

*Riccardo Sica*

IL RITRATTO DI SAN CARLO BORROMEO  
NELLA CHIESA DI SAN FRANCESCO  
SAVERIO AD AVELLINO



*(Storia di un ritratto annunciato)*

*A mio fratello Gino, bontà infinita*

**Riccardo Sica**

**IL RITRATTO DI SAN CARLO BORROMEO  
NELLA CHIESA DI SAN FRANCESCO**

**SAVERIO AD AVELLINO**

ricerche ed attribuzione

**(Storia di un ritratto annunciato)**

Ed. 2017

Copyright © 2017

La foto del *Ritratto di San Carlo* che è nella Chiesa di San Francesco Saverio ad Avellino è stata concessa dall'Archivio dei Beni culturali della Diocesi di Avellino

Le foto degli altri *Ritratti di San Carlo Borromeo citati nel testo* sono tratte da [it.wikipedia.org](http://it.wikipedia.org) 14-07-2012 e [biografieonline.it](http://biografieonline.it) 30-11-2016 [sguardisullirpinia.it](http://sguardisullirpinia.it) 01-01-2017 e dal volume Riccardo Sica, *I dipinti della Chiesa di San Francesco Saverio di Avellino*, Ed. Sellino, 1999

*Foto copertina:*

Panfilo o Giuseppe Nuvolone, *Ritratto di San Carlo Borromeo*, sec. XVII, attr., Chiesa di San Francesco Saverio, Avellino

*Retro copertina:*

Raffaele Della Campa (attr.), *Santa Rita*, tra 1909 e 1938, Chiesa di San Francesco Saverio, Avellino

***Avvertenza per i lettori:***

*Nelle pagine che seguono si adoperano indifferentemente le denominazioni “ De Franchis” o “ De Franchi” o “ De Franco” per indicare la famiglia di appartenza degli esponenti indicati*

*Progetto grafico:* Riccardo Sica



«Viva lectio est vita bonorum»

*(San Gregorio Magno)*

***IL RITRATTO DI SAN CARLO BORROMEIO***

(OLIO SU TELA)

PANFILO NUVOLONE (1611 ) O GIUSEPPE NUVOLONE (tra 1686-1695), attr.

CHIESA DI SAN FRANCESCO SAVERIO, AVELLINO



## Introduzione

Per la prima volta l'immagine di questo dipinto fu pubblicata nel 1999 nel libro R.Sica, *I dipinti nella Chiesa di San Francesco Saverio di Avellino* (Pratola Serra 1999, Sellino § Barra Editori). E' il ritratto di *San Carlo Borromeo* che quasi nessuno conosce e che, per vari motivi, riveste grande interesse. Nel libro si faceva trapelare l'ipotesi che l'opera, ora nella Chiesa di San Francesco Saverio ad Avellino, potesse essere di un pittore meridionale (Saverio Persico, lo stesso che si firma dietro la tela del *San Luigi che adora il Crocifisso* esposto nella medesima chiesa avellinese) che avesse guardato ad un prototipo figiano (in particolare ai due ritratti di San Carlo eseguiti dal Figino nel 1584 e 1585, ora nella Pinacoteca Ambrosiana).

Le innegabili, fin troppo evidenti, comunanze ed affinità con la pittura lombarda riferita ai primi tre-quattro decenni del Seicento ci hanno indotti succesivamente a coltivare la suggestiva ipotesi che l'autore del dipinto in questione potesse essere proprio Giovanni Ambrogio Figino (che l'avrebbe eseguito entro il 1608, a circa venticinque anni di distanza dal suo prototipo costituito dal *Ritratto di San Carlo* del 1585). Pur nella consapevolezza dell'azzardo, si prospettava l'idea che quel *Ritratto* eseguito dal Figino fosse il dipinto che il cardinale Federico Borromeo aveva inviato a Carlo Gesualdo, annunciandone l'arrivo in una lettera del 17 maggio 1611 affidata al prelado Perbenedetti, futuro vescovo di Venosa. E' stata pubblicata recentemente questa nostra ipotesi sulle pagine de "Il Mattino" e di "Nuovo Meridionalismo".<sup>1</sup>

Da allora, tuttavia, disponendo di ulteriore documentazione, evolvendosi velocemente le ricerche e riconsiderando varie ipotesi prospettatesi, in virtù di un'analisi specifica più approfondita dell'opera, specie nei suoi motivi di confronto con altri dipinti ed in particolare con il dipinto di Paolo De Matteis, del 1695, *San Carlo Borromeo e San Filippo Neri genuflessi dinanzi alla SS. Trinità* (Chiesa della Madonna dell'Olmo a Cava dei Tirreni), sono venute a precisarsi con sempre maggiore evidenza due attendibili ipotesi di attribuzione: il *Ritratto di San Carlo Borromeo* nella Chiesa di San Francesco Saverio ad Avellino potrebbe essere opera eseguita nel 1611 da uno dei pittori caposcuola della cerchia di Federico Borromeo operanti nei primi decenni del XVII sec., verosimilmente Porfido Nuvolone (più che il Figino, il Cerano, Giulio Cesare Procaccini e Daniele Crespi) oppure opera di un tardo epigono lombardo, verosimilmente Giuseppe Nuvolone, che l'avrebbe eseguita per la Chiesa di San Carlo Borromeo di Avellino tra il 1687 e il 1703 e, comunque, non oltre il 1703, su committenza della Principessa Antonia Spinola Colonna, figlia del marchese de los Balbases, sorella del Gran constabile Colonna e moglie del V° principe di Avellino Marino Francesco, per la gran devozione da lei nutrita verso San Carlo Borromeo.

Si è giunti a questa conclusione, sapendo, tuttavia, che il dipinto continui a recare in sé il mistero d'un tragitto che inevitabilmente lo ricolleggi all'area lombarda, della prima metà del Seicento o della seconda metà. Concordanze cronologiche e stilistiche, tuttavia, nonchè dati documentali, ci hanno alla fine persuaso che in quel tragitto il collegamento fosse avvenuto tra le famiglie Borromeo, Gesualdo, Gonzaga e Caracciolo (la probabile committente principessa Antonia Spinola Colonna era la moglie di Marino III Caracciolo, principe di Avellino) e la famiglia dei pittori Nuvolone di Milano. E ciò, anche grazie ad un prezioso suggerimento del prof. Mauro Pavesi (che qui si ringrazia) e ad una adeguata riconsiderazione dei rapporti che sicuramente intercorsero tra la potente famiglia Amoretti ad Avellino e la famiglia dei pittori Nuvolone, entrambe di origini mantovane.

Due premesse vanno fatte, in linea preliminare, alla questione attributiva del *Ritratto di San Carlo Borromeo*. La prima è che tale attribuzione è stata resa piuttosto difficile anche dal fatto che i tre pittori Nuvolone (Panfilo, Carlo Francesco e Giuseppe) ai quali il dipinto ci rinviava si trasmisero vicendevolmente, per tutto l'arco del secolo XVII, un comune ricco repertorio iconografico e

---

<sup>1</sup> Cfr. R. SICA, *San Carlo Borromeo, il ritratto è in chiesa*, in "Il Mattino", 20 novembre 2016, pag. 33 e 41; R. Sica, *Borromeo, il gran regista del perdono* in "Il Mattino" 14 marzo 2017, pag. 31; R. Sica, *Il più bel ritratto di San Carlo Borromeo e la Controriforma ad Avellino*, in "Nuovo Meridionalismo", Anno XXXI, n. 205, Ottobre-Novembre-Dicembre 2016, pagg.38-44

stilistico senza apportarvi però sostanziali, spiccate novità di differenziazioni stilistiche che potessero far distinguere con sicurezza un'opera dell'uno da quella di un altro dei tre pittori. La seconda considerazione è che un contributo non secondario alla formulazione delle ipotesi attributive è stato fornito dalla constatazione che nel dipinto di Paolo De Matteis, *San Carlo Borromeo e San Filippo Neri genuflessi dinanzi alla SS. Trinità* (1695), Chiesa della Madonna dell'Olmo a Cava dei Tirreni, ci fosse un'impressionante somiglianza del volto di San Carlo con il quello raffigurato nel *Ritratto* che è ad Avellino: di qui il sospetto che i due dipinti potessero essere derivati da un unico eventuale prototipo a cui si sarebbero attenuti. Questo prototipo veniva individuato all'origine o nei due *Ritratti di San Carlo Borromeo* eseguiti rispettivamente nel 1584 e 1585 a Milano da Giovanni Ambrogio Figino, ora alla Pinacoteca Ambrosiana (uno già in possesso del Cardinale Federico Borromeo) o comunque in un medesimo modello, ancora da identificare, ma d'impostazione e di marca sicuramente lombarda. Ciò, ferma restando la convinzione che nel *Ritratto di San Carlo* prevalesse – rispetto al dipinto di Cava dei Tirreni- un legame inequivocabilmente più vicino, più stretto -e più intimo- alla buona pittura lombarda borromeica del primo Seicento, più precisamente milanese.

Poiché non risultava che questo prototipo o modello fosse mai esistito ad Avellino e in provincia, né che ce ne fossero prove dell'esistenza fisica, s'insinuava il sospetto - in verità suggestivo quanto inquietante- che l'introvabile prototipo potesse essere proprio quel *Ritratto di San Carlo Borromeo* della cui esistenza ci riferiscono documenti scritti e del cui "invio imminente" a Carlo Gesualdo da parte di Federico Borromeo si dava l'annuncio in una lettera del 1611 del cardinale consegnata dal prelado Perbenedetti direttamente al Principe dei Musici<sup>2</sup>.

L'approfondimento successivo dello studio, basato su ulteriori prove e documenti, ha determinato la scoperta da cui s'è sviluppata tutta la ricerca: l'arrivo del dipinto a Carlo Gesualdo avvenne inequivocabilmente il 25 agosto 1611, come si evince da una lettera inviata in quella data dal Principe allo zio Cardinale<sup>3</sup>. Di qui la possibile ipotesi (la prima ipotesi) che il *Ritratto di San Carlo Borromeo*, ora nella Chiesa di San Francesco Saverio ad Avellino, possa essere proprio il *Ritratto* inviato da Federico Borromeo al nipote Gesualdo.

Alla fine può dirsi che il dipinto in questione sia il prodotto di una stratificazione di più esperienze pittoriche provenienti essenzialmente dall'area lombarda borromeica: il frutto eclettico maturato in una personalità d'artista distinta e di elevatissima qualità, pur se con una complessa cifra stilistica. Comunque da questo presunto prototipo, cioè dal *Ritratto di San Carlo Borromeo* inviato nel 1611 dal Cardinale Federico al Principe Gesualdo, bisogna partire, per risalire all'intero percorso che ci ha consentito di attribuire il dipinto ad uno dei più rappresentativi pittori borromeici del Seicento, a Panfilo o, più verosimilmente, a Giuseppe Nuvolone.

### *Storia di un ritratto annunciato.*

Il destinatario diretto del *Ritratto di San Carlo Borromeo* inviato dal cardinale Borromeo, fu, dunque, Carlo Gesualdo.

Carlo Gesualdo nasce a Venosa l' 8 marzo 1566 da Fabrizio II e Geronima Borromeo, sorella di San Carlo Borromeo. Il 1° novembre 1610 Carlo Borromeo viene canonizzato a Milano. A questa data il Principe Carlo Gesualdo sta chiedendo da tempo con insistenza a Mons. Andrea Pierbenedetti, vicario a Milano di Federico Borromeo, di sollecitare lo zio ad inviargli un ritratto (un dipinto) di Carlo Borromeo, desiderando edificare una chiesa da dedicare al «santissimo nostro Carlo»<sup>4</sup>. Quel quadro (insieme con la reliquia, un sandalo) l'avrebbe aiutato a superare lo stato di cagionevole

---

<sup>2</sup> CARD. F. BORROMEO, *Indice delle lettere a lui dirette conservate all'Ambrosiana*, Milano, 1960, Fontes Ambrosiani, XXXIV, pagg. 175-176 e Cfr. Atti conservati nell'Archivio Segreto Vaticano e nell'Archivio Segreto Estense a Modena riportati da A. Montefusco, *I Gesualdo nella storia e nelle Genealogie del regno*, Lioni-Nusco 2013, Biblioteca del Corriere, Rotostampa, specie alle pagg. 1- 7.

<sup>3</sup> *Ibidem*

<sup>4</sup> R. SICA, *San Carlo Borromeo, il ritratto è in chiesa*, in "Il Mattino", 20 novembre 2016, pag. 33 e 41; R. Sica, *Borromeo, il gran regista del perdono* in "Il Mattino" 14 marzo 2017, pag. 31; R. Sica, *Il più bel ritratto di San Carlo Borromeo e la Controriforma ad Avellino*, in "Nuovo Meridionalismo", Anno XXXI, n. 205, Ottobre-Novembre-Dicembre 2016, pagg.38-44



salute e le condizioni di prostrazione psichica in cui l'avevano gettato il rimorso ed il pentimento per l'efferato duplice omicidio commesso (della moglie e dell'amante).

Il 17 maggio 1611 Andrea Perbenedetti, ricevuta la nomina di Vescovo di Venosa sollecitata da Federico Borromeo per compiacere il nipote che di Venosa era il principe (ma allora in difficoltà di governo), consegna a quest'ultimo una lettera dello zio cardinale, con cui si annuncia che «è imminente l'arrivo» del ritratto <sup>5</sup> tanto insistentemente richiesto dal nipote.<sup>6</sup>

Il principe riceverà finalmente il quadro in questione il 25 agosto 1611<sup>7</sup>, (e, circa un anno dopo, il 1° agosto 1612<sup>8</sup>, la reliquia di un sandalo). E solleciterà, nel testamento dell'8 settembre 1613, in punto di morte, la realizzazione di due desideri, ardentemente coltivati precedentemente in vita: che egli sia seppellito nella cappella di Sant'Ignazio nella Chiesa di Gesù Nuovo a Napoli e sia edificata una chiesa da intitolare (« in onore ») allo zio San Carlo. Nel testamento letteralmente si legge: «[...] voglio ordino et comando che discesa la mia morte il corpo mio sia seppellito nella chiesa della casa professa della Compagnia di Gesù in Napoli nella mia Cappella Grande che sta quasi vicino alla sacristia sotto il nome ed il titolo della Madonna santissima»<sup>9</sup>. E nel codicillo: “ Vuole che si costruisca una **chiesa** in onore di San Carlo Borromeo ed in detta chiesa si debbano celebrare sei Messe al giorno per la sua anima»<sup>10</sup>. In una lettera del 30 maggio 1611, tuttavia, inviata da Mons. Perbenedetti al cardinale Borromeo, si riferiva anche che il Principe "... desiava erigere una **cappella** a sua (cioè di San Carlo) devotione...”<sup>11</sup>.

#### *Dubbi e misteri. Equivoci e risposte.*

Fino a tutt'oggi della chiesa e della cappella in questione non ci sono giunte tracce, mentre si sono agitati gli spettri di dubbi e misteri: quale è il quadro in questione inviato a Carlo Gesualdo? E che fine esso ha fatto? La chiesa e la cappella in onore di San Carlo Borromeo - tanto desiderate e richieste dal principe - furono veramente edificate, dopo la morte di Gesualdo e, in caso affermativo, quali sono?

A queste domande possiamo dare le risposte, che, comunque, emergeranno meglio alla luce di ciò che appresso diremo: la cappella voluta dal Principe nel testamento di morte, da dedicare a San Carlo Borromeo, è quella edificata nel 1616 nel Duomo di Avellino, cioè la Cappella di San Carlo con patronato ed Abadia degli Amoretti, esponenti di alto prestigio, di origini lombarde, mantovane, castiglionesi e milanesi; la chiesa da dedicare al Santo zio, sempre ad Avellino, è quella che fu edificata pressochè contemporaneamente (1616-19) annessa all'Ospedale di Sant'Onofrio poi detto dei Fatebenefratelli (Ordine di San Giovanni di Dio) in piazza Libertà (la chiesa fu abbattuta nel 1819 per costruire sulle sue ceneri il Teatro Comunale); il quadro è il *Ritratto di San Carlo Borromeo* che attualmente si trova (ma vi si trovava forse già dal 1767) nella Chiesa di San Francesco Saverio ad Avellino, inviato il 25 agosto 1611 da Federico Borromeo al nipote Carlo Gesualdo che così lo ringrazia: “Rendo a V.S. Ill.ma quelle gratie che per me si possono maggiori del *Ritratto di San Carlo*, **che s'è degnata d'inviarmi**, et come questo favore lo riconosco per

<sup>5</sup> A. MONTEFUSCO, *I Gesualdo nella storia e nelle Genealogie del regno*, Lioni-Nusco 2013, Biblioteca del Corriere, Rotostampa, pag.2. Gli atti delle visite pastorali del prelado Perbenedetti e delle lettere intercorse tra Federico Borromeo e Carlo Gesualdo e tra Federico Borromeo e Pierbenedetti sono conservati nell'Archivio Segreto Vaticano e nell'Archivio Segreto Estense a Modena (per essi facciamo riferimento a quanto riportato da A. Montefusco, *I Gesualdo nella storia e nelle Genealogie del regno*, Lioni-Nusco 2013, Biblioteca del Corriere, Rotostampa, specie alle pagg. 1- 7). Le lettere sono conservate presso l'Ambrosiana di Milano.

<sup>6</sup> A. MONTEFUSCO, *Op. Cit.* e Cfr. G. Iudica, *Il Principe dei Musici*, Palermo 1997, Ed. Sellerio, pag. 147. Si suppone che l'invio del quadro, rispetto alla presumibile data di esecuzione (ante 1608), fosse stato ritardato volutamente, per attendere che avvenisse prima la canonizzazione ufficiale di Carlo Borromeo (1 novembre 1610)

<sup>7</sup> Vedi lettera di Carlo Gesualdo a Federico Borromeo del 25 agosto 1611, conservata nell'Ambrosiana di Milano

<sup>8</sup> Vedi lettera di Carlo Gesualdo a Federico Borromeo dell'1 agosto 1611, conservata nell'Ambrosiana di Milano

<sup>9</sup> A. MONTEFUSCO, *I Gesualdo nella storia e nelle Genealogie del regno*, Lioni-Nusco 2013, Biblioteca del Corriere, Rotostampa, p.3

<sup>10</sup> A. MONTEFUSCO, *I Gesualdo nella storia e nelle Genealogie del regno*, Lioni-Nusco 2013, Biblioteca del Corriere, Rotostampa, p.3

<sup>11</sup> Lettera inviata da Mons. Perbenedetti a Federico Borromeo il 30 maggio 1611 conservata nell'Ambrosiana di Milano

segnalatissimo così ne resto con particolare obbligazione alla benignità di V.S.Ill.ma la qual, mi creda, **che non poteva hoggidì giungermi cosa né più cara né più accetta di questa.**"<sup>12</sup>

Alle risposte siamo pervenuti sgombrando il campo da alcuni equivoci, tra i quali innanzitutto quello secondo cui il dipinto inviato sarebbe la *Pala del Perdono* di Giovanni Balducci datata 1609 e tuttora esistente nella Chiesa di Santa Maria delle Grazie a Gesualdo. Il *Ritratto di San Carlo* in questione, che - come dimostreremo - giunse sicuramente a Gesualdo il 25 agosto 1611, invece non può essere identificato<sup>13</sup> con la *Pala del Perdono* di Giovanni Balducci. Questa pala, datata 1609, era già giunta a Gesualdo prima del 3 marzo 1611 e non aveva soddisfatto il Principe che, infatti, rinnovava la richiesta dell'invio di un *Ritratto* dello zio Carlo. Il 3 marzo 1611 Carlo Gesualdo, in una lettera allo zio cardinale, dichiara esplicitamente: "ben che ne habbia avuti alcuni (ritratti) del gloriosissimo zio Carlo, non per questo mi sodisfo"<sup>14</sup>. Evidentemente in quei "ritratti avuti" che non lo soddisfano va inclusa anche la *Pala del Perdono*. Eppure il Principe, come precisa nella stessa lettera, aveva impegnato la "diligenza" degli autori nel fare un ritratto di San Carlo che fosse il più naturale possibile: "Per sodisfare ad un ardente desiderio che tengo d'havere un ritratto naturale del gloriosissimo Santo Carlo, ho fatto usare molta diligenza, e ben che ne habbia avuti alcuni, non per questo mi sodisfo"<sup>15</sup>.

Tuttavia a fugare ogni dubbio che la *Pala del Perdono* non sia da identificare con il *Ritratto di San Carlo* richiesto dal Principe è la testimonianza di Mons. Perbenedetti il quale, prima che giungesse il *Ritratto di San Carlo*, già aveva visto la *Pala del Perdono* sistemata nella Chiesa di Santa Maria delle Grazie a Gesualdo: "... (Il Principe) ha fatto fare un quadro di buona mano alli cappuccini di Gesualdo con ritratto di San Carlo intiero e sua ecc.za e della signora principessa sua moglie"<sup>16</sup>.

Dalle lettere inviate dal marzo del 1611 al 25 agosto 1612 a Federico Borromeo risulta che Carlo Gesualdo, in un crescendo di pressioni ossessive, facesse esplicita richiesta di un urgente invio del *Ritratto* dello zio "Santissimo"<sup>17</sup>.

Qui si pone il problema: perchè Carlo Gesualdo si dichiarava insoddisfatto dei ritratti di San Carlo già avuti, per cui insisteva tanto nel richiederne ancora un altro allo zio Federico Borromeo? La risposta, a nostro avviso, è nella parola "ritratto" e negli aggettivi che egli adopera spesso per qualificare il tipo di ritratto che voleva: "naturale il più possibile" e "vero". Questi aggettivi il Principe li ripete continuamente allo zio cardinale anche nelle lettere antecedenti al marzo 1611, anche prima che facesse eseguire la *Pala del Perdono*. E li ripete anche dopo l'arrivo della *Pala* del Balducci.

La risposta al problema, allora, è che Carlo Gesualdo desiderava innanzitutto un "ritratto" di San Carlo. E la *Pala del Perdono* non era un "ritratto": è un grande dipinto in cui San Carlo, raffigurato in piccole dimensioni, è solo uno dei tanti personaggi nel contesto di un'ampia e complessa composizione generale, nella quale la rappresentazione di Carlo Borromeo è ridotta alla schematizzazione di un disegno che anche dopo il restauro ha rivelato le sue incertezze. La deformazione fisiognomica e psicologica, come osserva A. Vaccaro, "ci restituisce un volto troppo allungato (forse per aver aderito l'autore con eccessivo zelo alla precettistica iconografica del tempo)"<sup>18</sup>. Inoltre il Principe desiderava il ritratto di un "santo". E nella *Pala del Perdono* è rappresentato l'"arcivescovo" Carlo Borromeo (senza aureola) e non il "Santo" Carlo Borromeo. Il dipinto che è ora nella Chiesa di San Francesco Saverio ad Avellino, invece sì, è un "ritratto" ed è il ritratto di un "Santo" (Carlo Borromeo reca in testa persino l'aureola).

<sup>12</sup> Lettera inviata da Carlo Gesualdo a Federico Borromeo il 25 agosto 1611, conservata all'Ambrosiana di Milano

<sup>13</sup> Come hanno fatto p.e. Carmine Tavarone, *Il perdono di Gesualdo*, De Luca Edizioni d'arte, Roma, 1989, pag.6 e Antonio Vaccaro, *Carlo Gesualdo, principe di Venosa*, Lavello 1982, pag. 165

<sup>14</sup> CARD. F. BORROMEO, *Indice delle lettere a lui dirette conservate all'Ambrosiana*, Milano, 1960, Fontes Ambrosiani, XXXIV, pagg. 175-176: lettera di Carlo Gesualdo al cardinale Federico Borromeo del 3 marzo 1611.

<sup>15</sup> Lettera di Carlo Gesualdo a Federico Borromeo del 5 marzo 1611 conservata nell'Ambrosiana di Milano

<sup>16</sup> Vedi lettera di Carlo Gesualdo a Federico Borromeo del 30 maggio 1611, conservata nell'Ambrosiana di Milano e cfr. A. VACCARO, *Carlo Gesualdo, principe di Venosa*, Lavello 1982, pag. 165

<sup>17</sup> *Ibidem*

<sup>18</sup> A.VACCARO, *Carlo Gesualdo, principe di Venosa*, Lavello 1982, pag. 166

La *Pala del perdono* del Balducci, dunque, non è il ritratto di San Carlo, ed il Borromeo non vi appare nè “vero”, né “ il più naturale che sia possibile”.

*Il “vero” Ritratto, “il più naturale che sia possibile”.*

Il *Ritratto di San Carlo* ad Avellino è un ritratto, “vero” ed “ il più naturale possibile”, come lo voleva il committente. Era quello il ritratto che, nella sua “naturalità” e “verità”, avrebbe messo il Principe direttamente in contatto con lo zio, santo, tanto vero da sembrare ancora vivo. Il che, ovviamente, non poteva che rendere felice il Principe, convinto che lo zio emergente da quell’immagine pittorica gli avrebbe aperto la strada al Paradiso. In virtù di esso, rispecchiandosi in quell’immagine e nell’esempio offerti direttamente dalla sofferta esperienza del sacrificio santifico, egli avrebbe percorso, in devozione, la strada della contrizione, dell’espiazione, del pentimento e della preghiera che lo avrebbe portato al perdono . Egli si sarebbe conquistato così, da solo, la salvezza, senza altra intercessione se non quella del santo zio col quale poter dialogare attraverso una naturale immagine pittorica.

Perché il miracolo del riscatto e della redenzione avvenisse, condizione indispensabile, dunque, era che il ritratto raffigurasse lo zio santo, dopo che fosse stato ufficialmente proclamato tale dal papa. Il *Ritratto* inviato il 25 agosto 1611, a confronto con quelli precedentemente avuti, era l’unico a raffigurare Carlo Borromeo in veste e in funzione di Santo. Nella *Pala del perdono* del 1609 lo zio Carlo, non essendo stato ancora canonizzato, non avrebbe potuto compiere il miracolo. Il *Ritratto di San Carlo Borromeo* ad Avellino, invece, inviato nel 1611, ad un anno circa dalla canonizzazione, era legittimato a farlo. Il Principe ne era ben consapevole; e perciò, pur dopo l’arrivo della *Pala del Perdono* nella Chiesa di Santa Maria delle Grazie a Gesualdo, continuò a chiedere, con comprensibile maggiore insistenza ed urgenza, l’invio da parte dello zio cardinale di un *Ritratto di San Carlo* che fosse “il più naturale possibile e vero”. E’ facile supporre che Federico Borromeo, rassicurato dalla lettera di Perbenedetti circa la presenza della *Pala del perdono* nella Chiesa di Santa Maria delle Grazie a Gesualdo, di proposito si prendesse tempo per l’invio da Milano del *Ritratto* richiesto, perché sapeva quanto fosse importante che prima avvenisse la canonizzazione di Carlo. Il Principe era estenuato dall’attesa. Alcune delle dodici lettere da lui inviate al Cardinale Federico Borromeo (conservate presso la Biblioteca Ambrosiana<sup>19</sup> ed editate, in parte, da Carlo Piccardi)<sup>20</sup>, evidenziano uno stato di irrefrenabile ansietà che dal marzo al 25 agosto 1611 (anno dell’arrivo del *Ritratto*) attanagliava senza tregua l’animo del Principe in attesa dell’arrivo del *Ritratto*: uno stato di agitazione spasmodica solo apparentemente immotivato, che nascondeva, invece, buone e complesse ragioni.

*“Ardentia” di desiderio; “immagine pubblica” ed “immagine privata”, a “segnalata memoria”.*

Per comprendere tanta insistenza e tanta “ardentia” nella richiesta (“per soddisfare un mio ardente desiderio”<sup>21</sup> e “...sto aspettando con quell’ardentia che...”)<sup>22</sup> non basta l’osservazione di Piccardi secondo cui “a suscitare tale ardente devozione per San Carlo avesse contribuito l’ondata di venerazione che circondò la sua figura leggendaria assai prima della canonizzazione quando già la sua tomba era meta di migliaia di pellegrini che vi apponevano, in segno di venerazione, lumi e tavolette votive”<sup>23</sup>. Non basta, secondo noi, neppure la spiegazione data da Antonio Vaccaro, erroneamente convinto che il ritratto richiesto fosse la *Pala del Perdono* del Guarducci: il Principe-egli dice in buona sostanza- insiste ed arde, perché ha desiderio di far rappresentare “una tela votiva

<sup>19</sup> CARD. F. BORROMEO, *Indice delle lettere a lui dirette conservate all’Ambrosiana*, Milano, 1960, Fontes Ambrosiani, XXXIV, pagg. 175-176

<sup>20</sup> A. PICCARDI, *Carlo Gesualdo: l’aristocrazia come elezione*, in “ Rivista Italiana di musicologia”, vol. IX, 1974, Firenze, Olschky

<sup>21</sup> Lettera inviata da Carlo Gesualdo a Federico Borromeo il 5 marzo 1611 conservata all’ Ambrosiana di Milano

<sup>22</sup> *Ibidem*

<sup>23</sup> C. PICCARDI, *Carlo Gesualdo: l’aristocrazia come elezione*, in “ Rivista Italiana di musicologia”, vol. IX, 1974, Firenze, Olschky, pag. 72

raffigurante il generale senso di colpa dell'umanità, prostrata ai piedi dell'Altissimo, in attesa del perdono"<sup>24</sup>.

Secondo noi, il Principe, in un momento preciso in cui non riusciva più ad attendere oltre l'arrivo del ritratto vero e naturale che richiedeva, anticipò la realizzazione della Pala che, nelle sue dichiarate intenzioni originarie, sarebbe dovuta essere fatta dopo l'arrivo del ritratto, perché proprio da questo ritratto doveva essere ricavata. Da quanto scritto in una lettera al cardinale, quella Pala avrebbe dovuto essere la "grande tela" che, derivata dal ritratto vero e naturale di San Carlo, avrebbe lasciato ai posteri una buona immagine, "una buona memoria di se stesso" ("perché possi farne cavare [fare ricavare dal ritratto] un quadro grande, per adempire pienamente il suddetto mio desiderio")<sup>25</sup>. Anche la reliquia del santo sarebbe dovuta servire a questo scopo. "Il favore – si legge nella lettera del 7 giugno 1612- sarà che, avendo designato di erigere una Chiesa in honore del suddetto glorioso Santo, vogli V.S.I.ma favorirmi di qualche segnalata reliquia d'esso, acciò... che così possa io lasciare a tutti li Posterii miei segnalata memoria"<sup>26</sup>.

Ma evidentemente la *Pala del Perdono* del Guarducci non era bastata allo scopo ("... possa io lasciare a tutti li Posterii miei segnalata memoria")<sup>27</sup>.

Al Principe servivano innanzitutto certezze, immediate e dirette, per salire in Paradiso. A lui era sempre interessato, prima ancora che una pala votiva o un ex voto da destinare ai posteri, il suo personale perdono, la sua salvezza, perché potesse egli essere poi veramente di esempio a tutta l'umanità peccatrice anch'essa in attesa di perdono. Interessava, cioè, previamente, il miracolo del perdono. E questo l'avrebbe potuto compiere solo un santo, o, essendo ora Carlo Borromeo deceduto, un ritratto che lo raffigurasse santo, al naturale, come se fosse "vero", vivo, con l'aureola.

E' evidente - dalle lettere inviate al cardinale Borromeo - che al Principe non bastasse curare solo la propria immagine pubblica, da consegnare al mondo; necessitava prima di tutto lo strumento idoneo, privato, di salvezza personale: appunto, un vero ritratto di San Carlo, capace di far apparire lo zio vivo, attivo. Questa consapevolezza, non appena avvenuta la canonizzazione di Carlo Borromeo, il 1° novembre 1610, accese il desiderio di ricevere il *Ritratto* e determinò nel Principe lo stato di spasmodica agitazione che s'è detto: la bramosia di non voler perdere sul momento l'occasione creatasi per ottenere il perdono, il miracolo tanto agognato. Di qui la ragione dell'insistere con sempre più forza e determinazione nella richiesta del ritratto presso lo zio cardinale. La bramosia era potenziata, del resto, dalla posizione post-tridentina e controriformistica assunta dalla Chiesa e appoggiata e propagandata sia dai gesuiti e sia dai teatini: la posizione che solo un santo possa essere il vero intermediario tra il Signore e il peccatore, capace di intercedere e operare la grazia, la salvezza, aprendo la via del Paradiso.

Carlo Gesualdo, ovviamente, già aveva scelto il suo santo, a cui rivolgersi: e quel santo non sarebbe potuto essere che lo zio Carlo, appena canonizzato.

Urgeva, dunque, l'arrivo del dipinto, che veicolasse subito l'operazione del miracolo.

### *Pensieri di morte.*

Antonio Vaccaro per spiegare quest'anomalo stato di eccitazione psichica del Principe individua una buona ragione nel ripiegamento di questi, nei mesi precedenti l'arrivo del *Ritratto*, nella riflessione religiosa di fronte ai pensieri della morte: "... certo a determinare lo stato di inquietudine di Gesualdo acutizzatosi dopo la Pala del Perdono, non furono estranee motivate preoccupazioni per l'acuirsi delle sue infermità. Ma la malattia, deposta la maschera dell'alibi, come all'epilogo di

<sup>24</sup> A. VACCARO, *Op. Cit.*, pag. 166.

<sup>25</sup> Lettera di Carlo Gesualdo a Federico Borromeo del 5 marzo 1611, dove si legge: "perché possi farne cavare ( fare ricavare dal ritratto) un quadro grande , per adempire pienamente il suddetto mio desiderio".

<sup>26</sup> In verità al Principe non dovè essere apparso un "vero ritratto", secondo nostra supposizione, neppure quel suo volto dipinto dal pennello di Caravaggio, alterato nella eccessiva caratterizzazione psicologica della sofferenza e della contrizione, irricognoscibile, nascosto nel cappuccio da monaco nella prima stesura della *Flagellazione* del 1607 (forse, questa potrebbe essere anche un'altra ragione della cancellazione di quel volto).

<sup>27</sup> Lettera inviata da Carlo Gesualdo a Federico Borromeo il 7 giugno 1612

una finzione scenica, **articola pensieri di morte**<sup>28</sup>. Ed effettivamente era stato il pensiero della morte ad indurre il principe a preoccuparsi del matrimonio del figlio Emanuele, per garantire così la continuità della propria stirpe. Era stato il pensiero della morte, ancor prima, a fargli sentire l'estrema gravità della scomparsa dello zio cardinale Alfonso Gesualdo (103), tessitore di tutti i grandi matrimoni della casata e delle più complicate questioni di famiglia. Anche allora al Principe non era rimasto altro da fare che rivolgersi all'arcivescovo di Milano Federico Borromeo. Alla regia di questi fu affidata peraltro l'organizzazione del matrimonio di Emanuele Gesualdo con Marta Polissena Furstenberg, nobildonna di Praga e nipote di Francesco Gonzaga, marchese di Castiglione Mantovano, "consigliero et cavaliere de la Maestà Cesarea et suo ambasciatore residente presso la Santa Sede Apostolica"<sup>29</sup>.

Forse già nel 1607 gli stessi pensieri di morte avevano spinto il Gesualdo ad accostarsi al Signore per essere perdonato, facendosi rappresentare dal pennello di Caravaggio nella prima stesura (poi cancellata) della *Flagellazione* (dapprima nella Chiesa di San Domenico Maggiore e ora nel Museo di Capodimonte), dove egli appare supplichevole, stanco, disperato, con gli occhi gonfi di lacrime, incappucciato. Sicuramente gli stessi pensieri di morte lo spinsero, proprio nel 1611, a scrivere il suo primo mottetto "*Ne reminiscaris, Domine, delicta nostra*" (*Dimentica, perdona, Signore, i nostri peccati, le nostre colpe*). Queste parole sembra di leggere sulle labbra del Principe implorante, vestito da monaco incappucciato, dinanzi al Signore nella *Flagellazione* di Caravaggio. Nell'intero arco dell'anno 1611, fino al 25 agosto 1611, questi pensieri di morte si acuirono in un grido di angoscia esasperata che sembra voler esplodere: " il grido di contrizione- scrive il Vaccaro- degli anni giovanili riaffiora alle labbra dell'uomo maturo, che ripercorre, nella contemplazione del lento disfarsi del corpo, l'itinerario della passione del Cristo sofferente. Risale a questi anni l'ultima fatica artistica, rivolta appunto alla meditazione religiosa"<sup>30</sup>. Riaffiorava, proprio nel 1611, quello stesso grido che proprio lui aveva affidato, perché lo rappresentasse, al pennello dell'anonimo pittore che replica con varianti la *Pietà* di Silvestro Buono (che è ai Cappuccini di Avellino) nella Chiesa degli Afflitti a Gesualdo, dove egli è ritratto nelle sembianze del Cristo depresso (il viso è identico a quello rappresentato in un dipinto che si osserva nel castello a Gesualdo)<sup>31</sup>. E' il grido dello stesso struggente ardore che, frutto di riflessioni religiose, avevano ispirato e qualificato le opere musicali di Carlo Gesualdo anche negli anni immediatamente precedenti il 1611. E' il grido che, sempre nel 1611, s'esprime nella stampa dei libri quinto e sesto dei madrigali e, soprattutto, nei *Responsoria*, "venticinque composizioni nate nel clima riformistico del concilio tridentino"<sup>32</sup> dove non a caso il Principe dei musicisti raggiunge una musica "terrificante e tragica", ma nello stesso tempo "bella e sublime"<sup>33</sup>.

#### *L'arrivo del Ritratto, la gioia del Principe.*

Come abbiamo già detto, ad acquietare l'animo sconvolto del Gesualdo, riuscì solo l'invio del *Ritratto di San Carlo*<sup>34</sup>.

Con l'arrivo del quadro, il Principe vide assecondata la sua totale fiducia nelle "virtù taumaturgiche" affidate al *Ritratto*, quella fiducia che egli stesso, candidamente, aveva confessato in una delle dodici lettere inviate allo zio cardinale tra marzo e il 25 agosto 1611. Sicché la gioia esplose: " Rendo a V.S. Ill.ma quelle gratie che per me si possono maggiori del *Ritratto di San Carlo*, che s'è degnata d'inviami... non poteva hoggidì giungermi cosa né più cara né più accetta

<sup>28</sup> A. VACCARO, *Op. Cit.*, pag. 165

<sup>29</sup> A. VACCARO, *Op. Cit.*, pag. 165, ASMN, AG, b. 824, lettera Carlo Gesualdo, Gesualdo 22 settembre 1607

<sup>30</sup> *Ibidem*

<sup>31</sup> R. SICA, *La Deposizione nella Chiesa degli Afflitti a Gesualdo*, in "Nuovo Meridionalismo", Anno XXXI, n. 204, luglio-agosto 2017, pagg.33-37.

<sup>32</sup> A. VACCARO, *Op. Cit.*, pag. 169 e cfr. G. Watkins, *Gesualdo, The man and his music*, London, Oxford University Press, 1973, pagg.259-184;etc.

<sup>33</sup> Cfr. A. VACCARO, *Op. Cit.*, pag. 169

<sup>34</sup> E' quanto opportunamente sottolinea anche A. Vaccaro, *Op. Cit.* (ASMN, AG, b. 824, lettera di Carlo Gesualdo al cardinale Borromeo, Gesualdo 22 settembre 1607).

di questa. Anzi posso dire di non poter spiegare a V.S. Ill.ma con quanta mia particolare consolatione et devotione sia stato da me ricevuto, et per se stesso et per venirmi dalle benigne mani di V.S. Ill.ma”.<sup>35</sup>

Il *Ritratto* pervenuto, calmando il Principe, riesce laddove non era riuscito neppure il matrimonio recente, felicemente conclusosi, del figlio Emanuele.

Giustamente, perciò, il Vaccaro osserva che quella lettera del 25 agosto 1611 con cui si ringrazia per il *Ritratto* pervenuto “ha ormai recuperato i consueti toni, esangui e protocollari, della scrittura del Principe”<sup>36</sup>.

Eppure, solo cinque mesi prima, il 14 marzo 1611, Carlo Gesualdo aveva espresso tutta la sua più profonda agitazione, l’angoscia “che non lascia dubbi sullo stato d’animo dello scrivente”<sup>37</sup>. In un “post scriptum” della lettera inviata al cardinale Borromeo era scritto: “Supplico V.S. Ill.ma, per la servitù et vincolo che le professo, a favorirmi, così comel’ho supplicato per un’altra mia, del **vero ritratto** del Santissimo nostro Carlo.. et che la gratia sia presta, le faccio di nuovo umilissima riverenza...”<sup>38</sup>.

Non è casuale che, nella lettera, la parola “grazia” segua immediatamente la parola “ritratto”, a cui è evidentemente connessa: infatti, è il ritratto che avrebbe dovuto produrre la grazia.

Probabilmente l’intrecciarsi dei rapporti, sotto la regia del Cardinale Borromeo, tra i Gesualdo e i Gonzaga culminati nel matrimonio del figlio del Principe, Emanuele, con la nipote di Francesco Gonzaga, marchese di Castiglione di Mantova, creò l’occasione per la realizzazione e l’invio del *Ritratto di San Carlo*, determinando, così, la serenità del Principe. Questi rapporti già prima- e fino al giorno dell’arrivo del quadro (25 agosto 1611) - si erano mantenuti sempre generalmente buoni. Il Principe aveva tentato, sin dal suo matrimonio con Eleonora d’Este, di profittare dei “legami di parentela degli Estensi con i Gonzaga e i Medici che gli avrebbero potuto schiudere le porte dei circuiti musicali di Firenze e di Mantova, noti in tutta Europa”<sup>39</sup>. Ed anche quando i rapporti tra Carlo Gesualdo e Cesare d’Este, fratello di Eleonora e duca di Modena dopo l’annessione di Ferrara allo Stato Pontificio, per vari motivi sembrarono volersi momentaneamente incrinare, i due “non rinunciarono mai ad avere un dialogo”<sup>40</sup>. Il Principe esprimeva la sua grande soddisfazione per il matrimonio conclusosi del figlio in una lettera al duca di Mantova: “essendo a noi importantissimo il negotio del matrimonio di don Emanuele mio unico figlio, vengo a darLe nuova, come questo con gratia de lo Signore resta concluso con la Signora Contessa donna Marta Polissena de Firstemberg figlia della Signora donna Isabella di Pernestan, case e persone molto qualificate nel regno di Bohemia...”<sup>41</sup>. I capitoli matrimoniali, redatti il 24 ottobre 1607, furono ratificati nel gennaio 1609 presso la residenza napoletana della duchessa di Gravia<sup>42</sup>. Emanuele Gesualdo- come riferisce G. Stanco- secondo gli accordi, incontrò la moglie (sposa per procura) a Castiglione, lasciando “la massa della cavalcata nella Santissima di Loreto. E contemporaneamente Lelio Cioglia, uomo fidato del principe, fu inviato a Milano per ringraziare il cardinale Federico Borromeo”<sup>43</sup>: era stato questi, infatti, il regista occulto di tutta l’operazione delle nozze.

E’ facile desumere, ora, che, quando Carlo Gesualdo ordinò nel suo testamento di morte che fosse edificata una chiesa in onore di suo zio Carlo, in una località del proprio “Stato” da individuarsi in

---

<sup>35</sup> Lettera di Carlo Gesualdo al Cardinale Federico Borromeo, Gesualdo, 25 agosto 1611, conservata all’Ambrosiana

<sup>36</sup> A. VACCARO, *Op. Cit.*, pag. 169.

<sup>37</sup> A. VACCARO, *Op. Cit.*, pag. 164

<sup>38</sup> Lettera di Carlo Gesualdo al Cardinale Federico Borromeo, Gesualdo, 25 agosto 1611, conservata all’Ambrosiana

<sup>39</sup> G. STANCO, *Nuove fonti per la biografia di Carlo Gesualdo*, in “*Rivista Storia del Sannio*”, *Saggi e ricerche, Arte Tipografica*, Napoli, 3° serie- anno VIII, I sem. 2001, pag.71.

<sup>40</sup> G. STANCO, *Op. Cit.*, pag. 73.

<sup>41</sup> A. VACCARO, *Op. Cit.*, ASMN, AG, bs. 824, Lett. C. Gesualdo, Gesualdo, 22 settembre 1607.

<sup>42</sup> A. VACCARO, *Op. Cit.*, ASAV, Prot.not. G. Barisano, distr, A.I.( appendice), fs. 7,f. 25.

<sup>43</sup> G. STANCO, *Nuove fonti per la biografia di Carlo Gesualdo*, in “*Rivista Storica del Sannio*”/ *Saggi e Ricerche, Arte tipografica*, Napoli, I sem. 2001, pag. 81

base ai desideri della moglie Eleonora e della zia Costanza Gesualdo ”<sup>44</sup>, dovette essere agevole per Eleonora d’Este e Costanza scegliere Avellino come la località per l’edificazione. Evidentemente, con l’aiuto del fratello Cesare,<sup>45</sup> Eleonora d’Este, benché il testamento del marito le imponesse di rimanere a Gesualdo, pur facendo ritorno a Modena per poter beneficiare del vitalizio e dei titoli nobiliari, aveva preferito non sottrarsi al dovere e all’impegno imposte dal marito di esaudire i due grandi desideri: l’edificazione di una cappella e di una chiesa nel proprio “Stato” (nello stato di Carlo Gesualdo) in cui accogliere il ritratto e la reliquia del sandalo inviati.

#### *L’attribuzione del dipinto.*

A conclusione di tutto quanto sinora esposto, prospettiamo ora le due probabili ipotesi di attribuzione del *Ritratto* in questione: o che l’autore del dipinto, inviato il 25 agosto 1611, dal cardinale Federico Borromeo e temporaneamente allocato nella Cappella di San Carlo nel Duomo di Avellino (di patronato della famiglia mantovana Amoretti che era discesa ad Avellino al seguito di Francesco d’Aragona) sia Panfilo Nuvolone, preferito agli altri pittori caposcuola delle cerchia di Federico Borromeo (Ambrogio Figino, il Cerano, Giulio Cesare Procaccini, Daniele Crespi); oppure che l’autore del dipinto sia, più verosimilmente, Giuseppe Nuvolone, che l’avrebbe eseguito per l’altare massimo della Chiesa di San Carlo Borromeo in piazza Libertà ad Avellino, tra il 1687 e il 1695, su commissione della Principessa Antonia Spinola Colonna, moglie del V° Principe di Avellino, Marino III Caracciolo, particolarmente devota a San Carlo.

#### *La prima ipotesi.*

La Cappella di San Carlo nel Duomo avellinese era con “Abadia e patronato dei Signori Amoretti, illustre Famiglia giunta ad Avellino nel 1496, che traeva origine dalla Città di Mantova in Lombardia”<sup>46</sup>. Così si legge nella iscrizione marmorea nella Cappella di San Carlo nel Duomo avellinese: “Divo Carolo Borromeo/Minimentum Amoris/Ab Amorettis Patriciis Mantuanis/Cum Abbatia Erectum:/A D Io:Vincentio Barone S.R.I. / et Plani Dardani//ornatum, Auctum:/Fili, Patronatus Iura foventes,/huc translatum instaurant”. Si ha notizia anche di una statua di San Carlo esistente nella cappella omonima che conservava la reliquia di una parte della veste del santo indossata quando gli si sparò contro un’archibugiata<sup>47</sup>. Il De Franchi precisa: “Nella statua di San Carlo Borromeo Cardinale arcivescovo e Gloria di Milano, vi è portione della veste”<sup>48</sup>. Non si esclude che a collocare il *Ritratto di San Carlo* nella Chiesa omonima ad Avellino possa essere stato lo stesso Francesco Antonio Amoretti che nel 1619 riaffermava con forza ed ostentato orgoglio il ruolo e l’importanza delle sue origini nobiliari nella città di Avellino. Come spiega il De Franchi, nel 1619, l’anno dopo la consacrazione della Chiesa di San Carlo Borromeo ad Avellino, avveniva “che, per sentenza del S.R.C. rinovatasi la separazione de’ Nobili, volesse la Città comprendere tra’ primi di essi Francesco Antonio Amoretti Barone del S.R.C., e Cavaliere della Camera del Serenissimo di Mantova; Egli nondimeno (siccome pur fecero li sigg.Miroballi, Bevilacqua \$ Offiero) negli Atti dello stesso S.R.C. di Napoli, non men che di Avellino, fece più sue oppurtune proteste, di non doversi, né potersi pregiudicare con tale aggregazione alle ragioni dell’Originaria sua Nobiltà”<sup>49</sup>.

La commissione del *Ritratto* e la sua destinazione nella Cappella degli Amoretti nel Duomo di Avellino erano favorite del resto dagli stessi rapporti di parentela intercorrenti tra Carlo Gesualdo e la famiglia Gonzaga. Il figlio del Principe, Emanuele, come s’è visto, aveva sposato nel 1608 la

<sup>44</sup> ASN, *Regia Camera della Sommaria, Diversi*, I num., vol.161/bis, f.42; Cfr. anche G. Stanco, *Nuove fonti per la biografia di Carlo Gesualdo*, in “*Rivista Storia del Sannio*”, *Saggi e ricerche*, Arte Tipografica, Napoli, 3° serie- anno VIII, I sem. 2001, pag.73

<sup>45</sup> Il 13 settembre 1613 ella manda una lettera al fratello Cesare: “...Intanto le invio copia del testamento acciò veda quella parte che tocca a me, et me l’inchino”.

<sup>46</sup> F. DE FRANCHI, *Avellino Illustrato da’ Santi e da’ Satuarii*, Giacomo Raillard, Napoli, MDCCIX, pag.539-40.

<sup>47</sup> F. DE FRANCHI, Op. Cit., pag. 546

<sup>48</sup> F. DE FRANCHI, Op. Cit., pag. 546

<sup>49</sup> F. DE FRANCHI, Op. Cit., pag. 546

nipote di Francesco Gonzaga, marchese di Castiglione Mantovano e Ledole, nonché consigliere e cavaliere della Maestà Cesarea e suo ambasciatore residente presso la Santa Sede Apostolica. I primi contatti tra le due Casate (Gesualdo e Gonzaga) risalgono agli anni ottanta del Cinquecento, quando Giulio Gesualdo, sfruttando le amicizie del fratello Alfonso, si era recato a Mantova con l'intenzione di investire 300.000 scudi e di potersi ritagliare un piccolo spazio presso la corte dei Gonzaga.

#### *La scelta dell'autore del dipinto.*

Ciò premesso, ai fini del riconoscimento dell'autore del *Ritratto* in questione, bisogna innanzitutto chiedersi quale pittore avesse potuto dipingere un ritratto "vero", "naturale il più possibile" di San Carlo, come specificatamente e ripetutamente richiesto dal Principe.

Fino al 1611 il più bel ritratto di San Carlo ripreso **dal vero** l'aveva dipinto Giovanni Ambrogio Figino nel 1584 (replicato negli altri suoi due *Ritratti* del 1585 oggi all'Ambrosiana) e l'aveva in possesso il cardinale Federico Borromeo (che lo donò nel 1618 al Museo Ambrosiano).

Poiché il Figino era morto nel 1608, Federico Borromeo avrebbe potuto affidare l'esecuzione del *Ritratto* da inviare al nipote ad uno dei bravissimi pittori caposcuola della sua cerchia i quali dal 1603 al 1630 realizzarono con le loro opere la vasta ed imponente esaltazione del santo a Milano (Cesare Porocaccini, il Cerano e Daniele Crespi principalmente) oppure a Porfido Nuvolone (nel 1608 il figlio Francesco Carlo aveva appena dieci anni e Giuseppe non era ancora nato).

La scelta sarebbe potuta cadere innanzitutto su Giulio Cesare Procaccini, che nel 1610 eseguì anche il *Ritratto del Cardinale Borromeo* che ora è nella Pinacoteca Diocesana a Milano, se mai sottoponendogli a modello proprio il *Ritratto di San Carlo* del 1585 del Figino in possesso del cardinale Borromeo; sul Cerano (al quale nel 1610 Federico Borromeo affidò la regia della cerimonia romana della canonizzazione di San Carlo) il quale dipinse anche una serie di tele per un apparato provvisorio per la Basilica di San Pietro in Vaticano, di cui oggi resta solo il *Sant'Ambrogio* della Pinacoteca Ambrosiana; su Daniele Crespi allora non ancora ventenne ma in arte straordinariamente precoce che, molto più tardi (1625 circa), avrebbe eseguito la celeberrima *Cena di San Carlo* (Chiesa di Maria della Passione, Milano), nella quale si ritrova, vedi caso, per quanto riguarda soprattutto la mezza figura, la stessa impostazione che caratterizza il *Ritratto di San Carlo* avellinese, insieme ad altri medesimi caratteri iconografici, stilistici e compositivi.

Più verosimilmente, tuttavia, il cardinale avrebbe potuto contare su Panfilo Nuvolone.

Nuvolone Panfilo (nato tra il 1578 e il 1581 a Cremona) si era formato inizialmente presso la scuola di Giovan Battista Trotti, detto il Malosso. Il *Ritratto di San Carlo* in comune con i modi della pittura di Panfilo Nuvolone presenta un impianto severo, di esplicita ispirazione controriformata, pervaso da un accademismo affine a quello di Giovanni Ambrogio Figino. Il pittore si sarebbe potuto fondare sull'utilizzo del modello dei due *Ritratti di San Carlo* del Figino del 1584 e del 1585, recepito molto probabilmente per il tramite di traduzioni incisive. In quanto alla data di esecuzione, le vicende di committenza, legate, come s'è visto, alla figura di Carlo Gesualdo permettono di datare il dipinto con molta probabilità 1611, dopo che, morto il Figino nel 1608, il pittore era passato da Cremona a Milano, intorno al 1608-09, incominciando a trattare soggetti di culto tipicamente milanese e borromaico. E' documentata la sua presenza nel 1610 presso la parrocchia di San Calimero di Milano dove fu registrato il suo nucleo familiare, composto dalla moglie Isabella ventenne e da tre figli<sup>50</sup>. Il dipinto potrebbe costituire una prova della solida affermazione conquistata dal pittore nella Milano di Federico Borromeo, documentata per esempio dalla commissione della perduta pala con il *Transito di S. Diego d'Alcalà*, un tempo nella chiesa di S. Maria del Giardino, tra il 1609 e il 1611. Pressoché cronologicamente coincidente è l'avvio della più significativa impresa pittorica, tra quelle superstiti del Nuvolone, costituita dalla decorazione della cappella Sansoni della chiesa francescana di S. Angelo, sempre a Milano, commissionata nel 1610. Come il ciclo di Sant' Angelo, il *Ritratto* ad Avellino rivela uno stile "decisamente più

---

<sup>50</sup> BESTA, 1933, pp. 458 e ss.



maturato, aggiornato sulle prerogative della contemporanea pittura milanese, la cui eco si avverte nella concitazione drammatica che anima la grande tela con *Sansone che uccide i filistei*, collocata su una delle pareti laterali della cappella”<sup>51</sup>. I richiami al Procaccini presenti in questi lavori rifluiscono anche nel *Ritratto* avellinese. Stimandosi reciprocamente, il Procaccini e il Panfilo si imitavano vicendevolmente. Si pensi che, nel contratto del 1610 relativo alla cappella in Sant’ Angelo, si stabilì che fra i periti giudicanti si escludesse il Procaccini perché «esso Panfilo gli sarà per sospetto», cioè avrebbe insospettito i committenti, evidentemente consapevoli dei rapporti privilegiati tra Nuvolone e gli artisti di origine bolognese. I reciproci influssi tra i due artisti spiegherebbe, così, perché l’intonazione sentimentale e la tavolozza intonata ad una patina scura di penombra sul volto di San Carlo nel ritratto avellinese ricordino così da vicino, specie per l’inclinazione patetica, il volto di *San Giovanni Evangelista* del Procaccini, attribuito a questi dalla Fondazione Federico Zeri. Giustamente il Frangi evidenzia il fronte emerso, agli inizi del secondo decennio del Seicento, “delle concrete relazioni biografiche e del ruolo sempre più influente giocato nei successivi sviluppi dello stile dell’artista cremonese dai modelli procaccineschi e in particolare da quelli di Camillo Procaccini, il cui eloquio sciolto e misurato divenne un vero e proprio riferimento normativo per Nuvolone”<sup>52</sup>. Il che si avverterà meglio nella pala d’altare della cappella Sansoni, e nella grande lunetta con l’*Annuncio del transito alla Vergine* commissionata a Panfilo sul finire del 1614 dalla confraternita del Rosario della chiesa di S. Domenico a Cremona.

Si può assegnare l’esecuzione del *Ritratto di San Carlo* ad Avellino al 1611, cioè al frangente più felice e intenso dell’intera carriera dell’artista; subito dopo, infatti, questi “già a partire dagli anni venti del Seicento imboccherà una parabola discendente sul piano delle sperimentazioni stilistiche non meno che su quello delle occasioni professionali”<sup>53</sup>. Ispirato a schemi compositivi e ad atteggiamenti che ricordano prototipi addirittura di Camillo Procaccini, il dipinto si segnala, nella tematica religiosa, per caratteristiche che rimandano a quelle presenti nell’ultimo periodo significativo dell’attività di Nuvolone, cioè nelle opere realizzate per la chiesa dei Ss. Bartolomeo e Martino a Casalpusterlengo sullo scorcio del medesimo decennio. Il dipinto fa trapelare un timido avanzamento stilistico rispetto al Procaccini stesso, grazie al risalto di una grazia e di una dolcezza nuove, che contemporaneamente spuntavano anche nelle prove d’esordio del figlio Carlo Francesco, allora ventenne o poco più. Un’analogha calda vena espressiva si riverbererà solo molto più tardi, nella paletta con *S. Sebastiano*, oggi nella chiesa di S. Maria della Pietà a Cremona e appartenente alle collezioni del locale ospedale, assegnabile intorno ai primi anni trenta del Seicento.

La collaborazione tra i due esponenti della famiglia Nuvolone è stata riconosciuta ed accertata. Tuttavia la poco esplorata produzione “ritrattistica” di Panfilo Nuvolone, nel cui ambito s’inseriscono il *Ritratto del governatore Bernardino Fernandez de Velasco* e il *Ritratto di Giovan Battista Bonetti*, (già presso Finarte a Milano) successivo al 1633, ci aiuta ben poco a farci acquisire certezza nel riconoscere la mano di Nuvolone Senior nel *Ritratto* avellinese. La somiglianza poi, a volte impressionante, tra le opere dei tre esponenti della famiglia Nuvolone complica e non facilita l’identificazione dell’autore del *Ritratto*. Inoltre i tipici caratteri assorbiti da Panfilo dalla triade dei caposcuola della pittura lombarda, della cerchia borromaica, continuarono a fondersi, inscindibilmente, anche nella pittura dei due figli, Carlo Francesco e Giuseppe. Tale fusione fu favorita soprattutto dalla loro frequentazione dell’Accademia Ambrosiana diretta dal Cerano. Fu Carlo Francesco in particolare che tuttavia studiò più approfonditamente, in età giovanile, le opere del Cerano e di Giulio Cesare Procaccini, come dimostrano la *Pala di S. Vincenzo* della Parrocchia di Varallo Pombia e la *Pietà e Santi* della Collegiata di Bormio (1631-34).

Nel dipinto avellinese, comunque, si rivela quel “vibrante patetismo” che fu aspetto distintivo proprio della triade dei caposcuola lombardi e diventò poi patrimonio dei tre Nuvolone e, infine, di tutto il primo Seicento lombardo. Se ne trova traccia anche nel *San Giovanni Evangelista* di Panfilo

---

<sup>51</sup> F.FRANGI, *Nuvolone, Panfilo*, Dizionario biografico Treccani, vol. 79 (2013) ; Cfr. Berra, 2002, p. 74

<sup>52</sup> *Ibidem*

<sup>53</sup> *Ibidem*

Nuvolone approdato nell'Ottocento nella Chiesa di S. Stefano a Milano e nel *San Giovanni Evangelista* già menzionato, attribuito dalla Fondazione Federico Zeri a Cesare Procaccini. Ritornando alle ragioni dell'attribuzione del dipinto avellinese a Panfilo Nuvolone, egli deve aver guardato, tra il dicembre del 1609 e il novembre 1610 (anno in cui Carlo viene canonizzato), il gruppo dei *Miracoli di S. Carlo* in onore della beatificazione del Crespi, nonché la serie dei Quadroni di San Carlo iniziata nel 1603 nel Duomo di Milano con i *Fatti della vita del Beato Carlo*. Vi avevano partecipato Cerano, Giulio Cesare Procaccini, Carlo Buzzi, il Duchino ed altri. Da queste opere milanesi il *Ritratto di San Carlo* ad Avellino avrebbe appreso un gusto più classico, sentimentale e aggraziato, derivato dai modelli di Correggio e Parmigianino, capace di smorzare ogni violenza espressiva e conflittualità luministica: un gusto appunto che, ricordando quello di Ambrogio Figino, era stato promosso da Giulio Cesare Procaccini e Daniele Crespi. Non a caso il *Ritratto di San Carlo* ad Avellino trova, nell'area di questi ultimi tre artisti citati, punti di riferimento precisi in almeno quattro prototipi milanesi che non vanno oltre il 1630: il *Ritratto di San Carlo Borromeo* di Ambrogio Figino del 1585, Pinacoteca Ambrosiana, Milano, il *San Giovanni Evangelista* attribuito a Giulio Cesare Procaccini dalla Fondazione Federico Zevi, Università degli studi di Bologna (primi decenni del '600) e la *Cena di San Carlo*, unanimemente attribuita a Daniele Crespi, Chiesa di Maria della Passione, Milano (1625 c.). Il *Ritratto di San Carlo* ad Avellino presenta, in comune con i dipinti del Procaccini e del Crespi, la ricerca di una intensità drammatica contenuta, raggiungibile attraverso la dignitosa semplificazione di un severo impianto compositivo, l'attento studio della modellazione dell'incarnato, la palpebrazione della luce nel chiaroscuro, il risalto dell'immagine in un inedito linguaggio iconografico ed espressivo che è frutto dell'incontro – straordinario - dell'esperienza caravaggesca con quella della scuola del Seicento lombardo. Con la *Cena di San Carlo* del Crespi il *Ritratto* avellinese ha in comune, in particolare, l'espressione di un medesimo naturalismo: per esempio la stessa rappresentazione dello spigolo del tavolino, la stessa precisione di riga e squadra con cui si rende la caratteristica piega della stola arabescata che scende a piombo dal tavolo, ricoprendolo, la medesima morbidezza della stoffa leggera della manica decorata ai bordi con motivi di tenue ricamo rosso-arancione, secondo la medesima tecnica del colore sfilacciato, sfrangiato nella stesura della veste chiara, che il Crespi apprese dal Procaccini e trasmise rapidamente ai seguaci.

#### *Il filone nuovo del "naturalismo".*

Date la sua speciale destinazione e la sua funzione, il *Ritratto di San Carlo Borromeo* ad Avellino non si rifà allo specifico filone tradizionale rappresentativo del Santo in relazione con la peste di Milano, né si rifà a quello che raffigura il Santo mentre comunica durante le processioni penitenziali (con il santo chiodo e con una corda al collo, nella povertà più autentica). Il dipinto avellinese, di contro, costituisce quasi il "prototipo" della versione iconografica che rappresenta il Santo penitente dinanzi al Crocifisso, «stanco, addolorato, pallido, sofferente, con dura barba pur se rasata, nell'atto estatico di portarsi la mano destra al petto da cui ricade con naturale movimento la metallica catena, in un fervoroso raccoglimento nella preghiera»<sup>54</sup>.

Il filone in cui s'inserisce, con la patetica espressione del volto e con l'atteggiamento contriso dinanzi al ricco corredo devozionale, è quello introdotto dalla tipologia della ritrattistica psicologica del Figino, ripreso e divulgato successivamente dal Procaccini e da Daniele Crespi. Nell'ambito di questo filone, il *Ritratto di San Carlo* ad Avellino sicuramente intensifica il risalto del patetismo, nella figura e nella complice natura morta degli oggetti devozionali rappresentati. Il potenziamento di questi aspetti, pur nella caratterizzazione generale dei prevalenti motivi di classicità di stile, fu certamente incoraggiato dalla raccomandazione fatta all'autore del dipinto dal Cardinale Federico Borromeo di tener presenti la destinazione dell'opera e la funzione di questa, la quale, infatti, doveva costituire un sicuro e chiaro exemplum di martirio e moralità che consentisse, nella sofferenza e nell'espiazione, il perdono e la salvezza. La raccomandazione del cardinale, cioè,

<sup>54</sup>R. SICA, *I dipinti nella Chiesa di San Francesco Saverio di Avellino*, Avellino1999, Ed. Sellino, pagg. 32 e ss.

suggeriva, evidentemente, rispetto ai probabili prototipi e in specie ai precedenti *Ritratti di San Carlo* del Figino, l'arricchimento di un corredo di repertorio iconografico più simbolico, con il teschio, il Crocifisso, la catena, il cappello, la corona. Tant'è che, alla fine, il dipinto si segnala come uno splendido brano non solo di "ritrattistica" ma anche di "natura morta".

Se il *Ritratto di San Carlo* (1585) del Figino (Fig.1) è un efficace ritratto psicologico dell'"uomo" (di Borromeo prima che venisse canonizzato), il ritratto avellinese, successivo, è anche la deliberata rappresentazione della "santità" del personaggio, individuata nei segni della sofferenza umana, del sacrificio, del patimento e dell'assorta preghiera. Sul piano didascalico, se la corona e il cappello posati su uno spigolo del tavolo, ai piedi del Cristo sulla croce sono simboli dell'affidamento totale e assoluto del ministero sacerdotale e pastorale di Carlo che rinuncia definitivamente ad ogni potere terreno, la catena, il crocifisso, il teschio diventano, in un linguaggio metaforico, mezzi di "trasporto" reali dell'uomo alla santità. Questi motivi, comunque, rimangono pur sempre elementi di fisicità concreta, squisitamente naturalistici: si richiamano a quel "naturalismo" che era iniziato proprio con la pittura del Figino negli ultimi suoi anni a Milano (si ricordi che la cosiddetta *Fruttiera di persici*, pesche, di Figino, è considerata non a caso un incunabolo della natura morta italiana).

Derivato dall'applicazione di tale naturalismo, il *Ritratto* avellinese, come tanti ritratti del Figino, Procaccini e Crespi, si configura nella sua straordinaria bellezza classica come una patetica raffigurazione umana, da toni di commovente intimità familiare, affettiva. Nell'originalità dello stile e nell'eccezionale bravura tecnica e formale dell'autore, si equilibra e si esalta anche un clima di suggestivo romanticismo.

Il "naturalismo" che era iniziato da quel prototipo del 1585 del Figino (da cui il dipinto avellinese pur sempre deriva) e l'introspezione psicologica che, dopo il pittore milanese, si diffuse per tutto il Seicento, superano, così, nel *Ritratto* avellinese, la tipologia del ritratto tradizionale a mezza figura, impostato di profilo. L'autore, richiamandola, rilabora in chiave intimistica l'aristocratica caratterizzazione classica che fu del Figino di «quel naso aquilino in visibile assonanza con l'aristocratica sontuosità tonale dei colori, specie del rosso cardinalizio, quasi tizianesco, nel piviale che ricopre le spalle e nel cappello quasi cadente dallo spigolo del tavolo, in «un sapiente gioco di rispondenze di luci»<sup>55</sup>. Sicchè il dipinto avellinese, a nostro avviso, si fonda pur sempre su un prototipo figiniano a cui non a caso, forse, attinse molto più tardi, nel 1627, anche Jan Thomas nel *Ritratto di San Carlo* che sta nel Rijkmuseum Amsterdam.

Più precisamente la leggera spinta del capo a sinistra che accenna appena ai tre quarti è la "tipologia

compositiva, con il Borromeo rappresentato di profilo rivolto verso sinistra, che ricalca esattamente quella di un gruppo di tre immagini risalenti al passaggio tra il XVI e il XVII secolo, attribuiti dubitativamente a Giovanni Ambrogio Figino o al suo ambito nel catalogo di Ciardi (Firenze 1968, pp. 223 e 240)"<sup>56</sup> (Mauro Pavesi).

Certo il ritratto-prototipo del Figino del 1585 riprende "dal vivo" San Carlo. Il ritratto avellinese, invece, denuncia iconograficamente, in maniera evidente, un invecchiamento - apparentemente inspiegabile - del volto del santo. Se l'autore fosse proprio Figino (come abbiamo ipotizzato in un primo momento), si potrebbe supporre che egli, nel 1608 (anno della morte), a distanza di quasi ventitrè anni dal ritratto del 1585, più che ritrarre ricordasse, cioè "immaginasse", il volto del Borromeo, attraversato ormai dai segni più tangibili del martirio e del dolore, della sofferenza e del tempo, visibili anche attraverso le rughe in fronte, senza per questo fargli perdere la sua caratterizzazione d'identità fisiognomica. Caratterizzazione che sarebbe dovuta emergere comunque, di proposito, con tutta evidenza presso il destinatario speciale del quadro, che ne doveva

---

<sup>55</sup> R. SICA, *I dipinti nella Chiesa di San Francesco Saverio di Avellino*, Avellino 1999, Ed. Sellino, pagg. 32 e ss.

12 bis Mauro Pavesi, 2005, Scheda: Ritratto di S. Carlo Borromeo, <http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/scschede/3n120-00059>).

<sup>56</sup> MAURO PAVESI, *Ritratto di San Carlo Borromeo*, <http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/3n120-00057>.

trarre esempio e monito, per il perdono e la salvezza, e consegnarne il messaggio a tutta l'umanità, peccatrice in cerca di riscatto.

Può dirsi in generale che sia i ritratti figiniani milanesi e sia quello avellinese obbediscano alla precisa direttiva controriformistica di offrire ai fedeli «i valori della santità contro la negazione delle correnti ereticali». Il che è in perfetta linea di continuità con una tradizione locale irpina che nel medioevo, nella vicina Chiesa di San Francesco in piazza Libertà ad Avellino, aveva trovato nella figura di Luigi de Sus, investito della nomina di Conte di Avellino da Simone di Monfort (crociato contro gli eretici Albigesesi, sulla scia del Re di Francia Luigi IX e vescovo di Tolosa), uno dei più forti paladini della fede nei Santi. Una tradizione, questa, che si esprime successivamente, a partire proprio dal 1610 (quando se ne iniziò a diffondere la ricostruzione agiografica), anche nella fede infinita, nella devozione e nel culto per Santa Rita, la «santa dei miracoli impossibili»<sup>57</sup> (con il cui nome è anche ricordata e denominata la chiesa che accoglie attualmente il *Ritratto di San Carlo*).

Nel filone pittorico del “naturalismo” introdotto negli anni a cavallo tra i due secoli, il *Ritratto* avellinese (opera di Figino, o di Procaccini, o di Cerano, o di Panfilo o di Giuseppe Nuvolone) si annoda precisamente, a nostro avviso, al punto di arrivo - culminato nel 1608 - della transizione del Figino dal “manierismo” rinascimentale al “naturalismo” seicentesco più ampiamente ripreso successivamente dai due Nuvolone figli. Questo periodo iniziò, come già detto, nel 1584 e nel 1585, proprio con i due figiniani *Ritratti di San Carlo* all'Ambrosiana e con i tre ritratti pittorici di San Carlo (due di essi erano all'Almo Collegio Borromeo di Pavia ed il terzo è alla Pinacoteca Ambrosiana) della Quadreria dell'Ospedale Maggiore di Milano a cui si riferiscono le schede del Catalogo di Ciardi (Firenze 1968, pp. 223 e 24)<sup>58</sup>.

#### *Il confronto con i Ritratti milanesi.*

A confronto con questi ritratti milanesi, in sede critica, può dirsi che il *Ritratto* avellinese s'avvicini (per la verità più per impostazione iconografica e meno per somiglianza fisica del personaggio ripreso) al quadro che ritrae *San Carlo* di profilo, con la barba, con il teschio in mano dinanzi a un tavolino da cui si erge il crocifisso, di cui alla Fig.5. Alla base si legge la data, 1584 (Mauro Pavesi, in una scheda relativa al dipinto, lo data post 1600 e ante 1699). A questa data (1584) il Borromeo aveva deciso di farsi ricrescere la barba: si sa che egli si rase la barba solo negli ultimi otto anni dall'anno della peste, cioè dal 1576 al 1584 circa, in segno di penitenza.

Il Borromeo avellinese ha invece la barba rasata anche se piuttosto dura, come negli altri due ritratti milanesi (Figg.1 e 3), rispettivamente del 1584 e 1585.

Ciò è particolare non secondario. Infatti, pur se si sa che il santo, eccetto la parentesi post-peste, portò sempre la barba, Ambrogio Figino fu tra i primi pittori a voler raffigurare anche dopo il 1584 San Carlo Borromeo rasato, secondo quella che sarebbe divenuta successivamente l'iconografia seicentesca più usuale che raffigurò San Carlo sempre rasato.

Si tratta di un volto con pelle dura, come appare anche nel *Ritratto di San Carlo Borromeo* di Agostino Ciampelli (Collez. Privata, Fig.4), che ritrae il santo quasi di tre quarti ma con una leggera

---

<sup>57</sup> E' probabile che nel 1610, pressochè contemporaneamente all'arrivo in Irpinia del sandalo, del ritratto e della notizia della canonizzazione di Carlo Borromeo, giungesse anche l'eco della prima ricostruzione agiografica di Santa Rita, il cui culto è intensamente sentito ad Avellino, tant'è che a questa santa è tuttora dedicata un'apposita cappella nella Chiesa di San Francesco Saverio e nella chiesa di San Generoso. La ricostruzione agiografica di Santa Rita è pervenuta ad opera di padre Agostino Cavallucci, agostiniano; e sul suo testo si adagiano tutte le successive biografie della santa. Cavallucci si basò sulla tradizione orale (in particolare quella interna al monastero di Cascia e quella degli abitanti di Roccaporena), e sulle poche fonti iconografiche precedenti, probabilmente servendosi, per il resto, di *topoi* agiografici consolidati. Sicché non è casuale, a nostro avviso, la creazione della Cappella dedicata a Santa Rita nella stessa Chiesa di San Francesco Saverio in cui figura il *Ritratto di San Carlo Borromeo*, giacché fin dal 1610 iniziarono ad attecchire il culto e la devozione per la Santa ad Avellino (anche se il riconoscimento della sua santità arriverà ufficialmente molto più tardi).

<sup>58</sup> Il riferimento di questa rappresentazione naturalistica, psicologicamente espressiva, va al *San Carlo Borromeo* di Carlo Sellitto nella Chiesa di S. Aniello a Caponapoli, 1610-14 (Paolo De Maio ne copia specularmente il volto nel suo *San Carlo con il Crocifisso* che si trova nella chiesa di San Nicola alla Carità a Napoli). Se dovessimo indicare il nome di un pittore che nel Meridione, nel 1610, si mostrasse meglio e più attento di altri alla lezione pittorica milanese borromaica, non a caso proporremmo Carlo Sellitto.

barba, abbastanza spuntata. (Come nel dipinto avellinese in quest'opera l'intonazione coloristica generale si mantiene su tonalità scure che ricordano quelle che provennero direttamente dal cromatismo importato da Venezia a Firenze dal Passignano nel 1589). Certo il dipinto di Avellino presenta un chiaro riferimento anche ai modi della pittura controriformista del Ciampelli, chiamato a Roma insieme con Giovanni Balducci dal Cardinale dei Medici. (Il pittore fu richiesto dai Gesuiti, considerati i propugnatori della Controriforma in campo artistico, perché capace di divulgare in forme semplificate il messaggio religioso, in totale aderenza al programma propedeutico contemplato dalla Controriforma).

In virtù del naturalismo che ha in comune con questi ritratti, il *Ritratto* di Avellino presenta la carnagione bruno-olivastra, le labbra strette in un ghigno pio nella malinconica consapevolezza dell'intenso dolore dignitosamente sopportato, la sensazione del rapimento nell'adorazione dinanzi al Crocifisso, in cui si perdono la meditazione e la preghiera.

Rispetto a questi dipinti, quello di Avellino ci sembra addirittura prevalere sul piano qualitativo ed espressivo, presentandosi davvero come il ritratto **vero e il più possibile naturale** che aveva descritto e voluto Carlo Gesualdo. In esso sembra di vedere riflessa— come nella fedeltà di uno specchio - tutta «l'immagine che il Borromeo coltivò di sé nella vita perdendovisi» (Michel De Certeau): l'immagine che fa del «suo corpo il sacramento del ritratto episcopale, per essere il martire del modello, prima di divenirne a sua volta la rappresentazione»<sup>59</sup>.

Il *Ritratto di San Carlo* testimonia quindi, in ultima analisi, oltre l'adesione ai prototipi figiniani milanesi, anche il superamento di essi, perché rispecchia l'evoluzione del linguaggio del Figino avvenuta quando -nell'ultimo periodo- egli espresse una sensibilità nuova con cui interpretò le abituali tipologie “in una via mediana tra partecipazione commossa e sostenutezza classicista che conduce, alla fine, a risultati di singolare nitore e peccatezza espressiva”<sup>60</sup>. E' la strada della ritrattistica psicologica e dell'ambientazione naturalistica, come s'è detto, con l'espressione patetica del volto e con l'atteggiamento contriso, accanto alla “verità” degli elementi del corredo devozionale. E' la via mediana che intrapresero Giulio Cesare Procaccini, Daniele Crespi e i Nuvoloni. Su questa stessa via, il *Ritratto* di San Carlo ad Avellino appare avvolto nella medesima misteriosa tonalità fumosa (color carbone bronzeo, con riflessi grigio-verdi ramati) che ricopre l'incarnato e l'ambiente nel già citato *San Giovanni Evangelista* del Procaccini. Ed evidenzia, nella pelle trasparente del volto, il nobile patimento, nascosto sotto le palpebre socchiuse in un'espressione emotiva tra l'estasi e la meditazione, tra la rassegnazione e la malinconia. Solo il fugace accenno alla calda tonalità del rosso manto cardinalizio riesce a rischiarare, in entrambi i dipinti, quello del Procaccini e quello ad Avellino, la complessiva penombra avvolgente l'angoscia che inquieta la patetica scena. Nei volti del *Ritratto* avellinese e del *San Giovanni Evangelista* del Procaccini, inoltre, due identiche, leggere pieghe, ondulate, solcano appena la fronte corruciata.

Nel dipinto avellinese si rinvengono anche tracce dei rapporti d'influenza reciproca intercorsi tra il Crespi e il Figino. E' significativa, in proposito, la coincidenza nella medesima chiesa milanese di Maria della Passione della presenza della *Cena di San Carlo* (1625) di Daniele Crespi e dell'*Agonia nell'orto* dipinta da Ambrogio Figino nel 1586.

Come nella *Cena di San Carlo* del Crespi, nel *Ritratto* ad Avellino il santo assume la posizione di chi è leggermente proteso in avanti dinanzi al tavolo, assorto in un intenso raccoglimento interiore, carico di sofferenza umana. Nei due dipinti si riscontrano, inoltre, la stessa impostazione solenne del manto rosso, le stesse pieghe ben marcate, bucate dall'ombra fonda negli stessi punti di snodo del braccio dall'avambraccio e di aderenza al petto, la stessa delicata merlettatura di pallido arancione agli orli delle maniche della camicia chiara.

L'ascendente della “maniera” patetica e del tonalismo mesto di Camillo prima e di Giulio Cesare Procaccini poi, s'affermò pienamente dal 1619 in poi nei dipinti della triade dei caposcuola della pittura lombarda (nell'ambito della cerchia borromaica) continuando a rifluire poi nella pittura dei primi due Novolone, il Panfilo e Carlo Francesco, e più tardi anche di Giuseppe.

<sup>59</sup> F. FRANGI, *Borromeo, Carlo*, Dizionario Biografico, Treccani, vol. 79 (2013).

<sup>60</sup> *Ibidem*



A subire quest'ascendente fu soprattutto Carlo Francesco Nuvolone, che frequentò assiduamente l'Accademia Ambrosiana e coltivò “la volontà di portare alle estreme conseguenze le inclinazioni affettuose e neocorreggesche, oltre che le aperture verso il pittoricismo rubensiano, che già dimoravano nella pittura di Giulio Cesare Porcaccini”<sup>61</sup>. Certo quello fu l'orizzonte entro il quale si mosse Carlo Francesco Nuvolone coi suoi dipinti realizzati per il collezionismo privato—dal *Martirio di una santa* del Musée du Louvre al *Tarquinio e Lucrezia* della collezione Borromeo all'Isola Bella – nei “quali l'artista dimostra di dialogare da vicino con le opere da cavalletto, certo non meno fosche e intense”<sup>62</sup>. E quello sarebbe potuto essere, a nostro avviso, anche l'orizzonte in cui sarebbe potuta avvenire la realizzazione del *Ritratto di San Carlo* che è ad Avellino. Ma ciò presupporrebbe l'ipotesi che spiragli di tale orizzonte già fossero apparsi nella pittura del primo decennio di Panfilo Nuvolone o, dopo essere stati ripresi ed ampliati da Carlo Francesco, permanessero fino agli ultimi decenni del Seicento quando Giuseppe Nuvolone molto probabilmente li riflesse nel *Ritratto* avellinese. Si tratterebbe di un ampio orizzonte nel quale, occorre precisarlo, non risultano estranee certe dolcezze dei modelli di Guido Reni (quelle che fecero attribuire al Nuvolone lo pseudonimo di ‘Guido di Lombardia’) e della pittura di Bartolomé Esteban Murillo, nonché certe “suggestioni più moderne, in direzione soprattutto del magistero coloristico di Van Dyck, forse apprezzato per il tramite delle contemporanee esperienze della pittura genovese”<sup>63</sup>. E' lo stesso orizzonte, con le medesime inclinazioni di dolcezza sentimentale alla Guido Reni che non esitiamo a riconoscere nella pittura di Francesco Cairo (che studiò alla scuola di Guido Reni), con quale il *Ritratto* avellinese ha molto in comune a partire da quello sfinimento dei sensi nell'abbandono dell'animo ad una profonda sofferenza, all'irrinunciabile dovere della missione intrapresa. Anche nel *San Luigi con il Crocifisso* che è nella stessa chiesa di San Francesco Saverio ad Avellino dove è il *Ritratto di San Carlo* si rinviene lo stesso struggimento patimento psicologico del Santo che brucia in un'adorazione estatica che lo scuote, lo agita, lo divora, mentre la pasta pittorica si frantuma sotto lo scricchiolante pennello, e si spiritualizza. Dinanzi al *Ritratto* avellinese, come dinanzi a tanti dipinti del Cairo, per dirla con le parole di Vittorio Sgarbi, “gli strumenti della critica d'arte devono lasciare il posto a quelli della psicoanalisi”<sup>64</sup>. E “tutto avviene nell'ombra, con luci striscianti, bagliori notturni, gemiti”<sup>65</sup>. In quest'orizzonte di sentori psicanalitici, di struggente sentimentalismo, in cui Sgarbi non sbaglia ad intravedere segnali d'un decadentismo ante litteram, maturò, come si diceva, anche la grande esperienza del “ritrattista” Carlo Francesco, unanimemente apprezzato e molto elogiato. Non a caso proprio a lui fu affidata l'effigie, oggi perduta, di *Maria Anna d'Austria*, di passaggio a Milano nel 1649 prima di celebrare il suo matrimonio con Filippo IV (l'incontro a Milano fu favorito proprio da quel Bartolomeo Arese che raccomandò con una lettera al cardinale Giberto III Borromeo la protezione di Giuseppe Nuvolone nel suo soggiorno a Roma). Questa specializzazione del Nuvolone nella ritrattistica è documentata da “un consistente nucleo di ritratti superstiti, alcuni dei quali fissano le sembianze di personalità illustri del mondo culturale milanese”<sup>66</sup>. Eseguì i ritratti di *Manfredo Settala* (1646) e di esponenti di spicco del contesto politico e diplomatico del tempo, quali *Bartolomeo Arese* e il governatore dei Paesi Bassi *Don Giovanni d'Austria* (1656), su committenza prestigiosa di personaggi più o meno illustri della nobiltà lombarda: Nuvolone li raffigurò privilegiando la messa in posa che diverrà caratteristica del ritratto di corte barocco, sulla scia dei sontuosi modelli ‘internazionali’ di Anton Van Dyck, come dimostra, per esempio, lo splendido *Ritratto di gentildonna* delle Collezioni comunali d'arte di Bologna”<sup>67</sup>.

<sup>61</sup> F.FRANGI, *Nuvolone, Carlo Francesco*, Dizionario Biografico, Treccani, vol. 79 (2013).

<sup>62</sup> *Ibidem*

<sup>63</sup> *Ibidem*

<sup>64</sup> VITTORIO SGARBI, *L'estasi della lussuria che travolge il sacro*, in “Il Giornale.it, Cultura”, 13/09/ 2015

<sup>65</sup> *Ibidem*

<sup>66</sup> *Ibidem*

<sup>67</sup> *Ibidem*

### *La seconda ipotesi.*

Concordanze storiche e cronologiche, oltre che stilistiche, che qui appresso indicheremo, ci inducono, tuttavia, ad assegnare con maggiore convinzione e motivazione il *Ritratto di San Carlo Borromeo* che è nella Chiesa di San Francesco Saverio ad Avellino a Giuseppe Nuvolone (Milano 1616-1703), che ereditò i portati delle esperienze pittoriche del padre e del fratello.

Soprattutto le scelte di stile operate da Carlo Francesco costituirono “l’imprescindibile viatico all’intera carriera del fratello Giuseppe, le cui prime opere note si collocano nei secondi anni Quaranta del Seicento”<sup>68</sup>. Ed in questi anni elaborò un’armonia di toni ed una ricca composizione narrativa, insieme a peculiarità stilistiche che risentono di influssi pittorici emiliani e genovesi. Giuseppe Nuvolone, tuttavia, si formò prevalentemente facendo propri gli elementi costitutivi del linguaggio pittorico di Carlo Francesco. Da questi apprese la morbida palpebrazione dei colori che, nelle delicate sfumature tonali creatrici di aristocratiche atmosfere, conferisce dolcezza luministica alle figure, come nel *Ritratto* avellinese di San Carlo.

Come già nei dipinti degli anni quaranta di Carlo Francesco Nuvolone e di Francesco Cairo, anche nel dipinto ad Avellino, risuona l’eco del mondo visionario e meditativo del coevo clima culturale milanese, l’aria di una pittura raffinata e ricca, dalla matericità quasi fiamminga, forse non immemore della conoscenza della contemporanea pittura genovese. Ciò prova quanto s’è precedentemente detto, che, cioè, i riverberi della pittura patetica borromaica di metà secolo si trascinarono fino alla fine di questo.

Secondo la nostra ipotesi, Giuseppe Nuvolone avrebbe eseguito il *Ritratto di San Carlo Borromeo* che figura nella Chiesa di San Francesco Saverio, per l’altare massimo della Chiesa di San Carlo ad Avellino tra il 1687 ed il 1695, tra la data del matrimonio della probabile committente, principessa Antonia Spinola Colonna, con il V° Principe di Avellino Marino III Caracciolo, e la data d’esecuzione da parte di Paolo De Matteis del *San Carlo Borromeo e San Filippo Neri genuflessi dinanzi alla SS. Trinità* (Chiesa della Madonna dell’Olmo a Cava dei Tirreni) che al *Ritratto di San Carlo* di Avellino sicuramente si ispira, specie per la raffigurazione del volto del santo.

La committenza è attestata dagli storici F. De Fanchi e Giuseppe Zigarelli. Precisamente, quest’ultimo scrive: “La Principessa Antonia Spinola, figlia del marchese de los Balbases, sorella del Gran constabile Colonna, e moglie del V principe di Avellino don Marino III Caracciolo, abbellì la Chiesa di San Carlo ad Avellino e, per la gran devozione verso il santo medesimo, rinuovò il maggiore altare **con tavola di scelto pennello**, pregevoli stucchi dorati, e splendide suppellettili”<sup>69</sup>. La edificazione (1618) della chiesa di San Carlo ad Avellino in cui fu collocato il *Ritratto*, come abbiamo ampiamente riferito, era stata uno dei desideri sanciti per iscritto dal principe Gesualdo nel suo testamento di morte ed era stata realizzata da Camillo e Marino Caracciolo. Ai Caracciolo già dal 1608 il Principe aveva svenduto parte dei suoi feudi (vedi idiritti giurisdizionali del feudo di Villamaina, per esempio); ed ai Caracciolo furono ulteriormente ridistribuiti altri feudi, dopo la morte del Principe, finché tutti i possedimenti non passarono alla famiglia Niccolò Ludovisi prima e alla famiglia Ludovisi Boncompagni dopo.

### *La gloriosa Chiesa di San Carlo Borromeo ad Avellino.*

Nel 1616 l’imput alla costruzione della chiesa di San Carlo ad Avellino fu dato da Camillo Caracciolo, nell’ambito di un progetto di riorganizzazione generale delle chiese e dello spazio nella Piazza Libertà di Avellino. Nel 1618, quando Avellino contava solo 3000 - 4000 abitanti, la

---

<sup>68</sup> *Ibidem*

<sup>69</sup> GIUSEPPE ZIGARELLI, *Storia della Cattedra di Avellino*, Volume I, Stamperia del Vaglio, 1856, Napoli, pagg. 304- 305, dove così il testo continua: “...ordinando poi che in ogni 4 novembre celebrata venisse la sua festività con tutta la massima pompa. In detta chiesa finalmente in occasione della festa della traslazione de’ ss. martini Modestino, Flaviano e Fiorentino, che avea luogo il 10 giugno, facean posa tutte le statue e sacre reliquie del Tesoro della Cattedrale, processionalmente condotte la sera innanzi, vi rimaneano per la intera notte, e nello stesso modo facevano ritorno al duomo nel dì vengente, e collocate nella gran macchina loro preparata”.

chiesa fu completata da Marino II Caracciolo, annessa all'Ospedale (denominato di S. Onofrio o volgarmente "Fatebenefratelli")<sup>70</sup> dell'Ordine di San Giovanni di Dio <sup>71</sup>.

Simultaneamente nel 1616 si provvedeva a mettere in cantiere il duplice progetto di costruire ad Avellino la Chiesa da dedicare a San Carlo e di trasportare le ossa del Principe nella Cappella Grande della Chiesa di Gesù Nuovo a Napoli: nello stesso anno, cioè, iniziava la svolta che avrebbe dovuto esaudire i due grandi desideri coltivati in vita ed espressi dal Principe Gesualdo nel suo testamento di morte.

Che la Chiesa di San Carlo Borromeo fosse stata edificata nel 1618 (forse contemporaneamente alla Cappella di San Carlo nel Duomo) è attestato dall'assenso accordato dal Vescovo Cinquino nel Sinodo nella Cattedrale di Avellino del 10 giugno 1618 e dal pubblico strumento del 14 marzo 1618 per mano del notaio Emilio Nicodemis della città di Avellino, alla presenza del principe Marino II Caracciolo Rossi. <sup>1</sup>E' testimoniato inoltre in più parti da Scipione Bella Bona nei suoi *Ragguagli della Città di Avellino* del 1642: "Marino II Caracciolo dalli fondamenti edificò la chiesa di San Carlo, in cui habitano gli Frati del Beato Giovanni di Dio, volgarmente chiamati Fatebenefratelli ed in somma sei mila mila scudi ciascun'anno assegnò delle sue rendite per sussidio de' Religiosi, Orfani, poveri, ed altre opere pie" <sup>72</sup>. E' ribadito da Francesco De Franchi nel 1709 e da Giuseppe Zigarelli nell'Ottocento. Quest'ultimo, in particolare, in *Storia della Cattedra di Avellino*<sup>73</sup> scrive: "Zelante come sempre il Cinquino per il bene delle diocesi affidatagli, celebrò il 10 giugno 1618 un sinodo nella diocesi di Avellino, perlochè in una santa visita riscosse i più alti encomii di Alessandro di Sangro, patriarca Alessandrino, arcivescovo di Benevento e Nunzio Apostolico appo Filippo III. Accordò il proprio assenso alla città di Avellino, perché fosse edificato l'ospedale sotto il titolo di S. Onofrio, in luogo dell'altro di *Ognissanti* ridotto a Seminario nel 1567, e le sue entrate, annui censi, beni mobili e stabili, fossero affidati alle pietose cure de' padri Buonfratelli, cioè quelli dell'Ordine di S. Giovanni di Dio: il tutto risulta da un pubblico strumento del 14 marzo 1618 per notar Emilio de Nicodemis della città medesima, rogato alla presenza del principe Marino II Caracciolo Rossi; coll'intervento del generale di esso Ordine reverendissimo fra' Ambrogio Pergo e del molto reverendo provinciale di Napoli fra Nunzio Spera, del sindaco, degli

<sup>70</sup> Nel 1642, Scipione Bellabona chiama l'Ospedale con la denominazione di "Fatebenefratelli" nei suoi *Ragguagli della città di Avellino* (ristampa fotomeccanica, Editori Forni, Bologna, 1967, pag. 223).

<sup>71</sup> GIUSEPPE ZIGARELLI, attingendo alla fonte di Bellabona ( Cfr. S. Bellabona, *Ragguagli della Città di Avellino*, ristampa fotomeccanica, Editori Forni, Bologna, 1967, pag. 223), riferisce in merito alla costruzione sia dell'Ospedale di S. Onofrio e sia della Chiesa di San Carlo Borromeo annessa, in *Storia della Cattedra di Avellino*, Vo.I, Stamperia del Vaglio, 1856, Napoli, pagg. 304 e 305, dovè scritto: "Zelante come sempre il Cinquino per il bene delle diocesi affidategli, celebrò il 10 giugno 1618 un Sinodo nella diocesi di Avellino, perlochè in una santa visita riscosse i più alti encomii di Alessandro di Sangro, patriarca Alessandrino, arcivescovo di Benevento e Nunzio Apostolico appo Filippo III. Accordò il proprio assenso alla città di Avellino, perché fosse edificato l'ospedale sotto il titolo di S. Onofrio, in luogo dell'altro di *Ognissanti* ridotto a Seminario nel 1567, e le sue entrate, annui censi, beni mobili e stabili, fossero affidati alle pietose cure de' padri Buonfratelli, cioè quelli dell'Ordine di S. Giovanni di Dio: il tutto risulta da un pubblico strumento del 14 marzo 1618 per notar Emilio de Nicodemis della città medesima, rogato alla presenza del principe Marino II Caracciolo Rossi; coll'intervento del generale di esso Ordine reverendissimo p. fra Ambrogio Pergo e del molto reverendo provinciale di Napoli fra Nunzio Spera, del sindaco, degli eletti Paolo Antonio Iandoli, Francesco Festa, Salvatore Saise, Francesco Ritaccio, e Giovan Paolo Orecchia, e de' signori reverendo Ottavio Fratese, dottor Domenico Riccardo, e Marino Guerriero, il primo come patrono del pio luogo e gli altri come economi e rappresentanti la cappella del ss. Sacramento; avendo questa colle proprie rendite, ed oltre al soccorso di ducati 100 annui da parte della magnifica Università di Avellino, non che di altri ducati, 900 somministrati nel corso del primo sessennio solamente, non poco contrinuito al mantenimento dei detti padri, infermi, e pellegrini, ammessi ed albergati nel riferito Ospedale". Segue una nota a piè di pagina in cui lo Zigarelli, riprendendo quanto scritto da Francesco De Franchi in *Avellino illustrato da' Santi e da' Santuari*, Stamperia di Giacomo Raillard, 1709, pagg. 594 e ss., riferisce quanto segue con estrema precisione in merito alla Chiesa di San Carlo Borromeo annessa all'Ospedale: "Avea tale stabilimento (Ospedale) anche una chiesa di benintesa architettura, edificata dal nominato principe Marino II, e dedicata a S. Carlo Borromeo arcivescovo di Milano; abbellita dipoi dalla principessa Antonia Spinola, figlia del marchese de los Balbases, sorella del Gran constabile Colonna, e moglie del V principe di Avellino Marino Francesco: per la gran devozione verso il santo medesimo rinnovò il maggiore altare con tavola di scelto pennello, pregevoli stucchi dorati, e splendide suppellettili, ordinando poi che in ogni 4 novembre celebrata venisse la sua festività con tutta la massima pompa. In detta chiesa finalmente in occasione della festa della traslazione de' ss. martini Modestino, Flaviano e Fiorentino, che avea luogo il 10 giugno, facean posa tutte le statue e sacre reliquie del Tesoro della Cattedrale, processionalmente condotte la sera innanzi, vi rimaneano per la intera notte, e nello stesso modo facevano ritorno al duomo nel dì vegnente, e collocate nella gran macchina loro preparata". La Chiesa di San Carlo veniva definita "di ottima architettura" dal De Franchi ( Op. Cit., pagg. 594 3 595) e il dipinto sull'altare maggiore "tavola d'ottimo pennello".

<sup>72</sup> S. BELLA BONA, *Ragguagli sulla Città di Avellino*, pag. 257.

<sup>73</sup> GIUSEPPE ZIGARELLI, *Storia della Cattedra di Avellino*, Vol.I, Stamperia del Vaglio, 1856, Napoli, pagg. 304 e 305



eletti Paolo Antonio Iandoli, Francesco Festa, Salvatore Saise, Francesco Ritaccio, e Giovan Paolo Orecchia, e de' signori reverendo Ottavio Fratese, dottor Domenico Riccardo, e Marino Guerriero, il primo come patrono del pio luogo e gli altri come economi erappresentanti la cappella del ss. Sacramento; avendo questa colle proprie rendite, ed oltre al soccorso di ducati 100 annui da parte della magnifica Università di Avellino, non che di altri ducato, 900 somministrati nel corso del primo sessennio solamente, non poco contribuito al mantenimento dei detti padri, infermi, e pellegrini, ammessi ed albergati nel riferito Ospedale". In una nota a piè di pagina lo Zigarelli riferisce con estrema precisione che "avea tale stabilimento annessa all'Ospedale anche una chiesa di benintesa architettura, edificata dal nominato principe Marino II, e dedicata a San Carlo Borromeo arcivescovo di Milano"<sup>74</sup>.

Sull'onda lunga proiettata in provincia, a partire dal 1690, dalla proclamazione a santo di Giovanni di Dio da parte del papa Alessandro VIII, per oltre un secolo la Chiesa di San Carlo Borromeo e l'Ospedale, grazie al decisivo appoggio economico dei principi Caracciolo, svolsero un ruolo fondamentale di assistenza in città.

Fin dalla sua edificazione la Chiesa assurse ad un livello di dignità quasi paritario rispetto alla Cattedrale. Ne offrono ampia testimonianza, oltre Scipione Bella Bona, Francesco De Franchi nel 1709 (in *Avellino illustrato da' Santi e da' Santuari*, Stamperia di Giacomo Raillard, 1709, pagg. 594 e ss.) e Giuseppe Zigarelli (nella *Storia della Cattedra di Avellino*, Vo.I, Stamperia del Vaglio, 1856, Napoli, pagg. 304 e 305). Essi riferiscono che nella Chiesa si svolgeva una solenne manifestazione religiosa in occasione della festività di San Carlo del 4 novembre (il Principe Marino Caracciolo "ordinò che in ogni 4 novembre celebrata venisse la festività di San Carlo con tutta la massima pompa")<sup>75</sup> e che nella stessa Chiesa di San Carlo, provenienti dal Duomo, "stazionavano le statue e le sacre reliquie nella Festa della Traslazione delli santi Martiri Modestino, Flaviano e Fiorentino al 10 di giugno e la sera della vigilia verso un'ora di notte si portano in processione, ch' esce dalla cattedrale, da tutto il Clero Secolare, e Regolare"<sup>76</sup>. "Va la processione- racconta il De Franchi- per le vie principali della Città, con accompagnamento molto nobile, numeroso, e divoto, riverita da più salve di mortaretti, e dello Squadrone di più armati. Si onorano di vantaggio questi santi Padroni nel medesimo giorno con Messa, e Vesperi, cantati da' Musici de' Primarj, che si conducon da Napoli, e con Sinodo Diocesano, che suole celebrarli nel giorno del 10. E nella notte nulladimeno splendida, ed ardente, si dimostra la dovozion comune con lumi, e fuochi artificiali di maravigliosa bellezza, per i quali spende la Città più centinaia di scudi per volta. E perché restano tutta la notte le suddette Statue, e Reliquie nella mentovata Chiesa (di San Carlo Borromeo) con buona custodia di gente d'armi, e del Clero, quasi tutta la notte si sta in veglia, con lo sparar continuo di mortaretti, e di arcobugi della Milizia Urbana, e con ampi fuochi in

---

<sup>74</sup> E' probabile che, contemporaneamente alla collocazione del *Ritratto di San Carlo* (forse insieme alla reliquia del sandalo) nell'altare massimo della Chiesa di San Carlo, venisse collocata nel Duomo di Avellino la statua del Santo nella Cappella di San Carlo, che era "Abadia con il padronato dei Signori Amoretti, della illustre Famiglia, giunta ad Avellino nel 1496, che traeva origine dalla Città di Mantova in Lombardia" (F. De Franchi, *Avellino Illustrato da' Santi e da' Santuari*, Giacomo Raillard, Napoli, MDCCIX, pag.539-40). Così si legge nella iscrizione marmorea nella Cappella di San Carlo nel Duomo avellinese: "Divo Carlo Borromeo/Minimentum Amoris/Ab Amorettis Patriciis Mantuanis/Cum Abbatia Erectum:/A D Io:Vincentio Barone S.R.I. / et Plani Dardani//ornatum, Auctum:/Filii, Patronatus Iura foventes,/huc translatum instaurant". Anche la citata statua di San Carlo nella cappella omonima conservava la reliquia di una parte della veste del santo. Il De Franchi, infatti, precisa: "La statua di San Carlo Borromeo Cardinale arcivescovo e Gloria di Milano, vi è portione della veste". Un altro stralcio di questa veste venne distribuito al Vescovo di Venosa Perbenedetti (a cui andò anche una metà della mitra di San Carlo) che la conservò -insieme a tante altre reliquie elencate da Di Ciesco- nella Cattedrale di Venosa, "in una cascia". Proprio nel 1619, l'anno dopo la consacrazione della Chiesa di San Carlo Borromeo in piazza Libertà ad Avellino, la famiglia Amoretti riaffermava con forza il suo ruolo e l'importanza delle sue origini nobiliari nella città di Avellino. Come spiega il De franchi avveniva che, " per sentenza del S.R.C. rinovatasi la separazione de' Nobili, volesse la Città comprendere tra' primi di essi Francesco Antonio Amoretti Barone del S.R.C., e Cavaliere della Camera del Serenissimo di Mantova; Egli nondimeno (siccome pur fecero li sigg.Miroballi, Bevilacqua \$ Offiero) negli Atti dello stesso S.R.C. di Napoli, non men che di Avellino, fece più sue oppurtune proteste, di non doversi, né potersi pregiudicare con tale aggregazione alle ragioni dell'Originaria sua Nobiltà"(F. De Franchi, Op. Cit., pag. 546). Come si rileva anche dalle parole successive del De Franchi, nel 1619 la famiglia Amoretti tesseva la trama dei buoni rapporti fra le Case degli Amoretti, degli Amorini e dei Signori viventi ancora nel 1709 mentre egli scrive.

<sup>75</sup> *Ibidem*

<sup>76</sup> F.DE FRANCHI, *Op. Cit.*, pag. 595

varie piazze. E la mattina vegnente si riportano le Statue, e Reliquie medesime alla cattedrale con ogni solennità, e divozione di tutto il Clero Secolare, e Regolare, e di tutti Curati, Beneficiati, e Collegiati della Città, e della Diocesi, con nobile accompagnamento di Cittadini, passando per le vie principali, tutte messe in ricchi apparati, con più archi Trionfali, e nuove salve, come le suddette. E nella Cattedrale, nobilissimamente apparata, poi si ripongono in ricco Altare, architettato a forma di belle macchine. Si cantano da' Musici belli Oratorj, alludenti alla Vita di S. Modestino, e soglionsi ancora rappresentar delle Opere in Dramma in Teatri grandi. Quindi, finito il giorno, segue pure nella notte vegnente a far le medesime feste dell'antecedente la Città tutta con ogni dimostrazione d'ossequio a sì benemeriti suoi Santi Padroni. Gode di feste sì degne non solamente la Città, e sue pertinenze, e luoghi vicini, ma ben anche la gente dei paesi molto lontani, che concorrono alla fiera franca, che si apre il 4 di giugno, e vi dura fino alli 15 dell'istesso mese, esercitando la giurisdizione il Sindaco della Città"<sup>77</sup>.

E' documentato l'eccezionale impegno caritatevole profuso dalla Chiesa di San Carlo e dall'annesso Ospedale in occasione della peste del 1656: un impegno decisivo ai fini dell'accoglienza, dell'assistenza e della cura degli appestati che, come riferisce il Pionati, venivano seguiti ed accuditi fino alla morte.

Purtroppo la storia e la vita della gloriosa Chiesa di San Carlo ad Avellino erano destinate a venir gradualmente compromesse dal sempre più incalzante spirito di laicizzazione della cultura: già nel 1642 il Bellabona contava ad Avellino ben dieci Congregazioni di laici. Negli anni sessanta del Settecento il debordante fenomeno di laicizzazione preannunciava la riforma ecclesiastica del 1781 relativa alla soppressione degli ordini religiosi. Nel 1767 si pensò bene a trasportare sotto le mentite spoglie degli abiti olivetani (ridipinti da ignoto pittore) le immagini pittoriche dei santi Gesuiti (raffigurate da Paolo De Matteis nel 1715) dalla cattedrale di Taranto alla sicura Cappella di Sant' Ignazio - gestita dai Gesuiti - nella Chiesa del Gesù Nuovo a Napoli. Alla stessa stregua, si pensò bene ad Avellino, nello stesso anno, ad aprire una nuova Chiesa, sotto una denominazione diversa, in cui trasferire l'ormai decadente e sofferente Chiesa di San Carlo Borromeo. Fu edificata così, proprio nel 1767, la Chiesa di San Francesco Saverio, in cui, probabilmente, fu trasportato il dipinto raffigurante *San Luigi Gonzaga dinanzi al Crocifisso*, essendo esso firmato dietro la tela da Saverio Persico e datato 1767. E sull'altare maggiore della Chiesa venne collocata la pala di Fedele Fischetti, datata anche 1767, raffigurante la *Vergine a cui è dato il nome di Maria tra S. Anna e San Gioacchino*.

Sicchè, quando nel 1811 (giusta lettera dell'intendente Giacomo Mazzas del 13 ottobre) si pensò di costruire il teatro Comunale ad Avellino e la Chiesa di San Carlo era già ridotta a rudere e dichiarata "ormai inservibile" dalle autorità locali, la Chiesa di San Francesco Saverio, eretta dal 1767, già era divenuta di fatto la "continuazione" ideale e reale della Chiesa di San Carlo, cioè la seconda chiesa, per importanza, in Avellino, dopo il Duomo. La Chiesa di San Carlo, fulcro vitale della religiosità ad Avellino, fu abbattuta perché sulle sue ceneri sorgesse un edificio pubblico, il Teatro Comunale.

Con la bolla *Dominus ac Redemptor* del 21 luglio 1773, il papa francescano Clemente XIV aveva ordinata la soppressione canonica della Compagnia di Gesù. Ne conseguì che negli ultimi trent'anni del Settecento il sempre crescente "sforzo di laicizzazione della cultura trovò simbolico suggello nella elezione del suolo dei decaduti ordini religiosi e delle chiese abbandonate a luogo deputato per la costruzione dei teatri"<sup>78</sup>. Clelia Biondi opportunamente evidenzia il dilagarsi del fenomeno della trasformazione degli edifici religiosi di culto in costruzioni civili. In proposito osserva che "la prima di queste sostituzioni, materiali ed ideali al contempo, si era avuta nell'illuminata Milano asburgica. Nel 1776, con uno spirito che annunciava la riforma ecclesiastica del 1781 relativa alla soppressione degli ordini contemplativi, il teatro maggiore sorse sull'area della distrutta Santa

---

<sup>77</sup> F. DE FRANCHI, *Op. Cit.*, pagg. 595-599.

<sup>78</sup> CLELIA BIONDI, *Un teatro di provincia*, Elio Sellino editore, Pratola Serra, 2002, pag.21

Maria della Scala e dell'annesso cimitero"<sup>79</sup>. Anche il teatro di Napoli noto come "Mercadante" fu costruito con i proventi dei beni confiscati ai Gesuiti e costruito su chiesa andata distrutta.

Non meraviglia, pertanto, che nel 1807 la soppressione degli ordini religiosi e nel 1810 la scure del decreto soppresivo del Bonaparte (che si abbatté in Italia su tutti gli ordini religiosi) decretarono anche la fine sia della Chiesa di San Carlo, la più rappresentativa dell'ordine dei Gesuiti ad Avellino, e sia dell'annesso "Ospedale Fatebenefratelli". La gloriosa Chiesa di San Carlo, infatti, fu demolita inesorabilmente nel 1815: sulla sua area e su parte delle antiche strutture divenute di proprietà del Comune fu costruito il Teatro Comunale, in buona parte a spese del sig. Andrea Criscuolo che si era offerto spontaneamente. Il Teatro fu inaugurato nel 1818, esattamente due secoli dopo che era stata costruita e consacrata la gloriosa Chiesa di San Carlo. (Il Teatro, a sua volta, verrà distrutto nel 1925).

L'Ospedale e la Chiesa di San Carlo Borromeo ad Avellino non resistettero, dunque, all'imperversare dei tempi nuovi, e, con la loro distruzione, anticiparono la stessa sorte patita più tardi da altri ospedali e chiese in Italia: "sull'area delle chiese abbattute si costruiscono edifici per lo spettacolo"<sup>80</sup>. Infatti con l'avvento del Regno d'Italia le cose peggiorarono: esso portò nel 1866 specificamente alla soppressione dell'Ordine dei Fatebenefratelli. "Ventisette dei quarantasei ospedali dei Fatebenefratelli vennero requisiti: a Milano, l'ospedale Santa Maria Ara Coeli, plurisecolare sede della provincia; a Roma, nel 1878, il municipio di Roma entrò in possesso dell'Ospedale Tiberino, cuore dell'Ordine (tre Fatebenefratelli non italiani, ufficialmente privati cittadini, lo comprarono per 400 mila lire, nel 1892). Ma "queste azioni in incognito non furono casi isolati: in molti ospedali, i Frati di San Giovanni di Dio poterono continuare a servire solo inquadrandosi in Associazione Laica Ospedaliera"<sup>81</sup>.

Evidentemente il dipinto esistente nella Chiesa di San Carlo, prima che questa fosse abbattuta, era già stato segretamente trasferito altrove<sup>82</sup> (presumibilmente già nel 176, nella Chiesa di San Francesco Saverio consacrata in quell'anno).

### *Il secondo desiderio del Principe.*

Ma veniamo ora al progetto per la realizzazzione del secondo desiderio espresso da Carlo Gesualdo, (insieme al desiderio di edificare la Chiesa di San Carlo) nel testamento di morte: quello di essere sepolto nella Chiesa di Gesù Nuovo a Napoli.

Il progetto di traslare le ossa di Carlo Gesualdo dalla Chiesa di S. Maria delle Grazie di Gesualdo nella Chiesa di Gesù Nuovo a Napoli venne approntato «in una lettera dell'8 gennaio 1616, in cui padre Giovanni Giovane sollecitava il neogenerale Padre Muzio Vitellechi, per la realizzazione di una cappella nella Chiesa del Gesù Nuovo, per la quale il Principe don Carlo Gesualdo, alla sua morte, aveva elargito nel suo testamento, aperto dal notaio il 9 settembre 1613, la somma di trentamila ducati per la sua edificazione e per il trasferimento delle sue ossa », come riferisce Angelo Di Lieto (*Amore e bellezza nella tragica fine della principessa Maria d'Avalos*)<sup>83</sup>. Carlo Gesualdo affidava la cura e la gestione della stessa cappella ai Gesuiti, come aveva voluto per testamento (l'altare, infatti, non a caso è opera di un artista gesuita, Andrea Pozzo, mentre il progetto generale è riconosciuto a Cosimo Fanzago, l'artista ufficiale dei caracciolo ad Avellino).

La decisione del Principe di affidare la gestione della cappella alla Compagnia di Gesù s'inseriva certamente nelle linee della Controriforma date da San Carlo. Carlo Borromeo infatti fu

---

<sup>79</sup> *Ibidem*

<sup>80</sup> GIULIANA RICCI, *Teatri d'Italia dalla Magna Grecia all'Ottocento*, Milano, Bramante, 1971, pp.78-82

<sup>81</sup> CLELIA BIONDI, *Op. Cit.*, pag. 21

<sup>82</sup> Verosimilmente il *Ritratto di San Carlo* era già stato trasferito nella Chiesa di San Francesco Saverio edificata nel 1767; da quanto riferisce Giovanni Pionati risulta che "l'Ospedale soppresso si trasferisce nel Monastero di San Giovanni Battista a Porta Puglia, già proprietà dei Benedettini di Montevergine, fino a quando il Vescovo Francesco Gallo lo dona alle Suore Stigmatine che, provenienti da Firenze, ne prendono possesso il 9 maggio 1858, per portare avanti, fino ad oggi, una silenziosa opera di assistenza e di amore a favore di migliaia di orfane e diseredate" (Giovanni Pionati in "Avellino, memorie ed immagini", Fratelli Palombi editori, Roma, pag. 134).

<sup>83</sup> [www.dilietoangelo.it/amore\\_e\\_bellezza\\_nella\\_tragicafine\\_della\\_bella\\_Maria\\_d'Avalois ...](http://www.dilietoangelo.it/amore_e_bellezza_nella_tragicafine_della_bella_Maria_d'Avalois...)

strettamente legato ai Gesuiti da affetto e predilezione particolari, essendo stati proprio loro ad indirizzarlo verso la vita ascetica. Tant'è che egli, quando fu consacrato sacerdote, ebbe il privilegio di dire messa nella stanza dove era morto Sant'Ignazio di Loyola, l'altro fondatore, insieme a San Filippo Neri, della Compagnia di Gesù. Proprio a Sant'Ignazio di Loyola, cofondatore della Compagnia di Gesù fu dedicata, non a caso, la cappella che accoglie le ossa di Carlo Gesualdo nella Chiesa del Gesù a Napoli. Ai Gesuiti Carlo Borromeo, appena divenuto arcivescovo di Milano, donò il Palazzo di Brera poi destinato a Collegio, ed ai Gesuiti affidò la direzione del Seminario della Diocesi.

Risulta del tutto naturale, pertanto, che fossero proprio i Gesuiti a ricordare ai posteri Carlo Gesualdo, apponendone l'epigrafe alla lapide sul pavimento del transetto sinistro dell'Altare Maggiore nella Chiesa del Gesù Nuovo a Napoli, dove, in latino, infatti si legge: «Carlo Gesualdo, Conte di Conza, Principe di Venosa, nato dalla sorella di San Carlo Borromeo, più illustre per la santa parentela che per la discendenza dai re Normanni, sotto questo altare sepolcrale eretto per sé e per i suoi, protegge con le proprie ceneri quelle dei suoi parenti fino a quando insieme risorgeranno. **La Compagnia di Gesù** in seguito, a piena testimonianza della sua grande devozione verso di lei, **lo ricorda...**».<sup>84</sup>

Negli stessi anni, 1616-19, dunque, furono Camillo e Marino II Caracciolo, a nostro giudizio, i veri realizzatori - sotto la presumibile guida, discreta e forse neanche tanto celata, del Cardinale Federico Borromeo - dei due ardenti desideri coltivati in vita e sanciti per iscritto in punto di morte dal Principe Gesualdo: quello di edificare una Chiesa dedicata a San Carlo in cui accogliere il *Ritratto di San Carlo* inviato da Milano e quello che le ossa del Principe fossero poste nella Cappella di Sant'Ignazio nella Chiesa di Gesù Nuovo a Napoli.

Nello stesso anno (1618) in cui fu costruita la Chiesa di San Carlo ad Avellino fu istituita a Milano la collezione della Pinacoteca Ambrosiana annessa all'omonimo Ospedale, fatta, come si sa, anche con le donazioni di opere d'arte del Cardinale Federico Borromeo. In quell'anno il cardinale Federico Borromeo alla collezione della Pinacoteca Ambrosiana donava anche il *Ritratto di San Carlo*, di sua proprietà, eseguito dal Figino nel 1585 (che, in una precedente ipotesi, ci sembrava poter essere addirittura il prototipo da cui sarebbe derivato il dipinto avellinese). E nel 1619 Daniele Crespi s'iscriveva all'Accademia Ambrosiana.

Che, contemporaneamente, nel 1618, con operazione analoga, non fosse stato proprio Federico Borromeo a far collocare anche il *Ritratto di San Carlo*, suo dono, nella Chiesa omonima appena ultimata ad Avellino?

Fin qui la storia.

La storia di un *Ritratto* annunciato.

### *L'opera e la committenza.*

La Principessa Antonia Spinola Colonna, moglie di Marino III Caracciolo, Principe di Avellino, commissionando "la tavola di ottimo pennello sull'altare massimo" della Chiesa di San Carlo in piazza Libertà ad Avellino, forse inconsciamente continuava, in una dimensione ideale, quella che era stata una tradizione della sua famiglia: quella di proteggere congiuntamente il buon nome e la buona memoria delle tre famiglie imparentate dei Colonna, dei Borromeo e dei Gesualdo. E' facile presumere cioè che la Principessa, commissionando quel *Ritratto di San Carlo*, soddisfacesse, oltre che un proprio desiderio, anche il desiderio del cardinale Giberto III Borromeo e quello di Carlo Colonna (cardinale dal 1706) coi quali il probabile autore, Giuseppe Nuvolone, lombardo anche lui, aveva ottimi rapporti. Tra la famiglia Borromeo e la famiglia Gesualdo i vincoli di parentela risalivano alla prima metà del Cinquecento, tant'è che non a caso Giberto III Borromeo porta lo stesso nome, Giberto, del padre di Federico e Carlo Borromeo, zii di Carlo Gesualdo.

Giberto Borromeo, padre di Federico (futuro cardinale) e Carlo (futuro santo), nel 1543 fu al seguito di notabili che accompagnarono Carlo V a Mantova e a Cremona; fu nel 1549 senatore e nel

---

<sup>84</sup> A. DAMERINI, *Gesualdo, Carlo*, Enciclopedia italiana, (1932)

1551 governatore del Lago Maggiore. Tenne “un atteggiamento di adesione passiva al governo spagnolo, dettato più che da calcolo politico, da una innata ritrosia verso la vita pubblica alimentata dal temperamento schivo e tendenzialmente misticheggiante”<sup>85</sup>. Sposato tre volte, dal primo matrimonio con Margherita de' Medici, sorella del futuro papa Pio IV (il quale determinerà la fortuna della famiglia potenziata dalla parentela con i Medici) Giberto Borromeo ebbe cinque figli, due maschi (il primogenito Federico e il secondogenito Carlo) e tre femmine. Le tre figlie andarono spose a gentiluomini di alto rango, esponenti di alcune delle più eminenti famiglie italiane del tempo: Camilla a Cesare Gonzaga conte di Guastalla, duca di Molfetta e principe di Ariano, Geronima a Fabrizio Gesualdo principe di Venosa e Anna, nel 1562, a soli undici anni, a Fabrizio di Marcantonio Colonna. Anna Borromeo, trasferitasi a Roma per essere educata in casa Colonna, fu affidata dal fratello Carlo alla guida spirituale di Filippo Neri, al quale restò legata da vincoli di devozione per tutta la vita. Anche da Palermo, dove aveva seguito il marito dopo che il suocero era stato nominato viceré di Sicilia, Anna assicurò al Neri tutta la sua assistenza, impegnando il prestigio dei Colonna e quello del fratello, nell'opera di affermazione della Congregazione dell'Oratorio”<sup>86</sup>. Pur tralasciando le discendenze successive nella ramificazione e nell'espansione delle famiglie dei Borromeo, dei Gesualdo e dei Colonna, si ricorda che la primogenita di Marc'antonio Colonna, Costanza, andò in sposa nel 1566 a Francesco Sforza marchese di Caravaggio, divenendo la principale protettrice del pittore Michelangelo Merisi, su incarico di San Carlo Borromeo. Il che comprova quanto altrove da noi affermato, che Federico Borromeo, in continuità con Carlo, avesse conosciuto ed avuto a cuore Caravaggio, e avesse anche affidato a Costanza Colonna i soccorsi al Merisi, quando questi ne ebbe veramente bisogno, specialmente nei due soggiorni a Napoli. In questo contesto si chiarisce ancor meglio, forse, la nostra ipotesi che la prima stesura della *Flagellazione* di Caravaggio contenente l'immagine del principe Gesualdo dinanzi al Signore possa essere frutto della sottile, recondita regia di Federico Borromeo.

Come si diceva pocanzi, la commissione del *Ritratto di San Carlo* s'inseriva, anticipandolo, nel più vasto ed ambizioso disegno coltivato dalla principessa Antonia Spinola Colonna di risistemazione e rinnovamento, dopo i danni prodotti dai terremoti del 9 ottobre 1694 e del 1702, dell'assetto urbano della città di Avellino, essendo il marito, il principe Marino Caracciolo, allora infervorato nelle sue imprese belliche. Più tardi, infatti, nel 1713-14, ella spostò la residenza abituale del Principe Caracciolo dal Castello e dal Casino del Principe in Via Porta Puglia alla Piazza Libertà, ed edificò la nuova struttura del Palazzo di governo, poi passato alla storia come il “Palazzo Caracciolo”: l'edificio gentilizio si collocò, infatti, “fuori al Largo”, proprio di fronte alla Chiesa di San Carlo Borromeo. Il nuovo Palazzo divenne insieme sede residenziale e sede di esercizio del potere feudale. Tale spostamento arrecò profonde ripercussioni sull'assetto urbanistico dell'intera città di Avellino, trasferendo il baricentro dall'area medioevale a quella gravitante attorno al Palazzo Caracciolo e potenziando il naturale e razionale collegamento del largo della piazza Libertà con il rettilineo dell'attuale Corso Vittorio Emanuele.

La commissione del *Ritratto di San Carlo Borromeo* potrebbe essere maturata a seguito di una precedente esperienza compiuta da Giuseppe Nuvolone a Roma con Giberto III Borromeo e con Bartolomeo Arese.

Egli, infatti, nel 1667 venne a Roma protetto proprio dal Cardinale Giberto III Borromeo (Milano 1615-1672), su lettera di raccomandazione di Bartolomeo Arese (Milano 1590-1674, un esponente degli Arese diventerà cardinale). Il Cardinale Giberto III Borromeo e l'Arese furono legati da vincoli di profondissima ed affettuosa amicizia. Avevano studiato presso il Collegio dei Gesuiti a Brera e poi a Pavia, conseguendo la laurea in Legge. Ma soltanto Giberto III Borromeo, trasferitosi a Roma nel 1638, proseguì la carriera ecclesiastica, divenendo Cardinale nel 1590. Anche Bartolomeo Arese ebbe una formazione rigidamente gesuitica, tant'è che il libertino milanese Giovanni Gerolamo Arcinati Lamberti non disdegnò di esprimere nella sua “Vita di Bartolomeo

---

<sup>85</sup> G. LETZ, *Giberto, Borromeo*, Dizionario Biografico, Treccani, vol. 13 (1971)

<sup>86</sup> *Ibidem*



Arese” profondi livori contro i Gesuiti dai quali l’Arese era stato severamente educato (ciò non intaccò, tuttavia, minimamente la fama di cui godeva il cardinale). Nel testamento di morte l’Arese lasciò parte della sua eredità alla figlia Giulia andata in sposa al Conte Renato Borromeo. Il padre di Bartolomeo Arese era divenuto presidente del Senato di Milano nel 1619. Il figlio iniziò la sua carriera nella burocrazia milanese e ottenne alla morte del genitore di entrare tra i Sessanta Decurioni della città dall’aprile del 1627. Nel 1636 divenne per due anni Capitano di Giustizia. Il 19 settembre 1638 divenne questore del Magistrato Straordinario. Resosi benemerito nei propri compiti e verso la cittadinanza, il 29 marzo 1641 venne nominato senatore e divenne presidente del Senato, come suo padre, nel 1660. Come senatore, sempre schierandosi con gli spagnoli, fu tra coloro che sostennero nel 1645 l’intervento del governatore del ducato di Milano per riconquistare la città di Vigevano, strappata in quell’anno ai francesi che tentarono un’invasione del ducato. Fu proprio presso il proprio palazzo (in cui il conte Arese era solito tenere dei ricevimenti mondani notissimi nella società milanese dell’epoca) che, in occasione (nel 1649) della sosta milanese dell’arciduchessa Maria Anna d’Austria la quale si portava in Spagna per andare in sposa al futuro Filippo IV, fu affidata al Nuvolone l’effigie dall’arciduchessa per eseguirne il ritratto.

E’ legittimo presumere, alla luce di quanto sopra, che Giuseppe Nuvolone, per potersi vedere assegnata la commissione del dipinto da inviare ad Avellino, sull’altare massimo della Chiesa di San Carlo Borromeo, avesse tratto profitto dall’appoggio ricevuto sia dal Cardinale Giberto III Borromeo e sia dall’Arese nel suo trasferimento a Roma e forse anche dal Conte Renato Borromeo (imparentatosi con la famiglia Caracciolo). Neppure si esclude l’appoggio alla realizzazione del *Ritratto* da parte della famiglia Ludovisi Boncompagni (di cui faceva parte Giacomo Boncompagni eletto cardinale di Bologna nel 1695 da Papa Innocenzo XII)<sup>87</sup> a cui andarono, alla fine, tutti i beni della famiglia Gesualdo.

#### *L’autore, Giuseppe Nuvolone*

Per quanto riguarda l’eventuale appoggio fornito dall’Arese, va osservato che Giuseppe Nuvolone (Milano 1616-1703, talora ricordato nei documenti in vita e nelle fonti con il soprannome di Panfilo) eseguì per lui importanti lavori proprio negli anni immediatamente precedenti l’eventuale data di esecuzione del *Ritratto* ad Avellino. Particolare risonanza aveva acquistato la preferenza concessa al Nuvolone da Bartolomeo Arese, divenuto nel 1660 presidente del Senato di Milano: questi coinvolse il pittore ripetutamente nelle importanti imprese decorative di tema sacro e profano da lui promosse. Il Nuvolone poté partecipare così alla serie di tele (purtroppo perdute) commissionate per le esequie di re Filippo IV nel duomo di Milano (1665) e all’esecuzione dell’*Allegoria asburgica* oggi in palazzo Sormani a Milano, che “si è proposto di porre in relazione con le cerimonie sollecitate dal passaggio nel capoluogo lombardo, nel 1666, di Margherita d’Austria, futura moglie dell’imperatore Leopoldo I”<sup>88</sup>. Sempre su incarico dell’influente presidente del Senato, Nuvolone prese parte, inoltre, al ciclo di tele allestito tra il 1665 e il 1674 per la sala dei senatori del palazzo ducale di Milano, per il quale realizzò la notevole *Flagellazione* oggi alla Pinacoteca di Brera e un’altra opera perduta. Intorno al 1670 realizzò infine gli affreschi e le tele (queste ultime approdate presso la collezione Borromeo all’Isola madre) per il palazzo dell’Arese, tuttora esistente a Cesano Maderno. 1667 data il soggiorno a Roma compiuto da Nuvolone allorché, assieme all’architetto Girolamo Quadrio e allo scultore Giuseppe Vismara, ottenne per qualche tempo la protezione del cardinale Giberto III Borromeo, opportunamente sollecitato in tal senso, ripetiamo, da una lettera di raccomandazione di Bartolomeo Arese. Gli esordi e i momenti della formazione artistica si svilupparono, come s’è già detto precedentemente, con l’apprendistato presso il fratello maggiore Carlo Francesco. Lo dimostrano i *Lavori domestici della sacra famiglia* in S. Giorgio a Bregnano (1646) e la pala con *S. Francesco in estasi* in S. Giorgio a Cornate d’Adda

<sup>87</sup> Dal 1622 tutti i beni di Carlo Gesualdo erano passati a Niccolò Ludovisi, che aveva sposato Isabella Gesualdo, nipote ed unica erede del Principe. Per successive vicende essi trasmigrarono presso i discendenti della Famiglia Ludovisi Boncompagni.

<sup>88</sup> G. LETZ, *Giberto, Borromeo*, Dizionario Biografico, Treccani, vol. 13 (1971)

(1650), da cui s'evidenzia "un'adesione incondizionata alle scelte di stile di Carlo Francesco tanto che, specie in questi anni, sono spesso problematiche la distinzione tra le opere dei due pittori e la definizione dei rispettivi cataloghi"<sup>89</sup>. Numerose opere sono prove di sicura collaborazione con il fratello, come le tele e gli affreschi con *Scene bibliche* nella cappella del Salvatore del Santuario della Beata Vergine di Vimercate (1648-1652), nonché il celebre *Autoritratto della famiglia Nuvolone* della Pinacoteca di Brera, realizzato intorno alla metà del secolo, "nel quale spettano a Giuseppe le tre figure ai lati della scena, tra cui l'autoritratto, in atto di suonare una mandola"<sup>90</sup>. Opere di collaborazione fraterna sono, negli anni di poco successivi, anche i cicli di affreschi della cappella X (*Vittoria di s. Francesco sulle tentazioni*) del Sacro Monte di Orta (1654), della cappella XVII (*Agonia di s. Francesco*) del medesimo complesso monumentale (circa 1661) e di palazzo Ferrero Fieschi a Masserano (Biella), 1660 circa. In questi ultimi due cantieri menzionati si assiste alla graduale uscita di scena di Carlo Francesco ed alla presenza sempre più prevalente di Giuseppe, anche se su disegni e progetti del fratello. Note di sicura distinzione di Giuseppe rispetto a Carlo Francesco si scorgono già nei dipinti di Bregnano e di Cornate d'Adda e soprattutto, nella seconda metà degli anni Cinquanta, nella decorazione della Cappella di S. Antonio Abate nella collegiata di San Lorenzo a Chiavenna, nella pala d'altare datata 1657, nella pala della parrocchia di Gropello d'Adda (1657), nella *Maddalena* del Museo civico di Novara (1655-1658) e nel *Caino e Abele* della basilica di S. Maria Maggiore a Bergamo, del 1659.

Il *Ritratto di San Carlo Borromeo* ad Avellino da una parte risente della profonda adesione di Giuseppe Nuvolone ai modi e alla tecnica pittorica di Carlo Francesco, tant'è che si accosta alla *Maddalena* di Novara, che riprende la pala di analogo soggetto eseguita dal fratello per l'omonima chiesa di Alessandria nel 1655, e dall'altra parte coglie i primi segnali dell'autonomia espressiva di Giuseppe. Quest'ultima, rispetto alla pittura di Carlo Francesco, si appalesa nella tendenza a caratterizzare la figura inserendola in un impianto compositivo più vigoroso e patetico e in un delicato repertorio tipologico vibrante di più risaltanti accentuazioni espressive, soprattutto nel volto. Non a caso anche il dipinto di *San Luigi Gonzaga dinanzi al Crocifisso*, presente nella medesima Chiesa di San Francesco Saverio ad Avellino, ricorda il *San Luigi che venera la Vergine con il Bambino* dipinto dal fratello Carlo Francesco in quegli stessi anni (1665 c. ), Coll. Privata. Il dipinto ad Avellino (secondo noi di Giuseppe) però accentua, esasperandolo, il "patetismo" che è presente nel citato dipinto del *San Luigi* di Carlo Francesco: il tono si fa "struggente" come quello tipico del Barocco inoltrato, e supera il persistente manierismo ancora rinascimentale presente nel ritratto di San Luigi dipinto dal fratello Carlo Francesco. Le qualità distintive dello stile di Giuseppe Nuvolone, tuttavia, si manifestarono completamente dopo la scomparsa di Carlo Francesco avvenuta nel 1661, sì che il pittore divenne ufficialmente il principale divulgatore della fortunata maniera 'nuvoloniana'. Pur determinando il suo stile un orientamento verso quello che sarà "il percorso del tardo barocco milanese"<sup>91</sup>, Giuseppe Nuvolone non dette mai segnali di abbandono o solo di allontanamento dalla strada maestra delineata a suo tempo sia dal padre Panfilo e sia da Carlo Francesco, neppure nel suo periodo di tarda attività. Lo confermano sia i dipinti milanesi e sia quelli bresciani e cremonesi eseguiti a partire dagli anni settanta. Per i dipinti cremonesi, ci riferiamo alla pala d'altare e agli affreschi del coro della distrutta chiesa di San Domenico, alla grande raffigurazione di *San Domenico che resuscita Napoleone Orsini*, affiancata dalle immagini del *Beato Rolando da Cremona* e del *Beato Moneta da Cremona*, tutte del 1671 (oggi Cremona, Pinacoteca Ala Ponzzone), alla pala d'altare della cappella di S. Rosa da Lima (1671, oggi Cremona, S. Sebastiano), alla pala della cappella dedicata a papa Pio V (1672, perduta) e infine alla decorazione murale ancora della cappella di S. Rosa da Lima (1679-82), alla quale collaborò il figlio Carlo. Per i dipinti bresciani, ci riferiamo alle tele realizzate poco prima del 1675 per la cappella della Congrega della Carità apostolica, cui fecero seguito la bella *Assunzione della*

---

<sup>89</sup> F. FRANGI, *Nuvolone, Carlo Francesco*, Dizionario Biografico, Treccani, vol. 79 (2013).

<sup>90</sup> *Ibidem*

<sup>91</sup> F. FRANGI, *Nuvolone, Giuseppe*, Dizionario Biografico, Treccani, vol. 79 (2013).

*Vergine* di Collio in Valtrompia (1677) e soprattutto alla pala con *I Santi che implorano la cessazione della peste a Brescia*, realizzata per il duomo nuovo della città tra 1679 e il 1680, a cinquant'anni dal contagio del 1630, nonché, infine, alla pala d'altare con *S. Vigilio* della chiesa di Lodrino in Val Trompia (di poco successiva al 1684). Questa rassegna di opere dimostra il filo di continuità e di fedeltà sostanziale teso da Panfilo a Giuseppe Nuvolone attraverso Carlo Francesco. Sul piano dell'autonomia dello stile, il linguaggio espressivo di Giuseppe si segnala, per lo più, per una certa "progressiva adozione di un registro luministico più ribassato e di una stesura pittorica più riassuntiva"<sup>92</sup>. Ma, in generale, può dirsi che, soprattutto negli ultimi decenni del Seicento, sia i lavori eseguiti a Milano e sia quelli realizzati per gli altri centri della Lombardia e dell'Emilia settentrionale, si distinguono per un fare ripetitivo di repertorio iconografico e stilistico, per un pur solido mestiere, come nella pala con la *Madonna in gloria adorata da San Domenico e Sant'Antonio da Padova* della Pinacoteca Ambrosiana (1675), nella *Pentecoste* della chiesa di San Francesco a Piacenza (1681) e nella pala con *San Paola Romana* della Pinacoteca di Brera (1684). Di qui le ragioni per cui non è stato certo agevole distinguere, tra i tre Nuvolone, chi potesse più verosimilmente aver eseguito il *Ritratto di San Carlo* ad Avellino. Fu lui, comunque, Giuseppe Nuvole, secondo nostro convincimento finale, l'autore in cui meglio e più approfonditamente confluirono, oltre i portati delle esperienze del padre e del fratello, amalgamandosi, anche i caratteri propri della pittura dei tre caposcuola della cerchia borromaica che pur abbiamo riscontrato nel *Ritratto di San Carlo Borromeo* ad Avellino.

### *Il simbolo.*

L'arrivo del *Ritratto di San Carlo* ad Avellino determinò sicuramente la piena affermazione dei dettami della Controriforma in città ed in Irpinia.

Il dipinto esposto proponeva alla comunità locale l'immagine ideale di San Carlo Borromeo «vescovo controriformista» per eccellenza, del «vescovo delineato dal Concilio di Trento». L'immagine elevata a modello da imitare.

Quel dipinto, ritraendo il Borromeo nell'arredo figurativo e simbolico della sua devozione santifica, diventava tramite di trasmissione, spirituale e materiale, delle inviolabili regole imposte direttamente dal Santo (a cominciare dal rispetto della disciplina ecclesiastica nei monasteri e nel clero diocesano e dal rispetto della liturgia secondo i canoni tridentini).

In una dimensione più ampia, in quell'immagine pittorica si ritrovò identificata la chiesa cattolica riformata locale, propagatrice, in primo piano, di una cultura religiosa che aveva abdicato, in seguito al Concilio di Trento e su indicazione del Borromeo, al sapere mondano e s'era impegnata in prima linea nella diffusione delle radici sancarliane della Riforma, dello spirito cristiano profuso nell'opera di moderazione e di purificazione delle tematiche pagane ancora così persistenti anche oltre il Cinquecento.

Ancora oggi quel dipinto testimonia l'impegno della chiesa cattolica irpina, avellinese principalmente, a dar vita ad un «umanesimo cristiano» che trova nei collegi, nei monasteri, nei seminari, negli oratori, nelle confraternite e nelle congregazioni, religiose e laiche, i suoi centri di maggiore propulsione.

Quel dipinto ancora oggi riassume in sé la storia di una cultura religiosa che, se non fu mai veramente repressiva, fu invece proposta di innovazione del sapere in chiave ortodossa e cristiana.

Esso, anzi, testimonia come tale cultura, nel tramite delle committenze tanto aristocratiche e nobiliari quanto ecclesiastiche e popolari, sapesse proteggere l'arte e la scienza che, sorrette dalla fede, mirassero *ad maiorem gloriam Dei*, facendosi promotrice di opere di architettura, di pittura, di scultura, di musica, in funzione prevalentemente moralizzatrice.

Ciò avveniva in un contesto più generale che va evidenziato.

---

<sup>92</sup> *Ibidem*



Tale contesto risale al 1566 quando, lasciata la corte pontificia, Carlo Borromeo, prendendo possesso dell'arcidiocesi di Milano, nella quale si era radicata una situazione di estremo degrado, aveva avuto occasione di mettere in pratica le nuove norme del Concilio di Trento ed offrire all'Italia e al mondo intero, da Milano, un ottimo esempio: rapidamente ristabilì la disciplina nel clero, negli ordini religiosi maschili e femminili e si dedicò al rafforzamento della moralità dei sacerdoti ed alla loro preparazione religiosa, fondando, secondo le direttive del Concilio Tridentino, tra i primi seminari il Seminario Maggiore di Milano, dove si formò Federico Borromeo, nonché il seminario elvetico e altri seminari minori. Avvalendosi, ovviamente, dei vari ordini religiosi (gesuiti, teatini, barnabiti), si fondarono anche varie congregazioni. Dato tale contesto, la riforma sancarlina trovò terreno fertile anche in Irpinia. Qui, in una cittadina lontana di provincia, Avellino, Federico Borromeo non poté non provvedere a curare la "buona" immagine che il nipote Carlo Gesualdo avrebbe dovuto offrire al mondo, per riguardo innanzitutto alla santità del defunto zio Carlo. E, ciò che più conta, il cardinale non avrebbe potuto avere occasione più propizia a provvedervi se non proprio l'invio del ritratto di San Carlo al nipote. Ecco, così, che il quadro si caricava inevitabilmente - oltre che della funzione specifica contingente di curare, guarire e salvare il principe Gesualdo - del peso di un messaggio importante, universale, da trasmettere a tutti, non solo alla comunità locale: l'incarnazione nella figura di un santo (San Carlo) dell'esempio da seguire, del monito da non eludere che attraverso il pentimento, la carità e la fede, si conquistano il perdono e la salvezza.

In questa prospettiva, a nostro parere, la scelta stessa della Chiesa di San Carlo Borromeo in Avellino annessa all' Ospedale Fatebenefratelli quale sede migliore per ospitare il *Ritratto di San Carlo* diede subito avvio, o comunque intensificò, alla diffusione ed alla pratica della dottrina di San Carlo sul territorio irpino: il luogo già accoglieva per tradizione bisognosi e sofferenti di varia natura, ed accanto ad esso, tra i vari ordini religiosi, si solleccitarono ed incoraggiarono viepiù le opere assistenziali di carità, di misericordia, di aiuto e di conforto, corporali e spirituali, ai bisognosi.

L'invio di quel ritratto s'inserì, così, naturalmente, nell'ambito dell'azione pastorale del Borromeo rivolta alla cura delle anime e del corpo e alla moralizzazione, nonché alla promozione sia del «culto interiore» e sia del «culto esteriore» (seminari, oratori, istituti, processioni, riti religiosi, etc.), per ravvivare la fede, l'identità e la coesione sociale soprattutto presso i ceti più popolari. Certo anche in Irpinia era allora in vigore la censura, affinché l'arte avvicinasse e non allontanasse l'uomo da Dio. Ma, pur se nell'arte irpina qualche raro esempio di censura iconografica certo non mancò in seguito alle disposizioni conciliari (a Gesualdo per esempio, nella *Pala del Perdono* del 1609 del Balducci, le "nudità" femminili furono "coperte" con l'aggiunta di panni), l'intento era pur sempre quello di provvedere, sia pure talora forse con un po' di esagerato rigore moralistico, all'esigenza reale, concreta, sentita, della difesa e della diffusione dell'ortodossia cattolica contro il pericolo pressante dell'eresia protestante. Anzi, come s'è ripetutamente osservato, proprio per rispondere a questa esigenza si stimolò in Irpinia l'ispirazione degli artisti ad eseguire su commissione dipinti (e molto spesso anche ad imitare o riprodurre noti capolavori) raffiguranti santi particolari, il cui culto fosse profondamente diffuso nelle comunità, nelle chiese e nei conventi della città e della provincia. Tra questi primeggiano proprio i dipinti che ritraggono *San Francesco Saverio*, *San Luigi Gonzaga*, *San Pasquale Baylon*, *San Antonio Abate* nella Chiesa di San Francesco Saverio dove essi continuano a "parlare" al popolo, glorificando Dio non solo attraverso il riproponimento dell'esempio di Santi e di Sante (Santa Rita, poi, è la protagonista indiscussa di un profondissimo culto nutrito in città) ma anche attraverso la trattazione di particolari soggetti ispirativi, come quello della Madonna, la cui venerazione, rifiutata dai protestanti, trionfa in città nella grande tela (1767) di Fedele Fischetti sull'altare maggiore della stessa chiesa di San Francesco Saverio e nella statua lignea di *Maria* (1718) del Fumo, nonché nelle pitture del Ricciardi dei primi anni del Settecento nella Cattedrale dedicata all'Assunta.

Come a Roma in campo architettonico due casi paradigmatici mostrano che l'arte divenne strumento di propaganda della Riforma Cattolica, cioè la Chiesa del Gesù a Roma, ad opera del

Vignola e a Napoli la Chiesa di Gesù Nuovo (dove riposano le ossa di Carlo Gesualdo), così ad Avellino, a nostro avviso, in un piccolo mondo di provincia, in campo architettonico fu la Chiesa di San Carlo e in pittorico furono proprio il *Ritratto di San Carlo Borromeo* e le immagini artistiche della *Vergine*, dell'*Angelo Custode*, di *San Giuseppe* e di altri santi – specialmente, ripetiamo, quelle esposte oggi nella Chiesa di San Francesco Saverio- a veicolare, sul piano rappresentativo, la propaganda e la diffusione della devozione agiografica e della fede cristiana, cattolica e riformata. C'erano, tuttavia, valide ragioni perchè, dopo quel *Ritratto di San Carlo* ad Avellino, sia ad Avellino e sia a Napoli l'iconografia del Santo si diffondesse ancor più ampiamente: «queste due città furono anch'esse, come Milano, flagellate dalla peste, nel 1575 e nel 1650»<sup>93</sup>. Infatti nell'Italia Meridionale il «ripetersi dello stesso fenomeno (peste) a poco meno di un secolo di distanza riattualizzò la vicenda di apostolato di San Carlo Borromeo»<sup>94</sup>. Tant'è che poco prima del 1709, nella cattedrale di Avellino, Michele Ricciardi poteva dipingere la scena di *San Carlo Borromeo e la peste*, in contrapposizione all'iconografia di San Gennaro, l'altro santo difensore dal terribile flagello.

Dopo quel ritratto, nei tempi successivi, sorsero in Irpinia conventi e chiese che s'arricchirono di cappelle in cui comparivano dipinti volti, santi e motivi religiosi della Controriforma sancarlina, con particolare riferimento all'esaltazione della vita di sofferenza e di santità, dei sacramenti, nonché della devozione al *Sacro Cuore di Gesù*. Quei dipinti agiografici offrono ad Avellino, più in generale in terra d'Irpinia, un contributo certamente determinante all'opera di promozione religiosa, di diffusione e di approfondimento della fede, intrapresa dalle chiese, dai conventi e dai monasteri, nonché – con grande fervore- dalle confraternite e dalle congregazioni sorte su sollecitazione e per insegnamento di San Carlo.

C'era, inoltre, anche una ragione particolare perchè ad accogliere il dipinto ad Avellino fosse edificata appositamente una chiesa annessa ad un Ospedale: l'ospedale avellinese, come quello a Milano, nel suo piccolo, si distingueva per le stesse attività di opere misericordiose, corporali e spirituali, di assistenza e di carità cristiana, altamente meritorie. La scelta, ad Avellino come a Milano, di dedicare a San Carlo un Ospedale ed una chiesa annessa fu forse una decisione quasi scontata, avendo San Carlo già da arcivescovo di Milano vigilato con paterna sollecitudine e previdenza sugli ospedali e sugli enti pii, occupandosi in particolare dell'Ospedale Maggiore.

L'Ospedale Maggiore di Milano, sede, fino al 1825, dell'Ente-Fondazione Ca'Granda, che aveva il compito dell'assistenza dei "trovatelli", dei bambini esposti considerati «figli dell'Ospedale», ebbe come propaggine importante proprio l'annesso Ospedale di San Carlo Borromeo che raccoglieva e raccoglie tuttora una cospicua quantità di opere d'arte il cui nucleo originario più importante fu costituito, all'origine, proprio da donazioni e lasciti di Federico e Carlo Borromeo, gli zii di Carlo Gesualdo.

Anche l'Ospedale di San Carlo Borromeo ad Avellino, che già ospitava «i Figli di Dio» (i "trovatelli"), si prendeva cura di loro, seguendo l'insegnamento e le direttive date da San Carlo.

Si potrebbe supporre – pur se non ci sono prove- che, analogamente all'Ospedale Maggiore di Milano, anche il complesso dell'Ospedale e dell'annessa Chiesa di San Carlo Borromeo in Avellino accogliesse opere d'arte (compreso il *Ritratto di San Carlo*, anche quelle che ora figurano, a formare una piccola "quadreria", nella Chiesa di San Francesco Saverio).

E si potrebbe supporre, altresì, che il *Ritratto di San Carlo* (oggi nella Chiesa di San Francesco Saverio ma, ripetiamo, prima verosimilmente nella Chiesa San Carlo Borromeo) potesse essere stato davvero un "dono" fatto da Federico Borromeo.

Ci confortano in questo pensiero alcune considerazioni che non intendiamo tralasciare.

La prima è che notoriamente il cardinale Federico Borromeo fu amante dell'arte, dedito ad incoraggiare, per scopi didattici e documentativi, la produzione di opere d'arte sacra e molto spesso anche di copie da dipinti celebri. La seconda è che, come per gli altri ritratti di San Carlo, molto simili, che sono nel Museo Ambrosiano e nella Pinacoteca Ambrosiana di Milano (Figg.1 e 3) e

<sup>93</sup> R. SICA, *Il dipinti nella chiesa di San Francesco Saverio di Avellino*, Ed. Sellino, Pratola di Serra, 1999

<sup>94</sup> *Ibidem*

nella Quadreria dell'Ospedale Maggiore di Milano (Fig.1 bis), doni di Federico Borromeo, anche la presenza del *Ritratto di San Carlo* ad Avellino potesse essere stata prodotta dall'interessamento del cardinale Federico Borromeo (molte opere, anche significative, delle raccolte d'arte presso l'Ospedale Maggiore, purtroppo furono alienate o andarono comunque disperse nei secoli, comprese alcune opere di Ambrogio Figino).

E' facile immaginarsi allora che il *Ritratto* provenisse da Milano in Irpinia direttamente dal donatore Federico Borromeo, esattamente come da lui provennero i ritratti milanesi ed altri quadri nelle Collezioni della Pinacoteca Ambrosiana.<sup>95</sup>

Del resto, l'amore del cardinale Federico per l'arte è universalmente riconosciuto; è attestato, se ancora ce ne fosse bisogno, in vario modo (per esempio dall'acquisto, nell'ambito della raccolta di opere d'arte dell'Ospedale San Carlo Borromeo di Milano, della splendida *Adorazione dei Magi* di Tiziano che egli donò alla Pinacoteca Ambrosiana). Il cardinale non a caso fece affiancare l'istituzione della Pinacoteca Ambrosiana, fin dal 1621, da un'accademia di pittura e scultura, con calchi in gesso del *Laocoonte* e della *Pietà* di Michelangelo provenienti dalla raccolta di Leone Leoni.

Dal trattato *Musaeum* del 1625, con cui il Borromeo ordinava la disposizione delle raccolte di opere, emerge in tutta evidenza la piena, ferma, convinta fiducia che nell'arte deponeva il cardinale, considerando le opere d'arte strumenti di formazione, di educazione alla devozione, «parole visive», secondo i dettami del Concilio di Trento, nonchè la sua visione ottimistica della fede, dell'arte e del mondo, derivatagli dal suo maestro spirituale San Filippo Neri.

*L'importanza data al concetto di "santità".*

Va evidenziata, a questo punto, sottesa al dipinto avellinese, l'importanza che la dottrina di San Carlo diede al concetto di "santità", intesa come stadio finale a cui l'uomo non solo può ma deve aspirare perché umanamente raggiungibile. Sull'onda lunga della propagazione di tale concetto si sintonizzò anche il dipinto di *San Luigi Gonzaga con il Crocifisso* presente nella stessa Chiesa di San Francesco Saverio ad Avellino: nella medesima chiesa un'unica intima sensibilità sancarlina caratterizza sia questo *San Luigi dinanzi al Crocifisso* e sia il *Ritratto di San Carlo*, una sensibilità nuova, orientata verso una diretta introspezione psicologica nel ritratto "a mezza figura". Accomunano i due dipinti anche concordanze iconografiche e stilistiche, specie per l'uso dei colori, per esempio dello stesso rosso cardinalizio, per la medesima iconografia devozionale (il teschio e il crocifisso principalmente), per il comune patetico pietismo e per certe identità di natura anche tecnica, oltre che iconografica (per le quali, in altra sede, fummo indotti ad ipotizzare, erroneamente - ma anche comprensibilmente - che il probabile autore del *Ritratto* avellinese potesse essere il pittore settecentesco Saverio Persico). Per tali elementi comuni ai due dipinti avanziamo ora l'ipotesi che il dipinto del *San Luigi Gonzaga dinanzi al Crocifisso* possa essere anch'esso opera di Giuseppe Nuvolone, nonostante la firma Saverio Persico e la data 1767 apposte dietro la tela, che giudichiamo forse non autografe.

Al concetto controriformistico di santità prima ancora si era accostato Carlo Gesualdo, come risulta dai suoi mottetti e dalle sue opere musicali. Ciò era frutto, del resto, del rigido indirizzo sancarlino ricevuto nella sua formazione spirituale.

---

<sup>95</sup> Va precisato che non a caso due (Figg.1 e 3) dei tre ritratti (figg.1, 5 e 3) della Quadreria milanese si trovavano all'origine nell'Almo Collegio San Carlo Borromeo di Pavia; non a caso perché il collegio fu scelto da Federico Borromeo quale sede dei suoi studi, sotto la guida spirituale del cugino Carlo, all'epoca arcivescovo. Federico Borromeo, frequentando proprio l'Almo Collegio Borromeo dell'Università di Pavia, si laureò in teologia e in diritto. Ne dà diretta testimonianza Alessandro Manzoni: *Federigo Borromeo entrò poco dopo nel collegio fondato da questo Carlo Borromeo in Pavia, e che porta ancora il nome del loro casato; e lì, applicandosi assiduamente alle occupazioni che trovò prescritte, due altre ne assunse di sua volontà; e furono d'insegnar la dottrina cristiana ai più rozzi e derelitti del popolo, e di visitare, servire, consolare e soccorrere gl'infermi. Si valse dell'autorità che tutto gli conciliava in quel luogo, per attirare i suoi compagni a secondar in tali opere; e in ogni cosa onesta e profittevole esercitò come un primato d'esempio, un primato che le sue doti personali sarebbero forse bastate a procacciargli, se fosse anche stato l'infimo per condizione».*

(ALESSANDRO MANZONI, *I Promessi Sposi*, Capitolo XXII).

Il Principe dei Musicisti, che era stato avviato a Napoli a severi studi dal padre, discreto letterato e noto mecenate molto legato ai Gesuiti, all'età di diciannove anni aveva già pubblicato il primo mottetto *Ne reminiscaris Domine delicta nostra* che ci sembra ritrovare nella prima stesura della *Flagellazione* di Caravaggio nella Chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli <sup>96</sup>. E nel 1611 furono pubblicati i suoi *Responsoria*, composizioni scritte per la Settimana Santa. Sicchè, quasi contemporaneamente all'arrivo del *Ritratto di San Carlo*, le opere del Principe Gesualdo segnavano «il trionfo della cultura della Controriforma», tant'è che i testi scritti dei *Responsoria* sono quelli codificati da papa Pio V sotto le forme espressive proprie di Carlo Gesualdo, capaci di rendere la musica «terrificante e tragica, bella e sublime».

Certo, alla lezione del cristianesimo sancarlino attinse anche il Caravaggio, grazie agli insegnamenti impartitigli a Milano e a Roma da Costanza Colonna <sup>97</sup>.

In una dimensione ideale, potrebbe dirsi che, intorno allo scadere del primo decennio del secolo, mentre a Napoli Caravaggio interpretava il concetto di santità in chiave di controriformismo sancarlino (il “controriformismo di sinistra” che contempla, più che la discesa del divino tra gli uomini, l'ascensione dell'uomo al divino) e dipingeva la *Flagellazione* nella Chiesa di San Domenico Maggiore, contemporaneamente in Irpinia lo stesso concetto di santità sancarlino trovava proprio in questo *Ritratto di San Carlo* ad Avellino la sua più emblematica rappresentazione. Ecco perché dicevamo altrove che quel dipinto, più che narrare, rappresenta, esso stesso, la storia del controriformismo sancarlino in terra d'Irpinia. Anzi, ne è il simbolo.

#### *L'aurora del perdono.*

Allo scadere del 1610 era vicina l'«aurora del perdono» sia per il pittore Caravaggio, reo dell'assassinio del rivale Tommaso Ranucci e sia per Carlo Gesualdo, reo del duplice omicidio della moglie e dell'amante. <sup>98</sup>

Come già evidenziato, nella straordinaria raffigurazione che ne fa il Caravaggio nella prima stesura poi cancellata della *Flagellazione*, Carlo Gesualdo si presenta (incappucciato, piangente, pentito, sofferente, addolorato, supplichevole di perdono) dinanzi al Signore che, con passo di macabra danza (rimasta sinora inspiegata, ma è chiara l'allusione al «principe dei musicisti»), inclina la testa verso di lui e gli porge le orecchie ben tese a recepire la supplica, la preghiera: *Ne reminiscaris Domine delicta nostra!*. Nell'immagine sono evocate pittoricamente non solo le parole del mottetto del principe dei musicisti (*Ne reminiscaris Domine delicta nostra*) ma, insieme, anche quelle del canto di dolore, di pentimento e di attesa espresso dal salmo 130, tratto dalla traduzione dall'ebraico di Gianfranco Ravasi: «Dal profondo a te grido o Jahveh / ascolta la mia voce, / siano le tue orecchie attente / alla voce della mia supplica! / Se osservi le iniquità, o Jahveh, chi mai potrà sussistere? / Ma presso di te è il perdono / perché tu sia temuto. / Io spero Signore, spera l'anima mia / attendo la sua parola. / **L'anima mia è verso il Signore / più che le sentinelle verso l'aurora**»<sup>99</sup>. La composizione ruota intorno alle due figure protagoniste, Cristo e il personaggio misterioso vestito da monaco, Carlo Gesualdo: il Principe fu così devoto a Cristo che (come riferisce la nutrice Laura Scala in uno scritto conservato nell'Archivio Storico del Banco di Napoli), prima di farla uccidere, aveva regalato alla bellissima moglie un *Ecce Homo*, opera del pittore piemontese Pascale Di

---

<sup>96</sup> Per una conoscenza della nostra ipotesi che la *Flagellazione* di Caravaggio nella Chiesa di San Domenico Maggiore nasconda (come emerge da radiografia) una figura poi cancellata dall'artista che potrebbe identificarsi con Carlo Gesualdo, si rimanda ai seguenti articoli: R. Sica, “Nella Flagellazione di Caravaggio a Napoli si cela la Pala del Perdono di Carlo Gesualdo”, R. Sica, “Carlo Gesualdo come San Francesco dinanzi al Signore” e R. Sica, “Il più bel ritratto di San Carlo Borromeo” pubblicati su “Nuovo Meridionalismo” rispettivamente nei seguenti numeri: n. 202 marzo-aprile 2016, pagg.29-37, n. 203, maggio-giugno 2016, pagg. 37-40 e n. 205, Ottobre-novembre-dicembre, 2016, pagg.38-44.

<sup>97</sup> [http://www.30giorni.it/articoli\\_id\\_8998\\_](http://www.30giorni.it/articoli_id_8998_)

<sup>98</sup> Cfr. MAURIZIO CALVESI, Intervista rilasciata a Di Egizio Trombetta il 19.02.2010 in “Storia dell'Arte”.

<sup>99</sup> Maurizio Calvesi, Intervista rilasciata su “Storia dell'Arte” a Di Egizio Trombetta il 19.02.2010.

Lorenzo<sup>100</sup>.

L'«aurora del perdono» giunse, dunque, pressochè contemporaneamente, all'inizio del nuovo secolo, a Caravaggio e a Carlo Gesualdo. E, se il perdono pontificio al primo non giunse in tempo, ad entrambi il perdono giunse comunque, direttamente dal Signore, a cui entrambi si erano avvicinati grazie all'insegnamento e all'esempio di San Carlo Borromeo.

Vale per Carlo Gesualdo quanto osservato da Maurizio Calvesi in merito a Caravaggio: «La grazia del perdono pontificio, che a Caravaggio avrebbe consentito di tornare a Roma non ebbe esito, ma un'altra grazia, quella immateriale e divina simbolizzata dalla sua "luce guidata" che investe dall'alto le sofferenze umane, lo avrebbe comunque raggiunto, attraverso l'ostia consacrata, nell'Ospedale di Santa Maria Ausiliatrice a Porto Ercole così da poter morire, il 18 luglio 1610, nella pace del Signore, lasciando alla umanità intera un'eredità che nessuna feluca poteva ormai sottrargli»<sup>101</sup>.

Un destino comune, dunque, quello di cui Caravaggio e Gesualdo vedono l'aurora più o meno contemporaneamente.

L'atto di donazione - da parte del cardinale Federico Borromeo - del *Ritratto di San Carlo* al nipote potrebbe segnare proprio il momento ormai giunto per il perdono al Principe, incamminatosi sulla strada della salvezza indicata dal Santissimo zio che intercede per lui.

Forse, a nostro parere, sarebbe addirittura possibile trovare una spiegazione al motivo per cui, nella sua storia, la presenza del *Ritratto di San Carlo* ad Avellino passasse per così lungo tempo sotto silenzio, fino ad essere poi, ad oggi, quasi completamente dimenticato: una ragione diversa da quella della violenta soppressione dei Gesuiti imperversata a partire dalla metà del Settecento e, soprattutto poi, con la repressione napoleonica. L'errore altrui di aver identificato nella *Pala del Perdono* del Guarducci il *Ritratto* inviato nel 1611 a Carlo Gesualdo da parte del cardinale Borromeo ne potrebbe essere già una ragione. Ma un'altra ragione potrebbe essere anche il fatto che, ad un certo punto, dovette prevalere la difficoltà a credere – oh, l'incredulità!- che il dipinto fosse stato veramente inviato dal Cardinale Federico Borromeo quale dono personale al nipote peccatore. Non a caso la stessa *Pala del Perdono*, una volta giunta, fino ad oggi, non fece più parlare di sé, se non qualche decennio fa, in occasione del restauro che essa aveva subito. Al *Ritratto* potrebbe essere toccata, cioè, la stessa sorte (incomprensione ed incredulità) toccata alla *Canestra di frutta* di Caravaggio donata dal Cardinale Del Monte a Federico Borromeo.

E' stato Maurizio Calvesi a smentire la posizione di chi aveva sostenuto prima di lui che l'opera «non potesse essere regalo fatto dal cardinale Del Monte al Cardinale Federico Borromeo, figura rigorosa della Controriforma cattolica»<sup>102</sup>. Riferisce precisamente lo studioso: «fino a meno di un decennio fa non si comprendeva come la *Canestra di frutta* della Pinacoteca Ambrosiana potesse essere regalo apprezzato e amato da Federico Borromeo, figura rigorosa della Controriforma cattolica»<sup>103</sup>. Ed aggiunge: «Federico Borromeo ha scritto un piccolo libro intitolato *Museum* sulla sua collezione nella quale descrive questa canestra di frutta. Nel libro si descrive il quadro come un'opera straordinaria ma allo stesso tempo si riferiva a questa canestra dicendo *da cui splendono i fiori*. Allora hanno avuto buon gioco i detrattori del Borromeo dal momento che è una canestra di frutta e non di fiori. Io da un lato ho trovato dei documenti da cui si capiva che il regalo che faceva il Cardinal Del Monte non era la canestra di frutta, ma era un orologio. Ultimamente però è emersa la versione originale in italiano di questo volume del Borromeo in cui lui parla correttamente di

---

<sup>100</sup>«Segni d'Autore», Nola 2016, Editoriale Scientifica, Tipografia Rossi, pagg. 33 e ss.)

*Segretid'autori*(Newfotosud, AntonioDiLaurenzi; LastrennadeilMattino www.ilmattino.it/napoli/cultura/segreti\_d'\_autore\_se\_a\_raccontare, curata dalla responsabile della redazione Cultura de «Il Mattino», Dicembre 2016.

<sup>101</sup> MAURIZIO CALVESI, Intervista rilasciata su «Storia dell'Arte» a Di Egizio Trombetta il 19.02.2010.

([http://www.egiziotrombetta.com/index.php?id=229&option=com\\_content&task=view](http://www.egiziotrombetta.com/index.php?id=229&option=com_content&task=view)).

<sup>102</sup> *Ibidem*

<sup>103</sup> *Ibidem*

canestra di frutti e quindi è un errore del traduttore quello di aver scritto *flores*»<sup>104</sup>. Ovviamente alla parola “frutti” s’intende dare ora il significato di «frutti dello spirito».<sup>105</sup>

Federico Borromeo, che condivise, fra l’altro, con il pittore Caravaggio ciò che allora appariva ai più sacrilego od eretico, come la rappresentazione dei piedi nudi e sporchi, tipici della povera gente, in soggetti religiosi, sicuramente conobbe ed apprezzò Caravaggio per l’eccezionale talento artistico, nel tramite dell’amicizia con il cardinale Del Monte, innamorato della cultura e dell’arte in generale, ma in particolare della pittura del Merisi. Il cardinale, pertanto, come probabilmente fu il regista dell’affidamento al Caravaggio dell’incarico di eseguire la vera “Pala del Perdono” per Carlo Gesualdo (poi trasformata in *Flagellazione*), così fu il regista dell’affidamento dell’incarico di eseguire il *Ritratto di San Carlo* da inviare al nipote in Irpinia. E se pur non poté esserlo personalmente nel 1611 (ammesso che il dipinto ora ad Avellino non sia quello inviato in quell’anno), lo fu indirettamente, idealmente, oltre mezzo secolo dopo, nel tramite della lontana discendente Antonia Spinola Colonna e, molto probabilmente, di Giberto III Borromeo, che ne presero, pertanto, il testimonio.

Non vogliamo pensare che dovette nuocere al riconoscimento del *Ritratto di San Carlo* quale dono inviato dal Borromeo la stessa considerazione di “trasgressivo” in cui ingiustamente, ad un certo punto, fu tenuto il cardinale Federico Borromeo<sup>106</sup> quando accolse il dono della *Cesta con frutta* di Caravaggio e, forse, in occasione della prima stesura della *Flagellazione*. La verità è che né Carlo Gesualdo, né Caravaggio (fino al giorno dei loro omicidi), né tanto meno Federico Borromeo, furono professionisti sistematici della “trasgressione”. ( “Il problema - riferisce Maurizio Calvesi - era che Caravaggio non era affatto un poeta ateo e miscredente”<sup>107</sup>). Ben consapevole di ciò, il fervente religioso e credente Federico Borromeo giustamente prese in considerazione ed esaudì la richiesta d’invio del *Ritratto di San Carlo* al nipote, al Principe di Gesualdo, e sinceramente apprezzò la pittura coraggiosa di Caravaggio per il suo talento artistico e “non perché trasgressivo o amante della trasgressione”<sup>108</sup>. «Abbiamo la prova - incalza il Calvesi - persino che Caravaggio si comunicava. Risulta chiaramente dai suoi dipinti di soggetto sacro questa sua profonda religiosità e adesione verso la religione cristiana anche se aveva al tempo stesso una concezione della religiosità che proviene dalla Chiesa delle origini. Per capire Caravaggio in questo senso bisognerebbe soffermarsi sulla polemica dell’epoca nella curia romana, cioè fra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento. Possiamo dire che c’era una sinistra e una destra. La sinistra era quella dei vari Federico Borromeo, Carlo Borromeo, San Filippo Neri e gli oratoriani di Roma. Quest’ultimi erano tutti per un ritorno della Chiesa alle origini povere e per un’esaltazione dei poveri. La Chiesa doveva avere il compito di aiutare e soccorrere i poveri, Carlo Borromeo era famoso per questo e allo stesso modo lo erano gli oratoriani. Poi c’era la corrente per così dire di destra, conservatrice, che riteneva che i poveri erano tali perché sgraditi a Dio. Non erano dunque nella grazia di Dio e quindi era colpa loro se erano poveri e quindi non andavano soccorsi. Per la destra dunque la Chiesa non doveva essere povera, bensì doveva essere ricca e sfarzosa, come poi è stata con il Barocco. Il contrario di Caravaggio è il barocco che viene subito dopo. Caravaggio è il pittore dei poveri, il barocco è lo stile della ricchezza, della gloria. Quando lui dipinge le persone coi piedi nudi e sporchi non lo fa per fare uno sfregio al quadro religioso, lo fa per rispettare la concezione borromaica della fede. Federico Borromeo sosteneva che i piedi nudi degli apostoli, che hanno attraversato le strade per diffondere il Vangelo, sono simbolo di fede e di amore di Cristo»<sup>109</sup>.

---

<sup>104</sup> *Ibidem*

<sup>105</sup> *Ibidem*

<sup>106</sup> *Ibidem*

<sup>107</sup> *Ibidem*

<sup>108</sup> *Ibidem*

<sup>109</sup> Maurizio Calvesi, *Op. Cit.* Cfr. [http://www.egziotrombetta.com/index.php?id=229&option=com\\_content&task=view](http://www.egziotrombetta.com/index.php?id=229&option=com_content&task=view).

Maurizio Calvesi opportunamente fa notare come il cardinale Borromeo e Caravaggio esprimessero il frutto del medesimo insegnamento di carità cristiana impartito da San Carlo. Non a caso Giacomo Berra, autore del libro storico dedicato alla giovinezza di Caravaggio, riferisce che «si potrebbe ipotizzare che **qualche anno dopo il 1570, per volontà di Carlo Borromeo, la stessa Costanza abbia esposto al giovanissimo Michelangelo gli elementi fondamentali della dottrina cristiana**». Lo studioso, inoltre,

Anche in virtù di queste illuminanti osservazioni di Maurizio Calvesi su Caravaggio e sui Borromeo si può comprendere, ora, come il *Ritratto di San Carlo* ad Avellino possa essere agevolmente identificato come un “dono” inviato veramente dal Cardinale Federico al nipote Carlo Gesualdo perché gli fosse concesso il perdono, essendo l’arte considerata dai Borromeo strumento di educazione e di formazione degli uomini, di perdono e di salvezza per i peccatori sinceramente pentiti (come prescriveva la Controriforma: un dono, precisiamo, non solo al nipote ma a tutti gli uomini peccatori in cerca di perdono).

Davvero può dirsi, allora, che il Cardinale Federico Borromeo (o successivamente chi per lui, idealmente, Giberto III Borromeo e/o la principessa Antonia Spinola Colonna) non avrebbe potuto offrire un dono migliore di questo ritratto pittorico destinato non solo al proprio nipote, destinatario privilegiato, ma, nella rappresentanza di questi, a tutta l’umanità “peccatrice” in brama di pentimento e in necessità di perdono e di salvezza.

Quello milanese del Figino del 1585 (Fig.1) fu giustamente definito dal cardinale Federico («cugino di Carlo e buon intendente d’arte») «il miglior ritratto di Carlo ancora in vita»<sup>110</sup> e da

---

fa notare la condivisione da parte di Caravaggio e del Borromeo, come nei dettami della Controriforma, della possibilità e della necessità di rappresentare, talvolta, in soggetti sacri, anche i piedi nudi e sporchi della gente umile e sofferente e persino di santi. Non a caso il Caravaggio a proposito di un suo dipinto che a Roma gli veniva rifiutato dai committenti così si esprimeva: «Qui, a Napoli, con me ho una Madonna con Bambino, ma a Roma il quadro me l’hanno reso con sdegno perché ho raffigurato i pellegrini con i **piedi sporchi**, gli abiti lerci e la fisionomia appesantita dalla fatica del viaggio. Non so dipingere altrimenti, se ne facciano una ragione, prelati ed aristocratici» (Francesco de Core, *Caravaggio, la “rinascita” tra le luci e le ombre del Pio Monte* pubblicato in “Segni d’Autore”, Nola 2016, Editoriale Scientifica, Tipografia Rossi, pagg.33 e ss.). Caravaggio a Napoli fu accolto e protetto da Costanza Carafa Colonna a sua volta già protetta da Carlo Borromeo che l’aveva a cuore. Sicchè Caravaggio giunse alla carità borromaica grazie alla marchesa Colonna che gli fu vicina per proteggerlo anche a Napoli nell’anno della *Flagellazione* (dopo che il pittore ebbe lasciato la bella casa a Via Toledo per quella promessagli a Chiaia dalla marchesa Colonna). Si sa, del resto, che il pittore a Napoli conoscesse e frequentasse anche il nipote di questa, Luigi Carafa Colonna. Infatti è documentato che proprio per l’intervento di questi, cioè di Luigi Carafa Colonna, Caravaggio avesse avuto a Napoli, l’11 ottobre 1606, mentre dipingeva *Le Sette Opere di Misericordia*, un incontro con il marchese Giovanni Battista Manso, «persona delicata e colta, uno dei sette fondatori del Pio Monte di Misericordia» (foglio conservato nell’Archivio storico del Banco di Napoli e riportato da Francesco de Core nell’articolo *Caravaggio, la “rinascita” tra le luci e le ombre del Pio Monte* pubblicato in “Segni d’Autore”, Nola 2016, Editoriale Scientifica, Tipografia Rossi, pag.39). Giovanni Battista Manso (Napoli, 1569 –1625), poeta e scrittore italiano, nel 1571 ricevette in eredità il feudo e il castello di Bisaccia, paese dell’Alta Irpinia. Fu tra i fondatori del Pio Monte di Misericordia a Napoli. Nel 1620 divenne socio anche dell’Accademia dei Dogliosi restaurata ad Avellino da Marino Caracciolo. Fu molto amico di Marino Caracciolo, Principe di Avellino. Non a caso, quando tra il 1624 e il 1630 una serie di lutti turbò profondamente la sua vita, egli pianse soprattutto la morte degli amici Marino Caracciolo e Luigi Carafa. Conoscitore dell’animo umano, e dei suoi tormenti, il Manso capì fino in fondo la sofferenza di Carlo Gesualdo, che accompagnò a Ferrara per le nozze con Eleonora d’Este. Promotore dell’Accademia degli Oziosi, fondò a Napoli il Seminario dei Nobili, detto anche “Monte Manso”, un’istituzione con azione caritatevole anche ospedaliera alla quale l’intera aristocrazia napoletana riteneva un dovere contribuire. Fu amico di Torquato Tasso. Questi, riconoscendo al marchese di Villalago, gli dedicò il dialogo *dell’amicizia* e nella *Gerusalemme liberata* scrisse i versi «tra’ cavalier magnanimi, e cortesi / risplende il Manso, e doni e raggi ei versa». In particolare il marchese Manso fu sempre «ben disposto nei confronti di Caravaggio» ed «amico di Tasso e del Marino» (*Ibidem*). Le parole dello stesso Caravaggio trovate scritte in un documento conservato nell’Archivio del Banco di Napoli così recitano: «Colto e brillante, mi colpisce Manso per il suo eloquio e per il favore di cui gode. La misericordia corporale attira lui e i suoi accoliti, ma nulla mi viene suggerito. Non ho ancora finito la Pala (delle *Sette Opere di Misericordia*) che già mi sollecitano altri lavori: una **Flagellazione di Cristo**, una **Crocifissione di Sant’ Andrea**, un **San Girolamo**, altri soggetti sacri e profani» (*Ibidem*, pag. 44). Da tali parole di Caravaggio si evince incontrovertibilmente che egli fosse “sollecitato” dai soci del Pio Monte anche ad accettare l’incarico della *Flagellazione* e che egli fosse, allora, ancora indeciso se accettarlo o meno, essendo più interessato, al momento, alla ricerca di suggerimenti per completare la pala delle *Sette Opere di Misericordia* (opera che, completata, fu consegnata, infatti, “ai signori del Pio Monte” l’8 gennaio del 1607). E’ un caso che come il marchese Manso affidò ai Gesuiti l’Accademia da lui fondata e la propria cappella così anche Carlo Gesualdo affidò - nel suo testamento- la cura e la gestione della sua cappella nella Chiesa di Gesù Nuovo ai Gesuiti ?

Pacelli «la migliore testa che si sia fatta in pittura» di San Carlo. A nostro giudizio, è questo avellinese “il più bel ritratto di San Carlo Borromeo”<sup>111</sup>.  
Ci sia concessa la tendenziosità.

109 e 110 R. SICA, *I dipinti nella Chiesa di San Francesco Saverio di Avellino*, Pratola di Serra 1999, Ed. Sellino, pagg. 32 e ss





Panfilo o Giuseppe Nuvolone, partic. *Ritratto di San Carlo Borromeo*, XVII sec.,  
Chiesa di San Francesco Saverio, Avellino



Ambrogio Figino, *Ritratto di San Carlo Borromeo giovane cardinale che legge*, 1584, Museo Ambrosiano, Milano  
Ambrogio Figino, partic. *Ritratto di San Carlo Borromeo*, 1585, Pinacoteca Ambrosiana, Milano  
Panfilo o Giuseppe Nuvolone, partic. *Ritratto di San Carlo Borromeo*, Chiesa di San Francesco Saverio, Avellino



Giovanni Ambrogio Figino, *Ritratto di San Carlo Borromeo*, 1585, Pinacoteca Ambrosiana, Milano



Partic .*Ritratto di San Carlo Borromeo*, Chiesa di San Francesco Saverio, Avellino



Giulio Cesare Procaccini, partic. *San Giovanni Evangelista*, Fondazione Federico Zeri, Bologna



Daniele Crespi, particolare de *La cena di San Carlo Borromeo*, 1625 c., Chiesa di Maria della Passione, Milano.



Daniele Crespi, *La Cena di San Carlo Borromeo*, Chiesa di Maria della Passione, Milano (1625 c.)



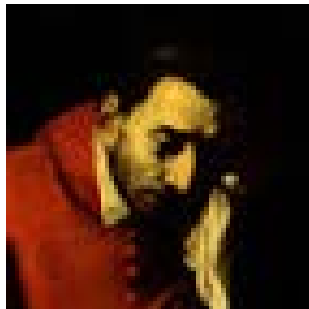




Panfilo o Giuseppe Nuvolone, *Ritratto di San Carlo*, sec. XVII,  
Chiesa San Francesco Saverio, Avellino



G.C. Procaccini, *San Giovanni Evangelista*,  
Fondazione F. Zeri, Bologna





Panfilo o Giuseppe Nuvolone, *Ritratto di S. Carlo*,  
sec. XVII, Chiesa di San Francesco Saverio, Avellino

Paolo De Matteis, partic. *San Carlo e San Filippo Neri*  
*genuflessi dinanzi alla Trinità*, 1695,  
Chiesa di S. Maria dell'Olmo, Cava dei Tirreni



Carlo Sellitto, *San Carlo Borromeo*, Chiesa di S. Aniello a Caponapoli, 1610-14

Paolo De Majo, *San Carlo Borromeo*, Chiesa di San Nicola alla Carità, Napoli

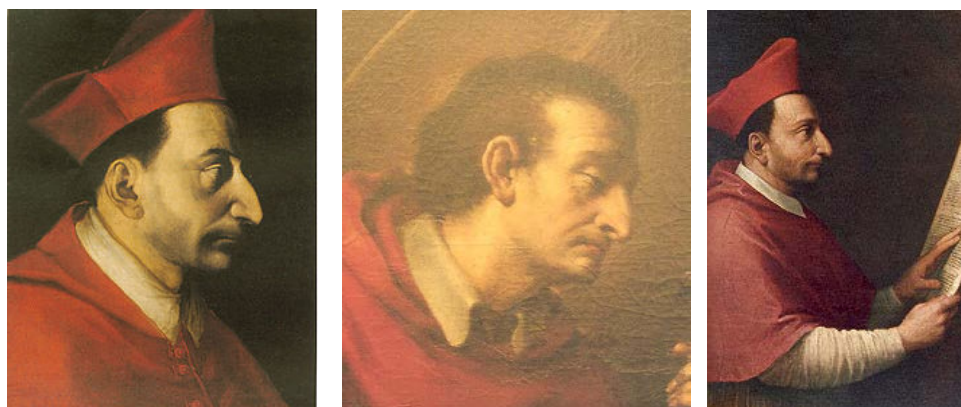




Paolo De Matteis, *San Carlo e San Filippo Neri genuflessi dinanzi alla Trinità*, 1695  
Chiesa di S. Maria dell'Olmo, Cava dei Tirreni



Giulio Cesare Procaccini, *Ritratto del cardinale Federico Borromeo*, 1610, Museo Diocesano, Milano



1

2

3

Fig.1. Giovanni Ambrogio Figino, *Ritratto di San Carlo* 1585, Pinacoteca Ambrosiana, Milano

Fig.2, *Ritratto di San Carlo*, Chiesa di San Francesco Saverio, Avellino

Fig. 3. Giovanni Ambrogio Figino, *Ritratto di Carlo Borromeo giovane cardinale che legge*, 1584, Museo Ambrosiano, Milano



4

5

4. Agostino Ciampelli, *Ritratto di San Carlo Borromeo*, XVII sec., Collez. Privata

5. Pittore lombardo, *Ritratto di San Carlo Borromeo*, XVII sec.

### *Ringraziamenti*

*Un grazie di cuore a don Antonio Dente, Rettore della Chiesa di San Francesco Saverio di Avellino che, come noi, è convinto che la ricerca, oltre a rendere ragione della verità della storia, produce un arricchimento per le generazioni presenti e future.*

*Uno speciale ringraziamento va riservato agli eminenti studiosi della storia dell'arte che hanno donato il loro prezioso contributo, con suggerimenti e consigli, a questo lavoro: al prof. Mauro Pavesi, docente presso l'Università Cattolica di Milano, specialista nella conoscenza della pittura lombarda, borromaica in particolare e schedatore dei ritratti di S. Carlo Borromeo che sono nel Museo Ambrosiano a Milano e al prof. Mario Alberto Pavone, docente di Storia dell'Arte presso l'Università di Salerno. Ringraziamo il direttore dell'Ufficio Beni Culturali della Curia diocesana, arch. Modesto Picariello, sempre disponibile a tutto tutto ciò che permette di far conoscere il patrimonio artistico-religioso e per aver messo a disposizione l'archivio fotografico, da cui sono state tratte alcune fotografie qui pubblicate.*

*Un affettuoso grazie all'amico avv. Generoso Benigni, direttore di " Nuovo Meridionalismo", che ha pubblicato in anteprima, sulla sua rivista, qualche brano di questo saggio.*

*In generale vanno i nostri personali ringraziamenti a tutti i lettori di queste pagine, con l'augurio che essi possano trovarne beneficio, dal momento che tali pagine mostrano- più spesso scoprono- un patrimonio di notevole interesse che racconta il cammino di una comunità e i valori cui essa era - ed è - ancorata.*

*L'approfondimento dello studio delle radici del nostro patrimonio storico-artistico aiuta, nella sua funzione pedagogica, a ritrovare, se ce ne fosse bisogno, alcuni elementi portanti sia per la nostra vita umana che cristiana. Elementi che, oggi, talora sembrano vacillare.*

**Riccardo Sica**

## INDICE

Presentazione.....	pag. 6
Introduzione .....	pag. 8
Storia di un ritratto annunciato.....	pag. 9
Dubbi e incertezze. Equivoci e risposte.....	pag. 10
“Ardentia” di desiderio, “immagine pubblica” e “Immagine privata”, “a segnalata memoria”.....	pag.10
Il “vero” Ritratto di San Carlo Borromeo”, “il più naturale che sia possibile”.....	pag. 12
Pensieri di morte.....	pag. 13
L’arrivo del Ritratto, la gioia del Principe.....	pag. 14
L’attribuzione del dipinto.....	pag. 16
La prima ipotesi.....	pag. 16
La scelta dell’autore del dipinto.....	pag. 17
Il filone nuovo del “naturalismo”.....	pag. 19
Il confronto con i ritratti milanesi.....	pag. 21
La seconda ipotesi .....	pag. 23
La gloriosa Chiesa di San Carlo Borromeo ad Avellino.....	pag. 24
Il secondo desiderio del Principe.....	pag. 28
L’opera e la committenza .....	pag. 29
L’autore, Giuseppe Nuvolone.....	pag. 31
Il simbolo.....	pag. 32
L’importanza data al concetto di “santità”.....	pag. 36
L’aurora del perdono.....	pag. 36
Tavole.....	pag. 41