

PIETRO DI LORENZO

GLI STRUMENTI MUSICALI RAFFIGURATI NELLE OPERE D'ARTE IN TERRA DI LAVORO: IL MEDIOEVO TARDOGOTICO (metà sec. XIV – metà sec. XV).

Questo articolo è la seconda 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 per tutte le informazioni generali sugli scopi della ricerca e sulla nomenclatura e la storia degli strumenti musicali ritrovati nelle opere già schedate (tromba troncoconica, olifante, viella, organo portativo, liuto).

1. L'olifante e la tromba della cappella di S. Leonardo, Santa Margherita in Maddaloni

La chiesa di Santa Margherita, di probabile fondazione trecentesca, è ricordata per la prima volta nel 1323². Le strutture architettoniche e decorative superstiti³ confermano che la chiesa sorse nel grande borgo medievale ai piedi del castello, non molto tempo prima della data ricordata. La configurazione attuale, sostanzialmente settecentesca, ha molto alterato l'impianto originario, di cui è possibile proporre solo una ipotetica ricostruzione⁴. Probabilmente era ad un'unica navata, con copertura a capriate. I portali gotici superstiti si collocano entrambi sul fianco laterale ma non è possibile escludere che vi fosse un accesso in asse con la navata stessa, in corrispondenza dell'attuale altare maggiore. Maddaloni, per secoli città demaniale, conobbe la sua prima infeudazione durante il regno di Ladislao⁵. La cappella di San Leonardo si sarebbe collocata, così, a fianco dell'altare maggiore dell'epoca, nella posizione di maggior prestigio simbolico e visivo. La cappella fu affrescata in almeno due momenti, il primo da collocarsi negli anni precedenti il 1408, il

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. Ringrazio Alessandro de Carolis per i proficui confronti su problemi di organologia e gli scambi di opinione all'inizio della redazione di questa seconda parte.

² P. VUOLO, *Maddaloni nella storia di Terra di Lavoro*, Maddaloni, 2005, p. 78 e pp. 82-85; G. DE SIVO, *Storia di Galazia Campana e di Maddaloni*, Napoli, 1860-65, p. 288 – 289, cita per primo gli affreschi e, nonostante non ritrovi documenti, li data al periodo angioino, leggendo la data 1408.

³ Recuperate durante il restauro del 2001, cfr. il lavoro di M. T. RIZZO, *Il Tardogotico: gli affreschi della chiesa di Santa Margherita a Maddaloni*, Caserta, 2002, pregevole per la cura bibliografica e la ricostruzione della vicenda critica degli affreschi.

⁴ Quella riportata da DE SIVO, cit., pp. 288-289, riferisce che ebbe «...una nave con due cappelle a volta entranti verso settentrione. Una fu dove ora è la sagrestia con un altare al muro settentrionale, dedicata alla Madonna del Carmine, a S. Leonardo e a S. Vito, e un altro al muro d'oriente a S. Giov. Battista. L'altra cappella era dedicata alla madonna del Rosario L'altare maggiore stava ad Oriente, dov'è ora il piè della chiesa.»

⁵ Ladislao la infeudò a Carlo Artus, conte di Sant'Agata de' Goti (11 maggio 1390) (cfr. DE SIVO, cit., doc. 16). Carlo fu figlio di Betrando, figlio di Carlo Artus, nato dal rapporto extramatrimoniale di re Roberto d'Angiò con Cantelma Cantelmo, figlia di Rostaing (cfr. C. MINIERI RICCIO, *Genealogia di Carlo II d'Angiò*, ASPN, 1882 e D. SHEMÀ, *Genealogie delle famiglie nobili italiane*, 2006, www.sardimpex.it/ alla voce "Cantelmo"). La famiglia di Carlo avrebbe preso il nome da Bertrando Bouchard detto "Artus", marito di Cantelma, morto nel 1297. Altra è l'origine della famiglia data in S. AMMIRATO, *Delle famiglie nobili napoletane*, Firenze, 1580, rist. anastatica, Bologna, 1973, p. 291 – 292, che ritrova un Ramando Artus nel 1269. La donazione fu confermata il 23 marzo 1391. Carlo Artus diseredò i figli avuti da Ragonia Marzano (appartentene alla nota famiglia dei conti di Sessa, invisa a Ladislao) a favore dei due figli avuti dalla seconda moglie Giovannella Gaetani di Fondi. Al rientro di Ladislao a Napoli, nel 1399, furono arrestati Carlo e il figlio Giacomo (G. SUMMONTE, *Historia Neapolitana*, Libro I, Napoli, 1748). Il 24 maggio 1402 Ladislao confermava Maddaloni (restituita almeno dal 14 maggio 1399) a Carlo Artus ed eredi, eccettuati Ludovico e Giacomo (DE SIVO, cit., p. 139 – 140.) Il feudo non rimase a lungo agli Artus se nel 1413 Ottino Caracciolo fu nominato da Ladislao castellano (DE SIVO, cit., p. 152).

secondo riferibile al quarto decennio dello stesso secolo (due distinti maestri per il riquadro con il “papa Eugenio IV e i Cardinali” e la crocifissione e la “Messa di S. Gregorio”)⁶. Masello Guerra, notevole maddalonese, nel 1408 commissionò il ciclo della Crocifissione sulla parete di fondo della cappella e la volta, suddivisa in quattro vele, raffigura i quattro evangelisti assisi su ricchissimi seggi, ciascuno con un angelo. Gli affreschi sono attribuiti ad un anonimo “Maestro della Crocifissione di Santa Margherita”, di cultura tardogotica, attivo in altre chiese del territorio (la più vicina è San Pietro ad Montes, Crocifissione e Madonna del velo)⁷. L'importanza degli affreschi di Santa Margherita è nella datazione certa e nell'alta qualità, riferibile al capobottega, a testimonianza del prestigio della committenza⁸. Nella vela della volta della cappella raffigurante San Giovanni Evangelista appare un angelo che suona un olifante; nella crocifissione, uno dei soldati suona una tromba.



Figura 1. Maddaloni, chiesa di S. Margherita, Cappella di S. Leonardo (1408).

6.1 L'olifante della vela con San Giovanni Evangelista

L'affresco rappresenta San Giovanni Evangelista seduto su un imponente scranno ligneo, coronato da timpano triangolare. Altrettanto imponenti e decorati (da archi su colonnine) sono il banco di scrittura e il leggio. La scena, simile per l'impostazione e la presenza degli angeli dalle

⁶ Cfr. RIZZO, cit., pp. 6 - 7. Nel riquadro della messa compare un angelo che suona una campana, posta su un campanile che ne reca due, ma con un'atto non musicale ma meramente funzionale – liturgico.

⁷ Segnalato da RIZZO, cit., che precisa l'accostamento già proposto da F. NAVARRO, *Ferrante Maglione, Alvaro Pirez D'Evora ed alcuni aspetti della pittura tardogotica a Napoli e in Campania*, in «Bollettino d'Arte», 78 (1993), marzo – aprile, pp. 55 – 76, p. 63.

⁸ IBID., p. 10.

altre, differisce proprio per la presenza dello strumento musicale, l'olifante⁹.

L'olifante, di dimensioni piuttosto grandi e di colore scuro, presenta una decorazione a spirale scolpita sulla superficie, che delimita più sezioni.



Figura 2. Olifante, Maddaloni, chiesa di S. Margherita, Cappella di S. Leonardo, volta (1408).

E' sostenuto e imboccato in modo consueto per il periodo medievale, cioè frontalmente e a centro delle labbra. A differenza della gran parte delle raffigurazioni medievali, l'olifante è sostenuto a due mani, il che fa immaginare che lo strumento cui il pittore pensava di riferirsi possa aver avuto fori per l'intonazione dei suoni. La presenza di un olifante è un elemento importante per attestare l'uso tardo dello strumento e, comunque, la sua familiarità iconografica nei repertori della Campania interna ancora ai primi del sec. XV¹⁰.

6.2 La tromba della crocifissione

Il nome identifica lo strumento moderno (dal Rinascimento in avanti) e, per semplicità, tutti i suoi predecessori anche sin dell'èvo antico, in virtù della tipologia di produzione del suono che avviene mediante la vibrazione delle labbra accostate ad un bocchino, a prescindere dalla tipologia del caneggio (che se conico individua più propriamente le moderne famiglie di corni)¹¹. Gli antenati documentati portavano i nomi di *lur* (una sorta di corno in bronzo originario della Scandinavia), le trombe ebraiche *sofar* (in azione nel passo sotto riportato), le trombe greche *salpinx* la varietà di strumenti usati nell'antica Roma: *corni* (veri e propri corni), *litui* (dalla curiosa forma a pipa allungata), *tubae* (simili alle trombe rette medievali e rinascimentali), *buccinae* (sorta

⁹ Sullo strumento e la sua presenza nell'iconografia campana nell'epoca precedente cfr. DE CAROLIS – DI LORENZO, cit., p. 29 e ss., ad integrazioni delle quali note si aggiunga la presenza di una cornice composta di olifanti innestati l'uno nell'altro presente sulla cornice decorativa delle tavolette di avorio del Museo Diocesano di Salerno.

¹⁰ Le uniche citazioni iconografiche di olifanti ritrovate in Campania nel periodo compreso tra la raffigurazione di Sessa (cfr. DE CAROLIS – DI LORENZO, cit., p. 30) e questa di Maddaloni sono lo strumento scolpito nello stemma dei del Balzo (cfr. C. PADIGLIONE, *Trenta centurie di armi gentilizie*, Napoli, 1914, rist. anas. Bologna, 1984), sul fianco principale del sarcofago (Salerno, Duomo, quadriportico, braccio Nord, 1367, cfr. T.C.I., *Campania*, Milano, 2005, p. 510) di Marquise del Balzo, figlia di Jean, signore di Sérignan e Camaret (cfr. *Genealogie delle famiglie nobili d'Italia*, a cura di D. SHAMÀ, <http://www.sardimpex.com/>, 04/02/2006 alla voce «Sanseverino») e moglie di Ruggero Sanseverino conte di Mileto, e nel *Cristo nel sepolcro* (Cambridge Massachussets, Fogg Art Museum) di Roberto d'Oderisio, 1350-60, cfr. LEONE DE CASTRIS, cit., ill. 29, in cui, è raffigurato tra gli altri simboli della Passione un olifante assai rudimentale e sospeso nell'aria (il personaggio che lo suona non sostiene lo strumento).

¹¹ Cfr. M. SARKISSIAN – E. H. TARR, *Trumpet in The New Grove Dictionary of Music and Musician* (nel seguito *GROWE*), second edition, a cura di S. SADIE, London, 1980, alla voce.

di tromboni o basso tuba, dal canneggio a forma circolare)¹². Ancora i Padri della Chiesa usarono esclusivamente la terminologia greca e latina antica¹³. Il lemma “tromba” deriva dal antico alto tedesco *trumba*, *trumpa* di evidente origine onomatopeica¹⁴ e trova i suoi primi riscontri nel volgare italiano dell’VIII secolo *trumbono* e nelle successive citazioni dantesche¹⁵.

L’uso dello strumento resta appannaggio di azioni di segnalazione e di comunicazione legate ad azioni militari e, soprattutto, all’incitamento e all’effetto emotivo sui combattenti (con esiti presumibilmente opposti nei due schieramenti). In aggiunta, si ricordi la funzione magica e tragica delle trombe nell’episodio che le vede protagoniste nell’Antico Testamento della caduta di Gerico¹⁶:

«Ora Gerico era saldamente sbarrata dinanzi agli Israeliti; nessuno usciva e nessuno entrava. Disse il Signore a Giosuè: "Vedi, io ti metto in mano Gerico e il suo re. Voi tutti prodi guerrieri, tutti atti alla guerra, girerete intorno alla città, facendo il circuito della città una volta. Così farete per sei giorni. Sette sacerdoti porteranno sette trombe di corno d’ariete davanti all’arca; il settimo giorno poi girerete intorno alla città per sette volte e i sacerdoti suoneranno le trombe. Quando si suonerà il corno dell’ariete, appena voi sentirete il suono della tromba, tutto il popolo proromperà in un grande grido di guerra, allora le mura della città crolleranno e il popolo entrerà, ciascuno diritto davanti a sé". ... Così fecero per sei giorni. Al settimo giorno essi si alzarono al sorgere dell’aurora e girarono intorno alla città in questo modo per sette volte; soltanto in quel giorno fecero sette volte il giro intorno alla città. Alla settima volta i sacerdoti diedero fiato alle trombe e Giosuè disse al popolo: "Lanciate il grido di guerra perchè il Signore mette in vostro potere la città.". ... Allora il popolo lanciò il grido di guerra e si suonarono le trombe. Come il popolo udì il suono della tromba ed ebbe lanciato un grande grido di guerra, le mura della città crollarono ...».

La tromba raffigurata nell’affresco di Maddaloni è del tipo a stretto canneggio cilindrico e campana terminale, e sembra di metallo, brunito. Presenta un rigonfiamento cilindrico in prossimità dell’estremità, poco al di sopra della campana. All’estremità del canneggio prossima alla campana è appesa una drappella rosso porpora con l’iscrizione “SPQR”. Lo strumento è sostenuto con la mano destra, ben stretta. Il trombetta, un soldato calvo, è raffigurato nell’atto di suonare, con il bocchino premuto al centro delle labbra e le gote gonfie per sostenere la pressione dell’aria.

In ambito medievale meridionale, le trombe a canneggio stretto, probabilmente metalliche, con impugnatura dal basso, a palmo aperto, con funzione guerriera e militare, sono documentate già in età normanna¹⁷: si veda la scena *L’esercito imperiale vinto dal re bulgaro Simeone*,¹⁸ di produzione palermitana. Poche le opere superstiti in Campania che consentono di tracciare l’evoluzione iconografica (e in parte organologica) dello strumento. Una tromba simile, la prima su affresco in Campania, è nello *Sposalizio della Vergine* di Pietro Cavallini e aiuti in Santa Maria Donnaregina Vecchia in Napoli¹⁹. Chissà che queste trombe non siano diventate di moda perché raffigurate nel polittico Coppola (contemporaneo o di poco successivo al polittico Baroncelli) concepito da Giotto per la cappella di santa Barbara in Castelnuovo, e oggi disperso²⁰. Trombe decisamente più corte della nostra (lunghezza apparente circa 1,30 metri) a canneggio cilindrico, di media cameratura, impugunate “alla moderna” (mano destra che sostiene e mano sin. che spinge

¹² Cfr. A. LANZA, *Tromba*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, *Il Lessico*, a cura di A. BASSO, (nel seguito *DEUMM*), Torino, 1999, vol. IV, alla voce.

¹³ Cfr. *GROWE*, cit., alla voce.

¹⁴ Cfr. *Grande Dizionario della Lingua Italiana* a cura di S. BATTAGLIA, vol. XXI, Torino, 1961-2002, alla voce.

¹⁵ Cfr. *GROWE*, cit. alla voce. La questione dell’identificazione degli strumenti corrispondenti ai diversi nomi in uso nel Medioevo è tuttora aperta.

¹⁶ *Giosuè*, 6, 1-21, in *La Sacra Bibbia*, Roma, 1978. Le trombe di questo tipo sono ritenute metalliche, cfr. *DEUMM*, vol. IV, alla voce.

¹⁷ Si ricordi che quelle di Sant’Angelo in Formis sembrano in legno, cfr. DE CAROLIS – DI LORENZO, cit.

¹⁸ Codice della cronaca di Giovanni Scilitze, XII secolo, miniatori della corte normanna, Palermo, Madrid, Bibl. Nacional, ms. Vitr. 62-2, f. 108 r, in CAVALLO, *La cultura ...*, cit., p. 572.

¹⁹ Datati ai primi del XIV secolo, cfr. LEONE DE CASTRIS, cit., e *Campania*, a cura di A. DE FRANCISCIS ET AL., Milano, 1978, illustrazione 224.

²⁰ Il cosiddetto *Polittico Baroncelli* (1328) è in Firenze, Santa Croce (cfr. G. VIGORELLI, *Giotto – I classici dell’arte*, Milano, 2004, pp. 164 – 165).

sulle labbra) sono in una miniatura a Cava de Tirreni, Biblioteca dell'Abbazia²¹. Nella scena del "Matrimonio" affrescata da Roberto di Oderisio nell'Incoronata (1345) appaiono due trombe simili a questa e disposte sul fondo: le trombe sono rette a due mani, la destra che preme contro le labbra, la sinistra che sostiene la tromba (senza fori e dal canneggio strettissimo). Quanto detto documenta un impiego allegro e gioioso delle trombe in cerimonie civili (profane) e in banchetti, ben distante dal contesto guerresco solito per gli strumenti. Ciò potrebbe essere indizio del suono chiaro e brillante delle trombe a canneggio così stretto.



Figura 3. Tromba, Maddaloni, chiesa di S. Margherita, Cappella di S. Leonardo, Crocifissione, parete di fondo (1408).

La prima apparizione dello strumento in una Crocifissione sembra essere relativa all'affresco di Roberto di Oderisio ad Amalfi, Duomo, Chiostro del Paradiso (1343 - 46)²², in cui, però, il cavaliere è raffigurato di spalle. La tromba è più corta, tozza e di larga cameratura di quella di Maddaloni, ed è sorretta con la sola mano sinistra, dal basso. Il riferimento iconografico più immediato è con le trombe raffigurate nel Giudizio Universale dell'Annunziata di Sant'Agata de' Goti, attribuito allo stesso ambito culturale cui fa riferimento il maestro di Maddaloni²³.

7. L'affresco in San Biagio a Piedimonte Matese

L'erezione della cappella di S. Biagio, pare a cura della famiglia Jacobucci²⁴, probabilmente

²¹ miniatore cavalliniano, 1320 – 30, miniatura del "Matrimonio", nello "Speculum historiale" di Vincenzo de Beauvais, cfr. LEONE DE CASTRIS, cit., p. 281, illustrazione 14. Anche in ambito miniatorio francese è documentato l'uso festoso e regale di questi strumenti, si veda l'illustrazione dal *Remède de Fortune* di Guillaume de Machaut, Paris, Bibl. Nat., fr. 1586, f.55, realizzato dall'anonimo Maestro del Remede de Fortuna intorno al 1350.

²² LEONE DE CASTRIS, cit., pp. 374 e ss. e p.392

²³ F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia Meridionale- Il Sud Angloino e Aragonese*, Roma, 2002, p. 138 e ss.

²⁴ R. MARROCCO, *Frammenti di arte medioevale in Piedimonte d'Alife. Gli affreschi nella chiesa di S. Biagio*, Piedimonte D'Alife, 1912, p. 3 «La chiesa in parola è di pertinenza della famiglia Cenci di Piedimonte alla quale pervenne per dotazione nuziale, dall'antica famiglia Meola. Ma sulla fondazione di essa non abbiamo nessuna traccia sicura su cui basarci, sia perché non conserva alcuna iscrizione che ne indichi l'origine, sia perché mancano documenti dell'epoca. La chiesa però è stata eretta nei primordi del Quattrocento e in quei primi tempi sembra appartenesse ad una famiglia Iacobutiis, ora estinta». Marocco in nota riporta: «Da un documento del 10 luglio 1535, istrumento per Notar Angelo Paterno, e da un atto della Sante Visite (curia Vescovile di Piedimonte) risulta che il comprensorio di case unite alla Chiesa di S. Biagio era adibito ad ospedale od ospizio pei viandanti poveri o pellegrini. Questo spiega anche l'appellativo di Annunziatella dato alla Chiesa di S. Biagio». Marocco dice che infine alla Curia Vescovile di Caiazzo, ottenendo, nel 1926, il riconoscimento di "monumento nazionale".

avvenne alla fine del '300, quando Piedimonte era feudo di Giacomo Caetani (conte dal 1383)²⁵. La semplice facciata è aperta da un piccolo portale architravato con mensole, sovrastato da una lunetta archiacuta e, più in alto, da un oculo.



Figura 4. Piedimonte Matese, chiesa di S. Biagio, (1410 circa).

L'interno è sorprendente per la grande bellezza degli affreschi, datati entro i primi due-tre decenni del 1400, con un intervallo di oscillazione di pochi anni²⁶. Le superfici della cappella sono quasi completamente ricoperte di affreschi imperniati su due cicli. Il primo esemplifica la storia e i miracoli di S. Biagio, vescovo e martire, morto nel 316. L'altro ciclo è cristologico: citando episodi del Genesi (creazione di Eva, Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso etc.), rafforzati dalle testimonianze delle sentenze di profeti e sibille (in oculi), esso giustifica la venuta salvifica di Gesù sulla Terra. Le scene seguono assai strettamente i Vangeli apocrifi dell'Infanzia più che i Vangeli canonici, dimostrando, anche qui, la passione per il fableaux, per il miracoloso tipico della letteratura del gotico cortese. Nelle volte della prima campata gli Evangelisti e i Dottori della Chiesa sembrano indottrinare il fedele appena entrato. La meravigliosa unità del ciclo è fondata sui caldi colori pastello delle figure, avvolte da rigogliose decorazioni di tralci e di vegetazioni che

²⁵ Giacomo Caetano (o Gaetani) dell'Aquila (1338 ca – 1423) fu signore di Piedimonte (investito di Piedimonte l'8 settembre 1383) per il matrimonio (celebrato dopo il 1360) con Sveva Sanseverino (testamento del 25/10/1421), signora di Piedimonte, figlia di Roberto (signore di Terlizzi e Conte di Corigliano, e di Giacoma del Bosco), già vedova di Enrico della Leonessa da cui l'aveva acquisito. Piedimonte fu confermato al figlio Cristoforo con Regio Assenso del 4/11/1418 e del 25/10/1421. Cfr. *Genealogie delle famiglie nobili d'Italia*, cit. alle voci «Caetani» e «Gaetani dell'Aquila d'Aragona».

²⁶ MAROCCO, cit., erroneamente attribuisce gli affreschi ad un seguace di Pietro Cavallini.

improvvisamente fioriscono in arabeschi geometrici e in medaglioni contenenti bellissimi ritratti, probabilmente alcuni da identificare con i committenti.

L'anonimo pittore noto come "Maestro delle storie di San Biagio"²⁷ fu a conoscenza degli esiti della pittura campana precedente. Egli esportò nel Regno, per la prima volta, la più dolce vena della pittura valenzana temperandola con i modi furenti e aspri che la lontana provincia abruzzese aveva espresso e continuava a produrre in stretta connessione con le scuole marchigiane dei Salimbene di San Severino Marche e dei maestri di Camerino (gli esempi più importanti sopravvissuti sono a Loreto Aprutino). Anche Abbate²⁸ riferisce il ciclo ad un artista che ricorda le eleganti soluzioni dei Salimbeni ma che considera aggiornato sugli esiti raggiunti da Masolino in Roma (dopo il suo rientro dall'Ungheria), in un prevalere di richiami ai modi valenzani di Gherardo Starnina; la realizzazione, forse in due fasi, si sarebbe conclusa entro il terzo decennio del 1400.

Sulla parete sinistra della seconda campata, quella che sulle volte segue il ciclo cristologico, è la scena in cui un personaggio (non si riesce neppure a capirne il sesso) reca un salterio. Purtroppo Marocco²⁹ non descrive la scena dell'affresco, probabilmente già poco leggibile ai primi del '900³⁰.

Il termine salterio deriva dal greco *ψαλτήριον*, proveniente dalla voce *ψάλλειν*, che significa letteralmente "pizzicare con le dita"³¹. Esso indica cordofoni della famiglia delle cetre. Anticamente era chiamato anche *psalterio*, *psaltir*, *saltero*, *saltiero*, *seltiero*, *saterio* e *sotirio*³²; varianti sono i termini *cannone* o il *mezzo-cannone* e *dolcimelo*³³ (anche *dulcemela* o *dolzemele*) che differenziano gli strumenti per il taglio e per il numero di corde. *Cannone*³⁴ deriva etimologicamente dal nome arabo del salterio, *qanun*, indicante uno strumento di grandi dimensioni e dotato di circa 80 corde.

Sono numerosi i passi dell'Antico Testamento con citazioni del misterioso *psalterium decachordum*, strumento di forma triangolare la cui invenzione è attribuita al re David³⁵; ma in molte raffigurazioni medievali, il profeta appare nell'atto di suonare un'arpa, una cetra o uno strumento ad arco invece di un salterio. Comunque, resta del tutto ipotetico l'influsso che il decacordo ebraico, ritenuto sacro, ebbe sul salterio medievale.

Il salterio poteva essere suonato sia pizzicandone le corde che sfregandole con un plectro o martellandole con bacchette. Sulla scorta della distribuzione delle raffigurazioni medievali, Sachs³⁶ afferma che i salteri a corde pizzicate furono presenti per lo più nell'Europa Meridionale, al contrario di quelli a corde percosse, presenti nelle regioni nord-orientali. Egli ipotizza che i primi siano stati importati in Spagna durante i periodi di contatto con la cultura islamica, mentre i secondi siano arrivati in Europa Orientale e Balcanica per il tramite della civiltà bizantina.

I salteri a pizzico montavano probabilmente corde in budello mentre quelli a percussione dovevano avere, come l'attuale *santir* persiano (e i più recenti esemplari occidentali barocchi), corde in ottone o acciaio, suonate con sottili bacchette lignee a forma di spatola. Tuttavia tali strutture furono abbandonate relativamente presto, poiché la maggioranza degli strumenti che troviamo raffigurati in trattati e affreschi più tardi sono trapezoidali, a mo' dell'odierno *Qanun* arabo (fanno eccezione le raffigurazioni delle *Cantigas de Sancta Maria*, in cui i salterii hanno

²⁷ O. MORISANI, *Arti minori*, in *Storia di Napoli - Napoli Angioina*, vol. III, a cura di G. GALASSO, Napoli, 1971 - 1978, p. 643.

²⁸ ABBATE, cit., pp. 149 - 150.

²⁹ Cit.

³⁰ La scheda di catalogo della Soprintendenza per i Beni Ambientali e per il Paesaggio, per il Patrimonio Storico Artistico e Etnoantropologico per le province di Caserta e Benevento individua l'iconografia di una "Adorazione dei Magi" (schedatore L. Gaeta, 1995), contro ogni evidenza per la presenza di un trono a baldacchino, di personaggi femminili assenti dall'iconografia tradizionale.

³¹ Cfr. *DEUMM*, cit., alla voce.

³² *Grande Dizionario della Lingua Italiana* a cura di S. BATTAGLIA, vol. XVII, Torino, 1961-2002, alla voce.

³³ *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, a cura di S. BATTAGLIA, vol. IV, Torino, 1961-2002, alla voce.

³⁴ *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, a cura di S. BATTAGLIA, vol. II, Torino, 1961-2002, alla voce.

³⁵ Un elenco parziale è in A. RICCIARDI, *Strumenti musicali*, in *Dizionario Biblico*, a cura di G. MIEGGE, rist. della seconda ed. riv. e agg. a cura di B. CORSANI - J. A. SOGGIN, Torino, 1992, alla voce.

³⁶ cit., alla voce.

persino forma semicircolare³⁷).

Ancora Praetorius³⁸ ci descrive strumenti chiamati *hackebret*, da suonare sia con le dita che con i plettri. L'uso del salterio proseguì poi fino alla metà del 1700³⁹, periodo durante il quale, in aree periferiche dell'Europa dell'Est, gli strumenti aumentarono ulteriormente la dimensione e il numero di corde, passando nella musica di tradizione orale (Balcani e Mitteleuropea).

Hayes⁴⁰ informa sull'esistenza di numerose descrizioni di salterii lignei in manoscritti dei padri fondatori della Chiesa, come Sant'Agostino e Eusebio: essi parlano di strumenti di forma triangolare⁴¹ o quadrata⁴², dotati in genere di dieci corde, in ossequio alla tradizione ebraica. Ciò non implica che tutti gli strumenti avessero solo dieci corde, essendo probabilmente questo solo un riferimento simbolico e sacrale. Come dimostra un'antica miniatura dei salmi raffiguranti il re David, il salterio era dotato di pirotti per regolarne l'accordatura già nel VII secolo⁴³. Gli strumenti erano sovente riccamente decorati sia sulla tavola armonica, dove erano spesso abbelliti con uno o più rosoni, sia nelle fasce, che potevano essere impreziosite da intarsi e bassorilievi.

Tanto gli strumenti a corda pizzicata quanto quelli a corda percossa, furono molto apprezzati in epoca medievale, probabilmente per il loro suono melodioso e per le regali origini tramandate dalla tradizione, e, soprattutto, per il suo alto valore simbolico.

«Quando voi udirete il suono del corno, del flauto, della cetra, dell'arpicordo, del salterio, della zampogna, e d'ogni specie di strumenti musicali, vi prostrerete e adorerete la statua d'oro, che il re Nabucodònosor ha fatto innalzare»⁴⁴

«... certi altri che erano ivi, ad albergo, la fecion ballare al suono d'uno mezzo cannone»⁴⁵

«cannoni mezzicannoni a smisuranza»⁴⁶

«Audi d'un leuto ben sonare / ribebe e otricelli e ceterare / salteri ed altri strumenti triati»⁴⁷.

«Entraro in Ierusalem con salteri e chitarre e trombe nella casa di Dio»⁴⁸.

«Salterio ni viola ni strimento non habe / David, sì fose dolce come lingua soave»⁴⁹

³⁷ Cantigas di Sancta Maria, in *La Musica de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturalieza* a cura di J. RIBERA, Madrid, 1922.

³⁸ M. PRAETORIUS, *Syntagmtis musici. Tomus secundus de organographia*, Wolffenuettel, 1619, edizione del *Documenta musicologica*, XV, Kassel e Basel 1958, Sciagraphia, Tavola XXXVI.

³⁹ Eccezionale nella letteratura colta dello strumento la sinfonia per salterio e archi di Niccolò Jommelli, cfr. K. M. MC CLYMONDS, *Niccolò Jommelli*, in *DEUMM, Le biografie, IV*, alla voce.

⁴⁰ G. HAYES, *Gli strumenti musicali in 1300 – 1450: Ars nova e dell'Umanesimo*, a cura di DOM A. HUGUES – G. ABRAHAM in *The new Oxford history of Music*, vol. 3, traduzione it. a cura di L. LOVISETTI FUA, Milano, 1980, pp. 538 e ss.

⁴¹ *David e i suoi musici*, in avorio, arte carolingia, scuola di Corte di Carlomagno, 783 - 795, Paris, Louvre, in J. HUBERT – J. PORCHER – W. F. VOLBACH, cit, scheda 208, p. 227 e p. 354.

⁴² Uno degli esempi più antichi è nel salterio di Carlo il Calvo, Bibl. Nat. Paris, miniatori carolingi, sec. 842 – 869, in J. HUBERT – J. PORCHER – W. F. VOLBACH, scheda 134, p. 146 e p. 351.

⁴³ Scrittorio di Santa Maria di Farfa, sec. XII, *commento ai salmi di Oddone di Asti*, Paris, Bibliotheque National, lat. 2508, f. 2v, cfr. in G. CAVALLO, *Dallo scriptorium...*, cit., p. 381.

⁴⁴ Daniele, 3, 5, in *La Sacra Bibbia*, cit.

⁴⁵ F. DA BARBERINO, *Del reggimento e de' costumi delle donne*, Roma, 1815, p. 21. Francesco visse tra il 1264 e il 1348, cfr. *Wikipedia*, www.wikipedia.org (nel seguito *wikipedia*), maggio 2008, alla voce.

⁴⁶ *Intelligenza*, in *Poemetti allegorico-didattici del secolo XIII*, a cura di L. DE BENEDETTO, Bari, 1941, *Intelligenza*, 295. Il poemetto, anonimo, datato agli inizi del sec. XIV, è attribuito a D. Compagni, vissuto a Firenze tra il 1255/60 e il 1324, cfr. *wikipedia*, alla voce.

⁴⁷ *Intelligenza*, cit.

⁴⁸ *La Bibbia volgare*, a cura di C. NEGRONI, 10 voll., Bologna, 1882-87, vol. IV, p. 233: anche in *Volgarizzamento della Bibbia*, 2 voll., Venezia, 1471. La "Bibbia Volgare" è un testo del sec. XIII.

⁴⁹ G. PATECCHIO, in *Poeti del Duecento*, a cura di G. CONTINI, vol. I, Milano-Napoli, 1960, p. 564. Girardo Patecchio è documentato in Cremona nel 1228, cfr. *wikipedia*, alla voce.

«E queste rane cantava sì dolzemente e sì ben e aveva (sì) belo muodo, ch'elo non averia avantazio la vosie de lo arpenil nì de lo canon nì de lo mezoanon nì de lo seltierio».⁵⁰

«le nacchere, la tromba e la campana, / con essi il cembalo e il mezzo cannone, / con cui par del giucar sì cosa strana»⁵¹

«in la sua tavola aveva instrumenti, cioè tambura e psaltir e flauti sambuchi e una liretta e uno zovene molto bello che cantava con li instrumenti molto bene»⁵².

«tanto mena le braccia colui che suona il dolcemele o il dabbudà quanto colui che suona gli organi»⁵³.

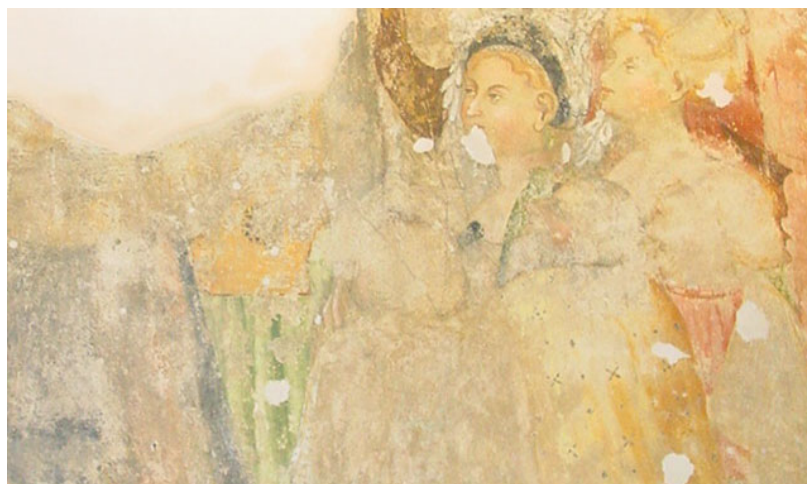


Figura 5. Salterio, Piedimonte Matese, chiesa di S. Biagio, seconda campata, parete sinistra (1420 - 30).

Il salterio raffigurato ha forma trapezoidale e sembra costruito in legno di colore chiaro. E' dotato di una cassa molto profonda e reca un elaborato rosone centrale; lungo i lati appaiono labili tracce della ricca decorazione, realizzata ad intarsio con legni più scuri di quello in cui è costruito lo strumento. Il personaggio che lo suona, a giudicare dalla foggia dell'abito dovrebbe essere un uomo, lo sorregge probabilmente da dietro, perché nel frammento superstite non si vedono le mani.

Riferimenti iconografici di area meridionale italiana sono quelli riportati nel codice della cronaca di Giovanni Scilitze⁵⁴ in cui, tra i musicisti che accolgono il corteo di Niceforo Foca, c'è un salterio triangolare con 8 corde. Inoltre, in un particolare manoscritto, un re David con una corte di musicisti suona un salterio triangolare con 7 corde (ma sono raffigurati solo sei piroli)⁵⁵. La cultura figurativa senese, tanto presente a Napoli nel Trecento, trova una raffigurazione di salterio simile a quello in esame nella cuspide con Davide nel polittico di Simone Martini oggi al Museo Nazionale di San Matteo in Pisa⁵⁶. Ma l'iconografia tardogotica conosce bene lo strumento⁵⁷. Rispetto

⁵⁰ *Navigazione di San Brandano*, cit., 32, 208. *Navigazione di San Brandano (Navigatio sancti Brendani)* è datata all'XI secolo; tra la fine del sec. XIII e l'inizio del sec. XIV fu tradotta in diversi idiomi volgari italiani (toscano, veneto), cfr. *wikipedia*, alla voce.

⁵¹ A. PUCCI, *Il centiloquio*, canto 15, terzina 68, in *Delizie degli eruditi toscani*, voll. III, IV, V, VI, Firenze, 1770 e ss. Antonio Pucci visse in Firenze (1310-1388 ca), cfr. *wikipedia*, alla voce.

⁵² M. MEMBRÉ, *Relazione di Persia (1542)*, a cura di G. R. CARDONA, Napoli, 1969. Michele Membré (Cipro 1509 – Venezia, 1594), cfr. *Grande Dizionario della Lingua Italiana – Indice degli autori citati*, a cura di S. BATTAGLIA, Torino, 2005, alla voce.

⁵³ B. VARCHI, *Sonetti (1555-57)*, 148, in *Opere*, Vol. II, Trieste, 1859.

⁵⁴ XII secolo, miniatori della corte normanna, Palermo, Madrid, Bibl. Nacional, ms. Vitr. 62-2, f. 145 r, in CAVALLO, *La cultura...*, cit., p. 574.

⁵⁵ Scrittorio di Santa Maria di Farfa, sec. XII, *commento ai salmi di Oddone di Asti*, Paris, Bibliothéque National, lat. 2508, f. 2v, cfr. in G. CAVALLO, *Dallo scriptorium senza biblioteca alla biblioteca senza scriptorium*, in *Dall'eremo al cenobio. La cività monastica in Italia dalle origini all'età di Dante*, Milano, 1987, p. 381.

⁵⁶ Cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini, Catalogo Completo*, Firenze, 1989, p. 55 e ss., datato al 1319-20.

⁵⁷ Si veda, per esempio, il Davide nelle cuspide centrale della Pala Strozzi (1423), il capolavoro assoluto di Gentile da

all'unica altra raffigurazione precedente nota in Campania ("De Musica", Boetio⁵⁸) lo strumento è molto più grande e decisamente più pesante strutturalmente. La tipologia dello strumento e il gesto dell'esecuzione trovano riscontri ancora negli anni '60 del secolo, come documentato nella lunetta del portale della cappella di Santa Barbara in Castelnuovo a Napoli⁵⁹.

6. Gli affreschi nella cappella di Sant'Antuono in Sant'Angelo d'Alife

Costituiscono una preziosissima testimonianza artistica, poco conosciuta e studiata, ancor più per l'iconologia e l'iconografia musicale. Sant'Angelo d'Alife (o di Raviscanina, come era anche detto) era nel 1400 (come d'altra parte oggi) un piccolo centro della media valle del Volturno. In definitiva, uno dei tanti borghi periferici infeudati del Regno di Napoli⁶⁰. Inespugnabile può apparire la presenza di tali opere d'arte in regioni culturali così lontane dalla capitale, se non si ricorda il contesto politico del cinquantennio a cavallo dell'anno 1400. Furono anni travagliati dalle continue lotte per il controllo dinastico del Meridione, conteso tra Angiò – Durazzo e Angiò – Francia⁶¹.

La cappella di Sant'Antuono sorge sul fianco destro della parrocchiale del borgo, posta a mezza costa del borgo nuovo, sorto quando (probabilmente dalla metà del sec. XII) cominciò ad abbandonare il sito di Rupecanina (intorno al castello). La cappella (che per molti versi sembra esemplata su San Biagio a Piedimonte Matese⁶²) è di dimensioni ridottissime: ha un accesso indipendente, segnalato da un portale archiacuto in piperno, al di sopra del quale è lo stemma del committente, finora non identificato⁶³.

Non c'è motivo per ipotizzare una datazione delle strutture differente rispetto a quella degli affreschi, che si colloca nel quarto decennio del '400⁶⁴. L'interno è ad unica campata sostanzialmente quadrata, coperta con una volta a crociera impostata su archi gotici che scarica le tensioni statiche sui quattro pilastri angolari; il profilo della crociera è segnalato dalla splendida, lussureggiante decorazione a figurine organizzate su girali tortili. La finestra circolare sulla facciata e due strette monofore archiacute e profondamente strombate, sulla parete destra, sono le uniche

Fabriano, oggi a Firenze, Galleria degli Uffizi, cfr. M. MINARDI, *I capolavori in Gentile da Fabriano*, Milano, 2005., p. 124 e ss. e, in ambito toscano, la Madonna con Bambino (politico Pecci) di Castelnuovo Berardenga, del 1426, cfr. D. MAZINIANI – A. ZIINO, *Gli strumenti musicali nei dipinti di Giovanni di Paolo*, in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, Napoli, 1984, pp. 315 – 327.

⁵⁸ Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. V. A., "De Arythmetica et de Musica", fol. 47. F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266 – 1434*, Roma, 1969, p. 388, nota 172 chiarisce i problemi di attribuzione (oscillanti tra la provenza e Napoli) come una produzione francese provenzale, 1350 circa, legata alla cultura di Martini ad Avignone.

⁵⁹ L'opera è di Andrea dell'Aquila, impegnato tra il 1455-1458 nell'imponente cantiere dell'arco trionfale di Alfonso in Castelnuovo, cfr. F. ABBATE, *Storia dell'arte meridionale*, cit., p. 186.

⁶⁰ Sant'Angelo passò a Riccardo di Marzano (morto dopo il 1281) in virtù del suo matrimonio con Ragalide o Rogasia figlia ed erede di Goffredo di Dragone, possessore dell'omonimo feudo posto a controllo della valle del Volturno (comprendente gli attuali comuni di Baia, Sasso [Castel di Sasso], Formicola, Dragoni, Raviscanina e Sant'Angelo d'Alife). Restò ai Marzano fino alla morte, nel 1508, dell'ultimo esponente del ramo di Sessa, Giovanni Battista, reintegrato nei feudi nel 1496 (i feudi erano stati tolti al padre Marino dopo la prima congiura dei Baroni, nel 1464), cfr. *Genealogie delle famiglie nobili d'Italia*, a cura di D. SHEMA, www.sardimpex.it, 04/02/2006, alla voce «Marzano».

⁶¹ A. SALA, *La Lotta tra Luigi I della seconda casa d'Angio e Carlo III di Durazzo*, Napoli, 1880. In particolare, alla morte di Ladislao, la salita al trono della sorella Giovanna II e la prospettiva, via via sempre più concreta, della la prospettiva della successione a Giovanna (senza figli, nonostante i ben quattro matrimoni e senza eredi diretti nei rami collaterali) causò gli ulteriori torbidi, che trascinarono, anche sotto la spinta di altre motivazioni, ancora per tutto governo della dinastia dei Trastamara d'Aragona.

⁶² Forse sulla scorta di tali somiglianze, MAROCCO, cit., attribuisce erroneamente gli affreschi di Piedimonte agli artisti operanti in Sant'Antonio.

⁶³ Uno stemma simile è in basso a destra sull'affresco in controfacciata. Una coppia di stemmi simili appare ai lati della "Incoronazione della Vergine", vedi figura 6.

⁶⁴ Si consideri, peraltro, che nella parte superiore dell'affresco della controfacciata appare lo stemma dei Marzano (cfr. D. CAIAZZA, *Il segreto di San Pietro Celestino*, Quaderni Campano – Sannitici, VI, Piedimonte Matese, 2005, pp. 32-33), il che indica una datazione anteriore al 1464 (data in cui Marino fu privato dei feudi, cfr. la n. 60). Per ragioni stilistiche non è plausibile una datazione successiva al 1496 (riacquisto del feudo da parte dei Marzano, cfr. n. 60).

fonti di luce, essendo le altre pareti completamente chiuse perché direttamente confinanti a sinistra con il volume della chiesa e sul fondo con il locale oggi adibito a sagrestia. La parete di fondo ospita un altare settecentesco, in stucco, che ha parzialmente ricoperto il registro inferiore degli affreschi, impostato a simulare un drappeggio continuo di tessuti.

La cappella conserva affreschi organizzati su due cicli, rispettivamente dedicato alla Vergine (pareti sinistra di fondo e destra su tutti i registri) e a Sant'Antonio Abate (parete della controfacciata). Per i nostri scopi, ci interessano due tra le tante scene affrescate: l'Incoronazione della Vergine (nel registro superiore della parete di fondo; in quelli inferiori, dal basso, sono nell'ordine: la morte di Maria compianta dagli Apostoli; l'anima di Maria accolta da Cristo nella mandorla e, sulla destra, Maria che lascia il cingolo); la Natività e l'Annuncio ai Pastori (parete a sinistra dell'ingresso, secondo registro). Se oscura e ancora da chiarire sono l'origine della struttura architettonica e la committenza, la critica ha chiarito da tempo che gli affreschi (senza dubbio le volte e le storie di S. Antonio Abate, le altre parte con quale dubbio) sono attribuibili a Perinetto da Benevento e alla sua bottega⁶⁵.

Della ruolo "musicale" dell'Incoronazione della Vergine si è già detto nel paragrafo sugli affreschi di Aversa. A differenza della rappresentazione aversana, trecentesca, qui la disposizione relativa degli angeli, che fanno corona intorno al trono di Maria incoronata da Gesù Cristo⁶⁶, è organizzata su piani sonori differenti. Infatti, in primo piano sono gli strumenti a corde sfregate (a sinistra una ribeca, a destra una viella); in secondo piano, sono quelli a corde pizzicate, rispettivamente a sinistra l'arpa e a destra il liuto; gli strumenti suonati dagli angeli raffigurati in terzo piano sono pressoché illeggibili ma sono sicuramente di fiati; dietro a questi ultimi e tutto intorno al trono sono altri angeli (cinque per lato e uno al centro) che potrebbero essere angeli cantori (ma anche qui è davvero difficile poter affermare qualcosa di definitivo per la difficoltà di lettura, accentuata dalla posizione elevata dell'affresco). Quindi, gli strumenti musicali sembrerebbero organizzati secondo una scala di intensità e di altezza assoluta decrescenti dal davanti al dietro del dipinto. In somma, un organico musicale concepito, senza dubbio, per illustrare la magnificenza della corte angelica, ma, d'altra una chiara e plausibile composizione (almeno tipologica, non necessariamente numerica) di un gruppo musicale, ben attrezzato e adatto per eseguire composizioni polifoniche dell'*Ars Subtilior*⁶⁷. Si noti anche che nessuno dei quattro angeli strumentisti con strumenti a corda è anche cantore (hanno tutti molto chiaramente le labbra serrate), confermando le notizie delle fonti documentarie circa la crescente distinzione professionale tra di due tipi di esecutori già nel Quattrocento⁶⁸. Quanto tutto ciò sia fondato su scelte ispirate alla cultura musicale dell'epoca e del territorio piuttosto che su repertori figurativi replicati con poca o nessuna consapevolezza è difficile da dire.

Altre opere dello stesso soggetto, peraltro di grande rilevanza per l'arte figurativa campana, mostrano soluzioni simili: per esempio, l'affresco di Leonardo da Besozzo⁶⁹ sulla parete d'ingresso

⁶⁵ Cfr. ABBATE, cit., pp. 149 – 150. Perinetto da Benevento (nato 1440 – 1468), di origine francese ma proveniente da Benevento, fu attivo a Napoli (in particolare in S. Giovanni a Carbonara al fianco di Leonardo da Besozzo) e in provincia.

⁶⁶ L'affresco in molti punti presenta evidenti alterazioni e perdita di dettagli, ma dall'essenza di connotati tipici, sembra potersi escludere che ad incoronare Maria.

⁶⁷ Cfr. DEUMM, *Il Lessico*, cit., alla voce.

⁶⁸ Si veda, per esempio, la struttura delle cappelle musicali nella corte aragonese di Napoli, di quella estense di Ferrara e di quella montefeltriana di Urbino, rispettivamente in: W. A. ATLAS, *Music at the aragonese court of Naples*, New York, 1985; L. LOCKWOOD, *Music in Renaissance Ferrara 1400 – 1505*, Oxford, 1984; N. GUIDOBALDI, *La musica di Federico – immagini e suoni alla corte di Urbino*, Firenze, 1995. I confronti con le opere pittoriche di poco successive presenti in area campana sono nelle note relative alle opere citate.

⁶⁹ Leonardo da Besozzo è noto dal 1421 quando risulta collaborare con Michelino da Besozzo nella decorazione del Duomo di Milano. Le prime opere napoletane documentate risalgono al 1438 (foglio II del codice di Santa Marta con lo stemma di Renato d'Angiò; tavola di Sant'Antonio in San Lorenzo Maggiore). Ancora molti anni dopo, nel 1488, risulta attivo a Napoli come "regio pictore", cfr. S. CASTRIS, *Leonardo da Besozzo*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, vol. III, diretto da M. LACLOTTE, Torino, 1992, alla voce.

della cappella Caracciolo del Sole in San Giovanni a Carbonara a Napoli⁷⁰, la tavola di Giovanni da Gaeta⁷¹, l'Incoronazione della Vergine dell'omonimo ignoto maestro di Eboli⁷². Tutte e tre le opere dispongono gli angeli cantori organizzandoli su piani sonori differenti in base agli strumenti suonati rispettando il principio (in basso quelli a corda, in alto o dietro quelli a fiato).



Figura 6. Sant'Angelo d'Alife, cappella di S. Antuono, parete di fondo (1430 - 1440 circa).

Il dettaglio reso nella raffigurazione degli strumenti, però, suggerisce che il nostro pittore (e uno dei suoi probabili collaboratori, di cui si evidenzia la presenza per le differenze stilistiche nei due cicli) avesse avuto ben presente gli strumenti da raffigurare o avesse delle loro rappresentazioni fedeli a portata di mano. Anche la scelta degli strumenti e della loro disposizione può essere giustificata con mere ragioni di “ingombro” volumetrico nel dipinto piuttosto che sulla scorta della presunta differenziazione volontaria in piani sonori. Infatti, sicuramente un esecutore di viella (tra strumento e gesto esecutivo) occupa più superficie pittorica di un flautista: qualora fosse messo in

⁷⁰ Gli affreschi sono datati al 1441, cfr. CASTRIS, cit.. Gli angeli strumentisti non cantano. Una parte del ciclo di affreschi che ricopre le altre pareti della cappella è attribuito a Perrinetto da Benevento e illustra scene di vita eremitica. Nella stessa cappella, la “Dormitio Virginis” mostra una organizzazione opposta, con i fiati in primo piano e in secondo piano liuto, ribecca e viella; a sinistra gli angeli cantori.

⁷¹ Ubicazione ignota, in cui gli angeli musicisti non cantano. Su Giovanni da Gaeta (noto dal 1 cfr. MORISANI, cit., p. 501)

⁷² Salerno, Museo Diocesano, datata al 1480, in cui l'angelo organista, il liutista, l'arpista e il viellista palesemente sono raffigurati nell'atto di cantare (bocca aperta).

secondo o terzo piano, il pittore perderebbe gran parte dell'esito evocativo dello strumento. Analizziamo nel seguito i singoli strumenti nelle loro caratteristiche organologiche.

6.1 La ribeca

Probabilmente discendente dal *rebab* arabo, lo strumento arrivò in Spagna con l'invasione islamica⁷³ e si diffuse presto in Europa, dove fu impiegato in ambiti colti, sacri e profani. La ribeca mantenne l'aspetto piriforme ed alcune caratteristiche del suo predecessore orientale: in particolare, come il *rebab*, era costruita scavandone la cassa di risonanza in un blocco di legno duro, sul quale si montava una tavola armonica dotata di due aperture a forma di "C" o di semicerchio⁷⁴. La differenza principale tra lo strumento arabo e quello occidentale è nella cassa di risonanza "aperta". Nella maggior parte dei casi aveva due o tre corde distese su una tastiera, le corde erano agganciate ad una cavigliera (spesso intarsiata) allineata alla tastiera o inclinata rispetto ad essa⁷⁵; le corde passavano su un ponticello diritto o ricurvo. Pur essendo uno strumento ad arco, appare accomunato alla famiglia dei liuti fin dal Trecento: «Liute guitarre e rubeche e simiglie che venissero e gissero per ciascuno»⁷⁶. Anche Praetorius inserisce la ribeca sia nelle incisioni riguardanti i liuti che in quelle contenenti le viole⁷⁷. Virdung (1511) la ritiene strumento usato dai menestrelli per l'accompagnamento della danza⁷⁸. Alcuni strumenti popolari, chiamati comunemente lire (per esempio la lira calabra o lira di Creta), sembrano discendere dallo strumento medievale.

Non essendosi conservato alcuno strumento medievale⁷⁹, tutte le possibili ipotesi riguardo la costruzione di una ribeca sono state formulate in base alle fonti iconografiche. Una delle prime raffigurazioni italiane è nel manoscritto "De Musica" di Boetio conservato all'Ambrosiana di Milano⁸⁰. Tra le più famose immagini di ribeca sono quelle nelle *Cantigas de Sancta Maria*⁸¹ e nei rilievi dei portali della cattedrale di Chartres⁸². Furono costruiti anche strumenti privi di tastiera o di ponticello e provvisti di rosoni in sostituzione alle aperture della tavola armonica, oppure dotati di un numero maggiore di corde⁸³. Una citazione letteraria, di origine centro-italiana, quasi coeva ai nostri affreschi testimonia l'esistenza dello strumento in varie taglie, ciascuna con la propria denominazioni:

«L'altra sera puoi venner suon d'archetto / Rubebe, rubechette et rubecone / Ch'a tucta gente d'ieder gran dilecto»⁸⁴.

⁷³ Cfr. www.harmoniae.com, a cura di A. GALLI, nella sezione strumenti, alla voce, e A. BORNSTEIN, *Gli strumenti musicali del Rinascimento*, Padova, 1987, p. 276

⁷⁴ R. ARNESE, *Storia della musica nel medioevo europeo*, Firenze, 1983, da delle informazioni inesatte riguardo la forma delle ribeca, considerata qui piatta e non piriforme, e inoltre fa discendere gli strumenti ad arco da modelli arcaici nord europei, mentre i dati in nostro possesso suggeriscano una parentela verso gli strumenti di origine araba.

⁷⁵ Cfr. A. LANZA, *Ribeca*, in *DEUMM, Il Lessico*, a cura di A. BASSO, Torino, 1999, alla voce.

⁷⁶ *Testi non toscani del Trecento*, 61 a cura di B. MIGLIORINI - G. FOLENA, Modena, 1952.

⁷⁷ PRAETORIUS, cit., Tavole XVI e XXI.

⁷⁸ DEUMM, cit., alla voce ribeca. S. VIRDTUNG, *Musica getuscht und ausgezogen*, Basel, 1511, ripr. anast. a cura di L. SCHRADER, Kassel, 1931.

⁷⁹ Un bell'esemplare di ribecchino turco, sec. XVI, è nel Museo degli Strumenti Musicali di Roma.

⁸⁰ Ms. c. 128 inf, Severino Boetio, *De Musica*, secolo XI. Compare anche nel *Hortus Deliciarum* della badessa Herrad di Landsberg (sec. XII), cfr. DEUMM, alla voce "rebeca".

⁸¹ Cfr. *La Musica de las Cantigas*, cit.

⁸² DEUMM, cit., tav. 65. La celebre miniatura del *Manesische Handschrift*, Heidelberg, Univeristatsbibliothek, sec. XIII, mostra lo strumento impugnato in modo davvero scomodo e singolare.

⁸³ Le Mans, Cattedrale di Saint Julien, cappella centrale del deambulatorio, affreschi delle vele della volta della crociera, realizzati su commissione di Gontier de Baigneux, vescovo di Le Mans tra il 1367 e il 1385, e raffiguranti quarantasette angeli musicanti. Sono attribuiti a Jean de Bruges, autore dell'arazzo dell'Apocalisse della cattedrale di Angers. Cfr. P. GRAVINA, *La cattedrale di Saint-Julien a Le Mans*, sul sito *Il Medioevo italiano*, 10/10/2007, www.italiamedievale.org, nella sezione contributi.

⁸⁴ S. PRUDENZANI, *Liber Saporenti: Mundus Placitus*, sonetto 26 (34), verso 10, a cura di L. M. REALE, Perugia, 1998. Un disegno con ribeche, chiamata "violette", nelle diverse taglie è in M. AGRICOLA, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg, 1545, riproduzione anastatica in *Publikation alterer practischer und teorethischer*, a cura di GESELSCHAFT FUR MUSIKFORSCHUNG, Leipzig, 1896.

Lo strumento fu molto apprezzato nel medioevo e conobbe impieghi in differenti ambiti sociali, come si evince dalla citazione in Boccaccio, peraltro una delle più antiche:

«... disse Bruno a Calandrino: - Ben ti dico che tu la fai struggere come ghiaccio al sole; per lo corpo di Dio, se tu ci rechi la ribeba tua e canti un poco con essa di quelle tue canzoni innamorate, tu la farai gittare a terra delle finestre per venire a te...»⁸⁵.

«Giungono, i poveri per la limosina e prima un pellegrino con figliuolo e dice la stanza che segue. El figliuolo gli risponde e poi l'altre dua stanze cantando con la ribecca il pellegrino e 'l figliuolo»⁸⁶.

La ribeca conobbe un rapido declino a partire dalla fine del 1400 e nella musica colta fu rapidamente soppiantato da strumenti ad arco più sofisticati. In effetti, non scomparve completamente trovando impiego in ambito pastorale e popolare, come ricordano i passi seguenti:

«Quale sarebbe mai quello sciocco che conducesse in palco un sacerdote, un personaggio di grande affare a pascar le pecore, a mugner le vacche, a giucare a noccioli, a sonar la ribeba?»⁸⁷.

«E' il più bel piacer del mondo / far sul prato a mosca cieca / ed al suon d'una ribeca / far saltando il ballo tondo»⁸⁸.
«...co' cetole, chitarre e tammorielle ... moschette, rebecchine e siscarielle...»⁸⁹.

«... prendi un chittarrino e un piffero, e se non hai piffero e se non sai toccar chittarrino, prendi una ribeba, vulgo zanfrogna, e siedi nel boschetto e canta ...»⁹⁰

«Che tristezza in quelle note basse / a ritmo di ribeba zingaresca / modulate su i sonni almi de 'l mare!»⁹¹.



Figura 7. Ribeca, arpa e strumento ad ancia, Sant'Angelo d'Alife, Cappella di S. Antuono, parete di fondo (1435-40).

La nostra ribeca mostra caratteristiche anomale: infatti, lo strumento è di grandi dimensioni, manca di tastiera, ha due rosoni, presenta una forma piuttosto allungata ed ha un manico molto sottile. Soprattutto, la cassa armonica reca una scanalatura di grandi dimensioni contenente il

⁸⁵ G. BOCCACCIO, *Decameron*, Nona Giornata, Novella V, a cura di V. BRANCA, Torino, 1956.

⁸⁶ Rappresentazione dell'ortolano elemosiniere, XXXIV, 513, in *Sacre rappresentazioni del Quattrocento*, a cura di L. BANFI, Torino, 1968.

⁸⁷ G. B. GUARINI, *Delle opere del cavalier Battista Guarini*, Verona, 1738, I, p. 258.

⁸⁸ F. REDI, *Opere*, Napoli, 1778, p. 317.

⁸⁹ G. B. VALENTINO, *Napole scontraffatto dopo la peste*, Napoli, 1688, ristampa Napoli, 1787, p.336.

⁹⁰ U. FOSCOLO, *Opere edite e postume, Epistolario*, XV, 470, Firenze, 1852, p. 139

⁹¹ G. D'ANNUNZIO, *Tutte le opere*, I, Milano, 1956, p. 882

ponticello. Altro particolare degno di nota è l'archetto: è piuttosto grande e ricurvo, trovando un paragone solo nel modello delle Cantigas. Probabilmente, l'impugnatura consentiva all'esecutore di modificare la naturale tensione dei crini premendo direttamente sugli stessi con le dita, come si può notare dalla posizione delle dita dell'angelo. Unico riferimento iconografico coevo è la raffigurazione nella "Dormitio Virginis" affrescata sulla parete della cappella Caracciolo del Sole in San Giovanni a Carbonara a Napoli, attribuita a Leonardo da Besozzo⁹². Un altro esempio, posteriore di più di mezzo secolo, è lo strumento raffigurato a Napoli, Santa Maria la Nova⁹³ (refettorio del convento, parete di fondo).

6.2 Arpa

Un'arpa con sedici corde, accordate probabilmente diatonicamente, è raffigurata con grande dettaglio nella parte sinistra dell'affresco. Lo strumento è simile alle arpe di genere gotico⁹⁴: presenta, difatti, una colonna poco ricurva, con una mensola superiore sottile e una casa slanciata. Benché sostanzialmente ben rappresentato, non è possibile notare la divisione tra la mensola e la colonna, quasi fossero ricavate da un solo blocco di legno.

6.3 Strumento a fiato non identificato

Sempre nella parte destra dell'affresco notiamo uno strumento in legno scuro (probabilmente pruno o melo, legni molto usati in epoca medioevale e rinascimentale). Di grandi dimensioni, potrebbe appartenere alla famiglia degli strumenti ad ancia incapsulata, ma il cattivo stato di conservazione del dipinto non ci permette di darne una descrizione dettagliata e una sicura classificazione.

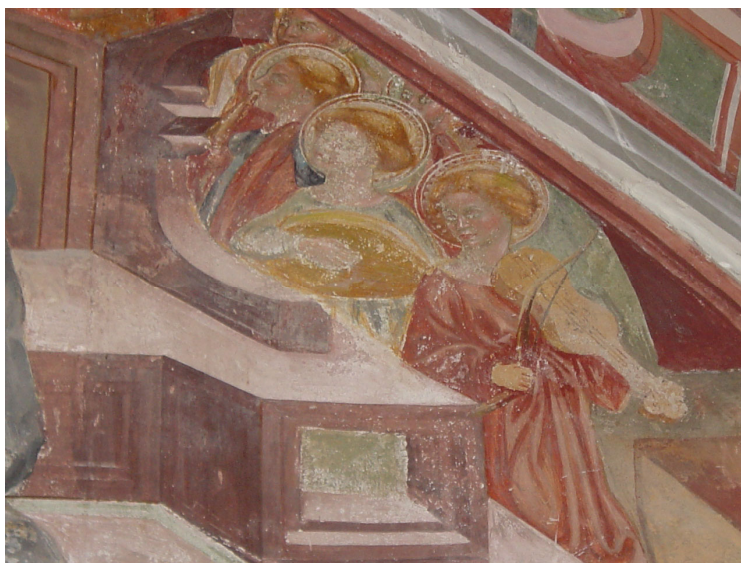


Figura 8. Viella, liuto e strumento a fiato, Sant'Angelo d'Alife, Cappella di S. Antuono, parete di fondo (1435-40).

6.4 Viella

E' uno strumento molto simile alle *viuhelas* spagnole forse note nel Meridione anche prima dell'inizio del Regno dei Trastamara⁹⁵. Si notino la mancanza di tastiera e il ponticello piatto e

⁹² Cfr. ABBATE, cit., p. 150.

⁹³ Affreschi attribuiti a Francesco da Tolentino, cfr. T.C.I., *Napoli e dintorni*, Milano, 2006, p. 262.

⁹⁴ Uno raro strumento simile, sopravvissuto in originale, è quello di fabbrica borgognona, secolo XIV, *Arpa col massacro degli Innocenti*, Paris, Musée du Louvre, cfr. M. CARRÀ, *Gli avori in occidente*, Milano, 1966, scheda 58, p. 129.

⁹⁵ Alfonso di Trastamara d'Aragona fu indicato come figlio adottivo di Giovanna II d'Angiò-Durazzo e suo erede nel 1435. Diseredato e rinnegato, conquistò il Regno e lo rese stabilmente dal 1442 col nome di Alfonso I.

basso tipico delle moderne chitarre piuttosto che degli attuali violini. Lo strumento mostra tre elaborati rosoni centrali, che potrebbero suggerire (come nel caso della ribeca), influssi orientali radicati nella cultura musicale della zona.

6.5 Liuto

A causa del cattivo stato di conservazione dell'affresco non è possibile ricavare altre informazioni che la presenza di un liuto, tenuto piuttosto in alto rispetto alla consueta posizione di esecuzione. Inoltre, l'angelo con la viella purtroppo nasconde la tastiera e la posizione della mano sinistra su di essa.

6.6 Strumento a fiato non identificato

Anche nella parte destra dell'affresco troviamo uno strumento a fiato, raffigurato grossolanamente e peraltro non classificabile a causa del cattivo stato di conservazione del dipinto. Potrebbe essere un flauto doppio, che appare spesso in dipinti del Trecento toscano⁹⁶, laziale⁹⁷ e anche campano (vedi il frammento *Coro d'angeli* di Roberto d'Oderisio)⁹⁸.

7.7 La zampogna dell'Annuncio ai pastori

Nell'iconografia degli strumenti musicali i temi della Natività e l'Annuncio ai pastori furono sfruttati almeno quanto la Incoronazione della Vergine, ma con esiti generalmente differenti. Infatti, per un verso i pittori, spinti dalla necessità di rappresentare il passo evangelico in cui la schiera angelica loda Dio alla nascita di Cristo⁹⁹, furono indotti a rappresentare gli strumenti "colti" ispirati, propri di una corte regale e divina. Per altro, essendo i pastori i destinatari dell'Annuncio angelico, essi furono il pretesto per i pittori per raffigurare il mondo agreste e pastorale, della propria zona e del proprio tempo. Ciò spiega l'apparente contrasto di voler arricchire di particolari narrativi l'episodio con elementi a volte propri del favolismo medievale aulico (che spesso sfocia nel fantastico) e, contemporaneamente, con rappresentazioni realistiche del mondo del popolo. Nel caso di Sant'Angelo, nella parte inferiore destra dell'affresco, collocato sulla parete destra della cappella, al secondo registro dal basso, ai margini della scena della Natività è rappresentato un pastore con

⁹⁶ Si veda lo strumento rappresentato da Taddeo Gaddi, *Madonna in trono con Bambino*, tempera su tavola (1360 ca), Firenze, Uffizi, cfr. P. P. DONATI, *Taddeo Gaddi, I diamanti dell'arte*, 12, Firenze, 1966, p. 39, tavola 77. Uno strumento diverso costituito da due canne completamente separate è quello di Simone Martini, *Storie di S. Martino, L'investitura a cavaliere*, Assisi, Basilica inferiore di San Francesco, Cappella di San Martino (1315 – 1317) in P. LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, cit., p. 37.

⁹⁷ Nel "Transito della Vergine", Subiaco, abbazia di San Benedetto (detta Sacro Speco), chiesa inferiore, cappella della Madonna c'è addirittura una coppia di angeli col flauto doppio. Gli affreschi sono datati al 1362-69 (cfr. A. LONARDO, *La Chiesa-sposa nell'iconografia medioevale, da Cimabue al coro della Chiesa di Monteluca, al Sacro Speco di Subiaco, struggente testimonianza dell'amore scambievole fra il Cristo e la sua Chiesa, annunciato dalla fede*, in <http://www.gliscritti.it/index.html>, sezione Arte e fede,) e sono attribuiti al cosiddetto "Maestro del Trecento di Subiaco" (cfr. M. L. CRISTIANI TESTI, *Gli affreschi del Sacro Speco*, in *I monasteri benedettini di Subiaco*, Cinisello Balsamo-Milano, 2002, pp. 95-202).

⁹⁸ Riprodotto in figura 7 in DE CAROLIS – DI LORENZO, cit, p. 36, da P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze, 1986, p. 383.

⁹⁹ «C'erano in quella regione alcuni pastori che vegliavano di notte facendo la guardia al loro gregge. Un angelo del Signore si presentò davanti a loro e la gloria del Signore li avvolse di luce. Essi furono presi da grande spavento, ma l'angelo disse loro: "Non temete, ecco vi annunzio una grande gioia, che sarà di tutto il popolo: oggi vi è nato nella città di Davide un salvatore, che è il Cristo Signore. Questo per voi il segno: troverete un bambino avvolto in fasce, che giace in una mangiatoia". E subito apparve con l'angelo una moltitudine dell'esercito celeste che lodava Dio e diceva: "Gloria a Dio nel più alto dei cieli e pace in terra agli uomini che egli ama". Appena gli angeli si furono allontanati per tornare al cielo, i pastori dicevano fra loro: "Andiamo fino a Betlemme, vediamo questo avvenimento che il Signore ci ha fatto conoscere". Andarono dunque senz'indugio e trovarono Maria e Giuseppe e il bambino, che giaceva nella mangiatoia. E dopo averlo visto, riferirono ciò che del bambino era stato detto loro. Tutti quelli che udirono, si stupirono delle cose che i pastori dicevano. Maria, da parte sua, serbava tutte queste cose meditandole nel suo cuore. I pastori poi se ne tornarono, glorificando e lodando Dio per tutto quello che avevano udito e visto, com'era stato detto loro». Cfr. *La Sacra Bibbia*, cit., Luca, 2, 8-20.

una zampogna.

Il termine zampogna (in antico anche ciampogna, sampogna o sampognia) deriva dal latino *symphonia*, prestito dal greco *συμφωνία*¹⁰⁰; sinonimi, altrettanto antichi, sono i nomi, ugualmente diffusi, di cornamusa¹⁰¹, piva¹⁰² e fistola¹⁰³. Resta sconosciuto, al momento, il nome più antico dello strumento.¹⁰⁴ Le zampogne avevano dimensioni molto variabili, erano dotate di un diverso numero di canne di bordone (a seconda della zona d'origine) provviste di una o due canne melodiche. Tutti i diversi tipi occidentali di questo strumento appartengono alla famiglia dei fiati ad ancia incapsulata, mentre in Europa Orientale e Balcanica è diffuso la tipologia delle canne provviste di ancia semplice, tipo clarinetto¹⁰⁵.



Figura 9. Zampogna, Sant'Angelo d'Alife, Cappella di S. Antuono, parete sud (1435-40).

Le canne melodiche, nelle tipologie diffuse nel Meridione d'Italia (Abruzzo, Molise, Campania per esempio) sono inserite in un somiere cilindrico a tenuta ermetica, a sua volta incastrato nella sacca. Il bordone, invece, nelle zampogne moderne è anch'esso inserito nel somiere.

¹⁰⁰ *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, a cura di S. BATTAGLIA – BARBERI SQUAROTTI, Torino, 2002, vol. XXI, alla voce. Il termine zampogna fu usato a partire dal XIII-XIV secolo, cfr. DEUMM, cit., alla voce "Symphonia", 2. Ma le citazioni antiche degli altri sinonimi sono coevi, cfr. note successive.

¹⁰¹ La prima citazione è in G. BOCCACCIO, *Decameron*, VI, cit.

¹⁰² La prima citazione è in *Bibbia volgare*, cit.

¹⁰³ La prima citazione è in G. BOCCACCIO, *Teseide*, 61, Firenze, 1831.

¹⁰⁴ Altre possibili derivazioni e una rassegna storica sono in A. K. GILBERT, *Bagpipe*, in *A performer's guide to Medieval Music*, edited by R. W. DUFFIN, Indiana Univ. Press, Bloomington, 2000, p. 399 – 411.

¹⁰⁵ SACHS, cit.

Nel modello raffigurato qui, il bordone è direttamente inserito nella sacca¹⁰⁶. Il *chanter* è munito di una valvola del non ritorno. Il suonatore, soffiando nel *chanter*, incanala l'aria nella sacca, e gonfiandola fa vibrare contemporaneamente le anse delle canne. Questo metodo di insufflazione consente all'esecutore l'interruzione del flusso d'aria, per effettuare una nuova inspirazione; la produzione del suono è garantita dalla pressione che egli esercita sulla sacca, di solito tenuta tra il braccio sinistro e il fianco del corpo. Ciò impedisce però al musicista di eseguire staccati nella melodia e pause nella produzione del suono complessivo. Difatti, egli, non avendo alcun tipo di contatto con le anse, non può separare le singole note interrompendo il flusso d'aria con il movimento della lingua o delle labbra. I suonatori di zampogne superano tale inconveniente grazie alla tecnica esecutiva che sfrutta abbellimenti e veloci in funzione espressiva.

Per le sue caratteristiche strutturali, la zampogna di solito non supera l'estensione dell'intervallo di ottava, perché non ha la possibilità di sfruttare la maggior pressione dell'aria per produrre gli armonici superiori relativi alla lunghezza naturale della colonna d'aria (aperta, chiusa o parzialmente chiusa dai fori).

Lo strumento fu largamente utilizzato in ambito bucolico e pastorale, per la sua tecnologia costruttiva e per la sua possibilità di emettere bordoni di accompagnamento, oltre che per il timbro forte e penetrante. Non mancano testimonianze riguardo l'uso di questo strumento in ambito colto, soprattutto in paesi nordici quali l'Inghilterra e l'Irlanda. Difatti, nell'inventario di corte di Enrico VIII troviamo cinque *Bagpipe*, con canne d'avorio.

Numerose sono le citazioni letterarie nel Trecento tra cui quella dantesca è una delle più antiche:

«...e come suono al collo de la cetra / prende sua forma, e sì com'al pertugio / de la sampogna vento che penètra...»¹⁰⁷

«Valentino ... disse che Cristo tolse corpo dal Cielo, e nulla dalla Vergine Maria, ma passasse per essa, come fiato per sampognia»¹⁰⁸

«Colui appresso, che l'aveva presa / a guardia, in atto un pastor chiamava, / ch'una sampogna sonar gli avea intesa»¹⁰⁹

«Poi di quella i bucciuoli spessa fiata / sonati fur, però che primamente / da esso fu la sampogna trovata»¹¹⁰

«Avea già Lia la sua orazione compiuta, quando a' loro orecchi da vicina parte una sonante sampogna con dolce voce pervenne; e a quella rivolti, vidono in luogo assai grazioso sedere uno pastore,»¹¹¹

«Se meco sopra l'erba ti posassi / della scorza faria d'un lento salcio / una zampogna, e vorrei tu cantassi»¹¹²

«Cinzio pastor a lui: — Non ti bisogna / questo riguardo aver, ché la mia lira / così degna è conte la tua zampogna»¹¹³

«.. e in quelli 'i sento / sonare una zampogna dolcemente, / tal che del sonator balla l'armento»¹¹⁴

¹⁰⁶ Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. V. A., "De Arythmetica et de Musica", fol. 47, cfr. nota 58.

¹⁰⁷ D. ALIGHIERI, *Divina Commedia, Paradiso*, canto 20, v. 24.

¹⁰⁸ *L'ottimo commento della Divina Commedia, testo inedito di un contemporaneo di Dante*, 3 voll., Pisa, 1827-29, vol. I, p. 599.

¹⁰⁹ G. BOCCACCIO, *Amorosa visione*, in G. BOCCACCIO, *Tutte le opere, Amorosa visione; Ninfe fiesolano; Trattatello in laude di Dante*, a cura di V. BRANCA, Mondadori, Milano 1974, versione on-line a cura di G. BONGHI, www.classicalitaliani.it.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ G. BOCCACCIO, *Comedia delle ninfe fiorentine*, in G. BOCCACCIO, *Comedia delle ninfe fiorentine: Ameto*, a cura di A. E. QUAGLIO, Sansoni, Firenze, 1963.

¹¹² LORENZO DE' MEDICI, *Egloghe, I, Corinto*, in *Opere*, a cura di A. SIMIONI, vol. II, Laterza, Bari, 1914, versione on-line a cura di G. BONGHI, www.classicalitaliani.it.

¹¹³ LORENZO DE' MEDICI, *Egloghe, I, Apollo e Pan*, in *Opere*, a cura di A. SIMIONI, cit.

¹¹⁴ LORENZO DE' MEDICI, *Altercazione o De Summo Bono, I*, in *Opere*, cit.

«Al dolce canto lor suave e snello, / al suon della zampogna, a' versi vostri / risponde Filomena o altro uccello»¹¹⁵.

Sannazzaro nel poema *Arcadia*¹¹⁶ cita decine di volte la zampogna (anche qui, nel testo, come *sampogna*) e, nonostante il contesto di grande idealizzazione, contribuì ad inquadrare lo strumento definitivamente all'ambito pastorale, sacro o profano che fosse. Ma anche altri sono i contesti documentati per l'uso dello strumento. Per esempio, circa un secolo dopo l'epoca degli affreschi, in un ambito prettamente musicale e partenopeo, si ritrovano le interessanti citazioni presenti nei testi di alcune villanelle del Rinascimento italiano, anzi napoletano:

«Leva da loco piglia zampogna, va sonando per chissa cantuna, lirum li...Auza la gamba madonna Lucia, stiendi la mano, piglia zanpogna, sauta no poco con Mastro Martino»¹¹⁷.

«O Lucia susa da lietta no dormire: / scienta Giorgia bella cantara / con zampogna e tammorina / per voler far cantarata».¹¹⁸

Anche se rilevate in testi del XVI, questi versi sono indicativi di altri attributi simbolici e di diverse funzioni pratiche dello strumento. La prima citazione è sintomatica della metafora oscena (e quindi diabolica) associata alla zampogna che in ambito popolare tradizionale è detto "sacca del demonio"¹¹⁹. La seconda testimonia una prassi esecutiva di grande interesse, pur in un contesto amoroso singolare bizzarro, forse satirico o forse rituale, e di misteriosa ambiguità sessuale¹²⁰. Infatti, la "Giorgia" del testo si produce in una serenata a "Lucia" (che è invitata ad alzarsi dal letto e a non dormire" accompagnando il canto con un tamburino (qui dato al femminile) e con una zampogna. L'esito sonoro sarà stato sicuramente di grande sorpresa e di inusitata intensità, per una serenata. Ancora in ambito civile la zampogna è documentata come strumento per accompagnare le danze, anche durante i banchetti¹²¹.

Numerosissime sono le descrizioni di strumenti dotati di una sacca a tenuta ermetica già in epoca della Roma antica¹²². Nelle *Cantigas de Sancta Maria* sono dipinti strumenti privi di canne di bordone, ma dotati di vescica, riconducibili allo strumento in uso nelle Isole Britanniche di nome *Bladder Pipe* e documentato anche in raffigurazioni locali del Trecento¹²³.

Lo strumento raffigurato negli affreschi di Sant'Antuono è una zampogna popolare, provvista di due canne melodiche, dotate di fori per le dita, un piccolo canale di insufflazione tronco-conico (il "chanter"), un bordone di piccole dimensioni,

Le canne, in legno chiaro (probabilmente bosso), sono di grande cameratura e tutte svasate all'estremità inferiore; sono montate su una vescica di medie dimensioni, probabilmente in pelle

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ I. SANNAZARO, *Arcadia*, versione elettronica su www.liberliber.it, da *Iacopo Sannazzaro, Opere Volgari*, a cura di A.L. MAURO, Bari, 1961.

¹¹⁷ *Chicchilichi*, moresca a 3 voci di Gian Domenico del Giovane, cfr. P. SCARNECCHIA, *La moresca, metafora musicale della presenza musulmana nell'Italia rinascimentale?*, in *Presenza araba e islamica in Campania, Atti del convegno (Napoli-Caserta, 22-25 novembre 1989)*, a cura di A. CILARDO, Napoli 1992, p. 507 – 512. La musica è pubblicata in ORLANDUS DE LASSUS, *Samtliche werke, vol. X*, a cura di F. X. HABERL, appendice, n° 3, da *Il I libro di madrigali a 4 voci...*, Gardano, Venezia, 1560. Gian Domenico del Giovane detto il Nola (Nola, 1510 ca. - Napoli, 1594), cfr. L. CAMMAROTA, *Gian Domenico del Giovane da Nola*, Edizioni De Santis, Roma, 1973, pp. 1 – 87.

¹¹⁸ *O Lucia miau miau*, parte II, in ORLANDUS DE LASSUS, *Samtliche werke, vol. X*, cit., da *Libro de villanelle, moresche et altre canzoni*, Le Roy & Ballard, Parigi, 1581. Roland de Lassus (Mons, 1530/32 – Munchen, 1594), cfr. DEUMM, cit.

¹¹⁹ forse perché la sacca è di pelle di capra, animale chiaramente diabolico, o perché è uno strumento a fiato che con un artificio, ritenuto soprannaturale e quindi demoniaco, prolunga in modo innaturale il suono per lunghissimo tempo, senza necessità di interromperlo.

¹²⁰ Un interessante approfondimento è l'articolo di SCARNECCHIA, cit.

¹²¹ C. HOMO-LECHNER, *De l'usage de la cornamuse dans les banquets: quelques exemples du XIVe au XVI siècle*, «Imago Musicae», IV, 1987, pp. 111-119.

¹²² SACHS, cit., alla voce.

¹²³ Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. V. A., "De Arythmetica ed de Musica", fol. 47, cfr. nota 58.

ovina. Entrambe le mani sono posizionate sulle due canne melodiche, indizio della loro dotazione di più fori (non più di quattro per canna e senza portavoce). Lo sacco dello strumento appare essere gonfia: il pastore riceve l'annuncio della nascita di Gesù nel momento in cui, dopo aver accumulato aria nello strumento, interrompe l'azione di insufflazione, sorpreso e meravigliato, e alza il viso, ancora contratto dallo sforzo. In tal caso, lo strumento avrebbe continuato a suonare! L'esecutore è rappresentato seduto in una posizione che, seppur non comodissima per produrre l'insufflazione necessaria ad attivare le ance dello strumento, è comunque plausibile per l'esecuzione.



Figura 9. Zampogna, Sant'Angelo d'Alife, Cappella di S. Antuono, parete sud (1435-40).