

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

A. XII, n. 38, 2023

Arte e territorio. La committenza dei Gesualdo in Irpinia

Art and territory. The Gesualdo patronage in Irpinia

SIMONA CAROTENUTO

ABSTRACT

Il contributo pone l'accento sulla committenza della famiglia Gesualdo nei territori irpini di Taurasi e Gesualdo. Il rinnovamento stilistico promosso da Fabrizio attraverso l'edificazione della chiesa del Rosario a Taurasi, viene sancito dalla pala rosariana di Giovanni Balducci per l'altare maggiore. L'intervento del pittore in tali luoghi, segna una volontà di continuità nelle scelte familiari, nonché una particolare preferenza per l'artista, che sarà condivisa anche da Carlo, principe di Venosa, per la realizzazione del dipinto del Perdono di Gesualdo, nella chiesa di Santa Maria delle Grazie. La chiesa del Rosario di Taurasi continuerà ad avere un ruolo significativo anche nel corso del Settecento, come si evince dalle opere di Giacinto Diano.

PAROLE CHIAVE: Fabrizio Gesualdo, Carlo Gesualdo, Il Perdono di Gesualdo, Chiesa del Rosario, Taurasi, Gesualdo, Giacinto Diano, Giovanni Balducci, Giovan Tommaso

The essay focuses the commissioning of the Gesualdo family in the Irpinia territories of Taurasi and Gesualdo. The stylistic renewal promoted by Fabrizio through the construction of the Church of the Rosary in Taurasi, is sanctioned by the altarpiece of the Virgin of the Rosary by Giovanni Balducci for the high altar. The intervention of the painter in these places marks a desire for continuity in the choices of the family, as well as a particular preference for the artist, which will also be shared by Carlo, prince of Venosa, for the realization of the painting The Pardon of Gesualdo, in the church of Santa Maria delle Grazie. The Church of the Rosary in Taurasi will continue to play a significant role also during the eighteenth century, as evidenced by the works made by Giacinto Diano.

KEYWORDS: Fabrizio Gesualdo, Carlo Gesualdo, The Pardon of Gesualdo, Church of the Rosary, Taurasi, Gesualdo, Giacinto Diano, Giovanni Balducci, Giovan Tommaso Guarini

AUTORE

Simona Carotenuto è docente a contratto di Storia dell'arte moderna dall'a.a 2019-2020 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 nell'anno accademico 2012-2013, ha al suo attivo volumi monografici (Francesco Solimena. Dall'attività giovanile agli anni della maturità [1674-1710], 2015), e saggi sulla pittura napoletana del Sei e Settecento confluiti in volumi monografici (Pittori napoletani del Sei e Settecento nel territorio di Serino, 2008, Giovan Battista Beinaschi, 2011) e nelle riviste «Kronos» (2010), «Arte Veneta» (2014) e «Paragone Arte» (2014). Ha collaborato a cataloghi di mostre (Ritorno al Cilento. Anteprima della mostra, 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 agli atti dei convegni (L'arte della quadratura. Storia e restauro. Quadraturismo e Grande decorazione nella pittura di età barocca, 2019; L'occhio e il riflesso, 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 2, 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

Tra le figure di spicco della famiglia Gesualdo¹, un ruolo determinante spetta ad Alfonso, nato a Napoli nel 1540 da Luigi IV (quinto conte di Conza, primo principe di Venosa) e Isabella Ferella.²

La sua brillante carriera ecclesiastica risulta favorita dai legami di parentela con Geronima, moglie del fratello Fabrizio II Gesualdo, nipote del papa Pio IV e sorella di Carlo Borromeo. A soli ventun anni, infatti, viene nominato cardinale diacono col titolo di Santa Cecilia e, nel 1564 vescovo della diocesi di Conza, dove era già amministratore apostolico dal 1561.³

Per lungo tempo dovette però attendere l'incarico più prestigioso, la nomina ad arcivescovo di Napoli, avvenuta nel febbraio del 1596, sebbene, già a partire dal 1565, avesse manifestato questo desiderio, chiedendo l'appoggio di Carlo Borromeo, arcivescovo di Milano, in una missiva inviata da Calitri.⁴

In occasione della sua elezione, Alfonso mette a punto un programma di rinnovamento della diocesi napoletana, curando sia la riforma ecclesiastica attraverso l'applicazione dei dettami post tridentini, sia l'ammodernamento degli edifici religiosi, tra i quali il Duomo di Napoli, dedicato a Santa Maria Assunta.

A tal proposito, a seguito della sua elezione, si registra a Napoli l'arrivo di Giovanni Balducci, un pittore fiorentino, allievo di Giovan Battista Naldini,⁵ già a Roma nel 1594,⁶ dove aveva lavorato per la corte papale. La sua presenza risulta convalidata da un documento, che attesta nel mese di settembre del 1596 il pagamento, da parte di Diana Falangola, per un ciclo di affreschi.⁷

Il pittore fiorentino e il Gesualdo si erano conosciuti a Velletri, dove Balducci aveva realizzato i perduti affreschi nella tribuna della Cattedrale di San Clemente,⁸ come si evince anche da una polizza girata ad un suo collaboratore (1595)⁹ e, in

¹ Ringrazio per i preziosi consigli Mauro Vincenzo Fontana, Nicola Cleopazzo e Roberto Carmine Leardi.

² E. RICCA, *La nobiltà nel Regno delle due Sicilie*, Stamperia di Agostino De Pascale, Napoli 1859, vol. I, p. 428.

³ Per un recente contributo su Alfonso Gesualdo cfr. M.V. FONTANA, *Itinera Tridentina. Giovanni Balducci, Alfonso Gesualdo e la riforma delle arti a Napoli*, Artemide, Roma 2019.

⁴ Il documento integrale, insieme allo scambio epistolare intercorso tra Alfonso e Carlo Borromeo è stato reso noto da M.V. FONTANA, *Itinera tridentina cit.*, pp. 148, 357-358.

⁵ Per recenti contributi sull'artista e relativa bibliografia si veda: M.V. FONTANA, *Itinera tridentina cit.*, nonché G. VILLANO, N. CLEOPAZZO, «Con molta maestria e disegno». *Una storia carmelitana per immagini: gli affreschi di Giovanni Balducci nel chiostro grande del Carmine Maggiore a Napoli*, in *Restauri al Carmine Maggiore di Napoli. Arte, Fede, Storia*, a cura di F. Di Spirito, Editori Paparo, Napoli 2020, pp. 48-99; S. DE MIERI, *Un libro su Giovanni Balducci*, in «Napoli nobilissima», VI, s. VII, 2020, pp. 65-71.

⁶ R. ALBERTI, *Origine et progresso dell'Accademia del Disegno, de Pittori, Scultori, e Architetti di Roma*, Pietro Bartoli, Pavia 1604, pp. 61-65; nonché M.V. FONTANA, *Itinera tridentina cit.*, pp. 103, 334.

⁷ Ivi, *Itinera tridentina cit.*, p. 159.

⁸ P.L. DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1573-1606. L'ultima maniera*, Electa, Napoli 1991, p. 254.

⁹ M.V. FONTANA, *Itinera tridentina cit.*, p.129.

seguito, l'artista giungeva nella città partenopea su richiesta del suo mecenate, portando con sé un linguaggio stilistico codificato e congeniale al programma riformatore del neo arcivescovo: «una pittura chiara, elementare, dai toni-specie nelle pale d'altare-d'un contenuto realismo "domestico", devozionale, e dalle spiccate cadenze-specie nei cicli di tele o di affreschi-didascaliche, narrative».¹⁰

Dai recenti studi emerge, oltre al ruolo cardine del Gesualdo per la realizzazione di opere d'arte, la sua propensione per il collezionismo convalidata da una lettera in cui, rivolgendosi al suo interlocutore, propone lo scambio di un dipinto «dell'istesso pittore che non è men bello di questo, io glielo dono, come le dono et offerisco quanto è in casa mia».¹¹

L'avvio dell'attività napoletana di Giovanni Balducci è sancita proprio dai lavori di ammodernamento del Duomo di Napoli, e dal ciclo di affreschi realizzato nel catino absidale, del quale oggi rimangono solo poche tracce leggibili.

Indicativi del programma decorativo voluto dal Gesualdo, risultano i due dipinti realizzati dall'artista fiorentino, collocati inizialmente ai lati della pala dell'*Assunta* del Perugino,¹² e attualmente presso il Museo Diocesano di Napoli, raffiguranti *San Gennaro che intercede per Alfonso Gesualdo* (fig. 1), e *Sant'Aniello che intercede per la città*.

Nella guida napoletana del Celano, veniva ricordato che nel primo dipinto citato

il cardinale che vi stà inginocchiato è il ritratto naturalissimo dell'arcivescovo Alfonso Gesualdo ed il ragazzo che tiene l'ampolle del sangue, è il ritratto d'Ascanio Filomarino (che poscia fu dignissimo cardinale et arcivescovo di Napoli), carissimo in quel tempo al detto cardinal Gesualdo.¹³

L'opera tende ad evidenziare sia la devozione per il santo patrono napoletano, al quale il prelado si affida ponendosi sotto la sua protezione,¹⁴ sia l'intento di rivaleggiare con Oliviero Carafa, che appare raffigurato, insieme a San Gennaro, nell'analoga posizione ai piedi della Vergine nella pala dell'*Assunzione* di Pietro Perugino.¹⁵

¹⁰ P.L. DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli* cit., p. 254.

¹¹ M.V. FONTANA, *Itinera tridentina* cit., p. 157.

¹² F. STRAZZULLO, *Restauri del duomo di Napoli tra '400 e '800*, Edizioni Fondazione Pasquale Corsicato, Napoli 1991, p. 26. Si veda inoltre la ricostruzione storica e bibliografica in M. V. FONTANA, *Itinera tridentina* cit., pp. 169.

¹³ C. CELANO, *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, stamperie Giacomo Raillard, Napoli 1792, giornata prima, p. 86.

¹⁴ Anche nel ciclo di Velletri il cardinale si era fatto immortalare nella medesima posizione ai piedi di Pietro. Cfr. M.V. FONTANA, *Itinera tridentina* cit., p. 174.

¹⁵ Cfr. F. STRAZZULLO, *Affreschi del pittore fiorentino Giovanni Balducci nell'antica abside del Duomo di Napoli*, in «Arte cristiana», XXXVIII, 1951, p. 133; L. GAETA, *Giovanni Balducci. San Gennaro con il*

L'intento ritrattistico di Alfonso però, lascia trasparire un fine commemorativo ancora più esplicito e, in funzione di una chiara riconoscibilità, non viene raffigurato di profilo, ma rivolge il suo sguardo verso l'osservatore.

Il Balducci «Pittore dell'illustrissimo et reverendissimo cardinale arcivescovo di Napoli»,¹⁶ avrà un ruolo privilegiato anche presso la famiglia Gesualdo, che lo coopterà per l'esecuzione di opere nei feudi irpini. Nel territorio di Taurasi, occorre citare la *Madonna del Rosario e Santi* della chiesa eponima (fig. 2), per la quale l'artista fiorentino realizza un'iconografia ricorrente nel suo repertorio figurativo, secondo uno schema già consolidato poco tempo prima sia per il dipinto destinato alla chiesa della Maddalena di Napoli: «una cona...con li misterij del Santissimo Rosario»,¹⁷ sia per la *Madonna del Rosario* dell'Annunziata di Maddaloni (fig. 3).¹⁸

La presenza dell'opera nel territorio irpino è ricordata dalle fonti locali:

Ha inoltre Taurasi un'altra pubblica chiesa sotto la invocazione del Ss. Rosario, adorna anche di buoni marmi e pitture, tra cui un gran quadro della Vergine con attorno tutti i misteri della passione del Redentore, opera apprezzabile 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, dato poscia ai minori riformati della provincia di Puglia.¹⁹

La testimonianza dello Zigarelli, fornisce notizie inesatte circa la committenza e l'autografia dell'opera, restituita dalla critica all'artista fiorentino, attraverso una corretta analisi stilistica e documentaria.²⁰

La chiesa del Rosario a Taurasi venne edificata, su concessione di Fabrizio II Gesualdo (secondo principe di Venosa) e, dalle memorie documentarie presenti nella chiesa, viene ricordato che nel 1582, i padri Domenicani, «venuti a loro richiesta...fabbricano la chiesa tanto ampla».²¹

cardinale Alfonso Gesualdo; Sant'Agnello, in *Il Museo Diocesano di Napoli. Percorsi di fede e arte*, a cura di P.L. De Castris, Elio De Rosa editore, Napoli 2008, p. 104; M.A. LOMBARDO DI CUMIA, *La topografia artistica del Duomo di Napoli dalla fondazione angioina alla 'riforma' settecentesca del cardinale Giuseppe Spinelli*, Paparo editore, Napoli 2011, p. 80, nota 206; M.V. FONTANA, *Itinera tridentina* cit., p. 174.

¹⁶ Cfr. A. PINTO, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni*, ed. 2020, p. 654 (<http://www.fedoa.unina.it/id/eprint/9622>); M.V. FONTANA, *Itinera tridentina* cit., pp. 201, 340.

¹⁷ M.V. FONTANA, *Itinera tridentina* cit., p. 340.

¹⁸ S. MUSELLA GUIDA, *Giovanni Balducci fra Roma e Napoli*, in «Prospettiva», n. 31, 1982, p. 44, fig. 17; P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli* cit., p. 259.

¹⁹ G. ZIGARELLI, *Storia della Cattedra di Avellino e de' suoi pastori*, Stamperia Del Vaglio, Napoli 1856, II, p. 434.

²⁰ Cfr. in merito alla prima segnalazione S. MUSELLA GUIDA, *Giovanni Balducci fra Roma e Napoli* cit., pp. 44, 48, fig. 30; e con bibliografia precedente, M.V. FONTANA, *Itinera tridentina* cit., p. 245.

²¹ Nella chiesa del Rosario è custodito il documento dei "Benefattori", in cui sono ricordate alcune notizie storiche: cfr. R. DE ANGELIS, E. CAPOBIANCO, *La chiesa del ss. Rosario e il Convento in Taurasi*, vol.

A sancire lo stretto rapporto della famiglia Gesualdo con tale luogo di culto, indicativa risulta la presenza di un'acquasantiera in marmo, di manifattura campana, all'interno della quale è raffigurato un putto a mezzo rilievo che afferra un rospo con la mano destra e con la sinistra un pesce.²² Sul fusto si individua lo stemma coronato della casata Gesualdo, raffigurante il leone rampante con cinque gigli (figg. 4-5).²³

L'importanza dell'edificio è sottolineata poi dall'imponente opera del Balducci, che oltre a rispecchiare la devozione dei feudatari del luogo, risulta una significativa testimonianza in tale territorio, come si evince anche dalla donazione effettuata da Giannantonio Gonnella attraverso il legato di 280 ducati, per la «jcona dell'altar Maggiore opera che ogn'un conosce».²⁴ Riguardo alla committenza della *Pala del Rosario con i misteri rosariani*, è stata avanzata l'ipotesi che il dipinto fosse stato eseguito per il vescovo Alfonso Gesualdo e, solo dopo la sua morte, acquisito da Eleonora d'Este,²⁵ seconda moglie di Carlo, sopravvissuta al marito. L'opera sarebbe giunta, infine, presso la chiesa del convento, per donazione di quest'ultima,²⁶ prima del suo definitivo trasferimento a Modena dove «finì la sua vita in continue orationi, limosine et opere sante».²⁷

Tale ipotesi non ha trovato alcun riscontro in sede documentaria e, inoltre, se si tiene conto della datazione proposta, che indicherebbe la realizzazione del dipinto tra il 1610-1615,²⁸ è plausibile che fosse stata commissionata da Carlo Gesualdo²⁹ e sua moglie.

I, Delta 3, Grottaminarda 2009, pp. 47-48. Vedi inoltre G. NICODEMI, *Tesori d'arte nelle antiche terre. La chiesa ed il complesso conventuale del Santissimo Rosario di Taurasi. Nuove acquisizioni*, Sellino Editore, Avellino 2010.

²² Il rospo o la rana possono essere associati sia alla rinascita, sia al mondo demoniaco, esorcizzato attraverso l'acqua benedetta. Il pesce (ichthýs) è un acronimo utilizzato tra i cristiani per indicare la figura di Dio e l'appartenenza al cristianesimo.

²³ Lo stemma di Alfonso Gesualdo, così come viene scolpito nel suo monumento funebre nel Duomo di Napoli, presenta invece il cappello vescovile alla sommità, al posto della corona.

²⁴ Cfr. R. DE ANGELIS, E. CAPOBIANCO, *La chiesa del ss. Rosario e il Convento in Taurasi* cit., pp. 47-48.

²⁵ Riceverà dallo zio prelado anche un anello d'oro con rubino e «unum quadrum picturae ut dicitur de devotione ad eius electionem». Cfr. M.V. FONTANA, *Itinera tridentina* cit., p. 366, che riporta il testamento di Alfonso Gesualdo del 24 ottobre 1600.

²⁶ Cfr. R. DE ANGELIS, E. CAPOBIANCO, *La chiesa del ss. Rosario e il Convento in Taurasi* cit., pp. 32-34; E. CAPOBIANCO, R. DE ANGELIS, *Vademecum Taurasino per l'anno 1999*, Montoro 1999, p. 7; E. CAPOBIANCO, R. DE ANGELIS, *La Beata Vergine del Rosario*, in «Taurasinforma», n. 8, 2008, pp. 7-8.

²⁷ Eleonora d'Este morì a Modena il 26 novembre 1637. Cfr. V. SANTI, *La storia nella "Secchia rapita"*, in «Memorie della Regia Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Modena», IX, s. 3, 2010, p. 327.

²⁸ Cfr. M.V. FONTANA, *Itinera tridentina* cit., p. 245.

²⁹ Per recenti contributi su Carlo Gesualdo si veda: *Carlo Gesualdo nella storia dell'Irpinia, della musica e delle arti*, a cura di C. Santoli, Sinestesie, Avellino 2003; *All'ombra principesca*, Atti del convegno di studi (Taurasi-Gesualdo, 6-7 dicembre 2003), a cura di P. Mioli, Lim, Lucca 2006; A. COGLIANO, *Carlo Gesualdo da Venosa. Per una biografia*, Giuseppe Barile, Irsina 2015; *Carlo Gesualdo e il suo tempo*, Atti del convegno di studi (Salerno, 16-18 novembre 2013), a cura di A. Granese, L. Sisto, Il Terebinto, Avellino 2019.

A tal proposito appare piuttosto incerta la lettura iconografica del registro inferiore del dipinto, nella quale sono collocati dei personaggi non chiaramente identificabili, ritenuti membri della famiglia Gesualdo, mentre è singolare la presenza di un bambino al centro della pala, che dando le spalle allo spettatore, interagisce col Bambino divino. La presenza del fanciullo è stata interpretata come una commemorazione del piccolo Alfonso Gesualdo morto prematuramente all'età di quattro anni nel 1600, molto amato dallo zio vescovo, identificato col prelado barbuto a destra del fanciullo.³⁰

La chiesa del Rosario anche nel corso del Settecento continua ad avere un ruolo cardine per la comunità di Taurasi, che continua a commissionare opere di prestigio ad artisti emergenti in ambito partenopeo, secondo quanto emerge dalla tela raffigurante il *Riposo dalla fuga in Egitto* (fig. 6)³¹ di Giacinto Diano,³² realizzata sull'esempio della *Sacra famiglia con san Giovannino*, datata e firmata dal pittore nel 1762 presso Sant'Agostino degli scalzi a Napoli (fig. 7). La ripresa del modello trova conferma anche dai 'ripensamenti' dell'artista, individuati nel recente restauro, dove la figura di san Giuseppe, appare nella medesima posizione di quella nell'esito napoletano, rielaborata nella stesura definitiva dell'opera. Dal punto di vista stilistico, la tela si pone in linea con la produzione del Diano tra il 1765-1770.

Allo stesso periodo cronologico andrà riferito il dipinto del medesimo autore raffigurante *San Michele che scaccia gli angeli ribelli* (fig. 8),³³ in cui l'Arcangelo rivela stringenti affinità stilistiche con la figura di Scipione nel ciclo di Palazzo Serra di Cassano a Napoli.

In merito alla committenza dei Gesualdo, se dal punto di vista stilistico la *Madonna del Rosario* di Taurasi rivela un linguaggio in linea con la produzione matura del Balducci, più complessa è risultata l'attribuzione della pala del *Perdono di Carlo Gesualdo* (fig. 9)³⁴ eseguita su commissione di Carlo all'interno della chiesa

³⁰ R. DE ANGELIS, E. CAPOBIANCO, *La chiesa del ss. Rosario e il Convento in Taurasi* cit., pp. 32-34.

³¹ G. NICODEMI, *Tesori d'arte nelle antiche terre* cit., p. 96 sg.

³² Per recenti contributi si veda: M.A. PAVONE, *Voce Diano Giacinto detto il Pozzolano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 39, Roma 1991; M. A. PAVONE, *Sulle tracce della pittura napoletana in Croazia tra Sei e Settecento*, in «Tecla», 11, 2015, pp. 4-38; A. AMENDOLA, *Due inediti di Giacinto Diano*, in *Lo sguardo di Orione. Studi di Storia dell'arte per Mario Alberto Pavone*, a cura di A. Amendola, L. Lorizzo, D. Salvatore, De Luca editori d'arte, Roma 2020, pp. 165-168

³³ G. NICODEMI, *Tesori d'arte nelle antiche terre* cit., p. 68 sg.

³⁴ Per un primo studio significativo sulla chiesa e sul dipinto cfr. C. GRAY, P. HESELTINE, *Carlo Gesualdo, Musician and Murderer*, The Dial press, New York 1926, pp.41-42; F. VATIELLI, *Il principe di Venosa e Leonora d'Este*, Fratelli Bocca editori, Milano 1941, p. 69; G. WATKINS, *Gesualdo The Man and His Music*, Oxford University Press, London 1973 p. 32. Per le numerose proposte attribuzionistiche si veda C. MODESTINO, *Della dimora di Torquato Tasso in Napoli negli anni 1588, 1592, 1594. Discorso Secondo*, Stabilimento tipografico di Giuseppe Cataneo, Napoli 1863, p. 91; A. D'AMATO, *Carlo Gesualdo, Maria D'Avalos e un quadro storico di Gesualdo*, in «Irpinia», II, n. 4, 1930, p. 19; S. MUSELLA GUIDA, *Giovanni Balducci fra Roma e Napoli* cit., p. 42; G. IUDICA, *Il principe dei musicisti*, Sellerio editore,

di Santa Maria delle Grazie, fatta edificare dal principe, in virtù della promessa fatta allo zio Carlo Borromeo, per la quale si impegnava ad erigere tre conventi in tale territorio.³⁵

Il dipinto, infatti, si colloca nella fase del mutamento stilistico dell'artista, in cui «La sua formula-fondata proprio sugli aspetti nativi di piacevolezza cromatica e di chiarezza disegnativa- si sclerotizza, s'intorbida, si "oscura", nel tentativo di rivaleggiare con le nuove mode»,³⁶ di stampo naturalistico introdotte a Napoli da Caravaggio.

La pala restituita al Balducci a seguito del ritrovamento della data (1609) e della firma, riaffiorata dall'ultimo restauro,³⁷ segue nell'impaginazione della parte superiore, uno schema già elaborato per *Le sette opere di Misericordia* della Misericordiella ai Vergini a Napoli (fig. 10) con Cristo al centro adagiato su nubi, ai lati la Vergine e San Giovanni, mentre le opere di misericordia sono raffigurate nella parte sottostante.

Nell'opera di Gesualdo viene riproposto uno schema analogo dove, ai lati di Cristo trovano collocazione la Vergine, San Michele arcangelo e i santi Francesco e Domenico. Nel registro intermedio a sinistra si individua la Maddalena, contraddistinta dai suoi attributi, e a destra santa Caterina da Siena. Al di sotto, ai lati delle anime purganti poste al centro, sono raffigurati i committenti: Carlo Gesualdo in posizione supplice, introdotto dallo zio Carlo Borromeo presso le sfere celesti, ed Eleonora d'Este.

Come è stato osservato, la figura del Borromeo risulta centrale per la realizzazione dell'opera, sia per la sua funzione di intercessore, sottolineata dal gesto che accoglie e protegge il nipote, sia per la profonda devozione manifestata dal Gesualdo nei confronti dello zio, morto in odore di santità.³⁸

Palermo 1993, p. 159; P. MISURACA, *Carlo Gesualdo principe di Venosa*, L'Epos, Palermo 2000, p. 4; A. VACCARO, *Reliquie per guarire*, in *Carlo Gesualdo principe di Venosa. L'uomo e i tempi*, ed. riv., Osanna edizioni e-book, Venosa 2013, pp. 3, 5-6, nota 11.

³⁵ La chiesa e l'annesso convento dei Cappuccini, sono gli unici edifici che Carlo riuscirà ad edificare in vita, mentre gli altri saranno realizzati solo in seguito dai suoi successori. 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.

³⁶ P.L. DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli* cit., p. 254.

³⁷ C. TAVARONE, *"Il perdono di Gesualdo". Dal restauro nuove acquisizioni*, a cura della Soprintendenza per i Beni ambientali, architettonici, artistici e storici di Salerno e Avellino, De Luca Edizioni d'arte, Roma 1989. Dal restauro è riemersa anche la figura di Eleonora d'Este, descritta dalla lettera del Pierbenedetti, ma sostituita in epoca imprecisata da una figura monacale, identificata con Isabella Borromeo sorella di San Carlo. Cfr. in proposito G. WATKINS, *Gesualdo The Man and His Music* cit., p. 32. Cfr. inoltre con bibliografia precedente M.V. FONTANA, *Itinera tridentina* cit., p. 244.

³⁸ Carlo Borromeo sarà canonizzato il 1610. Per le fonti sulla cerimonia si veda M. ROSCI, *I quadroni di San Carlo*, Milano 1965, pp. 28-39; nonché A. SPIRITI, *L'apparato vaticano per la canonizzazione di san Carlo Borromeo (1610): novità e considerazioni*, in *Studi di Storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, a cura di M. Rossi, A. Rovetta, Vita e pensiero, Milano 1999, pp. 291-299.

L'iconografia dell'opera suggerisce l'invocazione di espiazione del principe,³⁹ attraverso la mediazione dei Santi. Questi ultimi saranno menzionati anche nell'incipit testamentario del Gesualdo, dove

Invocando l'aiuto della Gloriosissima V. Maria, Madre santissima e li gloriosi Apostoli S. Pietro e S. Paolo, S. Michele Arcangelo, San Domenico, S. Maria Maddalena, Santa Caterina da Siena, S. Francesco di Assisi, quali tutti prego si degnino di intercedere per me a ciò onde istante la infinita misericordia et peccati commessi contro li Suoi divini precetti sia per Sua Grazia raccolta nella vita eterna.⁴⁰

Bisogna evidenziare che mentre tutti i Santi indicano i penitenti, la Maddalena assume un ruolo significativo in quanto è l'unica a protendersi e a dialogare con le anime del registro inferiore, creando attraverso la gestualità rivolta verso Cristo un collegamento tra il due piani.

Piuttosto singolare appare poi la ripresa da parte dell'artista della figura angelica che solleva tra le fiamme un'anima, posta sulla destra, che risulta estrapolata dal dipinto della *Madonna delle anime purganti* del Corpus Domini di Maddaloni (fig. 11), così come viene replicata la figura del penitente al di sotto delle immagini appena citate, recuperata dall'analogo dipinto. La riproposta di un modulo già sperimentato annulla le ipotesi avanzate riguardo all'identificazione delle anime purganti che, sono invece funzionali alla realizzazione di un'iconografia, e sottolineano il messaggio di espiazione richiesto dal committente.

A seguito della canonizzazione di San Carlo Borromeo nel 1610, alla quale il Gesualdo non prenderà parte giustificando la sua assenza con il suo precario stato di salute, in una lettera inviata al cugino cardinale Federico Borromeo, datata 5 marzo 1611, il Principe richiederà un ritratto del Santo «il più naturale possibile, perché possi farne cavare un quadro grande per adempiere pienamente al sudetto desiderio».⁴¹ Dalla stessa missiva si apprende inoltre che egli fosse in possesso di altri ritratti dello zio, non sufficienti però a saziare il suo desiderio di omaggiare e commemorare degnamente il Santo, come egli stesso affermerà: «ben che ne habbia havuti alcuni, non per questo mi sodisfo».⁴²

³⁹ L'opera potrebbe essere una richiesta di espiazione per l'uxoricidio di Maria d'Avalos avvenuto nel 1590. Per un recente contributo documentario in proposito cfr. E. NAPPI, *Omicidi premeditati*, in *Dai Numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella Sansevero*, Alos edizioni, Napoli 2012, pp. 147-159.

⁴⁰ F. CALOIA, *Gesualdo e Gesualdo*, Vernaccia design, Torrazza Piemonte 2022, p. 479.

⁴¹ Cfr. C. Piccardi, *Carlo Gesualdo: l'aristocrazia come elezione*, in «Rivista italiana di musicologia», IX, 1974, p. 71.

⁴² *Ibid.* Cfr. inoltre il recente contributo di Sica che identifica, senza un plausibile riscontro, il ritratto inviato dal cardinale Borromeo con quello nella chiesa di San Francesco Saverio ad Avellino: R. SICA, *Due ipotesi attributive per il ritratto di San Carlo Borromeo nella chiesa di San Francesco Saverio ad*

Monsignor Andrea Pierbenedetti, vescovo di Venosa,⁴³ in una sua visita a Gesualdo, scriverà al cardinale Borromeo, sollecitandolo ad esaudire la richiesta del Principe, intenzionato ad

«erigere una cappella a sua devotone [di San Carlo], sì come ho veduto c'ha fatto fare un quadro di buona mano alli Cappuccini di Gesualdo con retratto di San Carlo intiero e di sua Ecc.za e della sig.ra Principessa sua moglie».⁴⁴

La testimonianza del prelado attesta sia la realizzazione della *Pala del Perdono* sia l'insistenza del Gesualdo, giustificata dal profondo affetto per il Santo vescovo, tanto che, dopo aver ricevuto il ritratto, avanzerà anche la richiesta di una sua reliquia che riceverà prontamente dal cugino.

Nel 1612 si registra anche l'inizio dell'edificazione della chiesa di San Sebastiano nota come chiesa degli Afflitti e, con la morte di Carlo sopraggiunta nel 1613, saranno i Ludovisi, suoi successori a seguirne la prosecuzione e a commissionare la tela della *Pietà* a Giovan Tommaso Guarino (fig. 12)⁴⁵ nel 1622.

L'opera consente la circolazione di modelli, tra cento e periferia, in quanto dal punto di vista compositivo, l'impaginazione del dipinto deriva dal prototipo della *Pietà* realizzata da Francesco Curia (fig. 13) per la perduta chiesa dello Spirito Santo presso Mercato Nuovo a Serino nel 1599,⁴⁶ attualmente presso la chiesa dell'Annunziata di San Biagio, che il Guarino avrà avuto modo di conoscere data la vicinanza territoriale.

Indicativo risulta sia il paesaggio alle spalle del gruppo dei protagonisti dove in lontananza si osservano delle architetture, sia la grande croce centrale che isola la Vergine e crea una netta separazione tra il primo piano e il fondo.

La conferma di tale ipotesi deriva, inoltre, dal confronto con un analogo dipinto, realizzato dal pittore solofrano Giovan Tommaso per la chiesa dei

Avellino, «Sinestesi», VII, n. 24, 2018, p. 78. Per l'iconografia di San Carlo Borromeo a Napoli si veda invece R. CAUSA, *La pittura del Seicento a Napoli dal naturalismo al barocco*, in *Storia di Napoli*, vol. V, Napoli 1972, pp. 921 sg., 967-969.

⁴³ Cfr. G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia 1859, p. vol. XCIII, 152.

⁴⁴ A. VACCARO, *Reliquie per guarire* cit., pp. 3, 5-6, nota 11; G. FINNO, *Una trama da noir storico il luogo della sepoltura di Carlo Gesualdo?*, in «Reportage. Storia e società», XV, n. 24, 2018, p. 29.

⁴⁵ R. SICA, *La Deposizione nella Chiesa degli Afflitti a Gesualdo*, in «Nuovo Meridionalismo», XXXI, n. 204, 2017, pagg. 33-37.

⁴⁶ Cfr. con bibliografia precedente S. CAROTENUTO, *Pittori napoletani nel territorio di Serino*, Paparo editore, Salerno 2008, pp. 5-8, tav.1; nonché S. DE MIERI, *Francesco Curia*, in *Capolavori della terra di mezzo. Opere d'arte dal Medioevo al Barocco*, catalogo della mostra (Avellino 29 aprile 30 novembre 2012), a cura di A. Cucciniello, Arte'm, Napoli 2012, pp. 158-159.

Cappuccini di Solofra, del 1635,⁴⁷ dove l'intento di emulazione del Curia è ancora più stringente.

La presenza di un dipinto del solofrano Guarino a Gesualdo, potrebbe essere giustificata sia dalla notorietà della sua bottega dedita all'intaglio ligneo e alla pittura,⁴⁸ sia dai contatti che l'artista intrattenne con prelati e altre maestranze a Solofra. Risulta piuttosto singolare la presenza nel territorio solofrano di Francesco Catorani di Napoli, dimorante a Gesualdo, che nel 1611, si impegnava a realizzare per l'Universitas solofrana il portale in pietra della Collegiata di San Michele. La sua presenza sarebbe confermata anche dal contratto che prevedeva le spese di vitto e alloggio per le maestranze a carico dei committenti.⁴⁹

Tali testimonianze risultano significative e consentono di analizzare, attraverso lo spostamento di maestranze e la circolazione di modelli, il rinnovamento del linguaggio artistico in ambito periferico, sottolineando lo stretto rapporto intercorso tra centro e periferia favorito dal ruolo della committenza.

Figure e didascalie

⁴⁷ Cfr. 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 edizioni, Napoli 2014, pp. 96-97, fig. 11.

⁴⁸ Già nel 1619 si registrano incarichi esterni al territorio, come si evince da un documento per l'esecuzione di un organo con balastra intagliata per il Santissimo Salvatore a Cava de' Tirreni. Si veda in proposito C. TAVARONE, *Universitas e collegiata: committenza e arti decorative*, in *I dipinti dei Guarini e le arti decorative nella Collegiata di Solofra*, a cura di V. Pacelli, La buona stampa, Ercolano 1987, p. 83. R. LATTUADA, *Francesco Guarini da Solofra nella pittura napoletana del Seicento (1611-1651)*, ed. II, Paparo editore, Napoli 2013, p. 47 sg.; A. PIROLO, *Il soffitto cassettonato di Tommaso Guarino nella Collegiata di Solofra e l'arte del legno a Napoli nel XVI secolo*, Autopubblicato, 2022.

⁴⁹ C. TAVARONE, *Universitas e collegiata: committenza e arti decorative* cit., p. 78.



Fig. 1. Giovanni Balducci, *San Gennaro intercede per Alfonso Gesualdo*, Napoli, Museo diocesano.



Fig. 2. Giovanni Balducci, *Madonna del Rosario e Santi*, Taurasi, Chiesa del Rosario.



Fig. 3. Giovanni Balducci, *Madonna del Rosario, Maddaloni, Annunziata*.



Fig. 4. Manifattura campana, acquasantiera, Taurasi, Chiesa del Rosario.



Fig. 5. Manifattura campana, acquasantiera, part., Taurasi, Chiesa del Rosario.



Fig. 6. Giacinto Diano, *Riposo dalla fuga in Egitto*, Taurasi, Chiesa del Rosario.



Fig. 7. Giacinto Diano, *Sacra famiglia con San Giovannino*, Napoli, Sant'Agostino degli Scalzi.



Fig. 8. Giacinto Diano, *San Michele scaccia gli angeli ribelli*, Taurasi, Chiesa del Rosario.



(Giovanni Balducci, *Il Perdono di Gesualdo*, a 1699)

Fig. 9. Giovanni Balducci, *Perdono di Carlo Gesualdo*, Gesualdo, Santa Maria delle Grazie.



Fig. 10. Giovanni Balducci, *Le sette opere di Misericordia* Napoli, Misericordiella ai Vergini.



Fig. 11. Giovanni Balducci, *Madonna delle anime purganti*, Maddaloni, Corpus Domini.



Fig. 12. Giovan Tommaso Guarino, *Pietà*, Gesualdo, San Sebastiano.



Fig. 13. Francesco Curia, *Pietà*, Serino, Annunziata.

* Referenze fotografiche: Laboratorio DISPAC, UNISA.