

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

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

Il Feudo dei Gesualdo. Arte e devozione a Fontanarosa nel Seicento. La Madonna del Rosario e Santi: il Trittico della Misericordia

The Gesualdo's fiefdom. Art and devotion in Fontanarosa in the seventeenth century.

The Virgin of the Rosary and Saints: The Triptych of Mercy

SIMONA CAROTENUTO

ABSTRACT

Un attento riesame delle fonti e dei documenti relativi al territorio di Fontanarosa e alla famiglia Gesualdo, offre occasione di evidenziare sia la devozione popolare, sia l'ingerenza dei feudatari in tali territori irpini. Partendo dalla chiesa di Santa Maria della Misericordia, la ricostruzione storica ha consentito di sottolineare l'importanza del culto del Rosario che portò alla commissione del Trittico della Misericordia, realizzato da maestranze di ambito napoletano, in aperto dialogo con la produzione della capitale del Vicereame. Con la presenza di Carlo Gesualdo nei feudi avellinesi, i territori periferici sotto il suo diretto controllo, diventano una estensione del centro, attraverso la circolazione di artisti, letterati e musicisti.

PAROLE CHIAVE: *Fontanarosa, Santa Maria della Misericordia, Giovan Tommaso Guarini, Intaglio ligneo, Scultura lignea, Gesualdo*

A careful review of the sources and documents relating to the territory of Fontanarosa and the Gesualdo family offers the opportunity to highlight both the popular devotion and the interference of the feudal lords in these Irpinian territories. Starting from the church of The Virgin of Mercy, the historical reconstruction made it possible to underline the importance of the cult of the Rosary which led to the commission of the Triptych of Mercy, created by Neapolitan workers, in open dialogue with the production of the capital of the Viceroyalty. With the presence of Carlo Gesualdo in the Avellino fiefdoms, the peripheral territories under his direct control, became an extension of the center, through the circulation of artists, writers and musicians.

KEYWORDS: *Fontanarosa, Gesualdo, Saint Mary of Mercy, Wooden sculpture*

AUTRICE

Simona Carotenuto è docente a contratto di Storia dell'arte moderna presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Salerno. Dottore di ricerca in Metodi e Metodologie della ricerca archeologica, storico-artistica e dei sistemi territoriali. Ha al suo attivo monografie (Francesco Solimena. Dall'attività giovanile agli anni della maturità, 2015) e saggi sulla pittura napoletana del Sei e Settecento confluiti in volumi (Pittori napoletani del Sei e Settecento nel territorio di Serino, 2008, Giovan Battista Beinaschi, 2011) e riviste specialistiche. Ha collaborato a cataloghi di mostre (Ritorno al Cilento, 2017; Caravaggios erben. Barock in Neapel, 2016; Sveto i profano, 2015; Capolavori della terra di mezzo, 2012; La fortuna del barocco napoletano nel veneto, 2010) e atti di convegni (Celebrazioni vanvitelliane 2023 e 2024; Carlo Gesualdo tra Rinascimento e Barocco 2022; Storia e restauro. Quadraturismo e Grande decorazione nella pittura di età barocca, 2019; Dentro il Museo. Arte nel salernitano tra il Medioevo ed età contemporanea, 2019; Ritorno al Cilento, 2018; Gli Orsini e i Savelli nella Roma dei papi, 2017; Ritorno al Cilento, 2017; Atelier d'artista, 2014; Francesco Guarini. Nuovi contributi 2014; Il collezionismo del Cardinale Tommaso Ruffo tra Ferrara e Roma, 2013). Dal 2008 partecipa alle iniziative del Centro Studi sulla Civiltà artistica dell'Italia Meridionale "Giovanni Previtali". scarotenuto@unisa.it

La ricerca documentaria e archivistica dei territori irpini tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, sebbene risulti piuttosto lacunosa, consente però di verificare l'attenta gestione del feudo della famiglia Gesualdo, sia in merito a questioni economiche, sia riguardo agli interessi letterali, musicali e devozionali che lasceranno un segno indelebile nel territorio. Se da un lato emerge l'importanza attribuita al paese di Gesualdo, luogo in cui risiedeva il feudatario con la sua famiglia, e il legame profondo con Taurasi, non meno significativo risulta il possesso di Fontanarosa, già acquisito dalla famiglia nel 1461.¹

Rispetto a quest'ultimo, contributi piuttosto rilevanti si devono agli studiosi Nicola Gambino e Salvatore Zollo che hanno posto le basi per la ricostruzione della memoria storica del paese, dei suoi abitanti e della devozione popolare. Nel corso del Seicento, infatti, veniva annoverata la presenza di numerose chiese, tra cui quelle principali soggette al patronato feudale dei Gesualdo come Santa Maria a Corte, San Bartolomeo, Santa Maria ad nemus, Sant'Angelo, alle quali si aggiungevano San Nicola di Bari che dal 1603 risulta libera² e Santa Maria della Misericordia di patronato dell'Universitas.

Quest'ultima già agli inizi del XVI secolo era identificata come la "principale chiesa di Fontanarosa", ed era inizialmente denominata Santa Maria "del Pozzo".³

L'indicazione toponomastica aveva dato origine ad una leggenda, tramandataci dal Gambino, relativa all'apparizione di una immagine della Madonna su un albero di sambuco nei pressi di un pozzo e, proprio in quel luogo, venne edificata una piccola chiesa dedicata alla Vergine, che nel tempo divenne luogo di pellegrinaggio.⁴ Tale informazione viene ribadita anche da Serafino Montorio nello zodiaco mariano,⁵ dove il predicatore domenicano menziona l'immagine sacra che per le «innumerevoli grazie concesse ai suoi devoti fu poi detta S. Maria della Misericordia»,⁶

¹ Nel 1461 Ferrante d'Aragona concesse a Luigi Gesualdo, con diploma del 9 dicembre "il pieno possesso della città di Frigento e delle terre di Gesualdo e Fontanarosa", confiscate ai Caracciolo. Si veda A. CUOPPOLO, *Il gigante della collina. Storie dolori e musiche nell'eco delle sue antiche mura*, Delta 3 edizioni, Grottaminarda 2013, p. 94; nonché Ivi, pp. 67, 76. La terra di Taurasi venne concessa da Ferrante il 6 agosto del 1478. Ivi, p. 97. I feudi vennero alienati con la vendita di Gian Battista Ludovisi (nel 1676 Taurasi fu acquistata da Isabella della Marra, marchesa di Santo Stefano, e Fontanarosa venne ceduta ad Antonio Tocco principe di Montemiletto. Ivi, p. 497; E. RICCA, *Istoria dei feudi d'Italia intorno alle successioni legali né medesimi con documenti de' pubblici archivi*, A. De Pascale, Napoli 1869, voll. I-IV.

² Vedi N. GAMBINO, *Fontanarosa e la Madonna della Misericordia*, Tipografia irpina, Lioni 1980, p. 168.

³ S. ZOLLO, *Fontanarosa Sacra. Studi e ricerche di storia socio-religiosa irpina dal Medioevo all'età moderna e contemporanea*, Tipografia irpina, Lioni 1982, p. 69.

⁴ N. GAMBINO, *Fontanarosa e la Madonna* cit., pp. 225-226.

⁵ Lo zodiaco mariano riferisce la testimonianza tratta dalla lettera di Don Clemente De Rosa del 15 giugno 1711, cfr. S. MONTORIO, *Zodiaco di Maria ovvero le dodici provincie del Regno di Napoli*, Paolo Severini, Napoli 1715, pp. 331-333.

⁶ Ivi, p. 332.

spiegando in questa citazione, la trasformazione del culto prima dedicato a Santa Maria e in seguito alla Madonna della Misericordia.⁷ Nella testimonianza viene rievocato l'evento nodale del ritrovamento del pozzo nel 1710 dove «scaturiva dett'acqua, nella quale lavandosi molti ammalati subito con stupore universale guarirono».⁸

L'importanza della fonte miracolosa potrebbe essere alla base della prima richiesta di aggregazione alla chiesa di San Giovanni in Laterano a Roma il 7 dicembre 1610, rinnovata poi nel corso degli anni, nella quale venivano riconosciuti alla cosiddetta 'Grancia' gli «stessi privilegi, indulgenze, e prerogative che gode la suddetta Basilica di San Giovanni».⁹

Ma perché per mezzo di quella sagratissima immagine concedeva la Vergine moltissime grazie ai suoi devoti, il popolo di detta Terra avendo raccolto molte limosine fece fabbricare la chiesa presente molto più grande della prima.¹⁰

La piccola chiesa della Misericordia venne affiancata, alla fine del Cinquecento, dalla costruzione della nuova Collegiata di Santa Maria maggiore (Fig. 1), come attesta la data 1596 riportata sul portale di ingresso della nuova chiesa, dove venne raffigurata anche la fontana zampillante con le rose simbolo dell'Universitas.¹¹

I rimaneggiamenti successivi di quest'ultima struttura, piuttosto consistenti nel corso del Settecento, portarono alla risistemazione dell'attuale zona presbiteriale, allo spostamento dell'ingresso della chiesa sulla piazza principale e alla costruzione dell'annesso Oratorio dedicato alla Madonna del Rosario e a sant'Antonio, rendendo ardua l'identificazione degli altari e delle cappelle. A supporto di una possibile ricostruzione,



Figura 1. Chiesa di Santa Maria della Misericordia, già Collegiata di santa Maria Maggiore, Fontanarosa

⁷ N. GAMBINO, *Fontanarosa e la Madonna* cit., pp. 242-244.

⁸ S. MONTORIO, *Zodiaco di Maria* cit., p. 332.

⁹ Ivi, p. 331.

¹⁰ N. GAMBINO, *Fontanarosa e la Madonna* cit., p. 315.

¹¹ Ivi, p. 88.

dell'interno della nuova struttura ecclesiastica, interviene la visita pastorale del vescovo di Venosa Andrea Perbenedetti, recatosi nel 1630 nel feudo gesualdiano per effettuare una ricognizione delle sue principali chiese.¹²

Tale documento risulta piuttosto significativo e consente di fare chiarezza, rispetto a quanto già sostenuto dagli storici locali, sia a causa di errori di lettura documentaria,¹³ sia per una sovrapposizione di informazioni che vengono talvolta confuse tra la piccola chiesa della Madonna della Misericordia e la nuova Collegiata di Santa Maria Maggiore. Quest'ultima, infatti, viene distinta dalla prima almeno fino alla metà del Seicento, poi nel corso del Settecento, sostituirà probabilmente la chiesa più antica annettendo il culto della Misericordia.

Occorre quindi precisare che la piccola chiesa era a navata unica e presentava due altari di notevole importanza: quello del Santissimo Corpo di Cristo retto dal "Magistros" della confraternita omonima, con una rendita di 100 ducati annui, e quello del Santissimo Rosario eretto dall'analoga confraternita, con una rendita di 55 ducati annui. La prima confraternita, la più importante, aveva il compito di assicurare messe quotidiane e di eseguire processioni «semper sub proprio vexillo et Crucifix signo» durante le celebrazioni funerarie.¹⁴

Rilevante risulta l'indicazione tratta da un atto notarile del 2 aprile 1614 dell'archivio di Stato di Avellino,¹⁵ in cui viene riferito come «Ioannes Baptista de Bianca detta terre Fontanarose procurator venerabile ecclesia Sancte Marie della Misericordia ius patronato detta Universitas», fosse anche responsabile delle Cappelle del Santissimo Rosario e del Santissimo Corpo di Cristo nella piccola struttura ecclesiastica.

Nella nuova chiesa Collegiata di Santa Maria si registra, invece, la presenza di nove altari nominati nella sequenza fornitaci nel 1630¹⁶ da Perbenedetti: l'Altare maggiore (probabilmente dedicato al Rosario), quello dello Spirito Santo, dell'Assunzione, del Corpo di Cristo, di Santa Maria del Monte Carmelo, di Santa Maria di Loreto, del Crocifisso, di Santa Caterina e quello della Trasfigurazione.

Nella Visita Pastorale, il Vescovo di Venosa si sofferma sulla descrizione dell'altare dedicato al Santissimo Corpo di Cristo, che oltre a confermare la sua importanza

¹² ARCHIVIO APOSTOLICO VATICANO, *Congregazione vescovi e regolari, Visite pastorali*, 1630, v. 162, ff. 70 verso, 71 recto.

¹³ Gli altari riferiti dal Gambino nella chiesa di san Nicola maggiore sono quelli presenti nella Collegiata di Santa Maria Maggiore: vedi IVI, p. 165.

¹⁴ ARCHIVIO APOSTOLICO VATICANO, *Congregazione Vescovi* cit., 71 recto.

¹⁵ ARCHIVIO DI STATO DI AVELLINO, *Protocolli notarili di Ariano*, Notaio Giovan Pietro de Paolo, 1614, fasc. 5.

¹⁶ L'attuale disposizione degli altari non trova alcuna corrispondenza con quella qui citata, né coincidono i 'benefici'.

all'interno della chiesa, attesta la presenza di una "Societas" con analogia denominazione, menzionando i nomi dei diversi congregati e del reggente "Magistros" responsabile della cappella. Anche in questo passaggio, risulta specificata la rendita di cinquanta ducati per le messe, per il contributo dell'olio per le lampade accese davanti al Santissimo Sacramento e per la cera consumata anche durante le processioni funerarie.

Tali testimonianze, oltre a permettere di verificare le analogie con la precedente fabbrica, consentono di avanzare l'ipotesi che la stessa Congregazione si sia in seguito spostata nella nuova Collegiata, continuando a conservare il regolamento e i privilegi del proprio statuto.

Seguendo le indicazioni fornite a riguardo dal Gambino, sappiamo che la cappella in cui aveva sede la confraternita era denominata anche «Monte dei Morti o Pio Monte dei Morti o Anime del Purgatorio o Purgatorio o cappella del SS. Rosario o della Madonna della Vittoria o di s. Antonio di Padova»,¹⁷ con il compito di seppellire i morti e promuovere il culto di sant'Antonio. Il suo nome è direttamente legato all'Universitas di Fontanarosa, dal momento che nella cappella sotto il suo patronato ritroviamo l'insegna cittadina. (Fig. 2).¹⁸ Il Procuratore, infatti, eletto dal comune, durava in carica un anno. La congregazione era dunque l'espressione della devozione della terra di Fontanarosa.

La rilettura filologica delle fonti e dei documenti, appena tracciata, offre precisazioni e nuove ipotesi di indagine anche riguardo al *Trittico della Misericordia o della Candelora* (Fig. 3), conservato



Figura 2. Stemma di Fontanarosa, cappella del Corpo di Cristo, Fontanarosa, già Collegiata Santa Maria Maggiore, 1633

¹⁷N. GAMBINO, *Fontanarosa e la Madonna* cit., p. 181.

¹⁸ Lo stemma riporta la datazione 1633.



Figura 3. Trittico della Misericordia, Fontanarosa, Santa Maria della Misericordia

all'interno dell'attuale chiesa della Misericordia, già Collegiata di Santa Maria maggiore. Secondo alcune notizie tramandateci dal Gambino l'opera «è lavoro della fine del 1600. Si dice che fu dono della famiglia Gesualdo».¹⁹ La testimonianza non trova alcun riscontro dal punto di vista documentario, sia in merito alla donazione, sia riguardo alla datazione proposta, che non corrisponde allo stile del manufatto. Gli elementi che hanno avvalorato queste affermazioni saranno certamente da ricondurre alla raffinatezza del *Trittico* che, per la sua fattura, attesterebbe un impegno economico notevole, facilmente riconducibile ad una committenza colta e nobile.

Una prima ricostruzione storico-artistica si deve a Muollo²⁰ che ha sottolineato la finezza esecutiva dell'opera, avanzando alcune proposte attributive. Per una corretta identificazione della devozione popolare, è opportuno partire in primo luogo dall'analisi iconografica del *Trittico*, ponendo l'accento sulla Vergine e sul Bambino, che rappresentano il fulcro della composizione. La Madonna appare raffigurata in posa eretta, con la gamba destra leggermente piegata per assecondare il gesto eloquente della mano protesa verso gli astanti, fuoriuscita dalla cornice. Questa raffigurazione suggerirebbe l'offerta del Rosario,²¹ secondo il confronto con esempi di

¹⁹ N. GAMBINO, *Fontanarosa e la Madonna* cit., p. 181.

²⁰ G. MUOLLO, *Il restauro del Trittico della Candelora. La Madonna della Misericordia e la chiesa eponima di Fontanarosa*, Artemide, Roma 2022.

²¹ Per l'iconografia della Madonna del Rosario Cfr. A. ANSELMI, *L'iconografia della Madonna del Rosario nella Calabria spagnola*, in *La Calabria del vicereame spagnolo. Storia arte architettura e urbanistica*, Gangemi editore, 2009, pp. 487- 518. Vedi inoltre, C. GELAO, *Aspetti dell'iconografia rosariana in Puglia tra il XVI e la prima metà del XVII secolo*, in *Modelli di lettura iconografica. Il panorama meridionale*, a cura di M. A. Pavone, Liguori Editore, Napoli 1999, pp. 135-158; IDEM, in *Confraternite arte e devozione in Puglia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra, (Bari, Pinacoteca Provinciale e Sala Colonnata Palazzo della Provincia, 9 ottobre - 27 novembre 1994), a cura di C. Gelao, Electa Napoli, Napoli 1994; D. CATTOI, M. FERRARI, *Il tema della Disputa nell'iconografia della Madonna del Rosario alcuni esempi*, in *La Disputa Dialogo e memoria nella tradizione cattolica in età moderna*, a cura di A. Pilato, T. Tironi, catalogo della mostra, (Romano di Lombardia, Basilica di San Defendente Martire, 14 settembre 2007 - 13 gennaio 2008), Silvana Editoriale, Milano 2007, pp. 45-67; M. ROSA, *Pietà mariana e devozione del Rosario nell'Italia del Cinque e Seicento*, in *Modelli di lettura iconografica* cit., pp. 233- 258; *La "Candida Rosa": il rosario nell'arte centese ed emiliana dal XVI al XVIII secolo*, catalogo

Madonne lignee analoghe,²² che seguono uno schema piuttosto consolidato nel corso del Seicento e del Settecento. L'individuazione dell'iconografia rosariana risulta emblematica perché il culto, già preesistente nella piccola chiesa della Misericordia, venne trasferito anche nella nuova. La profonda devozione del popolo per il culto rosariano emerge da un atto notarile del 1632, trascritto dal Gambino, dove si evince che:

la predetta Università de la Terra di Fontanarosa havendo stabilito confraternità del Santissimo Rosario mediante bulla sopra di ciò accapata, havendo havuto intentione di beneficiare non solo la chiesa, ma la cappella di detta confraternità, perciò in honor di quella e della gloriosissima vergine Maria si è fatta una statua de la gloriosa Vergine et del suo santissimo Figliolo consacrata per detta cappella et beneficio non solo delli fratelli ma et chiù di tutta la Terra et Università predetta et havendo stabelito questa devotione introdotta per la salute de l'anime et per ridarla al dovuto obbligo hando concluso sincome in presenza nostra tanto il sindaco aletti predetti come ancora tutti li cittadini universalmente et particolarmente concludeno pigliare la protezione di detta glorisissima Vergine et suo santissimo Figliolo, in honore de' quali hanno stabilito sincome stabeliscono festa solendissima la prima domenica de giugno ogn'anno in perpetuum, pigliandone ex nunc et in futurum detta gloriosissima Vergine per particolare patrona, signora, protettrice et avvocata di detta Terra et Università.²³

Rispetto alla statua citata nella fonte archivistica, è plausibile ipotizzare che si possa trattare dell'immagine in questione, eseguita probabilmente già nel corso del primo ventennio del Seicento, affiancata poi da *Sant'Antonio e San Biagio* pochi anni dopo.

della mostra, (Cento, Pinacoteca Civica Chiesa di San Filippo, 8 ottobre - 20 novembre 1988), a cura di S. Baviera, J. Bentini, Nuova Alfa Editoriale, Cento 1988.

²² A. CASATI, *La scultura lignea del XVII e XVIII secolo*, in *Scultura lignea a Vigevano e in Lomellina*, Società Storia Vigevanese, Vigevano 2007, pp. 94- 113; R. TORLONTANO, *Profilo della scultura lignea Barocca in Abruzzo*, in *Abruzzo: un laboratorio di ricerca sulla scultura lignea*, «Studi medievali e moderni», a cura di G. Curzi, A. Tomei, XV, I-II, 29-30/2011, Loffredo editore, Casoria 2011, pp. 101-114; vedi inoltre con bibliografia precedente F. G. MIELE, 'Celesti Parainfi'. *Scultura lignea settecentesca nell'arcidiocesi di Benevento: contributo a un repertorio sannita*, in «Campania Sacra. Rivista di Storia sociale e religiosa del Mezzogiorno», 51, Verbum Ferens, Napoli 2020, pp. 7-95.

²³ N. GAMBINO, *Fontanarosa e la Madonna* cit., pp. 423-424.

La venerazione rosariana è senz'altro un culto molto caro anche alle famiglie Borromeo²⁴ e Gesualdo,²⁵ ma dalla fonte archivistica non emerge alcun riferimento a donazioni del principe di Venosa, già defunto nel 1613.

Un altro elemento da non trascurare è l'accostamento di Sant'Antonio alla Vergine. Il Santo viene raffigurato in posa eretta mentre sorregge il libro aperto sul quale si materializza il Bambino, seguendo la traccia agiografica della visione del santo francescano.²⁶

La sua presenza potrebbe essere giustificata dal culto promosso dalla Confraternita del Corpo di Cristo, secondo l'informazione tratta da un atto notarile del 20 maggio 1708, in cui viene specificata l'erezione di una confraternita (l'attuale oratorio): «sotto il titolo del SS. Rosario [...] dentro la venerabile chiesa di santa Maria della Misericordia e proprio in cornu evangelii del altare del S. Monte dei Morti alias S. Antonio».²⁷

Analizzando le numerose testimonianze forniteci dal Gambino, è possibile ritenere che questa sia la medesima cappella della Confraternita del Corpo di Cristo, in cui era presente il culto del Rosario, il culto dei defunti e quello del Santo francescano. Possiamo avanzare anche l'ipotesi che l'altare non si trovasse nell'attuale collocazione, ma che fosse posizionato sul lato sinistro della chiesa.

È probabile, poi, che la denominazione di *Trittico della Candelora* sia legato alla costante presenza di candele accese, poste davanti alla maestosa macchina scenica. Tale rituale sembra suggerito anche nella relazione del restauro recentemente effettuato sull'opera, che ha riportato alla luce i colori originari della superficie pittorica e lignea, compromessi da aggiunte successive e dall'offuscamento del fumo delle candele e dalla cera.

²⁴ M. L. GATTI PERER, *Per la definizione dell'iconografia della Vergine del Rosario: l'istituzione della compagnia del S. Rosario eretta da san Carlo e l'edizione italiana figurata del 1583 delle "Rosariae preces" di Bartolomeo Scalvo*, in *Carlo Borromeo e l'opera della "Grande Riforma": cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento*, a cura di F. Buzzi, D. Zardin, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 1997, pp. 185-208.

²⁵ Fabrizio Il Gesualdo concesse ai domenicani l'autorizzazione per edificare la Chiesa del Rosario di Taurasi: R. DE ANGELIS, E. CAPOBIANCO, *La chiesa del ss. Rosario e il Convento in Taurasi*, vol. I, Delta 3, Grottaminarda 2009, pp. 47-48. Sull'altare maggiore venne collocata la Madonna del Rosario e Santi del Balducci: M.V. FONTANA, *Itinera Tridentina. Giovanni Balducci, Alfonso Gesualdo e la riforma delle arti a Napoli*, Artemide, Roma 2019, p. 366. Rispetto alla chiesa e al convento del Rosario di Gesualdo realizzati per volontà di Carlo Gesualdo, si veda: Cfr. A. FAMIGLIETTI, *Gesualdo nella sua storia*, Pellegrini Editore, Cosenza 1968, p. 78; nonché G. MUOLLO, P. APUZZA, *La chiesa e il convento dei Domenicani di Gesualdo*, in *La chiesa e il convento del Ss. Rosario a Gesualdo*, a cura di BAPPSAD per le provincie di Salerno e Avellino, De Angelis editore, Avellino 2002, p. 12.

²⁶ E. DE AZEVEDO, *Vita del taumaturgo portoghese Sant'Antonio da Padova*, Bologna 1790, pp. 78-79.

²⁷ N. GAMBINO, *Fontanarosa e la Madonna* cit., p. 182. Proprio in corrispondenza di questa cappella venne aperta la porta di ingresso all'Oratorio. Cfr. Ivi, p. 192.

Passando ad una successiva riflessione sull'immagine di San Biagio, la rappresentazione appare piuttosto stereotipata, se consideriamo gli esempi più prossimi, dal punto di vista stilistico, di *Sant'Antonio Abate* della chiesa di Santa Margherita presso Licodia Eubea di Giovan Battista Gallone e di *San Macario Abate* (attribuito ad Aniello Stellato) dell'Immacolata di Ghilarza.²⁸ La figura di San Biagio, non ricorda un culto specifico all'interno della chiesa di santa Maria, ma potrebbe invece essere riferita, per il suo potere taumaturgico, alle guarigioni attestate nello zodiaco mariano e al pellegrinaggio dei fedeli presso la chiesa per l'unzione dell'olio santo. Questa pratica sarebbe confermata da Perbenedetti, il quale indicava nella visita pastorale del 1630, accanto al fonte battesimale la presenza di una «vascula stamnea in quibus Sacra Chrismatis Catecumenorum et Infirmorum olea...».²⁹

Tornando all'impaginazione del *Trittico*, alcuni interessanti esempi di altari lignei, sopravvissuti all'incuria del tempo, si individuano in Abruzzo, un territorio appartenente al regno di Napoli, luogo di incontro di numerose maestranze, tra le quali alcune provenienti dalla capitale del Vicereame. La preferenza per gli altari in legno è giustificata dal costo modesto del prodotto rispetto al marmo: facilmente reperibile, lavorato in botteghe locali, poteva assumere l'aspetto di materiali diversi e preziosi.³⁰ L'altare maggiore della chiesa di San Giovanni Battista a Castelvecchio Calvisio, è un chiaro esempio di questi singolari impianti scenografici, composti da due diversi registri con sculture a tutto tondo e in bassorilievo.

Più ridimensionato nelle forme è invece il *Trittico delle parrocchie* (Fig. 4) della chiesa matrice di san Nicola a Sant'Agata di Puglia, che presenta un'impaginazione più prossima a quella dell'opera di Fontanarosa.³¹



Figura 4. Trittico delle parrocchie, Sant'Agata di Puglia, san Nicola

²⁸ Cfr. P. L. DE CASTRIS, *Ancora su Giovan Battista Gallone e sul commercio e la circolazione mediterranea delle sculture in legno napoletano di primo Seicento*, in *Abruzzo: un laboratorio di ricerca sulla scultura lignea*, «Studi medievali e moderni», a cura di G. Curzi e A. Tomei, XV, II, 29-30/2011, Loffredo editore, Casoria 2011, pp. 262-263.

²⁹ ARCHIVIO APOSTOLICO VATICANO, *Congregazione vescovi cit.*, 70 recto.

³⁰ G. SIMONE, *Altari lignei nell'Abruzzo ulteriore II. Il circondario di Cittaducale*, in *Abruzzo: un laboratorio di ricerca cit.*, pp. 152.

³¹ 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 I. Di Liddo, C. D. Fonseca, De Luca editori d'arte, Roma 2020, pp. 433- 442.

Il Trittico irpino, meno articolato nell'aspetto rispetto agli esempi sopracitati, ma più raffinato nella fattura, presenta due registri: la parte inferiore con tre nicchie dove sono collocati la *Madonna col Bambino*, *Sant'Antonio* e *San Biagio*, separati da colonne intagliate e, nel registro superiore delimitato da una trabeazione è presente una cimasa con l'immagine del Padre Eterno. Alle estremità sono raffigurati i santi Pietro e Paolo.

Dal punto di vista stilistico, la cornice lignea, trova opportuni riscontri con repertori analoghi ricorrenti della bottega guariniana, desunti dalla decorazione



Figura 5. Francesco Guarini, *Madonna delle Grazie*, Fontanelle di Serino, chiesa dell'Assunta

dell'organo della Collegiata di san Michele a Solofra,³² e riproposti nella cona della *Madonna delle Grazie* di Francesco Guarini nella chiesa dell'Assunta a Fontanelle di Serino (Fig. 5). Anche in questo esemplare nella parte superiore era presente la cimasa con l'immagine del Padre Eterno.³³

È noto che la bottega solofrana di Giovan Tommaso Guarini fosse dedita alla pittura e all'intaglio ligneo,³⁴ ed è proprio in tale contesto che andrà ricercata l'autografia della realizzazione del Trittico.³⁵ Anche la raffigurazione del Padre Eterno, contraddistinta da

³² Un atto notarile indica l'esecuzione da parte di Giovanni Antonio Sclavo di Napoli nel 1585. Cfr. <http://www.solofrastorica.it/collorgano.htm>; cfr. inoltre *I dipinti dei Guarino e le arti decorative nella Collegiata di Solofra*, a cura di V. Pacelli, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1987, Figg. 9-11.

³³ S. CAROTENUTO, *Pittori napoletani del Sei e Settecento nel territorio di Serino*, Paparo, Napoli 2008, pp. 27-32.

³⁴ R. LATTUADA, *Francesco Guarino da Solofra, nella pittura napoletana del Seicento (1611-1651)*, Paparo, Napoli 2012, p. 20. Per recenti studi significativi in merito si veda con bibliografia precedente il volume: *Intagliatori, incisori, scultori, sodalizi e società nella Napoli dei viceré: ritorno all'Annunziata*, a cura di L. Gaeta, S. De Mieri, Congedo, Galatina 2015.

³⁵ Per un'analisi stilistica dell'opera lignea si rimanda al saggio di Giuseppina Merola.

un'impronta di stampo tardomanieristico, trova riscontro con quanto realizzato da Giovan Tommaso Guarini nella Collegiata solofrana ³⁶ in particolare con il Padre Eterno nel *Trionfo degli angeli*.³⁷

Occorre sottolineare che sempre nella bottega guariniana venne eseguito il *Polittico di Sant'Antonio abate*, per la chiesa eponima a Campobasso (Fig. 6), che attesta un metro operativo consolidato, pur tenendo conto delle opportune varianti stilistiche sia per la figura lignea del santo sia per i partiti decorativi, semplificati secondo il gusto della committenza per accogliere le tele dipinte di Francesco Guarini.³⁸



Figura 6. Francesco Guarini e bottega guariniana, Polittico di Sant'Antonio abate, Campobasso, Sant'Antonio abate

La presenza di Giovan Tommaso Guarini nei feudi gesualdiani è testimoniata dalla pala del *Compianto su Cristo morto* per gli Afflitti di Gesualdo, commissionata da Domenico Marchillo nel 1612,³⁹ per la chiesa fatta edificare per volontà del principe di Venosa.

Già nel corso del Cinquecento erano attestate nel feudo gesualdiano maestranze specializzate nell'intaglio ligneo, esterne al territorio:

Nel 1500 un devoto di Mirabella si recava a Gesualdo a contrattare con un artista di Serino che lavorava in quel paese un'opera in legno intagliato dorato per un altare nel convento di san Francesco costò: parecchio e il trasporto fu convenuto da farsi direttamente dal committente a sue spese e rischio.⁴⁰

Pertanto, rintracciate le tracce delle botteghe impegnate nella realizzazione del *Trittico di Fontanarosa*, riguardo alla committenza andrà invece esclusa la matrice

³⁶ Per un recente contributo si veda 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.

³⁷ Si veda V. DE MARTINI, *Il trionfo degli angeli di Giovan Tommaso Guarini nella Collegiata solofrana*, in *I dipinti dei Guarino* cit., p. 133.

³⁸ R. LATTUADA, *Francesco Guarino* cit., pp. 26-30; 161-168.

³⁹ A. CUOPPOLO, *Il gigante della collina* cit., p. 437, nonché S. CAROTENUTO, *Arte e territorio. La committenza dei Gesualdo in Irpinia*, «Sinestesiaonline», XII, n. 38, 2023, p. 10, che qui rettifica la datazione e le notizie storiche circa la committenza.

⁴⁰ N. GAMBINO, *Fontanarosa e la Madonna* cit., p. 234.

gesualdiana, ma il merito dei feudatari andrà ricercato nell'aver favorito, grazie alla costruzione di nuovi edifici di culto, la circolazione delle diverse maestranze, cooptate per l'erezione di chiese e monasteri e per l'esecuzione degli elementi decorativi all'interno delle stesse.

I committenti dell'opera andranno dunque identificati nei responsabili della Congrega del Corpo di Cristo, espressione dell'Universitas fontanarosana, che coordinarono l'erezione del nuovo edificio di Santa Maria Maggiore utilizzando le offerte e le elemosine dei pellegrini. La profonda devozione degli abitanti è sottolineata anche dal

gesto delle donne povere che nel 1646 agosto 15 vollero rinunciare a tre annualità dei 35 ducati annui lasciati a loro beneficio dal def. Fabrizio Gesualdo (+1586) padre di Carlo Gesualdo, esprimendo la loro volontà con scrittura pubblica notarile. L'ammontare dei quasi 110 lo vollero destinato alle riparazioni della chiesa della Madonna ed in modo particolare per fare l'organo nuovo.⁴¹

Referenze fotografiche: Archivio Simona Carotenuto e Alessandro Di Blasi

⁴¹ Ivi, p. 271.