minoritario rispetto alla superficie sopravvissuta, potendosi limitare al Cristo Pantocratore nella mandorla e ai soli tondi con i simboli antropomorfi degli Evangelisti. Ad una fase tardogotica, tra inizi e metà del sec. XV, risale l'intera parete est del secondo ambiente: Madonna col Bambino in trono, con due angeli reggicortina; ai lati, ma molto deperiti, due riquadri con un santo ciascuno;

¹¹ Cfr. AURILIO, cit.

¹² Ringrazio Stefano Simone che ha effettuato il sopralluogo, ha ripreso in fotografia gli affreschi e mi ha descritto lo stato dei luoghi ipogei.

¹³ L. DI BIASE, *Giudizio Universale, affresco in Santa Maria di Castello, Formicola*, Scheda di catalogo O[per]e d']A[rte], Soprintendenza per i Beni Architettonici e il Paesaggio, il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico per le province di Caserta e Benevento, funzionario responsabile U. CHIANESE, 1991: «Ignoto pittore campano o maestranze bizantine. Il ciclo presenta dei motivi di forte analogia stilistica con quelli un tempo presenti nel portico della chiesa abbaziale di S. Angelo in Formis a Capua e risalenti ai secoli XI e XII. Al periodo romanico vanno riferiti quasi tutti gli affreschi, ivi compresi quelli coi simboli degli evangelisti Marco e Luca».

nel registro superiore, ai lati Annunciazione, al centro Cristo Risorto nella mandorla. La ridipintura rinascimentale (seconda metà del sec. XV) degli affreschi originari del primo ambiente (di cui probabilmente furono mantenuti il disegno e la composizione complessiva) è la fase cui appartengono le schiere angeliche che appaiono nelle unghie della volta, il sant'Antonio abate sulla parete di separazione con il secondo ambiente, il vicino riquadro con San Giovanni Battista (sulla parete d'ingresso), le scene con storie di San Nicola e il riquadro con San Michele della parete verso sud (che ospitava l'originario ingresso alla chiesa) e il giudizio universale (sulla parete di fronte all'ingresso). Posteriori sono i riquadri con santa Caterina d'Alessandria (prima metà del sec. XVI) e san Biagio (1648)¹⁴, dipinti sulla parete verso nord, ove è l'altare.

A mio avviso, i frammentari resti del "Giudizio Universale" possano datarsi alla seconda metà del secolo XV per comparazione con altre opere simili in Terra di Lavoro (vedi la tromba di Carinola, al successivo paragrafo 2) e sulla scorta dell'abbigliamento e della capigliatura dell'angelo trombettiere, chiaramente vestito alla rinascimentale (si osservi il giro collo e la foggia della veste) e pettinato "all'antica". L'affresco purtroppo è molto danneggiato e leggibile solo per parte della zona centrale e per gran parte di quella a sinistra. In alto è Cristo (di cui si scorgono soltanto la parte inferiore delle gambe e la veste). Ai suoi lati sono i vegliardi, in posizione seduta, anch'essi conservati per la sola parte delle gambe. Nella parte inferiore, sulla sinistra sono le anime buone, accolte da San Pietro e ammesse al paradiso attraverso una porta turrita; sulla destra sono le anime dei dannati. Al centro in basso sono i corpi che escono dalle tombe (a cassa) sovrastati da due angeli trombettieri simmetrici, rivolti rispettivamente a destra e a sinistra. Dell'angelo di sinistra, appena leggibile, si intuisce la grande somiglianza con quello di destra, quasi fosse dipinto a specchio.



Figura 2: La tromba, dal Giudizio Universale di Santa Maria del Castello in Formicola (sec. XV)

¹⁴ ROCERETO, *cit.*, descrive le due opere come Santa Barbara e San Nicola, datando quest'ultimo al 1648.

L'angelo posto a destra regge una tromba retta rinascimentale, appena svasata nella campana. L'angelo praticamente non impugna lo strumento ma lo sostiene solamente con pollice, indice e medio della mano sinistra, con un gesto di grande eleganza giustificabile dall'apparente leggerezza della tromba che sembra quasi galleggiare. Con le corrispondenti tre dita della mano destra (le restanti due dita sembrano ripiegate verso il palmo, ma potrebbe trattarsi di un maldestro restauro), l'angelo sostiene l'estremità della tromba, curando di mantenerla in contatto con le labbra. L'espressione del volto sembra configurare l'insufflazione tipica degli strumenti a bocchino, con le guance rigonfiate per esercitare la pressione sufficiente a sostenere la vibrazione delle labbra.

Il riferimento iconografico più vicino territorialmente (ma anteriore di mezzo secolo o più) è il "Giudizio Universale" che l'anonimo maestro (che dall'opera prende il nome) dipinse sulla controfacciata della chiesa dell'Annunziata in Sant'Agata de' Goti, datata al secondo decennio del Quattrocento¹⁵; quello successivo le trombe del *sacra olea* di Casertavecchia (vedi oltre, parag. 5).

2. L'angelo cantore dello stendardo Mastrilli del Museo Provinciale Campano di Capua

Il Museo Provinciale Campano di Capua fu fondato nel 1873 nel palazzo dei principi di San Cipriano, già degli Antignano da cui fu eretto nella seconda metà del '400; a quell'epoca risalgono le più interessanti strutture architettoniche e decorative sopravvissute alla distruzione bellica del 1943. Le opere d'arte del Museo furono incamerate recuperando dipinti conservati in chiese e conventi soppressi o fatiscenti, purtroppo senza documentare o documentando in modo assai parziale e incompleto la provenienza dei dipinti e la data della loro acquisizione. Numeroso è il gruppo di dipinti del Quattrocento, di differente livello qualitativo, che documentano gli sviluppi della pittura durante il periodo aragonese¹⁶.

L'opera, acquisita dal Museo dopo il 1891, è così descritta da Spinosa¹⁷ :

«L'opera più antica del gruppo è anche la più problematica per la definizione del suo autore e la posizione ch'essa occupa nell'ancora aggroviagliato intreccio di esperienze che fiorirono a Napoli nei primi anni del regno di Alfonso di Aragona. Si tratta di uno straordinario stendardo con "La Vergine col Bambino tra i Santi Francesco d'Assisi, Giovanni Battista, Gerolamo, Antonio da Padova ed angeli cantori" ed in più nella parte alta del dipinto, l'episodio dell'Annunciazione con al centro il Cristo benedicente. Sullo sfondo il prospetto di un monumentale edificio preceduto dalla fronte di un tempio classico con statue a rilievo e a tutto tondo di santi e profeti. ...Già riferito dal Causa¹⁸ ad un ambito di cultura strettamente meridionale e datato intorno agli anni 1470-80 più di recente assegnato a Jacomart Baço nel tempo del suo soggiorno napoletano al seguito di Alfonso d'Aragona, e quindi tra il 1442 e il 1452-52. Il dipinto ha certo qualità formali da farlo sicuramente collocare nel vivo di una cultura di chiara estrazione valenzana, con soluzioni affini ai modi di Jacomart nel retablo della Collegiata di Jativa dipinto certamente poco prima del 1455 e quindi negli anni del soggiorno napoletano Maestro di Valencia. Ma in attesa dell'acquisizione di nuovi più precisi elementi atti alla identificazione delle diverse maestranze, iberiche, fiamminghe e borgognone, presenti a Napoli negli anni del regno di Alfonso d'Aragona ed al più sicuro riconoscimento del seguito che queste presentemente sicuramente trovarono presso i pittori locali, è preferibile muoversi con la necessaria cautela nell'attribuzione del dipinto capuano. Anche perché, se è vero che le figure dei santi e degli angeli presenti nello stendardo del Museo Campano rimando certamente al particolare realismo tardogotico di Jacomart, è altrettanto vero che mai, a quel che ne sappiamo, un dipinto quest'ultimo o di altri maestri valenzani si chiude con architetture di gusto classico come queste della tela di Capua o risulta privo di quella pavimentazione a "rublejas" che si ritrova in tutta la produzione pittorica della scuola di Valencia.»

Il successivo intervento di Leone de Castris precisa ulteriormente il contesto di nascita dell'opera:

«La doppia presenza a Napoli di Jacomart, in ogni caso, affiancata dalle altre – e come s'è detto non rare – di artisti spagnoli alla corte di Alfonso, dovè rappresentare in città un fenomeno di richiamo e di rilevanza notevoli, capace di

¹⁵ Cfr. M. T. RIZZO, *Il Tardogotico: gli affreschi della chiesa di Santa Margherita a Maddaloni*, Caserta, 2002.

¹⁶ N. SPINOSA, *La Quadreria*, in *Il Museo Provinciale Campano di Capua*, pubblicato in «La provincia di Terra di Lavoro», XI, dicembre 1974, Caserta, p. 133 e ss.

¹⁷ SPINOSA, cit.

¹⁸ R. CAUSA, *Il nuovo ordinamento delle collezioni d'arte medievale e moderna del Museo Campano di Capua*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», XXXVIII, 1953, IV, p. 351.

permeare in profondità il tessuto figurativo della capitale aragonese con lo sposarsi al filone già robusto di cultura franco-fiamminga...O ancora si pensi alla grande tempera su tela del Museo Campano di Capua, che una preziosissima scritta vorrebbe eseguita nel 1449 per un Gabriele Mastrilli “consigliere” di Alfonso, non riferibile certo al pittore valenciano in persona – come si provò a suggerire anni fa Raffaello Causa – ma pure espressione, nell’Annunciazione alla fiamminga, nella bonomia degli angeli cantori e nel distacco un po’ rigido dei santi, di un fecondo contatto con la sua pittura da parte di un artista locale dalla formazione non troppo dissimile da quella d’una Giovanni da Gaeta, chissà se identico a quell’Antonello appunto da Capua pur esso attivo in Castel Nuovo e ricordato dai documenti aragonesi dell’epoca di Alfonso e Ferrante»¹⁹.



Figura 3: Lo stendardo “Mastrilli” del Museo Provinciale Campano di Capua (1449)

L’opera non è riportata nel catalogo delle opere restaurate presentate nella pubblicazione curata dalla Provincia di Caserta²⁰. Purtroppo, come per la maggior parte delle opere pittoriche del

¹⁹ P. L. LEONE DE CASTRIS, *Quattrocento aragonese. La pittura a Napoli al tempo di Alfonso e Ferrante d’Aragona*, Napoli, 1997, pp. 22, 25 e 42. Nella nota corrispondente al testo riportato sono segnalati i riferimenti bibliografici seguenti: F. BOLOGNA, *Napoli e Le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli, 1977, p. 50, nota 11. SRICCHIA SANTORO, *Antonello e l’Europa*, Milano, 1986, p. 33, nota 13.

²⁰ A. MAROTTA, *Museo Provinciale Campano. Restauro di dipinti e sculture*, s.l., s.d. [ma probabilmente 1991].

Museo Campano, non è possibile risalire all'ubicazione originaria dello stendardo²¹. Ciò priva le riflessioni seguenti della possibilità di essere calate nel contesto culturale, artistico e musicale, originario; contesto che, a mio avviso, spesso doveva essere piuttosto differenziato già alla metà del '400, soprattutto in una provincia vasta e assai eterogenea come l'antica Terra di Lavoro.

Dal punto di vista puramente musicale, sono diversi gli spunti di interesse proposti dal dipinto. Quello più rilevante ed evidente è costituito dalla rappresentazione di due manoscritti musicali²², rispettivamente raffigurati tra le mani dei due angeli immediatamente prossimi alla Vergine Maria, al centro dell'articolata composizione. I manoscritti sono perfettamente leggibili, a differenza del testo del volume posto tra le mani di San Girolamo²³. Dal punto di vista paleografico musicale, si tratta di due brani in notazione quadrata mensurale su pentagramma, perfettamente coerenti con la datazione del dipinto²⁴.

Il testo a sinistra di chi guarda, purtroppo solo parzialmente leggibile, riporta una preghiera che fu utilizzata nella liturgia delle Ore come responsorio e come inno: «O gloriosa Domina / excelsa». Probabilmente si può ricostruire il testo come segue: «O gloriosa domina excelsa super sidera quae nec primam similem visa est nec habere sequentem Vs. Sola sine exemplo placuit virgo Cristo»²⁵ o anche con la documentata e frequente variante «O gloriosa femina excelsa super sidera quae nec primam similem visa est nec habebit sequentem Vs. sola sine exemplo placuit virgo Cristo».²⁶

La parola successiva «excelsa» è di difficile lettura ma non sembra riconducibile a nessuna di quelle presenti nelle due versioni documentate del testo. Il terzo rigo del manoscritto è completamente privo di testo e, soprattutto, riporta una indicazione di chiave di do incardinata sul terzo rigo, a differenza dei primi due rigi, notati con chiave di fa sul terzo rigo.

La chiave di fa sul terzo rigo (coincidente con l'estensione baritonale moderna) lascia ipotizzare che si tratti della parte (forse la più grave) di una intonazione polifonica dell'inno di cui le altre 2 o 3 voci sono al momento sconosciute²⁷. L'angelo cantore a destra della Vergine (per l'osservatore) regge un foglio musicale con l'incipit «Mag[nificat]», in notazione concorde alla melodia del magnificat del II modo.

La chiave non è visibile ma si può dedurre sia quella di fa sul 3° rigo (baritono) grazie alla presenza dell'unica alterazione d'armatura di chiave, il b, presente sul quarto spazio (sib). Anche in questo caso, potrebbe trattarsi di una intonazione polifonica del testo del Magnificat, le cui altre 2 o 3 voci sono al momento sconosciute.

²¹ SPINOSA, cit.

²² Ad oggi, è la più antica attestazione nota in Terra di Lavoro dei due brani liturgici.

²³ Nel dipinto altri testi appaiono in forma più o meno realistica: ben visibile è il cartiglio nelle mani di San Giovanni Battista «Ecce Agnus D[ei]»; anche se più piccolo e stretto, si nota ugualmente il cartiglio tenuto dall'Arcangelo Gabriele nella scena dell'Annunciazione, dipinta nella parte superiore dello stendardo con ampi brani nel saluto angelo riportato nel testo di San Luca «Ave Maria ...». Per nulla realistico e piuttosto nascosto, così da essere celato anche allo sguardo più attento, è il testo composto, a mo' di decorazione, lungo l'orlo dorato della veste della Vergine Maria «Maria Mater Domi[num]». Si tratta di una didascalia che non apporta alcun vantaggio nella lettura iconografica del dipinto, identificando l'unico personaggio che persino i più inesperti osservatori attuali riescono ad identificare con assoluta certezza, a fronte delle sofisticate competenze che sono necessarie per differenziare sant'Antonio da Padova da San Francesco d'Assisi e per individuare San Girolamo, grazie agli attributi tradizionali (il leone e l'abito cardinalizio completo di cappello), e San Giovanni Battista per il tipico abito di pelliccia ovina (ma in tal senso il cartiglio aiuta).

²⁴ A metà del terzo rigo recante notazione è anche una «ligatura»; gli altri due rigi pentagrammati visibili sono vuoti.

²⁵ Corrisponde al responsorio del CRI 7270 che trova concordanze con i codici di Ivrea (Bibl. Capitolare, CVI) e Benevento (Benevento, S. Lupo), cfr. G. BAROFFIO, *Corpus Responsoriale Italicum*, 2006, www.unipv.it/baroffio. Il testo è attribuito a Venantius Fortunatus (530-609) e fu impiegato diffusamente sin dal primo Medioevo per la Vergine Maria. Oggi è parte del Piccolo Ufficio della Beata Vergine come Inno per le letture e anche come inno del venerdì per le lodi. Lo si ritrova anche come inno del Comune della Vergine nell'Ufficio delle Letture. Cfr. M. MARTIN, *Thesaurus precum latinarum*, 1998, www.preces-latinae.org/index.htm, alla sezione relativa alla Beata Vergine Maria.

²⁶ Cfr. BAROFFIO, cit., Fonta Avellana, Eremo, ms Nn, f. 480.

²⁷ Tra i brani polifonici reperiti sullo stesso testo si segnalano quelli Adrian Willaert (anche in versione intavolata per organo), Nicolas Gombert, Giovanni Croce e William Byrd.



Figura 4: Manoscritto del “O gloriosa domina”, stendardo “Mastrilli”, Capua, Museo Campano (1449)

Gli angeli sono disposti “a cappella” e sono raffigurati con le bocche in posizione di emissione vocale: tre di essi sono ben visibili, il quarto è in gran parte nascosto, salvo proprio per la bocca. Tutti hanno una posizione labiale estremamente stretta, assai diversa, per esempio, da quella (molto più aperta) delle bocche degli angeli dei bassorilievi (coevi, 1431-1438) di Luca della Robbia nella cantoria di Santa Maria del Fiore in Firenze²⁸. Ciò può essere dovuto sia ad una pura scelta figurativa del pittore, ideata per evidenziare la fisionomia rilassata e serena degli angeli, sia come un possibile indizio di una emissione più delicata e dolce, rispetto a quella “fiorentina”.

L'altra rilevante osservazione di carattere musicologico è relativa al modo in cui i manoscritti sono raffigurati. Infatti, per l'osservatore del dipinto i due manoscritti sono leggibili perfettamente nel senso usuale di lettura del testo e della notazione musicale. Il che implica che gli stessi debbano apparire giocoforza capovolti nelle mani dei due angeli cantori che canterebbero col manoscritto “alla rovescia”. Il fatto può essere giustificato con la volontà della committenza o dell'artista di rendere perfettamente riconoscibili le musiche o le preghiere intonate. La coincidenza trova un parallelo nell'uso del rotolo dell'exultet (si noti che anche nel dipinto in esame le pergamene appaiono arrotolate, con molta evidenza)²⁹: un singolare e sorprendente recupero di una tradizione (peraltro citata in modo improprio!) o una scoperta / invenzione del pittore?

²⁸ Oggi esposta in Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

²⁹ L'exultet (dall'incipit) è il preconio che si canta nella Veglia Pasquale. Nella *Langobardia Minor*, ed in particolare nell'area del Principato di Capua e nelle zone di influenza culturale di Montecassino, assunse le forme di arredo liturgico e di prodotto culturale di lusso come testimoniano gli straordinari codici miniati ancora oggi conservati. In essi, le raffigurazioni volte ad illustrare il testo, appaiono capovolte rispetto al testo letterale e alla notazione musicale

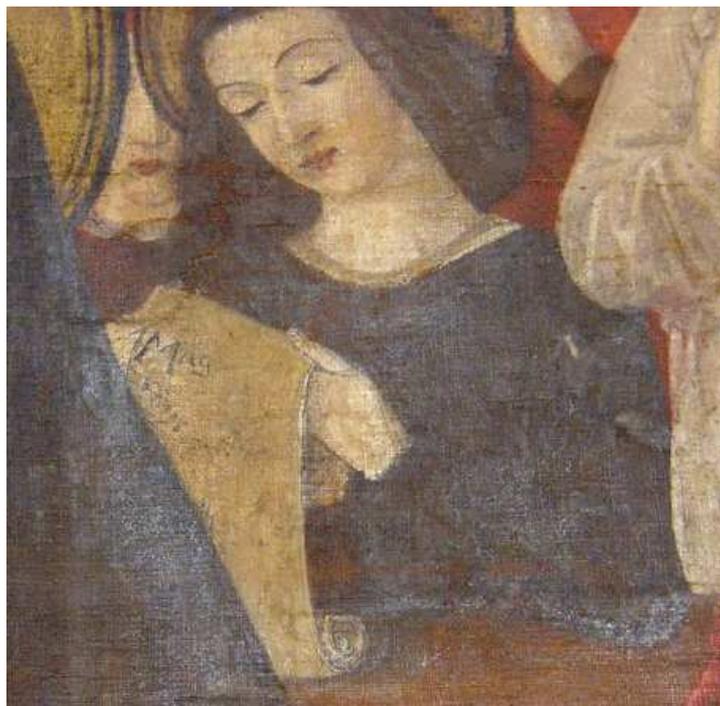


Figura 5: manoscritto del “Magnificat”, stendardo “Mastrilli”, Capua, Museo Provinciale Campano (1449)

3. La tromba nella “Salita al Calvario” nel refettorio del convento di San Francesco a Casanova in Carinola

Il convento di San Francesco di Casanova di Carinola appare oggi nelle forme della seconda metà del secolo XV, epoca in cui tutto il centro, sotto la baronia prima dei Marzano e poi dei Petrucci, conobbe interventi architettonici e artistici di grande qualità e vide l’impegno di maestranze direttamente o indirettamente legate alla corte aragonese. In effetti, il convento fu completamente rifondato su un complesso più antico datato al XIII secolo³⁰. Come per altri conventi di Terra di Lavoro, la fondazione del cenobio è attribuita direttamente al Santo nel suo passaggio in Campania avvenuto nel 1222³¹. In quella occasione, San Francesco avrebbe dormito in una grotta nei pressi del convento, scavata nel banco di roccia³². La notizia, utilizzando la stessa fonte, è ripresa da altri autori successivi che trattano direttamente o indirettamente del convento³³. Il convento fu abitato dai francescani fino al 1813 quando fu soppresso; riaperto da Ferdinando II nel

per il lettore / diacono che sorregge il rotolo, così da essere perfettamente leggibili dall’assemblea. Una sorta di cartone animato del medioevo!

³⁰ Cfr. L. MENNA, *Saggio storico ossia piccola raccolta dell’istoria antica e moderna della città e diocesi di Carinola*, Aversa, 1848.

³¹ La presenza di S. Francesco d’Assisi nel comune di Carinola nel settimo anno di regno di papa Onorio III, dodicesimo di Federico II imperatore, nel quindicesimo anno dopo la fondazione dell’Ordine dei Minori, è riferita da L. WADDING, *Annales Minorum seu trium Ordinum a S. Francisco institutorum*, 1541: «Il Santo uomo venne a Carinola, o Caleno, città della Campania Felice, distante circa quattromila passi dalla conosciutissima città di Mondragone, e predicò con grande profitto delle anime e con incremento del suo Ordine, accettò per i suoi un’abitazione sotto il titolo di S. Giovanni Battista che, dopo la sua morte, fu dedicata al nome dello stesso Santo uomo. In questa permane una “stanzetta” del medesimo Beato Padre, e piantato dallo stesso un albero di melo curativo, che sorgendo da terra con un triplice tronco presenta un bellissimo prospetto di se medesimo. Lo stesso Santo uomo scelse anche il luogo per seppellire i Frati, e con le sue mani cinse con un muro il piccolo cimitero, nel quale sempre i Frati vogliono essere seppelliti».

³² WEDDING, cit.

³³ Cfr. MENNA, cit.; R. CASTRICHINO - G. SUPINO, *San Francesco di Assisi a Gaeta e a Casanova di Carinola*, Formia, 1991; C. CUNDARI - L. CARNEVALI, *Carinola e il suo territorio*, Roma, 2002;

1838, fu nuovamente soppresso nel 1861 e ancora definitivamente riaperto nel 1948 e affidato alla comunità dei frati minori che tuttora lo abitano.

Il refettorio del convento è ubicato nel braccio ovest del chiostro quadrato, di impianto quattrocentesco. Sulla parete di fondo, di forma lunettata, è affrescata una “Salita al Calvario”, purtroppo mutila per quasi la metà della superficie³⁴. Dalla porta fortificata di una città turrita, esce una folla di personaggi francescani, capeggiati dal Santo. Poco più avanti è il gruppo della Madonna, San Giovanni Evangelista e delle Pie Donne; a poca distanza, è Cristo piegato dal peso della croce. In secondo piano, in posizione centrale, con direzione di marcia opposta al corteo che segue il Cristo, è un drappello di armigeri che procede in discesa da un pendio, tra i quali due cavalieri.



Figura 6: “Andata al Calvario”, Carinola, San Francesco a Casanova, (seconda metà sec. XV)

Quello posizionato più in basso (altimetricamente, nella prospettiva del dipinto) suona una tromba, sottilissima, di cui non si vede la campana terminale. La tromba è sorretta alla medievale (impugnatura destra, palmo verso l’alto, pollice che oppone). Il soldato poggia la tromba al centro delle labbra e gonfia le gote ampiamente.

L’unico studio specialistico³⁵ sul dipinto in oggetto è l’articolo di Pinto³⁶ che avvicina l’opera allo stile della produzione migliore di Giovanni da Gaeta, riscontrando un influsso catalano-valenzano e proponendo una datazione alla metà del secolo XV. Pinto, dopo aver proposto collegamenti con gli affreschi del chiostro del Platano del Monastero dei Santi Severino e Sossio in Napoli, suggerisce che l’opera di Carinola possa porsi come referenza di impianto iconografico per l’affresco nel napoletano del refettorio di Santa Maria la Nova, affresco oggi è riferito a tutt’altro ambito culturale e ad altro periodo³⁷, e peraltro dalla struttura compositiva differente.

³⁴ E’ un tema presente in altri conventi francescani campani: Napoli, Santa Maria La Nova; Teggiano, SS. Pietà; Roccamonfina, Santuario dei Lattani (distrutto).

³⁵ L’opera è schedata: A. NAPOLITANO, *Andata al Calvario, affresco in San Francesco di Casanova, Carinola*, Scheda di catalogo O[per]e d’[A]rte], Soprintendenza per i Beni Architettonici e il Paesaggio, il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico per le province di Caserta e Benevento, funzionario responsabile G. PARENTE, 1993. La scheda propone come riferimento un anonimo pittore di «scuola dell’Italia centrale» con la datazione al secolo XV; nessun riferimento bibliografico è indicato, ignorando lo schedatore l’articolo di Pinto riferito nel seguito.

³⁶ R. PINTO, *Un affresco quattrocentesco nel convento francescano di Carinola*, in «Luce serafica, arte», Dicembre 1982, s.l., s.n., [1982], p. 600 – 602.

³⁷ L’opera, attribuita per la prima volta al Sabatini, da P. GIUSTI, *Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*, Firenze, 1983, compare nel catalogo della mostra ANDREA DA SALERNO NEL RINASCIMENTO MERIDIONALE, a cura di G.



Figura 7: Araldo trombettiere “Andata al Calvario”, Carinola, San Francesco a Casanova, (seconda metà sec. XV)

4. La zampogna nell’Adorazione dei pastori nella chiesa di Santa Maria a Piazza in Aversa

Le vicende storiche dell’origine della chiesa di Santa Maria a Piazza sono riassunte nel precedente articolo di iconografia degli strumenti musicali in Terra di Lavoro³⁸. L’affresco è dipinto sulla parete laterale della navata destra, nella seconda campata. Il soggetto è, a mio parere, identificabile come “Adorazione dei pastori” piuttosto che come “Natività”, titolo proposto da Marchi, che firma la scheda dell’opera³⁹. D’altra parte, le poche note della scheda sono le uniche dedicate all’affresco, ignorato dalla critica. La letteratura di storia locale continua a rifarsi alla notizie riportate nel testo di Parente⁴⁰, con qualche innovazione nel testo di Moscia⁴¹ che fornisce anche una lettura esatta del soggetto. Allegro⁴² descrive così l’opera:

«... affresco staccato dal muro nel 1982 e dopo il restauro posto su una tavola di legno. Il pittore, dotato di una buona tecnica compositiva e di una conoscenza di prima mano dell’arte fiorentina post-masacesca, inquadra la consueta scena dell’Adorazione in un’architettura di sfondo del tutto originale. Archi a tutto sesto, pilastri con capitelli composti e soprattutto quel bugnato a punte di diamante alle spalle di S. Giuseppe. Quest’ultimo particolare (il bugnato era presente in quel periodo solo a Ferrara e a Napoli, nel palazzo San Severino, divenuto poi nell’età della Controriforma chiesa del Gesù Nuovo) consente la datazione dell’opera alla seconda metà del ‘400 (il palazzo Sanseverino è del 1470, quello di Ferrara del 1492), ma non permette di identificarne l’autore, che dovette presumibilmente essere colpito dalla novità non solo architettonica, ma di linee compositive del bugnato».

PREVITALI, Firenze, 1986, p. 18 e p. 226, con la datazione al 1511. L’attribuzione ad Andrea da Salerno (ma con datazione al 1514 circa) è in P. GIUSTI - P.L. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli, 1510 – 1540 forasetieri e regnicoli*, Napoli, 1988, p. 275.

³⁸ DI LORENZO, cit.

³⁹ E. MARCHI, *Natività*, Affresco, Scheda di catalogo O[per]e d’[ar]te, Soprintendenza per i Beni Architettonici e il Paesaggistici per le province di Caserta e Benevento, Napoli, 1982. La schedatrice scrive nelle note scrive: «...impossibile accertare la fondatezza dell’attribuzione del Parente a Gaspare Ferrata, vol. II, p. 369» e riferisce l’attribuzione ad un «...ignoto pittore di cultura fiorentina, ... al corrente delle più moderne scoperte della pittura fiorentina post- masacesca».

⁴⁰ G. PARENTE, *Origine e vicende ecclesiastiche di Aversa*, Napoli, 1857-58, rist. anastatica Aversa, 1986. A. CECERE, *Magna anima – Aversae civitatis – La grande anima della città di Aversa*, Napoli, 2004, pp. 134 e 135, riporta «Nella navata destra, incorniciato, il bellissimo affresco dell’Adorazione dei Magi (XV-XVI sec.), di cultura pinturicchiesca», identificano in modo errato il soggetto dell’opera.

⁴¹ L. MOSCIA, *Aversa - Tra vie, piazze e chiese – Note di storia e di arte*, Napoli - Roma, 1997, alla voce.

⁴² Cfr. F. ALLEGRO, *Santa Maria a Piazza, L’interno* in www.santamariaapiazzaaversa.it (consultazione ottobre 2008).



Figura 8: “Adorazione dei pastori”, Aversa, Santa Maria a Piazza, (ultimo quarto sec. XV)

Sul lato sinistro, parzialmente danneggiato per la perdita della superficie pittorica, dietro il pastore più prossimo al Bambino, è un pastore in secondo piano, inginocchiato, che sorregge con il braccio destro una zampogna, con la sacca ripiegata. Dello strumento si nota solo la coppia di canne melodiche, ciascuna con 3 fori visibili, di cui quello più in basso è doppio.



Figura 9: Zampogna, “Adorazione dei pastori”, Aversa, Santa Maria a Piazza, (ultimo quarto sec. XV)

In opere artistiche coeve o di poco successive alla nostra e presenti da tempo sul territorio⁴³ si riscontrano zampogne di diverso tipo derivanti dalla piva a vescica medievale⁴⁴.

⁴³ Si vedano, per esempio: la zampogna del rilievo del Presepe (non eseguito in Napoli ma ivi presente dal 1475) di Antonio Rossellino in Napoli, Santa Maria di Monteoliveto, cappella Piccolomini d' Aragona, con cannello, una sola melodica svasata e lungo bordone verticale, cfr. ABBATE, *Storia dell'Arte Meridionale, Il Sud angioino e aragonese*, Roma, 2002, p. 205; la zampogna della tavola con la Natività di ignoto della prima metà sec. XVI, in cui lo strumento mostra una melodica con lungo bordone. Di altro tipo sono la zampogna sullo sfondo nella Natività di Andrea Sabatini, già Londra, mercato antiquario, anteriore al 1512, raffigurata di profilo, con cannello e 2 canne melodiche (cfr. GIUSTI - LEONE DE CASTRIS, cit., fig. 91) e quella della Natività di Giovan Girolamo da Brescia nella Cappella Arcivescovile di Capua, con due canne melodiche e senza bordone (vedi oltre, paragrafo 7).

⁴⁴ Cfr. *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Il lessico*, diretto da A. BASSO, Torino, 1985, ristampa 1998 (nel seguito DEUMM), vol. III, alla voce, in cui sono riportate alcune citazioni antiche e le diverse

5. Gli angeli trombettieri del sacra olea della Cattedrale di Casertavecchia

La cattedrale di Casertavecchia (originariamente Casam Irtam⁴⁵) occupa il sito centrale del borgo medievale, citato per la prima volta nell'861 dallo storico longobardo come *castrum*. Il titolo della chiesa (dedicata a San Michele Arcangelo) è un ulteriore indizio della sua erezione in età longobarda. La chiesa divenne sede vescovile probabilmente raccogliendo l'eredità della sede *calactina* forse insediata nella chiesa di Santa Maria di Calatia⁴⁶. L'attuale chiesa fu iniziata dal 1113 in forme romaniche di eccezionale sintesi stilistica con influenze (lombarde, normanne, arabe), rimaneggiata ai primi del XIII secolo. Numerose le modifiche realizzate nei secoli successivi in particolare realizzando numerose cappelle laterali, al di fuori della pianta originaria⁴⁷. I restauri puristi, cominciati nel 1909-10 (e continuati a più riprese fino al Secondo Dopoguerra) e finalizzati a riportare la chiesa al suo presunto aspetto originario, comportarono la distruzione di tutte le cappelle tranne di quella posta all'inizio della navata sinistra, dedicata alla Madonna del Rosario.

Sulla parete a sinistra di chi entra nella cappella dalla chiesa è una lastra di tabernacolo per la conservazione degli olii sacri (*Sacra olea*). Ecco la descrizione riportata da Daniele⁴⁸:

«Nella stessa cappella del Rosario, sulla sinistra, è murato un rettangolo in marmo tutto scolpito in bassorilievo. Nella parte superiore del rettangolo sono scolpite le parole "Sacra Olea", e sono raffigurati due angeli che con le ali spiegate danno fiato alle trombe, altri quattro angeli con le ali spiegate e le mani giunte sono rivolte verso la porticina, la quale è sostenuta da due putti.»

Ancora più dettagliata quest'altra descrizione di Laudando⁴⁹:

«Sta presso a questo sepolcro il sacro fonte; è nella parete vicina un usciolino di bronzo, in mezzo ad una lastra quadrilatera di finissimo e bianco marmo, dove effigiate a bassorilievo molte figure. In alto veggonsi due angeli, librati in sulle ali, con lunghe vestimenta, l'uno incontro all'altro, con i volti rivolti verso la sommità dell'usciolino, ed hanno a bocca le trombe: fra le trombe e le teste degli angeli si leggono queste due parole: *Sacra olea*, per le quali apprendiamo quivi serbarsi il sacro crisma. Altri quattro angeli in piedi, due per ogni lato dell'usciolino, pregano con le mani giunte; e sotto l'estrema soglia due nudi putti delle mani, e della testa la reggono. La insegna del vescovo Gentile qui è ripetuta in due scudi triangolari, coronati dalla mitra, nei lati da basso della lastra.»

L'attribuzione e la datazione della lastra sono a tutt'oggi problemi aperti. Daniele⁵⁰ suggerisce datazione ed origine (del tutto improbabili): «Questa lastra di marmo probabilmente doveva appartenere ad un antico ciborio, forse del 1300. Ad oggi è stata utilizzata per la conservazione degli oli santi»⁵¹. Più recentemente, si è occupato dell'opera D'Onofrio⁵² che scrive:

«E' una scultura dovuta alle mani di un artista provinciale vissuto tra il Cinquecento ed il Seicento, che nel tentativo di far propri i moduli espressivi dei grandi maestri del Rinascimento risulta particolarmente dotato ma discontinuo.»

Nella nota relativa al testo citato⁵³, D'Onofrio riferisce che la lastra era collocata fino 1927 su una

tipologie dello strumento per quanto concerne le geometria della canna melodica: cilindrica o svasata a campana all'estremità.

⁴⁵ Cfr. G. TESCIONE, *Caserta medievale e i suoi conti e signori*, Caserta, 1990, p. 23.

⁴⁶ Idem, p. 22.

⁴⁷ Testo di riferimento per la ricostruzione delle vicende della cattedrale è M. D'ONOFRIO, *Cattedrale di Casertavecchia*, Roma, 1974. Sui restauri: C. PAPA, *I restauri del duomo di Casertavecchia*, tesi di laurea in Storia e tecnica del restauro, aa. 2002-2003, pp. 52-53

⁴⁸ G. DANIELE, *Il Duomo di Casertavecchia descritto ed illustrato*, Caserta, 1872, p. 28. L'autore è il pronipote del celebre storiografo ed erudito casertano del '700 ed è il primo a trattare dell'opera in oggetto.

⁴⁹ T. LAUDANDO, *La cattedrale di Casertavecchia. Memorie e osservazioni*, Caserta, 1927, p. 58.

⁵⁰ cit.

⁵¹ La datazione al 1300 è assolutamente non condivisibile.

⁵² D'ONOFRIO, cit., p. 56.

⁵³ Ibidem, nota 38.

parete presso il fonte battesimale citando come fonte il testo del canonico Laudando⁵⁴. La datazione proposta da D'Onofrio è al primo decennio del sec. XVII sulla scorta di elementi stilistici (sopra citati) e perché riconosce gli stemmi come quelli del vescovo Diodato Gentile (1604 – 1616), seguendo in ciò Laudando⁵⁵.

L'analisi stilistica di D'Onofrio non è unanimemente condivisa. Per esempio, la scheda di catalogo dell'opera propone la datazione alla fine del secolo XV⁵⁶ e attribuisce l'opera ad un ignoto maestro campano. Inoltre, tra le sculture documentate in territori vicini e stilisticamente assai affini nel comune richiamo a stili tipici della scultura di ispirazione lombarda nel dialetto importato a Napoli da Tommaso Malvito o nella diretta derivazione dalla potente colonia artistica attiva a Roma e controllata da Andrea Bregno⁵⁷. Si pensi, ad esempio, ai tabernacoli di Napoli⁵⁸, Castellammare, di Sorrento, Fondi del 1491⁵⁹, alla lastra di tabernacolo (*sacra olea*, 1514), oggi nella cattedrale di Sant'Agata de' Goti, nella parete destra della terza cappella della navata destra⁶⁰.

Per proporre una ipotesi sulla committenza e, di conseguenza, sulla datazione dell'opera è cruciale risolvere il problema del riconoscimento degli stemmi vescovili presenti sul rilievo. Per iniziare, il riferimento a Diodato Gentile⁶¹ appare tutt'altro che certo. Infatti, sono documentati altri stemmi sicuramente relativi al vescovo Gentile⁶² diversi da quelli della lastra in esame per l'assenza della stella sottoposta alla croce che inquadra lo scudo, per le bande laterali e per la croce stessa composta da cinque scacchi rossi e neri⁶³. Inoltre, l'unica fonte storico-araldica ufficiale della Diocesi di Caserta⁶⁴ riporta un disegno dello stemma di mons. Gentile che appare diverso da quello riprodotto sulla lastra, coronato dal cappello prelatizio vescovile, con 6 nappe per cordone, invece che dalla tiara. Il particolare araldico-simbolico della stella sottoposta alla croce potrebbe anche essere ritenuto un dettaglio decorativo trascurabile, ma secondo me non lo è. Ritengo, in definitiva, poco sostenibile la committenza del vescovo Gentile.

Volendo sostenere l'ipotesi che il committente fosse un vescovo di Caserta, è opportuno ricercare lo stemma tra quello di altri vescovi della nostra diocesi nel periodo immediatamente precedente e successivo a quello di mons. Gentile, da fra Francesco Antonio (1459-1476) a

⁵⁴ LAUDANDO, cit., p. 58.

⁵⁵ L'ipotesi è accolta ancora nel recente articolo di L. GIORGI, *Residenze dei vescovi di Caserta e interventi barocchi nella Cattedrale*, in «Rivista di Terra di Lavoro», Anno III, n° 1 – Aprile 2008, pp. 21-50, p. 39. Diodato Gentile fu vescovo di Caserta dal 9 luglio 1604 al 1616, quando morì, cfr. DIOCESI DI CASERTA, *Cronologia dei vescovi casertani*, Caserta, 1984.

⁵⁶ M. A. FUSCO, *Tabernacolo per gli olii sacri*, Scheda di catalogo O[pere d']A[rte], Soprintendenza per i Beni Architettonici e il Paesaggio, il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico per le province di Caserta e Benevento, funzionario responsabile T. FITTIPALDI, 1977.

⁵⁷ L'ampia voluta circolare che le vesti degli angeli disegnano all'altezza del giromanica sembra essere uno dei segni stilistici distintivi del linguaggio scultoreo e pittorico di ambito lombardo, a Napoli e nel Meridione, cfr. F. ABBATE, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma, 1992.

⁵⁸ Napoli, Castelnuovo, Cappella di Santa Barbara, Jacopo della Pila, 1481, che ABBATE, *La scultura napoletana*, cit., p. 24, nota 41; Napoli, Monteoliveto o Sant'Anna dei Lombardi, altare maggiore, retroaltare, cfr. cfr. T.C.I., *Napoli e dintorni*, Milano, 2005, p. 150, che ABBATE, *La scultura napoletana*, cit., p. 24, nota, attribuisce a Jacopo della Pila; Fondi, Santa Maria a Piazza, anonimo, 1491, cfr. T.C.I., *Lazio*, Milano, 1981, p. 721

⁵⁹ Fondi, Collegiata di Santa Maria Assunta.

⁶⁰ Ma il tipo del "olea sancta" è documentato a Roma sin dagli anni '50 del XV nella produzione di Mino del Reame (tabernacolo per in Santa Maria in Trastevere).

⁶¹ B. DEL BUFALO – Q. PICONE, *Lo stato di famiglia nell'Onciario del 1749*, in *I catasti onciari. 1. Caserta e i suoi casali*, Pietrastornina, 2003, p. 12, attribuiscono la nostra lastra al vescovo Bartolomeo Mandina.

⁶² Sempre a Casertavecchia: stemma in calcare che sovrasta il portale del palazzo Mastrangelo (già Seminario Vescovile, cfr. I. S. VALDELLI, *Il Seminario vescovile e la riforma tridentina del clero a Caserta (1560-1620)*, Caserta, 1996, tavola non numerata) e stemmi in marmo commesso sulle paraste del pulpito in cattedrale. Entrambe le opere sono senza alcuna riserva riferite alla committenza del vescovo Gentile.

⁶³ Cfr. A. MANGO DI CASALGERARDO, *Nobiliario di Sicilia*, Palermo, 1912, che riporta una possibile origine genovese per la famiglia Gentile; nella cronotassi ufficiale della diocesi (DIOCESI DI CASERTA, cit.) è confermata l'appartenenza del vescovo Diodato Gentile alla famiglia genovese.

⁶⁴ DIOCESI DI CASERTA, cit.

Bartolomeo Crisconio (1647-1660)⁶⁵. Tuttavia, nessuno degli stemmi pubblicati o da me ritrovati è neppure lontanamente simile a quello della lastra casertana. E' impossibile ad oggi il confronto con gli stemmi dei vescovi Giovanni de Leone Galluccio (1476 – 1493) e di Pietro Lambert (1533 – 1541)⁶⁶ che non sono riusciti a reperire. Non si può escludere l'ipotesi che la lastra, realizzata per un vescovo diverso da quello casertano o su altra committenza, solo successivamente, ed in epoca imprecisata, sia stata portata in cattedrale.

Un elemento dirimente per definire la datazione potrebbe venire dall'araldica religiosa, quindi, proprio dalla tiara posta a coronare lo stemma della lastra. Infatti, finora abbiamo supposto implicitamente che la tiara esprimesse la stessa dignità araldica del cappello vescovile, con nappe e cordoni, quello attualmente in uso. Il cappello è documentato almeno dai primi del secolo XIV⁶⁷ e risulta normalmente usato nelle raffigurazioni araldiche sulle tombe della fine del Quattrocento di Bregno, Jacopo della Pila etc., peraltro senza apparente distinzione nel numero delle nappe⁶⁸. Nell'araldica del periodo la mitria è rarissima⁶⁹. Tuttavia, le mitrie delle sculture delle tombe dei cardinali degli autori citati sono assai simili a quella presente nel tabernacolo (per esempio, a Napoli si vedano il sant'Agostino dell'altare Miroballo in San Giovanni a Carbonara⁷⁰ e il Sant'Aspreno nel Succorpo di San Gennaro⁷¹). Ancor più sorprendente per somiglianza è la mitria raffigurata nel manoscritto (graduale M) proveniente dal monastero benedettino dei Santi Severino e Sossio in Napoli, anch'esso indiscutibilmente datato tra fine secolo XV⁷². La disposizione a croce delle gemme, poi, si ritrova nelle decorazioni delle miniature delle capitali dei codici musicali coevi: si veda, per esempio, l'antifonario manoscritto proveniente da Santa Maria di Monteoliveto, datato agli inizi del 1500⁷³, e, nel nostro territorio, il salterio – notturnale di Capua⁷⁴.

In mancanza di altri possibili elementi datanti, lo studio dell'iconografia musicale può

⁶⁵ cfr. DIOCESI DI CASERTA, cit., per il periodo di interesse, riporta gli stemmi di Francesco Antonio da Vitulano, Gian Battista Petrucci, Marzio Cerbone, Antonio Bernardi, Agapito Bellomo, Diodato Gentile, Antonio Diaz, Giuseppe da Cornea, Fabrizio Suardi, Antonio Ricciulli, Bruno Sciamanna, Bartolomeo Crisconio. Nelle fonti araldiche e sulle loro tombe ho reperito lo stemma, altrimenti inedito, dei seguenti vescovi: Gianbattista Bonciani, Girolamo Veralli, Girolamo Dandino, Bernardino Maffei, Federico Cesi.

⁶⁶ Di Pietro Lambert (italianizzato come Lamberti o Lamberto), savoiardo, non è noto lo stemma proprio. Non si sa se il vescovo fosse di famiglia nobile. La voce relativa alla famiglia «Lamberti» in C. PADIGLIONE, *Trenta centurie di armi gentilizie*, Napoli, 1914, rist. anas., Bologna, 1968, pp. 167-168, riporta la descrizione di un emblema diverso dal nostro; lo stesso dicasi per quella, di area geografica diversa, compilata A. MANGO DI CASALGERARDO, cit., alla voce.

⁶⁷ Tomba del cardinale Hartford in Santa Cecilia in Roma attribuito a Paolo Taccone; tomba del cardinale Stefaneschi, in Roma, Santa Cecilia in Trastevere, opera di "magister Paulus" (Paolo Romano) del 1417, cfr. A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. vol. VI. La scultura del Quattrocento*, Milano 1908, ristampa 1967, pp. 54 e ss.

⁶⁸ Ad esempio, nella stessa opera e nello stesso entourage di bottega (Tommaso Malvito e aiuti) lo stesso emblema appare in due modi differenti. E' il caso dello stemma del cardinale Oliviero Carafa nel cosiddetto "Succorpo" di San Gennaro del Duomo di Napoli, ove sullo stemma dell'inginocchiato il cappello è a sei nappe (quindi vescovile), altrove, nella stessa cappella, a dieci nappe (quindi arcivescovile).

⁶⁹ Eccezionale, in tal senso, è la tiara che appare nel basamento del monumento sepolcrale di Pietro de Vincentia, del 1504 in Roma, chiesa di Santa Maria in Aracoeli.

⁷⁰ Senza entrare nel dibattito ancora aperto per la datazione e la responsabilità delle diverse parti dell'altare, l'opera è attribuita alla bottega di Pietro da Milano, anni '70 del secolo XV, cfr. F. ABBATE, *La scultura napoletana...*, cit. pp. 9 e ss.

⁷¹ Tommaso Malvito e bottega, 1498-1506, cfr. F. ABBATE, *La scultura napoletana...*, cit. p. 49 e ss.

⁷² Oggi a Montecassino, attribuita ad un ignoto minatore napoletano, operoso alla fine del sec. XV, Montecassino, biblioteca dell'Abbazia, graduale M da Napoli, San Severino, c.2, in *Miniatura a Napoli dal '400 al '600*, a cura di A. PUTATURO MURARO, Napoli, 1991.

⁷³ Miniatore olivetano (?), Napoli, 1500 ca, Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli "Vittorio Emanuele III", Antiphonario Ms XV.AA.17, c.15, in *Miniatura a Napoli dal '400 al '600*, cit. Una mitria simile è sulla fronte a vista del cassone della tomba di Vito Ferrato, nella Basilica Pontificia di Santa Maria Maggiore di Miglionico (Matera), canonico locale, dal 1510 elevato a vescovo della Diocesi di Mottola, dove morì, datato al 1534.

⁷⁴ Biblioteca e Archivio Arcivescovile di Capua, manoscritto già F.4.2.11, Innario-Salterio, ultimo decennio sec. XV – primo decennio sec. XVI, cfr. P. DI LORENZO, *Libri musicali dell'Archivio Arcivescovile di Capua: censimento*, in «Rivista di Terra di Lavoro», Bollettino on-line dell'Archivio di Stato di Caserta, Anno II, n° 2, aprile 2007, pp. 58 – 84.

risultare dirimente. Gli strumenti raffigurati sono indubbiamente della famiglia delle trombe (per il meccanismo di produzione del suono) e presentano il tradizionale bocchino. Anche la forma è decisamente più tozza: il canneggio è piuttosto largo, di lunghezza insolitamente corta, con una campana appena accennata. Si consideri, inoltre, che le trombe di tipo “moderno” erano già note da almeno un secolo in Terra di Lavoro e che in opere coeve (si confrontino i paragrafi 1 e 3 di questo articolo) dove sono perfettamente documentate senza errori. Per contro, la miniatura del *Giudizio Universale*⁷⁵, che, riporta due angeli trombettieri i cui strumenti ricordano molto quelli casertani, è del 1464. In campo scultoreo, proprio due tabernacoli propongono, ciascuno con un autonomo schema iconografico, una coppia di putti trombettieri posti al di sopra del vano del tabernacolo, suonanti trombe del tutto simili a quelle casertane⁷⁶.



Figura 10: Trombe, Tabernacolo, Casertavecchia, Cattedrale, Cappella del Rosario, (fine sec. XV – primi sec. XVI)

Peraltro il ritardo culturale (e musicale), che è possibile quantificare anche in 40-50 anni dai primi esemplari simili raffigurati sul territorio⁷⁷, rafforzerebbe l'ipotesi di datazione alla fine del

⁷⁵ *Officium Beatae Mariae Virginis*, Napoli, Biblioteca Nazionale, CF.1.30, del 1464, realizzato forse per gli Anguillara di Roma, da un miniatore a conoscenza dei modi ferraresi del settimo decennio del '400; cfr. *Codici miniati delle biblioteca oratoriana dei girolamini di Napoli*, a cura di A. PUTATURO MURANO e A. PERRICCIOLI SAGGESE, Napoli, 1995.

⁷⁶ Le due opere citate alla nota 58: Napoli, Castelnuovo, Cappella di Santa Barbara (Jacopo della Pila, 1481); Napoli, Monteoliveto, altare maggiore, retroaltare, anonimo fine sec. XV;

⁷⁷ Angelo con olifante nella lunetta di San Giovanni Evangelista della volta del cappellone del Crocifisso nella chiesa di Santa Margherita in Maddaloni, cfr. DI LORENZO, cit.

XV secolo⁷⁸. Inoltre, la specifica tipologia delle trombe della lastra diventa davvero molto difficile da spiegare accettando la datazione di D'Onofrio al primo decennio del secolo XVII, quando in Terra di Lavoro sono raffigurate già da qualche decennio (almeno tre) le tipiche trombe rinascimentali a caneggio ripiegato a forma di S⁷⁹. In caso si dovesse definitivamente confermare la datazione proposta da D'Onofrio, saremmo in presenza di un singolare e raro caso di replica pedissequa di una iconografia musicale precedente, con lo strumento scomparso nell'uso da almeno un secolo, e senza alcuna apparente motivazione⁸⁰.

Gli angeli (in posizione speculare) impugnano la tromba in modo inconsueto. Infatti, di solito lo strumentista appare sostenere con una sola mano la tromba con il palmo della mano aperta verso l'alto. Nei casi documentati più sopra (cui rimando), l'altra mano segue il corpo oppure blocca il bocchino contro le labbra degli angeli. Nel nostro caso, entrambi gli angeli sostengono la tromba a due mani aperte, senza stringere lo strumento che risulta quasi galleggiare. L'impugnatura è così centrale che sembra impossibile che lo strumento resti in equilibrio. Le guance appaiono gonfie nell'atto di insufflare l'aria nel caneggio. Il bocchino sembra poggiato al centro delle labbra.

⁷⁸ L'esempio più tardo di rappresentazione delle trombe in esame l'ho riscontrato, in un contesto di accertato ritardo culturale anche di oltre mezzo secolo a causa del suo isolamento geografico, in Pietrapertosa (PZ), Chiesa del Convento di Sant'Antonio, controfacciata. Ivi è un affresco (Incoronazione della Vergine) in cui compaiono, in evidente diacronia, strumenti musicali assai arcaici rispetto alla composizione pittorica (appunto una tromba come quella in esame e un flauto doppio davvero "archeologico" o ispirato ad un uso popolare) ed altri sincronici alla stessa (liuto, tromba retta). Il dipinto, ignorato dalla bibliografia sulla chiesa (cfr. P. SGROIA, *Le opere di Giovanni Luca de Magistro da Eboli*, «Il Saggio», n° 66, Anno VI, 2001, pp. 34 e 35; R. VILLANI, *Giovanni Luce da Eboli*, in «Basilicata Regione Notizie», 1999, scheda 21, pp.1-6), può essere datato alla metà del sec. XVI.

⁷⁹ Tra le più antiche citazioni iconografiche di tali trombe è l'affresco "Incoronazione della Vergine", realizzato intorno al 1440, da Leonardo da Besozzo nella cappella Caracciolo del Sole nella chiesa di San Giovanni a Carbonara in Napoli (anche se i più antichi documenti conservati fanno citare Besozzo per la prima volta nei pagamenti reali del 1451), cfr. F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia Meridionale, ...*, cit., p. 150, e il dipinto, dovuto ad un anonimo pittore catalano della seconda metà del Quattrocento, nella tavola con la Natività del Museo Nazionale di San Martino in Napoli.

⁸⁰ Per contro, qualora confermata la datazione ai primi del XVII secolo, le trombe casertane non potrebbero essere imparentate col cornetto, per le sostanziali differenze nell'impugnatura e nella posizione sulle labbra per emettere il suono.