

ITALIA CARADONNA

PER UN RIESAME DELL'ATTIVITA' DI NICOLA DA CASERTA E UN'AGGIUNTA AL CORPUS PITTORICO: GLI AFFRESCHI DELLA CHIESA DI SANT'AGNELLO DI MADDALONI (CE)

La scarsa documentazione d'archivio relativa alla prima metà del Quattrocento ha condizionato non poco gli studi riguardanti lo sviluppo della pittura tardogotica a Napoli e nel regno¹.

Le intricate vicende politiche dei primi cinquant'anni del secolo - dagli scontri tra gli Angiò del ramo principale, che rivendicavano l'antico diritto di sedere sul trono di Napoli, e gli Angiò di Durazzo, fino alle lotte per la successione al trono in seguito alla morte di Giovanna II, deceduta senza eredi nel 1435, avrebbero potuto pregiudicare lo sviluppo artistico della capitale e del regno, e invece nelle testimonianze superstiti è possibile intravedere una stagione che fu di certo fertilissima.

Sfortunatamente per noi, le sopravvivenze pittoriche, molto spesso anonime e fuori contesto, non consentono di delineare uno sviluppo storico artistico coerente ed unitario, difficoltà che si amplia quando riflettiamo sulla decorazione ad affresco, così che i pochi nomi degli artisti operosi a Napoli e nel regno che le scarse fonti documentarie ci hanno tramandato, da quell'Alfonso di Cordova attestato a Napoli nel 1407 al regnicolo Leonardo di Maestro Andrea di Sulmona, *familiars* di re Ladislao e possibile autore del ciclo ad affresco raffigurante l'*Apocalisse* - terminato nel 1419 ma oggi distrutto - che decorava la cappella di Arturo Pappacoda, fedelissimo del durazzesco, appaiono quasi come sacre reliquie².

In un simile contesto il caso di Nicola da Caserta, pittore il cui nome è noto grazie alla firma posta su uno dei suoi lavori, è assolutamente degno di nota. Mancano, ancora una volta, documenti che possano aiutarci a tracciare la fisionomia del pittore³, tuttavia proprio grazie all'affresco firmato è possibile ricostruire il suo percorso artistico, svoltosi, in base alle testimonianze fin qui rintracciate, tra le città di Maddaloni e Capua.

L'epigrafe contenente la firma del frescante - che recita *Nicolaus [d]e Caserta me moxit* (figura 1) - è visibile su uno dei peducci della volta della cappella di San Leonardo nella chiesa di Santa Margherita di Maddaloni, affrescati con una decorazione in finto marmo suddivisa in tre fasce di colore giallo e rosa, ripetute alternativamente. Come riportato da Maria Teresa Rizzo, che si è occupata di questi affreschi nella sua tesi di dottorato, in origine l'iscrizione dovette testimoniare

¹ Il saggio è un estratto della tesi della scuola di specializzazione in beni storico-artistici dal titolo *La pittura ad affresco di primo Quattrocento nell'arcidiocesi di Capua e nelle diocesi di Alife-Caiazzo, Teano-Calvi e Sessa Aurunca*, discussa ad aprile 2018 presso l'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa. Desidero ringraziare il professore Pierluigi Leone de Castris, relatore della tesi, per il continuo e prolifico confronto sul tema studiato.

² Cfr. F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414) e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma, 1969, p. 348; F. NAVARRO, *La pittura a Napoli e nel Meridione nel Quattrocento*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. ZERI, Milano, 1987, II, pp. 446-476.

³ Sebbene la documentazione conservata nell'Archivio Storico dell'Arcidiocesi di Capua copra un arco cronologico che dall'età tardoantica arriva fino ai nostri giorni, non mi è stato possibile rintracciare alcun dato utile per la ricostruzione della fisionomia di Nicola da Caserta. Per quanto riguarda la documentazione conservata nell'Archivio di Stato di Caserta e nell'Archivio Storico Diocesano di Caserta, invece, non è pervenuta quella antecedente alla fine del XV secolo a causa dei vari trasferimenti di residenza che hanno interessato le due istituzioni e degli incendi che colpirono l'archivio vescovile prima a Casertavecchia e poi a Falciano nel XVIII secolo. Cfr. *Guida generale degli Archivi di Stato italiani*, I, Roma, 1981, pp. 807-822; *L'Archivio Storico Diocesano di Caserta*, inventario a cura di P. FRANZESE, Caserta, 2000; A. TACCONE, *L'archivio questo sconosciuto: il patrimonio documentale dell'Archivio di Stato di Caserta*, «Rivista di Terra di Lavoro: storia, cultura, società», 1, 2006, pp. 118-132; M. E. VENDEMIA, *La documentazione arcivescovile di Capua (979-1434). Modelli, formule e ambiti di produzione*, «Scrineum», 12, 2015, pp. 1-70.

che *Nicolaus [d]e Caserta me pinxit*; durante i lavori di restauro, svoltisi tra la fine degli anni novanta del Novecento e i primi del Duemila, l'epigrafe è in parte crollata ed è poi stata integrata in maniera errata, sostituendo il *pinxit* con *moxit*⁴. La decorazione in finto marmo dei peducci è similissima a quella del pavimento ritratto nell'affresco raffigurante la *Messa di San Martino* (figura 2), dipinto sulla parete a sinistra dell'ingresso, ed è quindi una logica conseguenza identificare Nicola da Caserta col pittore che realizza questo affresco e che, verosimilmente, chiamato per la seconda campagna di affresatura della cappella, fu poi coinvolto nella nuova decorazione dei peducci, in sostituzione dello strato più antico probabilmente danneggiato.



Figura 1. Maddaloni, chiesa di Santa Margherita, Nicola da Caserta, peducci della volta decorati in finto marmo.

La prima campagna di affresatura della cappella fa capo agli affreschi primo quattrocenteschi dipinti sulla volta e sulla parete di fondo. Queste decorazioni, raffiguranti gli *Evangelisti e Padri della Chiesa* nella volta, l'*Annunciazione* nella lunetta, eseguita, come testimonia un'iscrizione, nel 1408, e la *Crocifissione*, realizzata, secondo un'altra iscrizione posta alla base dell'affresco, un anno più tardi, nel 1409, furono patrocinate da Masello Guerra, raffigurato ai piedi dell'angelo dipinto nell'*Annunciazione*⁵. I peducci vennero decorati nell'ambito

⁴ Cfr. M. T. RIZZO, *La pittura nella diocesi di Caserta tra XIV e XV secolo*, tesi di dottorato, XIV ciclo, tutor A. Perriccioli Saggese, Seconda Università degli Studi di Napoli, 2001, p. 162; EADEM, *Pittura tardo-gotica in Campania: la Cappella di San Leonardo nella chiesa di Santa Margherita a Maddaloni*, «Napoli Nobilissima», V, 8, 2007, pp. 97-118, in particolare p. 109.

⁵ Gli affreschi primo quattrocenteschi della chiesa di Santa Margherita di Maddaloni sono noti alla critica da tempo. I contributi di G. SARNELLA, *Gli affreschi medievali in Maddaloni (analisi di reperti e proposte di recupero)*, in *Maddaloni. Archeologia, arte e storia*, a cura del GRUPPO ARCHEOLOGICO CALATINO, Napoli, 1989, pp. 105-126; F. ABBATE, *Affreschi tardogotici a Maddaloni*, in *I segreti del medioevo. Gli affreschi di Maddaloni*, a cura di M. R. RIENZO, Maddaloni, 1992, pp. 7-10; F. NAVARRO, *Ferrante Maglione, Alvaro Pirez d'Evora ed alcuni aspetti della pittura tardogotica a Napoli e in Campania*, «Bollettino d'arte», VI, 78, 1993, pp. 55-76; P. LEONE DE CASTRIS, *Il periodo tardogotico. Italia meridionale*, in *La pittura murale in Italia. Dal tardo Duecento ai primi del Quattrocento*, a cura di M. GREGORI, Bergamo, 1995, pp. 246-252; R. PINTO, *Storia della pittura napoletana. Dalla tomba del tuffatore a Terrae Motus*, Napoli, 1997, pp. 48-49; Rizzo, *Pittura tardo-gotica in Campania*, cit., pp. 97-118; G. ANGELONE, *Sul catalogo delle opere del "Maestro della Crocifissione di Maddaloni": aggiunte ed espunzioni*, «Annuario

di questi lavori e poi, forse a causa di danni provocati dall'umidità, si provvide a realizzare un secondo strato di intonaco nel corso della seconda campagna di affrescatura.



Figura 2. Maddaloni, chiesa di Santa Margherita, Nicola da Caserta, la *Messa di San Martino*.

dell'Associazione storica Medio Volturno», 2007, pp. 11-49 e di G. CORSO, *L'alternativa della "provincia": peculiarità e diffusione della pittura tardogotica a Maddaloni e nella Terra di Lavoro al principio del Quattrocento*, in *Universitates e baronie: arte e architettura in Abruzzo e nel regno al tempo dei Durazzo*, Atti del Convegno, Guardiagrele - Chieti, 9-11 novembre 2006, a cura di F. PISTILLI - F. MANZARI - G. CURZI, Pescara, 2008, I, pp. 255-276 hanno contribuito a definire la personalità del "Maestro della *Crocifissione* di Maddaloni" prima e dopo la revisione critica della figura di Ferrante Maglione, per la quale si rinvia a A. ZEZZA, *Ferrante Maglione e Marco Pino: una rilettura dei documenti per l'Altare Maggiore dell'Annunziata di Aversa*, «Bollettino d'arte», VI, 108, 1999, pp. 77-88, sebbene ad analoghe conclusioni fossero già giunti gli studi di Angela Pirozzi del 1968, trascurati dalla critica. Per quest'ultimo contributo, cfr. A. PIROZZI, *Il dipinto su tavola di Ferrante Maglione nella chiesa dell'Annunziata di Aversa*, «Consuetudini aversane», II, 7-8, 1998, pp. 6-13.

La seconda fase dei lavori nella cappella di San Leonardo ha ad oggetto la decorazione ad affresco della parete settentrionale. Verosimilmente anche questa campagna venne finanziata da un nobile del tempo che, nel tentativo di emulare la committenza di Masello Guerra per le pitture della parete di fondo, si fece ritrarre ai piedi di Prospero Colonna, all'estrema sinistra del tabellone raffigurante *Eugenio IV tra i cardinali Prospero Colonna e Pietro di Santa Maria la Nova* (figura 3); questo personaggio reca in mano una pergamena con epigrafe quasi interamente mutila⁶, ma a giudicare dalle parole pervenuteci possiamo escludere che la committenza spetti, come creduto da Francesco Abbate, a Ottino Caracciolo, feudatario della città di Maddaloni a partire dal 1413 e legato a papa Eugenio IV da rapporti di amicizia⁷.



Figura 3. Maddaloni, chiesa di Santa Margherita, Nicola da Caserta, *Eugenio IV tra i cardinali Prospero Colonna e Pietro di Santa Maria la Nova*.

La parete settentrionale, un tempo interamente dipinta, conserva oggi solo due affreschi: quello appena ricordato, *Eugenio IV tra i cardinali*, e la già menzionata *Messa di San Martino*. Il primo affresco⁸ rappresenta il cardinale Prospero Colonna, papa Eugenio IV e il cardinale Pietro

⁶ Quel che resta dell'iscrizione recita: «Gre [..]/[.].afio/daca[...]/tas/do/am».

⁷ Cfr. ABBATE, *Affreschi tardogotici...* cit., pp. 7-10.

⁸ Giacinto de' Sivo, storico locale, nel suo studio sulle origini della città di Maddaloni segnalò l'affresco per la prima volta, poi datato da Giovanna Sarnella a un giro di anni compresi tra il 1431 e il 1447. In tempi recenti, Francesco Abbate ha ipotizzato che il committente possa essere stato Ottino Caracciolo, mentre Fausta Navarro, intervenuta nel dibattito, definì l'opera di scarsa qualità e attribuibile alla bottega del presunto "Ferrante Maglione". L'argomento è stato recentemente ripreso da Maria Teresa Rizzo, che, oltre a rilevare per prima la firma, ne ha proposto l'attribuzione a Nicola da Caserta. In contemporanea all'intervento della Rizzo, Giorgia Corso sottolineò il linguaggio più avanzato di questo affresco rispetto alle altre decorazioni pittoriche primo quattrocentesche della cappella. Cfr. G. DE' SIVO, *Storia di Galatia Campana e di Maddaloni*, Napoli, 1860-65, rist. Napoli 1996, pp. 288-290; SARNELLA, cit., pp. 105-126; ABBATE, *Affreschi tardogotici...*, cit., pp. 7-10; NAVARRO, cit., pp. 55-76; RIZZO, *Pittura tardo-gotica in Campania* cit., pp. 97-118; CORSO, cit., pp. 255-276.

Barbo di Santa Maria la Nova all'interno di una struttura architettonica, ciascuno alloggiato nella propria campata e con una pergamena tra le mani⁹. La figura del pontefice è affiancata da due angeli, mentre nella parte alta sono presenti, e ripetute alternativamente, una torre cilindrica ed una di forma sferica coperta da una cupola. Ai lati di Eugenio IV vi sono i cardinali Prospero Colonna e Pietro Barbo, la cui presenza potrebbe essere spiegata da una serie di avvenimenti storici. Eugenio IV, al secolo Gabriele Condulmer, fu papa dal 1431 al 1447, eletto quasi unanimemente dal Sacro Collegio, nonostante la potente famiglia dei Colonna avesse osteggiato la sua nomina in favore di Prospero Colonna, esponente della stessa famiglia, rappresentato accanto al papa nell'affresco in esame.

Dopo l'elezione di Eugenio IV i Colonna sostennero una rivolta che sfociò in un attentato contro lo stesso pontefice che nel 1434, in seguito alla proclamazione della Repubblica Romana, sostenuta dalla potente famiglia, si vide costretto a lasciare Roma per trasferirsi a Firenze. Solo dopo il trattato di Terracina del 14 giugno 1443, in seguito alla conferma di Alfonso d'Aragona quale re di Napoli a discapito del pretendente angioino Renato, il pontefice poté ritornare a Roma e intrattenere rapporti più sereni con i Colonna. E' logica conseguenza, quindi, credere che l'affresco sia stato dipinto tra il 1443, a riconciliazione avvenuta, e il 1447, anno della morte dello stesso papa¹⁰. Il terzo personaggio, Pietro Barbo, fu nipote di Eugenio IV e futuro papa Paolo II, divenuto cardinale nel 1440. L'affresco potrebbe essere stato realizzato per celebrare la concessione delle indulgenze fatte dal pontefice, come testimoniato dalle epigrafi dei cartigli, alla chiesa di Santa Margherita di Maddaloni in virtù dei rapporti di affetto che lo legavano ad Ottino Caracciolo, signore della città.

In questo affresco sono presenti tutti gli stilemi che poi ritroveremo nelle altre opere riferibili a Nicola da Caserta: le decorazioni seriali sulle tuniche degli angeli, le figure dalle pose rigide, le forti lumeggiature dei volti, che restituiscono trapassi di colore netti e spigolosi, così che le fisionomie dei tre ecclesiastici sono rese quasi come caricature. La cura con cui sono definiti tutti i particolari della scena, la sovrabbondanza di decorazioni seriali e lo stesso modo fortemente espressivo di caratterizzare le figure, con volti dai tratti appuntiti, ritornano anche nella *Messa di San Martino* (figura 2)¹¹.

⁹ Il cartiglio retto da Prospero Colonna recita: «*Nos Prosper cardinalis Colupna damus huic cappelle centum dies indulgentiarum [...] in bullis domini nostri pape [continet] etiam aliis festivitatis[us videlicet] sanctorum Stephani Laurentii v[is]itationis beate Marie trini[tatis] sancte crucis Michael[is] Ba[s]ilii Leonardi Marg[arite] Catherine et in dedicat[i]one huius cappelle et qui [manus] porrexerint adiut[rices de] iniunctis eis pe[nitentiis] misericorditer [...] [in domino] relaxamus*». Il cartiglio di papa Eugenio IV dice: «*Nos Eugenius Papa quartus huic cappelle sancti Leonardi. remissionem indulgentiarum dedimus et concessimus omnibus vere penitentibus et confessis duos annos propter duas quadrageanas in nativitate circumcisionis e[pi]fani[ę] resurrectionis ascensionis pentecostes etiam nativitate annunciationis purificationis beate Marie Virginis ac nativitate beati Johannis Battiste Petri et Pauli, et ipsius cappelle dedicationis festivitatis ac celebritate omnium sanctorum, [et] per ipsorum festivitatum octavas centum dies, et [sic per] sex dies sequentes post festivitatem pentecostes. Et qui hanc cappellam devote visitav[erit e]t manus porrexerit adiutrices de iniunc[tis] eis penitentiis misericorditer relaxavimus*», mentre quello di Pietro di Santa Maria la Nova afferma «*Nos Petrus cardinalis sancte marie de nova confirmamus indulgentiarum et damus centum alios dies festivitatis nominatis bullis domini nostri pape necnon et festivitatis infrascriptis in diebus sanctorum Stephani Laurentii et aliorum sanctorum conterorum invictis domini cardinalis de colupna continet de iniunctis penitentiis misericorditer in domino relaxamus*».

¹⁰ Cfr. C. FALCONI, *Storia dei papi e del papato*, III, Roma-Milano, 1970, pp. 605-640; G. MICCOLI, *Tentativi di riforma e attese di rinnovamento*, in *Storia d'Italia. Dalla caduta dell'impero romano al secolo XVIII*, II, Torino, 1974, pp. 904-974.

¹¹ Anche l'iconografia di quest'ultimo affresco non è molto chiara. Identificato fin dai primi contributi critici come la *Santa Messa*, Rizzo avanza la proposta di identificare il soggetto dell'opera come la *Messa di San Nicola da Tolentino*, episodio che avrebbe una sua logica nell'ambito del programma di affrescatura della parete settentrionale poiché la bolla di canonizzazione del santo fu emessa proprio da papa Eugenio IV nel 1448. I tratti fisionomici dei Santi ritratti nei due affreschi sono però troppo dissimili per poter credere che si tratti della stessa persona, per cui non è possibile avvallare questa ipotesi. Sarnella è stata la prima a segnalare l'affresco, riferendolo al XIII secolo e attribuendolo ad un maestro diverso da quello che eseguì l'affresco raffigurante papa *Eugenio IV*. Navarro assegnò quest'opera alla bottega di Ferrante Maglione, mentre sia Rizzo che Corso collocano cronologicamente l'affresco ad un periodo compreso tra il

L'affresco è stato dipinto sulla parete di fondo di una nicchia, ricavata dopo aver tompagnato la porta di accesso al locale attiguo; le altre parti di questo spazio, pure affrescate con un frammentario *Salvatore circondato da angeli* nella parte superiore dell'arco, e con, a sinistra e a destra dell'intradosso, rispettivamente, un *San Lorenzo* e un *San Leonardo*, integrano una decorazione che doveva essere più ampia e complessa.

La scena principale di questo vano ci è giunta lacunosa e con ampie cadute di colore, con il santo raffigurato durante il momento culminante della consacrazione dell'eucaristia, mentre solleva l'ostia con le mani; un angelo sopraggiunge dall'alto della scena, e altri due, ritratti a sinistra e a destra di San Martino, sono intenti l'uno a reggere una candela tra le mani, l'altro a suonare le campane. La semplicità della narrazione è arricchita da una sovrabbondanza di elementi decorativi, dalle tuniche degli angeli addobbati con fiori ripetuti in serie fino al paliotto che adorna l'altare, anch'esso impreziosito con motivi decorativi seriali. La struttura architettonica rappresentata sulla destra - probabilmente una chiesa o un campanile, a giudicare dalle campane che la caratterizzano - e l'altare sono costruiti mediante l'utilizzo di una prospettiva sbilanciata, tanto che gli oggetti collocati sulla mensa sembrano quasi cadere verso chi guarda l'affresco. La torre campanaria e l'altare invadono il piccolo ambiente, e le rigide figure, costrette ad agire in uno spazio molto ridotto, completano una rappresentazione che si mostra estremamente semplice dal punto di vista compositivo ma particolarmente ricca sotto quello decorativo. Poste negli intradossi laterali, le frammentarie figure di San Lorenzo (figura 4) e San Leonardo (figura 5), accompagnate dai simboli dei rispettivi martiri, sono abbigliate con la dalmatica arricchita da decori seriali. Sulla sommità dell'intradosso le figure - pure frammentarie - del *Cristo in mandorla e due angeli* (figura 6) indossano abiti ugualmente ornati con motivi decorativi a timbro.



Figura 4. Maddaloni, chiesa di Santa Margherita, Nicola da Caserta, *San Lorenzo*.



Figura 5. Maddaloni, chiesa di Santa Margherita, Nicola da Caserta, *San Leonardo*.

quarto e quinto decennio del Quattrocento. Cfr. SARNELLA, cit., pp. 105-126; NAVARRO, cit., pp. 55-76; Rizzo, *Pittura tardo-gotica in Campania*, cit., pp. 97-118; CORSO, cit., pp. 255-276.



Figura 6. Maddaloni, chiesa di Santa Margherita, Nicola da Caserta, *Il Salvatore*.

L'eccessiva caratterizzazione dei personaggi, resa per mezzo di violenti trapassi chiaroscurali, individuata negli affreschi finora esaminati può essere considerata a giusta ragione una valida pezza d'appoggio per l'attribuzione a Nicola da Caserta anche della *Crocifissione tra dolenti* (figura 7) affrescato nella chiesa di Santa Maria de' Commendatis, eseguito presumibilmente non molto tempo dopo quelli appena ricordati¹². Dipinto all'interno di una nicchia posta in un locale realizzato alle spalle dell'altare, l'affresco appare molto sciupato, tanto che ormai non è quasi più visibile per via dei sali in superficie. La scena è incorniciata su tre lati da un motivo decorativo a finti tasselli marmorei; al centro vi è il Cristo in croce, con il ventre ornato da un perizoma trasparente e, in alto, l'angelo che raccoglie il suo sangue in una coppa. Sulla sommità dell'aureola è dipinta la croce a due punte, simbolo dell'ordine degli Ospedalieri di San Giovanni; a destra e a sinistra del Cristo, le figure del San Giovanni e della Vergine si mostrano con volti densi di *pathos*, dal fare quasi caricaturale - tema comune agli affreschi fin qui esaminati - con tratti spigolosi e contornati da una linea spessa. Le pieghe delle tuniche fanno dei giri vorticosi, più per

¹² Il de' Sivo ricorda l'affresco confondendone, però, il soggetto in una *Crocifissione con le tre Marie sotto la croce*. Sarnella, nella sua ricognizione degli affreschi medievali a Maddaloni, evidenziò un legame stilistico non meglio precisato tra quest'opera e la *Crocifissione* della cripta del duomo di Sant'Agata dei Goti. Tornato più volte sull'argomento, Abbate considera queste pitture come l'espressione artistica quattrocentesca più tarda presente in città, opinione condivisa dalla critica recente, che fa capo agli studi della Corso e della Rizzo. Ringrazio il Museo Civico di Maddaloni per avermi concesso l'utilizzo di questa foto, di proprietà della stessa istituzione culturale, dal momento che l'affresco è ora poco visibile a causa di un'efflorescenza di sali. Cfr. DE' SIVO, cit., pp. 273-275; SARNELLA, cit., p. 110; ABBATE, *Affreschi tardogotici...*, cit., pp. 7-10; *Il Complesso ecclesiale di S. Maria de Commendatis*, XI settimana per i Beni Culturali, 4-10 dicembre 1995, a cura del MUSEO CIVICO DI MADDALONI, Maddaloni, 1995, p. 9; F. ABBATE, *Storia dell'arte in Italia meridionale. Il sud angioino e aragonese*, Roma, 1998, p. 140; RIZZO, *Pittura tardo-gotica in Campania*, cit., pp. 97-118; CORSO, cit., pp. 255-276.

prova di abilità che per tentare di restituire la tridimensionalità dei corpi, e il tema floreale realizzato a timbro torna a decorare le tuniche degli angeli e del San Giovanni.



Figura 7. Maddaloni, chiesa di Santa Maria de' Commendatis, Nicola da Caserta, *Crocifissione tra dolenti*.



Figura 8. Maddaloni, chiesa di San Benedetto, Nicola da Caserta, *Cristo in mandorla, la Trinità con la Vergine tra Santi*.

Il piccolo gruppo di opere fin qui riferite a Nicola da Caserta presenta caratteristiche stilistiche già più volte richiamate: l'uso eccessivo di temi ornamentali ripetuti in serie, la caratterizzazione dei personaggi per mezzo di violenti trapassi chiaroscurali, i tratti rigidi e spigolosi. Questi temi ritornano anche nel bell'affresco absidale della chiesa di San Benedetto, con il *Redentore circondato da angeli e la Trinità con la Vergine in Maestà e i santi Benedetto, Leonardo, Antonio abate, Nicola di Bari* (figura 8)¹³, sebbene qui essi siano presenti, per così dire, *in nuce*. L'opera è un palinsesto, con l'iconografia dell'ultimo strato perfettamente identica a quanto è ancora visibile della superficie più antica. Dal punto di vista stilistico i due affreschi non presentano grosse differenze e ciò potrebbe voler indicare che nel giro di pochi anni, probabilmente a causa di guasti provocati dall'umidità, la conca absidale è stata decorata due volte, tant'è vero che la tipologia iconografica scelta fa capo ad un'antichissima tradizione che è raro incontrare in pitture del quarto-quinto decennio del Quattrocento. Evidentemente tale scelta deve essere stata dettata dal committente, tesi avvalorata proprio dal fatto che l'iconografia del primo strato dipinto è pressoché identica a quella del secondo.

Qui interessa analizzare lo strato più recente. Nel catino absidale è affrescato un frammentario *Cristo in mandorla* con a lato due teste di angelo dipinte in monocromo (figura 9), a destra della mandorla un angelo a figura intera ha indosso un abito decorato da ornamenti seriali del tutto identici a quelli che abbiamo intravisto sulla tunica degli angeli affrescati nella *Messa di San Martino*.



Figura 9. Maddaloni, chiesa di San Benedetto, Nicola da Caserta, *Cristo in mandorla, la Trinità con la Vergine tra Santi*, particolare del *Cristo in mandorla*.

¹³ Noto alla critica già a partire dal de' Sivo, l'affresco fu poi esaminato da Sarnella, che accostò a queste pitture la *Trinità* realizzata da Giovanni da Perole a Sava di Baronissi, ipotesi poi ripresa da Corso, mentre Abbate ha citato l'opera in più riprese, riferendola a uno di quegli artisti appartenenti a botteghe itineranti che diffusero in Campania, nel corso dei primi venticinque anni del XV secolo, un nuovo linguaggio artistico. Rizzo, invece, rileva l'attribuzione a Nicola da Caserta e riferisce l'opera, così come gli altri affreschi attribuiti al pittore, agli anni compresi tra il 1443 e il 1447. Cfr. DE' SIVO, cit., pp. 281-283; SARNELLA, cit., pp. 105-126; F. ABBATE, *Pittura e scultura del Rinascimento*, in *Storia del Mezzogiorno. Aspetti e problemi del Medioevo e dell'età moderna*, a cura di G. GALASSO - R. ROMEO, Napoli, 1993, XI, pp. 443-455; Idem, *Affreschi Tardogotici a Maddaloni* cit., pp. 7-10; IDEM, *Storia dell'arte in Italia meridionale* cit., p. 140; CORSO, cit., pp. 255-276; RIZZO, *Pittura tardo-gotica in Campania* cit., pp. 97-118. Cfr. anche A. ANDREUCCI, *Maddaloni. Chiesa di San Benedetto*, in *Terremoto e restauro: dieci anni di esperienze*, a cura della SOPRINTENDENZA PER I BENI AMBIENTALI, ARCHITETTONICI, ARTISTICI E STORICI PER LE PROVINCE DI CASERTA E BENEVENTO, Caserta, 1990, pp. 102-105.

La cornice della mandorla è ornata con lo stesso motivo a fiori stilizzati che delimita tutto l'affresco all'interno della conca absidale. Nella parte inferiore del catino è dipinta, al centro della scena, una lacunosa Trinità, con a sinistra una frammentaria Vergine in trono col bambino (figura 10) e una figura non identificabile (forse San Giovanni Battista?), a destra i santi Benedetto, Leonardo, Antonio abate, Nicola di Bari (figura 11).



Figura 10. Maddaloni, chiesa di San Benedetto, Nicola da Caserta, *Cristo in mandorla, la Trinità con la Vergine tra Santi*, particolare della *Vergine in trono col bambino*.



Figura 11. Maddaloni, chiesa di San Benedetto, Nicola da Caserta, *Cristo in mandorla, la Trinità con la Vergine tra Santi*, particolare con i *Santi Benedetto, Leonardo, Antonio abate, Nicola di Bari*.

Un'epigrafe lacunosa, appartenente al più recente strato pittorico, doveva riportare il nome del committente, e i caratteri utilizzati appaiono simili a quelli dell'iscrizione di Masello Guerra in Santa Margherita. In quest'opera si configurano alcuni tratti tipici del pittore, come la sovrabbondanza di decorazioni, si veda il motivo decorativo a timbro del vestito dell'angelo di destra, o la bella cornice, decorata sempre con un motivo a fiori, che circonda la stessa abside, o ancora la fascia che ricorre nella parte bassa, al di sotto della teoria di *Santi*, ornata con foglie di acanto¹⁴; il gioco di pieghe e risvolti profondi delle tuniche, che è possibile scorgere nelle figure meglio conservate, è qui meno complesso e artificioso rispetto agli altri affreschi esaminati. I *Santi* sono rappresentati in pose rigide e convenzionali e nelle figure meglio conservate è possibile scorgere la pennellata ampia e un gioco di luci ed ombre che non ha ancora assunto i caratteri fortemente espressivi che abbiamo visto in affreschi quali la *Messa di San Martino* o la *Crocifissione tra dolenti*. Il motivo decorativo in finto marmo, già individuato nel pavimento della *Messa di San Martino*, è qui utilizzato per decorare i braccioli del trono del Cristo, oggi parzialmente visibili (figura 12).

Le caratteristiche stilistiche proprie di Nicola da Caserta riconosciute negli affreschi conservati nella chiesa di Santa Margherita e in quello di Santa Maria de' Commendatis sono qui, come si è visto, abbozzate, meno evidenti, per cui credo sia possibile ipotizzare che l'affresco absidale di San Benedetto sia una delle prime opere realizzate da Nicola da Caserta a Maddaloni¹⁵.

¹⁴ L'iscrizione posta al centro della fascia decorativa non ha nulla a che vedere con la committenza dell'affresco. Essa recita: «*ABBAS ET CAPPELLANUS SANCTI BENEDETTI DE MATALONO [MELC]HION DE ABENANTE HOC OPUS AD HONOREM DEI ET VIRGINIS MARIAE ET BENEDITTI CONSTR[...] [...] JURAVIT SUB DIE XIII IUNII 1.5.6.4*».

¹⁵ Nella stessa chiesa è stato rinvenuto un frammento di pittura posto su di una colonna di spoglio raffigurante un *Cristo benedicente* seduto su di un trono ligneo; nel libro che regge in mano è riportata questa epigrafe: «*Ego su[m]/lux mu[n]di. qui sequit[ur]/me no[n]/ambu[lat in tenebris*». Scoperto in seguito al terremoto del 1980 e poi restaurato, questo frammento è stato riferito al XV secolo per i caratteri paleografici presenti nell'iscrizione, tant'è che confrontandoli con quel che resta dell'iscrizione presente nell'abside della stessa chiesa si può notare come essi siano



Figura 12. Maddaloni, chiesa di San Benedetto, Nicola da Caserta, *Cristo in mandorla*, particolare.

Un'attività, quella del nostro pittore, che non dovette concentrarsi nella sola città di Maddaloni, sebbene si siano conservate qui le tracce più consistenti del suo operato. Come proposto da Rizzo¹⁶, a Nicola da Caserta vanno riferiti anche alcuni tabelloni conservati nella chiesa di San Salvatore a corte¹⁷, raffiguranti *Santi*, affrescati sulle pareti laterali dei pilastri posti a rinforzo delle colonne che dividono la navata centrale da quella destra. In origine ogni pilastro doveva essere dipinto con almeno tre tabelloni - uno per ciascun lato libero - come dimostrano i frammenti di affresco esistenti, ma solo quattro di essi sono integri, tre riconoscibili in un *Sant'Antonio abate* (figura 13), un *San Giovanni Battista* (figura 14) e un *San Giovanni Evangelista* (figura 15), mentre di un quarto è a malapena visibile la sinopia.

Le vicende conservative di questi affreschi sono legate, oltre che ai vari terremoti che hanno colpito la zona - di cui quello del 1915 impedì alla Soprintendenza di procedere con i lavori di restauro¹⁸ - e ai guasti della seconda guerra mondiale, al fatto che in un tempo non precisato si pensò di sfruttare le due navate laterali della chiesa per ricavare altri ambienti, per cui lo spazio

molto simili. Anche la prospettiva ardita del trono in legno e la linea dura di contorno potrebbero indicare che tale figura sia stata realizzata dallo stesso artista che eseguì l'affresco absidale. Cfr. *I segreti del Medioevo* cit., p. 18.

¹⁶ Cfr. RIZZO, *Pittura tardo-gotica in Campania* cit., pp. 109-112.

¹⁷ Poco nota, la chiesa di San Salvatore a corte - anche detta maggiore, per distinguerla dalla più famosa San Salvatore piccolo - fu fondata verso la fine del IX secolo da una famiglia della nobiltà longobarda; la denominazione *ad curtim* deriva dal fatto che questo edificio, insieme alle chiese di San Michele e San Giovanni, entrò poi a far parte delle chiese di palazzo. Cfr. G. CHERICI, *Note sull'architettura della contea longobarda di Capua*, «Bollettino d'arte», XXVII, 1933-1934, pp. 543-554; C. CANTIELLO, *Un momento dell'arte longobarda a Capua: tre chiese ad curtim*, «Capys: annuario degli amici di Capua», 8, 1974, pp. 114-118; L. R. CIELO, *Sulla fondazione di San Salvatore ad curtem di Capua*, in *Longobardia e longobardi dell'Italia meridionale. Le istituzioni ecclesiastiche*, Atti del secondo convegno internazionale di studi promosso dal Centro di Cultura dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Benevento, 29-31 maggio 1992, Milano, 1996, pp. 321-337.

¹⁸ ARCHIVIO STORICO DEL MUSEO CAMPANO DI CAPUA (in seguito ASMCC), *Lettera del Soprintendente Ricci all'avvocato Pasquale Parente*, 30 marzo 1920, busta 599, n. 3a.

libero tra le colonne fu murato, e l'edificio trasformato in navata unica¹⁹. Non sappiamo quando le navate furono liberate dalla muratura, ma sicuramente erano già sgombrare prima del restauro del 1987; la chiesa ha poi subito un nuovo intervento di ripristino nel 2004, e dalla lettura della relazione di restauro si evince che in quell'occasione si intervenne anche sugli affreschi²⁰.



Figura 13. Capua, chiesa di San Salvatore a Corte, Nicola da Caserta, *Sant'Antonio abate*.



Figura 14. Capua, chiesa di San Salvatore a Corte, Nicola da Caserta, *San Giovanni Battista*.



Figura 15. Capua, chiesa di San Salvatore a Corte, Nicola da Caserta, *San Giovanni Evangelista*.

La figura di *Sant'Antonio abate* è quella meglio conservata, tant'è che si vede quasi per intero, con il santo che indossa il saio, la mano destra poggiata su un bastone e un libro in quella sinistra. Del *San Giovanni Evangelista* ci è giunta solo parte della figura, con i lineamenti del volto e un libro nella mano sinistra, mentre il *San Giovanni Battista* si scorge quasi interamente, ma la lettura non è agevole a causa di un'efflorescenza di sali; tutte e tre le figure, inoltre, presentano su più punti ampie cadute di colore. Gli affreschi sono indubbiamente riferibili ad un unico artista, che ha qui dipinto i volti con un incarnato delicato e lumeggiature morbide, che si fanno paonazze solo per definire le gote; se poi guardiamo ai tratti fisionomici non possiamo che risolvere positivamente la faccenda. Colpisce la forte somiglianza che intercorre tra queste figure - in particolare quella di *Sant'Antonio abate* - e quelle dipinte nell'abside della chiesa di San Benedetto in Maddaloni.

Confrontando i santi omonimi (figure 16 e 17) si individua in entrambi una linea di contorno netta e spigolosa, con occhi a mandorla della stessa foggia; identico è il modo di definire la barba,

¹⁹ Come si apprende dalla lettura della *Descrizione della chiesa parrocchiale di San Salvatore Maggiore in Capua fatta il 6 maggio 1748 dal parroco pro tempore don Carlo Di Stasio*, ASMCC, busta 599, n.3a. Dalla lacunosa documentazione in nostro possesso ricaviamo che nei primi del Novecento la chiesa era chiusa e abbandonata; negli anni successivi più voci si alzarono in sua difesa fino a determinare l'intervento della Soprintendenza, che con un restauro del 1934 voluto dal Chierici ripristinò l'edificio e ne consentì la fruizione. ASMCC, busta 594, n. 31a.

²⁰ ARCHIVIO CORRENTE DELLA SOPRINTENDENZA PER I BENI AMBIENTALI, ARCHITETTONICI, ARTISTICI E STORICI DI CASERTA E BENEVENTO (in seguito ACSBAAASCE), 1/158 chiesa di San Salvatore a corte.

con due grossi ciuffi distinti, segnati da sottili striature brune che restituiscono le ciocche. I due santi poggiano la mano sinistra sul bastone con lo stesso gesto incerto, mentre la destra regge un libro, e al di là delle possibili differenze derivanti dal fatto che gli affreschi di Maddaloni sono meno sciupati rispetto a quelli di San Salvatore a corte, dobbiamo sottolineare che nei primi i personaggi appaiono più rigidi, segnati da una linea di contorno grafica e in pose convenzionali.



Figura 16. Maddaloni, chiesa di San Benedetto, Nicola da Caserta, *Sant'Antonio abate e San Nicola*, particolare.



Figura 17. Capua, chiesa di San Salvatore a Corte, Nicola da Caserta, *Sant'Antonio abate*, particolare.

Nei *Santi* maddalonesi il pittore si serve delle lumeggiature per costruire i volti, e per mezzo di intensi trapassi chiaroscurali li caratterizza con una maggiore espressività, si veda come nelle figure di *Sant'Antonio abate* e *San Nicola* la luce vada a definire la fronte aggrottata e le rughe ai lati del naso, differenze stilistiche che credo siano dovute ad un'esecuzione più tarda degli affreschi absidali, così che i *Santi* in San Salvatore a corte si vanno a configurare come prima e più antica testimonianza dell'attività pittorica di Nicola da Caserta. A dispetto del fermento culturale che da un paio di anni ha restituito alla chiesa la giusta considerazione²¹, e nonostante la segnalazione di Rizzo, i *Santi* di San Salvatore a corte sono poco noti²².

Gli affreschi finora menzionati restituiscono l'evoluzione del fare pittorico di Nicola da Caserta. Nelle prime opere che è possibile riferirgli, i *Santi* di Capua e l'affresco absidale di Maddaloni, prevale un'eleganza formale che ritroviamo in tutti gli affreschi successivi, sebbene nel trittico di *Eugenio IV*, nella *Messa di San Martino* e nella *Crocifissione tra dolenti* essa si accompagna a un'esuberanza decorativa più spinta. In queste ultime opere i passaggi chiaroscurali si fanno più intensi, fino a generare delle fisionomie dai tratti caricaturali molto marcati, come abbiamo visto nel caso della *Crocifissione*. La cultura figurativa del frescante è certamente debitrice di quella *koinè* espressiva che si diffonde a Napoli e nel regno a partire dal primo decennio del Quattrocento. Una corrente che ha alle spalle il recupero della tradizione tardo trecentesca e che si aggiorna per il tramite della corrente filo senese - rinvigorita nei primi anni del secolo dalla presenza delle opere di

²¹ La chiesa di San Salvatore a corte è stata concessa in gestione alla sezione casertana del Touring Club Italiano ed ospita periodicamente incontri culturali.

²² Dopo il restauro del 1934 Gino Chierici pubblicò un saggio avente ad oggetto questa e le altre chiese capuane d'età longobarda, corredato da una discreta documentazione fotografica. Una delle fotografie ritrae il colonnato della navata destra, con il *Sant'Antonio abate* ben visibile, è quindi curioso che la critica non si sia interessata di questi affreschi. In tempi recenti, come già ricordato, essi sono stati segnalati da Maria Teresa Rizzo e attribuiti a Nicola da Caserta Cfr. CHIERICI, cit., pp. 543-554, in particolare p. 548; RIZZO, *Pittura tardo-gotica in Campania* cit., pp. 109-112.

Paolo di Giovanni Fei²³, di Taddeo di Bartolo e Martino di Bartolomeo²⁴ - e, insieme, con le novità proposte dal “Maestro di Antonio e Onofrio Penna” e le tendenze iberico-valenzane importate dallo Starnina. Proprio la produzione iberica, presente allora con un repertorio sicuramente più nutrito rispetto a quello giunto fino a noi, dovette avere un peso determinante sull’aggiornamento della cultura di Nicola da Caserta, spingendolo verso una maggiore caratterizzazione delle fisionomie.

La città di Maddaloni conserva un’altra, inedita, opera che, come spero di dimostrare, può farsi risalire alla prima attività di Nicola da Caserta: il ciclo di affreschi della chiesa di Sant’Agello²⁵. A dispetto dei vari rifacimenti che hanno interessato la chiesa nel corso dei secoli, gli ingenti danni causati dal terremoto del 1980 e il conseguente abbandono, nonché le problematiche condizioni in cui tuttora versa, poche ma preziosissime tracce di pittura muraria sono giunte fino a noi²⁶.



Figura 18. Maddaloni, chiesa di Sant’Aniello, Nicola da Caserta, fiori.

²³ E’ del Bologna l’ipotesi che la *Madonna del latte* attribuita al Fei, considerata capolavoro dei primi anni del Quattrocento, fosse destinata alla famiglia reale di Napoli per la presenza del giglio angioino sull’insolita corona indossata dalla Vergine. Cfr. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina*, cit., pp. 325-330, 349-350, nota 33; F. BOLOGNA, *Ancora sui marchigiani a Napoli agli inizi del XV secolo e due opere inedite del Maestro dei Penna*, «Paragone», 419-423, 1985, pp. 82-91; P. LEONE DE CASTRIS, *La pittura a Nola e a Napoli nel primo Quattrocento. Una Madonna e santi ritrovata*, in *La pittura a Nola e a Napoli nel primo Quattrocento. Una Madonna e santi ritrovata*, a cura di P. LEONE DE CASTRIS, Napoli, 2008, pp. 13-52.

²⁴ Le opere di questi due maestri saranno prese a modello come fonte principale per la diffusione della pittura tardo gotica senese nei centri italiani, incentivata, per quel che riguarda i modelli di Taddeo di Bartolo, dai frequenti viaggi e soggiorni del maestro. Cfr. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina* cit., pp. 349-350; BOLOGNA, *Ancora sui marchigiani a Napoli* cit., pp. 84-85; NAVARRO, cit., p. 59, nota 15. Cfr. anche e già S. SYMEONIDES, *Taddeo di Bartolo*, Siena, 1965.

²⁵ La chiesa, di origini altomedievali, è nota ai fedeli maddalonesi col nome di Sant’Aniello. A causa degli ingenti danni provocati dal terremoto del 1980 essa venne chiusa al culto, e negli anni a venire quasi se ne perse la memoria. Nel 2014 la chiesa è stata iscritta al censimento del Fai “I luoghi del cuore”, classificandosi al quinto posto; nonostante tutto non ci si è ancora adoperati per fermarne il degrado. A proposito dell’iniziativa del FAI, cfr. I. CARADONNA, *La chiesa di Sant’Agello in Maddaloni*, «Associazione Culturale Finestra et Apulia», 1, settembre 2014, pp. 56-63.

²⁶ Ringrazio gli architetti Gianni De Santis e Domenico Iovane per l’aiuto offertomi durante le riprese fotografiche. In particolar modo sono grata all’architetto De Santis per gli innumerevoli spunti di riflessione, grazie ai quali è stato possibile realizzare questo studio.



Figura 19. Maddaloni, chiesa di Sant'Aniello, Nicola da Caserta, affreschi navata laterale sinistra.



Figura 20. Maddaloni, chiesa di Sant'Aniello, Nicola da Caserta, affreschi navata laterale destra.

La prima testimonianza di quella che dovette essere - verosimilmente - un'estesa decorazione si conserva nella navata sinistra, nei pressi dell'altare dedicato alla Maddalena: lacerti di piccoli fiori eseguiti a stampo (figura 18) sono presenti su entrambe le pareti della nave. Tracce più consistenti di pittura, invece, sono presenti nella parte alta delle due navate laterali: mentre nella navata sinistra (figura 19) gli affreschi sono rovinati al punto tale da non riuscire più ad individuare alcun dettaglio, in quelli di destra (figura 20) è possibile scorgere pochi elementi della scena dipinta. Osservando la fascia affrescata di quest'ultima navata appaiono evidentissimi, nella zona inferiore, una serie di grossi fori, fatti ad intervalli regolari, che hanno danneggiato le pitture. La loro presenza si spiega con l'aggiunta della volta a soffitta: per installarla, infatti, vennero realizzati nelle pareti degli alloggiamenti per le travi di rinforzo della copertura stessa.



Figura 21. Maddaloni, chiesa di Sant'Aniello, Nicola da Caserta, *Cristo in mandorla con angeli*.



Figura 22. Maddaloni, chiesa di Sant'Aniello, Nicola da Caserta, controfacciata navata laterale destra.

Le pareti della navata centrale non conservano più affreschi; solo in controfacciata, nella parte più alta, è visibile un frammentario *Cristo in mandorla circondato da angeli* (figura 21), mentre nelle zone laterali si intravedono altre labili tracce di affresco (figure 22 e 23).



Figura 23. Maddaloni, chiesa di Sant'Aniello, Nicola da Caserta, controfacciata navata laterale sinistra.



Figura 24. Maddaloni, chiesa di Sant'Aniello, volta sull'altare di Sant'Augusto.

A giudicare dalle testimonianze pittoriche superstiti, è presumibile credere che la chiesa dovette essere completamente affrescata, poi le modifiche avvicendatesi nel corso dei secoli e l'incuria degli ultimi trent'anni ne hanno compromesso la conservazione. Ulteriori danni sono

provocati dalle intemperie a cui gli affreschi, e in generale tutta la chiesa, sono continuamente sottoposti, poiché l'edificio non è più dotato di finestre.

Il rovinatissimo registro affrescato della navata destra è diviso in riquadri, delimitati da una cornice in finto marmo decorata con tessere blu e rosse. A causa delle condizioni in cui versa è difficile individuare con esattezza il numero di tabelloni in cui è divisa la fascia dipinta; per di più la sua lettura è ostacolata dal fatto che la volta della navata è ancora parzialmente *in situ* (figura 24).



Figura 25. Maddaloni, chiesa di Sant'Aniello, secondo e terzo pannello.



Figura 26. Maddaloni, chiesa di Sant'Aniello, quarto pannello

Dallo studio delle immagini scattate è stato possibile individuare almeno dieci riquadri: tutti presentano tracce di pitture, ma solo sei di essi sono in parte leggibili. Procedendo da sinistra verso destra scorgiamo il primo tabellone, parzialmente nascosto dalla volta alla siciliana e quindi di non facile lettura. Il secondo e terzo riquadro (figura 25) sono purtroppo molto rovinati, con vistose macchie di cemento presenti sullo strato dipinto; tuttavia è ancora possibile individuare alcune costruzioni con finestre, probabilmente delle torri. Il quarto pannello (figura 26) conserva parzialmente l'immagine di un edificio di forma piramidale con tre torri più piccole. Nel quinto riquadro (figura 27) è riconoscibile il fianco di un edificio e una torre, evidentemente una chiesa con campanile.



Figura 27. Maddaloni, chiesa di Sant'Aniello, quinto pannello.

Il sesto tabellone (figura 28) pure è di facile lettura, con la facciata di una costruzione - probabilmente una casa con finestre - che invade tutto lo spazio visibile, mentre del settimo riquadro è appena percettibile una torre raffigurata nella parte destra della scena. Degli ultimi tre riquadri, purtroppo, non è possibile dire nulla: uno è ricoperto da una macchia di umidità molto estesa, mentre gli altri due sono celati alla vista dalla volta alla siciliana (figure 29 e 30).

I riquadri individuati sfortunatamente non presentano figure, e la parte bassa del registro - vale la pena ricordarlo - è gravemente danneggiata dai fori di alloggiamento delle travi, condizione che impedisce la formulazione di ipotesi inerenti il programma iconografico raffigurato. Tuttavia è possibile ricavare utili elementi esaminando con più attenzione ciò che di visibile ancora si conserva.

Quello che è stato individuato come quarto pannello affrescato presenta una costruzione di forma piramidale con almeno tre torri - tante sono quelle visibili - alte e snelle, poste ai lati dell'edificio. La conformazione di queste torri ricorda quelle dipinte sulla parte superiore dell'affresco raffigurante *Eugenio IV tra i cardinali Prospero Colonna e Pietro di Santa Maria la Nova* nella chiesa di Santa Margherita (figure 26 e 3).



Figura 28. Maddaloni, chiesa di Sant'Aniello, sesto pannello.



Figura 29. Maddaloni, chiesa di Sant'Aniello, settimo pannello.



Figura 30. Maddaloni, chiesa di Sant'Aniello, navata destra.

Il quinto pannello individuato conserva il fianco di un edificio e una torre; sono poi distinguibili delle monofore e una fascia in finto marmo sulla parte superiore dell'edificio visto di profilo, elementi che ritroviamo nell'affresco raffigurante la *Messa di San Martino*: le monofore ornano la torre campanaria mentre il motivo in finto marmo decora il pavimento (figure 27 e 2).

Un altro dettaglio individuabile negli affreschi di entrambe le chiese menzionate è un fregio a foglia di acanto, realizzato in monocromo rosa e giallo, che nella chiesa di Sant'Agello caratterizza le parti terminali della controfacciata (figure 31, 22 e 23); il pittore sembra preferire proprio l'alternanza di questi due colori per caratterizzare le parti decorative delle sue pitture (i pennacchi della volta della cappella di San Leonardo, il pavimento in finto marmo nella *Messa di San Martino* e le foglie di acanto nell'affresco con *Eugenio IV tra i cardinali* in Santa Margherita, la fascia ornata del quinto pannello in Sant'Agello). Caratteristiche comuni che sono senz'altro da riferire alla presenza, in entrambi i cantieri, di Nicola da Caserta.

La controfacciata di Sant'Agello conserva frammenti consistenti di un affresco che rappresenta un *Cristo con angeli*; la figura del Cristo è parzialmente visibile, mentre è possibile distinguere alcuni volti di angeli. Non è semplice osservare questo affresco, e riuscire a scattare delle foto è stato particolarmente complesso poiché in seguito al terremoto del 1980 la allora Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici della Campania - Napoli intervenne installando un soffitto in lamiera grecata, sovrapponendo la capriata della volta proprio sulla superficie dell'affresco. Nulla si può dire a proposito della rovinatissima figura del Cristo, della quale restano soltanto le mani; tuttavia gli angeli possono essere agilmente confrontati con quelli che circondano il *Cristo in mandorla* dell'abside di San Benedetto (figure 33 e 34). Le figure di entrambi gli affreschi sono dipinte in monocromo giallo e costruite con una spessa linea di contorno; ritornano i volti caricati, resi con grandi occhi evidenziati da sopracciglia ad arco, identico è il tipo di acconciatura, più simile a una parrucca, e identica è la posizione delle mani sul petto.



Figura 31. Maddaloni, chiesa di Santa Margherita, Nicola da Caserta, *Eugenio IV tra i cardinali Prospero Colonna e Pietro di Santa Maria la Nova*, particolare.



Figura 32. Maddaloni, chiesa di Sant'Agello, Nicola da Caserta, *Cristo in maestà*, particolare angeli



Figura 33. Maddaloni, chiesa di Sant'Agello, Nicola da Caserta, *Cristo in maestà*, particolare angeli



Figura 34. Maddaloni, chiesa di San Benedetto, Nicola da Caserta, *Cristo in maestà*, particolare angeli.

Gli affreschi attribuiti a Nicola da Caserta ci mostrano un frescante molto attivo per la provincia. In base alle differenze stilistiche precisate, credo che Nicola sia passato a lavorare a Maddaloni dopo aver dipinto i *Santi* di Capua e che, per le somiglianze riscontrate, abbia lavorato agli affreschi delle chiese di San Benedetto e di Sant'Agnello in un giro di anni molto stretto, forse tra la fine degli anni trenta e gli inizi degli anni quaranta del Quattrocento. Gli affreschi della chiesa di Santa Margherita devono invece datarsi, per le vicende storiche ricordate, agli anni compresi tra il 1443 e il 1447. Di poco successiva è invece l'esecuzione della *Crocifissione tra dolenti* della chiesa di Santa Maria de' Commendatis, ultima opera finora nota.

Il caso di Nicola da Caserta è quello di un frescante intento a proseguire in provincia un dettato ancora fortemente legato alla tradizione del passato e che continua a ripescare nelle notazioni medievali spunti di riflessione a cui attingere. Il nostro accoglie le novità figurative che più gli interessano, per mezzo delle quali riesce a soddisfare i committenti delle sue opere, a proposito dei quali al momento non è possibile dire nulla. Le opere esaminate testimoniano un'attività svolta tra Capua e Maddaloni che aiuta a comprendere come quel tipo di linguaggio costituisse un'alternativa ancora ben accolta in un territorio di provincia che, nel quarto decennio del XV secolo, si dimostra fortemente legato a un gusto tradizionale.