

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

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

Giovanni Balducci, un pittore fiorentino a servizio dei Gesualdo. Dalla Pala del Perdono alla Madonna del Rosario di Taurasi

Giovanni Balducci, a Florentine painter at the service of the Gesualdo family. From the Altarpiece of Perdono to the Virgin of the Rosary from Taurasi

NICOLA CLEOPAZZO

ABSTRACT

Il contributo è incentrato su uno specifico segmento del mecenatismo artistico del principe Carlo Gesualdo, quello a favore del pittore fiorentino, ma trapiantato a Napoli, Giovanni Balducci. Il saggio è quindi suddiviso in tre parti, dedicate ciascuna a un'opera realizzata dal pittore e dalla sua bottega per il feudo di Gesualdo (AV): la celebre Pala del Perdono per la chiesa dei Cappuccini di Gesualdo, l'Apparizione della Vergine a San Giacinto della chiesa del Rosario di Gesualdo e la Madonna del Rosario della chiesa dei Domenicani di Taurasi. Per ognuno di questi dipinti vengono proposti nuovi confronti e letture iconografiche oppure nuove ipotesi su committenza e cronologia.

PAROLE CHIAVE: Carlo Gesualdo, Giovanni Balducci, Eleonora d'Este, Carlo Borromeo, Il Perdono di Gesualdo, Taurasi, Madonna del Rosario Taurasi, Gesualdo, Giovan Tommaso Guarini.

The essay focuses on a specific segment of the artistic patronage of Prince Carlo Gesualdo, that in favor of the Florentine painter, but transplanted to Naples, Giovanni Balducci. The essay is therefore divided into three parts, each dedicated to a work created by the painter and his workshop for the fiefdom of Gesualdo (AV): the famous Altarpiece of Pardon for the Capuchin church of Gesualdo, the Apparition of the Virgin to San Giacinto for the Rosario church in Gesualdo and the Virgin of Rosary from the Dominican church in Taurasi. For each of these paintings, new comparisons and iconographic readings or new hypotheses on commissioning and chronology are proposed.

KEYWORDS: Carlo Gesualdo, Giovanni Balducci, Eleonora d'Este, Carlo Borromeo, The Pardon of Gesualdo, Virgin of the Rosary Taurasi, Gesualdo, Giovan Tommaso Guarini.

AUTORE

Dopo aver conseguito presso l'Università del Salento il titolo di dottore di ricerca in Arti, Storia e Territorio dell'Italia nei rapporti con l'Europa e i Paesi del Mediterraneo, dal 2020 al 2023 è stato ricercatore (RTDA/Storia dell'arte moderna-L/ART-02; progetto REFIN) presso il Dipartimento di Beni Culturali dello stesso Ateneo. Nell'a.a. 2023/24 è stato assegnista di ricerca, sempre presso il medesimo ente, per un progetto PRIN 2022 sulla scultura e le cornici lignee di età moderna in Italia meridionale. Attualmente (a.a. 2024/25)

è docente di Storia dell'arte moderna e contemporanea (ABST47) presso l'Accademia di Belle Arti di Bari. Da ottobre 2015 è segretario del Centro Studi sulla Civiltà Artistica dell'Italia meridionale 'Giovanni Previtali'. È autore di diverse pubblicazioni apparse su riviste specializzate, volumi collettanei e cataloghi di mostre, incentrate sulla produzione artistica meridionale di età moderna e della recente monografia Ippolito Borghese (1568-1623/24) e «la casta bellezza 'controriforma'». Arte, storia e devozione a Napoli e nel Viceregno tra Cinque e Seicento (Fioranna; Napoli 2024).

n.cleopazzo@accademiabari.it

Sembra quasi superfluo dover specificare in questa sede i motivi e le origini del rapporto tra il principe Carlo Gesualdo (1566-1613) e il pittore fiorentino Giovanni Balducci (1560-*post* 1631), a oggi documentato solo dai dipinti, dopo che negli ultimi anni studi approfonditi hanno ben argomentato il forte legame che saldò il secondo al cardinal Alfonso Gesualdo (1540-1603), zio di Carlo (fig. 1).¹ Unitosi forse al seguito che scortò il prelado al suo ingresso a Napoli nel 1596, avendone già captato i favori nella precedente carica veliterna, Balducci poté fregiarsi nella capitale vicereale del titolo di «pittore del car[dina]l Gesualdo»; cosicché gli importanti incarichi decorativi per la cattedrale partenopea furono il viatico per un suo successo duraturo, sopravvissuto alla morte dell'arcivescovo e costellato da contatti con l'élite nobiliare (il principe di Conca o il duca di Maddaloni ad esempio), da prestigiose commissioni laiche e religiose e finanche dall'acquisto di una casa al «Borgo alli Vergini» e della titolarità di una cappella in San Giovanni dei Fiorentini.²

¹ Vedi M.V. FONTANA, *Itinera Tridentina. Giovanni Balducci, Alfonso Gesualdo e la riforma delle arti a Napoli*, Artemide, Roma 2019, p. 146 e sgg.; ID., *I doveri di un vescovo, la dignità di un cardinale*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», serie III, XLIII, 75, 2020, pp. 369-379; ID., *Domenico Fontana e la pittura postridentina nel Vicereame*, in *Le "invenzioni di tante opere". Domenico Fontana (1543-1607) e i suoi cantieri*, a cura di N. Navone, L. Tedeschi, P. Tosini, Officina Libraria, Roma 2022, pp. 228-238; F. CALOIA, *Giovanni Balducci detto il Cosci*, Gesualdo Edizioni, Gesualdo 2024, pp. 160-175. Sui membri della famiglia Gesualdo, qui più volte ricordati, vedi i testi biografici di seguito citati.

² Cfr. A. PINTO, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni*, su www.fe-doa.unina.it [url consultato il 31-10-2024], *passim*, da cui le citazioni. È del 26-IX-1596 il primo documento, relativo a un ciclo pittorico per la casa di Diana Falangola, che attesta la presenza del pittore a Napoli; da sottolineare le affinità del rapporto tra Balducci e Carlo Gesualdo con quello tra lo stesso e il duca di Maddaloni.

È verosimile che, sempre per intercessione del cardinal Gesualdo, Balducci eseguì nel 1603 il ciclo di affreschi e la *Madonna del Pianto e angeli* su tela per la cappella della Confraternita dei Bianchi della Giustizia, di cui il prelado pare fosse adepto e da lui visitata poco prima della morte; episodio artistico a cui siamo ora in grado di collegare un inedito atto notarile del 9-V-1603 relativo al versamento di 12 ducati al pittore: «p[ro] magisterio et pictura [...] quatri intitolati dela madonna del pianto cum aliq[ui]bus angeli fatti sup[ra] tela per se[rvi]tio e ornatu cappella [...] ditta delli bianchi», Archivio di Stato di Napoli, *Notai del XVII sec.*, *Giovan Francesco De Rinaldo*, scheda 944, prot. 1, f. 82r. Vedi U. Di Furia, *I Bianchi della Giustizia: notizie inedite su artisti ed opere di fabbrica*, in *L'ospedale del Reame. Gli Incurabili di Napoli*, a cura di A. Valerio, Il Torchio della Regina, Napoli 2010, pp. 218-220, 222 fig., 219 nota 17; M.V. Fontana, *Itinera cit.*, pp. 240 cat. A72-73, 341-342 doc. I.101; F. CALOIA, *Giovanni cit.*, pp. 218-220. L'atto citato, insieme ad altri documenti inediti su Balducci, sarà trascritto e ulteriormente discusso in un prossimo lavoro dello scrivente e di Giovanni Villano sulla basilica della Sanità. Sul Balducci – oltre ai testi e alla relativa bibliografia riportati a nota 1 e in S. CAROTENUTO, *Arte e territorio. La committenza dei Gesualdo in Irpinia*, in «Sinestesiaonline», XII, 38, 2023, p. 3 nota 5 – cfr. anche N. CLEOPAZZO, *Alla corte di Matteo di Capua*, in «Storia della Critica d'Arte», 2021, pp. 17-18, 26 fig. 5 (con un'aggiunta finora trascurata al catalogo del pittore: una *Santa Lucia* conservata a Caiazzo) e M.V. FONTANA, *Giovanni Balducci detto Cosci*, in G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti (Roma 1642) con commento e apparati critici. Volume I*, a cura di B. Agosti, P. Tosini, Officina Libraria, Roma 2023, pp. 227-229.

Oltre a quello col cardinale, documentato è il legame di Balducci con Costanza Gesualdo (1547-post 1621),³ sorella di Alfonso e «sua procur[at]rice» per i lavori in Duomo, nonché verosimile quello con Sveva Gesualdo (1535-1611), altra sorella del prelato – madre di Maria d’Avalos (1560-1590) e quindi zia e suocera di Carlo Gesualdo – il cui teschio venne incastonato, insieme tra gli altri a quello proprio del Balducci, nel celebre ciclo di scheletri di personaggi illustri affrescato dal pittore nelle catacombe di San Gaudioso della Basilica napoletana di Santa Maria della Sanità, di cui la Gesualdo era stata benefattrice (figg. 2-3).⁴ Da qui entrare nelle grazie dell’amato nipote di Alfonso, Carlo, e realizzare alcuni dipinti per il suo feudo irpino fu una conseguenza quasi naturale.⁵

La Pala del Perdono

La prima traccia di questa ‘ramificazione’ del binomio Balducci-Gesualdo è costituita dall’arcinota, cosiddetta ‘Pala del Perdono’: il *Cristo giudice tra la Vergine e Santi, con le anime del Purgatorio e i committenti* (fig. 4), destinato all’altare mag-

³ Moglie di Ferdinando II Orsini (1538-1589), duca di Gravina in Puglia (BA), città da cui proveniva il committente – coincidenza, mi sembra, finora mai evidenziata – di una perduta *Assunta e santi* richiesta a Balducci nel 1601; cfr. M.V. Fontana, *Itinera* cit., pp. 259 cat. DP14, 340 doc. I.88.

⁴ Vedi A. CUOPPOLO, *Il gigante della collina*, Delta 3, Grottaminarda 2013, pp. 142-143; R. GRAPPONE, *Gesualdo. Storia dei domenicani nella terra dei principi*, Walter Pellicchia, Atripalda 2014, pp. 53-54, figg. 12-17; S. LIGUORI, *Le catacombe di San Gaudioso*, in *La chiesa e le catacombe di San Gaudioso*, Arte'm, Napoli 2017, pp. 56, 58 fig.; F. CALOIA, *Giovanni* cit., p. 265. Solido e prolungato fu il legame tra Balducci e la basilica napoletana, nel cui chiostro aveva sede la Congregazione del Santissimo Rosario di cui il fiorentino nel 1624 era tra i membri più autorevoli; cfr. M.V. Fontana, *Itinera* cit., p. 353 doc. I.188.

⁵ Vedi già S. MUSELLA GUIDA, *Giovanni Balducci fra Roma e Napoli*, in «Prospettiva», 31, 1982, pp. 42, 49 nota 62; P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606 l’ultima maniera*, Electa Napoli, Napoli 1991, p. 254.

giore della chiesa dei Cappuccini di Gesualdo (AV), fondata insieme al convento proprio dal principe Carlo nel 1592.⁶ Arcinota perché interpretata da una lunga tradizione come immagine della richiesta di perdono da parte del Gesualdo per l'efferato e famigerato duplice omicidio del 1590.⁷

Già ricondotto a Silvestro Buono o a Girolamo Imperato,⁸ più per imprecise deduzioni storico-documentarie che stilistiche, il dipinto è stato correttamente ascritto a Balducci nel 1982 da Silvana Musella Guida.⁹ Un'attribuzione confermata dal restauro condotto sull'opera all'indomani del terremoto del 1980, terminato nel 1989,

⁶ Sulla fondazione e la storia del complesso cappuccino di Gesualdo, oltre agli testi citati nelle note seguenti, vedi R. FABIANO, *Il convento dei Cappuccini di Gesualdo*, Curia provinciale dei Cappuccini, Foggia 2014, *passim*; F.F. MASTROIANNI, *Insedimenti di cappuccini e cappuccine in Campania*, E.C.N., Napoli 2015, pp. 142-144; A. COGLIANO, *Carlo Gesualdo*, Neoclassica, Roma 2022, pp. 18-19 tutti con bibliografia, da integrare almeno con E. DI IORIO, *I cappuccini della religiosa provincia di Foggia*, vol. II, P.P. Cappuccini, Campobasso 1986, pp. 411-415, 420-422 – in questi testi anche notizie sui terremoti del 1930 e 1980 da cui la nostra pala subì danni limitati – e, da ultima, R. ROMANO in *Tesori di arte e di fede. Il patrimonio architettonico e artistico del Fondo edifici di culto. Italia Centro-sud*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2018, p. 285.

Nel 1784 davanti la pala d'altare fu collocata la statua lignea della *Vergine delle Grazie* inquadrata da una «cona di legno dorata», intagliate a Napoli dai fratelli Cianciulli, che di fatto limitarono la vista del quadro; questione che fu oggetto di una protesta inascoltata, rivolta al padre Guardiano e agli altri Cappuccini, del duca di Lavello Nicola Caracciolo (1766-93); cfr. G. CATONE, *Memorie gesualdine*, Sandulli e Guerriero, Avellino 1840, p. 84. Tant'è che nel 1954, durante alcuni lavori di ristrutturazione, la nuova nicchia che dal 1927 si ergeva sull'altare maggiore fu perfino ampliata e abbellita e la tela del 'Perdono' spostata sulla parete sinistra del presbiterio, poi collocata dopo il terremoto del 1980 a destra e finalmente a seguito dell'ultimo restauro isolatamente issata sull'altare maggiore. Sulla vicenda aggiungi R. FABIANO, *Il convento* cit., pp. 19-20, 25, fig. (la citazione è presa da una descrizione della chiesa del 1811).

⁷ Vedi C. MODESTINO, *Gesualdo-Eclano-Bonito*, in «Rivista Napolitana», II, tomo I, 1840, pp. 15-17 e G. CATONE, *Memorie* cit., pp. 82-83 – il primo (p. 4 nota 3) menziona la monografia in preparazione del Catone, quindi non è certo se alcune comuni osservazioni derivino o siano state riproposte da quest'ultima – quindi C. MODESTINO, *Della dimora di Torquato Tasso in Napoli negli anni 1588, 1592, 1594. Discorso secondo*, G. Cataneo, Napoli 1863, pp. 85-92; A. D'AMATO, *Carlo Gesualdo, Maria D'Avolos e un quadro storico di Gesualdo*, in «Irpinia», II, n. 4, 1930, pp. 13-20; S. MUSELLA GUIDA, *Giovanni* cit., p. 42; E. Di Iorio, *I cappuccini* cit., pp. 417-420; R. SICA, *Per una nuova lettura della Pala del Perdono*, in *All'ombra principessa*, atti del convegno (Taurasi-Gesualdo, 2003), a cura di P. Mioli, Libreria musicale italiana, Lucca 2006, pp. 189-197 – il quale legge il dipinto più come un ex-voto per un perdono già ottenuto – A. D'ALESSANDRO, *Giovanni Balducci e Carlo Gesualdo: aggiunte a margine*, in *Interventi sulla "questione meridionale"*, Donzelli, Roma 2005, pp. 117, 119; S. CAROTENUTO, *Arte* cit., p. 9 e da ultimo F. CALOIA, *Giovanni* cit., pp. 226-232, ma ancora diversi testi, specie biografici, anche recenti e non sempre dai dati precisi, alcuni dei quali citati in queste note. Del tutto 'forzata' la proposta di riconoscere nella pala il simbolo del pentagramma avanzata da J.W. CRAYTON, *Il Perdono. Un simbolo di bellezza*, in *Gesualdo e Ferrara: due città un solo principe*, num. speciale de «Il Madrigale», V, 2008, pp. 96-99.

⁸ Cfr. C. MODESTINO, *Della dimora* cit., pp. 89-91 – che in precedenza aveva collegato l'«ignoto» autore alla «buona scuola napoletana»: ID., *Gesualdo* cit., pp. 17-18 nota 22 – vedi anche A. D'AMATO, *Carlo Gesualdo* cit., p. 19; E. DI IORIO, *I cappuccini* cit., p. 418 e fino a F.F. MASTROIANNI, *Insedimenti* cit., p. 142.

⁹ S. MUSELLA GUIDA, *Giovanni* cit., p. 42.

a seguito del quale riemersero più iscrizioni che, dissolvendo varie ipotesi fino ad allora avanzate, rivelarono autore, data (1609) e identità dei committenti dell'opera, il principe Carlo e la seconda moglie Eleonora d'Este (1561-1637).¹⁰

Notizie, le ultime due, d'altronde già suggerite dalla prima attestazione documentaria della pala, da tempo nota: la lettera del 30 maggio 1611 che Andrea Pierbenedetto (1568-1634), nevescovo di Venosa (PZ), inviò a Federico Borromeo per informarlo della visita fatta alcuni giorni prima al cugino Carlo a Gesualdo, dove «ho veduto c'ha fatto fare un quadro di buona mano alli capucini di Gesualdo con ritratto di S. Carlo intiero e di sua ecc.za e della sig.ra Prencipessa sua moglie».¹¹

A dispetto delle letture biografiche, invero troppo condizionate da un delitto motivato dall'onore e tali da raggiungere vette da romanzo gotico, l'opera si palesa piuttosto come un tipico quadro devozionale post-tridentino; un dono del Gesualdo alla chiesa da lui fondata, e dove sarebbe stato temporaneamente sepolto,¹² nel quale egli, figlio di quel tempo come i suoi componimenti musicali stanno a dimostrare, reo di più peccati e sentendo vicina la morte, si identificava con tutta l'umanità peccatrice pentita pronta a essere redenta da Cristo Giudice alla fine dei tempi.¹³ Difatti nel testamento dell'anno prima (1608), ma con codicilli dell'estate 1613, il principe aveva manifestato questo stato d'animo 'comune', senza allusioni a fatti

¹⁰ Vedi C. TAVARONE in *Il perdono di Gesualdo. Dal restauro nuove acquisizioni*, De Luca, Roma 1989, pp. 8, 14; M.V. FONTANA, *Itinera* cit., p. 244 cat. A90 e A. CUOPPOLO, *Il gigante* cit., pp. 419-421. Per i titoli di Carlo Borromeo e del nipote vedi già la bibliografia più remota citata a nota 7.

¹¹ Vedi C. PICCARDI, *Carlo Gesualdo: l'aristocrazia come elezione*, in «Rivista italiana di musicologia», IX, 1974, p. 77 e le relative osservazioni, ribadite poi da C. TAVARONE in *S. Francesco a Folloni. Il convento e il museo*, Laveglia, Salerno 1983, pp. 57-58 cat. 17.

¹² Cfr. almeno A. CUOPPOLO, *Il gigante* cit., pp. 449-451 e R. GRAPPONE, *Gesualdo* cit., p. 53.

¹³ Vedi – anche per il legame tra l'iconografia del quadro e i mottetti del Gesualdo, tra cui il primo del 1585, *Ne reminiscaris, Domine, delicta nostra* – già A. Borzelli, *Maria d'Avalos. Episodio della vita napoletana nel secolo XVI*, G. de Alteriis, Napoli 1914 e poi A. VACCARO, *Carlo Gesualdo principe di Venosa*, Osanna, Venosa 2005³, p. 162 nota 11; C. TAVARONE in *Il perdono* cit., pp. 8, 10; P. DI FRONZO, *Arte sacra. Il perdono di Gesualdo*, in «Vicium», X, 1-2, 1992, p. 91; R. ROMANO in *Tesori di arte* cit., p. 285; A. COGLIANO, *Carlo* cit., pp. 20-21, 314-315 con bibliografia.

Rientra in tale contesto storico-sociale la preminenza assegnata nel quadro al Purgatorio, la cui esistenza fu rigettata dai protestanti; su questo tema cfr. il recente N. CLEOPAZZO, *La tela dell'oratorio della confraternita delle Anime sante del Purgatorio a Nardò*, in *Luceat eis. L'oratorio e la Confraternita delle Anime a Nardò*, a cura di M. Gaballo, Grenzi, Foggia 2024, pp. 157-182. Per una lettura iconografica più dettagliata della Pala del Perdono si rinvia ai testi citati qui e a nota 7, a cui aggiungi almeno K. TOMA in *Gesualdo da Venosa. Fasti dimenticati di un principe del Rinascimento*, a cura di O. Tarantino Fraternali, K. Toma, Luciano de Venezia, Salerno 2009, p. 26 e A. CUOPPOLO, *Il gigante* cit., pp. 414-421. In essi, ad esempio, la presenza 'colonnare' dei santi Francesco e Domenico viene connessa alla protezione esercitata dal principe sui conventi gesualdini dei due ordini (vedi *infra*); e, allora, non mi pare un caso che la campana della chiesa cappuccina, fusa dopo il terremoto del 1694 in sostituzione della precedente (1591) voluta da Carlo, fosse stata benedetta in onore della Vergine e dei due santi, vedi R. FABIANO, *Il convento*, p. 17. Credo sia insostenibile il tentativo di R. SICA, *Per una nuova* cit., pp. 195-197, di collegare a una condivisa temperie storico-religiosa, quindi tecnico-formale, la pittura di Balducci e quella di Caravaggio.

specifici, chiamando a raccolta quasi tutte le figure sacre presenti nel quadro: «Invocando in ciò l'aiuto della Gloriosissima Vergine Maria, Madre santissima, e li gloriosi Apostoli S. Pietro et S. Paolo, S. Michele Arcangelo, San Domenico, San Carlo, Santa Maria Maddalena, et Santa Caterina da Siena, et S. Francesco d'Assisi, quali tutti priego si degnino intercedere per me a ciò, nonostante le infinite mie miserie et peccati commessi contro li suoi divini precetti, sia per Sua grazia raccolto nella vita eterna».¹⁴

Non è un caso allora, affinità finora mai rilevata, che per un'altra chiesa cappuccina, quella di Maddaloni (CE), e su richiesta del signore del luogo, il duca Marzio Carafa (†1627), Balducci realizzò nel 1601 una tavola col «Mistero del giuditio» oggi nel Museo Arcidiocesano di Olomuc (Repubblica Ceca; fig. 5).¹⁵ Verosimilmente destinato, stando alle misure, all'altare maggiore della chiesa maddalonese, il dipinto si apparenta al successivo 'Perdono' di Gesualdo anche per la ieratica figura di Cristo a torso nudo che, dominando al centro la corte celeste, è fiancheggiato alla sua destra da una Vergine ugualmente accorata e abbigliata con vesti dalle identiche cromie (si veda il risvolto verde del manto); mentre l'Arcangelo Michele è qui chiamato ad assistere Cristo nell'azione di salvezza e condanna di vivi e morti.

Spontanea fu quindi la scelta del Gesualdo di affidarsi per un'opera siffatta al 'pittore di famiglia' che col suo linguaggio didascalico, oratorio, sempre uguale a sé stesso ma cromaticamente accattivante e compositivamente funzionale, da tempo si era mostrato all'altezza di simili richieste e delle relative convenzioni iconografiche. Tra queste i ritratti dei committenti oranti, posti in ginocchio ai lati della cona, spesso oggetto di particolari attenzioni. Tramutato forse nel Settecento nel ritratto di una santa-suora coronata (fig. 6),¹⁶ quello di Eleonora d'Este – incorniciato dalla

¹⁴ A. COGLIANO, *Carlo* cit., p. 355. Ma il collegamento tra i santi della tela e il testamento del principe è già suggerito da C. MODESTINO, *Della dimora* cit., pp. 86-87 nota 2 e poi esplicitato da A. D'AMATO, *Carlo* cit., p. 19; cfr. anche gli altri testi citati alle note 7 e 13.

¹⁵ Sull'affascinante storia della tavola, firmata e datata, reseca forse agli inizi del XX secolo in due parti dai destini diversi e ricomposta solo in anni recenti, cfr. M.V. FONTANA, *Itinera* cit., pp. 206, 239 cat. A68-69, 340 doc. I.90 (da cui è tratta la citazione) e F. CALOIA, *Giovanni* cit., pp. 204, 205 fig.

¹⁶ Nonostante l'evidente adesione del quadro ai dettami artistici conciliari, in epoca ignota (XVIII sec.?) incaute ridipinture eclissarono non solo il volto di Eleonora, modificata in una santa-suora, ma anche i corpi nudi delle anime purganti e il *décolleté* della Maddalena, cfr. C. TAVARONE in *Il perdono* cit., pp. 8, 14 (con altre notizie su lacune e stato conservativo non ottimale di alcune parti dell'opera). Eppure già C. MODESTINO, *Gesualdo* cit., p. 17 e G. CATONE, *Memorie* cit., p. 84 avevano ipotizzato che la giovane «Monaca di abito Francescano» potesse essere Eleonora d'Este, nel 1631 monacatasi nel monastero benedettino di Sant'Eufemia a Modena – la tesi è ripresa da E. DI IORIO, *I cappuccini* cit., p. 420 – anche se il primo, dubitando della «tradizione» che riconosceva nella figura Maria d'Avalos, dapprima suppose in alternativa che potesse trattarsi di Geronima Borromeo (1542-1587), madre di Carlo, poi di Suor Corona, ossia Isabella Borromeo sorella maggiore di San Carlo; cfr. C. MODESTINO, *Gesualdo* cit., p. 17 e ID., *Della dimora* cit., pp. 88-89. Quest'ultima ipotesi è ripresa dagli autori citati da C. PICCARDI, *Carlo* cit., p. 77 nota 22 e da A. CUOPPOLO, *Il gigante* cit., p. 420, ivi il rinvio a un'altra

lattea gorgiera e dai lunghi capelli alla moda tirati in alto, i quali insieme alle sopracciglia attentamente disegnate esaltano lo sguardo rivolto all'osservatore – costituirebbe una delle rare immagini della nobildonna ferrarese a noi note (fig. 7).¹⁷ Un termine di confronto che, pur depauperato dell'originaria pellicola pittorica, è servito di recente allo scrivente per inquadrare ipoteticamente nello scarno catalogo ritrattistico del Balducci il *Presunto ritratto di Giovanna d'Austria Branciforti* (fig. 8; già Palermo, Palazzo Butera), figlia della citata Diana Falangola, finora generalmente assegnato a Sofonisba Anguissola (1532-1625).¹⁸

E come quello di Eleonora anche il ritratto di Carlo, presentato a Cristo da un'ordinaria e asettica figura del venerato zio «B[eatus] Carulus Borromeus» (fig. 9),¹⁹ risulta contraddistinto da un «linearismo di marcata eleganza disegnativa, [da] tinte spente e acidule, [dalla] nettezza disegnativa del volto e delle mani», da un «intento semplificante [che] si coglie nella definizione dei volumi e principalmente del volto, appiattito nel contorno dell'ovale, ridotto a cerea maschera priva di connotazione

fantasiosa tesi (Maria Carafa di Stigliano, vedova di Fabrizio); cfr. anche C. TAVARONE in *Il perdono* cit., p. 8 (Sant'Elisa). Se però diamo fede agli autori più antichi che parlano di una suora in abiti francescani – una foto in bianco e nero del particolare pre-restauro è poco giudicabile – la figura, più che Eleonora d'Este o Isabella Borromeo, dal 1546 monaca domenicana del Monastero della Vettabia a Milano, rinvierebbe piuttosto a Sant'Elisabetta d'Ungheria, presenza quanto mai appropriata in una chiesa cappuccina; tale ipotesi è stata d'altronde già avanzata da C. Tavarone in *S. Francesco* cit., p. 57 cat. 17. Cfr. C. GORLA, *San Carlo e la sorella suor Corona*, in «San Carlo Borromeo nel Terzo Centenario della Canonizzazione», III, 16, 1910, pp. 287-289; Ivi, p. 281 fig. 2 un ritratto di Suor Corona da anziana (Isola Bella, coll. Borromeo).

¹⁷ Vedi K. TOMA e O. TARANTINO FRATERNALI in *Gesualdo da Venosa* cit., pp. 108-109, 178-179 e G. MARTINELLI BRAGLIA, *Sante Peranda e la ritrattistica alla corte di Cesare d'Este*, in «Acc. Naz. Sci. Lett. Arti di Modena 'Memorie Scientifiche, Giuridiche, Letterarie'», serie VIII, XV, 1, 2012, pp. 27-29, dove si segnalano il modesto *Ritratto di Eleonora d'Este* della Galleria Estense di Modena, derivato da un prototipo del 1619 di Sante Peranda e quello della stessa con Alfonsino (*ante* 1600) già nelle collezioni estensi.

¹⁸ Vedi N. CLEOPAZZO, *Ippolito Borghese (1568-1623/24) e «la casta bellezza 'controriforma'»*, Fioranna, Napoli 2024, pp. 214-215 con bibliografia, a cui si rinvia per un excursus sul breve segmento ritrattistico del Balducci.

¹⁹ Vedi C. TAVARONE in *S. Francesco* cit., p. 58 cat. 17; ID. in *Il perdono* cit., p. 11. La citazione richiama il *titulus* del Borromeo apposto sulla tela (vedi nota 10).

Infondata la notizia tramandata da G. CATONE, *Memorie* cit., p. 73, secondo cui questo ritratto è collegabile a una visita di San Carlo dalla sorella Geronima a Gesualdo, è stata anche scartata l'ipotesi che la nostra pala sia il «quadro grande» tratto dal «ritratto naturale» dello zio che Carlo chiese insistentemente al card. Federico Borromeo, ricevuto solo nell'agosto 1611. È pertanto possibile che Balducci dipinse la figura dell'allora beato, citato nel testamento del Gesualdo che all'amato zio voleva dedicare una chiesa o cappella, sulla base di «alcuni» ritratti a quella data già posseduti dal principe – come ipotizzato dal Di Fronzo – se non di quelli che in «gran numero» si potevano vedere a Napoli; cfr. almeno C. PICCARDI, *Carlo* cit., pp. 71-78 da cui le citazioni; P. DI FRONZO, *Arte sacra* cit., p. 92; R. SICA, *Due ipotesi attributive per il ritratto di San Carlo Borromeo nella chiesa di San Francesco Saverio ad Avellino*, in «Sinestesia», VII, n. 24, 2018, pp. 76-81; S. CAROTENUTO, *Arte* cit., pp. 9-10; F. CALOIA, *Giovanni* cit., pp. 231-232. Per un altro ritratto 'canonico' di San Carlo nella produzione balducciana vedi M.V. Fontana, *Itinera* cit., pp. 252-253 cat. S5 e F. CALOIA, *Giovanni* cit., p. 238.

fisionomica»,²⁰ «teso [...] squadrato» e «un po' troppo allungato».²¹ Caratteristiche formali frequenti non solo nei pochi ritratti eseguiti da Balducci ma anche nelle sue figure sacre o 'di scena'; cosicché è più forse a questa ragione, e non a motivi di parentela, che dovrà essere imputata l'affinità del ritratto di Carlo con quello dello zio Alfonso raccomandato da San Gennaro nella pala per il Duomo napoletano (fig. 1).²² Un apparente, contenuto livello di fedeltà all'originale che dovrebbe frenare i costanti omaggi tributati a quello che è l'unico ritratto coevo del principe-musicista giunto fino a noi;²³ poiché, tra le altre, nella figura stante collocata in primo piano a destra nel *Miracolo della Madonna della Neve* della Matrice di Gesualdo (fig. 11), di autore ignoto e di maturo Seicento, dovrà forse essere riconosciuto il principe Niccolò Ludovisi (1610-1664).²⁴

Viene insomma da pensare che Balducci, secondo prassi, improntato a Napoli l'impianto compositivo, schizzati i ritratti dei committenti e del Beato Carlo grazie ad alcune pose dal vivo o, nel secondo caso sicuramente, mediante delle opere già esistenti, ottenuto infine il consenso del committente, continuò a lavorare al Perdono seguendo i suoi stilemi e adoperando per alcune figure secondarie modelli e

²⁰ V. ABBATE in *Porto di mare 1570-1670. Pittori e pittura a Palermo*, catalogo della mostra (Palermo/Roma; 1999-2000), a cura di V. Abbate, Electa Napoli, Napoli 1999, p. 186 cat. 1; P. RUSSO, «Un genio vagante... in giro nella Sicilia»: Filippo Paladini e la pittura della tarda Maniera, Lussografica, Caltanissetta 2012, p. 77.

²¹ C. TAVARONE in *Il perdono* cit., p. 11; A. VACCARO, *Carlo* cit., p. 163.

²² Vedi M.V. FONTANA, *Itinera* cit., pp. 169 fig. 25 e sgg., 235 cat. A60. Si confronti ad esempio il ritratto del cardinale con quello della Santa Caterina da Siena della *Madonna del Rosario* di Santa Maria della Stella (1605; fig. 10), di cui è stata recentemente rinvenuta la polizza di saldo; cfr. Ivi, p. 241 cat. A79 e A. PINTO, *Raccolta* cit., polizze del 21-VII e dell'8-X-1605. «Accigliato [...] indolente, e pieno di affettazioni»; così invece appariva il principe a un testimone coevo, cfr. CALOIA, *Gesualdo & Gesualdo. La vera storia del principe dei musicisti*, Per versì, Grottaminarda 2011, p. 231. Sulla 'convenzionalità' dei ritratti dei nobili di età controriformata vedi le osservazioni di C. MODESTINO, *Della dimora* cit., p. 86 nota 1; per il ritratto di Carlo e della moglie aggiungi anche C. TAVARONE in *S. Francesco* cit., p. 58 cat. 17; Id. in *Il perdono* cit., p. 10; R. SICA, *Per una nuova* cit., pp. 192-193 con bibliografia.

²³ Cfr. K. TOMA in *Gesualdo da Venosa* cit., pp. 26-29 e A. COGLIANO, *Carlo* cit., p. 19; ma vedi meglio G. Catone, *Memorie* cit., pp. 88-90, il quale, oltre a un mezzo busto marmoreo, ricordava un ritratto del Gesualdo su una moneta rinvenuta nel 1794.

²⁴ Utile può essere il confronto fisiognomico tra questa figura e il profilo del Ludovisi – nel 1629 promotore dell'ampliamento e abbellimento della collegiata gesualdina, cfr. G. Catone, *Memorie* cit., pp. 100-101 – che compare in un testone del 1642 (fig. 12); vera questa ipotesi Papa Liberio avrebbe quindi nel quadro l'aspetto di Gregorio XV, zio di Niccolò, e la donna velata quello della sua defunta e giovane moglie, Isabella Gesualdo (1611-1629). Vedi G. STANCO, *Carlo Gesualdo: la vita e il destino come dramma in musica*, in *All'ombra principesca* cit., p. 95 nota 42; K. TOMA e O. TARANTINO FRATERNALI in *Gesualdo da Venosa* cit., pp. 29, 44, 94, 170; F. CALOIA, *Gesualdo* cit., pp. 189-191 e G. MUOLLO, *Ricerca, tutela e restauro*, Artemide, Roma 2019, pp. 32-34, tutti con altra bibliografia e dove del dipinto viene evidenziata la presenza del committente, il principe Gesualdo, di una delle mogli e di papa Sisto V.

cartoni di bottega già adoperati altrove.²⁵ È il caso delle anime purganti in basso,²⁶ tra le quali ci si è comunque spinti a individuare nelle due figure in primo piano i due amanti assassinati, mentre resta valida l'ipotesi di riconoscere nel bambino alato che si libra al centro, più che un fantomatico 'frutto dell'adulterio' anch'esso trucidato, Alfonsino Gesualdo (1595-1600), figlio della coppia di offerenti ed emblema di tutta l'innocente umanità defunta in tenera età 'abbracciando' la volontà del Signore.²⁷

La Vergine appare a San Giacinto di Gesualdo

Prima della morte di Carlo era stata edificata anche la cappella a cui fu destinata la seconda opera gesualdina di Balducci, l'*Apparizione della Vergine col Bambino a San Giacinto* (fig. 14). Un breve pontificio del 2 aprile 1613 concedeva infatti l'indulgenza plenaria ai «fedeli che, confessati e comunicati, visiteranno le cappelle di S. Giacinto il giorno della sua festa [...] nella chiesa del SS. Rosario di Gesualdo» e nel 1630, durante la visita apostolica del citato mons. Pierbenedetto, l'«altare di San Giacinto» fu laconicamente elencato tra quelli della chiesa domenicana fondata nel

²⁵ Occorre ricordare che Eleonora dimorò a Gesualdo, in un intervallo tra due soggiorni modenesi, tra l'ottobre 1608 e il novembre 1609, peraltro nell'ultima fase di tale permanenza in condizioni di salute cagionevole; cfr. A. CUOPPOLO, *Il gigante* cit., p. 402. Non è escluso inoltre, come già sostenuto da parte della critica, che Balducci affidasse parti del dipinto a suoi aiuti; vedi ad esempio C. TAVARONE in *Il perdono* cit., p. 8; R. SICA, *Per una nuova* cit., pp. 192-194 – che, pur attribuendo al Balducci l'impianto compositivo della pala, ne riferisce alla bottega quasi tutta la parte inferiore – K. TOMA, in *Gesualdo da Venosa* cit., p. 26 e F. CALOIA, *Giovanni* cit., p. 230.

²⁶ Già C. TAVARONE in *Il perdono* cit., p. 10 sottolineava ad esempio la quasi 'sovrapponibilità' tra questo inserto e la *Madonna del Purgatorio* di Maddaloni (1604-05; fig. 13); vedi anche S. CAROTENUTO, *Arte* cit., p. 9, la quale avanza le mie stesse osservazioni e F. CALOIA, *Giovanni* cit., p. 231 fig.

Il trio divino è stato invece correttamente accostato da S. CAROTENUTO, *Arte* cit., p. 8 a *Le Sette opere di Misericordia* dell'oratorio della Confraternita di Santa Maria della Misericordia ai Vergini; accostamento già suggerito per la sola Vergine da A. D'ALESSANDRO, *Giovanni* cit., p. 119. Su quest'ultima opera vedi M.V. FONTANA, *Itinera* cit., p. 245 cat. A92 («1610-1615»); S. DE MIERI, *Caravaggio tra Santafede, Balducci e Azzolino*, in *Caravaggio a Napoli*, atti del convegno (Napoli, 2020), a cura di M.C. Terzaghi, Ediart, Todi 2021, pp. 156 fig. 7, 157-160 («intorno al 1610») – che a p. 160 ricorda il modello incisorio servito a Balducci per il gruppo divino, più liberamente interpretato nel *Perdono*, ma a Gesualdo forse utilizzato come ispirazione per le anime purganti – e F. CALOIA, *Giovanni* cit., pp. 157 fig., 159 («1605 c.»).

Per la cona maddalonese – la cui datazione finora suggerita trova conferma in due polizze, di cui una ne cita il «guarnimento», l'altra la menziona come modello per un'altra opera; cfr. A. PINTO, *Raccolta* cit., polizze del 14-VII-1604 e 4-VIII-1605 – vedi M.V. FONTANA, *Itinera* cit., pp. 206, 241 cat. A76 («1604-1605») e F. CALOIA, *Giovanni* cit., pp. 195, 200 fig. Infine sulla ripetitività dei modelli balducciani, anche in relazione al *Perdono* di Gesualdo, cfr. A. D'ALESSANDRO, *Giovanni* cit., pp. 118-119 e F. CALOIA, *Giovanni* cit., pp. 230-231.

²⁷ Sulla fantasiosa storia dell'infanticidio compiuto dal Gesualdo evocato da questa figura, poi identificata in Alfonsino, cfr. P. DI FRONZO, *Arte sacra* cit., pp. 91-92 con bibliografia e i testi citati a nota 7. Si leggano le struggenti parole di una lettera scritta pochi giorni prima della morte del principino che sul letto di morte, dinanzi al SS.mo Sacramento, «ha cavato fuori le braccia postosi con le mani gionte adorando[lo]»: G. STANCO, *Carlo* cit., p. 107 nota 95.

1577. Tra queste due date, e probabilmente in una più vicina alla prima, dovrebbe collocarsi la commissione della nostra tela, riconducibile forse al «benefattore Andrea Pisapia» che nell'agosto 1613 elargì «elemosine 4 volte di circa 85 ducati» e nel 1626 ordinò il suo sepolcro, dotato di iscrizione che ne ricordava l'origine «e civitae Cavae» e il nome della moglie (Caterina Favale), registrato nel 1767 proprio davanti l'altare di San Giacinto.²⁸

Morto nel 1644, il Pisapia, agente generale e «viceprincipe» sotto Niccolò Ludovisi, era stato in precedenza ministro e consigliere del principe Carlo.²⁹ Proprio in questa veste è infatti ricordato in una polizza di saldo di un banco napoletano, intestata al Gesualdo e datata 7 maggio 1612, nella quale è specificato che i precedenti acconti per lavori strutturali in più ambienti del castello gesualdino erano stati versati ai maestri fabbricatori al posto «di esso girante per mano di Andrea Pisapia».³⁰ Una notizia, prossima agli anni sopra indicati, che ci induce a supporre un possibile contatto a Napoli, tramite il principe, tra Balducci e il Pisapia; quindi, a risalire alle origini della richiesta della nostra pala, la quale riprende l'impianto, forse derivato da una comune incisione ma qui ancora più spoglio e semplificato, dell'analogo dipinto di Giovan Vincenzo Forlì (1595 ca.) della cappella dei Gesualdo, ramo collaterale della famiglia di Carlo, in San Domenico Maggiore a Napoli, chiesa madre dell'ordine dei Predicatori.³¹

Pur facendo la tara delle vistose ridipinture a cui il recente restauro non ha potuto rimediare, questa *Vergine e San Giacinto*, ricondotta al Balducci sempre dalla Musella Guida, sembra comunque ancorabile a quella fase produttiva del fiorentino, iniziata intorno alla metà del secondo decennio del Seicento, in cui i contorni diven-

²⁸ Nella relazione del 1767 è ricordata anche un'antica e solenne festa di San Giacinto; per queste notizie cfr. R. GRAPPONE, *Gesualdo* cit., pp. 51, 102, 128-129, 136, testo fondamentale per la storia della chiesa gesualdina. La nostra tela dovette assumere le attuali forme mistilinee in occasione dei lavori di ricostruzione dell'edificio seguiti al terremoto del 1732. Per l'attuale altare di San Giacinto e la lastra sepolcrale del Pisapia con iscrizione, dalla metà dell'Ottocento addossate al braccio corto della navata sinistra dell'edificio, aggiungi G. MUOLLO, P. APUZZA, *Il restauro dell'apparato decorativo*, in *La chiesa e il convento del Ss. Rosario a Gesualdo*, De Angelis, Avellino 2002, pp. 105-106, 108-109, volume in cui si trovano altre notizie utili sul complesso.

²⁹ Cfr. Ivi, p. 105 con bibliografia.

³⁰ A. PINTO, *Raccolta* cit., *ad indicem*.

³¹ Vedi già B. TAGLIAMONE in *Eventi d'arte: un anno di scoperte e restauri in Irpinia*, catalogo della mostra (Avellino, 2003), a cura di A. Cucciniello, De Angelis, Avellino 2003, p. 28. Per il dipinto, ricondotto al Buono negli scritti più antichi citati a nota 7 e restituito al Forlì da C. RESTAINO, *Giovan Vincenzo Forlì, 'pittore di prima classe nei suoi tempi'*, in «Prospettiva», 48, 1987, pp. 33-36 figg. 1-2 con bibliografia, aggiungi almeno P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura* cit., pp. 208 tav. 48, 232 e C. RESTAINO, *Forlì, Giovan Vincenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLIX, 1997, p. 12. Per la cappella Gesualdo in San Domenico Maggiore, vedi anche E. NAPPI, *La chiesa e il convento di San Domenico Maggiore di Napoli*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna*, Arte'm, Napoli 2015, p. 41.

tano più netti, le ombre insistenti, le composizioni più disadorne – benché cromaticamente edulcorate e pianamente dottrinali – anche a ragione del sempre più determinante apporto del figlio Sebastiano.³²

La Madonna del Rosario di Taurasi

Potrebbe essere pressoché coeva all'ultima tela analizzata la pala dell'altare maggiore della chiesa dei Domenicani di Taurasi (fig. 15), terza opera del Balducci nel feudo gesualdino, già ritenuta erroneamente l'«unum quadrum picturae» che il cardinal Gesualdo lasciò in eredità, nel testamento del 24 ottobre 1600, a Eleonora d'Este «nepoti dilette».³³

Fondata insieme al convento nel 1582, la chiesa taurasina del SS.mo Rosario ha subito nel tempo profondi rimaneggiamenti che hanno inevitabilmente coinvolto anche la nostra opera, la testimonianza pittorica più antica del complesso. Le prime notizie sul suo conto si rintracciano in alcuni documenti del Settecento, come la pergamena detta dei 'Benefattori', conservata nella sagrestia della chiesa (fine XVIII sec.), dove si legge che il «Magnificus Giannantonio Gonnella lega all'Arciprete e al Sindaco di Taurasi 180 ducati e dipiù tutto il denaro che si ricaverà dalla vendita dei suoi mobili per la Jcone dell'Altare Maggiore, opera che ognuno conosce del celeberrimo Giovan Zincarò».³⁴ In un'altra pergamena del 1758, detta del vescovo Be-

³² Sulla pala vedi S. MUSELLA GUIDA, *Giovanni* cit., p. 49 nota 62 («Apparizione della Madonna a San Domenico») che la segnalava poco tempo dopo il terremoto dell'80, «in pessimo stato di conservazione», in deposito presso la chiesa degli Afflitti e la riteneva «databile agli stessi anni» del 'Perdono' (ossia dopo la canonizzazione del Borromeo: 1610); P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura* cit., p. 254; scheda OA, I/15 00228977, «ambito campano, seconda metà sec. XVIII (1750-99 ca.)», P. Mele 1994; A. CUCCHINIELLO, *I dipinti. Note alla vigilia del restauro*, in *La chiesa e il convento* cit., p. 118 («primo decennio del Seicento»); B. TAGLIAMONE in *Evènti* cit., pp. 27-28 («bottega di G.B.») – ivi una lettura iconografica dell'opera che ben si addice al citato Breve del 1613 – A. CUCCHINIELLO, V. DE NICOLA, *Tracce irpine*, in *Gesualdo e Ferrara* cit., pp. 78-79 fig. 6 («bottega di G.B.»), successiva al Perdono); R. GRAPPONE, *Gesualdo* cit., p. 57 fig. 6 («bottega di G.B.»); M.V. FONTANA, *Itinera* cit., p. 238 cat. A65 (G.B. «1600-1605») e F. CALOIA, *Giovanni* cit., p. 233 (G.B. «inizio XVII sec.») – che include il quadro tra le 'opere di espiazione' di Carlo Gesualdo – gli ultimi due con altra bibliografia.

³³ Secondo questa ricostruzione il quadro, voluto dal cardinal Alfonso per immortalare il caro nipote Alfonso (cfr. *infra*), da lui visitato insieme ai genitori nell'ottobre 1598, fu commissionato nel 1599; dapprima custodita nel palazzo napoletano di famiglia e passata ad Eleonora alla morte del cardinale (1603), la tavola fu donata dalla donna ai Domenicani di Taurasi nel 1613, dopo la morte del figlio Emanuele e di Carlo e prima del rientro a Modena, cfr. R. DE ANGELIS, E. CAPOBIANCO, *La chiesa del ss. Rosario e il Convento in Taurasi*, Delta 3, Grottaminarda 2009, p. 33; A. CUOPPOLO, *Il gigante* cit., pp. 157, 468 fig. La tesi è stata però giustamente smentita, per ragioni stilistiche, da M.V. FONTANA, *Itinera* cit., pp. 210-211 nota 59; per il testamento del card. Alfonso vedi Ivi, pp. 365-366 doc. II.17.

³⁴ R. DE ANGELIS, E. CAPOBIANCO, *La chiesa* cit., pp. 33, 47-48; G. NICODEMI, *La chiesa ed il complesso conventuale del Santissimo Rosario di Taurasi*, Elio Sellino, Avellino 2010, p. 75. In un *Libro Inventario* del 1764, basato su notizie tratte da un altro perduto inventario del 1621 – quindi la fonte più antica in cui era citata la nostra opera – è invece riportato: «altare maggiore di marmo antico col famosissimo e particolare quadro di detto SS.mo Rosario nel coro del pennello Giordano Zincarò»; Ivi, p. 79.

nedetto Latilla (1754-60), oltre alle parole del precedente documento troviamo meglio specificate le identità dell'arciprete – «don Carlo Santolo, proveniente dalla Rocca di S. Felice» – e del pittore – «Giovanni Solario detto lo Zincaro».³⁵ Una oggi ingiustificabile 'fusione' tra il nome del nostro pittore e quello di Antonio Solario detto lo Zingaro (1465 ca.-post 1514), che avrebbe condizionato anche la prima fonte a stampa in cui è menzionato il dipinto: «Un gran quadro della Vergine con attorno tutti i misteri della Passione del Redentore, opera inapprezzabile dello Zingaro, e nel di sotto la famiglia tutta Ludovisio de' principi di Piombino, signora del luogo, per avervi essa edificato l'attiguo convento de' soppressi pp. Domenicani».³⁶

Correttamente restituita al Balducci, anche in questo caso ad opera della Musella,³⁷ resta da risolvere il problema dell'inquadramento cronologico della tavola (fig. 16). Se infatti il nome di Giovanni Antonio Gonnella è tra i primi a comparire nella «Tabella onerum missarum» rinnovata nel 1759 – «12. Pro Joanne Antonio Gonnella ejusque patre e matre necom pro R.D. Jacobo Gonnella ejusdem fratre 20»³⁸ – il Carlo Santolo ricordato nella pergamena del 1758, nato a Rocca San Felice (AV) nel 1718, fu parroco di Taurasi dal 1750 al 1780.³⁹ È possibile quindi che le notizie settecentesche sopracitate si riferiscano al riassetto della parete di fondo del presbiterio, successivo al terremoto del 1732, a seguito del quale l'opera del Balducci risulta oggi 'incastonata' in una mostra d'altare tardo-barocca timpanata con elementi decorativi in stucco. Peraltro, quasi certamente nella stessa occasione l'originaria cornice lignea del dipinto, tipico prodotto dei maestri intagliatori napoletani di inizi Seicento,⁴⁰ venne privata della cimasa atta a contenere lo ieratico *Eterno Padre*, posto però su uno sfondo luminescente e affiancato da vivaci puttini (fig. 17), destinato a diventare da allora un pezzo erratico dell'edificio taurasino. Già genericamente restituito alla sua originaria funzione, ma datato persino alla fine del

³⁵ Ivi, p. 78.

³⁶ G. ZIGARELLI, *Storia della cattedra di Avellino e de' suoi pastori*, vol. II, Del Vaglio, Napoli 1856, p. 434. Una trascurata e antica descrizione dell'intera cona è anche in G. CARPENTIERI, *Notizie d'arte. Taurasi: Chiesa del Convento*, in «Irpinia», II, n. 5, 1930, pp. 82-83, dove ritorna l'ipotesi secondo cui i personaggi in basso «forse appartengono alla famiglia del donatore», mentre la tavola dal «forte disegno, linee classiche, e vivo colorito» viene riferita «ad un seguace della Scuola di Raffaello del sec. XVI».

³⁷ Cfr. S. MUSELLA GUIDA, *Giovanni cit.*, pp. 44, 48 fig. 30.

³⁸ R. DE ANGELIS, E. CAPOBIANCO, *La chiesa cit.*, pp. 52-53.

³⁹ Cfr. <https://voceDITaurasi.jimdofree.com/famiglie-taurasine/dalla-s-alla-z/> [url consultato il 31-10-2024].

⁴⁰ La cornice è composta da due colonne corinzie scanalate fino all'entasi – decorata con un motivo a grottesca con racemi, una tabula e teste di putti – che poggiano su due dadi con stemmi illeggibili e sostengono un architrave con due teste di cherubini ai lati e un decoro di racemi chiuso al centro da due putti affrontati che reggono un cartiglio vuoto. Per qualche confronto vedi il fondamentale L. GAETA-S. DE MIERI, *Intagliatori incisori scultori sodalizi e società nella Napoli dei viceré*, Congedo, Galatina 2015. Su questi temi, e quindi anche sul rapporto tra Balducci e gli intagliatori lignei napoletani, è in corso una ricerca da parte dello scrivente nell'ambito di un progetto Prin 2022 (tutor L. Gaeta).

Settecento, questo dipinto solo di recente è stato ricondotto al catalogo balducciano da Mauro Fontana.⁴¹

In assenza quindi di dati più probanti è il solo punto di stile, lo stesso già sopra esplicitato, che ci permette di avvicinare il 'politico' di Balducci ad anni prossimi alla metà del secondo decennio del Seicento, quando ai garzoni di bottega o allo stesso Sebastiano, grazie a modelli e cartoni strategicamente conservati, era demandato il compito di riprendere, variandone atteggiamenti e posizioni, figure già proposte altrove.⁴² Da qui la presenza nella scena centrale di visi 'legnosi' e imbambolati (si vedano la Santa Caterina da Siena e il San Tommaso d'Aquino a destra) e in basso di personaggi di quinta prossimi, per 'ruolo teatrale' e abbigliamento, a quelli di altri dipinti come l'analoga tavola dell'Annunziata di Maddaloni (fig. 18; 1604-05)⁴³ – aspetto che dovrebbe far desistere dallo sforzarsi, come pure si è fatto, di dare un'identità a tali figure⁴⁴ – o ancora il dispiegarsi nelle scenette dei Misteri dal «bell'effetto impressionistico» di formule tratte da repertori grafici e incisori da riutilizzare alla bisogna.⁴⁵

Ciò non toglie che l'opera possa essere stata richiesta ancora negli ultimi anni di vita di Carlo, e magari terminata poco dopo, comunque prima della nuova stagione artistica feudale iniziata con Isabella Gesualdo, la sua tutrice (la madre Eleonora) e

⁴¹ Vedi R. DE ANGELIS, E. CAPOBIANCO, *La chiesa* cit., p. 36 («ignoto [...] sec. XVI»); G. NICODEMI, *Tesori* cit., pp. 125-126, 127 fig. 62 («ignoto autore [di] estrazione popolare [...] fine del XVIII secolo»); M.V. Fontana, *Itinera* cit., pp. 211 nota 59, 245 cat. A94b. Della restituzione non fa cenno F. CALOIA, *Giovanni* cit.

⁴² Difatti già S. MUSELLA GUIDA, *Giovanni* cit., p. 44 assegnava l'opera alla «fase più tarda» dell'attività di Balducci. In R. DE ANGELIS, E. CAPOBIANCO, *La chiesa* cit., p. 21 si fa invece risalire con precisione, non è chiaro su quale fondamento, al «1614-20» la commissione da parte del Gonnella della cornice lignea destinata a inquadrare la precedente tavola, che M.V. Fontana, *Itinera* cit., pp. 245 cat. A94 data al «1610-1615». «Post 1620» è la datazione proposta invece da G. NICODEMI, *Tesori* cit., pp. 75, 81, 84-86, che quindi lega la commissione dell'opera alla signoria Ludovisi.

⁴³ Per l'opera, che una polizza relativa alla doratura della cornice recentemente rinvenuta, permette di confermare agli anni 1604-05, cfr. M.V. FONTANA, *Itinera* cit., pp. 206, 240 cat. A75 e A. PINTO, *Raccolta* cit., polizza del 5-IV-1605. Non è escluso inoltre che in origine anche la nostra tavola, come la cona maddalonese, fosse completata da una predella con la consueta scena della *Predica di san Domenico*.

⁴⁴ In studi recenti, suggestionati dallo Zigarelli, impropriamente e minuziosamente individuate come membri della famiglia Gesualdo e persino, in un caso, come autoritratto del Balducci; cfr. E. CAPOBIANCO, R. DE ANGELIS, *La Beata Vergine del Rosario*, in «Taurasinforma», 8, 2008, p. 8; Id., *La chiesa* cit., pp. 34-35, la tesi è anche in A. CUOPPOLO, *Il gigante* cit., p. 162 e F. CALOIA, *Giovanni* cit., p. 237.

⁴⁵ La citazione è presa da G. CARPENTIERI, *Notizie d'arte* cit., p. 83. Cfr. N. CLEOPAZZO, *Ippolito* cit., pp. 117, 137 nota 62; ad esempio alcuni quadretti, come l'*Annunciazione* e l'*Incoronazione della Vergine*, richiamano in parte, rispettivamente, l'analoga tela di Cancellara (PZ; 1612-13) e l'omologo affresco della chiesa di Santa Maria Succurre Miseris di Napoli (1603), vedi U. DI FURIA, *I Bianchi* cit., p. 218 fig.; M.V. Fontana, *Itinera* cit., pp. 252-255 cat. S6, 346 doc. I.135 e F. CALOIA, *Giovanni* cit., p. 218 fig. Per ulteriori notizie e descrizioni puntuali della tavola di Taurasi vedi R. DE ANGELIS, E. CAPOBIANCO, *La chiesa* cit., pp. 32-35; G. NICODEMI, *Tesori* cit., pp. 26, 75-95 figg. 30-39; A. CUOPPOLO, *Il gigante* cit., p. 162; M.V. FONTANA, *Itinera* cit., p. 245 cat. A94a; F. CALOIA, *Giovanni* cit., pp. 234-237.

soprattutto col di lei consorte Niccolò Ludovisi, quando tutti furono chiamati a completare l'opera dell'illustre congiunto sulla scia dei suoi orientamenti. Come ben dimostra la commissione nel 1622, anno del matrimonio di Isabella, di una *Pietà* per l'altare maggiore della chiesa degli Afflitti (fig. 19), quadro quanto mai 'devoto' e summa di noti modelli tardomanieristi, affidata a Giovan Tommaso Guarini (1579-1637); padre del più celebre Francesco a cui ora siamo in grado di restituire anche questa attardata, ma garbata e descrittiva, *Madonna delle Grazie e i Santi Biagio e Lucia* della chiesa di Santa Croce a Mercato San Severino (SA; fig. 20).⁴⁶

⁴⁶ Vedi scheda OA, I/15 00665280, «ambito campano, prima metà sec. XVIII (1600-49 ca.)», C. Restaino 1993; <https://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/7247050> [url consultato il 31-10-2024]: «ambito campano, sec. XVII (1650-99 ca.)». Per un profilo sul pittore di Solofra, feudo degli Orsini con cui si era imparentata Costanza Gesualdo, e per maggiori notizie sulla tela gesualdina cfr. G. STANCO, *Carlo* cit., p. 95 nota 42; A. CUOPPOLO, *Il gigante* cit., pp. 437-440, 474 fig.; N. CLEOPAZZO, *L'ombra del padre. La bottega di Giovan Tommaso Guarini e la pittura di Francesco*, in *Francesco Guarini. Nuovi Contributi 2*, atti del convegno (Fisciano-Solofra, 2011), a cura di M.A. Pavone, M. Pasculli Ferrara, Paparo, Napoli 2014, pp. 93-100; S. CAROTENUTO, *Arte* cit., pp. 10-11 tutti con bibliografia. Per il mecenatismo del principe Ludovisi sul feudo di Gesualdo cfr. A. CUOPPOLO, *Il gigante* cit., pp. 490-495.



Figura 1 Giovanni Balducci, *San Gennaro con il cardinale Alfonso Gesualdo*, 1599-1600. Napoli, Museo Diocesano, già in cattedrale.



Figura 2 Scheletro di Giovanni Balducci, 1631 ca. Napoli, basilica di Santa Maria della Sanità, catacombe di San Gaudioso.



Figura 3 Scheletri di Maria De Ponte e donna Sveva Gesualdo, 1631 ca. Napoli, basilica di Santa Maria della Sanità, catacombe di San Gaudioso.



Figura 4 Giovanni Balducci, *Cristo giudice tra la Vergine e Santi, con le anime del Purgatorio e i committenti*, olio su tela, 481x310 cm. Gesualdo (AV), chiesa di Santa Maria delle Grazie.



Figura 5 Giovanni Balducci, *Giudizio Universale*, olio su tavola, 255x197,5 cm. Olomuc (Repubblica Ceca), Museo Arcidiocesano.



Figura 6 Giovanni Balducci, *Pala del Perdono*, olio su tela, 481x310 cm, part. del ritratto femminile a destra, prima e dopo il restauro. Gesualdo (AV), chiesa di Santa Maria delle Grazie.



Figura 7 Giovanni Balducci, *Pala del Perdono*, olio su tela, 481x310 cm, part. del ritratto di Eleonora d'Este. Gesualdo (AV), chiesa di Santa Maria delle Grazie.



Figura 8 Giovanni Balducci (?), *Presunto ritratto di Giovanna d'Austria Branciforti*. Già Palermo, Palazzo Butera.



Figura 9 Giovanni Balducci, *Pala del Perdono*, olio su tela, 481x310 cm, part. dei ritratti di Carlo Gesualdo e San Carlo Borromeo. Gesualdo (AV), chiesa di Santa Maria delle Grazie.



Figura 10 Giovanni Balducci, *Madonna del Rosario*, 1605. Napoli, chiesa di Santa Maria della Stella.



Figura 11 Ignoto del XVII sec., *Miracolo della Madonna della Neve*. Gesualdo (AV), chiesa Matrice di San Nicola.



Figura 12 Ritratto di Niccolò Ludovisi, testone del 1641.



Figura 13 Giovanni Balducci, *Vergine del Purgatorio*, 1604-05. Maddaloni (CE), chiesa del Corpus Domini.



Figura 14 Giovanni Balducci, *L'Apparizione della Vergine col Bambino a San Giacinto*, olio su tela, 194x130 cm, 1613 ca. Gesualdo (AV), chiesa del SS.mo Rosario.



Figura 15 Taurasi (AV), chiesa del SS.mo Rosario, pala dell'altare maggiore.



Figura 16 Giovanni Balducci, *Vergine del Rosario e i 15 Misteri*, olio su tavola, 265x197 cm, 1615 ca. Taurasi (AV), chiesa del SS.mo Rosario.



Figura 17 Giovanni Balducci, *Eterno Padre*, olio su tavola, 69x83 cm, 1615 ca. Taurasi (AV), chiesa del SS.mo Rosario.



Figura 18 Giovanni Balducci, *Madonna del Rosario*, 1604-05. Maddaloni (CE), chiesa dell'Annunziata.

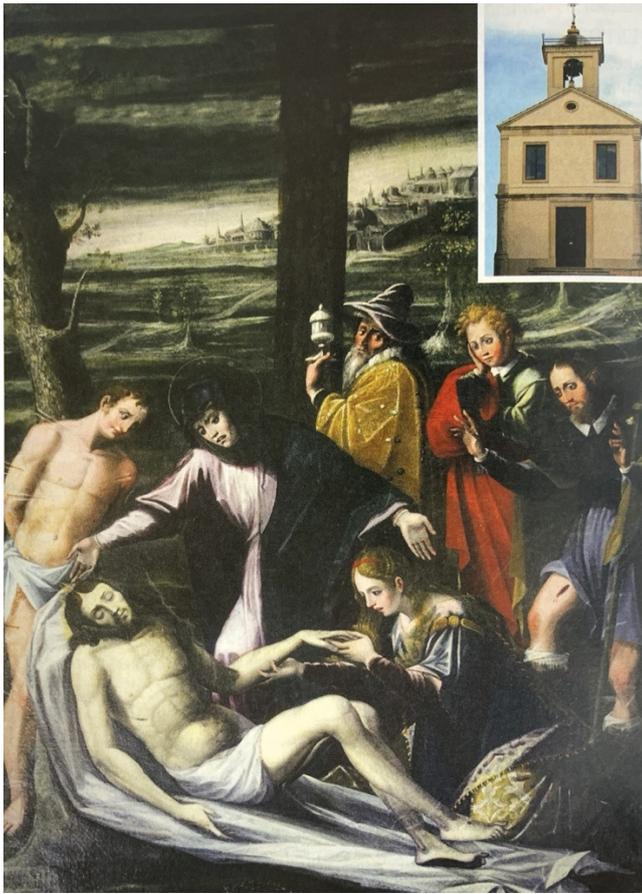


Figura 19 Giovan Tommaso Guarini, *Compianto sul Cristo morto*, 1622. Gesualdo (AV), chiesa degli Afflitti.



Figura 20 Giovan Tommaso Guarini (qui attr.), *Madonna delle Grazie e i Santi Biagio e Lucia*, olio su tela, 262x167 cm. Mercato San Severino (SA), chiesa di Santa Croce.