

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XV, n. 51, 2026 - SPECIALE

«DALLA MODERNITÀ A GESUALDO» - EDIZIONE 2025

Il trittico della Candelora di Fontanarosa nel contesto della scultura in legno napoletana di primo Seicento

Fontanarosa "Candelora" Tryptich in the context of early-seventeenth Century Neapolitan Wooden Sculpture

PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS

ABSTRACT

Il trittico detto "della Candelora", nella chiesa di Santa Maria della Misericordia a Fontanarosa, pur oggetto di molta devozione in paese e menzionato già negli anni ottanta dagli studi locali di Gambino e Zollo, ha una storia critica piuttosto recente, successiva al suo restauro e limitata ai contributi di Muollo, Carotenuto e Merola tra il 2022 e il 2023, e sino ad ora non ha ancora trovato il posto che merita negli studi sulla scultura lignea meridionale a cavallo tra Cinque e Seicento. L'analisi di alcuni documenti già pubblicati da Gambino e Carotenuto consente oggi di precisare che la commissione dell'ancona lignea fu probabilmente spiccata dall'Universitas di Fontanarosa intorno al 1631-32, mentre alcuni confronti con opere documentate e certe dei due intagliatori napoletani Nunzio Maresca (doc. 1588-1633) ed Aniello Stellato (doc. 1593-1643) consentono di riferire alla bottega del primo la realizzazione del trittico stesso, della Madonna e del Sant'Antonio di Padova, e al secondo invece la realizzazione del solo San Biagio, forse identificabile con l'opera di analogo soggetto e di analoghe misure commissionata all'artista nel 1639 da Giovan Leonardo Roppolo e comunque molto simile ad altre sue sculture come il San Biagio della chiesa di

Sant'Antonio a Nocera Inferiore o come il San Nicola della chiesa di Sant'Anna a Lagonegro, documentato al 1614.

PAROLE CHIAVE: *Scultura lignea, Aniello Stellato, Fontanarosa*

The triptych known as “della Candelora,” in the church of Santa Maria della Misericordia in Fontanarosa, although the object of much devotion in the town and already mentioned in the 1980s by local scholars Gambino and Zollo, has a rather recent critical history, following its restoration and limited to the contributions of Muollo, Carotenuto, and Merola between 2022 and 2024. Until now, it has not yet found its rightful place in studies on southern wooden sculpture at the turn of the 17th and 18th centuries. Analysis of some documents already published by Gambino and Carotenuto now allows us to specify that the wooden altarpiece was probably commissioned by the Universitas of Fontanarosa around 1631-32, while comparisons with documented and authentic works by the two Neapolitan carvers Nunzio Maresca

(doc. 1588-1633) and Aniello Stellato (doc. 1593-1643) allow us to attribute the creation of the triptych itself, the Madonna and the St. Anthony of Padua to the former's workshop, and the creation of the St. Blaise to the latter's, perhaps identifiable with the work of a similar subject and size commissioned to him in 1639 by Giovan Leonardo Roppolo and in any case very similar to other sculptures by the same artist, such as the Saint Blaise in the church of Saint Anthony in Nocera Inferiore or the Saint Nicholas in the church of Saint Anne in Lagonegro, documented in 1614.

KEYWORDS: *Wooden Sculpture, Aniello Stellato, Fontanarosa*

AUTORE

Pierluigi Leone de Castris, nato a Bari il 26 gennaio 1955, è professore ordinario di Storia dell'arte moderna all'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli, dove è inoltre direttore della Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte e vicario del Rettore per la Cappella Pignatelli e per i Musei e il patrimonio artistico dell'Università. Dal 1978 al 1999 è stato funzionario presso la Soprintendenza per i beni artistici e storici della Campania organizzando numerose mostre e curando il riallestimento del Museo di Capodimonte e i cataloghi dei dipinti di quel museo. Fra gli altri musei campani, ha curato l'allestimento e il catalogo del Museo Civico di Castel Nuovo a Napoli e i cataloghi della Pinacoteca dei Girolamini e del Museo Diocesano di Napoli e del Museo Abbaziale di Montevergine. Dal 1990 ad oggi ha insegnato Storia dell'arte moderna, Storia dell'arte medioevale e Museologia nelle Università del Salento, della Basilicata – dov'è stato Direttore del Dipartimento di Studi Storici e Presidente del Corso di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali – e dal 2000 di Napoli Suor Orsola Benincasa, tenendo corsi e lezioni anche presso la Fondazione Longhi di Firenze e le Università di Firenze, Padova, Genova e Milano, la Scuola Normale Superiore di Pisa, l'Istituto di Studi Filosofici di Napoli, il Louvre e la National Gallery di Londra. È componente della redazione o del comitato scientifico delle riviste “Siculorum Gymnasium”, “Rivista d'arte”, “Kronos”, “Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid” e “BSAA arte, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Valladolid”, e direttore delle due riviste, entrambe di fascia A, “Napoli Nobilissima” e “Confronto”. Fa parte dei comitati scientifici delle collane editoriali “Gli Acquaviva tra Puglia e Abruzzo” (Congedo Editore, Galatina) e “Grandi Opere” (Paparo Editore, Napoli). È stato presidente della Consulta Universitaria di Storia dell'arte. È componente del consiglio di amministrazione della Fondazione Pagliara di Napoli, del CAEM (Centre d'Art d'Època Moderna) dell'Universitat de Lleida, del comitato scientifico della Reggia di Caserta e del comitato tecnico-scientifico per la redazione del nuovo Piano di Gestione del Centro Storico di Napoli – Patrimonio mondiale dell'umanità UNESCO. È socio dell'Accademia pontificia dei Virtuosi del Pantheon (Roma) e socio ordinario e presidente della Classe di Storia dell'Accademia Pontaniana (Napoli). I suoi studi, tra i quali le monografie su Polidoro, Giotto, Simone Martini, Pietro Cavallini, Giancristoforo Romano, Andrea da Salerno, Francesco Laurana e Aniello Falcone o i volumi sulla pittura a Napoli nel '300, '400 e '500, hanno riguardato diversi aspetti dell'arte nel Meridione d'Italia fra XIII e XVII secolo.

p.leonedecastris@gmail.com

Chi studi oggi seriamente la scultura in legno prodotta a Napoli a cavallo tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento ha sempre – nell'accostarsi a un nuovo "caso di studio", una nuova opera, un nuovo problema – un iniziale dubbio di metodo. Se cioè avvicinarsi ad esso partendo dall'osservatorio per così dire "formale", quello del linguaggio specifico, dello "stile", tentando perciò la strada dei confronti e provando a datare e ad attribuire l'opera a questo o a quello scultore sulla base del confronto con opere certe, le pochissime firmate o le poche documentate dai pagamenti o dai contratti notarili, oppure se partire dai documenti d'archivio e procedere con maggiore prudenza, tentando di individuare in primo luogo anche per l'opera in questione un dato – diciamo così – "di fatto", una notizia concreta che possa aiutare a individuarne l'autore, o per lo meno a circoscriverne il periodo d'esecuzione o allora, perché no, l'origine della commessa, i destinatari, i committenti.

Io personalmente mi occupo di questi temi da circa venticinque anni, e in questi anni ho provato, coi miei studi e con quelli dei miei allievi o collaboratori, a mettere un po' d'ordine tra le conoscenze sino ai primi anni duemila molto scarse ed inesatte relative alla scultura lignea napoletana a cavallo tra XVI e XVII secolo, un tipo di prodotto devozionale, destinato per lo più agli altari delle chiese e delle confraternite, di grande successo e sparso perciò su tutto il territorio del Meridione d'Italia, da Napoli e dalla Campania alla Puglia, alla Basilicata, alla Calabria, all'Abruzzo e al Molise, ed esportato anche oltremare, in Sicilia, in Sardegna, in Spagna.¹

¹ Tra questi lavori segnalo e rimando almeno a P. LEONE DE CASTRIS, *Nomi e date per la scultura in legno di primo Seicento fra Napoli e le province: 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 internazionale di Studi, Lecce 2004, a cura di L. Gaeta, Mario Congedo editore, Galatina 2007, II, pp. 5-36; ID., *La Madonna del Rosario di Aert Mijtens ed altre questioni di fine Cinquecento*, in S. MILANO, *La chiesa di S. Lucia in Cava de' Tirreni*, Tipolitografia De Rosa & Memoli, Cava de' Tirreni 2005, pp. 132-134, 136-137 note 12-14; ID., *Sculture in legno di primo Seicento in Terra d'Otranto, tra produzione locale e importazione da Napoli*, in *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*, catalogo della mostra, Lecce 2007, a cura di R. Casciaro, A. Cassiano, De Luca Editori d'arte, Roma 2007, pp. 19-47; ID., *1550-1650. Le immagini della devozione tridentina*, in *Sculture in legno in Calabria dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra, Altomonte 2008-09, a cura di P. Leone de Castris, Paparo edizioni, Napoli 2009, pp. 41-61; ID., in *Ritorno al Barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*, catalogo della mostra, a cura di N. Spinosa, Napoli 2009, pp.28-30; ID., J. Yeguas Gassó, *Due sculture napoletane in legno intagliato e dorato al Museu Nacional d'Art de Catalunya*, in «Napoli nobilissima» VI serie, I, 2010, I-II, pp.65-71; ID., *Ancora su Giovan Battista Gallone e sul commercio e la circolazione mediterranea delle sculture in legno napoletane di primo Seicento*, in *Abruzzo: un laboratorio di ricerca sulla scultura lignea*, Atti del Convegno a cura di G. Curzi, A. Tomei, Chieti 2010, in «Studi Medievali e Moderni» XV, 2011, 1-2, pp. 257-272; ID., *Verità istorica, realismo, fasto, decoro, nobiltà ed emulazione del metallo prezioso. Fortuna e caratteri di statue e busti-reliquiario a Napoli e nelle province tra fine Cinquecento e inizio Seicento*, in *Scultura lignea. Per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal Medioevo al XIX secolo*, Atti del Convegno di Studi, Serra San Quirico-Pergola 2007, a cura di G.B. Fidanza, L. Speranza, M. Valenzuela, in «Bollettino d'arte», numero speciale, s. VII, 2011 [2012], pp.166,

Tuttavia, nell'affrontare il "caso di studio" del quale oggi trattiamo, quello cioè, sin qui a me sconosciuto, del cosiddetto trittico della Candelora della chiesa della Misericordia a Fontanarosa (fig. 2), il dubbio su come affrontarlo e come procedere ha colto anche me: se fidarmi, cioè, dell'esperienza accumulata in questi venticinque anni, e procedere perciò con gli strumenti dello storico dell'arte "vecchia maniera", quelli dell'occhio, del confronto, dell'attribuzione; oppure se intraprendere un più cauto percorso tra i documenti d'archivio, la storia tout-court, le *Visite pastorali*, le possibili vicende della committenza, dei feudatari della zona, della figura "mitica" di Carlo Gesualdo principe di Venosa.

Ho scelto in questo caso, anche per ragioni di tempo, una via intermedia; facilitato in questo dall'esistenza di una anche se minima letteratura sull'argomento, dall'esistenza di studi passati, prevalentemente locali, sul trittico stesso della Candelora: il volume basilare di Nicola Gambino su *Fontanarosa e la Madonna della Misericordia*, del 1980,² quello di Salvatore Zollo su *Fontanarosa Sacra*, del 1982,³ quello di Giuseppe Muollo su *Il restauro del trittico della Candelora*, del 2022,⁴ e i

170 note 21-25; ID., *Angeli custodi tra Napoli, la Spagna e le province*, in *La cultura ispanica nella Calabria del Cinque-Seicento. Letteratura, storia, arte*, Atti del Convegno Internazionale, Cosenza 2012, a cura di D. Gagliardi, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013, pp. 257-270; *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*, Atti del Convegno internazionale di studi, a cura di P. Leone de Castris, ArtStudioPaparo, Napoli 2015, pp. 65-76; P. LEONE DE CASTRIS, *Fra Napoli e la Spagna a inizio Seicento. Osservazioni tecniche e figurative su due sculture provenienti da Sorrento. I*, in *Scultura lignea: contributi per una storia tecnica*, in «Rivista d'arte», s. V, V, 2015, volume speciale, a cura di E. Lauro, N. Macchioni, pp. 135-148; ID., *Ritorno a Stellato*, in *Per le Arti e per la Storia. Omaggio a Tonino Cassiano*, a cura di V. Cazzato, R. Poso, G. Vallone, Mario Congedo editore, Galatina 2017, pp. 112-119; ID., *Il legno degli angeli. Aniello Stellato e la scultura lignea nella Napoli di primo Seicento*, Arte'm, Napoli 2021; ID., *Busti-reliquiario in argento e in legno nella Napoli di primo Seicento, tra prescrizioni tridentine, costi e modelli: il caso della Maddalena della Trinità dei Pellegrini*, in *Reliquie e sacre custodie in chiese e musei*, a cura di A. Ricco, De Luca Editori d'arte, Roma 2022, pp. 125-132; ID., *Non Roma, ma Napoli. Non Algardi, Stellato. Una nuova pista per il Crocifisso Gambacurta in Sant'Ignazio all'Olivella*, in *Il Bello, l'Idea e la Forma. Studi in onore di Maria Concetta Di Natale*, a cura di P. Palazzotto, G. Travagliato, M. Vitella, Palermo University Press, Palermo 2022, I, pp. 319-324; ID., *Intagliatori napoletani, Crocifisso con la Madonna e san Giovanni evangelista dolenti, primo quarto del XVII secolo, Napoli, chiesa del Gesù Nuovo, cappella del Crocifisso*, in *La fragilità e la forza. Antonello da Messina, Bellini, Carpaccio, Giulio Romano, Boccioni, Manet. 200 capolavori restaurati. Restituzioni 2022. Tesori d'arte restaurati, XIX edizione*, guida alla mostra, Napoli, Gallerie d'Italia, 21 maggio-25 settembre 2022, Skira editore, Milano 2022, pp. 218-221, n.55 (versione ampliata in www.restituzioni.com / fasi / 2022, pp. 622-633); ID., *I crocifissi di Orsola. Sculture in legno e devozione nella Napoli tra Cinque e Seicento*, Arte'm, Napoli 2025.

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

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

⁴ G. MUOLLO, *Il restauro del Trittico della Candelora, la Madonna della Misericordia e la Chiesa eponima di Fontanarosa*, Artemide, Roma 2022.

due saggi di Simona Carotenuto e di Giuseppina Merola pubblicati nel 2024 su questa stessa rivista. ⁵

Il trittico della Candelora non è dunque – intanto – un’opera ignota; e tuttavia, come spesso accade per opere “di devozione” come queste – talora addirittura destinate ad essere portate per secoli in processione o destinate ad alloggiare reliquie dei santi –, è un’opera difficile da leggere e da comprendere, giacché opere di questo tipo, anche quando sono ben conservate e conservate ancora in situ, hanno sempre subito, nel corso dei secoli e degli anni, interventi – diciamo così – di manutenzione, restauri di tipo devozionale e dunque spesso artigianale, o anche adattamenti, parziali sostituzioni o addirittura sostanziali stravolgimenti.

Il trittico in questione, come si diceva, è stato fatto oggetto di un restauro “scientifico”, moderno, professionale, non devozionale, solo di recente, nel 2010-2011, e a questo restauro è infatti dedicato il già citato libro di Muollo del 2022. Prima di questa data esso era coperto – dice Muollo – da più strati di ridipinture, e gli incarnati delle tre sculture principali, in particolare, erano stati ridipinti ad olio. Il che aiuta in parte a spiegare come i più antichi tra gli studi locali di cui s’è detto, ad esempio quello del Gambino, lo ritenessero un «lavoro della fine del 1600» o addirittura di uno stile databile tra Seicento e Settecento, e per altro, con qualche contraddizione, donato alla chiesa «dalla famiglia Gesualdo», feudataria della terra e baronia di Fontanarosa in realtà soltanto sino al primo Seicento. ⁶

Potremmo perciò dire che la vera storia e conoscenza critica del trittico della Candelora nasce all’indomani del suo restauro; ed è dunque una storia assai breve.

Nello studio di Muollo, oltre alle notizie storiche sulla chiesa della Misericordia e alle indispensabili notizie sulla natura tecnica delle statue e dell’intera ancona lignea – intagliata, vi si dice, in legno di pioppo – nonché sul suo restauro, i pochi, prudenti accenni alla datazione, alla committenza e all’autografia del trittico lo collocano «intorno all’ultimo decennio del XVI secolo e il primo decennio del secolo XVII», lo dicono «riconducibile ad una committenza colta, con molta probabilità alla Famiglia Gesualdo e, forse, proprio a Carlo», principe di Venosa, morto nel 1613, e lo accostano alle opere dello scultore in marmo (ed anche in legno) toscano Michelangelo Naccherino e dell’intagliatore «suo allievo e collaboratore Francesco Mollica [...il] responsabile del Calvario della chiesa del Gesù Nuovo a Napoli»; ⁷ un artista – Francesco Mollica – cui fino a vent’anni fa si attribuivano un po’ tutte le migliori

⁵ S. CAROTENUTO, *Il Feudo dei Gesualdo. Arte e devozione a Fontanarosa nel Seicento. La Madonna del Rosario e Santi: il Trittico della Misericordia*, in «Sinestesiaonline», supplemento della rivista «Sinestesia», XIII, 2024, 44, pp. 1-12; G. MEROLA, *La scultura in legno policroma nella decorazione delle mostre d’altare: il caso del ‘Trittico della Candelora’ di Fontanarosa*, ivi, pp. 1-12.

⁶ N. GAMBINO, *Fontanarosa* cit., p. 181.

⁷ G. MUOLLO, *Il restauro del Trittico della Candelora* cit., pp. 19-43.

sculture in legno napoletana di questo periodo e il cui nome è sì tramandato dalle fonti tra fine Seicento e Settecento proprio per il citato gruppo della *Crocifissione coi dolenti* della chiesa napoletana del Gesù Nuovo, ma del quale non esiste nemmeno una menzione nei documenti d'archivio e che semplicemente (si ritiene ora) non deve essere mai esistito, probabilmente frutto dunque di una citazione errata, un'invenzione o un errore delle fonti.⁸

Giuseppina Merola, dal canto suo, si è interessata, nel suo contributo del 2024, specie della macchina lignea che ospita le tre statue e del modesto dipinto col *Dio Padre benedicente* che ne decora la cimasa, attribuendo l'una e l'altro all'artista solofrano Giovan Tommaso Guarino, datandone la realizzazione prima del 1617, intorno al 1611, e confrontando la struttura dell'ancona – io credo giustamente – con quella del cosiddetto “trittico delle Parrocchie” della chiesa matrice di San Nicola a Sant'Agata di Puglia (fig. 1), un'opera fortunatamente documentata nelle carte d'archivio e realizzata dall'intagliatore napoletano Nunzio Maresca nel 1606; laddove le statue della *Madonna col bambino* (fig. 3), del *Sant'Antonio di Padova* (fig. 4) e del *San Biagio* (fig. 6) le sono sembrate confrontabili, ma specie per il disegno dei motivi dorati e dipinti a estofado, alle opere di Giovan Battista Gallone, un notevole scultore – oggi sappiamo – di origini genovesi attivo a Napoli tra il 1609 e il 1622, e le sono parse realizzate «in anni successivi, tutte però entro il secondo decennio del Seicento, a partire dalla Madonna, titolare della devozione legata alla cona, seguita poi dal Sant'Antonio da Padova e dal San Biagio».⁹

Vengo in ultimo – prima di dire la mia – al contributo di Simona Carotenuto, sempre del 2024,¹⁰ perché a mio avviso è da alcuni dati documentari in esso contenuti che occorre partire per provare a circoscrivere almeno gli anni della realizzazione materiale dell'ancona e la natura dei suoi committenti, di chi dové ordinarla e pagarla.

Il primo dato riguarda la *Visita pastorale* fatta alle chiese di Fontanarosa nell'anno 1630 dal vescovo di Venosa Andrea Perbenedetti; *Visita* che descrive la chiesa della Misericordia e i suoi due altari, quello del Santissimo Corpo di Cristo e

⁸ Cfr. in breve *Sculture lignee nella Campania*, catalogo della mostra, a cura di F. Bologna, R. Causa, Napoli 1950, pp. 185-188; P. STAFFIERO, *L'Angelo Custode dei Mollica*, in «Kronos» 4, 2002, pp.127-136; M. ESTELLA, *Sobre los ángeles de los Mollica y otras obras*, in «Boletín del Museo Nacional de Escultura» 7, 2003, pp.32-35; P. STAFFIERO, *La bottega dei Mollica e la scultura lignea napoletana tra XVI e XVII secolo*, in *L'arte del legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, Atti del Convegno, Pergola 2002, a cura di G.B. Fidanza, Quattroemme, Perugia 2005, pp.227-242; e, per questa nuova impostazione del problema, i contributi di chi scrive qui citati a nota 1, in part. P. LEONE DE CASTRIS, *Nomi e date* cit., pp. 7-9; ID., *Sculture in legno di primo Seicento in Terra d'Otranto* cit., pp. 19, 38 nota 1; ID., *Il legno degli angeli* cit., pp. 9-10, 33 note 2,5, 66, 71-73, 154-156, 174 nota 14; ID., *Intagliatori napoletani* cit., pp. 218-221, n. 55.

⁹ G. MEROLA, *La scultura in legno policroma* cit., pp. 1-12.

¹⁰ S. CAROTENUTO, *Il Feudo dei Gesualdo* cit., pp. 1-12.

quello del Santissimo Rosario, retti da due Confraternite dallo stesso nome ed entrambe facenti capo all'Universitas (e cioè alla città) di Fontanarosa, ma dicendo quello del Rosario solo genericamente «decenter ornatum» e senza menzionare nel dettaglio – come per altro la *Visita* in genere non fa – la presenza al capoaltare del nostro trittico della Candelora.¹¹

Il secondo dato fa capo a un atto notarile del 6 giugno 1632, già trascritto e pubblicato nel 1980 dal Gambino, dal quale si evince che in quell'anno la Universitas di Fontanarosa, vantandosi di aver fondato in paese la Confraternita del Santissimo Rosario, dichiarava di aver fatto realizzare – evidentemente di recente – una statua della *Madonna col bambino* (è lecito credere in legno, visto che si parla di portarla in processione) e con l'iconografia appunto del Rosario, «pigliandone ex nunc et in futurum detta gloriosissima Vergine per [...] patrona, signora, protettrice et avvocata di detta Terra et Università» e stabilendo in suo onore una festa patronale la prima domenica di giugno.¹²

È dunque del tutto verosimile, come propone la Carotenuto, che questa statua sia proprio quella che è al centro del trittico della Candelora, che infatti ha la mano destra stesa nel gesto tipico di reggere il Rosario;¹³ ed è però altrettanto verosimile – considerati i due documenti – che la *Madonna* e forse anche l'ancona lignea che la contiene (figg. 2, 3) siano state realizzate tra il 1630 e il 1632, ed anche che alla data del 1632 i due santi laterali, il *Sant'Antonio di Padova* e il *San Biagio* (figg. 4, 6), non fossero stati ancora aggiunti o almeno non ancora completati.

È probabile, tuttavia, che il progetto d'altare già li contemplasse. A parte le tre nicchie esistenti e a parte la rispondenza alla struttura assai simile del già citato trittico "delle Parrocchie" di Sant'Agata di Puglia (fig. 1), che pure presenta tre statue all'interno di tre nicchie,¹⁴ esistono altre descrizioni e un altro documento – questa volta del 1708 – pubblicati dal Gambino e riproposti dalla Carotenuto, che indicano come la Confraternita, al di là dei suoi eventuali spostamenti e al di là della costruzione di un nuovo oratorio nel 1706, avesse nel corso del Seicento aggiunto al titolo del Santissimo Rosario quello, sempre riferito alla Vergine e alle vicende di Lepanto,

¹¹ Ivi, pp. 4-5; Città del Vaticano, Archivio Apostolico Vaticano, *Congregazione vescovi e regolari, Visite pastorali*, 1630, 162, f. 73r. Ringrazio la dr.ssa Simona Carotenuto per aver condiviso con me le scansioni della Santa Visita e per le altre facilitazioni nello studio del trittico della Candelora.

¹² N. GAMBINO, *Fontanarosa* cit., pp. 423-424; Avellino, Archivio di Stato, Protocolli notarili, Notaio Nicola de Inglese, 6 giugno 1632.

¹³ S. CAROTENUTO, *Il Feudo dei Gesualdo* cit., pp. 6-7.

¹⁴ Sul quale cfr. N. CLEOPAZZO, *Il 'Trittico delle parrocchie' di Nunzio Maresca (1606) della Chiesa Madre 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 editori d'arte, Roma 2020, pp.433-442.

di Madonna della Vittoria, quello delle Anime del Purgatorio e soprattutto quello di Sant'Antonio di Padova, fondendosi intanto col Pio Monte dei Morti.¹⁵

Veniamo però ora, avendo stabilito una data orientativa per la realizzazione del trittico della Candelora, a esaminare le tre sculture una per una. Intanto – è strano che non sia mai stato notato – le tre sculture non sono tutte della stessa mano, dello stesso autore.

I due santi laterali, ad esempio, ad indizio che essi doverono essere richiesti ed eseguiti in un momento diverso rispetto alla *Madonna*, prevedono una base diversa, ottagonale, come spesso si vede nei busti-reliquiario e nelle statue napoletane di primo Seicento, e soprattutto liscia, mentre la *Madonna* poggia su una base rettangolare ornata da piccole teste in rilievo di cherubini; teste di cherubino, o comunque d'angelo, che ritornano in modo fedele anche lungo il bordo delle tre nicchie, a dimostrazione che la statua della *Vergine* e la “macchina” lignea d'altare doverono essere realizzate dalla stessa bottega e verosimilmente nel corso degli stessi anni.

Nonostante queste differenze nella foggia della base, per altro, le immagini di *Sant'Antonio* e della *Madonna* (figg. 3-4) sono tra loro similitudine nei caratteri formali dell'intaglio: entrambe poste frontalmente, piuttosto statiche, dal volto inespressivo e il panneggio delle vesti curato nelle pieghe ma abbastanza elementare, con un cordolo stretto stretto in vita, un lieve *hanchement* della figura e la caduta dei panni leggermente svasata verso il basso e appena lievemente mossa dallo spingere in fuori di uno o due ginocchia.

L'intagliatore napoletano più prossimo a questo modo di scolpire e di concepire le figure – come si può vedere da alcune sue statue a tutta figura più o meno certe, il *San Bernardino* della confraternita del Monte dei Morti a Campagna, ad esempio, o il *Sant'Agnello Abate* dell'eponima chiesa di Sant'Agnello di Sorrento – è Nunzio Maresca, attivo e documentato a Napoli con la sua bottega dal 1588 al 1633;¹⁶ e il nome di questo scultore, di formazione prettamente tardo-cinquecentesca e sostanzialmente dunque immune alle tentazioni primo-seicentesche del naturalismo e del barocco, aiuta già per suo conto a spiegare i caratteri un po' “arcaici” delle due citate sculture di Fontanarosa, la *Madonna* e il *Sant'Antonio*.

Non è però detto che il loro autore sia davvero Nunzio Maresca in persona.

Le analogie più forti, infatti, specie nei volti rigidi ma caratterizzati da una bella geometria, sono quelle con alcuni dei busti-reliquiario contenuti nella lipsanoteca

¹⁵ N. GAMBINO, *Fontanarosa* cit., pp. 180-183; S. CAROTENUTO, *Il Feudo dei Gesualdo* cit., p. 5.

¹⁶ Su questo scultore, oltre al saggio di Nicola Cleopazzo qui citato a nota 14, si veda almeno S. DE MIERI, *Su Nunzio Maresca. Prime acquisizioni, in Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, cit., pp. 65-76.*; L. GAETA, S. DE MIERI, *Intagliatori, incisori, scultori, sodalizi e società nella Napoli dei viceré. Ritorno all'Annunziata*, Mario Congedo editore, Galatina 2015, pp.122-124, 167-180 e passim (nell'indice, ad vocem); P. LEONE DE CASTRIS, *Il legno degli angeli* cit., pp. 62-64 e passim; con bibl.

della chiesa di San Francesco a Manduria, ad esempio quelli dei *Santi Crescenzo e Giulio*, di *Santa Nominanda* o di *San Paolo papa*, realizzati – lo sappiamo con certezza – tra il 1624 e il 1633 da una serie di scultori napoletani tra i quali dovè esserci a parer mio, oltre all'autore di quelli appena elencati e probabilmente anche della *Madonna* e del *Sant'Antonio* di Fontanarosa, anche Giovan Battista Gallone, lì autore, ad esempio dei più naturalistici busti di *Sant'Orsola* e di due ignoti *Santi martiri*, del tutto affini ad alcuni dei busti-reliquiario della chiesa napoletana del Gesù Nuovo identificabili con quelli da lui documentatamente realizzati nel 1617 per quella stessa chiesa.¹⁷

Ed anche questa circostanza, questa affinità coi busti “datati” di Manduria, aiuta così a confermare la proposta datazione del trittico della Candelora intorno al criale del 1630.

Veniamo però adesso, per finire, alla terza e ultima delle sculture del trittico di Fontanarosa, il *San Biagio* (figg. 6, 8). Nonostante le somiglianze nella decorazione dipinta e dorata ad *estofado*, nella base, ed anche nelle proporzioni (in verità appena appena diverse) col *Sant'Antonio* ed anche con la *Madonna* di centro, il *San Biagio* presenta caratteri formali decisamente diversi da quelli delle altre due statue: una maggiore qualità, una maggiore modernità d'impianto, un più spiccato *hanchement* del corpo, una torsione di tre quarti, una più coerente gestualità delle braccia, una caduta fitta e dal sapore “classico” della veste tra le gambe, un volto anch'esso classico ma al contempo espressivo e un sofisticato movimento del manto nella parte destra, scostato dalla mano sinistra col libro e più volte risvoltato a larghe onde verso il basso.

Anche questa statua fortunatamente si confronta senza troppi problemi con altre sculture già note; ed è anzi quasi identica a quella di un altro *San Biagio* (figg. 6, 8) conservato nella chiesa di Sant'Antonio a Nocera Inferiore, che qualche anno fa mi sono provato ad attribuire con cautela, per confronto col documentato *San Giacomo* di Turi, colle documentate statue di santi patroni di Lecce e con l'allora non documentato *San Nicola* di Lagonegro (fig. 5), al maggiore scultore in legno attivo nella Napoli di primo Seicento, e cioè ad Aniello Stellato (doc. 1593-1643).¹⁸

Ognuna di queste attribuzioni – parlo chiaramente delle opere non documentate – va sempre avanzata con le dovute precauzioni ed ognuna va possibilmente sostanziata da un controllo sui documenti. Nel caso ad esempio del *San Nicola* di Lagonegro la mia attribuzione del 2021 si è oggi trasformata – grazie a un pagamento del 22 febbraio 1614 ritrovato di recente da Aldo Pinto – in una certezza, così che questa

¹⁷ Sulla lipsanoteca di Manduria cfr. in breve P. LEONE DE CASTRIS, in *Sculture di età barocca* cit., pp. 172-179; con bibl. precedente.

¹⁸ Cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *Il legno degli angeli* cit., pp. 181-183, 204 nota 12; con bibl. Precedente.

statua e quella compagna col *San Cataldo* possono essere anch'esse ormai ritenute opere sicure e documentate dell'artista.¹⁹

Non sempre si è così fortunati, ma occorre sempre tentare di mettere assieme i risultati della lettura dell'opera, dei confronti stilistici, con i risultati della ricerca d'archivio.

Per il *San Biagio* di Fontanarosa, una volta individuato su basi formali il possibile autore, esiste in realtà una possibile traccia documentaria. Si tratta di un pagamento di 6 ducati a compimento di 40 (una somma compatibile col costo medio di una statua come la nostra), fatto a Stellato il 9 febbraio del 1639 da un tal Giovan Leonardo Roppolo sul suo conto presso il Banco napoletano dell'Annunziata, «per il prezzo de una statua de legno di Santo Biase grande di palmi sei e mezzo indorata et colorita [...], in piede la quale vi è firma di detto Anello».²⁰

Non ho potuto purtroppo ritrovare sino a questo momento particolari notizie su questo Roppolo e sui suoi eventuali rapporti con la chiesa della Misericordia, con la confraternita del Rosario o comunque con l'Universitas di Fontanarosa, anche se il suo cognome non è tra quelli tipici di Fontanarosa e anche il suo nome non compare negli elenchi dei procuratori della chiesa della Misericordia e dei Sindaci o degli Eletti dell'Universitas di Fontanarosa pubblicati a suo tempo dal Gambino.²¹

Allo stato attuale delle cose il documento del 1639 potrebbe infatti riferirsi altrettanto bene al già ricordato *San Biagio* di Nocera Inferiore o anche a un altro *San Biagio* perduto o ancora sconosciuto scolpito da Stellato.

Alcune circostanze mi spingono però a pensare che quello del documento del 1639 possa davvero essere il "nostro" *San Biagio*.

La prima e più importante sono le misure. Il *San Biagio* di Fontanarosa (figg. 6, 8) è alto, secondo le schede del sito beweb delle diocesi italiana, 169 centimetri, quasi esattamente sei palmi e mezzo napoletani, corrispondenti a circa 171 centimetri, mentre il *San Biagio* di Nocera Inferiore (fig. 7, 9) è alto 177 centimetri, e cioè un po' di più, senza dire che questa misura comprende la sola parte superiore della base, per il resto purtroppo tagliata e modificata.

La seconda riguarda la natura di statua-reliquiario del *San Biagio* di Nocera, evidente nella grande e ricca teca per reliquie ospitata nel petto, che forse sarebbe stata

¹⁹ Ivi, pp. 181, 204 nota 13, con bibl. precedente; e, per il documento, cfr. Archivio Storico del Banco di Napoli/Fondazione (d'ora in poi ASBN), Banco del Popolo, giorn. matr. 110, p. 269; A. PINTO, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni*, parte 1.2, *Artisti e artigiani*, M-Z, ed. agg. al 31-12-2024, 12, in www.fedoa.it, p. 3874.

²⁰ ASBN, Banco dell'Ave Gratia Plena, giorn. matr. 191, f. 150v; cfr. G.B. D'ADDOSIO, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei Banchi*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XLIII, 1918, p. 143; P. LEONE DE CASTRIS, *Il legno degli angeli*, cit., pp. 132, 204 nota 12, 215 n. 157.

²¹ N. GAMBINO, *Fontanarosa* cit., pp. 508-512.

– come in altri casi – menzionata nel documento e che ne avrebbe probabilmente innalzato anche il prezzo rispetto ai 40 ducati del pagamento che conosciamo, lo stesso prezzo pagato anni prima per il non dissimile *San Nicola* di Lagonegro, pur esso una statua di devozione a tutt'altezza ma non una statua-reliquiario.

L'ultima, infine, riguarda la data del documento di saldo: febbraio 1639, e per una statua evidentemente realizzata nei mesi immediatamente precedenti, nel corso forse del 1638. Una data, quest'ultima, che a mio giudizio collima più col *San Biagio* di Fontanarosa, commissionato dalla locale Universitas – lo abbiamo visto in precedenza – con ogni probabilità *dopo* il 1632 e dopo la *Madonna del Rosario*, e negli stessi anni in cui sappiamo che i lavori di abbellimento e ornamentazione della chiesa della Misericordia proseguivano, ad esempio con la realizzazione dell'originaria e oggi rifusa campana della chiesa, ch'era datata 1636,²² che non col *San Biagio* di Nocera, che dei due è verosimilmente il “prototipo” e l'esemplare più antico, vicino – per le finezze “classiche” del fitto panneggio pieghettato – alle opere note del vero “momento d'oro” di Stellato, nel corso degli anni dieci del Seicento.

Tutto qui, per ora. Due sole cose potranno infatti darci la certezza che fu davvero Aniello Stellato a completare intorno al 1638-39 la grande e bella macchina del trittico della Candelora, iniziata qualche anno prima, tra il 1631 e il 1632, nella bottega forse di Nunzio Maresca o di qualche suo stretto collaboratore. Un nuovo restauro del *San Biagio*, o almeno un saggio di pulitura limitato alla sola base dorata e ottagonale, nel tentativo di ritrovare – ammettendo però che si tratti della base originale e non, come a me sembra, di un rifacimento più tardo – la firma dello scultore che il documento del 1639 ci dice compariva per l'appunto scritta sulla base. Oppure un qualche nuovo ritrovamento documentario che ci confermi l'identità, la mansione e i possibili collegamenti con l'Universitas di Fontanarosa del committente o pagatore intermediario del *San Biagio* del 1639, e cioè del misterioso Giovan Leonardo Roppolo (o Ruoppolo).

In attesa dell'uno o dell'altro, la mia speranza è quella di essere in ogni caso riuscito a inserire quest'opera così importante – il nostro trittico della Candelora – all'interno del contesto di una produzione, quella delle immagini di devozione intagliate, dipinte e dorate, ancora molto poco nota ma per la quale le botteghe napoletane doverono essere celebri e stimate nell'area del Mediterraneo iberico per tutta l'età della Controriforma.

²² Ivi, p. 290.



Figura 1 Nunzio Maresca, *Trittico "delle Parrocchie"*, Sant'Agata di Puglia, chiesa matrice di San Nicola.

Figura 2 Bottega di Nunzio Maresca ed Aniello Stellato, *Trittico "della Candelora"*, Fontanarosa, chiesa di Santa Maria della Misericordia.



Figura 3 Bottega di Nunzio Maresca, *Madonna col Bambino*, part. del *Trittico "della Candelora"*, Fontanarosa, chiesa di Santa Maria della Misericordia.

Figura 4 Bottega di Nunzio Maresca, *Sant'Antonio di Padova*, part. del *Trittico "della Candelora"*, Fontanarosa, chiesa di Santa Maria della Misericordia.



Figura 5 Aniello Stellato, *San Nicola*, Lagonegro, chiesa di Sant'Anna, dalla chiesa di San Nicola al Castello.



Figura 6 Aniello Stellato, *San Biagio*, part. del *Trittico "della Candelora"*, Fontanarosa, chiesa di Santa Maria della Misericordia.

Figura 7 Aniello Stellato, *San Biagio*, Nocera Inferiore, chiesa di Sant'Antonio.



Figura 8 Aniello Stellato, *San Biagio*, part. del Trittico “della Candelora”, part., Fontanarosa, chiesa di Santa Maria della Misericordia.

Figura 9 Aniello Stellato, *San Biagio*, part., Nocera Inferiore, chiesa di Sant’Antonio.