

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 44, 2024 – Speciale *Dalla modernità a Gesualdo*

La scultura in legno policroma nella decorazione delle mostre d'altare: il caso del 'Trittico della Candelora' di Fontanarosa

Polychrome wood sculpture in the decoration of altarpieces: the case of the 'Trittico della Candelora' in Fontanarosa

GIUSEPPINA MEROLA

ABSTRACT

L'attenzione del contributo è posta sulla storia conservativa del 'Trittico della Candelora' nella chiesa di Santa Maria della Misericordia a Fontanarosa. Il recente restauro della conca in legno scolpita, dorata e dipinta ha rinnovato la preziosa decorazione con motivi fitomorfi, come le grottesche di matrice romana. La creazione della macchina, dei primi anni del XVII secolo, può essere rintracciata nella bottega periferica di Giovan Tommaso Guarini, grazie ai suoi contatti a Napoli con lo scultore Giovan Battista Vigilante. Guarini, attivo come intagliatore e pittore, realizzò sia l'intaglio che la tela con il Padre Eterno. Le sculture della Madonna, Sant'Antonio da Padova e San Biagio, decorate con la tecnica dell'estofado, parlano un linguaggio vicino alla produzione napoletana della bottega di Aniello Stellato, il cui autore potrebbe essere identificato nel suo giovane collaboratore Giovan Battista Gallone.

PAROLE CHIAVE: *Scultura in legno, estofado, Giovan Tommaso Guarini, Giovan Battista Vigilante*

The focus of the contribution is on the conservation history of the 'Trittico della Candelora' in the church of Santa Maria of Misericordia in Fontanarosa. The recent restoration on the carved, gilded and painted wooden cone has renewed its precious decoration with phytomorphic motifs, like the grotesques of Roman origin. The creation of the machine, in the early seventeenth century, can be traced back to the peripheral workshop of Giovan Tommaso Guarini, thanks to his contacts in Naples with the sculptor Giovan Battista Vigilante. Guarini, active as a carver and painter, made both the carving and the canvas with the Eternal Father. The sculptures of the Madonna, Sant'Antonio da Padova and San Biagio, decorated with the estofado technique, speak a language close to the Neapolitan production of the Aniello Stellato workshop, whose author could be identified in his young collaborator Giovan Battista Gallone.

KEYWORDS: *Wood sculpture, estofado, Giovan Tommaso Guarini, Giovan Battista Vigilante*

AUTRICE

Giuseppina Merola è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale dell'Università di Salerno nell'ambito del progetto PRIN Peripheral Baroque Sculpture 1630-1750: knowledge and engagement. Census and Digital Atlas of the Lazio provinces and the border area (P.I. prof. Adriano Amendola). Dottore di Ricerca in Metodi e Metodologie della ricerca archeologica e storico-artistica, ha al suo attivo monografie (Officine di scultura tra Napoli e la Spagna. Nicola Fumo e gli scultori in legno tra Sei e Settecento, 2021) e vari saggi sulla scultura e la pittura barocca. Ha collaborato al catalogo della mostra Ritorno al Cilento, 2017 e agli atti di vari convegni (La fabbrica della copia. Firenze e Napoli fra Sette e Ottocento, 2023; Dentro il Museo. Arte nel salernitano tra il Medioevo ed Età contemporanea, 2019; Santi Patroni in Puglia e in Italia Meridionale in età moderna. Modelli in legno, tecniche e pratiche culturali, 2017). gmerola@unisa.it

Il caso studio del *Trittico della Candelora* di Fontanarosa offre l'occasione di riflettere sull'attività artistica delle botteghe in legno presenti a Napoli negli anni di passaggio tra il Cinque e il Seicento, che soltanto di recente ha riscosso l'attenzione degli studiosi. Le premesse sono da rintracciare nel catalogo della storica mostra *Sculture lignee nella Campania* con il commento da parte dei curatori, Ferdinando Bologna e Raffaello Causa, sull'intagliatore napoletano Nunzio Ferraro considerato addirittura un artefice «grandissimo».¹ Con il successivo approfondimento su *L'arte del legno in Irpinia dal XVI al XVII secolo* di Alessandra Perriccioli si sono create le condizioni per ricerche più estese, in larga parte ascrivibili a Letizia Gaeta e Stefano De Mieri, i quali nel volume *Intagliatori, incisori, scultori, sodalizi e società nella Napoli dei viceré: ritorno all'Annunziata* hanno avviato una riconsiderazione sulle figure dei maestri dell'intaglio ligneo.² Tra i nomi più significativi sono da ricordare Benvenuto Tortelli da Brescia, il già citato Ferraro, Giovan Battista Vigilante, Nunzio Maresca e molti altri, che con la loro attività – congiunta all'impulso della Controriforma – favorirono la sempre maggiore diffusione di manufatti in legno, a partire dalla lavorazione di soffitti, cori, armadi e incorniciature che trasformarono il volto della 'Napoli sacra' e raggiunsero attraverso le principali vie commerciali gli estremi periferici del vicereame.³

Nel corso della seconda metà del Cinquecento, a seguito della circolazione del trattato *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* di San Carlo Borromeo, stampato nel 1577, si registrò una riconfigurazione dello spazio celebrativo e dell'assetto decorativo degli altari con l'installazione di maestose ed elaborate mostre d'altare, che prevedevano anche l'inserimento di figure scolpite a cui si richiedeva di veicolare l'adorazione dei fedeli nei confronti del divino.⁴ La progettazione di queste cone bilanciava perfettamente gli elementi pittorici, scultorei e architettonici come dimostrato dalla *Madonna del Rosario* di Teodoro d'Errico nella chiesa

¹ *Sculture lignee nella Campania*, Catalogo della mostra (Napoli, 1950), a cura di F. Bologna, R. Causa, Stabilimento Tipografico Montanino, Napoli 1950, p. 113.

² Il volume è il risultato dell'interesse dimostrato da Letizia Gaeta fin dai suoi primi studi nei confronti della scultura in legno, si veda tra i più significativi: L. GAETA, *Le sculture della sagrestia dell'Annunziata a Napoli. Nuove presenze iberiche nella prima metà del Cinquecento*, Congedo, Galatina 2000; ID., *Il reliquiario di Nunzio Ferraro nell'ambito della scultura lignea della seconda metà del Cinquecento*, in «Kronos», 5/6, 2003, pp. 179-194.

³ Per gli artisti citati si veda L. GAETA, S. DE MIERI, *Intagliatori, incisori, scultori, sodalizi e società nella Napoli dei viceré. Ritorno all'Annunziata*, Congedo, Galatina 2015 con bibliografia precedente.

⁴ Sull'applicazione delle disposizioni edilizie da adottare in chiesa si veda D. FRASCARELLI, *Arte e controriforma. L'altare maggiore nelle Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae di Carlo Borromeo*, in *I cardinali di Santa Romana Chiesa. Collezionisti e mecenati. I. "Quasi oculi et aures ac nobilissimae sacri capitis partes"*, a cura di M. Gallo, Edizioni dell'Associazione Culturale Shakespeare and Company, Roma 2001, I, pp. 24-37.

dell'Assunta a Santa Maria a Vico del 1585,⁵ dall'*Annunciazione* di Giovanni Balducci nella collegiata dell'Annunziata a Piedimonte Matese (1599)⁶ o, ancora, dall'*Incoronazione di Maria e i sette Arcangeli* di Giovan Bernardo Lama, firmata e datata 1594, nella Collegiata di San Michele a Solofra.⁷ Quest'ultimo esempio include, all'interno di una di quelle che Giovanni Previtali definiva efficacemente interventi di «museografia sacra controriformistica», una statua più antica del santo titolare della chiesa.⁸

La componente scultorea riuscì però in alcuni casi ad aggiudicarsi una posizione preminente rispetto alla pittura, come dimostra il *Trittico delle parrocchie* nella chiesa matrice di San Nicola a Sant'Agata di Puglia.⁹ La cona pugliese con parti scolpite, intagliate, dorate e dipinte realizzata nel 1606 da Nunzio Maresca rappresenta, come osservato da Nicola Cleopazzo, una testimonianza preziosa di quella che dovette essere la produzione di opere simili, riferibili non soltanto a Maresca, purtroppo andate in gran parte perdute. La documentazione d'archivio rivela per questo settore uno scenario imprenditoriale alquanto poliedrico, che consente di immaginare una gestione del lavoro suddivisa tra diverse maestranze specializzate in operazioni di squadratura, intaglio, coloritura, sgraffiatura e doratura degli arredi lignei ma anche di pittura e di sbazzatura delle statue dirette dal maestro, a capo di una delle tanti valenti botteghe napoletane del XVII secolo.¹⁰ Evidenti sono le affinità compositive con l'esemplare a Fontanarosa, a partire dalla suddivisione in nicchie con motivi decorativi a valve di conchiglia nella parte bassa, in cui sono allocate tre sculture, e dalla presenza della cimasa, posta a coronamento della cornice, dove in sostituzione alla scena intagliata dell'*Incoronazione della Vergine* troviamo l'immagine dipinta del *Dio Padre benedicente*.

⁵ Sulla pala di Santa Maria a Vico si veda G. PREVITALI, *Teodoro d'Errico e la 'Questione meridionale'*, in «Prospettiva», 3, 1975, pp. 23-24; L. GAETA, S. DE MIERI, *Intagliatori, incisori, scultori, sodalizi e società nella Napoli dei viceré. Ritorno all'Annunziata* cit., pp. 73-76 con bibliografia precedente.

⁶ Si veda M. V. FONTANA, *Itinera tridentina. Giovanni Balducci, Alfonso Gesualdo e la riforma delle arti a Napoli: con un catalogo dei dipinti e dei disegni dell'artista*, Artemide, Roma 2019, p. 235 con bibliografia precedente.

⁷ Si tratta di un'opera firmata e datata del pittore, che conserva ancora la cornice originale con il *Dio Padre benedicente* nella cimasa e due santi in piccoli ovali laterali, disegnata e progettata – secondo Andrea Zezza – da Giovan Bernardo ed eseguita da un intagliatore napoletano. Si veda A. ZEZZA, *Giovan Bernardo Lama: ipotesi di un percorso*, in «Bollettino d'arte», 70, 1991, pp. 17-18.

⁸ Questo tipo di operazione è riscontrata da Previtali in merito alla tavola con *Angeli musicanti, Santa Caterina d'Alessandria, San Ferdinando e Santa Caterina da Siena*, che funge da cornice ad una statua lignea duecentesca della *Madonna con il Bambino*, eseguita dal pittore nella chiesa dell'Assunta in Santa Maria a Vico, si veda G. PREVITALI, *Teodoro d'Errico e la 'Questione meridionale'* cit., p. 25.

⁹ La commissione del 1606 al napoletano Nunzio Maresca è stata recentemente resa nota e ricostruita su base documentaria in N. CLEOPAZZO, *Il "Trittico delle parrocchie" di Nunzio Maresca (1606) della Chiesa Matrice di San Nicola a Sant'Agata di Puglia*, in *Viridarium novum. Studi di storia dell'arte in onore di Mimma Pasculli Ferrara*, a cura di C. D. Fonseca, I. Di Liddo, De Luca, Roma 2020, pp. 433-442.

¹⁰ Ivi, p. 439.

Il *Trittico della Candelora* (Fig. 1) presenta, tuttavia, una più elaborata ideazione dei brani decorativi con motivi fitomorfi, costituiti da racemi vegetali, rosette, girali, teste di cherubini, grottesche e mascheroni, che rivestono il fregio della trabeazione e i fusti delle colonne con capitelli corinzi, alle cui estremità sono disposte due erme raffigurate con lineamenti femminili. Le



Figura 1. Trittico della Candelora, legno scolpito e dorato, part. prima del restauro

parti intagliate a rilievo della macchina scenica sono intercalate a figure a tutto tondo, come il *San Pietro* e il *San Paolo*, collocati lateralmente su alti basamenti, e la coppia di paffuti puttini distesi sul timpano dell'edicola centrale, con ai lati delle volute su cui poggiano delle anfore.

Il canonico Nicola Gambino, nel 1980, nell'annotare i suoi appunti di storia religiosa segnalava nella chiesa di Santa Maria della Misericordia a Fontanarosa: «un altare con statue in legno dorato della Madonna, san Biagio e s. Antonio [...]. Nei colori attuali non appare la loro antichità perché [...] le strutture sono state ridipinte in epoca recente per dare una tonalità unica a tutta la chiesa».¹¹ Le parole del religioso censuravano lo stato di conservazione di quest'opera maestra dell'arte lignea in Irpina, che presentava alterazioni del modellato al punto da non consentire una corretta lettura stilistica e qualitativa del manufatto. La rivestitura in stucco bianco a cui fa riferimento Gambino risaliva all'ultima campagna di decorazione dell'edificio commissionata nei primi anni del Novecento al pittore Arnaldo De Lisio, al quale fu richiesto di rappresentare le *Storie della Vergine* sul soffitto e sulle pareti della navata centrale.¹²

Il recente restauro condotto con rigore filologico ha permesso di stabilire come, già nel corso del Settecento, la conca e le sue singole componenti furono aggiornate secondo il gusto e la moda dell'epoca.¹³ La *Madonna* (Fig. 2) più delle altre statue patì un mutamento della fisionomia, dal momento che fu sottoposta a un *maquillage* del volto, ridipinto con colori a olio, e a un rifacimento della capigliatura, con la

¹¹ N. GAMBINO, *Fontanarosa e la Madonna della Misericordia. Appunti di storia religiosa*, Tipolitografia Irpina, Lioni 1980, p. 280.

¹² Ivi, pp. 276-279.

¹³ Si veda G. MUOLLO, *Il restauro del Trittico della Candelora. La Madonna della Misericordia e la Chiesa eponima di Fontanarosa*, Artemide, Roma 2022, pp. 26-43.



Figura 2. Giovan Battista Gallone (qui attr.), *Madonna*, part. prima del restauro, legno scolpito e dipinto, Fontanarosa, chiesa Santa Maria della Misericordia



Figura 9. Giovan Battista Gallone (qui attr.), *Sant'Antonio da Padova*, legno scolpito e dipinto, Fontanarosa, chiesa Santa Maria della Misericordia (Foto di Alessandro Di Blasi)

smussatura delle orecchie e di parte dell'acconciatura dietro la nuca per alloggiare forse una corona, non più esistente, e due listelli posticci con morbidi riccioli che scendevano ai lati del viso. Il rinnovamento riguardò anche l'impianto iconografico dato che, come osservato da Giuseppe Muollo, la mano sinistra fu ruotata in maniera impropria verso l'interno per adagiare un *Bambino* tardo settecentesco, chiaramente sproporzionato rispetto all'immagine.¹⁴ Il *Cristo* originario, identificato con quello collocato sul libro aperto sorretto da *Sant'Antonio* (Fig. 9), era invece rappresentato in posizione eretta con una mano benedicente mentre con l'altra reggeva una sfera celeste. L'opera, compromessa dall'azione di insetti xilofagi, muffe e funghi proliferati a causa delle condizioni termo igrometriche della chiesa, è stata innanzitutto risanata con una attenta disinfezione mentre l'intaglio, celato da uno spesso strato di gesso e di colla animale steso a caldo con il pennello, è stato ripulito con il bisturi. In seguito all'asportazione dei rifacimenti si è proceduto con la stuccatura, l'integrazione ad acquerello delle lacune e l'applicazione di uno strato protettivo finale.

Le statue della *Madonna* (Fig. 7), *Sant'Antonio da Padova* (Fig. 9) e *San Biagio* (Fig. 10), nonostante le cadute di colore e di preparazione, che lasciavano intravedere il legno sottostante, l'offuscamento degli incarnati soggetti al fumo delle candele e alcune ossidazioni delle vernici, conservavano ancora la 'veste' decorativa originaria realizzata con la tecnica dell'*estofado de oro*

¹⁴ Ivi, pp. 26-28.

su una diversa preparazione di bolo armeno rosso, grigio e giallo per le distinte sculture¹⁵. Questa pratica conosciuta a Napoli con il nome di 'sgraffiatura' consisteva nel dipingere le statue riproducendo nei panneggi il preziosismo di alcuni tessuti, come velluto, broccato e damasco allora in voga nella capitale.¹⁶ In effetti, le statue preparate con uno o più starti di gesso e a seguire da uno di colla, potevano essere dorate per intero o soltanto in maniera parziale mediante una doratura a foglia d'oro o con una brunitura dell'intera superficie poi ricoperta dalla tempera a uovo, su cui veniva inciso il motivo decorativo e in seguito veniva attentamente graffiata la pellicola pittorica con un piccolo strumento senza punta, così da far emergere il decoro.¹⁷ Tra i *patterns* maggiormente in uso, identificati da Paola Staffiero, si riscontra l'utilizzo di formelle mistilinee o polilobate di varia grandezza replicate secondo uno schema geometrico, entro le quali erano sviluppate volute fitomorfe o floreali, come il cardo, la palmetta e la rosetta, che potevano variare nei particolari contribuendo a dare un effetto sempre nuovo.¹⁸ Le figure del trittico di Fontanarosa presentano tutte un medesimo disegno cruciforme da cui si innestano delle infiorescenze che, in larga parte impiegato nella produzione napoletana, recupera il modello del *Busto reliquiario di Sant'Ignazio di Loyola* al Meadows Museum di Dallas riprodotto in maniera



Figura 7. Giovan Battista Gallone (qui attr.), *Madonna*, legno scolpito e dipinto, Fontanarosa, chiesa Santa Maria della Misericordia (Foto di Alessandro Di Blasi)



Figura 10. Giovan Battista Gallone (qui attr.), *San Biagio*, legno scolpito e dipinto, Fontanarosa, chiesa Santa Maria della Misericordia (Foto di Alessandro Di Blasi)

¹⁵ Questa tecnica consiste in una peculiare policromia dorata, definita *estofar* dai trattatisti spagnoli come Francisco Pacheco (1649) e Antonio Palomino (1715), che evidenziarono la correlazione tra le decorazioni delle statue e i motivi decorativi desunti dal repertorio tessile, si veda A. CERASUOLO, *Estofado e policromie. Osservazioni sulla tecnica attraverso la testimonianza di Francisco Pacheco*, in *Scultura lignea. Per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal medioevo al XIX secolo*, Atti del Convegno (Serra San Quiricio e Pergola, 13-15 dicembre 2007), a cura di G. B. Fidanza, L. Speranza, M. Valenzuela, De Luca, Roma 2012, pp. 147-160.

¹⁶ Cfr. in R. RAGOSTA, *Napoli, città della seta. Produzione e mercato in età moderna*, Donzelli, Roma 2009.

¹⁷ Si veda P. STAFFIERO, *Modelli di decorazioni a "estofado" nella scultura lignea napoletana tra Cinquecento e Seicento*, in *La statua e la sua pelle. Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, a cura di R. Casciaro, Congedo, Galatina 2007, II, pp. 153-176.

¹⁸ Ivi, pp. 162-163.

pedissequa nella tunica di *Sant'Antonio da Padova* (Fig. 9).¹⁹ In una stessa statua si potevano alternare anche più moduli, come nel caso delle rosette - altro *leitmotiv* riscontrato dalla Staffiero su un *San Damiano* in collezione privata - che ornano la sottoveste di *San Biagio* (Fig. 10) o, ancora, dei pannelli con al centro un motivo a goccia con palmette laterali presenti sull'abito della *Vergine*, che ricordano la decorazione del piviale del *Sant'Ambrogio* al Museo Diocesano di Trani.²⁰

Le sculture suggeriscono una pertinente collocazione nell'ambito culturale partenopeo, anche se la macchina scenica in legno presenta degli elementi che parlano il linguaggio di un artefice, il quale dopo aver assimilato i caratteri formali della produzione tardomanierista della capitale - forse proprio in concomitanza all'apprendistato formativo - portò poi con sé questo bagaglio di esperienze mettendole al servizio di una qualche bottega a gestione familiare ramificata sul territorio provinciale. Il Gambino fornisce a riguardo un'indicazione preziosa ricavata dalle carte d'archivio, dove era segnalato come «nel 1500 un devoto di Mirabella si recò a Gesualdo a contrattare con un artista di Serino che lavorava in quel paese un'opera in legno intagliato e dorato per un altare nel convento di San Francesco».²¹ Sebbene la notizia vada considerata con cautela per il divario di circa un secolo che intercorre tra l'episodio riportato da Gambino e l'effettiva realizzazione dell'opera, è inconfutabile che



Figura 3. Giovan Tommaso Guarini (qui attr.), *Dio Padre benedicente*, part. dipinto cimasa, Fontanarosa, chiesa Santa Maria della Misericordia (Foto di Alessandro Di Blasi)

i contatti tra questi luoghi siano sicuramente da ricercare nei rapporti familiari tra Isabella Ferrillo, moglie di Luigi IV Gesualdo, con la sorella Beatrice che invece andò in sposa a Ferdinando Orsini, V duca di Gravina, la quale acquistò nel 1555 il feudo solofrano da Ludovico della Tolfa portandolo in dote al marito.²² A coronamento di questo sodalizio è

¹⁹ Si veda P. STAFFIERO, «Da reliquie a busti reliquiario «intagliati, coloriti e sgraffiti», in *Ottant'anni di un maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, Paparo, Napoli 2006, pp. 346- 347 con bibliografia precedente.

²⁰ Si veda ID., *Modelli di decorazioni a "estofado" nella scultura lignea napoletana tra Cinquecento e Seicento* cit., pp. 154-155, 161.

²¹ N. GAMBINO, *Fontanarosa e la Madonna della Misericordia. Appunti di storia religiosa* cit., p. 234

²² Sull'acquisto di Solofra cfr. E. RICCA, *Istoria dei feudi d'Italia intorno alle successioni legali ne' medesimi con documenti de' pubblici archivi*, Stamperia A. De Pascale, Napoli 1869, IV, pp. 434-436.

documentata la commissione al pittore Giovan Tommaso Guarini della pala della *Pietà*, realizzata nel 1612 per la chiesa gesualdiana di San Sebastiano conosciuta anche come degli Afflitti.²³ In effetti, un accostamento ai modi guariniani è ravvisabile proprio nel *Dio Padre benedicente* (Fig. 3) della cimasa di Fontanarosa caratterizzato dalla canizie dei capelli e della fluente barba con grossi baffi, da cui a malapena si intravedono le sottili labbra, dal naso lungo e dritto o dalle dita sottili e affusolate.²⁴ Questi tratti sono riscontrabili nei tanti personaggi guariniani ritratti nelle 21 tele della navata centrale della Collegiata di San Michele a Solofra, in primo luogo nel *Padre Eterno* che dirige dall'alto della gloria celeste la *Cacciata degli angeli ribelli* (Fig. 4).²⁵ Le sue figure, rappresentate come in gesti bloccati secondo schemi di effetto pietistico, dimostrano - come ribadito da Riccardo Lattuada - la «maggior attenzione prestata da Giovan Tommaso più all'effetto d'insieme che alla qualità specifica delle tele».²⁶



Figura 4. Giovan Tommaso Guarini, *Cacciata degli angeli ribelli*, Solofra, collegiata di San Michele Arcangelo

La pertinenza con la bottega di Giovan Tommaso Guarini è da rintracciare anche nell'intagliatura del *Trittico della Candelora* dal momento che l'artista fu molto attivo in questo settore, come attestano la firma - con cui si autocelebrava nella doppia qualifica di pittore e scultore - apposta sul cassettonato solofrano²⁷ o i documenti riguardanti la realizzazione di alcuni manufatti in legno, purtroppo andati perduti.²⁸

²³ Sui rapporti del Guarini con il feudo gesualdiano si veda S. CAROTENUTO, *Arte e territorio. La committenza dei Gesualdi in Irpinia*, in «Sinestesiaonline», XII, n. 38, 2023, p. 10.

²⁴ Guarini ricorre a un formulario ampiamente impiegato dai pittori della Napoli controriformista, si veda P. DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606. L'ultima maniera*, Electa, Napoli 1991.

²⁵ Si veda V. DE MARTINI, *Il trionfo degli angeli di Giovan Tommaso Guarini nella Collegiata solofrana*, in *I dipinti dei Guarini e le arti decorative nella Collegiata di Solofra*, a cura di V. Pacelli, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1987, p. 133.

²⁶ Si veda R. LATTUADA, *Francesco Guarino da Solofra nella pittura napoletana del Seicento (1611-1651)*, Paparo, Napoli 2000, p. 47. Opinione condivisa in V. DE MARTINI, *Il trionfo degli angeli di Giovan Tommaso Guarini nella Collegiata solofrana* cit., p. 108, che osserva come il suo fu «un modo di dipingere largo ed essenziale, quasi compendiario, scarsa cura ai particolari e utilizzo di colori poco attinenti ai dati reali, in poche parole colori ancora pienamente manieristi». Si veda inoltre N. CLEOPAZZO, *L'ombra del padre. La bottega di Giovan Tommaso Guarini e la pittura di Francesco: un'influenza reciproca*, in *Francesco Guarini. Nuovi contributi 2*, a cura di M. A. Pavone, M. Pasculli Ferrara, Paparo, Napoli 2014, pp. 93-100 con bibliografia precedente.

²⁷ La firma «Joa. Tomas Guarinus solofranus pinsit et sculp.» fu posta probabilmente entro la fine dei lavori sulla cornice inferiore del dipinto centrale della navata con il *Paradiso*, si veda A. Pirolò, *Il soffitto cassettonato della Collegiata di Solofra e l'arte del legno a Napoli nel XVI secolo*, Litoprint, Solofra 2022, pp. 158-159.

²⁸ Guarini, oltre che pittore, fu intagliatore come attesta uno dei primi incarichi ricevuto da Pomilio Vigilante per una «trabaccha di taglio [...], intagliata e posta tutta in oro» (1602), che in seguito gli

Le sue qualità plastiche si possono ravvisare nel lavoro di incavo della cona con la *Madonna di Montevergine* in San Giuliano a Solofra, unico dipinto firmato del padre, Felice Guarini.²⁹ La tradizionale datazione al 1606, come segnalato da Mimma De



Figura 5. Giovan Tommaso Guarini (qui attr.), *Trittico della Candelora*, part., legno scolpito, dipinto e dorato, Fontanarosa, chiesa Santa Maria della Misericordia (Foto di Alessandro Di Blasi)

Maio, contrasta con le evidenze documentarie secondo cui Felice era in tale data già scomparso da circa un anno, comportando forse una partecipazione di Giovan Tommaso nel completamento della pala.³⁰ È interessante osservare le affinità del modellato del *Trittico* di Fontanarosa con quello della cona solofrana, che anticipa il successivo modello della *Madonna delle Grazie* e il *Padre Eterno* di Francesco Guarini in Santa Maria Assunta a Fontanelle di Serino.³¹

Un coinvolgimento della bottega guariniana a Fontanarosa è da rintracciare nel movimentato gioco di volute, racemi, rosette, tra cui primeggiano delle varianti di 'grottesca' – ovvero le figure femminili i cui corpi dai fianchi carnosi in giù si tramutano in vegetale – scolpiti sui fusti delle colonne e affiancate sulle due centrali da grifoni alati (Fig. 5).³² In particolare, questi motivi decorativi di matrice romana ricorrono nei lavori di intaglio

commissionò di dipingere una cona con la figura della Madonna, progettando e realizzando la cornice in legno intarsiata e dorata «per la cappella di San Giovanni Battista alla Fratta» (1614). Documentata è anche la sua attività di stuccatore, costruttore di organi e di soffitti cassettonati, si veda ivi, pp. 88-94, con il regesto di documenti a pp. 191-194 tratti dai vari contributi di Mimma De Maio.

²⁹ L'iscrizione «Felix Guarinus solofrensis discendens a pictoribus generasque pictores, faciebat», oggi parzialmente leggibile, è trascritta in L. LANDOLFI, *De' dipinti e della vita di Francesco Guarini da Solofra*, Stamperia e cartiere del Fibreno, Napoli 1852, p. 28. Nella scheda di C. Tavarone in *S. Francesco a Folloni. Il Convento e il Museo*, Pietro Laveglia Editore, Salerno 1983, pp. 95-97 si suggerisce di identificare il personaggio in basso nella tavola con il conte Ostilio Orsini nell'atto di prendere possesso dei suoi domini solofrani. Le ricerche di Mimma De Maio documentano come Felice discendesse da una famiglia di artigiani particolarmente operosa a Solofra per tutto il '500, ma di fabbricatori non di pittori, si veda A. PIROLO, *Il soffitto cassettonato della Collegiata di Solofra e l'arte del legno a Napoli nel XVI secolo* cit., pp. 82-88.

³⁰ La notizia è tratta da un atto in merito alla restituzione della dote matrimoniale da parte di Guarini alla matrigna, Marta Garzillo. Si veda M. DE MAIO, *La famiglia Guarini di S. Agata di Solofra (S. Andrea) tra i secoli XVI e XVII*, Solofra 2009 (consultabile presso la Biblioteca comunale «Renato Serra» di Solofra), p. 4.

³¹ S. CAROTENUTO, *Pittori napoletani del Sei e Settecento nel territorio di Serino*, Paparo, Napoli 2008, pp. 27-32.

³² Per una disamina di questi motivi ornamentali si veda L. GAETA, S. DE MIERI, *Intagliatori, incisori, scultori, sodalizi e società nella Napoli dei viceré. Ritorno all'Annunziata* cit., pp. 92-93.



Figura 6. Giovan Andrea Magliulo, *Putto dormiente su delfino*, incisione, 72 x 118 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1984-435

dei due principali soffitti napoletani di Santa Maria Donnaromita e di San Gregorio Armeno,³³ a cui lavorarono Nunzio Ferraro e Giovan Battista Vigilante su disegno di Giovan Andrea Magliulo, come dimostrano le incisioni oggi al Rijksmuseum di Amsterdam (Fig. 6).³⁴ Un contatto di Guarini con queste maestranze e, dunque, una diretta conoscenza delle tendenze stilistiche dominanti all'epoca

nella capitale, può essere accreditato dal matrimonio contratto nel 1606 con Giulia Vigilante, appartenente alla nota famiglia solofrana di battiloro attiva tra Napoli e Solofra, con cui è probabile fosse imparentato lo stesso scultore Giovan Battista Vigilante.³⁵ Non è improprio pensare che il giovane Giovan Tommaso abbia più volte frequentato la sua bottega napoletana affinando in quelle occasioni i rudimentali precetti ricevuti nell'intaglio dai Troisi, famiglia della madre a cui appartenevano i «fabbric lignarii» fornitori delle travi di legno per la collegiata, mentre il padre gli aveva fornito le prime nozioni di pittura.³⁶ Si dovette trattare perciò, come giustamente considerato da Cleopazzo, «di una sorta d'impresa artistica locale specializzata sia in pittura che nell'intaglio del legno, con una discreta tradizione familiare – “descendens a pictoribus generansque pictores” – un ottimo inserimento nel mercato, ecclesiastico e laico e, ciò che qui conta, una nutrita schiera di lavoranti, apprendisti e garzoni, fra cui il più promettente dei figli del capo».³⁷

La quasi totale assenza di firme, date e nomi di autori documentati da collegare alle opere ancora conservate - come nel caso delle tre sculture allocate nella conca di Fontanarosa - osteggia, come già riscontrato da Pierluigi Leone de Castris, una più netta definizione delle personalità che vivacizzarono il poliedrico scenario della

³³ Ivi, pp. 84-89.

³⁴ Per l'attività di Giovan Andrea Magliulo, orefice, incisore e brillante ornataista, e per la collaborazione con Ferraro e Vigilante si veda ivi, pp. 132-140, 149-153 mentre per un *focus* sul suo repertorio incisorio cfr. ivi, pp. 141-149.

³⁵ Si veda A. PIROLO, *Il soffitto cassettonato della Collegiata di Solofra e l'arte del legno a Napoli nel XVI secolo* cit., pp. 94-98 mentre sull'attività di Vigilante si rimanda a L. GAETA, S. DE MIERI, *Intagliatori, incisori, scultori, sodalizi e società nella Napoli dei viceré. Ritorno all'Annunziata* cit., pp. 94-98 con bibliografia precedente.

³⁶ Cfr. in *La famiglia Troisi di S. Agata di Solofra per Tommaso Guarini*, a cura di M. De Maio e L. Petrone, Solofra 2009 (consultabile presso la Biblioteca comunale «Renato Serra» di Solofra).

³⁷ N. CLEOPAZZO, *L'ombra del padre. La bottega di Giovan Tommaso Guarini e la pittura di Francesco: un'influenza reciproca* cit., p. 93.

scultura in legno di primo Seicento.³⁸ Il Guarini, almeno allo stato attuale della ricerca, non sembra avesse familiarità con la realizzazione di figure a tutto tondo. Tuttavia, i suoi contatti con Napoli potrebbero far pensare a una sua mediazione tra la committenza dell'*Universitas* di Fontanarosa e qualche statuario vicino alla bottega di Vigilante. Un possibile nome potrebbe essere quello di Giovan Battista Gallone, che da recenti studi risulta già attivo a partire dal 1609 nella bottega di Aniello Stellato, il quale a sua volta aveva lavorato con Nunzio Maresca stretto collaboratore di Ferraro e Vigilante.³⁹

L'attività di Gallone è conosciuta, in particolare, per l'esecuzione di busti reliquiario dislocati in tutta l'Italia meridionale, tra i principali si ricordano quelli della chiesa del Gesù Nuovo a Napoli, di San Francesco a Manduria o della Curia Vescovile di Tricarico.⁴⁰ Corrispondenze fisionomiche nella delineazione dell'ovale perfetto del volto, incorniciato dall'arcata sopraccigliare, che mette in evidenza i bulbi oculari in pasta vitrea, dal naso e dalle labbra sottili fatte risaltare con il colore si possono cogliere dal confronto della *Madonna* (Fig. 7) con l'esemplare di una delle undicimila vergini scolpite da Gallone per il Gesù Nuovo.⁴¹ L'artista dovette attestarsi come uno specialista in questo settore, come dimostrano i busti di *Sant'Essuperia* (Fig. 8), *Sant'Eliposio*,



Figura 8. Giovan Battista Gallone (attr.), Busto reliquiario di Sant'Essuperia, L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo, ICCD-Archivio Gabinetto Fotografico Nazionale, SBAAAS AQ 273304 https://www.sigecweb.beniculturali.it/images/full-size/ICCD50007017/ICCD3466970_273304.jpg

³⁸ P. LEONE DE CASTRIS, *Nomi e date per la scultura in legno di primo Seicento fra Napoli e le provincie: dai busti del Gesù a quelli di Tricarico*, in *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, Atti del Convegno (Lecce, 9-11 giugno 2004), a cura di L. Gaeta, Congedo, Galatina 2007, II, pp. 5-36.

³⁹ Si veda ID., *Il legno degli angeli. Aniello Stellato e la scultura lignea nella Napoli di primo Seicento*, Artem, Napoli 2021, p. 67.

⁴⁰ Cfr. in ID., *Scultura in legno di primo Seicento in Terra d'Otranto, tra produzione locale e importazioni da Napoli*, in *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*, Catalogo della mostra (Lecce, 16 dicembre 2007 - 28 maggio 2008), a cura di R. Casciaro, A. Cassiano, De Luca, Roma 2007, pp. 19-47; ID., *Ancora su Giovan Battista Gallone e sul commercio e la circolazione mediterranea delle sculture in legno napoletane di primo Seicento*, in «Studi medievali e moderni», xv, 1-2, 2011, pp. 257-272.

⁴¹ Si veda la scheda di P. Leone de Castris in *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna* cit., pp. 166-167 con bibliografia precedente.

San Mauravio e *Sant'Urbicina* al Museo Nazionale d'Abruzzo, sempre a lui attribuiti, che, come nel caso della *Madonna di Fontanarosa*, presentano delle teste di cherubini negli angoli smussati delle pedane.⁴²

La commissione dell'opera a totale incombenza dell'*Universitas*, come già ribadito da Simona Carotenuto, a causa soprattutto delle spese per i materiali pregiati e le estese campiture dorate dovette essere articolata in più momenti.⁴³ A una prima fase si colloca la realizzazione del Trittico che, progettato fin dal principio per accogliere delle figure scolpite, dovette essere intagliato da Guarini entro il 1617, anno in cui iniziarono i lavori del cassettonato solofrano. La datazione potrebbe trovare una conferma nella contestuale presenza a Solofra del marmorario Francesco Catorani, dimorante a Gesualdo, il quale nel 1611 fu impegnato nella lavorazione del portale in pietra della collegiata.⁴⁴

Le sculture furono realizzate in anni successivi, tutte però entro il secondo decennio del Seicento, a partire dalla *Madonna* (Fig. 7), immagine titolare della devozione legata alla cona, seguita poi dal *Sant'Antonio da Padova* (Fig. 9) e dal *San Biagio* (Fig. 10). In questo stretto giro di anni, Gallone costituì con Stellato una società di minoranza, nel cui statuto riguardo alle commissioni ricevute fuori da Napoli si stabiliva che: «il detto Giovan Battista possa andarce purché in la potecha dove se esercita detta compagnia non ve fosse opera da fare. Et nel caso predetto il guadagno provenendo da detta opera [...] due integre parte ne debbiano provenire in potere del detto Giovan Battista et l'altra terza parte sia del detto Aniello».⁴⁵

In conclusione, il caso del *Trittico della Candelora* – ancora suscettibile ad approfondimenti futuri – consente di rimarcare, attraverso lo spostamento di maestranze e la circolazione di modelli, il rinnovamento del linguaggio artistico in ambito periferico, sottolineando anche il significativo ruolo dei diversi interlocutori nel favorire il mercato artistico tra centro e periferia.

⁴² Si veda ID., *Ancora su Giovan Battista Gallone e sul commercio e la circolazione mediterranea delle sculture in legno napoletane di primo Seicento* cit., pp. 265-268.

⁴³ Si rimanda a quanto sostenuto da Simona Carotenuto nel precedente contributo.

⁴⁴ C. TAVARONE, *Universitas e collegiata: committenza e arti decorative*, in *I dipinti dei Guarino e le arti decorative nella Collegiata di Solofra* cit., p. 78.

⁴⁵ P. LEONE DE CASTRIS, *Il legno degli angeli. Aniello Stellato e la scultura lignea nella Napoli di primo Seicento* cit., p. 211. L'indicazione è significativa perché attesta come già nel 1611 Gallone aveva potuto ricevere commissioni per opere destinate ai contesti periferici del Viceregno.