

PIETRO DI LORENZO

AGGIUNTE E PRECISAZIONI AL CATALOGO DELL'ICONOGRAFIA MUSICALE DELLA DIOCESI DI CASERTA

Questo articolo presenta alcune opere d'arte raffiguranti iconografie musicali sfuggite alla prima catalogazione dell'iconografia musicale nelle chiese della Diocesi di Caserta (pubblicata nel 2013¹) e presenta alcune precisazioni su opere già analizzate, alla luce della bibliografia più recente. Peraltro, a beneficio del lettore, si allega in appendice un sintetico catalogo completo di tutte le opere già identificate, studiate e pubblicate presenti nelle chiese della Diocesi di Caserta, comprensivo delle fotografie a colori delle opere nel loro complesso e dei particolari di interesse.

1. Ancora sulla ribeca del Duomo di Casertavecchia: è il re e profeta David a suonarla?

L'occasione per tornare a discutere la scultura della cattedrale di Casertavecchia è offerta dalla recente pubblicazione di un approfondito saggio di Lucia Giorgi² sulla decorazione scultorea della chiesa sia per la sua principale e più antica parte (superstite) della chiesa attuale³, sia per la parte risultata dopo gli importanti rimaneggiamenti⁴ relativi all'area presbiteriale rialzata, al transetto, allo slanciato tiburio poligonale e, poco dopo, all'alto campanile.

Nel recente lavoro, l'autrice cita un mio precedente intervento⁵ all'interno del quale, per la prima volta⁶, descrivevo in dettaglio la scultura con la ribeca e proponevo una possibile identificazione dello strumento raffigurato. Nel testo di Giorgi, l'indicazione della nota di citazione bibliografica, però, curva il senso della frase e potrebbe attribuire a me l'ipotesi di identificazione del personaggio che suona in Davide: «...è scolpito Davide intento a suonare una ribeca (fig. 123 –

¹ P. DI LORENZO, *Iconografia musicale nelle chiese della Diocesi di Caserta*, in *Bulla Sennetis Episcopo Casertano - Diocesi di Caserta 1113 - 2013 - giornata di studi per il 900° anniversario della bolla di Senne*, Quaderni Campano-Sannitici XI, a cura di D. CAIAZZA - P. DI LORENZO, Associazione Culturale "Ave Gratia Plena", Centro Studi sul Medioevo di Terra di Lavoro, Associazione Culturale "Francesco Durante", Dragoni, 2013, pp. 181 - 208; per economia della pubblicazione e limiti di pagine in quella occasione fu possibile pubblicare solo particolari delle opere (decontestualizzate) ed immagini in bianco e nero. Erano sfuggiti al catalogo i dipinti di San Benedetto e di Sommana, perché assenti nel catalogo fotografico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Caserta e Benevento e in altre banche dati simili (ancora oggi sono assenti le schede, anche sul portale "Beni ecclesiastici in web"), e perché, al momento della pubblicazione, erano anche lontane dalla loro collocazione naturale (per ragioni di restauro).

² L. GIORGI, *La decorazione scultorea: messaggi scolpiti nella pietra*, in L. GIORGI - F. SANTACROCE, *L'insula religiosa di Caserta Vecchia. Il simbolismo nella cattedrale di San Michele Arcangelo e il suo restauro dell'ex ospedale dell'Annunziata*, Saletta dell'Uva, Caserta, 2015, pp. 69 - 87 in particolare pp. 80-81.

³ La costruzione iniziò nel 1113 in forme romaniche di eccezionale sintesi stilistica con influenze lombarde, normanne, arabe e pugliesi e fu conclusa probabilmente mezzo secolo dopo; 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, (una copia è depositata nell'Archivio Diocesano di Caserta).

⁴ Questi lavori sono datati ai primi del XIII secolo, sotto il vescovo Stabile, documentato nel 1208, cfr. G. TESCIONE, *Caserta medievale e i suoi conti e signori*, Caserta, 1990; il campanile fu commissionato dal vescovo Andrea, nel 1234; cfr. D'ONOFRIO, cit., p. 73 e ss.

⁵ P. DI LORENZO, *Gli strumenti musicali raffigurati nelle opere d'arte in Terra di Lavoro: il Rinascimento (metà sec. XV - primi sec. XVI)*, «Rivista di Terra di Lavoro», Anno III, n° 2, ottobre 2008, pp. 23-38; P. DI LORENZO, *Gli strumenti musicali del medioevo campano al tempo di Celestino*, in *Terra Laboris Felix terra. Atti delle Prime, Seconde e Terze Giornate Celestiniane edite in onore della peregrinatio celestiniana in Terra di Lavoro*, a cura di D. CAIAZZA, Piedimonte Matese, 2011, p. 445-466.

⁶ In effetti D'ONOFRIO, cit., p. 80, individua la natura musicale dell'iconografia della scultura proponendo, in forma dubitativa, di identificarla come "Davide citaredo?", senza fornirne né descrizione né immagine dettagliate.

forse la sua più antica rappresentazione in ambito campano» (la nota 186 riporta meramente la citazione bibliografica).

Invece, nel mio lavoro citato da Giorgi, scrivevo quanto segue (riporto integralmente per vantaggio del lettore e per fugare i possibili equivoci):

«Una scultura decorativa (posta come peduccio della mensola dello stipite sinistro dell'archivolto della monofora del transetto Sud, al secondo livello) raffigura un uomo con lunghe vesti drappeggiate coperte da un mantello, dal volto assai singolare e buffo per i baffi, gli occhi leggermente a mandorla, le buffe orecchie tondeggianti ed un'apparente calvizie. La datazione proposta è al secondo decennio del XIII secolo⁷. Purtroppo la scultura è mutila proprio nella parte di maggior interesse: il personaggio sembra suonare una ribeca a 3 corde, dalla cassa piuttosto piatta⁸. Lo strumento è correttamente sorretto dal braccio sinistro ed è appoggiato tra mento e spalla. La mano sinistra, ben conservata, stringe il manico dello strumento che si allarga verso la cassa. L'archetto sembra potersi riconoscere nel frammento residuo, poggiato trasversalmente sulla cassa dello strumento: la collocazione e la lunghezza (stimata dal troncone di braccio destro, anch'esso frammentario) sono plausibili per la sua funzione. Il manico sembra terminare in un cavigliere tondeggiante piuttosto che con la più consueta paletta riversa, a mò di liuto o oud: ma ciò non è problematico da accettare, essendo molte le soluzioni organologiche adottate per lo stesso strumento, nel Medioevo.»

Com'è possibile constatare, nella mia riflessione sulla scultura evitavo di formulare una possibile identificazione del personaggio, convinto, allora come oggi, che non ci fosse alcun elemento per essere in sintonia con D'Onofrio che aveva proposto il nome del re profeta Davide nella sua attività di "citaredo". Oggi che l'ipotesi è riproposta da Giorgi credo sia opportuno rilevare le distanze che, a mio sommesso parere, la scultura casertana presenta al confronto delle diverse iconografie.

La composizione dei Salmi della Bibbia è tradizionalmente attribuita a Davide. La raffigurazione di Davide mentre si accompagna nel canto dei salmi con uno strumento musicale è stata occasione ghiotta per raccontare, in modo traslato, il mondo musicale del Medioevo, sin dai primi secoli del Cristianesimo. Vasta è la rassegna bibliografica su Davide citaredo, indagata con vastità e profondità nel settore. Al nostro scopo basti la sintesi di questa voce di un diffuso dizionario specialistico che riporto quasi integralmente (i corsivi dei lemmi latini sono miei):

«La figura di D. diede luogo a un'iconografia eccezionalmente vasta e complessa, derivante sostanzialmente dal testo biblico. Di particolare importanza fu l'illustrazione del salterio, così del tipo cosiddetto aristocratico come di quello a decorazioni marginali..... Come cantore regio e salmista Davide venne raffigurato frequentemente nel Medioevo nei frontespizi di salteri, bibbie, libri d'ore e di musica liturgica: seduto in trono o stante, per lo più barbuto, in abbigliamento da sovrano, con uno strumento musicale (l'arpa o anche la lira: Salterio di Egberto, fine del sec. 10°, Cividale, Mus. Archeologico Naz., CXXXVI, c. 20v; raramente con un rotulo), solo o circondato da cori o musicisti, generalmente quattro, e/o da figure danzanti (ma anche da scribi), in immagini in rapporto iconografico con raffigurazioni della *maiestas Domini*, al punto che si può parlare di *maiestas David regis* (Steger, 1961). La combinazione dei due principali aspetti di Davide, sovrano e autore dei salmi, è già presente nei frontespizi, secondo una tipologia divenuta tradizionale nell'illustrazione del salterio medievale, per es. nella copia del sec. 9° della *Topographia christiana* di Cosma Indicopleuste conservata a Roma (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 699, c. 63). Davide *rex et propheta* (Steger, 1961), secondo la formula proveniente dalla liturgia (Seebass, 1973), venne raffigurato con frequenza in Occidente a partire dal sec. 9°, immagine di legittimazione per il re medievale cristiano evidenziata da qualifiche come *novus David* (in riferimento al *regnum Davidicum*), secondo un uso già presente nel sec. 5° e adottato anche per gli imperatori bizantini (Barash, 1980). L'iconografia mostra forte somiglianza con le rappresentazioni medievali di sovrani: nello *Psalterium aureum* di San Gallo (Stiftsbibl., 22; sec. 9°), Carlo Magno viene comparato a D. in quanto figura di collegamento diretto tra il sovrano celeste e quello terreno (Kaspersen, 1981), mentre nella Bibbia di Carlo il Calvo (Roma, S. Paolo f.l.m., Bibl. dell'abbazia; sec. 9°) D., indicato come *rex et propheta*, è abbigliato come un sovrano franco. Il ciclo della vita di D., che godette di particolare fortuna nel mondo bizantino (Cutler, 1979), non nacque tuttavia espressamente per il salterio, bensì migrò dai Libri dei Re (Suckale-Redlefsen, 1972); costituisce al riguardo un'opera eccezionale, comprendente più di settanta immagini, un Libro dei Re

⁷ Cfr. D'ONOFRIO, cit., p. 136.

⁸ La ribeca è un cordofono ad arco caratterizzato dall'aver la cassa piriforme ed il manico rastremato, ricavati in un unico blocco di legno. In Campania è documentata fino agli anni '30 del XVI secolo in raffigurazioni. Per una descrizione completa e altri riferimenti iconografici in Campania e in Provincia di Caserta cfr. P. DI LORENZO, *Gli strumenti musicaliil Medioevo tardogotico*, cit.

bizantino del sec. 11° o 12° (Roma, BAV, Vat. gr. 333; Lassus, 1973), ricollegabile per la sequenza illustrativa ai *Sacra Parallela* (Parigi, BN, gr. 923; sec. 9°) e al citato Salterio di Parigi. Il primo manoscritto occidentale contenente un numero considerevole di scene della vita di D. è la Bibbia di Stefano Harding, che deriva l'iconografia dal mondo anglosassone (Digione, Bibl. Mun., 12-15; inizi sec. 12°).»⁹.

A parte i casi in cui l'iconografia sembrerebbe perpetuare modelli pagani¹⁰ la figura e l'abbigliamento di Davide sono ispirate alla più spinta ieraticità e alle funzioni divine/regali/sacerdotali. Gli esempi scultorei che la stessa Giorgi riporta nel suo articolo sono in effetti perfettamente in linea con l'iconografia tradizionale, sebbene riferiti al XII secolo.

Ed il personaggio casertano? Mi sembra sia radicalmente distante da tutto ciò. Innanzitutto la figura umana della scultura casertana appare goffa e poco proporzionata. Abito e mantello cadono rigidamente in verticale con pieghe appena accennate che restituiscono pesantezza e consistenza materica dei tessuti ben lontane dalle morbide curve delle leggere tuniche in seta degne simbolo di regalità. Peraltro, l'uomo della cattedrale di Caserta è palesemente calvo a fronte della massa e folta capigliatura di David riscontrabile nei tanti esempi, sia riferibili all'età giovanile sia all'età matura del profeta. Dirimente è il passo biblico in cui Davide è descritto per la prima volta: «*Misit ergo et adduxit eum; erat autem rufus et pulcher aspectu decoraque facie. Et ait Dominus: "Surge, unge eum; ipse est enim"*»¹¹. E' quindi arduo giustificare l'identificazione di un uomo calvo con la immagine di David data nella Sacra Scrittura, immagine peraltro sempre rispettata.

In aggiunta, la scultura mostra un uomo privo di corona che, anche qui con scelta distante dall'iconografia tradizionale, non sembra seduto, piuttosto sembra di statura insolitamente limitata, quasi un nano. Le immagini dell'imberbe giovinetto che sconfisse Golia o del vecchio e barbuto sovrano di Israele (nel tipo proprio delle immagini deizzate dei grandi imperi medio-orientali) non sono assolutamente evocate dal volto della nostra scultura. Si noti, per esempio, la coppia di evidenti baffi, assolutamente inedita per un "David". Irregolare e quasi deforme (si osservi lo

⁹ M. MIHÁLYI, *Davide*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, Treccani, 1994 alla voce; consultata nell'edizione on-line: http://www.treccani.it/enciclopedia/davide/Enciclopedia_dell'_Arte_Medievale/ (ultimo accesso maggio 2016); al testo è collegata la lunga e dettagliata nota bibliografica e documentaria che riporto qui integralmente: «(nota) La figura di Davide conobbe una sovrapposizione con alcune divinità/eroi pagani classici. L'immagine di Orfeo-Davide, che ha il potere di allontanare i demoni (si confronti Samuele 1, 16, 23) è stata indagata da Bisconti (F. BISCONTI, *Un fenomeno di continuità Iconografica. Orfeo citaredo, Davide salmista, Cristo pastore, Adamo e gli animali*, «Augustinianum», 28, 1/2, August 1988, pp. 429-436) così come il suo slittamento verso nella direzione del tipo "buon pastore"; ciò diede origine al filone iconografico di Davide giovane (1 Sam. 16) veniva del resto raffigurato per lo più imberbe, abbigliato da pastore con corta tunica, stivaletti e una sorta di sago, come presente in uno degli esempi più antichi, il Salterio di Parigi (Paris, Bibliothèque National gr. 139, c. 1v; X sec.); tra le più antiche del tipo Davide-re che appare nella consueta immagine regale bizantina (nello specifico e per tutta l'epoca paleocristiana e altomedievale, in vesti da imperatore), con corona, tunica e clamide con *tablion* in oro, si vedano l'Evangelionario siriano di Rabbula (Firenze, Bibl. Mediceo Laurentiana, Plut. 1.56; VI sec.) ed i mosaici coevi di Santa Maria Maggiore in Roma; la bibliografia citata nella voce è la seguente: H. STEGER, *David Rex et Propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters des Mittelalters, nach Bilddarstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts*, Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, 6, Nürnberg 1961; G. SUCKALE-REDLEFSEN, *Die Bilderzyklen zum Davidleben. Von den Anfängen bis zum Ende des 11. Jahrhunderts*, München 1972; T. SEEBASS, *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter. Studien ausgehend von einer Ikonologie der Handschrift Paris Bibliothèque Nationale fonds latin 1118*, Bern 1973; M. BARASH, *The David Mosaic in Gaza*, «Assaph» 1, 1980, pp. 1-41 (rist. in ID., *Imago Hominis. Studies in the Language of Art*, Wien 1991, pp. 180-207, 267-274); S. KASPERSEN, *Majestas Domini-Regnum et Sacerdotium. Zu Entstehung und Leben des Motivs bis zum Investiturstreit*, «Hafnia» 8, 1981, pp. 83-146; A. CUTLER, *The Third Anointment of David: a Unicum and its Origins in Byzantine Iconography*, REB 33, 1975, pp. 109-114».

¹⁰ Cfr. BISCONTI, cit.

¹¹ (Cfr. Samuele 1, 16, 12 in *Nova Vulgata editio. Sacrosancti oecumenici concilii Vaticani II ratione habita iussu Pauli PP. VI recognita auctoritate Ioannis Pauli PP. II promulgata*, www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_index_it.html; traduzione CEI: «Quegli mandò a chiamarlo e lo fece venire. Era fulvo, con begli occhi e gentile di aspetto. Disse il Signore: "Alzati e ungi: è lui!», cfr. www.vatican.va/archive/ITA0001/_INDEX.HTM, Conferenza Episcopale Italiana, 2003 (ultimo accesso maggio 2016).

strano naso porcino) è il volume del volto, sul quale si stagliano le orecchie stranamente quasi tondeggianti.



Figura 1. Ribeca, Casertavecchia, Cattedrale, transetto lato Sud, parete Ovest, secondo piano (primi sec. XIII).

Per descrivere lo strumento che Davide suona la vasta iconografia articola le scelte cercando una possibile soluzione iconografica al sostanzialmente sconosciuto “deaccordo”¹², a volte rappresentando strumenti a corde pizzicate (salterio triangolare, trapezoidale isoscele e rettangolo, arpa, cetra, persino vihuela da braccio) a volte mostrando strumenti a corde sfregate (viole da braccio, lire, ribeche). Quindi, la presenza della ribeca (che Giorgi accoglie come soluzione tipo per lo strumento raffigurato in mano al profeta¹³) non può essere considerata elemento determinante nella identificazione della figura di Davide. Ad oggi posso confermare che, a quanto ne sappia, la ribeca casertana costituirebbe il più antico testimone iconografico dello strumento in ambito campano, primo di una lunga serie di immagini datate fino ai primi decenni del Cinquecento.

2. L'incoronazione della Vergine coi santi Benedetto e Francesco in San Benedetto

Aldo Guida¹⁴, autore del restauro del dipinto (realizzato nel 2013), sulla scorta di stringenti confronti con altre opere note e di sicura paternità, attribuisce al pittore Agostino Pussé, attivo a

¹² Cfr. Salmi 92, 3, in *Nova Vulgata editio*, cit.

¹³ Purtroppo la scultura è posizionata molto in alto: la distanza e la prospettiva obbligate non ne consentono una visione ottimale.

¹⁴ Cfr. A. GUIDA, *L'attribuzione a Pussé della tela “Incoronazione della Vergine” della chiesa di San Benedetto di Caserta*, «Rivista di Terra di Lavoro», Anno XI, n° 1, aprile 2016, pp. 54-60.

Caserta forse dal 1607. La committenza degli Acquaviva per il dipinto è attestata dallo stemma di Andrea Matteo IV ritrovato da Guida nel restauro.



Figura 2. A. Pussé, Madonna col Bambino e Santi, San Benedetto di Caserta, chiesa di San Benedetto (da GUIDA, cit.)

La realizzazione iconografica del soggetto propone una soluzione che si inserisce senza grandi innovazioni nel consueto schema controriformistico. Originale, almeno per dipinti a parete di ambito campano (ma non per decorazioni di cupole o volte), è la rilevanza riservata al coro angelico e la sua disposizione in una struttura circolare per simulare, forse, sia la prospettiva dell'apertura dei cieli (come in una visione dal basso) sia la suggestione della disposizione in sfere delle gerarchie angeliche. Ciò comporta la distribuzione degli angeli sia a lato della Vergine sia ai suoi piedi.

La scelta di Pussé spicca rispetto agli altri casi simili documentati a Caserta e dintorni¹⁵. Nei dipinti coevi documentati a Caserta, tra i molti angeli raffigurati, cinque sono impegnati nella materializzazione sonora dell'armonia divina della corte celeste (la Vergine è infatti incoronata, in quanto "Regina degli angeli", come si proclama nelle Litanie della Vergine)¹⁶ e, in virtù della soluzione adottata, anche i "musicisti" si ritrovano ai piedi della Vergine ma separati in due gruppi.

Per esempio, il coro angelico di Balducci dell'Incoronazione della Vergine dell'Annunziata in Maddaloni¹⁷, nell'ignoto dipinto di Santa Lucia in Caserta (da collocarsi certamente dopo, alla metà del XVII secolo)¹⁸ e in altri importanti opere coeve o di poco successive (F. Vitale, Incoronazione della Vergine, Capua, Annunziata; G. V. Forlì, Incoronazione della Vergine, Giugliano in Campania, Annunziata; G. V. Forlì, Incoronazione della Vergine, Napoli, Duomo; etc.) gli angeli musicisti si collocano esclusivamente ai piedi della Vergine. In altre opere (O. di Carluccio, in Sommana di Caserta, Chiesa dell'Assunta, vedi oltre; O. di Carluccio, in Maddaloni, Corpus Domini¹⁹; Anonimo fine sec. XVI – inizi XVII sec., in San Nicola La Strada²⁰, etc.) il concerto degli angeli è disposto solo a fianco della Vergine, da ambo i lati.

Nel dipinto in esame, il liutista è isolato a sinistra dell'osservatore; l'angelo con l'arpa, quello con la viola da braccio e la coppia di angeli cantori sono a destra di chi guarda. Da rilevare è l'assenza completa degli strumenti a fiato essendo il concerto angelico formato da sole voci e cordofoni, di cui due a pizzico ed uno ad arco. E' vero che è eccezionale in simili contesti e in quell'epoca ritrovare la presenza di fiati (flauti, bombarde, trombe, tromboni etc.) e di percussioni; tuttavia sorprende l'assenza del cornetto, strumento protagonista assoluto della scena sonora del primo barocco e quasi onnipresente nei dipinti coevi anche nel nostro territorio campano.

Il liuto raffigurato è un modello a 4 cori doppi cioè otto corde tese su una cassa dalla forma piuttosto allungata e disposte su un lungo manico. La tavoletta è correttamente disposta ortogonalmente alla tastiera su cui non sembra di poter individuare i tasti. Le posizioni delle mani e la postura complessiva dell'angelo sono in accordo al gesto naturale di un liutista dell'epoca.

La viola raffigurata sembra del tipo da braccio (la tastiera è priva di legacci in funzione di tasti) anche se ha una cassa piuttosto profonda e, soprattutto, sembra avere un fondo ricurvo, come è appropriato per i modelli da gamba. Lo spessore sembra crescere verso il centro della cassa per poi assottigliarsi agli estremi di aggancio della tastiera e della cordiera. L'angelo è ripreso in un momento di pausa, con l'archetto lontano dalle corde mentre imbraccia lo strumento ma in posizione verticale, senza puntarlo verso la spalla o il petto, come consueto per il tipo da braccio, ma in una posizione verticale piuttosto rara ma non unica²¹. Lo strumento ha cinque corde (si distinguono chiaramente i pioli di accordatura sul cavigliere, che termina a ricciolo) passanti su un ponticello ricurvo. La sagoma è caratterizzata da spalle piuttosto cadenti e profonde incavature di forma semicircolare disegnate in un profilo complessivo sostanzialmente ellissoidale. Una coppia di grandi S, con funzione di fori di risonanza, è intagliata nella tavola armonica.

¹⁵ Per un confronto con altre opere conservate in chiese della Diocesi di Caserta si veda DI LORENZO, *Iconografia musicale...*, cit.

¹⁶ Cfr. A. DE CAROLIS – P. DI LORENZO, *Gli strumenti musicali raffigurati nelle opere d'arte in Terra di Lavoro: il Medioevo romanico e gotico (fine sec. XI – metà sec. XIV)*, «Rivista di Terra di Lavoro», anno II, n° 3, 2007, p. 35.

¹⁷ Cfr. DI LORENZO, *Iconografia musicale...*, cit., p. 192.

¹⁸ IBIDEM, p. 198.

¹⁹ IBIDEM, p. 189.

²⁰ IBIDEM, p. 196.

²¹ Ci sono documenti iconografici napoletani di tale prassi dagli anni '30 del 1500 (Criscuolo) a Belisario Corenzio (prima metà 1600).



Figura 3. Liuto, Pussé, Madonna col Bambino e Santi, San Benedetto di Caserta, chiesa di San Benedetto.



Figura 4. A sin. viola da braccio, a des. coppia di cantori e arpa, Pussé, San Benedetto di Caserta.

L'archetto è molto ricurvo e piuttosto corto ed è impugnato nel modo consueto per le viole da braccio (cioè col palmo verso il basso). La mano sinistra è pronta per tastare le corde. Complessivamente il gesto è naturale ed appropriato.

A sinistra della viola è una piccola arpa, di forma tipicamente barocca ma con un solo ordine di corde. Le corde sembrano essere quindici e pareggiano il numero di bottoni sulla sottile cassa di risonanza (ipotizzando che il braccio sinistro ne nasconda uno solo): si può ipotizzare un'accordatura diatonica, estesa su due ottave piene. La mensola e la colonna sono ancora simili ai modelli del tardogotico e del rinascimento, mostrando una sola curvatura. La colonna termina verso l'alto in una scultura raffigurante un volto d'uomo maturo, barbuto, con un naso importante. Le mani dell'angelo sono disposte ai lati delle corde, come di consueto, e le dita sono morbidamente accostate alle stesse, in un gesto di assoluta conformità alla prassi musicale.

Gli unici angeli che sembrano cantare sono quelli posti immediatamente al di sopra dell'arpa. Hanno le labbra poco discoste e leggono da un libro di formato oblungo, composto da molte pagine.

Nell'insieme, la scena rappresenta un concerto strumentale e vocale in cui, probabilmente, il liuto sostiene le parti di basso. Le altre parti, probabilmente cinque, sono monodiche: due vocali (le più acute forse, in estensione di soprano) e due strumentali, affidate alla viola da braccio e all'arpa (nei registri intermedi di contralto e tenore), quest'ultima impiegata senza realizzare suoni doppi o accordi. Non è possibile sciogliere il dilemma sul genere di musica che il pittore ha voluto raffigurare: un brano musicale moderno, cioè concertato (ed in tal caso il liuto fungerebbe da basso continuo per fornire l'armonia), oppure un brano all'antica in cui ogni strumento/voce esegue una propria linea melodica di pari importanza contrappuntistica ed armonica rispetto alle altre?



Figura 5. Particolare della sommità della colonna dell'arpa, Pussé, San Benedetto di Caserta.

3. Maddaloni, Annunziata, Incoronazione della Vergine, flauto a becco

Torno sull'analisi degli strumenti che formano il coro angelico dell'Incoronazione della Vergine di Balducci nel cassettonato dell'Annunziata di Maddaloni, realizzato nel 1604, per aggiungere, rettificando parte delle osservazioni già proposte, a seguito dell'individuazione di un ulteriore piccolissimo strumento, un flauto dolce soprano, sfuggito alla prima osservazione²².

Già rilevavo nell'articolo del 2013, la singolarità dell'organico (raffigurato nella stessa collocazione ed in identici soggetti in molte altre opere coeve del territorio) costituito da liuto, viola da braccio, viola da gamba, cantore a libro, cornetto e, appunto, un piccolo flauto a becco, certamente soprano²³. La presenza del cornetto è ben giustificata dal grande gradimento che lo strumento incontrava nel pubblico dell'epoca (anche per questo spesso gli si riservava un posto d'onore nella composizione pittorica); il flauto dolce appare, credo, solo in quest'opera. Lo strumento è a malapena visibile tra le mani dell'angelo disposto tra il liutista ed il cantore. Egli, come il suo compagno cornettista, è rappresentato in un momento di pausa.



Figura 6: Coro angelico, Maddaloni, Annunziata, cassettonato, tavola di G. Balducci (1604) e particolare col flauto.

4. L'Assunzione della Vergine tra i santi e i cori angelici in Sommana

E' Sarnella²⁴ che dà la prima notizia del dipinto (una tela), della sua attribuzione e dell'attestazione nel luogo originario pubblicando documenti di archivio. In un opuscolo successivo, l'autrice presenta l'opera restaurata e ne analizza tecnica, forme e contenuti²⁵.

Come nella temporalmente vicinissima, e per certi versi simile, opera in Maddaloni, *Corpus Domini*, di Carluccio rappresenta molti strumenti musicali.

La tela raffigura l'Assunzione della Vergine (incoronata congiuntamente dal Padre e dal Figlio e benedetta dal sovrastante Spirito Santo sotto forma di colomba), attorniata da un coro di

²² DI LORENZO, *Iconografia musicale...*, cit., p. 194.

²³ Probabilmente, pur nella ristrettezza di spazio a disposizione, anche l'angelo tra il liutista e il cantore potrebbe suonare uno strumento, forse un inconsueto tamburello a cornice, ma lo scollamento parziale delle tavole del supporto ha danneggiato irrimediabilmente la pellicola pittorica.

²⁴ G. SARNELLA, *Le preziose testimonianze nascoste tra le carte. Testimonianze documentarie conservate nell'archivio diocesano*. Catalogo della mostra, XII settimana della Cultura, Mostra documentaria dell'Archivio Storico Diocesano e Biblioteca Vescovile, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Diocesi di Caserta, Soprintendenza Archivistica per la Campania, Caserta, 2010, p. 15.

²⁵ Cfr. G. SARNELLA, *L'opera ritrovata a Sommana di Caserta: descrizione iconografica*, in *Restauro del quadro raffigurante l'Assunzione della Vergine con i Santi Michele e Francesco d'Assisi*, Parrocchia di San Maria Assunta Sommana di Caserta, Saletta dell'Uva, Caserta, 2013, pp. 16 – 22.

angeli musicisti) tra i santi Michele e Francesco d'Assisi; fu realizzata, firmata e datata da Orazio di Carluccio, 1609, come attestato dall'iscrizione apposta sul gradino di sostegno al sarcofago²⁶. Sarnella²⁷ si limita a registrare, in modo davvero marginale, la presenza della «raffigurazione degli strumenti musicali», e solo come ultimo, quasi secondario elemento dell'iconografia, il coro di angelici musicisti²⁸.



Figura 7. O. di Carluccio, 1609, Assunzione ed incoronazione della Vergine tra i santi Michele e Francesco, Sommana di Caserta, chiesa dell'Assunta.

Nel contesto del soggetto del dipinto il concerto angelico assume, invece, il rilevante ruolo di rendere visibilmente percepibile l'armonia del paradiso e della presenza / visione di Dio: la

²⁶ Cfr. SARNELLA, *L'opera...*, cit.

²⁷ Cfr. IBIDEM.

²⁸ «Completa questo dipinto la nutrita schiera di angeli musicanti...», cfr. G. SARNELLA, *Sul dipinto dell'Assunzione della Vergine in Sommana di Caserta*, in *Restauro del quadro...*, cit, pp. 23 – 26 a p. 26.

grazia e l'amore di Dio sono simboleggiati dall'accordo melodioso degli strumenti. Si tratta di un concerto numeroso per componenti, raffinato e moderno per timbrica: infatti, a parte le eventuali voci concorrenti al concerto (ma non specificamente caratterizzate per gesto esecutivo, postura o presenza di libri di musica), sono raffigurati strumenti a corde pizzicate (una coppia di liuti, un vihuela da mano, un'arpa) e sfregate (una viola da gamba tenore, una lira da gamba gran basso o contrabbasso e forse anche una viola da braccio) ed un piccolo cornetto curvo "negro".

In primo piano e pienamente visibile è una viola da gamba, apparentemente del taglio tenore, con sole cinque corde, ed un ponticello molto bizzarro nella forma (di cui non si coglie, però, la struttura ortogonale alla tavola armonica, presumibilmente molto bassa o quasi nulla come nella lira²⁹). La tastiera reca ben visibili i legacci di budello per fissare i tasti di intonazione (se ne vedono almeno sei al di sotto della mano sinistra dell'angelo esecutore e probabilmente altri due sotto e al di sopra) e termina in un cavigliere (sagomato a ricciolo) in cui si scorgono solo due piroli. Le spalle sono piuttosto dolci ma la cassa è comunque sagomata profondamente da incavature semicircolari e le punte sono molto pronunciate; sembra scorgere i filetti marginali. La cassa sembra prevedere tavola armonica e fondo curvi, come di consueto, così da ricavare un volume di spessore variabile crescente dall'alto verso il centro e decrescente dal centro verso il basso. Le due S intagliate nella tavola sono piccole. L'archetto è piuttosto corto, come di consueto, e molto ricurvo.



Figura 8. A sin. arpa e (forse) viola da braccio; a des. viola da gamba tenore, di Carluccio, 1609, Sommana di Caserta.

La postura dell'esecutore è decisamente insolita in quanto la viola, pur essendo di taglio tenore, è poggiata direttamente sulla (seppur morbida) nuvola di appoggio: quindi, per poterla, tastare l'angelo deve disporsi in ginocchio, con la gamba destra poggiata a terra e piegata. Ciò nonostante il gesto è sostanzialmente corretto e restituisce un senso di naturalezza. Il dettaglio della presa dell'archetto con la mano destra è molto fedele alla prassi esecutiva (palmo verso l'alto, presa

²⁹ A. BORNSTEIN, *Gli strumenti musicali del Rinascimento*, Padova, Muzzio, 1987, p. 280 e ss.

con pollice e medio, indice che contrasta l'archetto e anulare e mignolo che danno tensione ai crini). La postura della mano destra sembra indicare una distanza dalla tastiera, tranne che per la presa tra pollice ed indice, quasi a simulare la produzione di suono per vibrazione delle corde vuote, cioè non tastate. L'altezza piuttosto scarsa del ponticello lascia intuire la possibilità di eseguire piuttosto agevolmente accordi per sostenere l'armonia del brano.

Immediatamente alla sinistra dell'angelo (per l'osservatore), ma come se fosse in secondo piano, è l'angioletto con la piccola arpa barocca. La cassa è praticamente a profilo di parallelepipedo, la mensola reca agli estremi due piccoli riccioli a tutto spessore. La colonna, molto spessa ed anch'essa sagomata a sezione quadrata, termina in alto con una buffa testa maschile, barbata e dalla folta capigliatura al vento, ed in basso con un insolito ricciolo. Le corde (probabilmente 8, disposte su un solo ordine cioè sulla stessa fila) sono incardinate sulla mensola grazie a piroli visibili. In modo del tutto incomprensibile dal punto di vista organologico, le corde sembrano raggiungere la colonna invece che la cassa di risonanza; purtroppo, non è possibile vedere i bottoni di aggancio. L'arpa sembra poggiata col ricciolo di base della colonna sulla nuvola sottostante e con la zona mediana della colonna contro la gamba destra del putto angelico. Le mani sono disposte così da configurare un gesto plausibile per pizzicare le corde sia per funzioni armoniche (accordi) sia per melodie.

Appena più defilato rispetto all'arpista è un putto angelico che suona, probabilmente, una viola da braccio in gran parte nascosta dall'angelo violista da gamba. La mano sinistra del putto sembra tirare un archetto, ben impugnato e gestito. La possibile cassa, però, sembra priva di cordiera, ponticello e corde. In subordine, potrebbe trattarsi di una piccola vihuela de mano.



Figura 9. Vihuela da mano, O. di Carluccio, 1609, Sommana di Caserta, chiesa dell'Assunta.

Di rara occorrenza nelle opere iconografiche coeve per la musica “dipinta” è la piccola vihuela (o viola) da mano. Lo strumento, presente nell'iconografia della musica campana almeno dalla metà del Quattrocento³⁰, sembra scomparire dopo gli esempi ultimi esempi legati ad Andrea Sabatini da Salerno e alla sua cerchia³¹. La forma è inequivocabilmente quella della viola da braccio

³⁰ Conosco diverse raffigurazioni inedite cui conto di dedicare un prossimo articolo; credo che l'unico esempio pubblicato sia l'esemplare nell'Incoronazione della Vergine di Cristoforo Scacco, Napoli, Galleria Nazionale di Capodimonte, 1500ca, è citata in I. CHIAPPARA SORIA, *Cantar bastardo. Il cantare alla viola. La viola da gamba e il suo successo nelle corti italiane del Cinquecento*, www.saladelcembalo.org/histories/cantarbastardo.html, 2014 (ultimo accesso maggio 2016).

³¹ Si veda il polittico in Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio, seconda cappella a sinistra, 1529.

(anche per le profonde incavature) ma la tecnica di produzione del suono consiste nel pizzicare le corde, tastate come nel liuto. Il cavigliere al termine della tastiera si chiude in un ricciolo compatto. Non si distinguono i piroli però le corde sono perfettamente visibili ed assommano a sei. Il ponte di sostegno è solo parzialmente visibile al di sotto della mano destra. Al centro della cassa è una rosa circolare con funzione di foro di risonanza.

La postura dello strumento ed il gesto raffigurato da entrambe le mani sono assolutamente compatibili con l'esecuzione. Si ha la sensazione, non suffragata da prove inconfutabili, che l'esecutore stia realizzando accordi di accompagnamento, piuttosto che una melodia.

Ai quattro musicisti angelici del lato destro del dipinto si contrappongono altri quattro angeli sul lato sinistro ma per formare un concerto fondato non solo su corde sfregate e pizzicate.

Immediatamente a sinistra della Vergine e ai piedi di Cristo è un angelo che suona un piccolo e tozzo liuto. Lo strumento ha la cassa di forma quasi emisferica, su cui si scorge con difficoltà il ponte, che sostiene quattro cori di corde doppie. La tavoletta piega all'indietro ortogonalmente, come consueto. Anche qui, il gesto della mano destra dell'esecutore induce a congetturare che stia eseguendo, secondo la prassi del tempo, accordi di accompagnamento.

Immediatamente alle sue spalle è un putto che suona un cornetto curvo o "negro", probabilmente di estensione soprano (14 suoni)³². La posizione del bocchino all'estremità laterale dell'apertura labiale è in pieno accordo con quella accreditata da testimonianze iconografiche storiche ed è servita al *revival* della prassi esecutiva attuale. Non si vede la mano destra, che dovrebbe concorrere a coprire i fori di intonazione e sostenere lo strumento; la mano sinistra sembra posta un po' troppo in basso per diteggiare utilmente i fori.



Figura 10. Viuhela da mano, O. di Carluccio, 1609, Sommana di Caserta, chiesa dell'Assunta.

Un altro piccolo liuto è nelle mani di un puttino posto alle spalle di Cristo. Dello strumento, piuttosto corto, si notano la rosa centrale, il ponte ed una parte del manico (che sembra essere corto); si intravedono solo alcune delle corde (probabilmente otto, in quattro cori). Il gesto della mano destra, perfettamente visibile, sembra coerente con una esecuzione di tipo melodico.

Ai piedi di Cristo, a sinistra è quella che, probabilmente, può essere identificata come una rara raffigurazione di una lira da gamba gran basso (contrabbasso) o lirone. A parte la forma del corpo dello strumento, che richiama il bizzarro profilo delle lire, e le punte molto pronunciate, è il ponticello, praticamente piatto ad indurre l'ipotesi di identificazione. Il cavigliere, invece, è a

³² Il cornetto curvo o negro era realizzato con due metà, sagomate e scolpite ciascuna in un blocco di legno duro, tenute insieme da una pelle animale essiccata; la sorgente del suono è costituita dalla vibrazione delle labbra dell'esecutore nello stretto bocchino, vibrazione poi amplificata dal tubo sonoro; ebbe una straordinaria diffusione ed un universale gradimento nella musica occidentale tra 1500 e 1650 circa; cfr. BORNSTEIN, cit., p. 156 e ss.

ricciolo, come per le viole da gamba, laddove per la lira (almeno per quella da braccio) è di forma piatta e perfettamente in linea con la tastiera. Il numero delle corde (sette nel nostro strumento) non è in accordo con la notizia che riporta Cerreto (1601) che è il primo a parlare della lira da gamba in dettaglio, probabilmente perché lo strumento era in voga a Napoli in quell'epoca (anche a giudicare dal numero di strumentisti che egli cita)³³. La grande lunghezza dell'archetto era propria della lira come spiega Ganassi³⁴ onde consentire il "lireggiare" cioè il legare in una unica arcata più suoni. Ancora nel 1620, Rognoni³⁵ evidenziava la caratteristica lunghezza dell'arco dello strumento. Molto insolito è il cavigliere, ampio e sagomato in modo bizzarro. Ugualmente bizzarre sono le grandi effe (questa volta sono proprio effe, per il taglio trasversale molto evidente al centro del profilo) intagliate nella tavola armonica. Lo strumento presenta una evidente variazione di spessore della cassa dalle spalle al cavigliere. Come chiarisce Bornstein³⁶ sintetizzando le istruzioni di Cerreto, lo strumento svolgeva un ruolo armonico, realizzando accordi. Peraltro, di Carluccio raffigurerà ancora lo strumento nella tavola di Maddaloni (vedi oltre).

Tirando le fila, l'analisi degli strumenti raffigurati prefigura un concerto, solo strumentale (mancano evidenze di angeli cantori) ad almeno quattro parti melodiche (cornetto, coppia di piccoli liuti e viola da braccio, forse all'unisono, arpa e viola da gamba tenore) e di due strumenti di accompagnamento (il lirone e la vihuela da mano).



Figura 11. Lira da gamba, O. di Carluccio, 1609, Sommana di Caserta, chiesa dell'Assunta.

³³ Cfr. S. CERRETO, *Della pratica musica vocale e strumentale*, Napoli, 1601, citato in BORNSTEIN, cit., p. 288.

³⁴ Cfr. S. GANASSI, *Regula rubertina*, Venezia, 1542, citato in BORNSTEIN, cit., p. 284.

³⁵ Cfr. R. ROGNONI, *Selva de varii passaggi*, Milano, 1620, citato in BORNSTEIN, cit., p. 288.

³⁶ Cit., p. 288.

5. Precisazioni sul coro angelico della tavola di O. di Carluccio in Maddaloni, Corpus Domini

La tavola presente in sagrestia raffigurante la “Madonna col Bambino presenta un coro di angeli e i santi Francesco e Antonio Abate” (1610³⁷); è firmata e datata da Orazio de Carlucciis (1560 ca – post 1628)³⁸. L'organico musicale è composto dai putti in secondo piano a destra che cantano “a libro”, da una lira da gamba basso a sei corde, da un piccolo liuto rinascimentale, da un “altobasso” e una viola da braccio a cinque corde. Alla luce di una più accurata analisi propongo che, per quest'ultimo strumento, si tratti di una lira da braccio invece che di un viola da braccio. Depongono a favore di questa ipotesi l'assenza (o comunque la curvatura nulla) del ponticello che impone una disposizione complanare delle corde, le punte della cassa molto pronunciate e, soprattutto, il cavigliere piatto (di cui sembra di scorgere la geometria in piccolo particolare appena visibile).



Figura 12. Coro angelico, O. de Carluccio (1610), Maddaloni, Corpus Domini, Madonna col Bambino e Santi.

³⁷ Sul pittore si veda G. SARNELLA PALMESE, *Horatio de Carluccio pictor. Documenti dal 1580 al 1628*, in «Archivio Storico di Terra di Lavoro», vol. IX, anni 1984-85, Caserta, 1988, pp. 161 – 173, del quale l'intervallo di anni riportato titolo costituisce il periodo noto di attività; una importante ulteriore commissione del pittore per il palazzo Acquaviva di Caserta è pubblicato in L. GIORGI, *Caserta e gli Acquaviva. Storia di una corte dal 1509 al 1634*, Caserta, 2004, p. 26 e pp. 156-157.

³⁸ G. SARNELLA PALMESE, *La pittura manierista a Maddaloni: Horatio de Carluccio – Pompeo Landolfo pittore*, Maddaloni, Museo Civico, pp. 13-15.

Alla luce di tale nuova osservazione l'organico è ancor più sbilanciato: ci sarebbero ben tre strumenti appropriati per realizzare (esclusivamente) armonizzazioni (lira da braccio, lira da gamba e cordofono del vottafuoco). I soli due strumenti esclusivamente melodici (cioè il flauto del vottafuoco e le voci) forse avrebbero potuto cantare all'unisono. Il liuto (che potrebbe essere suonato sia in modo polifonico, accordale o contrappuntistico, sia in modo melodico) sembra però suonato in modo polifonico. Insomma, l'enigma sollevato nell'articolo del 2013 resta ancora da sciogliere: il contesto rappresentato riferisce di un repertorio popolare o di musica colta?



Figura 13. Lira da braccio, de Carluccio, 1610, Maddaloni, Corpus Domini, Madonna col Bambino e Santi.

6. Precisione sugli angeli musicanti, della cappella dell'Addolorata in Caserta

Il fronte principale, lavorato a rilievo in stucco, della cantoria della cappella dell'Addolorata nella cattedrale di San Michele di Caserta è riferito all'ambito campano, agli anni 1900-1910³⁹.



Figura 14. Putti musicanti, anonimo, 1990-10, Caserta, cattedrale, cappella dell'Addolorata.

³⁹ Cfr. DI LORENZO, *Iconografia musicale...*, cit., p. 200 cui si rimanda per i dettagli storici del luogo.

Sono raffigurati putti alati (che evocano riferimenti pagani piuttosto che angeli cristiani) che suonano strumenti (da sinistra): una mandola (a tre corde semplici) un flauto traverso (di cui si intravede la sola testata), un cantore, una grande cetra a cinque corde, un putto con una coppia di cimbali, forse un ciaramello in secondo piano (sfuggito all'analisi del 2013) ed un violoncello (la cassa un po' troppo piccola rispetto alla lunghezza dalla tastiera ma la sua forma risolve l'eventuale ambiguità rispetto al contrabbasso, essendo le spalle tondeggianti e non convergenti alla tastiera).

Atteso l'immaginario sonoro dell'epoca ed il contesto sacro in cui è collocata l'opera, l'organico raffigurato è davvero insolito per la caratterizzazione timbrica, che prevede la presenza di un rappresentante di quasi ogni famiglia di strumenti (corde vibranti pizzicate e sfregate, idiofoni, ance doppie, etc.).

7. Le trombe di Tagliatela (1923) nella congrega di Tuoro di Caserta

La confraternita (o congrega) del Sacro Cuore di Gesù e del S. Rosario in Tuoro di Caserta risulta fondata nel 1787⁴⁰. Le decorazioni attualmente visibili possono farsi risalire all'attività di Luigi Tagliatela nel 1923, come intuibile dalla firma e dalla data apposte sul dipinto centrale del soffitto piano raffigurante "Gesù sacro cuore nei cieli".

Due angeli trombettieri sono raffigurati sulla parete di fondo dell'aula unica. Sono seduti sui lati del timpano triangolare dipinto che sormonta la nicchia dell'altare maggiore. Le trombe raffigurate sono del tipo retto, ma un po' più corte del modello gotico medievale anche se ugualmente svasate all'estremità. Gli strumenti sono sorretti a due mani dagli angeli.



Figura 15. Trombe rette, L. Tagliatela, 1923, Tuoro di Caserta, congrega.

8. Precisazioni sull'arpa di David, Tagliatela, 1928, della cattedrale di Caserta.

Sullo spicchio di destra del grande arco posto in controfacciata della navata principale della cattedrale di Caserta, nel 1928 (anno VII del regime fascista), Luigi Tagliatela dipinse "Davide con arpa". L'arpa raffigurata è molto lontana dalla tipologia di strumento nota ancor oggi e già all'epoca diffusa (si veda la scheda successiva). Si notino la bizzarra sagoma (vagamente preistorica e con accenti del Vicino Oriente) e, soprattutto, la sorprendente mancanza della colonna, inspiegabile dal punto di vista organologico, salvo ipotizzare una tensione molto bassa delle corde.

Le corde sono distese solo nella parte centrale dello spazio disponibile (salvo che in origine non ve ne fossero altre dipinte, oggi non visibili, verso l'aggancio della mensola alla cassa). Probabilmente, nelle intenzioni del pittore, dovevano coprire l'intera estensione di due ottave. Curiosa la decorazione alla base della cassa, verso l'estremità della colonna mancante, raffigurante il volto di un putto alato. L'estremità sinistra della mensola (per chi guarda) sembra raffigurare un ricciolo o un ariete con le corna.

⁴⁰ Cfr. www.diocesidicaserta.it/ewlenco_confr.html (ultimo accesso aprile 2016).



Figura 16. Arpa, L. Tagliulata, 1928, Caserta, cattedrale di San Michele, controfacciata.

9. Precisazioni sull'arpa della Santa Cecilia, Caserta, cattedrale, sagrestia

L'insolita statua di Santa Cecilia è conservata in una teca lignea neogotica ubicata nel locale oggi adibito a sala riunioni della parrocchia. L'opera dichiara la committenza «A. D.[ono] DELLE TERZIARIE. S. D. M. SEZ.[ione] Canto» dipinta a lettere capitali sulla base della statua; sulla

modanatura a gola immediatamente soprastante fu apposta la firma in corsivo «G. Delle Site» forse dell'artefice o di un restauratore. La statua sembra potersi riferire ai primi decenni del sec. XX e raffigura la santa Cecilia, assunta al patronato dei musicisti dal sec. XVI (ma solo per un travisamento nella lettura degli Atti del martirio).

L'iconografia più frequente della santa prevede la presenza dell'organo: qui, invece, è un grande arpa a costituire lo strumento di accompagnamento del canto della martire. Le mani sono prossime alle corde nel gesto di pizzicarle, mentre la santa, con atteggiamento di rapimento estatico, volge gli occhi al cielo, ma senza apparente gesto di emissione vocale. L'arpa raffigurata è molto simile allo strumento oggi in uso ma reca solo 20 corde. Si notano i piroli che intercettano le corde in vano ricavato nella mensola, a differenza di quanto accade nello strumento musicale. Non sono presenti pedali. Sulla colonna vi è un putto che reca nella mano sinistra un piccolo corno musicale.



Figura 17. Arpa, Santa Cecilia, Delle Site (?), 1900 – 1920, Caserta, Cattedrale

10. Le trombe di Tagliatela (1938) nella chiesa di Sant'Alfonso in Maddaloni

Ai primi del XX secolo il sacerdote Giovanni Iadevaia decise di costruire una chiesa, per incentivare la devozione popolare legata al santo. Grazie all'appoggio dei vescovi Palladino (1913-21) e Moriondo (dal 1922) fu possibile realizzare la chiesa, su progetto di Gaetano De Lillo. Fu dedicata nel 1923 a Sant'Alfonso Maria de' Liguori. Le scelte architettoniche aderirono al gusto eclettico storicistico adottando uno stile neoromanico, ma con accenti provinciali ed in un contesto

stilistico in ritardo di almeno un ventennio. L'affresco della navata centrale fu dipinto (firmato e datato) da Luigi Tagliatela nel 1938 e raffigura il “Trionfo nei cieli di Sant'Alfonso”⁴¹.

Nell'angolo superiore sinistro della scena è raffigurato un coro angelico che costituisce una sorta di fragorosa fanfara di trombe rette. Le trombe sono del tipo consueto nel medioevo e, nell'immaginario pittorico, anche nell'evo antico romano (ma senza evidenze iconografiche o archeologiche). Hanno un caneggio particolarmente sottile e si può immaginare, dal gesto esecutivo rappresentato, che non siano in grado di produrre molti suoni, forse solo qualche armonico del suono fondamentale; d'altra parte le trombe sono sorrette con una sola mano (il che rende improbabile la presenza di fori di intonazione). In effetti, il solo angelo in primo piano è raffigurato nel gesto di sorreggere la tromba a due mani ma, a ben vedere, le dita non sembrano configurare la copertura di fori, come accade, per esempio, in una tromba naturale barocca.

Altri angeli assistono alla scena ma non sembrano partecipare all'evento sonoro.



Figura 18. Il trionfo di Sant'Alfonso e particolare della fanfara angelica, L. Tagliatela, 1938, Maddaloni, Chiesa di Sant'Alfonso Maria de' Liguori.

11. Il coro angelico di Bernardo (1957) nella chiesa di San Martino in Maddaloni

La Chiesa di S. Martino è una delle più antiche di Maddaloni: De Sivo⁴² cita una pergamena del 774 in cui si attesta la sua appartenenza all'Abbazia di S. Sofia di Benevento di cui rimase grancia sino al 1812. I tanti intereventi di rimaneggiamento e restauro intervenuti, sia quelli storici citati anche da De Sivo⁴³, sia quelli recenti (sec. XX) hanno condotto all'edificio attuale, di gravi forme classicheggianti, a tre navate con cinque archi su otto pilastri e soffitto piano. Nel 1957⁴⁴ il decoratore casertano Francesco Bernardo realizzò il dipinto dell'abside raffigurante la “Gloria del Santissimo Sacramento sull'eresia”.

⁴¹ Cfr. G. SARNELLA, *La storia artistica di Maddaloni*, in *Catalogo del Museo Civico di Maddaloni*, Città di Maddaloni, International Printing, 2006, p. 63; ulteriori notizie storiche in M. R. RIENZO – G. SARNELLA, *Una chiesa da ricordare S. Alfonso Maria de' Liguori*, Maddaloni, 2001, pp. 35-42.

⁴² G. DE SIVO, *Storia di Galazia campana e di Maddaloni*, Napoli, 1860 – 1865, p. 88.

⁴³ DE SIVO, cit., p. 283 e ss.

⁴⁴ Cfr. A. IAZZETTA, *Parrocchia San Martino vescovo Maddaloni*, Maddaloni, s.d., [opuscolo di 4 p.].

Alle spalle della folta schiera di santi ubicati sulla destra si colloca un coro angelico, rappresentato dai tre angeli posti in secondo piano. In ossequio alla tradizione iconografica vicina al movimento ceciliano e del Concilio Vaticano I, gli angeli cantano, apparentemente senza accompagnamento di strumenti musicali, leggendo da un volume di grande formato.



Figura 19. Il trionfo del SS. Sacramento, F. Bernardo, 1957, Maddaloni, Chiesa di San Martino.



Figura 20. Particolare del coro angelico, F. Bernardo, 1957, Maddaloni, Chiesa di San Martino.

APPENDICE

Nel seguito ritengo utile riportare le foto a colori, accompagnate da sintetiche didascalie, degli strumenti già apparse (ma in bianco/nero e prive dell'immagine complessiva dell'opera) e di quelli privi del tutto di immagine (per ragioni di economia del volume) in Di Lorenzo (2013)⁴⁵ cui si rimanda per i dettagli e per la bibliografia.

A queste opere vanno aggiunte quelle già pubblicate⁴⁶: la ribeca di Casertavecchia, l'olifante e la tromba di Maddaloni (chiesa di santa Margherita), la coppia di trombe del tabernacolo "sacra olea" della Cattedrale di Casertavecchia.

A.1. Il coro angelico, 1592, Pompeo Landolfo, Maddaloni, Corpus Domini

Coro di angeli che cantano "a libro" cioè leggendo dagli spartiti.



Figura A1. Annunciazione, P. Landolfo, 1592, Maddaloni, Corpus Domini.

⁴⁵ DI LORENZO, *Iconografia musicale...*, cit.

⁴⁶ Cfr. DE CAROLIS – DI LORENZO, cit. e DI LORENZO, *Gli strumenti musicali...*, cit.



Figura A2. Particolare del coro angelico dell'Annunciazione, P. Landolfo, 1592, Maddaloni, Corpus Domini.

A.2 Arpa di re David, Balducci, 1604, Maddaloni, Annunziata.

Arpa barocca, a sole sette corde.



Figura A3. Re David e particolare dell'arpa, G. Balducci, 1604, Maddaloni, Annunziata, cassettonato.

A.3. Coro angelico, anonimo, 1575-1625, in San Nicola La Strada, Santa Maria degli Angeli

Assunzione della Vergine con coro angelico che forma un'orchestra primo barocca, anche se alcuni strumenti sono disegnati in modo approssimativo ed incerto e i gesti spesso sono totalmente improbabili (forse sempre a causa di un maldestro "restauro" otto-novecentesco). Due i gruppi di musicisti. Da sinistra in fondo verso il primo piano sono: una chitarra barocca, uno strano strumento a fiato (forse ad ancia), un organo positivo o portativo, uno strumento a fiato come quello appena descritto; a destra dell'Assunta sono: uno strumento a fiato impossibile da classificare, un organo positivo, un cornetto curvo negro, un'arpa rinascimentale e, in secondo piano, un trombone a coulisse. Sorprende l'assenza di strumenti ad arco, davvero insolita per una "orchestra" angelica manieristica.



Figura A4. Assunta, anonimo 1575 – 1625, San Nicola La Strada, Santa Maria delle Grazie.



Figura A5. Coro angelico, anonimo 1575 – 1625, San Nicola La Strada, Santa Maria delle Grazie



Figura A6. Coro angelico, anonimo 1575 – 1625, San Nicola La Strada, Santa Maria delle Grazie

A4. Coro angelico, anonimo, metà sec. XVII, Centurano di Caserta, santuario di Santa Lucia
Anonimo metà sec. XVIII, Madonna Incoronata col Bambino e le Sante Lucia ed Agata tra angeli anche musicisti. La composizione strumentale del coro angelico prevede: cornetto curvo “negro”, viola da braccio, liuto, arpa, coppia di putti cantori



Figura A7. Madonna col Bambino e le sante Lucia e Agata, anonimo 1650 circa, Centurano di Caserta, Santa Lucia



Figura A8. coro angelico, anonimo 1650 circa, Centurano di Caserta, Santa Lucia.



Figura A9. coro angelico, anonimo 1650 circa, Centurano di Caserta, Santa Lucia.

A5. Coro angelico di Maldarelli, 1854, Caserta, Scuola di Polizia, cupola del tempietto

La cupola fu affrescata da Gennaro Maldarelli (Napoli, 1769 ca - 1858) nel 1854 ed è nel tempietto al centro di quella che oggi è la sede della Scuola della Polizia di Stato e all'epoca era una caserma borbonica. L'affresco raffigura "Incoronazione della SS. Vergine con coro di angeli ed altre figure accessorie". Il coro è composto da tre angeli: un cantore (con rotolo musicale, letto per il lato lungo), un organista con un piccolo positivo (dalle canne disposte a doppia ala, con vertice centrale) e da un arpista.



Figura A10. Incoronazione della Vergine e paradiso, G. Maldarelli, 1848, Caserta, Scuola di Polizia, tempietto.



Figura A11. Incoronazione della Vergine e paradiso, G. Maldarelli, 1848, Caserta, Scuola di Polizia, tempietto.

A6. Angeli tubicini, anonimo, 1896, Caserta, cattedrale di San Michele, organo

Una coppia di angeli tubicini, in cartapesta, è sulla mostra dell'organo (datato al 1896 dall'iscrizione presente sulla cantoria). Le trombe sono del tipo naturale. L'angelo a destra è oggi privo dello strumento.



Figura A12. Angelo trombettiere, anonimo, 1896, Caserta, cattedrale di San Michele, organo.

A7. Angeli trombettieri, Puccianiello di Caserta, anonimo, 1940 circa

Nella parrocchiale di Sant'Andrea Apostolo in Puccianiello, negli spicchi dell'arco trionfale del presbiterio verso la navata, uno per lato, sono due angeli ciascuno con una tromba retta "alla romana", probabilmente dipinti nel decennio a cavallo degli anni 1940.



Figura A13. Angeli trombettiere, anonimo, 1940 circa, Puccianiello di Caserta, chiesa di Sant'Andrea.

A8. Coro angelico, F. Bernardo, 1945, Briano di Caserta, San Vincenzo martire

Nella parrocchiale di San Vincenzo in Briano di Caserta, sulla parte della controfacciata, in alto, Francesco Bernardo nel 1945 dipinse due gruppi di angeli. Quelli a destra della finestra recano tre trombe rette "alla romana", quelli a sinistra sorreggono un rotolo in cui sono segnate alcune note prive di alcun senso musicale per simulare una partitura musicale (improbabile anche il supporto, notato per il verso lungo!).



Figura A14. Coro angelico, Bernardo, 1945, Briano di Caserta, chiesa di San Vincenzo.