



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN  
Storia delle Arti e dello Spettacolo

CICLO XXXII

COORDINATORE Prof. Andrea De Marchi

***La scultura monumentale in bronzo a Napoli (1596-1669):  
scultori, fonditori, opere***

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/02

**Dottorando**

Dott. Carlo Nicola

(firma)

*Carlo Nicola*

**Tutore**

Prof. Sicca Cinzia Maria

(firma)

*Cinzia Maria Sicca*

**Coordinatore**

Prof. De Marchi Andrea

(firma)

*Andrea De Marchi*

Anni 2016/2019

## INDICE

---

— INTRODUZIONE — 3

— PARTE PRIMA

CONTESTI DEL BRONZO A NAPOLI: TRA INDUSTRIA E PRODUZIONE ARTISTICA

Capitolo I Topografia della città

I.1 *Assetto urbanistico e società di Napoli* — 25

I.2 *La città bassa e il porto* — 31

I.3 *L'Arsenale* — 37

I.4 *Le Arti dei metalli* — 44

I.5 *“Una storia dell'arte a Napoli senza cancelli?”: il caso degli ottonari* — 52

Capitolo II Committenti e cantieri

II.1 *Giovanni Antonio Dosio, Domenico Fontana e Francesco Grimaldi: l'eredità dei cantieri sistini* — 59

II.2 *La committenza vicereale e dei nuovi Ordini* — 72

II.3 *La committenza privata, tra aristocrazia di rango e nuovi ceti* — 81

II.4 *Una committenza “del popolo”:* il caso della Cappella di San Gennaro — 93

— PARTE SECONDA

GLI ARTEFICI DELLA SCULTURA IN METALLO

Capitolo III Il passaggio dal Cinquecento al Seicento (1596-1632)

III.1 *Da Firenze a Napoli, passando per Roma: l'esperienza di Michelangelo Naccherino e il lascito di Giambologna* — 101

III.2 *L'esordio di Cristoforo Monterosso e il soggiorno di Camillo Mariani a Napoli:*

*le comuni radici venete* — 122

III.3 *Intorno al “vivo Capo di metallo” di Marino: notizie su Christophe Cochet, Bartolomeo Viscontini e altri* — 130

III.4 *Tra commercio di marmi e getto in metallo: gli anni napoletani di Cristoforo e Giovan Domenico Monterosso* — 139

III.5 *Congiunture venete e toscane: i Monterosso e Tommaso Montani per la cappella di San Gennaro* — 146

Capitolo IV L'avvio verso il Barocco (1635-1669)

IV.1 *“Io Giuliano Finelli scoltore de Marmi et più gettatore de metalli”: la serie dei Santi Patroni per la Cappella di San Gennaro* — 155

IV.2 *Un episodio di committenza teatina: Andrea Bolgi, Giovanni Antonio Bertolino e gli “Splendori” della chiesa dei Santi Apostoli a Napoli* — 165

IV.3 *Una questione ancora aperta: le pariglie bronzee degli Angeli reggilampada e adoranti per i Santi Apostoli di Napoli* — 171

IV.4 *Gli anni di Cosimo Fanzago* — 175

— CONCLUSIONI — 189

— APPARATI

— REGESTO DEGLI SCULTORI E FONDITORI ATTIVI A NAPOLI DAL 1596 AL 1669 — 193

— ABBREVIAZIONI E BIBLIOGRAFIA — 275

— ILLUSTRAZIONI — 333

— REFERENZE FOTOGRAFICHE — 439

## INTRODUZIONE

---

Nel tirare le fila del lavoro svolto nel corso del triennio, il presente studio ha sollevato più problemi di quanti abbia tentato di risolvere e necessita, pertanto, di un'argomentazione che ne giustifichi le premesse e gli esiti.

Innanzitutto il tema affrontato, ovvero la scultura e la produzione in bronzo a Napoli, mancava all'interno degli studi che, a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso fino ad oggi, hanno portato a una mappatura della Penisola italiana.

Le ricerche condotte in ambito anglosassone da Jennifer Montagu (penso a lavori come *Roman baroque sculpture: The Industry of Art e Gold, Silver and Bronze. Metal Sculpture in the Roman Baroque*, rispettivamente pubblicati nel 1989 e 1996)<sup>1</sup>, hanno avuto il merito di impostare il problema dello studio della bronzistica e dei processi di fusione. Si inseriscono in questo filone lavori recenti come *Vulcan's forge in the Venus city: the story of bronze in Venice, 1350-1650* di Victoria Avery<sup>2</sup>; o ancora la tesi dottorale, di prossima pubblicazione, di Emmanuel Lamouche che ha focalizzato la propria attenzione sui cantieri, i protagonisti e i fonditori della Roma *before to Bernini*<sup>3</sup>.

A Napoli, lo studio della produzione in bronzo e dei suoi artefici risulta invece polverizzato all'interno di ricerche sulle arti applicate che affrontano, più in generale, le connessioni con le arti; oppure sono focalizzate su singoli aspetti ed episodi: studiosi come Alvar González-Palacios, Paola Giusti, Renato Ruotolo, Marina Bozzi Corso, Sabina de Cavi contribuiscono a definire il campo d'indagine<sup>4</sup>. In rapporto alla scultura, il tema risulta indagato in maniera tangente all'attività di alcuni tra i protagonisti della plastica partenopea, come Michelangelo Naccherino (1550-1622), Giuliano Finelli (1601-1653) e Cosimo Fanzago (1591-1678)<sup>5</sup>.

All'interno di uno "stato dell'arte" così definito, questo lavoro si è dunque prefissato l'obiettivo di inquadrare il problema con uno sguardo a volo d'uccello, affrontando la

---

1 MONTAGU (1991); MONTAGU (1996).

2 AVERY (2011).

3 LAMOUCHE (2013).

4 CATELLO (1973); GONZÁLEZ-PALACIOS (1984), pp. 241-302; GIUSTI (1984), p. 326; RUOTOLO (2008), pp. 105-113; BOZZI CORSO (2008), pp. 407-417; DE CAVI (2012), pp. 196-230.

5 L'attività di questi scultori è stata rispettivamente affrontata nelle monografie di KUHLEMANN (1999), DOMBROWSKI (1997) e D'AGOSTINO (2011).

materia da più angolazioni e interrogando gli aspetti materiali delle opere. La convinzione in una storia dell'arte che proceda non a compartimenti stagni, operando distinzioni di campo e tra arti “maggiori” e “minori”, porta a considerare la scultura (specie se in metallo) come la risultante del virtuosismo del *fusor* che, “attraverso una perizia tecnica inaspettata e precedentemente non raggiunta”<sup>6</sup>, contribuisce a determinare il lavoro dello scultore stesso. In questa prospettiva, quello napoletano si configura come un *case study* che lascia emergere, seppur in maniera problematica e discontinua, una specifica tradizione fusoria che necessita dunque di essere riconnessa all'interno della geografia dell'arte.

Venendo dunque alla struttura del lavoro, l'ampia digressione di storia sociale e urbana che informa il primo capitolo mi è sembrata funzionale a tracciare i contesti dell’“industria del bronzo” a Napoli, riconnettendo la produzione in metallo all'interno di un artigianato altamente specializzato.

Il secondo capitolo si sposta sulla macchina della committenza, principalmente vicereale degli Ordini religiosi, che funge da osservatorio per indagare il rapporto tra scultura e ornamento in rapporto all'attività architettonica di Giovan Antonio Dosio (1533-1611), Domenico Fontana (1543-1607) e Francesco Grimaldi (1543-1613), che incanalò e mise a frutto le potenzialità di queste maestranze il cui sistema di lavoro ben si adattava alle pratiche architettoniche svolte nei cantieri romani sotto il pontificato di Sisto V (1585-1590).

Il terzo e quarto capitolo tentano invece di abbozzare una prima storia della bronzistica a Napoli attraverso l'attività degli scultori attivi nella capitale del Vicereame, le cui vicende risultano connesse ai “contesti” di produzione e committenza. Oltre a Naccherino, Finelli e Fanzago, vengono indagati comprimari come Cristoforo Monterosso (notizie dal 1583 al 1632) e il figlio Giovan Domenico (notizie dal 1603 al 1630), Tommaso Montani (notizie dal 1593 al 1622), Christophe Cochet (1606-1634) e Andrea Bolgi (1605-1656), che offrono dunque un quadro più articolato. Il tentativo di mettere sullo stesso piano il lavoro dello scultore e quello del fonditore, quale co-autore delle imprese bronzee, giustifica il taglio dato al *Repertorio degli scultori e fonditori attivi a Napoli dal 1596 al 1669*.

Il lettore accorto sarà portato a interrogarsi sulla scelta (o la necessità) di un arco

---

<sup>6</sup> DE CAVI (2012), p. 201.

cronologico così definito, connesso al tema stesso del lavoro. Focalizzandosi principalmente sulla scultura in bronzo di grande formato, soggetta per sua natura a tempi di esecuzione dilazionati nel tempo, questa ricerca ha fissato come primo termine l'acconto di pagamento ricevuto da Naccherino per l'effigie di *Fabrizio Pignatelli* in Santa Maria Materdomini. La messa in opera del *San Gennaro bifronte*, al centro della rostra che chiude la *Cancellata* di ottone progettata da Fanzago per il Tesoro, ci è parso essere una cesura significativa.

### *Produzione, uso e significato del bronzo a Napoli*

Lo studio della produzione in bronzo a Napoli, in rapporto alla scultura, impone diversi interrogativi di natura storica e storiografica. Bisogna innanzitutto domandarsi in che misura nella capitale del Viceregno esista una tradizione fusoria e in che modo questa si rapporti a centri di rinomata tradizione bronzistica della Penisola, quali sono Milano, Venezia, Firenze e lo Stato della Chiesa. Per rispondere al primo quesito, è necessaria una digressione che inquadri i fatti attorno alla scultura in bronzo nel tessuto socio-urbanistico.

Come è stato sottolineato già a partire dal Quattrocento l'Italia, la cui reputazione nel getto di sculture monumentali in bronzo era nota, aveva avviato presto l'attività di fusione in bronzo, convinzione rafforzata dal fiorire di una letteratura e trattatistica da parte di Bonaccorso Ghiberti a Firenze e Francesco di Giorgio Martini a Siena<sup>7</sup>. Seppur in ritardo rispetto agli altri centri del Rinascimento, anche Napoli partecipò agli interessi teoretici sui processi di lavorazione del metallo: nel terzo libro *Dell'Historia Naturale*, data alle stampe nel 1599, Ferrante Imperato raccoglieva e sintetizzava le informazioni desunte dal senese Vannoccio Biringuccio<sup>8</sup>, confermando la conoscenza e diffusione nel Meridione di questi testi.

Di certo, lo sviluppo della scultura in bronzo a Napoli procedeva di pari passo con la produzione bellica, come lascia intuire l'attività stessa di Pisanello il quale, oltre a svolgere l'attività di artista di corte, fu autore di alcuni disegni di bombarde per Alfonso d'Aragona<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> BELHOSTE (2007), p. 331.

<sup>8</sup> In una *excusatio non petita*, l'autore così giustifica la scelta del testo di Biringuccio: «Ma perché in tal soggetto non habbiamo da gli antichi cosa degna lasciataci: e da moderni n'ha detto molte cose utili il Vannoccio Senese. Portaremo quivi quel che egli ne dice». Vedi IMPERATO (1599), p. 52.

<sup>9</sup> SCALINI (1988), p. 67. Secondo ANSANI (2019, p. 164) il medaglista toscano, nei sei anni del suo soggiorno napoletano, abbozzò lavori di fantasia, o comunque progetti irrealizzati, ispirandosi ai

Nel 1443 giungeva da Parigi, passando prima per Milano, Guillaume Le Moine, italianizzato in Guglielmo (o Guillermo) Monaco, specializzato nella realizzazione di cannoni e bombarde. Nel 1456 Monaco realizzava una grossa bombarda, soprannominata la *Napoletana*, e fondeva una campana ottenendo, di seguito, il titolo di “governatore delle regie artiglierie” e di “mestre maior de la Artilleria”<sup>10</sup>. L'importanza riconosciuta a questo fonditore si misura dallo spazio dedicatogli dal biografo napoletano Bernardo De Dominici nelle *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, date alle stampe nel 1745, in cui Monaco è ricordato come “scultore e gettator di metalli”<sup>11</sup>.

Della sua produzione, tramandata dalle fonti e quasi tutta perduta, sopravvive la porta istoriata in bronzo per Castel Nuovo (fig. 1). Equivalente secolare della porta di Filarete per la basilica di San Pietro a Roma (1433-1445)<sup>12</sup>, la porta bronzea illustra scene della battaglia di Troia (1462). Come nella *Porta del Paradiso* di Lorenzo Ghiberti (1429-1452), il fonditore con orgoglio si firmava con la propria effigie e l'iscrizione “GOLIELM MONAC ME FECIT MILES”<sup>13</sup>.

Il profilo professionale di Guglielmo Monaco non si discostava da quello di altre figure poliedriche di artisti e tecnici del Quattrocento. A Firenze, è nota l'attività di Andrea del Verrocchio (1435-1488), famoso per aver fuso una campana: la celebre *Piagnona*<sup>14</sup>.

Non è peregrino credere che i battenti bronzei uscissero dalle stesse fornaci in cui furono gettate le bombarde, ovvero dalle fonderie di Castel Nuovo. Di questo arsenale, che produsse l'artiglieria messa in campo durante le Guerre d'Italia, abbiamo oggi una conoscenza più ampia grazie al rinvenimento presso la Bibliothèque National de France di Parigi (Département des Estampes, Id. 65) di un inventario grafico, scoperto e attribuito da Joana Barreto a Giosuè Cantelmo che tramanda attraverso disegni acquerellati quelle bombarde oggi scomparse, compresa la celebre *Napoletana* (figg. 2-3)<sup>15</sup>. La studiosa ha dunque smentito l'idea, ormai invalsa nella storiografia, secondo la quale le artiglierie napoletane fossero

---

modelli prodotti dai fonditori della corte.

10 BARRETO (2004), pp. 123-138; BARRETO (2011), pp. 301-328.

11 DE DOMINICI (2003-2014), pp. 410-419.

12 MOTTURE (2019), p. 115.

13 BARRETO (2011), p. 301.

14 RADCLIFFE-PENNY (2004), p. 17.

15 BARRETO (2018) pp. 367-380.

tecnologicamente più arretrate rispetto alle armi da fuoco francesi.

Se la presenza già nel Quattrocento dell'arsenale e della Zecca, in cui venivano coniate monete in rame puro<sup>16</sup>, comprovano la consuetudine *ab antiquo* nella lavorazione dei metalli, va tuttavia sottolineato come già un secolo addietro a Napoli, sotto il governo angioino, questa pratica fosse condivisa da corpi d'arte altamente specializzati, localizzati lungo la fascia costiera della cosiddetta "città bassa". La più antica tra queste era la "nobile" arte degli orefici e argentieri, attiva per la corte angioina e i Durazzo (1266-1443)<sup>17</sup>.

Gli autori secenteschi, da Capaccio a Tutini, sottolineavano con parere unanime la possibilità di trovare nella capitale del Vicereame qualunque tipo di lavorazione: "dimandate pure qual artefice possa essere in una magnifica e gran città dell'Europa che lo ritroverete a Napoli", scriveva il Tutini<sup>18</sup>.

La presenza di corpi d'arte altamente specializzati nella lavorazione dei metalli, localizzati lungo la fascia costiera, sopravvive in parte attraverso l'onomastica che testimonia il radicamento in questo luogo delle botteghe artigiane. Una delle difficoltà con le quali in prima battuta si scontra lo studio della produzione metallotecnica e dei suoi artefici è relativa alla mancanza di notizie sull'organizzazione delle officine dei fonditori. L'assenza "sorprendente" di queste maestranze tra quelle generalmente riunite sotto il patronato di Sant'Eligio, eletto a patrono delle *Universitates* dei ferrari e degli orefici a Roma come a Napoli (San'Eligio degli Orefici)<sup>19</sup> va infatti giustificata, come ha osservato Lamouche, con la natura aleatoria del metallo adoperato: il bronzo<sup>20</sup>.

Una delle ipotesi che può essere avanzata per giustificare l'assenza in città di uno specifico corpo d'arte è suggerita dal profilo professionale degli stessi fonditori attivi a Napoli: a partire dal Seicento le personalità di Biagio Monte (notizie dal 1628 al 1639) e il figlio Gennaro (notizie dal 1661 al 1697), Onofrio D'Alessio (notizie dal 1628 al 1687), Orazio Scoppa (notizie dal 1612 al 1643) e Giovan Domenico Vinaccia (1625-1695) (per limitarci ai nomi più noti), sono documentate sia come

---

16 Fatta eccezione per il Portogallo, solo a Napoli venivano coniate monete in rame puro. Vedi WESTERMANN (1999), p. 119.

17 DE CAVI (2012), p. 202.

18 GALASSO (2009), pp. 50-51.

19 Sulla vita religiosa che animava le corporazioni dell'arte dei metalli vedi SQUASSI (1965).

20 LAMOUCHE (2013), I, p. 29.



argentieri che gettatori in metallo<sup>21</sup>.

Esemplificativo, in tal senso, è il caso di Vinaccia, celebrato da De Dominicis come “gettatore di metalli”, autore sia del paliotto argenteo dell'altare di San Gennaro che della statua in metallo di *San Francesco Saverio* all'interno del Tesoro<sup>22</sup>. Non si discostano da questa prassi Biagio e Gennaro Monte, che si avvicendarono nell'esecuzione del busto in bronzo argentato di *San Bruno* (Napoli, museo della Certosa di San Martino) e della *Cancellata* di ottone per il Tesoro di San Gennaro, su modelli di Cosimo Fanzago. Anche Onofrio D'Alessio fu autore sia delle fusioni della testa e delle mani della statua in argento dell'*Immacolata Concezione*, su modello di Giuliano Finelli, sia dei cancelletti bronzei della Cappella di San Gennaro.

Se è vero che la conoscenza di questi artefici è mediata in prevalenza dalle fonti d'archivio va sottolineato come, ad oggi, non possediamo nessun registro o inventario di bottega che ci possa illuminare sulle comuni pratiche che venivano svolte all'interno, a partire dall'apprendistato dei giovani. Una simile assenza è solo in parte imputabile al modello di formazione in atto nelle officine napoletane, che vedeva la trasmissione dei saperi tecnici di padre in figlio, suggerita dai diversi binomi padre-figlio come di Lorenzo (1655-1706) e Domenico Antonio Vaccaro (1678-1745) per il Sei e Settecento<sup>23</sup>.

Per la scrittura del primo capitolo, lo spoglio documentario condotto sugli statuti e capitolarioni delle arti dei metalli, raccolti nel fondo *Cappellano Maggiore* dell'Archivio di Stato di Napoli, ha permesso quantomeno di evocare la vita che si svolgeva all'interno di una officina, dal garzonato all'esame per ottenere il permesso di aprire bottega, su cui sorvegliavano i Consoli che controllavano che tutto si svolgesse “a regola d'arte”.

In particolare, l'affondo sull'arte degli ottonari, che condividono con i *fusores* l'utilizzo di una lega metallica ottenuta per fusione<sup>24</sup>, ha gettato nuova luce sulle competenze tecniche di queste maestranze, in bilico tra pratiche seriali e la più nobile

---

21 GIUSTI (1984), p. 326.

22 Lo storiografo partenopeo inserisce la biografia di questo fonditore e argentiere a chiosa della *Vita* di Giuliano Finelli, che di lui si servi “ne' getti di alcune statue del Tesoro”. Vedi DE DOMINICI (2003-2014), pp. 296 e 310-315.

23 DE CAVI (2012), p. 202. Sui Vaccaro padre-figlio vedi RIZZO (2001).

24 Va precisato come il bronzo e l'ottone siano due leghe a base di rame, ottenute “legando” rispettivamente lo stagno o lo zinco. Vedi SÉNÉCHAL (2013), p. 107.

produzione artistica. Nello specifico, la lavorazione dei cancelli (o cancellate) permette di intuire il repertorio plastico-ornamentale posseduto da queste maestranze, che trova nella monumentale *Cancellata* di Fanzago la sua cristallizzazione.

Con il passaggio dal Regno al Vicereame, la città bassa continuava a mantenere le pregresse funzioni mercantili e la vocazione alla metallotecnica di quest'area è confermata dal rinnovamento avviato dal “vicerè urbanista” don Pedro de Toledo (1532-1553) e proseguito dai suoi successori con la costruzione del nuovo arsenale nel cosiddetto Suppalagio.

Le vicende del regio Arsenale sono intimamente connesse con i mutamenti del porto di Napoli nel corso dei secoli: costruito a partire dal 1577 e portato a termine tra varie interruzioni e riprese solo al principio del XVII secolo, fu demolito nei primi del Novecento dopo i lavori di riconfigurazione urbanistica<sup>25</sup>. La perdita di questo contesto, che caratterizzava l'immagine della città di Napoli per chi giungeva dal mare, è in parte risarcita dalle guide dell'epoca così come dalle vedute dei pittori stranieri tra Sei e Settecento, da Didier Barra a Gaspar van Wittel.

Comprendere il ruolo svolto dal regio arsenale, in un momento critico come quello successivo alla battaglia di Lepanto, vuol dire riconnettere la scultura bronzea a uno dei principali centri di produzione. Tra le maestranze che lavoravano al suo interno emerge la famiglia Giordano, dinastia di fonditori specializzati nel getto di cannoni e attiva tra Cinque e Seicento. Il suo capostipite, Cristoforo Giordano (notizie dal 1553 al 1596), ebbe una carriera di circa cinquant'anni testimoniata dalle date apposte sulle artiglierie<sup>26</sup>. I successori Januarino, Matteo e Ottavio Giordano sono invece documentati in merito al getto delle statue di Naccherino, dei Monterosso e di Montani.

Come accaduto nel caso di Castel Nuovo, ed era di prassi nelle principali città della Penisola, l'Arsenale napoletano si configurava dunque come uno spazio polifunzionale in cui le fonderie, a seconda delle circostanze, potevano essere convertite a una produzione non finalizzata a scopo bellico<sup>27</sup>.

Le informazioni d'archivio, rese note a partire da Giovan Battista D'Addosio e

---

25 BIRRA (2019), pp. 223-234.

26 RIDELLA, SAN CLAUDIO, CASABÁN (2017), pp. 17-21.

27 MOZZATI (2009), pp. 195-201.

ampliate da Edoardo Nappi<sup>28</sup>, ci restituiscono la funzione di snodo di questo spazio per l'arrivo e la lavorazione dei marmi e dei bronzi destinati alle cripte regnicole di Amalfi e Salerno, riallestite da Domenico Fontana. Nei locali dell'Arsenale furono dunque gettate le statue di *Sant'Andrea* e del *San Matteo bifronte* di Michelangelo Naccherino. Dalla nota relazione di Giulio Cesare Fontana sull'operato dello scultore fiorentino si apprende che Naccherino “errò in pigliare le misure dal muro del Arsenale [per il *San Matteo*] dove era designato tutto l'ornamento in grande come haveva da essere l'altare”<sup>29</sup> per il succorpo salernitano.

Se è vero, come ha osservato Bertrand Jestaz, che Roma non aveva una vera e propria “scuola di bronzisti” se non intorno agli anni ottanta del Cinquecento<sup>30</sup>, possiamo parafrasare affermando che a Napoli l'avvio del cantiere dell'Arsenale e la presenza in città, intorno al 1576, di Michelangelo Naccherino segnarono un sicuro avvio per la scultura in bronzo di grande formato.

Il rapporto con l'Urbe e la scultura romana, dellaportiana e tardomanierista, mi sembra informare l'attività di Naccherino che apre il terzo capitolo. I nuovi dati emersi dall'incrocio della documentazione inedita, reperita presso gli Archivi di Stato di Firenze e Napoli, con quella già edita contribuiscono a rileggerne la biografia in rapporto a un possibile soggiorno romano, tra il 1574 e il 1576, e alla prima importante commissione bronzea dello scultore fiorentino: il più volte citato *Fabrizio Pignatelli*. In generale, la crisi delle cave di Carrara e l'emigrazione di scultori, in prevalenza toscani, nel Vicereame rimane senza dubbio il principale fattore che porta a una conversione al metallo, da materiale per le bombarde a *medium* per la statuaria. L'interesse crescente per questo materiale, per le sue qualità celebrativo-dinastiche, aveva trovato terreno fertile presso la Corona d'Asburgo, tra i domini dell'Italia settentrionale e la Spagna, attraverso l'attività di Leone Leoni (1509-1590) e, soprattutto, di suo figlio Pompeo (1531-1608)<sup>31</sup>. Ai due scultori di origine aretina si deve la creazione di un nuovo tipo di rappresentazione dell'uomo in armi, eroica e devota, che funse da modello iconografico per la corte vicereale, e trovò una precoce attestazione lontano da Napoli nel monumento a *don Giovanni D'Austria* di Andrea Calamech (1524-1589) eretto nella piazza di Messina negli anni 1572-1573 per

---

28 D'ADDOSIO (1909), pp. 19-48; NAPPI (2012), pp. 291-318.

29 RESTAINO (2019), p. 222.

30 JESTAZ (1963), p. 436.

31 Su Leone e Pompeo Leoni vedi SCHRÖDER (2012).

commemorare la vittoria di Lepanto<sup>32</sup>. Ci sono ragioni sufficienti per credere che il bronzo servito per la fusione dell'effigie di Calamech provenisse dalle fonderie messinesi che, nell'estate 1570, preparavano gli armamenti delle flotte spagnole<sup>33</sup>.

Le qualità celebrative associate alla preziosa lega ebbero immediata eco nel testamento rogato nel 1577 di Fabrizio Pignatelli, baglivo di Sant'Eufemia, il quale chiedeva all'Ospedale dei Pellegrini che “debiano fare una statua mia de marmore fine o de brunzo [...] ad effetto per dimostrare il fundatore de d[ett]o ospedale et Ecclesia”<sup>34</sup>. Non è forse un caso che anche Pignatelli, al pari di don Giovanni d'Austria, avesse partecipato alla lotta contro gli Infedeli. Il documento smentisce l'idea di De Dominicis, all'origine della sfortuna critica della scultura a Napoli, il quale - sono parole di Oreste Ferrari - “accampa[va] dunque il disinteresse della committenza per quelle funzioni celebrative della scultura stessa, che invece in più antiche epoche erano state intese- in quanto «monumenta» nel senso letterale- quale modo di affermazione di glorie civiche e dinastiche”<sup>35</sup>.

*La “macchina” della committenza: il caso dei teatini e “l'atelier delle custodie” dei Santi Apostoli*

Il culto delle reliquie, l'esaltazione dell'Eucarestia e la *renovatio* degli spazi liturgici furono tra i principali temi sollevati durante il Concilio di Trento, che trovarono una sistemazione nelle *Instructiones Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae* di Carlo Borromeo (1577) e nel *Discorso Intorno alle immagini sacre e profane* (1582) di Gabriele Paleotti, viatici per la “Riforma” delle arti<sup>36</sup>.

La committenza napoletana, che costituisce l'oggetto del secondo capitolo, funge da osservatorio per inquadrare la recezione delle nuove istanze riformate. Queste si traducevano nel riallestimento, promosso dal vicerè in carica, delle cripte di Amalfi e Salerno, in cui le effigi bronzee dei Santi Andrea e Matteo erano poste come segnali per indicare al fedele il luogo dove si conservano le spoglie miracolose degli Apostoli. La centralità della comunione e della transustanziazione era sottolineata dai tabernacoli (a Napoli detti custodie), eretti sull'altare maggiore in forma di tempietto

---

32 HANKE (2014), pp. 223-250.

33 Sugli armamenti messinesi della Lega Santa vedi PALAZZOLO (2012), pp. 175-215.

34 KUHLEMANN (1999), p. 269, doc. 30.

35 FERRARI (1984), p. 139.

36 FRASCARELLI (2001), pp. 24-37.

e sontuosamente decorati con commessi in pietre dure, statuette ed elementi architettonici in bronzo o rame dorato, in cui si specializzarono (come vedremo) i Teatini. A loro volta, queste micro-architetture erano ulteriormente esaltate dai cibori, in forma circolare o di ottagono. Un esemplare simile corona il fonte battesimale del duomo di Napoli, voluto dal cardinale Decio Carafa. Il baldacchino, sorretto da colonne con capitelli e basi di bronzo, incastona come una reliquia una vasca di età romana in basanite egiziano, sormontata da un'intempiatura in commesso marmoreo e dal gruppo in metallo con il *Battesimo di Cristo*.

La Riforma della Chiesa trovò in particolare negli Ordini uno strumento formidabile per compiere la propria missione apostolica, favorita a Napoli dalla presenza di uomini di cultura legati alle sedi romane i quali indirizzarono le scelte architettoniche per la costruzione di nuovi edifici e il riallestimento delle fabbriche preesistenti. Sull'idea di un “conflitto” tra ideali pauperistici e l'applicazione delle nuove istanze tridentine attraverso l'uso dell'ornamento si articola il libro *The Ethics of Ornament in Early Modern Naples* di John Nicholas Napoli, edito nel 2015, che trova un *case study* nella Certosa di San Martino<sup>37</sup>. Il concetto di ornamento viene sviluppato dall'autore secondo una chiave, a mio avviso, eccessivamente teoretica e astratta, non tenendo conto delle specificità di questo complesso architettonico rimodellato dall'attività pluriennale di Cosimo Fanzago.

Il testo offre qui l'occasione per dare una rilettura della decorazione architettonica, in rapporto alla scultura e ornamento in bronzo, che costituisce il carattere precipuo dell'Ordine dei Teatini. Attraverso alcuni episodi “minori” di bronzistica, la committenza teatina si intreccia dunque ai protagonisti e ai fatti della scultura monumentale che strutturano la seconda parte di questo lavoro.

Al pari dei Gesuiti, la Casa fondata da San Gaetano da Thiene vantava la presenza tra le sue fila di architetti come i padri Francesco Grimaldi e Anselmo Cangiano, che parteciparono alla costruzione e decorazione delle due principali chiese teatine napoletane: San Paolo Maggiore e Santi Apostoli. Le differenti scelte maturate all'interno di queste fabbriche risultano quantomai utili per leggere in filigrana il rapporto che le sedi satelliti intessevano con la Casa madre dell'Ordine: Sant'Andrea della Valle.

---

37 NAPOLI (2015).

Attraverso il reclutamento di artisti di origine veneta come Cristoforo Monterosso e Camillo Mariani (1567-1611), la chiesa di San Paolo Maggiore tendeva a sottolineare il legame con la terra di nascita del Santo Fondatore<sup>38</sup>. In questo, la Casa teatina condivideva gli esiti delle committenze messe in atto dagli Oratoriani, che si servirono a Napoli di Giovan Antonio Dosio e di marmorari come Jacopo Lazzari (1574-1640), al fine di sottolineare la 'toscanità' di San Filippo Neri, nonché l'appartenenza a una 'nazione' che aveva il sostegno del Granduca di Toscana<sup>39</sup>.

Diverse sono invece le strategie di committenza che animavano la chiesa dei Santi Apostoli, intimamente connesse con Roma. La presenza di Grimaldi, chiamato nell'Urbe per approntare il progetto della chiesa di Sant'Andrea della Valle, aveva inaugurato un rapporto privilegiato tra la città pontificia e Napoli, che si sostanziava in una serie di imprese architettoniche e decorative, tra le più interessanti manifestazioni del barocco "fuori Roma". Non è dunque un caso che la Deputazione del Tesoro, pensando a una nuova sistemazione per le venerande reliquie di San Gennaro, si rivolgesse per progettare la nuova Cappella proprio al padre teatino, sbaragliando la concorrenza. Sintesi delle esperienze maturate nei cantieri sistini prima e paolini poi, il Tesoro di San Gennaro gode di un'ampia letteratura che permette, attraverso le campagne di spoglio archivistico condotte principalmente dai Catello, don Franco Strazzullo, Damian Dombrowski, Edoardo Nappi e Francesco Lofano<sup>40</sup>, di avere un quadro fin troppo esaustivo sulle vicende relative alla fabbrica e alla sua decorazione.

Al contrario, lo studio del complesso dei Santi Apostoli risulta ad oggi frammentato all'interno di articoli e saggi su singoli aspetti e imprese. Unico lavoro che permette di avere un quadro, a volo d'uccello, sulla fabbrica e la sua decorazione rimane *La Chiesa dei Santi Apostoli* di Strazzullo, libro pubblicato nel lontano 1959<sup>41</sup>. La breve guida, di taglio ancora positivista, si serviva di un'ampia messe documentaria confluita nel *Fondo San Martino* della Biblioteca Nazionale di Napoli.

Lo spoglio condotto per questa ricerca all'interno di queste carte ha dunque permesso di fare nuova luce sulla committenza teatina, in generale, e di riconnettere casi

---

38 BORRELLI (2012), p. 62.

39 DEL PESCO (2011), p. 629.

40 CATELLO (1973); STRAZZULLO (1978); STRAZZULLO (1994); NAPPI (2002), pp. 91-99; DOMBROWSKI (2009), pp. 183-192; LOFANO (2016), pp. 71-86.

41 STRAZZULLO (1959).

particolari di mecenatismo all'interno di un quadro, che potremmo definire programmatico, promosso dai padri della Casa. Dati di particolare interesse sono infatti emersi dal *Libro delle spese delle gioie de' SS. Apostoli* (BNN, Ms. 524), che gettano nuova luce sull'*atelier* delle custodie allestito da padre Anselmo Cangiano all'interno delle Case del convento. Finora lo studio e la conoscenza di questo laboratorio si era limitato ad aspetti circoscritti agli sfortunati arredi liturgici, relegati nel Limbo delle cosiddette “arti applicate”<sup>42</sup>. In realtà, la vicenda di queste micro-architetture entra a pieno diritto nel discorso attorno alla statuaria monumentale ed è intimamente connessa ad alcuni episodi di committenza che vennero promossi all'interno della chiesa dei Santi Apostoli, a partire dal *monumento a Giovan Battista Marino*.

Di recente, Floriana Conte ha ripercorso e ricostruito attraverso nuovi dati documentari la storia travagliata della tomba pensata per sé da Marino e in origine destinata, secondo espressa volontà testamentaria del poeta, alla chiesa teatina che lo aveva accolto dopo la sua partenza da Roma<sup>43</sup>. Il dato di maggior interesse sottolineato dalla studiosa è il ruolo svolto dallo scultore francese Christophe Cochet, giunto da Roma per conto della Deputazione del Tesoro già al termine del 1624 e autore del “deseño fatto et apparente del muro de Santo Apostolo di questa cita di Napoli, dove se lavorano le custodie”<sup>44</sup>. A occuparsi del getto del busto di Marino, così come delle parti in metallo andate perdute nei vari trasferimenti del cenotafio, fu invece il milanese Bartolomeo Viscontini.

La scoperta della presenza di Cochet nell'*atelier* dei Santi Apostoli, impegnato nell'esecuzione di un *Apostolato* per il tabernacolo della chiesa teatina (mai portato a termine), già nei mesi antecedenti alla stipula del contratto per il monumento, permette di rileggere l'attività dell'artista oltremontano a Napoli in rapporto all'unica impresa integralmente autografa del suo soggiorno italiano.

In maniera analoga a quanto avveniva all'interno dell'arsenale, le Case dei Santi Apostoli si configuravano come un vero e proprio laboratorio di bronzistica, capace di soddisfare le diverse necessità di mecenatismo dei teatini. Non è inverosimile credere che, avendo a mente questo precedente, la Deputazione del Tesoro decidesse

---

42 Per gli aspetti legati alla lavorazione dei commessi in pietre dure vedi RUOTOLO (2008), pp. 115-113; per le parti in metallo vedi BOZZI CORSO (2008), pp. 408-417.

43 CONTE (2012), pp. 213-217 e pp. 411-421.

44 CONTE (2012), pp. 411-412, doc.13.

di dotarsi di propri spazi per la fusione, affittando alcuni locali nei pressi della Fontana dei Serpi di Sant'Arcangelo a Baiano, per permettere a Giuliano Finelli di preparare i modelli e gettare le statue dei *Santi Patroni* con maggior celerità.

Dalla *Descrizione* manoscritta di Luigi Guarini, confratello dei Santi Apostoli vissuto agli inizi dell'Ottocento, si intuisce il carattere permanente della fornace allestita nelle Case del convento teatino, che offriva vitto e alloggio a tutta una serie di maestranze, italiane e straniere<sup>45</sup>, attive attorno al tabernacolo per l'altare maggiore, transitato dopo traumatiche vicissitudini nel duomo di Capua.

Il *Libro delle spese* per la custodia teatina ci offre dunque un quadro esaustivo sull'organico presente nell'officina dei Santi Apostoli. Oltre a Cochet e Viscontini, tra coloro che lavorarono all'allestimento di questa micro-architettura emergono, qui per la prima volta, il nome di Onofrio D'Alessio, la cui attività prosegue nel macro-cantiere del Tesoro di San Gennaro; come invece intuito da Borrelli, era attivo in questa impresa “Giuliano [Finelli] scultore”, pagato nel maggio 1634 per una “Resurrezione e angeletti”<sup>46</sup>.

L'identificazione con lo scultore apuano è assai più credibile se si considera la presenza presso la casa dei Santi Apostoli già dal 1632 di padre Bernardino Casoni “da Carrara”, cugino per parte materna di Finelli che curò presso la Casa gli interessi di Giuliano con Flaminio Antinori. L'altare della famiglia di origine fiorentina non vide mai la realizzazione secondo il progetto originario, che prevedeva una macchina in marmi policromi e bronzo nel transetto destro, contraltare polimaterico al candore (quasi) monocromo della cappella Filomarino.

Il programma decorativo, approntato da padre Ludovico Antinori, comprendeva l'esecuzione di un'effigie in bronzo dorato del venerabile don Francesco Olimpio, così come dei capitelli e delle basi delle colonne in metallo, uniche parti effettivamente eseguite da Finelli. Sebbene non disponiamo di elementi sufficienti per ricostruire l'aspetto che avrebbe assunto l'altare, appare chiaro il ruolo dei padri teatini nel determinare la scelta degli artisti e dei materiali, contribuendo ad uniformare gli apparati decorativi della chiesa dei Santi Apostoli a quelli della Casa romana. Non è infatti peregrino credere che la scelta del bronzo e dei marmi colorati avesse un precedente proprio nella cappella Strozzi di Sant'Andrea della Valle.

---

45 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 527, cc. 45-46.

46 BORRELLI (2012), pp. 72-73.



L'ultimo episodio di committenza teatina vide coinvolti, significativamente, il padre preposto Giuseppe Maria Caracciolo e un fonditore dei Santi Apostoli: il confratello regolare Giovanni Antonio Bertolino. Le informazioni rinvenute da chi scrive all'interno del *Fondo San Martino* sul committente, che resse la Casa dal 1650 al 1652, e sul fonditore, “insigne nel fondare [*sic*] i metalli”, rettificano la notizia riportata da Carlo Celano e ripresa da De Dominici, secondo i quali Bertolino sarebbe stato originario di Firenze<sup>47</sup>. L'ingresso del fonditore teatino, originario di San Terenzo (frazione di Lerici), nel convento dei Santi Apostoli il 24 giugno 1653 costituisce un importante *terminus post quem* per inquadrare la coppia di *Angeli reggicandela*, posti ancora oggi sull'altare maggiore. La pariglia bronzea, traduzione in chiave partenopea dei candelabri bronzei romani, è inoltre l'unica opera in metallo autografa di Andrea Bolgi, ricordato nell'epigrafe dedicatoria alla base dei torcieri come responsabile del modello. Il confratello ed erudito ottocentesco Guarini informa che i due candelabri, altrimenti chiamati *Splendori*, furono fusi in tre pezzi all'interno della Casa, e sono probabilmente l'ultima opera uscita dalla fonderia dei Santi Apostoli.

La peste del 1656 segnò una importante battuta d'arresto nel campo delle arti e della vita napoletana, portando alla morte di committenti e artisti, rallentando la macchina del mecenatismo, fortemente debilitata dalla successiva crisi. A rilento furono portate a termine le imprese bronzee della cappella di San Gennaro, tra tutte la monumentale *Cancellata* in ottone avviata da Cosimo Fanzago a partire dagli anni trenta del Seicento e messa in opera solo nel 1669, quando fu apposto al centro della rostra il mezzobusto del *San Gennaro bifronte*, gettato da un fonditore eponimo: Gennaro Monte.

#### *Il mestiere del fonditore nel lessico delle fonti e dei documenti*

Il rapporto con Firenze e, soprattutto, con Roma percorre come un *fil rouge* la complessa trama della committenza napoletana, centri con i quali intesse un rapporto ideale seppur mitigato dalle specificità del contesto partenopeo. Come è stato ormai riscontrato nel caso dei marmorari toscani, che adattarono il loro sapere tecnico alle diverse condizioni di operatività portando alla creazione di uno specifico

---

<sup>47</sup> CELANO (1692), p. 175; DE DOMINICI (2003-2014), p. 306.

linguaggio<sup>48</sup>, mi sembra possibile leggere un analogo adattamento nel *modus operandi* che informa il mestiere del fonditore. L'analisi del lessico (o gergo) tecnico e il suo uso all'interno delle fonti e dei documenti può essere un viatico per addentrarsi nei complessi processi di fusione e misurare i punti di contatto (e di distanza) con quanto accadeva in altri contesti di produzione bronzea<sup>49</sup>.

Innanzitutto, bisogna partire dal materiale: per il senese Biringuccio i termini bronzo e metallo indicano la stessa cosa<sup>50</sup>, seguito da Vasari che adopera ambedue le soluzioni in maniera indifferente<sup>51</sup>. Non è così univoca la definizione nel *Dizionario* di Baldinucci, il quale indica con il lemma metallo “qualunque materia cavata dalle viscere della terra, ed atta a fondersi”, distinguendo tra metallo *naturale* (Oro, Argento, Rame Acciaio, Ferro) e artificiale (Bronzo e Ottone), ovvero ottenuto attraverso una lega<sup>52</sup>. Lo stesso verbo fondere comprende una casistica più ampia, indicando l'azione di “struggere, e liquefare i metalli, mediante il fuoco; e dicesi ancora d'ogni antra cosa che si liquefaccia col fuoco”<sup>53</sup>.

Già a partire da queste considerazioni preliminari si comprende la valenza polisemica del mestiere del fonditore, che abbraccia uno spettro eterogeneo di professioni legate alla lavorazione dei metalli. Tra coloro che praticavano nel loro lavoro la fusione c'erano, infatti, sia i semplici calderari e ottonari che i più “nobili” orefici e argentieri. Se infatti spesso le campane erano realizzate da calderari, gli argentieri erano autori di statue gettate secondo lo stesso procedimento adoperato dai bronzisti, ragione per cui “si può trovare la stessa immagine realizzata in bronzo o in argento”<sup>54</sup>. Come abbiamo riscontrato, a Napoli i nomi di Vinaccia, Monte, d'Alessio si inseriscono in questa consuetudine.

Più comunemente, erano gli artiglieri e i maestri campanari gli autori del getto delle statue. Le campane e i fucili, “simbolo dei due poli ecclesiastico e civile, costituivano il retroterra costante per le più occasionali opere d'arte”<sup>55</sup>. Sia i maestri

---

48 RUOTOLO (1974), p. 53.

49 Le potenzialità di un simile approccio per comprendere il rapporto tra artisti e committenti, nonché per leggere in filigrana i processi di lavorazione della scultura, sono ben espresse nel saggio di FREDDOLINI (C.D.S.), seppur rapportato al caso specifico della Toscana tra Sei e Settecento.

50 Secondo BIRINGUCCIO (1540, p. 109) “bronzo & metallo è tutto uno, ma così si chiamano per cognoscere le differentie secondo li lavori”.

51 VASARI (1966-1997), I, pp. 101-102.

52 BALDINUCCI (1681), p. 91.

53 BALDINUCCI (1681), p. 62.

54 MONTAGU (1991), p. 56.

55 MONTAGU (1991), p. 48.

campanari che artiglieri, le due principali categorie professionali implicate nelle fusioni in bronzo, dividevano un lavoro di tipo itinerante, svolgendo le commissioni nel luogo dove venivano chiamati a operare.

Spesso, i fonditori potevano essere religiosi: da Teofilo a Fra' Domenico Portigiani esiste una tradizione fusoria legata agli Ordini e, come abbiamo visto, il caso di Giovanni Antonio Bertolino esemplifica quella che era una prassi consolidata.

Se dunque è varia la casistica delle professioni che informano la categoria onnicomprensiva del fonditore, non da meno è l'uso del lessico che lo designa. Nei documenti d'archivio, così come nella letteratura e trattatistica d'arte, si contano almeno tre modi per indicare il fonditore: accanto al più comune termine si trovano spesso usati *gettatore* e *trgettatore*, registrati anche nelle varianti *gittatore* e *tragittatore*.

Nel *Dizionario della lingua Italiana* di Salvatore Battaglia, il termine *fonditore* indica in maniera piana colui che fonde, mentre il *gettatore* è colui che compie l'azione del getto, ovvero la colatura del metallo fuso all'interno di una forma<sup>56</sup>. Diverso è invece il caso del termine *trgettatore*, più frequentemente *tragittatore* o *trghettatore*, che assume invece una sfumatura semantica più varia<sup>57</sup>.

Se i primi due termini sembrano mantenere il significato odierno, il lemma *trgettare* necessita di un ulteriore approfondimento. Fatta eccezione per Biringuccio che usa la locuzione *tragittar bronzi* nel I e II capitolo del *De la pirotechnia*, il termine si ritrova nuovamente adoperato in una lettera del febbraio 1478 di Andrea Guazzalotti a Lorenzo il Magnifico, per il quale si offriva di *trayectare* alcune medaglie<sup>58</sup>. Del verbo non si trova traccia nella letteratura e trattatistica toscana del XVI secolo, principalmente Vasari e Cellini; né risulta tra le voci del *Vocabolario della Crusca* del 1612, così come in quello di Filippo Baldinucci.

Lo si ritrova più tardi nelle *Vite de' pittori, scultori et architetti* di Giovanni Baglione, date alle stampe a Roma nel 1642<sup>59</sup>, trovando un uso frequente nei documenti romani. Sembrerebbe, dunque, sia proprio Baglione, considerato l'alto credito che

56 BATTAGLIA (1961-2002), VI, pp. 129 e pp. 714-715.

57 Con questo lemma viene indicato sia colui che trghetta da una parte all'altra di una riva, "quel trghettatore è Caron" dirà Dante nel *Purgatorio*, sia chi gioca di mano con le carte, il bagatelliere.

58 SIMONATO (2008), pp. 514-515.

59 Nella *Vita* dedicata a Domenico Ferrerio, a proposito della statua della *Madonna con Bambino* al vertice della colonna eretta in piazza Santa Maria Maggiore, il biografo scrive: "Tragettò (...) tutto d'un pezzo il bronzo della Madonna, che stà sopra la Colonna, avanti la Basilica di s. Maria Maggiore". Vedi BAGLIONE (2008), p. 325.

dava a queste maestranze alle quali dedica delle specifiche biografie nell'economia delle sue *Vite*, a utilizzare il termine nella sua accezione tecnica. Come si è detto, il termine *tragettatore* e il corrispettivo verbo *tragettare* non hanno avuto eco nella letteratura: l'uso è prevalentemente attestato nei documenti romani che dovevano tramandare un lessico ampiamente condiviso all'interno delle officine capitoline<sup>60</sup>. Si può convenire con l'idea che questo particolare termine godesse di un ampio utilizzo a Roma<sup>61</sup> trovando, al di fuori dell'*Urbe*, un'adozione significativamente riferita ad artefici o contesti legati ai cantieri romani<sup>62</sup>.

Nei documenti napoletani, l'uso del verbo compare per la prima volta riferito ai cantieri regnicoli di Amalfi e Salerno diretti da Domenico Fontana: il 17 dicembre 1601, Michelangelo Naccherino veniva pagato “in conto di diversi modelli che ha fatto *per tragettare* de metallo la statua del S. Andrea de Amalfie et la statua de S. Matteo de Salerno conforme la relatione in scriptis del Cav.re Domenico Fontana”<sup>63</sup>. Ancora, nel 1645 questo ricorre più volte nei mandati di pagamento indirizzati a Giuliano Finelli per *tragettare le statue* della cappella di San Gennaro<sup>64</sup>.

Il termine *tragettatore* viene invece adoperato per indicare la *tout court* la professione nel caso del milanese Bartolomeo Bertaglia *alias* Viscontini, attivo a Roma durante il pontificato di Paolo V Borghese prima di trasferirsi a Napoli nel 1612. Così si trova registrato all'interno di una *Lista di spese* rinvenuta da chi scrive per la custodia dei Santi Apostoli, in cui è pagato per i lavori di *tragettatura* delle parti metalliche del tabernacolo<sup>65</sup>.

---

60 A Roma il fonditore Gregorio De' Rossi è indicato come “*tragettatore de metalli*”; così, il già citato Ferrerio, nella supplica inoltrata a papa Paolo V per ottenere la commissione delle porte bronzee per la basilica petrina, si definisce “*fonditore e tragittatore*”. Vedi MARCONI (2004), p. 71.

61 LAMOUCHE (2013, I, p. 33, nota 25) ricordava tra i fonditori che vengono definiti “tragettatori”: Ludovico Del Duca (Cefalù 1570 - Roma 1603), Bastiano Torrigiani (Bologna 1542 - Roma 1596), Giovan Battista Laurenziano (Roma 1558 - 1605), Pier Francesco Censore (Bologna 1552 - Roma 1588), Giacomo Laurenziano (Roma 1598-1650), Gregorio De' Rossi (Roma 1573 - Napoli 1643) e Alberghetto III Alberghetti (Roma 1602-1618).

62 Sembra essere il caso di Michelangelo Naccherino, il quale nell'aprile 1605 stipula un accordo con le monache di Santa Chiara per “fare una mezza statua de argento della gloriosa Santa Ursola conforme il modello de creta de docati tricento ottanta de argento de carlino giusta finezza de argento quale comunemente si lavora et tragetta alla strada delli orefici à prova delle regia zecche”. Vedi KUHLEMANN (1999), p. 92, doc. 68.

63 KUHLEMANN (1999), p. 276, doc. 40.

64 DOMBROWSKI (1997), pp. 487-488, docc. K.23, K.24, p. 489, doc. K.29.

65 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 524, a c. 154v. Una definizione simile si trova riferita a “Giovanni Melchior Perez scultore, e tragettatore di S. Altezza serenissima”. Vedi DOMBROWSKI (1997), p. 492, doc. K.46. All'interno della letteratura di periegesi napoletana si conta un solo caso dell'uso del termine in CELANO (1692, p. 306) a proposito di Giovanni Antonio Bertolino, che viene definito “gran tragittatore di bronzo”.

Secondo Nicoletta Marconi, che si è interrogata sull'uso del termine, il tragittatore si differenzia dal fonditore per il riconoscimento dell'aspetto artistico della sua opera<sup>66</sup>. Se va riconosciuto che il lemma trova un uso frequente nella documentazione archivistica romana, si può invece obiettare alla studiosa che questo stia a indicare una categoria di maestranze, specializzata nella cosiddetta “fusione artistica”; un concetto, quest'ultimo, che si svilupperà solo a partire dall'Ottocento e quantomai anacronistico se calato nella produzione di età barocca<sup>67</sup>.

A ragione, Emmanuel Lamouche invita alla prudenza nel riconoscere una specifica qualifica al termine *tragittatore*, nella casistica assai varia delle definizioni e delle professioni legate all'arte del fondere. Lo studioso si spinge, tuttavia, a dare una spiegazione al verbo *tragittare*: risultante dalla crasi del prefisso *tra* e *gettare*, questo starebbe a indicare il trasporto del metallo liquefatto dalla fornace alla forma interrata nella fossa<sup>68</sup>.

Stando a questa risemantizzazione, il verbo *fondere* sta a designare il processo primario per ottenere la lega all'interno della fornace; così, *gettare* indicherebbe invece la fase successiva di colatura del metallo all'interno della forma. È quest'ultimo a trovare maggiore riscontro nella letteratura artistica, in particolare nel *Vocabolario* baldinucciano. Di norma, nei documenti rimane più frequente l'uso del verbo *gettare* e delle locuzioni *gettare in bronzo* o *gettare in metallo*, che tendenzialmente vogliono dire la stessa cosa. Spesso le statue vengono dette *costruite in bronzo* o, più semplicemente, *fatte in bronzo*.

Se dunque la figura del fonditore è prevalentemente (ma non sempre) quella di un tecnico, spettava invece allo scultore l'esecuzione del modello, in cera o in terra a seconda che si trattasse di bronzetti o bronzi monumentali. Esisteva tuttavia una terza figura, quella del *formatore*, ovvero di colui che si occupava di ottenere il calco dal modello, spesso distinto dal gettatore. Questi era in genere coinvolto dal fonditore, in particolare dall'argentiere, per fare il calco e lo stampo in cera successivamente fuso nel prezioso metallo<sup>69</sup>. Il ruolo dello scultore rispetto alle mansioni del fonditore appare nettamente distinto in Vincenzo Giustiniani che, nella *Lettera dedicata alla scultura*, precisa come

---

66 MARCONI (2004), p. 71, nota 174.

67 LAMOUCHE (2013), I, p. 35.

68 LAMOUCHE (2013), I, p. 30.

69 MONTAGU (1991), p. 56.

“il mestiero di fondere metalli è differente da quello dello scultore, ma quello a questo è molto subordinato; perché avendo lo scultore il carico di far le statue, ed altri lavori di metallo, è necessitato di valersi dell’opera del fonditore, e di aver cognizione e pratica grande anco di questo mestiero, acciò, dopo di aver affaticato in risolvere l’invenzione dell’opera e di farne poi il modello con buon disegno, ed altre convenienze, che possono renderli onore e stima, non li succeda o dalla sua poca esperienza, o dalla trascuraggine del fonditore, danno e vergogna”<sup>70</sup>.

Secondo l'autore secentesco il fonditore svolgeva dunque un compito subalterno rispetto a quello dello scultore, autore del modello da gettare in metallo. Lo scultore aveva comunque la responsabilità di monitorare le fasi di fusione

“[...] acciò il fonditore non faccia errore, e particolarmente non trascuri nel lasciare li sfogatoi ne’ luoghi necessari, e qualcuno di vantaggio, acciocché mentre si cola il metallo, nell’atto di fermar l’opera non succeda occorrenza tale, che la renda inutile affatto, o almeno con necessità di doverla poi rattacconare con disonore”<sup>71</sup>.

Questa dicotomia tra le due figure, quella del fonditore distinto dallo scultore autore del modello, è esemplata dai candelieri dei Santi Apostoli, in cui l'epigrafe precisa il ruolo di *fusor* di Giovanni Antonio Bertolino da quello di Andrea Bolgi, definito *inventor*.

Non era tuttavia raro il caso di fonditori che sapessero modellare, spesso ritenuti dalle fonti i soli responsabili delle opere in metallo. Sembra essere ciò che accade a Bartolomeo Viscontini, ricordato da Francesco De' Pietri come autore del “vivo Capo di metallo del Poeta Gio. Battista Marino Napoletano di rara maestria”<sup>72</sup>.

In realtà, i documenti chiariscono come Viscontini si fosse occupato solo della fusione del busto di *Giovan Battista Marino*, su modello dello scultore francese Christophe Cochet. La citata *Lista di spese* chiarisce come il fonditore milanese fosse autore dei modelli in cera di tre Apostoli, a completamento della serie cominciata e lasciata incompiuta da Cochet per la custodia dei Santi Apostoli<sup>73</sup>, confermando quanto dichiarava nel processetto matrimoniale del 1636, in cui si diceva “scoltore et

70 GIUSTINIANI (1981), p. 74.

71 GIUSTINIANI (1981), p. 74.

72 DE' PIETRI (1634), p. 210. Un episodio analogo, in cui viene ricordato solo il nome del fonditore, si ritrova in BAGLIONE (2008, p. 325) il quale ricorda che Orazio Censore “fabricò un paro di torcieri alla Santissima Trinità de' Pellegrini presso Ponte Sisto”.

73 Il Conto di spese di “Bartolomeo Viscontino tragettatore” riporta la spesa per la “tragettatura di undice statue di rame d'undici Apostoli” e “per reformare tre modelli di cera di detti Apostoli che non furono fatti dal Francese”. Vedi BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 524, a c. 154v.

fonditore che fo custodie”<sup>74</sup>.

Più di rado, comunque, la figura del fonditore e dello scultore coincidevano, come nel caso di Giuliano Finelli che si definiva “scoltore de Marmi et più gettatore de Metalli”<sup>75</sup>; o ancora, del nipote Domenico Guidi, che a Napoli fu allievo del fonditore romano Gregorio De' Rossi, dal quale venne “ammaestrato nella fusione”<sup>76</sup>. Delineato dunque il profilo del fonditore è necessario ripercorrere, seppur brevemente, l'*iter* delle commesse bronzee tra Roma e Napoli, a partire dalle diverse fasi della fusione. Nella città capitolina, sotto il pontificato di Sisto V, si assisteva a una riorganizzazione del lavoro all'interno dei cantieri diretti da Domenico Fontana, il quale coordinava le varie maestranze, compresi i fonditori.

Un documento del 4 ottobre 1588 è particolarmente interessante per la consegna del metallo da parte dell'architetto, nel caso specifico del bronzo rilasciato dalla Camera Apostolica. La disponibilità della materia prima, o la sua mancanza, costituiva il principale problema a monte di tutte le imprese fusorie. Spesso il metallo non era sufficiente, e perciò si ricorreva alle artiglierie in disuso<sup>77</sup>. La previsione (in difetto) del metallo necessario doveva inoltre tenere conto della inevitabile perdita di metallo dopo la fusione, stimata dell'8 %<sup>78</sup>.

Questo sistema di controllo, inaugurato a Roma, si riscontra anche a Napoli e dobbiamo immaginarlo come normativo. Nella relazione del 4 agosto 1606 firmata da Giulio Cesare Fontana, succeduto al padre Domenico nei cantieri regnicoli di Amalfi e Salerno, si apprende infatti che a Michelangelo Naccherino, responsabile delle figure del *Sant'Andrea* e del *San Matteo* ancipite, era dato dalla Regia Corte esclusivamente il bronzo e che questa

“non era obbligata a darle altro che il metallo che era bisogno per dette figure et se gliene dava deppiu de quello havessero pesato dette figure dopoi finito lo avesse da restituire alla Regia Corte, la quale li havea da fare bono il sfraudo come si fa alla Fundaria”<sup>79</sup>.

---

74 STRAZZULLO (1959), p. 76, nota 36.

75 Il documento è trascritto in STRAZZULLO (1994), p. 178; DOMBROWSKI (1997), p. 487, doc. K.22.

76 Il passo contenuto nelle *Effemeridi* di Cartari è tratto da GIOMETTI (2010), p. 127.

77 Per portare a termine il getto dei Santi Patroni per la cappella del Tesoro, Giuliano Finelli riceveva dalla Deputazione, il 20 settembre 1647, “un prezzo Artegliaria d'uno cantaro et rotola 1008 di stagno”. Il documento è riportato da MORMONE (1956), p. 40; DOMBROWSKI (1997), pp. 491-492, doc. K.44.

78 LAMOUCHE (2012), p. 204.

79 Il documento è trascritto da ultimo in RESTAINO (2019), pp. 221-222, a p. 221.

Dal documento emergono due passaggi importanti nell'esecuzione delle statue in bronzo e del percorso del metallo, ovvero la *pesatura* e lo *sfraudo*.

La *pesatura* era un passaggio obbligato in ogni commessa, necessaria per valutare l'uso effettivo del metallo e calcolare il suo esubero. L'operazione, particolarmente delicata, veniva svolta da una figura preposta, il *misuratore*, sorvegliato dal responsabile del cantiere<sup>80</sup>.

Se è vero infatti che una percentuale di materiale andava perduta durante le fasi di fusione, era altrettanto frequente che non tutto il metallo fornito fosse effettivamente utilizzato. Il bronzo di risulta veniva dunque "riciclato". A questo potrebbe alludere il termine *sfraudo*, che non trova riscontro né all'interno del *Vocabolario* di Baldinucci né di Battaglia, trovando un uso prevalente (se non esclusivo) a Napoli<sup>81</sup>. Questo misterioso lemma si ritrova in un secondo documento napoletano, ovvero la relazione stesa al termine delle fusioni di Giuliano Finelli per la serie dei Santi Patroni per la Cappella di San Gennaro:

“l'una concludendoci ancora l'opra et il mitallo, et cossi giudicarno, et dall'istessi poi, per che lo bronso andava à costa della Deputatione che il mitallo ricevuto da detto Giuliano ritorni da lui all'istesso prezzo con farlo solamente sfraudo”<sup>82</sup>.

La documentazione del Tesoro lascia inoltre emergere come i processi di fusione in uso nell'Urbe necessitassero di essere adattati alle pratiche locali. Questo a partire proprio dal lessico e dal differente sistema di misurazione. Nella relazione per l'acquisto di rame e stagno, a carico della Deputazione, Giuliano Finelli così precisava:

“In primis cantara cento di rama, che sono libre vintisettemilia, et cinquecento essendo di rama rafinata può pagarsi à grana quattordici la libra, con forme al presente corre, che ascende alla summa di docati tremilia, et otto cento cinquanta [...]. E pigliando la Rama di prima vera, ch'al presente corre la libra grana duodeci importa docati tremilia, et trecento [...] e di stagno ne è di bisogno cantara cinque che sono libre mille trecento sittanta cinque. Avertendo che la rama non sia di vena ferrigna, atteso che non porria servire per detta opera”<sup>83</sup>

---

80 LAMOUCHE (2013), I, pp. 212-213.

81 Il termine, sconosciuto alla lessicografia tecnica e alla trattatistica, trova infatti un uso di tipo figurato.

82 DOMBROWSKI (1997), pp. 493-494, doc. K.50.

83 Il documento è trascritto in STRAZZULLO (1994), p. 176; DOMBROWSKI (1997), p. 480, doc. K.6.



Il documento sottolinea, oltre alla perizia dello scultore e fonditore apuano nella scelta dei materiali, la necessità di chiarire le quantità di metallo attraverso un diverso sistema di peso. Da una seconda relazione, relativa alla stima finale del lavoro svolto da Finelli, emerge un secondo aspetto di discriminazione tra Roma e Napoli, ovvero il differente sistema di quantificazione del prezzo di una statua: si chiarisce infatti che nove palmi napoletani sono da equiparare ai dieci palmi e mezzo romani<sup>84</sup>. Di tutti questi problemi lo storico dell'arte deve necessariamente tenere conto.

---

84 Il documento è trascritto integralmente in DOMBROWSKI (1997), pp. 493-494, doc. K.50 Un palmo romano corrisponde a circa 22,34 centimetri, mentre un palmo napoletano corrisponde a 26,45 centimetri.

## PARTE PRIMA

---

### CONTESTI DEL BRONZO A NAPOLI: TRA INDUSTRIA E PRODUZIONE ARTISTICA

#### Capitolo I. Topografia Della Città

##### I.1. *Assetto urbanistico e società di Napoli*

Incuneata all'interno del golfo, Napoli mostra nella veduta a volo d'uccello di Alessandro Baratta del 1629 (fig. 4) le varie stratificazioni della città: l'impianto ippodameo della città greca, l'ampliamento verso il mare in età medievale e l'*addenda* della città spagnola, innervata su via Toledo<sup>85</sup>.

I suoi cinque castelli costituiscono le maggiori emergenze architettoniche: verso il mare castel dell'Ovo, dominato dalla massa tufacea di Pizzofalcone; a destra Castel Nuovo e, spostando lo sguardo verso est, il bastione del Carmine; in alto, Castel Capuano e, in posizione dominante sulla collina del Vomero, Castel Sant'Elmo. Ai piedi di quest'ultimo, la Certosa di San Martino digrada con le sue terrazze. Ampliando il raggio di vista fuori dalle porte, a chiudere come un teatro, si trovano i Borghi. Da ovest verso est si scorgono Posillipo con le sue ville, più lontano i Casali, Pozzuoli, i Campi Flegrei e Camaldoli<sup>86</sup>.

La veduta di Baratta fissava la topografia della città, profondamente segnata dalle trasformazioni urbanistiche attuate da don Pedro<sup>87</sup>. L'arteria che da questi prende il nome segnava come un confine la parte occidentale della città spagnola, che vedeva

---

85 In parallelo, la descrizione di Napoli secentesca di Giulio Cesare Capaccio (1630) costituisce il supporto testuale alla rappresentazione della città. Il testo di Capaccio rappresenta lo sviluppo di un genere, quello della cosiddetta "descrizione di città", avviato a partire dalla seconda metà del Cinquecento dalle guide di Pietro De Stefano (1560) e di Giovanni Tarcagnota (1566). Proprio il testo di Tarcagnota *Del sito et lodi della città di Napoli*, dato alle stampe nel 1566, costituisce il parallelo per la *Pianta prospettiva di Napoli* di Lafréry-Dupérac, realizzata nello stesso anno. Sulla rappresentazione e percezione della città vedi VALERIO (2013), pp. 63-86.

86 Tarcagnota, nel suo *Del sito et lodi della città di Napoli*, descrive la città come inscritta "in un grazioso teatro con incantevoli colline dietro e intorno ad esso. Nel mezzo c'è il mare che lo abbraccia magnificamente. Sul lato occidentale si trova la collina di Sant'Elmo, e ad est fertili pianure si estendono fino al Monte Somma". Vedi MUTO (2013), p. 36.

87 Marchese di Villafranca, Pedro Álvarez de Toledo fu viceré dal 1532 al 1553. Roberto Pane (1974, pp. 417-446) e Giulio Pane (1975, pp. 81-95 e 161-182), in due distinti saggi a lui dedicati, lo definirono non a caso il "Viceré Urbanista".

nel nuovo palazzo eretto da Domenico Fontana il suo fulcro, da quella dei napoletani. Continuando lo slancio edilizio promosso dal vicerè “urbanista”, i suoi successori accordarono grande attenzione all'area del porto dove sorgeva l'arsenale e alla costruzione di un nuovo quartiere a Pizzofalcone per le truppe spagnole. Il duca D'Alba fece aprire una nuova porta, che prese il suo nome (Port'Alba), e allargare la strada di Mergellina mentre, tra il 1599 e il 1620, fu tracciata la via Guzman (oggi via Santa Lucia)<sup>88</sup>.

A cavaliere tra i due secoli, Napoli era una capitale posta al centro di un Impero, che aveva sede a Madrid, in una posizione nevralgica nella crociata dell'Europa cristiana, con a capo la Spagna, contro l'avanzata ottomana<sup>89</sup>. La città si configurava, inoltre, come il principale cantiere a cielo aperto, secondo per importanza solo alla Roma di Sisto V. Oltre al costante interesse dei vicerè per gli aspetti difensivi e il potenziamento delle strutture portuali, erano gli Ordini religiosi a farsi protagonisti del rinnovamento architettonico e urbanistico.

Le chiese e i monasteri di fondazione antica, a partire dalla Certosa posta sulla città come baluardo della fede, vennero rinnovati secondo le mutate necessità di culto promosse dal Concilio di Trento. In particolare, furono i Gesuiti, i Teatini e gli Oratoriani a farsi principali interpreti delle istanze tridentine, attraverso l'attività di architetti, spesso tra le fila stesse degli Ordini, come nel caso del gesuita Giuseppe Valeriano e del teatino Francesco Grimaldi. In generale, questi giungevano nella capitale del Vicereame da Roma: dopo il pittore e architetto romano Giovan Battista Cavagna (1545-1613), che giunse in città nel 1570, lo seguirono il ticinese Domenico Fontana e il toscano Giovan Antonio Dosio, rispettivamente negli anni 1590 e 1592. Anche Grimaldi fu reduce da un periodo di lavoro nell'Urbe nel 1598.

Nell'età della Controriforma, Napoli assumeva dunque il carattere di una metropoli conventuale<sup>90</sup>: dall'impianto disarticolato di origine medievale si passava all'aggregazione continua dei nuovi insediamenti monastici, agevolati dalla legislazione vicereale che favoriva gli espropri a vantaggio del clero e che concedeva, inoltre, sgravi fiscali per l'acquisto di materiale edilizio e l'approvvigionamento di manodopera<sup>91</sup>.

---

88 MUTO (2013), p. 38.

89 NAPOLI (2015), pp. 60-61.

90 Per un approfondimento su questo aspetto vedi HILLS (2004).

91 DEL PESCO (1998), pp. 223-224.

I primi dodici gesuiti, che giunsero nella capitale del Viceregno nel 1552, avviarono una campagna di investimenti, favoriti anche dalla locale aristocrazia: nel Seggio di Nido acquistarono i palazzi di Giantommaso Carafa (1554) e di Giovanna Cominata (1557); nel 1584 rilevarono l'ex palazzo di Roberto Sanseverino e iniziarono la costruzione del Gesù Nuovo<sup>92</sup>.

Sulle orme dei Gesuiti si mossero, inoltre, gli Oratoriani e i Teatini. I primi, dalla fondazione nel 1586 alla prima metà del Seicento, avevano ottenuto un ampio spazio nel centro storico antico della città, nei pressi del Duomo e dei Tribunali, che attraverso donazioni e acquisti legali comprendeva due *insulae* del tessuto greco-romano<sup>93</sup>. I secondi inglobarono, nel 1555, le residenze private adiacenti alla chiesa di San Paolo Maggiore, nel seggio di Montagna, che permisero la costruzione di due chiostri e, nel 1583, di espandere la chiesa<sup>94</sup>.

La caratteristica comune di queste fondazioni, con imponenti edifici di impianto basilicale, era il diritto di “fare isola”, ovvero di anettere edifici adiacenti al punto da inglobare le strade minori<sup>95</sup>. I nuovi complessi, dislocati spesso a distanza di qualche metro, rimodellavano lo spazio urbano con l'apertura di piazze lungo gli stretti rettilinei della città antica. Spesso, laddove non era possibile stravolgere l'assetto urbano, il portico in facciata svolgeva una funzione analoga, come si vede nelle chiese di San Gregorio Armeno di Giovan Battista Cavagna, di S. Marcellino e Festo di Giovan Giacomo Conforto e in Santa Maria degli Angeli alle Croci di Cosimo Fanzago<sup>96</sup>.

La nobiltà napoletana, braccio secolare della committenza, contribuì a ridisegnare lo spazio urbano attraverso lasciti e donazioni, favorendo la moltiplicazione delle attività assistenziali con la fondazione di ospedali, pie istituzioni e banche, che funsero da importanti ammortizzatori sociali<sup>97</sup>. La religione non fu solo un elemento

---

92 NAPOLI (2015), p. 61.

93 DEL PESCO (2011), p. 625.

94 LENZO (2011), pp. 107-134. Sulle strategie urbanistiche dei teatini vedi FRASCARELLI (2001), pp. 4-16.

95 DI MAURO (2016), p. 26.

96 La diffusione di questo tipo di facciata avviene in due fasi: la prima, scaturita dalle nuove norme liturgiche del Concilio di Trento; la seconda, invece, nel Seicento con la diffusione della doppia facciata con portico sulla strada, alla quale segue un prospetto interno che imita lo spazio della chiesa. Su questa tipologia architettonica vedi DEL PESCO (2013a), pp. 11-24.

97 Sul finire del XVI secolo furono erette, su iniziativa dell'aristocrazia napoletana, diverse strutture a scopo assistenziale e di mutuo soccorso, come l'Ospedale dei Pellegrini, fondato da Fabrizio Pignatelli su modello dell'Ospedale di San Giacomo degli Incurabili e il Pio Monte della Misericordia. Con analoga funzione sociale nacquero, inoltre, i Banche che avevano come finalità quella di contrastare

caratterizzante la società e i costumi napoletani ma svolse da coagulo tra i vari strati della società<sup>98</sup>. Lo stesso appellativo di Napoli, definita nei documenti d'archivio come “fedelissima”, stava a sottolineare la devozione del popolo napoletano alla Chiesa<sup>99</sup>, nonché alla Corona spagnola. Al forte sentimento della *pietas*, la nobiltà partenopea accompagnava inoltre la volontà di sottolineare l'antico lignaggio. L'aristocrazia cittadina era divisa in cinque Piazze, dette anche Sedili o Seggi: Capuana, Nido, Montagna, Porto, Portanova.

Le famiglie dei Seggi, che si riunivano nel Tribunale in San Lorenzo<sup>100</sup>, spendevano i loro patrimoni per costruire armoniosi palazzi, inglobando diversi fabbricati e conferendo alle strade una *facies* più ordinata. Tuttavia, Giulio Cesare Capaccio nel 1630 doveva riconoscere che, nonostante l'imponenza degli edifici, questi si distinguevano dagli altri caseggiati per “commodità ma non architettura”, trovando sotto questo aspetto Napoli inferiore a città come Roma, Firenze, Genova o Venezia<sup>101</sup>.

In questo quadro così articolato, l'edilizia fu uno dei settori trainanti e divenne tra le principali attività di reddito a Napoli<sup>102</sup>. Nonostante l'ampliamento previsto da don Pedro de Toledo, per rispondere all'aumentata concentrazione umana<sup>103</sup>, si cominciò a costruire anche al di fuori del perimetro delle mura urbane. Il confronto tra la pianta di Dupérac-Lafréry del 1566 (fig. 5) con quella citata di Baratta registra il cambio di tendenza: le colline che nella prima veduta sono appena interessate dalla presenza di ville o di aziende agricole appaiono mutate nella veduta secentesca, ora densamente abitata<sup>104</sup>.

---

l'usura. Tra il XVI e XVII secolo nacquero a Napoli otto Banchi pubblici: Sacro Monte e Banco della Pietà (1539); Sacro Monte e Banco dei Poveri (1563); Santissima Annunziata (1587); Santa Maria del Popolo (1589); Spirito Santo (1590); Sant'Eligio (1592); San Giacomo e Vittoria (1597); Santissimo Salvatore (1640). Sulle vicende storiche relative a queste istituzioni vedi DEMARCO-NAPPI (1985), pp. 1-78.

98 GALASSO (2009), p. 55.

99 MARSHALL (2010), p. 117.

100 MUTO (2013), p. 40. Il Tribunale di San Lorenzo, che prende il nome dal convento francescano in cui si riuniva, costituiva l'organo attraverso il quale gli Eletti, ovvero i rappresentanti dei Seggi più l'Eletto del Popolo, partecipavano all'amministrazione della città. Sulle funzioni di questo organo vedi SPAGNOLETTI (2013), pp. 203-204.

101 DI MAURO (2016), p. 25.

102 GALASSO (2009), p. 50.

103 DEL PESCO (1998), p. 223.

104 MUTO (2013), p. 36. La prima pianta con la veduta della città di Napoli è quella incisa a Roma da Étienne Du Perac (1525-1604) stampata da Antoine Lafréry (1512-1577), il più importante stampatore di Roma del XVI secolo, il quale incise la sua firma (Ant. Lafrery Formis Romae) su una delle due lastre di rame. La veduta di Baratta-Perrey-Orlandi non costituisce solo uno sforzo di restituire la città

Protagonisti di questo vertiginoso sviluppo dell'edilizia furono le famiglie di costruttori, tagliapietre, pipernieri e tagliamonti, originarie di Cava de' Tirreni<sup>105</sup>. Queste maestranze, organizzate a livello familiare, vantavano una consolidata tradizione fin dall'età sveva e furono responsabili, tra l'altro, della costruzione delle stesse mura di Napoli. I cavesi occupavano un intero rione della città, nei pressi dell'attuale piazza Cavour, che da questi prese il nome di Cavaoli<sup>106</sup>.

Vincenzo Della Monica e Pignalosa Cafaro furono i principali responsabili di questa campagna di lottizzazione di terreni ancora non edificati<sup>107</sup>. Entrambi avevano intuito le potenzialità insite nell'investimento fondiario, edificando stabili prospicienti l'arteria di via Toledo da dare in locazione a “una vasta gamma di appartenenti alla nobiltà e alla borghesia forense e delle professioni”<sup>108</sup>.

Tra questi, vanno annoverati anche gli artisti come Michelangelo Naccherino il quale, nel 1581, prese in affitto alcuni locali di pertinenza della chiesa dello Spirito Santo “versus plateam toleti et ecclesia charitatis”<sup>109</sup> e che, nel 1589, fu locatario proprio di Vincenzo della Monica di due camere “cum cantinis et Cortileo parvo sita et posita In platea per quam descenditur ad plateam Montis oliveti”<sup>110</sup>.

Nella doppia veste di appaltatore e locatore, Della Monica aveva accumulato ingenti somme, al punto di riuscire a dotarsi di un titolo gentilizio e di una cappella nella chiesa di San Giovanni dei Fiorentini<sup>111</sup>. Condividevano con i cavesi un monopolio, a carattere familiare, i marmorari, scarpellini e scultori provenienti dai territori dell'Italia settentrionale, in particolare dalla Lombardia e dalle Alpi Apuane.

La crisi delle cave nella zona di Carrara, alla fine del Cinquecento, aveva portato a una emorragia degli operatori del marmo dalla Toscana<sup>112</sup>. Giunta a Napoli in cerca di

---

da un punto di vista più o meno reale, “ma anche un tentativo di creare uno sfondo reale, un teatro sul quale il palcoscenico urbano potesse svolgersi, dando a ogni parte di esso la giusta rilevanza, seguendo una gerarchia non geometrica ma determinata dalla rappresentazione del potere ecclesiastico, vicereale e nobile”. Su tutto questo vedi VALERIO (2013), pp. 63-86.

105 RESCIGNO (2016), p. 241. Il primo statuto noto a Napoli, quello della corporazione dei muratori, pipernieri e tagliamonti, è datato 1508. Su questo vedi STRAZZULLO (1964), pp. 28-58.

106 ABBATE (2001), p. 156.

107 Per le notizie sui due artefici cavesi vedi STRAZZULLO (1969), pp. 98-114.

108 ABBATE (2001), p. 159.

109 ASNa, *Notai del XVI secolo*, notaio Cristoforo Cerlone, 198.16, c. 142v. Il documento mi è stato gentilmente segnalato da Vincenzo Sorrentino.

110 ASNa, *Notai del XVI secolo*, notaio Cristoforo Cerlone, 198.24, cc. 227r-v. Il documento mi è stato gentilmente segnalato da Vincenzo Sorrentino.

111 ABBATE (2001), p. 159. Per le notizie sulla cappella gentilizia vedi STRAZZULLO (1969), pp. 101-102.

112 D'AGOSTINO (2011), p. 27.

lavoro, questa popolazione composta da cavaatori, padroni di navi, marmorari, scalpellini costruì in città una rete che garantiva l'arrivo di marmi bianchi e mischi destinati ai principali cantieri della Capitale vicereale<sup>113</sup>. Erano congiunti a questa manodopera perita anche gli scultori, con i quali costituiscono, nel 1618, la corporazione degli scultori e marmorari<sup>114</sup>. La corporazione era retta da quattro consoli o governatori, dei quali tre erano marmorari e uno scultore: di questi, due dovevano essere napoletani, o almeno regnicoli; gli altri due erano forestieri provenienti, in genere, dalla Toscana o dalla Lombardia<sup>115</sup>.

Le officine dei marmorari, ricavate all'interno di grotte e depositi sotto la collina di Capodimonte (l'attuale via Foria), erano laboratori in cui si istruivano le giovani generazioni locali, ponendo le basi per la nascita del commesso marmoreo napoletano<sup>116</sup>. L'attività di queste maestranze in prevalenza toscane, come Mario e Costantino Marasi, Jacopo e Dionisio Lazzari, Nicola Carletti, era strettamente connessa a Napoli, come ha osservato Strazzullo, con l'architettura della Controriforma promossa dagli Ordini<sup>117</sup>: i Marasi furono attivi nel convento per le clarisse di Santa Chiara nel 1590<sup>118</sup>; Jacopo Lazzari giunse a Napoli nel 1600 e fu responsabile della decorazione interna della chiesa dei Gerolamini<sup>119</sup>.

Pochi anni dopo, Carletti fece la sua prima apparizione nei documenti napoletani (1608) realizzando, al termine della sua carriera, i rivestimenti in commesso policromo del *fonte battesimale* del Duomo di Napoli. Per la sua esecuzione, aveva stretto una collaborazione con lo scultore, di origine veneta, Giovan Domenico Monterosso, secondo un *modus operandi* che vedeva il coinvolgimento, da parte del marmoraro, di maestranze specializzate, non da ultimo degli scultori stessi<sup>120</sup>.

La riflessione sul sistema di lavoro dei marmorari e degli scultori porta a interrogarsi sul sistema operativo che informava altre maestranze, quali erano ad esempio quelle

---

113 Sul sistema che garantiva il commercio del marmo delle cave di Carrara rimane, a oggi, fondamentale punto di partenza lo studio di KLAPISH-ZUBER (1973). Il percorso delle carrate, dalle cave agli altari, è stato approfondito con particolare attenzione su Roma da MONTAGU (1991), pp. 21-47 e FEDERICI (2009), pp. 471-488.

114 Lo statuto dell'arte degli scultori e marmorari è stato pubblicato per la prima volta da CECI (1897), pp. 124-126. Sulla corporazione degli scultori e marmorari napoletani vedi inoltre GIANNOTTI (2012), pp. 121-130.

115 Sull'organizzazione dell'Arte degli scultori e marmorari vedi IORIO (2015), p. 83.

116 DE CAVI (2012), p. 206.

117 STRAZZULLO (1964), pp. 28-58; STRAZZULLO (1967), pp. 25-37.

118 NAPOLI (2015), p. 61.

119 IORIO (2013), pp. 51-54.

120 CIARLO (2019a), pp. 123-132.

dedite alla lavorazione dei metalli. Per fare ciò, è necessario innanzitutto ampliare lo sguardo sulla cosiddetta “città bassa”, che comprendeva il porto e le sue strutture, dove erano localizzate le principali arti e mestieri.

## I.2 *La città bassa e il porto*

La zona che si estende lungo la fascia costiera costituiva il polo commerciale della città di Napoli in cui erano ubicate le principali attività manifatturiere. Già nel corso del XVI secolo il governo vicereale aveva determinato lo spostamento del baricentro politico, che vedeva in Castel Capuano la prima sede di rappresentanza ancora legata alla parte antica della città<sup>121</sup>, verso il mare. L'erezione del Palazzo Vecchio prima e, successivamente, della reggia fontaniana costituirono il fulcro di un piano urbanistico che riconfigurava l'area occidentale della costa con la creazione del quartier generale spagnolo.

Sotto questo aspetto, la politica vicereale si mostrava in continuità con le scelte attuate dai domini precedenti, a partire dall'età angioina. Com'è noto dalle guide sei e settecentesche, Carlo I d'Angiò abolì il mercato che si teneva in piazza San Lorenzo (attuale piazza San Gaetano) indicando come nuova area quella detta del Moricino, al tempo esterna alla cinta muraria. Il mutamento della toponomastica confermava l'originaria funzione commerciale di San Lorenzo, ricordato nella letteratura di periegesi come Mercato Vecchio per distinguerlo dal “nuovo”, delocalizzato nell'area che poi prese il nome di *Moricinum sive Mercatum*<sup>122</sup>.

Durante tale periodo, lo spazio della cosiddetta città bassa era caratterizzato dalla presenza di importanti emergenze architettoniche, come Castel Nuovo (*Chateau Neuf*), e dalle erigende fabbriche dei Carmelitani, della confraternita di Sant'Eligio e della piazza del Mercato. Nonostante la crescita indiscriminata nel corso del XVI e XVII secolo, il vincolo plurisecolare di quest'area fu rispettato dai napoletani e la vocazione pubblica di questo spazio è evidenziata nelle due citate rappresentazioni cartografiche di Lafréry e di Baratta.

La piazza del Mercato, oltre a continuare a svolgere le attività di commercio, fungeva da luogo per le esecuzioni capitali e le comunicazioni della giustizia, secondo un uso

---

121 Il castello, di origine normanno-sveva, che fino al 1535 continuò a mantenere la funzione di residenza ospitando l'imperatore Carlo V, fu destinato da don Pedro de Toledo a riunire i tribunali sparsi per la città.

122 COLLETTA (2006), pp. 143-144.



comune a molte città europee<sup>123</sup>. Le vedute della città di Domenico Gargiulo, detto Micco Spadaro (1609-1675), tramandano la destinazione d'uso di questo luogo, che fece da sfondo ai due principali eventi sul cadere della metà del Seicento: la rivolta di Masaniello del 1647 e la peste del 1656.

La presenza straniera in quest'area, attestata già in età altomedievale, non si arrestò con il passaggio dal Regno al Viceregno. I privilegi regi, concessi alle comunità forestiere e straniere favorirono il loro stanziamento nella capitale. Questo nucleo demografico può essere così ripartito: i regnicoli, provenienti dalle aree limitrofe della capitale; i forestieri, che giungevano da varie regioni d'Italia; gli stranieri, ovvero le presenze che giungevano oltre i confini della Penisola<sup>124</sup>.

Le colonie, dette più tardi *nazioni*, erano gruppi di eguale provenienza, tra i quali predominanti erano i mercanti, in virtù del loro lavoro; ma vi erano anche artigiani, come si legge negli statuti delle diverse Arti e mestieri, molti dei quali erano stranieri<sup>125</sup>. Sia i mercanti fiorentini che genovesi si appoggiarono, in un primo momento, a chiese già esistenti, rispettivamente presso i domenicani di San Pietro Martire e i frati minori di Santa Maria la Nova, dotandosi solo in età vicereale di proprie chiese: quelle di San Giovanni dei Fiorentini (1577) e di San Giorgio dei Genovesi (1587)<sup>126</sup>.

Le nuove fabbriche furono erette nel territorio un tempo denominato di Santa Marta, un'area urbanizzata nel corso del Quattrocento e localizzata a nord delle *Corree* o *Corregge*, di congiunzione tra la città bassa e l'antica cinta muraria, corrispondente all'area meridionale di via Toledo (odierno rione Carità)<sup>127</sup>. È oggi difficile avere la percezione di questo spazio che, dopo i lavori di sbancamento della zona sotto il regime fascista per adibirla a uso residenziale, è stato oggetto di speculazioni immobiliari che non hanno risparmiato nemmeno le emergenze monumentali, come nel caso di San Giovanni dei Fiorentini<sup>128</sup>.

---

123 COLLETTA (2006), p. 147.

124 COLLETTA (2006), pp. 175-176.

125 Come sottolinea DEL TREPPO (1989, p. 224) a proposito dell'organizzazione delle *nationes* queste, a differenza delle odierne ambasciate, dovevano mantenersi equidistanti tra lo Stato a cui appartenevano e quello ospitante, lasciando che i suoi membri perseguissero i propri interessi.

126 Riporta succintamente GALANTE (1985, p. 111) nella sua *Guida* che la chiesa fu edificata nel 1587 con un ospedale a questa annesso "ma abbattuto per tema di ruina, fuvvi invece edificato un teatro, ma questo fu cangiato novellamente in chiesa, nel 1623, con disegno del Picchiotti".

127 COLLETTA (2006), p. 283.

128 Intitolata in origine a San Vincenzo, la chiesa fu presa in locazione dalla *natione* fiorentina nel 1557 e intitolata a San Giovanni. Il complesso sorgeva nel quartiere di Santa Marta, oggi noto come

La zona, soggetta a progressiva urbanizzazione, era delimitata da un lato dalla “strada dell'Incoronata” (odierna via Medina) e, a partire dalla metà del Cinquecento, dal rettilineo di via Toledo. La scelta di una zona a vocazione popolare si rivelava estremamente strategica per la sua posizione in prossimità del porto da un lato e, dall'altro, per essere equidistante dal centro del potere attraverso il quale era collegata dalla strada dell'Incoronata prima e, a partire dalla metà del Cinquecento, dall'arteria toledana. In virtù delle possibilità offerte alla nuova edificazione, l'area si prestava alla costruzione di grandi architetture religiose, congreghe, teatri, ospedali e fu luogo di radicamento delle comunità forestiere dal principio del Cinquecento fino alla fine del secolo, come nel caso della colonia dei Lombardi, stanziatasi nell'area dello Spirito Santo e di via Toledo<sup>129</sup>.

Oltre alle presenze forestiere, varia era la comunità di stranieri: accanto alle presenze più antiche dei francesi e dei catalani, erano in città gli inglesi e i ragusei, che avevano un proprio consolato. Numerosa era anche la comunità tedesca, dotata di una propria chiesa nazionale, la cui crescita era stata favorita dal vicerè Duca de Ossuna che li aveva sostituiti nella guardia vicereale agli spagnoli. Significative erano, inoltre, le presenze fiamminghe e greche, il cui stanziamento nella capitale si può far coincidere con due importanti eventi: la guerra di Filippo II nelle Fiandre e la conquista turca delle città di Modone e Corone<sup>130</sup>.

La comunità fiamminga vantava la presenza, oltre che di pittori e mercanti, di maestranze altamente specializzate nella lavorazione dei metalli. Tra la seconda metà del Cinquecento e l'inizio del Seicento, la comunità artistica fiamminga era radicata all'interno del tessuto sociale napoletano ed era solita servirsi delle botteghe artigiane degli indoratori e intagliatori, alle quali ricorreva per l'alto grado di specializzazione raggiunto. La corporazione, che si dotò di un proprio statuto a partire dal 1521, era aggregata ai pittori della cappella di San Luca in Sant'Agostino Maggiore, con cui condividevano il patronato<sup>131</sup>.

---

rione Carità, e comprendeva l'Oratorio dei Bianchi, che svolgeva funzioni assistenziali analoghe a quello romano di San Giovanni decollato. La chiesa e l'oratorio annesso scomparvero nel corso degli anni '50 durante i lavori di riqualificazione urbana. Sulla chiesa di San Giovanni dei Fiorentini e la *natione* fiorentina a Napoli vedi SORRENTINO (2013-2014).

129 COLLETTA (2006), pp. 347-348. Sulla nazione dei Lombardi a Napoli vedi FRATARCANGELI (2004), pp. 81-92.

130 GALASSO (2009), p. 44. La comunità greca si raccolse attorno alla chiesa dei Santi Pietro e Paolo, detta appunto “dei Greci”.

131 RESCIGNO (2016), pp. 208-209.

La presenza sempre più massiccia di manodopera, forestiera e straniera, altamente specializzata portò a un suo incardinamento all'interno degli stessi statuti delle Arti, determinando nel corso dei secoli lo stanziamento in questo luogo delle manifatture riunite in corpi d'arte. In maniera analoga alle abitazioni dei mercanti fiorentini, come anche dei genovesi che sorgevano in prossimità della chiesa nazionale, anche le case e i punti vendita dei corpi d'arte tendevano a disporsi nei pressi della chiesa o della cappella intitolata al Santo patrono; in altri casi, lo stanziamento di una specifica arte condizionava la toponomastica. La modalità insediativa che, in generale, regolava la loro disposizione era l'aggregazione uno accanto all'altro degli edifici che si affacciavano su una strada: nel caso di Napoli questi si raccoglievano unitariamente lungo la fascia costiera<sup>132</sup>.

La varietà delle attività manifatturiere e artigiane che si svolgevano nella città bassa è confermata dai nomi delle strade tramandati dalla guidistica sei e settecentesca e dalla cartografia sette-ottocentesca, in gran parte perduti a seguito degli stravolgimenti successivi al cosiddetto “Risanamento”. Nonostante non sia possibile determinare attraverso l'odonomastica antica una datazione *ad annum* per lo stanziamento di determinati corpi d'arte, il mutamento di denominazione di una strada (detta anche *rua* o *ruga*) o di una piazza lascia intendere gli spostamenti da una zona all'altra. Si può comunque essere certi che, a Napoli, i toponimi legati alle arti e mestieri siano stati, in gran parte, conati *ex novo* sotto gli Angiò.

Connessa allo spostamento della corte, da Castel Capuano verso la città bassa, fu l'Arte della Zecca la quale, dopo vari passaggi, trovò sede nel palazzo della famiglia di Somma, di fronte alla chiesa di Sant'Agostino, che prese appunto il toponimo “alla Zecca”. La sede in vico Sant'Agostino fu confermata sia nel successivo periodo aragonese che in quello vicereale, quando fu notevolmente ampliata e rinnovata<sup>133</sup>.

Tuttavia il caso più significativo, per stratificazione e persistenza della toponimia, è senza dubbio quello dell'arte degli Orefici. Le botteghe degli orefici e degli argentieri, che occupavano un intero quartiere tra Mercato e Pendino, erano dislocate in un'area specifica della città, la *ruga de aurificis prope Scalisam*, non lontana dalla chiesa di Sant'Eligio<sup>134</sup>. Il quartiere degli Orefici conobbe una notevole espansione

---

132 COLLETTA (2006), p. 160.

133 COLLETTA (2006), pp. 173-174.

134 RESCIGNO (2016), p. 206.

durante il periodo vicereale e, per contenere la dispersione delle botteghe nella città, nel 1683 il marchese del Carpio promulgò una prammatica che obbligava i maestri a concentrare le proprie attività nel perimetro del Borgo<sup>135</sup>.

È significativo riscontrare come anche a Roma, alla stessa altezza cronologica, l'attività degli orefici venisse circoscritta entro una determinata zona. Nel 1680, le autorità capitoline avevano infatti decretato il trasferimento delle botteghe orafe in via del Pellegrino, a dispetto delle proteste e delle suppliche degli orafi inviate al pontefice di recedere dall'ordine per non essere costretti al trasferimento<sup>136</sup>.

Sembrano rispondere alla stessa modalità insediativa anche i fonditori di campane, che danno il nome a vico Campagnari e Campane a Sant'Eligio<sup>137</sup> toponimo, quest'ultimo, che indicava la loro dislocazione nell'area prossima alla chiesa del Santo patrono dell'arte dei metalli. Lo stanziamento dei maestri campanari dovette avvenire in una fase in cui la presenza urbana era ancora ridotta, al fine di scongiurare eventuali incendi<sup>138</sup>.

Non trova corrispondenza con una primitiva presenza dell'arte dei ferrari la denominazione della strada detta “Ferri vecchi” sebbene sia certo che, nel Seicento, questa occupasse la zona del Mercato dove sorge la chiesa di Sant'Eligio da cui prende il nome<sup>139</sup>. Altrettanto difficile è determinare l'esatta ubicazione degli Armieri, la cui strada non corrisponde con esattezza all'arteria nella quale “nei tempi andati altro non vi si lavorava che armi per l'uso della guerra”<sup>140</sup>.

Il radicamento in questo luogo delle comunità “straniere”, così come delle attività

---

135 L'ordine prevedeva, inoltre, “che tutti li Orefici, Argentieri e Bancherotti d'orefici, che stanno in diverse strade, e luoghi di questa Fedelissima Città di Napoli, fra i giorni trenta si debbiano da ritirare con le loro Botteghe dentro la strada degli Orefici, et Argentieri, sotto pena di ducati duecento”. Vedi STRAZZULLO (1959b), p. 143.

136 RESCIGNO (2016), p. 207.

137 Come già precisato da DORIA (1971, p. 83), Campagnari è la corruzione di campanari e, come il vicino vico Campane a Sant'Eligio, indicava la zona in cui si insediavano i fonditori di campane. Quest'ultimo, che era parte di rua Francesca, “ebbe anche la denominazione di *vico dei Ramari*, per ovvie ragioni”.

138 I maestri campanari svolgevano un'attività itinerante, eseguendo la fusione nel luogo dove veniva loro richiesta. In genere, le fusioni avvenivano nei conventi presso i quali i fonditori alloggiavano e svolgevano la loro attività potendo disporre degli spazi aperti, come i cortili, per scavare la fossa e costruire la fornace. Vedi GIORGETTI (2005), p. 28.

139 DORIA (1971), p. 175.

140 CELANO (1692), p. 84. Gli armieri erano già scomparsi dalla zona alla fine del Cinquecento se Giovan Battista Del Tufo ricorda che agli Armieri si trovano “telette d'oro, sin tele d'argento,/ velluti d'ogni foggia ed arnesini,/ damaschi, rasi e taffetà divini.../ e le telette ancor ben lavorate/ in mille guise, in mille sorti e modi, che gl'inventor ne portan mille lodi”. Secondo Gabrici il termine Armieri non avrebbe nulla a che vedere con le armi e sarebbe invece una corruzione di *vicus Deposulum vel Armentarium*, che sta per *armamentarium* (arsenale). Vedi DORIA (1971), p. 52.

mercantili, fu senza dubbio favorito dalla sua prossimità al porto. Elemento identitario di ogni città marittima, le strutture portuali determinavano la fisionomia della città. Già a partire dall'età altomedievale, le esigenze difensive portarono all'erezione di mura lungo il litorale e di una torre a protezione del molo, detta di San Vincenzo, tracciando in lungo termine l'area di sviluppo urbano lungo il litorale. Assecondando l'orografia della costa, con le due insenature contigue del Vulpulo e dell'Arcina, la costruzione di Castel Nuovo andava a costituire il baricentro tra il luogo deputato al potere politico-militare e la zona in cui si svolgevano le attività commerciali e mercantili<sup>141</sup>.

La progressiva militarizzazione, in età vicereale, del porto di Napoli assecondava il corso degli eventi storici. La pressione turca nel Mediterraneo, seguita dalla battaglia di Lepanto, richiedeva un potenziamento delle strutture di difesa. Dopo i primi decenni, mirati alla stabilizzazione interna del potere attraverso l'attuazione delle strutture di governo e l'emanazione di leggi, l'attenzione di Filippo II si spostò al vasto confine costiero dei possedimenti spagnoli, carente di attrezzature adeguate<sup>142</sup>. Fatta eccezione per Barcellona, nei domini dell'Impero solo Messina e Napoli erano dotate di un arsenale.

Quale fosse l'originaria posizione dell'arsenale napoletano è tramandata dalla toponomastica antica, che ricorda il *Neapolitani tarsianatus annexaeque S. Nicolai ecclesiae*, che mutò il nome in San Nicola alla Dogana quando l'arsenale angioino fu dismesso e adattato alle funzioni doganali. L'arsenale angioino continuò a mantenere la sua funzione durante il periodo aragonese, quando si decise di ampliarlo e di aprire, nel 1446, un nuovo fondaco. Il confronto tra l'anomino cassone napoletano del Metropolitan Museum of Art di New York (secoli XIV-XV) e la Tavola Strozzi mostra i mutamenti di quest'area<sup>143</sup>.

Agli occhi dei vicerè, il porto di Napoli si presentava con strutture ormai antiquate e urgeva, pertanto, un adeguamento “alla moderna” delle cinte murarie e dei suoi castelli, alla luce delle trasformazioni nell'arte della guerra<sup>144</sup>. La necessità di mantenere nel Mediterraneo flotte di galere sempre in navigazione, per contrastare le incursioni ottomane, aveva posto a Filippo II e, di riflesso, ai suoi delegati nel

---

141 PESSOLANO (1993), pp. 67-68.

142 PESSOLANO (2011), p. 197.

143 Sul porto e l'arsenale angioini vedi DI MAURO -IULIANO (2005), pp. 303-313.

144 PESSOLANO (2011), p. 197.

Vicerego il problema del rinnovamento delle strutture del molo e, in particolare, la necessità di dotarsi di un nuovo arsenale<sup>145</sup>.

### I.3 *L'arsenale*

Posizionato nel Suppalagio, in un'area compresa tra il porto, il palazzo reale e Castel Nuovo, l'arsenale costituiva la principale emergenza architettonica ed elemento caratterizzante l'immagine della città per chi giungeva dal mare<sup>146</sup>. Per il notevole valore urbanistico e la grande visibilità fu sempre al centro delle rappresentazioni urbane<sup>147</sup>.

A ragione della sfortuna critica dell'edificio nella letteratura specifica così come, più in generale, in quella relativa all'area portuale di Napoli ha contribuito in maniera determinante la sua scomparsa a inizio Novecento<sup>148</sup>, che ha reso più ardua una sua definizione in rapporto alle pratiche fusorie svolte in città, nelle quali ebbe un ruolo centrale. Prima di mettere a fuoco la funzione svolta da questo contesto in rapporto alle imprese decorative e bronzistiche, nel periodo di transizione dal Cinquecento al Seicento, sarà doverosa una digressione su questo cantiere.

La necessità di dotarsi di un nuovo arsenale sufficientemente capiente era stata espressa a più riprese nel corso del XVI secolo. Fu tuttavia con il vicerè in carica don Bernardino de Mendoça che si cominciò a ragionare “de edificar en esta ciudad un arsenal en que cuprise buen numero de galeras y galeaças y otro basceles”<sup>149</sup>.

Il principale problema del vecchio arsenale, sottolineato dai vicerè, era il ridotto numero di campate e l'infelice posizione nella zona del Mandracchio, eccessivamente esposta a eventuali attacchi via mare<sup>150</sup>. Una prima proposta per il nuovo edificio fu formulata da Antonio Doria, nipote del più noto Andrea, a comando delle galere francesi prima di entrare nell'orbita spagnola, quando fu impiegato da Carlo V come “guardia di Napoli”<sup>151</sup>.

---

145 PESSOLANO (1993), p. 76.

146 Sulla rappresentazione dell'arsenale nelle vedute del porto di Napoli vedi BIRRA (2014), pp. 411-422.

147 BIRRA (2019), p. 223.

148 La notevole dimensione urbana dell'arsenale tardo-cinquecentesco è intuibile dalla perimetrazione dei giardini del Molosiglio, allestiti tra il 1925 e il 1926 dopo lo smantellamento delle strutture portuali nel corso degli anni Venti del Novecento. Vedi COLLETTA (2006), p. 364.

149 La citazione è tratta da BIRRA (2019), p. 223.

150 BIRRA (2019), pp. 223-224.

151 Per un profilo biografico del comandante genovese vedi SAVELLI (1992), pp. 280-286.

La scelta del comandante genovese nella progettazione di strutture di difesa rientrava nella consuetudine, prima della definizione della figura dell'ingegnere militare, di affidare questi incarichi a uomini d'armi<sup>152</sup>. Da una missiva datata 1573 si legge che “il disegno del signor Antonio Dorria, seria che se migliorasse, et se spaziasse il porto vecchio, massimamente all'incontro del arsenalle, et levar le case, et impedimenti all'incontro della dohana, acio che tutta quella parte servisse per arsenale agiongendoli un pilastro piu inanti acio comodamente vi possa stare, et far due gallere per hogni arco et che la terra che si cavara del detto porto, si possa al incontro del arsenale, al dietro a Santa Maria de porto Salvo, per far in quella parte un altro arsenale, longo per due galere per pilastro all'incontro del arsenal vechio, et in simil modo, alle quelle oppere oltra che bisgonaria provvedere che la duana si facesse in altra parte, saria anco necessario ruinare tutte le case che si trovano dentro del quadro signato dalle linee rosse, che non sariano de pocho numero, et costo, per che in quella parte valeno assay le case”<sup>153</sup>.

Il progetto di Doria non era l'unico a concorrere e, accanto al genovese, anche il milanese Gabrio Serbelloni, cugino di papa Pio IV a capo delle artiglierie dell'armata spagnola, aveva presentato una seconda proposta per il rinnovo delle strutture del molo. Serbelloni metteva in luce le criticità del progetto di Doria, il quale prevedeva ampi sbancamenti di case (compresa la chiesa di San Nicola) e proponeva, per contenere le spese che le campagne di demolizioni avrebbero comportato, di ampliare il vecchio arsenale nella zona del Mandracchio<sup>154</sup>.

Entrambi i progetti di Doria e Serbelloni rimasero allo stato progettuale e l'incarico passò, secondo le fonti, al fiorentino Fra Giovanni Vincenzo Casali (1539-1593), confratello dell'Ordine dei Servi<sup>155</sup>. L'architetto e ingegnere regio, contrariamente alle precedenti proposte, aveva pensato a una delocalizzazione dell'arsenale al di sotto dell'altura su cui sorgeva il vecchio palazzo reale, determinando così lo spostamento dell'asse Castel Nuovo-Mandracchio in direzione della vecchia residenza vicereale. La scelta di localizzare l'arsenale in corrispondenza della reggia fu confermata dalla costruzione del nuovo palazzo reale eretto da Fontana, al quale era collegato attraverso una serie di camminamenti sopraelevati ben visibili nell'acquaforte di

---

152 BIRRA (2019), pp. 224-225.

153 Il documento è trascritto in PESSOLANO (1993), p. 119 e BIRRA (2019), p. 224.

154 BIRRA (2019), p. 225.

155 Su Fra Giovanni Vincenzo Casali vedi QUARTO (2005), pp. 137-153.

Lievin Cruyl (fig. 6).

Il cantiere, avviato nel 1577, fu portato a termine tra varie interruzioni e riprese solo al principio del XVII secolo e vide all'opera le maestranze cavesi, alle quali furono affiancati i condannati ai lavori forzati nelle galere<sup>156</sup>. Il rinnovato arsenale, che constava di venti arcate corrispondenti ad altrettante navate, ben visibili nella citata veduta di Baratta (fig. 7), costituiva un caso eccezionale non solo per le notevoli dimensioni bensì per l'uso massiccio del laterizio, adoperato in larga misura sia per le strutture che per la pavimentazione<sup>157</sup>. Com'è stato messo in evidenza, l'utilizzo di questo materiale sul finire del XVI secolo trovava riscontro nella pratica del costruire di architetti estranei all'ambiente locale<sup>158</sup>.

Domenico Antonio Parrino nel suo *Teatro eroico*, dato alle stampe nel 1694, offriva una minuziosa descrizione, che è utile riportare per la gran parte:

“Dirimpetto alla foce giace l'edificio dell'arsenale, del quale ella hà occupato una parte; ivi vi sono i magazzini per la conservazione di tutti gli ordigni necessarij all'armamento delle Galee [...]. Continuando poscia il cammino, s'entra in una strada assai spaziosa, adornata, di pioppi, e fonti, la dove à destra sotto il Palagio Reale sono le fucine per la fabbrica de' Cannoni, et à sinistra nel muro dell'Arsenale scorrono cinque fonti, fra le quali v'è quella con l'Aquila Imperiale [...]. Qui fè spianare D. Pietro una salita molto magnifica, e commoda per le carrozze, per montare sul piano al Regio Palagio. A' piedi d'essa s'apre la porta dell'Arsenale, ristaurato dal Vicerè con la divisione di bellissime stanze per l'abitazione delle milizie Spagnuole, et italiane, che nuovamente s'assoldano, e provveduto di tutte commodità necessarie”<sup>159</sup>.

156 In una lettera del marchese di Mondejar a Filippo II nel 1578 si informa che “la obra del arsenal se continua aunque mas lentamente de lo que yo quisiva por non aver dado los esclavos de las galeras deste Reyno que pudieran trabajar en ella dando a entender los oficiales dellas a don Juan de Cardona como a ombre que entra nuevo que no podrían trar mas numero por ocupallos ellos y los capitanesy comités y sota comtres en ministerios privados”. Per comprendere la numerosità di questa manodopera impiegata nelle operazioni che non richiedevano particolare perizia tecnica si può fare riferimento alla citata missiva, il vicerè consiglia di impiegare nei lavori “por lo menos de 160 o 200 esclavos”. Il documento è citato in BIRRA (2019), p. 226.

157 BIRRA (2019), p. 233. Con toni encomiastici viene descritta la nuova struttura portuale da CAPACCIO (1634, p. 840): “bisogna che adesso consideriamo la grandezza di Spagna che si riconosce particolare nell'arsenale fabricato da Filippo Secondo, essendo viceré Inico Mendoza Marchese di Mondejar nel 1577 con l'opra di Fra Vincenzo Casale fiorentino dell'Ordine di Servi, egregio architetto, ove ponno in ogni tempo fabricarsi ottanta galere. Opra fatta con molta maestria, e bene intesa, e che dona assai vaghezza in quel seno goduto da quei che van per mare, e tanto ha più bona vista da lontano”.

158 GUERRIERO (1999), p. 298.

159 PARRINO (1694), pp. 207-209.



La distruzione dell'arsenale durante i lavori urbanistici di primo Novecento rende oggi ardua la percezione di questo spazio, tramandato dalle vedute cartografiche del porto di Napoli così come dai pittori vedutisti tra Sei e Settecento. L'incrocio di alcuni documenti, relativi alla decorazione delle cripte di Amalfi e Salerno, permette tuttavia di leggere in filigrana la funzione di snodo di materiali svolta dal regio arsenale.

In quanto scalo della città, al porto di Napoli arrivavano merci e soprattutto marmi, da quelli di Carrara ai marmi mischi. Del resto, le botteghe dei marmorari erano spesso collocate nella zona della Marina<sup>160</sup>. Da una serie di pagamenti, pubblicati da D'Addosio e notevolmente integrati da Nappi, si apprende che molti dei marmi mischi destinati ai commessi che incrostano le cripte regnicole venivano segati e lavorati negli ambienti dell'Arsenale, per poi essere imbarcati<sup>161</sup>.

Negli stessi spazi, l'architetto Domenico Fontana con i suoi legnaioli eseguiva i modelli in grande per le singole partiture architettoniche, aspetto che emerge in maniera ancora più evidente dalla relazione redatta da Giulio Cesare Fontana e relativa ai lavori svolti da Michelangelo Naccherino, dalla quale si apprende che sul muro dell'arsenale

“era designato tutto l'ornamento in grande come havea da essere l'altare per lavorare li marmi [...] et in detto loco era giustamente signato il spatio che restava dove haveano a stare de li Santi Mattei [di Michelangelo Naccherino]”<sup>162</sup>.

Il documento reso noto da D'Addosio assume particolare interesse, in quanto tramanda la destinazione d'uso di questi spazi a laboratorio di scultura e decorazione per le cripte regnicole<sup>163</sup>. Del resto, la conversione delle ordinarie funzioni svolte dall'arsenale e dalle sue fonderie, dalla produzione bellica alle fusioni più propriamente “artistiche”, era di fatto condizionata dalla situazione politica.

Delineata a grandi linee la struttura dell'arsenale, bisogna a questo punto interrogarsi sulla fonderia, che rappresentava il principale centro di produzione di artiglierie della Capitale. Le poche notizie reperibili sulle sue funzioni non permettono a oggi un

---

160 PASCULLI FERRARA (2013), p. 9.

161 Per questo corpus documentale si veda NAPPI (2012), pp. 291-318.

162 Il documento, già reso noto da D'ADDOSIO (1909), pp. 36-38, è ripubblicato da ultimo in RESTAINO (2019), pp. 221-222.

163 A ragione, DEL PESCO (2016, p. 270) ha sottolineato la consuetudine di eseguire disegni “in grande” per opere che richiedevano particolari espedienti tecnici: per realizzare il ponte di Santa Trinita a Firenze, sappiamo che fu disegnato l'arco nel vecchio refettorio di Santo Spirito.

inquadramento delle attività che si svolgevano al suo interno, sebbene non dovessero discostarsi da quelle comunemente praticate all'interno degli arsenali, al contrario sopravvissuti, della Penisola.

Lo spostamento dell'arsenale, dall'area del Mandracchio a quella del Suppalagio, prevedeva il trasferimento della fonderia: a partire dal 1588, gli ingegneri regi Benvenuto Tortelli e Vincenzo Della Monica fecero diversi sopralluoghi per determinare il nuovo sito indicando, in un primo momento, la torre di San Vincenzo. La posizione troppo esposta, ai venti e a eventuali incursioni via mare, sconsigliò la scelta del sito, dal quale fumo e scintille avrebbero causato il rischio di incendi alla carpenteria lignea dell'arsenale. Si preferì dunque il parere del servita Casali di collocare la fonderia ai piedi del muraglione del Suppalagio<sup>164</sup>, come testimoniato dalla minuziosa pianta di Alessandro Baratta.

Le scelte legate alla nuova localizzazione dell'arsenale rientravano nel disegno di una riconfigurazione più ampia dell'area che prevedeva, inoltre, il trasferimento delle truppe spagnole a Pizzofalcone, determinando così la creazione della cittadella spagnola. In questo ridisegno della burocrazia e dell'esercito rientrava l'aggiornamento della balistica che doveva apparire ormai antiquata.

Un documento spagnolo del 1609 sottolineava come molti dei fonditori che lavoravano nella fonderia e che insegnavano ai lavoratori locali come fabbricare archibugi e moschetti fossero di origine lombarda. Dallo stesso si apprende che quattro squadre di lavoratori dovevano lavorare nell'arsenale per otto mesi all'anno, con un risparmio di ottomila ducati all'anno, un sistema che avrebbe anche offerto un buon addestramento ai giovani<sup>165</sup>.

La Lombardia, annessa con Napoli alla Corona spagnola, manteneva inalterato il proprio primato nella produzione bellica e contribuiva a formare i colleghi napoletani. Accanto alla presenza forestiera si aggiungeva quella straniera proveniente dalle Fiandre, anche questa sotto il controllo della Spagna. La comunità fiamminga in città comprendeva inoltre maestranze perite nella produzione di artiglierie.

Tra queste, è da ricordare Theodoro De Voghel, documentato a Napoli a partire dal

---

164 PESSOLANO (1993), p. 123.

165 Il documento è citato in MUTO (2013), p. 55.

1575 nella doppia funzione di falegname ed artigiere<sup>166</sup>. Oltre all'attività svolta all'interno dell'Artiglieria napoletana, che condusse fino al 1592, il fiammingo è noto principalmente per aver partecipato, assieme a Lorenzo Duca, all'esecuzione delle tarsie per gli armadi della sacrestia della Certosa di San Martino<sup>167</sup>.

In questo quadro così articolato, in cui le presenze forestiere e straniere contribuivano all'aggiornamento tecnologico della balistica partenopea, si formò la famiglia Giordano, dinastia di fonditori di cannoni attivi presso l'Arsenale. Come era di prassi in altre realtà della Penisola, questi costituivano delle generazioni che si tramandavano il sapere tecnico e il mestiere di padre in figlio. Il capostipite Cristoforo Giordano (notizie dal 1553 al 1596?) svolse una lunga carriera testimoniata dalle bombarde ancora superstiti.

I cannoni che Cristoforo realizzò per le artiglierie spagnole si presentano come manufatti in serie, dalle forme assai semplici e standardizzate: oltre alla presenza della firma e della data del *fusor*, inscritta all'interno di un campo incorniciato da un motivo à *cartouche*, sono presenti gli stemmi, elemento variabile a seconda delle successioni al potere (figg. 8-10). I due esemplari del Museu Militar di Lisbona e del Museo Nazionale d'Artiglieria di Torino, seppur eseguiti a distanza di più di un decennio presentano caratteri comuni come le maniglie, poste in corrispondenza del baricentro per il sollevamento con gli argani, formate da due figurine colte nell'atto di baciarsi (figg. 9-10). Sebbene il linguaggio ornamentale delle artiglierie di Cristoforo sia assai modesto, se paragonato a prodotti assai più raffinati usciti dalle fucine dei Leopardi o degli Alberghetti a Venezia<sup>168</sup>, offre tuttavia un saggio delle capacità tecniche, e talvolta artistiche, delle quali disponevano queste maestranze, spesso sconosciute oppure confinate all'interno della letteratura specialistica. A questa prosapia di *fusores* appartenevano, inoltre, Januario, Matteo e Ottavio Giordano<sup>169</sup>.

Di Januario Giordano, fonditore dell'artiglieria regia, sappiamo che fu responsabile del metallo in eccesso per le statue del *San Matteo bifronte* e del *Sant'Andrea di*

166 Su questa figura vedi Apparato I. Come ha sottolineato DE MIERI (2012, p. 161), il mestiere di falegname e di artigiere non erano incompatibili, in quanto al primo spettava la fabbricazione dei modelli lignei per i fusti dei cannoni.

167 Per una trattazione specifica sulle tarsie degli armadi della Certosa di San Martino vedi DE MIERI (2012), pp. 151-166. In accordo con Teodoro, Lorenzo Duca si recò ad Augusta per recuperare le essenze lignee necessarie per le tarsie.

168 Sulla produzione "artistica" dei fonditori di artiglierie a Venezia vedi AVERY (2008), pp. 303-344.

169 Per le notizie su questi fonditori attivi a Napoli vedi Apparato I.

Michelangelo Naccherino<sup>170</sup>. Come ha precisato Concetta Restaino, partendo dalla relazione stesa da Giulio Cesare Fontana, lo scultore fiorentino si era senza dubbio servito della fonderia dell'arsenale per le fusioni, dal momento che Giordano aveva il compito di controllarne il peso ed effettuare lo sfraudo<sup>171</sup>. Per poter monitorare le operazioni di getto e intervenire, in un secondo tempo, nei lavori di rinettatura delle statue, Naccherino aveva preso in affitto una casa alla Marina del Molo Grande, dalla quale furono incassate e imbarcate per Salerno “le due statue di mitalli delli Santi Matteo con li Angeli”<sup>172</sup>.

A partire dalla presenza in città di Naccherino, si avviava dunque all'interno dell'Arsenale una tradizione fusoria legata al getto di statue monumentali, che faceva della Regia Fonderia il luogo destinato alla lavorazione delle commesse bronzee ufficiali. Un secolo dopo, ormai al principio del Settecento, le fonderie regie furono utilizzate per gettare il gruppo equestre di Filippo V, commissionato a Lorenzo Vaccaro per commemorare l'ingresso del sovrano a Napoli nel 1702<sup>173</sup>.

Non è da escludere, come si dirà meglio di seguito, che anche un'opera destinata a un contesto privato, come il *Fabrizio Pignatelli*, sia stata gettata nei locali del Suppalagio. Il riferimento negli acconti di pagamento al “metallo di artiglieria” rimarcava la provenienza del bronzo dall'Arsenale e porta a credere che almeno le operazioni meccaniche si siano svolte negli spazi della fonderia regia.

È dunque da rigettare, come proposto da Kuhlemann, l'idea che Naccherino avesse impiantato una fonderia nella casa in Materdei, analoga a quella fiorentina di Giambologna in Borgo Pinti, in cui lo scultore potesse gettare con agio delle statue colossali<sup>174</sup>. Sembra infatti più verosimile che lo scultore si riservasse di intervenire in casa propria nel lavoro di rinettatura a freddo della statua<sup>175</sup>.

All'interno delle fonderie dell'Arsenale fu effettuato, inoltre, il getto della prima serie di statue pensata per l'erigenda cappella di San Gennaro. Dalle scarse informazioni d'archivio sappiamo che per questa impresa furono coinvolti Matteo e Ottavio Giordano, in qualità di fornitori di metallo. Gli scultori Tommaso Montani e i

---

170 Su queste opere vedi KUHLEMANN (1999), pp. 186-188, schede A.12-A.13.

171 RESTAINO (2012), p. 89.

172 Il documento, già reso noto da D'ADDOSIO (1909), pp. 35-36, è pubblicato da NAPPI (2012), pp. 310-311.

173 Sul monumento, andato distrutto, vedi COLOMBO (1900), pp. 3-13.

174 KUHLEMANN (1999), p. 66. Sulla fonderia di Borgo Pinti vedi ZIKOS (2004), pp. 357-408.

175 RESTAINO (2012), p. 89.

Monterosso, Cristoforo e Giovan Domenico, vennero incaricati dalla Deputazione di realizzare i modelli e soprintendere al getto delle statue di *San Gennaro* e dei Santi Patroni della città di Napoli. Dai pagamenti già resi noti da Strazzullo e Nappi si intuisce il ruolo svolto da Matteo e, soprattutto, da Ottavio Giordano nella gestione del metallo, del quale sono destinatari di pagamenti da parte sia di Montani che dei Monterosso<sup>176</sup>. Sebbene allo stato attuale delle ricerche non siano chiari i legami di sangue che intercorrevano tra Januarino, Matteo e Ottavio Giordano, mi sento di avanzare che facesse parte del medesimo *clan* familiare anche Francesco Antonio Giordano, documentato come fonditore di campane per conto delle monache della Trinità<sup>177</sup>.

Le informazioni relative all'Arsenale, per quanto lascino intuire l'importanza nodale di questo contesto nella produzione bronzea a cavaliere tra Cinque e Seicento, offrono una conoscenza insoddisfacente su quelle che erano le ordinarie pratiche di lavoro che si svolgevano all'interno di una fonderia. Per questa ragione, l'indagine deve necessariamente includere le arti dei metalli presenti nella città bassa.

#### I.4 *Le Arti dei metalli*

Come si è visto trattando delle arti e mestieri localizzate nella “città bassa”, una delle conseguenze dell'inurbamento nella capitale vicereale era stato lo sviluppo del settore terziario: le manifatture, l'artigianato e i servizi si svilupparono e diffusero in proporzione<sup>178</sup>. Gli autori secenteschi, da Capaccio a Tutini, sottolineavano con parere unanime la possibilità di trovare in città qualunque tipo di lavorazione: “dimandate pure qual artefice possa essere in una magnifica e gran città dell'Europa che lo ritroverete a Napoli”, scriveva il Tutini<sup>179</sup>. Prima di entrare nel merito specifico delle Arti dei metalli, è doverosa una premessa generale sulle corporazioni, che ebbero un importante ruolo nella società preindustriale fino alla loro progressiva crisi e scomparsa nel corso dei secoli XVIII-XIX.

La ricostruzione di questi corpi d'arte è quasi esclusivamente affidata agli statuti che permettono, seppur in maniera frammentaria e discontinua, di tracciare un quadro generale sulla vita corporativa e sul suo funzionamento. Per usare le parole di

---

176 STRAZZULLO (1978), p. 95; NAPPI (2002), p. 94.

177 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 524, c. 10.

178 GALASSO (2009), p. 41.

179 GALASSO (2009), pp. 50-51.

Strazzullo, si può affermare che la loro ossatura poggiava su quattro punti fondamentali: assistenza spirituale, assistenza sociale, disciplina nell'esercizio dell'arte, azione sindacale<sup>180</sup>.

Le corporazioni erano dei sodalizi di mutua assistenza che avevano come principale fine la sovvenzione dei confratelli in difficoltà. L'esercizio della carità, regolamentata dagli statuti, si estendeva trasversalmente ai familiari degli immatricolati, in particolare alle fanciulle da maritare, figlie dei confratelli, a cui veniva corrisposta la dote.

Sebbene costituiscono forme di associazione laica, le corporazioni condividevano con le analoghe istituzioni religiose, le confraternite, l'espletamento delle pratiche che scandivano la vita dei corporati: dalla cura della cappella dedicata al Santo titolare, alle feste patronali e del calendario liturgico, ai funerali dei confratelli e alle messe di suffragio.

Se dunque apparentemente sembrava non sussistere una sostanziale differenziazione negli scopi tra Corporazioni e Confraternite, va invece sottolineata la diversità dal punto di vista della struttura di bilancio. Come ha sottolineato Mascilli Migliorini rispetto alle Confraternite, che potevano contare su voci di ricchezza mobiliare e immobiliare che rendevano le loro entrate affatto trascurabili, quelle dei corpi d'arte erano costituite quasi esclusivamente dai contributi versati dagli associati<sup>181</sup>.

Per poter essere iscritti ed esercitare l'arte era infatti obbligatorio versare una tassa annuale, necessaria per l'immatricolazione. Al vertice di ogni corpo d'arte c'erano i Consoli, il cui numero era variabile tra arti minori e maggiori<sup>182</sup>, che avevano il compito di garantire il rispetto dei capitoli dello statuto, dirimere le controversie e amministrare i beni della comunità.

In generale, la carica dei Consoli aveva la durata di un anno, a partire dalla loro elezione che cadeva il giorno della festività del Santo titolare<sup>183</sup>. Il controllo del

---

180 STRAZZULLO (1955), p. 41.

181 MASCILLI MIGLIORINI (1999), p. 578.

182 SQUASSI (1965), p. 52. Le Arti si distinguevano ulteriormente in Maggiori e Minori. Lungi dal costituire delle categorie quali si trovano applicate nella storiografia storico-artistica tradizionale, queste differenziazioni stavano a indicare il prestigio, il peso sociale e politico raggiunto da determinati corpi d'arte (vedi le Arti della Seta e della Lana) rispetto ad altri gruppi di mestiere che, pur differenziati da Arti affini non raggiungendo lo statuto di Maggiori. La divisione tra Arti Maggiori e Minori rappresenta dunque un discrimine in base al numero degli iscritti e alla potenza economica e giuridica di un determinato corpo d'arte. Su questo vedi RESCIGNO (2016), pp. 82-83.

183 Anche in questo caso, la durata del mandato era soggetta a variazioni a seconda del corpo d'arte. A titolo di esempio, nella capitolazione dell'Arte dei Ferrari (1611) si stabilisce "che l'elezione delli novi

Console si estendeva inoltre alla produzione e vendita dei manufatti, che dovevano essere eseguiti “a regola d'arte”. Qualora infatti il manufatto non fosse giudicato conforme all'Arte, il Console aveva la prerogativa di distruggere il pezzo. Si intuisce bene come la corporazione si proiettasse all'esterno della vita corporativa e avesse ricadute sull'attività dei singoli artigiani, seguendo la produzione dei manufatti fino alla loro immissione sul mercato<sup>184</sup>.

L'iscrizione all'Arte certificava dunque la professionalità dei singoli artigiani e costituiva una forma di tutela, per il buon nome della Corporazione e dei suoi membri, da eventuali contraffazioni e frodi. Qualunque tipo di trasgressione alle capitolarioni statutarie comportava il pagamento di una multa, che veniva destinata alle attività religiose e alle pratiche pie svolte all'interno del corpo d'arte.

Entrando nel merito specifico delle Arti dei metalli va intanto premesso che queste rientravano tra le corporazioni extrannonarie, comprendenti le Arti maggiori della Lana e della Seta. Così come accadeva in altre città italiane, le corporazioni legate alla lavorazione dei metalli si riunivano sotto il patronato di Sant'Eligio, vescovo di Noyon<sup>185</sup>.

In generale, la produzione metallotecnica era considerata “minore” e ha goduto, anche per tale ragione, di una conoscenza insoddisfacente. Fa eccezione a questa tendenza l'arte degli orefici e degli argentieri, in ragione della materia stessa adottata, come l'oro e l'argento, impiegata nella monetazione.

Al contrario delle arti sorelle, quest'ultima veniva annoverata tra le Arti maggiori e le sue insegne erano presenti, alla metà del Seicento, durante le processioni del Sacramento<sup>186</sup>. In quanto arte di corte prima e, successivamente, in età vicereale appannaggio della corona, dell'aristocrazia e dei nuovi ceti emergenti, la

---

Consoli, et quattro dell'Arte predette s'abbia à fare conforme l'antiquo solito nel giorno di *santo* Eligio, quale se celebra ogn'anno à 25 di Giugno” con la durata di un anno, a partire dal giorno dell'elezione. Vedi ASNa, *Cappellano Maggiore*, inc. 1185, ins. 17, c. 5r.

184 Una delle regole che più di frequente veniva trasgredita era immettere sul mercato manufatti da parte di non immatricolati. L'articolo VI della Capitolarione dei Ferrarî (1746) imponeva, a tal proposito, ai maestri immatricolati l'apposizione del merco (marchio) sugli oggetti prodotti dalla bottega, non dissimile dal sigillo con il quale orafi e argentieri bollavano le proprie opere. Al pari di questi ultimi, i nomi dei maestri e il corrispondente marchio erano registrati in un apposito libro. La pena per i trasgressori era la carcerazione. Vedi RESCIGNO (2016), p. 218.

185 LAMOUCHE (2013a), I, p. 75. A Venezia, i Fabbri avevano intitolato l'Arte a Sant'Alo (nome veneziano di Sant'Eligio), accanto al quale si aggiungevano i Santi Liberale e San Giovanni Battista. A questi, si affiancò il culto di Carlo Borromeo, per la presenza in laguna di maestri lombardi che avevano nel Santo milanese proprio Patrono. Su tutto questo vedi AVERY (2011), p. 13.

186 TESCIONE (1932), p. 23.

Corporazione degli orafi e argentieri godeva di un indiscusso prestigio. Il suo primo statuto, che per tradizione si fa risalire a Giovanna I (1347), era tra i più antichi, da cui l'appellativo di Arte “nobile”.

In virtù del valore intrinseco del metallo utilizzato, che veniva misurato attraverso il titolo<sup>187</sup>, i manufatti in oro e argento erano soggetti alla marcatura. Nel caso degli oggetti in metallo prezioso la punzonatura era triplice: la prima stabiliva il titolo, ed era contassegnata dalle iniziali della città; la seconda indicava il singolo artefice attraverso le proprie iniziali, registrate in appositi libri; la terza era quella del saggiatore, che garantiva la bontà del manufatto.

A ragione del maggiore interesse rivolto alle Arti degli orefici e degli argentieri, rispetto alle arti consorelle, ha pesato la considerazione della sua valenza artistica e il suo stretto dialogo, in particolare tra Sei e Settecento, con il mondo dei pittori e degli scultori<sup>188</sup>.

Questa digressione sulla “maggiore” tra le Arti dei metalli ci fornisce un parametro per comprendere il funzionamento delle Arti fabrilari. A Napoli, queste erano riunite sotto l'Arte dei Ferrari, la cui Capitolazione fu approvata nel 1482 da re Ferdinando, e comprendeva al suo interno corpi d'arte affini come Coltellari, Spatari, Scopettieri, Chiavettieri, Calderari, Brigliari, Speronari e gli Indoratori di ferri<sup>189</sup>.

L'accorpamento di più Arti era comune ad altre realtà nella Penisola. A Roma, le Arti erano chiamate *Università*: quella dei Ferrari comprendeva sotto il nome generico

---

187 Il titolo era la quantità di metallo puro adoperato rispetto al peso. La necessità di conoscere il titolo, ovvero la precisa composizione della lega, era antica e su questa bisognava sorvegliare per evitare le frodi. Già nelle *Constitutiones* di Federico II (1231) si stabiliva che l'oro doveva avere un titolo minimo di 8 once mentre per l'argento non doveva essere inferiore a 11 once di fino per libbra. Vedi CATELLO (1975), p. 76.

188 Connessa al lavoro dei pittori era l'Arte degli *indoratori*, specializzati nella laminatura delle cornici e delle pale d'altare. Gli indoratori condividevano inoltre con i pittori il patronato della cappella di San Luca presso il convento di Sant'Agostino Maggiore. Su questa vedi RESCIGNO (2016), pp. 208-214. Particolare interesse e attenzione presso gli studi ha goduto il dialogo che gli argentieri intrattavano con il mondo delle Arti maggiori. A fronte di una vasta letteratura si segnala a titolo esemplificativo, per il fronte romano, GIOMETTI (2015), pp. 49-53. Per il rapporto dei pittori e scultori napoletani con gli argentieri, tra Sei e Settecento, si vedano BORRELLI (1976), pp. 121-123 e CATELLO (2001), pp. 7-17.

189 Non erano affatto infrequenti le occasioni di interazione tra i vari corpi d'arte, fattore che spesso innescava elementi di conflittualità, specie nell'uso di metalli che erano prerogativa di una determinata Arte. La Prammatica del 30 dicembre 1688 ammoniva quegli artigiani che facessero uso di strumenti utilizzati per la fusione dei metalli, come forge e crogiuoli e ordinava che “Niuno Calderaio, Ferrajo, Armiere, Battitore d'oro, Zingaro, né qualsivoglia persona d'arte fabbrile, possa, né debbia in questa Città, né in parte alcuna del presente Regno battere, tirare, né stendere qualsivoglia opera di lavoro d'argento, etiam che dicessero servire per voti, o qualsivoglia altra sorte di lavoro, anche per servizio di qualsivoglia opera di lavoro di persona privilegiata, sotto l'istessa pena di perdere l'argento, o il prezzo d'esso oltre a tre anni di galera”. Vedi VARIUS (1772), p. 337.



più corpi d'arte<sup>190</sup>. A Bologna, la Corporazione dei Fabbri raggruppava tutti gli artefici del metallo, senza distinzioni di natura o foggia; a Firenze, la cui Corporazione comprendeva i Fabbri, i Maniscalchi, i Fibbiai, gli Spadai, i Coltellinai e i maestri delle cervelliere<sup>191</sup>. Situazione analoga si registra a Venezia, in cui le associazioni laiche di lavoratori sono chiamate *Scuole*, dove l'Arte dei Fabbri annoverava al suo interno diciotto professioni, registrate da Tommaso Garzoni nell'opera enciclopedica *La piazza universale di Tutte le professioni universale del mondo*, data alle stampe in questa città nel 1589<sup>192</sup>.

Per tornare all'Arte dei Ferrari a Napoli, la Capitolazione del 1611 si presenta assai interessante perché introduce la prova d'esame, necessaria per l'accesso all'Arte da parte degli aspiranti, e fornisce informazioni utili per comprendere il generale funzionamento della bottega. Dallo statuto si apprende che

“In futurum s’habbia ad osservare, che nessuno delli homini dell’Arte, et esercitij *predetti* possa da hoggi avante aprire Boteca In questa fidelissima Città, suoi borghi, et distretto, che prima con effetto non sia stato examinato, et approvato dalli Consoli, seu dalli quattro dell'Arte de lloro Cappella fundata, et Construtta dentro la Chiesa maggiore di *santo Eligio* di questa Città, o maggiore parte di detti quattro dell’Arte, seu Consoli, et che paghi à beneficio di detta Cappella, diece tari conforme all’antiquo solito, et tassa contenta”<sup>193</sup>.

Erano esclusi dalla prova i figli dei maestri immatricolarti all'Arte, in quanto la formazione era già comprovata dal genitore presso il quale il giovane aveva svolto l'apprendistato. La prova costituiva un passaggio obbligato per l'aspirante, al fine di essere giudicato e ammesso all'Arte. Questa doveva svolgersi nella bottega del Console e consisteva nella realizzazione di un capo d'arte, ovvero di un manufatto che doveva dimostrare la perizia raggiunta dal giovane. L'esecuzione del capo d'arte avveniva nei tempi e modi stabiliti dal Console che, per evitare eventuali

---

190 Con il termine *Università* si indicano, a Roma, le associazioni di corpi d'arte di età moderna, che si distinguono dai *collegia opificium* del mondo antico e di età medievale. Per un'introduzione alle Confraternite e Università di Arti e mestieri a Roma vedi MARTINI (2000), pp. 13-23. Come ricorda Camillo Fanucci nel *Trattato di tutte l'opere pie dell'alma città di Roma*, dato alle stampe a Roma nel 1601, “Sotto’l nome de Ferrari si comprendono non solo ferrari ma fabri, caldarari, chiavari, e simili, che lavorano ferro, e ancora quelli che prestano cavalli a vettura, & postiglioni”. Sulla Corporazione di Sant'Eligio dei Ferrari a Roma vedi LAMOUCHE (2013a), I, pp. 75-78.

191 ARTUSI (2005), p. 58.

192 AVERY (2011), p. 14. Fa invece eccezione la Scuola dei Calderari che, pur essendo formalmente legata all'Arte dei Fabbri, godeva di uno statuto semi-autonomo.

193 ASNa, *Cappellano Maggiore*, inc. 1185, ins. 17, c. 3v.

sostituzioni, marcava il manufatto analogamente agli oggetti in oro e argento.

La capitolazione successiva, del 1746, si rivela interessante per avere un'idea di quali fossero i capi d'arte richiesti per sostenere e superare l'esame di ammissione. A titolo esemplificativo, gli aspiranti all'arte dei ramari<sup>194</sup> erano tenuti a realizzare “una cocoma con pizzo, ed avanti pizzo tirata tutto di un pezzo; uno scaldetto a garbo di argento; uno testo con due ferri e tre navicelle ovate, una dentro e l'altra, più grande di un palmo e mezzo, con ferri e maniche”<sup>195</sup>.

A differenza dell'Università dei Ferrarini di Roma, l'Arte degli Stagnari a Napoli non rientrava nel novero delle professioni sotto il patronato di San'Eligio<sup>196</sup>. La Corporazione degli Stagnari (1670), intitolata a San Martino, si distingueva inoltre per la punzonatura dei manufatti, che stava a indicare la qualità del metallo impiegato.

La marcatura prevedeva una differenziazione della qualità di metallo adoperato: il marchio con la lettera “F” e la corona indicava lo “stagno fino con la marchesina assoluta”; la sola lettera “F” identificava invece lo “stagno ingranito”; infine, la lettera “R” stava a indicare lo “stagno ordinario”<sup>197</sup>. La prova prevedeva differenti capi d'opera per l'ammissione, in base alla specializzazione del giovane aspirante. Per la professione dello stagnaro, in senso stretto, l'esame prevedeva:

“un bacile ovato, fatto e tirato a martello ad uso d'argento, uno giarritiello ad uso d'argento, una cocoma facciata in 12 angoli tanto il corpo quanto il coverchio, un paro di impolline ad uso di cristallo, un fiasco a piro facciato ad otto angoli, et un telone alla spagnola ad uso d'argento a sei micci”

Per gli aspiranti artieri che lavoravano il ferro stagnato la prova prevedeva “la realizzazione di sette capi d'opera consistenti in lucerne, lampioni e lanterne di fogge diverse”<sup>198</sup>.

La citata Capitolazione del 1611 precisa, inoltre, i tempi di apprendistato del garzone e aspirante artiere all'interno della bottega e il suo allontanamento dal Maestro,

---

194 “I fabri ramari sono quelli, che per forza di martello cavano dalla massa del rame tutti i lavori loro nel principio, nel mezzo, et nel finire”. Vedi GARZONI (1996), I, pp. 554-555. A differenza degli altri artefici i ramari, come anche i calderari che utilizzavano questo materiale, non lavorano il metallo per fusione ma attraverso lo sbalzo.

195 Il documento è trascritto integralmente in RESCIGNO (2016), p. 229, Appendice E.

196 Sull'arte e il mestiere dello stagnaro a Roma tra XVI e XVII rimane ad oggi fondamentale lo studio di CENTOFANTI (1999).

197 RESCIGNO (2016), p. 218.

198 RESCIGNO (2016), p. 218, nota 54.

stabilendo inoltre la distanza minima da mantenere tra una bottega e l'altra:

“che nessuno possa ponere Boteca vicino al suo Mastro da dove esce ne che nessuno lavorante possa andare altrove, con altro Mastro, se non per cinquanta Canne di sotto dal Mastro dove s'è imparato, o, escie, al *precedente* concluso, et stabilito [...] oltre quelli vogliono aprire Boteca, o, alli lavoranti si intendono etiam li garzoni, quali escono d'uno Mastro per andare à stare con un'altro, che non possano andare a stare con *Maestro* alcuno che non stia per spatio di un'anno assolutamente da numerarsi dal giorno ch' esce dal primo *Maestro*, et questo per evitare li scandali et rumori, che ne potriano succedere, et che chi contraveniva al contenuto in lo *precedente Capitolo* cossì arrispetto di chi pone la potega tra il detto confine come àrrispetto del lavorante, et garzoni incorrano alla pena d'uno ducato d'applicarse à beneficio di detta Cappella oltre l'essere ammesso, et cacciato dalla potega, che poneva, o andare à stare per lavorante ò imparare l'Arte *predetta*”<sup>199</sup>.

Anche gli Ottonari, come gli Stagnari, costituivano a Napoli un corpo d'arte separato dalle professioni intitolate a Sant'Eligio<sup>200</sup>. Come accadeva in diverse Corporazioni, questi si dividevano al loro interno in Arte grossa e piccola. La precisa distinzione tra le specializzazioni dei due corpi d'arte non stava a indicare meramente le precipue competenze, stabilite dagli statuti, ma doveva costituire un deterrente da eventuali sconfinamenti di campo.

È questo uno dei punti sui quali le Capitolazioni insistono e che sono, assai spesso, oggetto di controversie. Il nuovo statuto dell'Arte grossa degli Ottonari (1695) vietava, a coloro che non erano iscritti, di fabbricare o vendere manufatti in ottone “concernenti al nostro officio”, precisando le specifiche competenze dell'Arte, che comprendeva tutte “l'opre de ottone come sono candelieri di chiesa, croci, lampade, cancellate e campane” rispetto a quelle dei colleghi dell'Arte sottile, i quali invece “fanno fibbie, granette, chiodini e centrelle”. Le capitolazioni proibivano, ai maestri e lavoranti dell'Arte grossa, di eseguire lavori non spettanti alla loro professione e di andare a “lavorare in botteghe di Ottonari di lavori sottili, come a dire Centrellari”<sup>201</sup>.

---

199 ASNa, *Cappellano Maggiore*, inc. 1185, ins. 17, cc. 4v-5r.

200 Nello Statuto del 1695 l'Arte grossa degli Ottonari decreta come proprio Santo Protettore il “Glorioso S. Lorenzo martire”, obbligando gli artieri a tenere chiusa la propria bottega il giorno della sua festività, a contribuire all'organizzazione della festa versando la somma di due carlini cadauno (uno nel caso dei lavoranti) e a partecipare alla processione. Vedi MASTRODONATO (2016), p. 311, nota 224.

201 MASTRODONATO (2016), p. 235.

La professione degli Ottonari, che condivide con gli Orefici e gli Argentieri la lavorazione dei metalli per fusione, ci permette di introdurre il problema della fusione dei metalli a base di rame e di guardare alla loro produzione come affatto “minore” nel sistema delle Arti a Napoli.

Come si è visto finora l'analisi degli statuti e capitolazione dei corpi d'arte, strumento principe per studi di carattere socio-economico, apre interessanti spunti di riflessione e ricerca per gli storici dell'arte, nell'idea di un superamento delle categorie della storiografia tradizionale. A questo proposito, si rivela interessante l'analisi dello statuto degli Ottonari di chiodi di carrozze, che rientra tra le specialità dell'Arte piccola. Alla prima capitolazione, del 1632, si aggiunsero altri capitoli quasi vent'anni dopo, nel 1651<sup>202</sup>.

Dai capitoli dell'Arte, specializzata nella realizzazione di elementi plastico-ornamentali per scrittoi e carrozze, si intuisce l'ampio campionario di manufatti realizzati da queste maestranze, che spaziava dai semplici chiodi a elementi di carattere più propriamente scultoreo. Questi comprendevano dunque:

“pomi di carrozze, leoni, vasi, giarre, candelieri, et vasi di rame, e d'ottone”; “chiodi, granetti, chiodicelli, chiodi grandi, ordinarij, et piccoli, fibie, et fibiette, pontetti grandi, et piccoli, ciapponi, et ciappe, rosoni grandi, et piccoli, mascaroni, aquile, delfinetti di scrittoij, sproni, staffe, et pomi”; “maniglie, Capitelli, basi figure, pottini, et ogn'altro ornamento, et guarnitione di rame indorate & servizio di detti scrittorij”<sup>203</sup>.

La semplice elencazione degli oggetti prodotti da queste officine, oltre a restituire l'alto grado di perizia delle maestranze dedite alla lavorazione dei metalli a Napoli, permette di rileggere in una nuova prospettiva il repertorio ornamentale che caratterizza la monumentale cancellata di Cosimo Fanzago.

Se il legame, proposto da Roberto Valeriani, tra il lessico decorativo della porta della cappella di San Gennaro con la contemporanea produzione degli armaioli partenopei<sup>204</sup> giustifica una tendenza comune del gusto, anziché una derivazione diretta<sup>205</sup>, rapporti più stringenti sembrano invece confermati dalla produzione

---

202 ASNa, *Cappellano Maggiore*, inc. 1196, ins. 26.

203 ASNa, *Cappellano Maggiore*, inc. 1196, ins. 26, cc. 1v; 2r; 3r; 10v.

204 Su questo singolare confronto vedi VALERIANI (2001), p. 52. Sulla produzione degli armaioli napoletani vedi ABITA (1984), pp. 342-346.

205 Di tale avviso si mostra anche CLEOPAZZO (2016), p. 35, nota 64.

“corrente” delle officine degli ottonari. Appare utile, a questo punto, prendere in esame la produzione di cancellate a Napoli.

#### I.5 “*Una storia dell'arte a Napoli senza cancelli?*”: il caso degli ottonari.

Il quadro normativo finora tracciato sul sistema delle Arti, nel caso di specie quelle dedite alla lavorazione dei metalli, sembra delineare nel complesso un'organizzazione ben definita. Va tuttavia sottolineato, come ha fatto Resigno, che nel Regno di Napoli come in altri Stati italiani ed europei esistevano, accanto alle forme di aggregazione riconosciute, gruppi professionali che agivano al di fuori dell'ufficialità.

Una delle difficoltà con le quali lo studioso si scontra è, innanzitutto, l'impossibilità di determinare il loro numero, che conobbe certamente un incremento a seguito del trasferimento delle maestranze dalle province alla Capitale. Questo per due ragioni: la prima, come si è detto, per l'incapacità di stabilire, sulla base degli statuti superstiti, il numero di maestri e di botteghe presenti nella Capitale vicereale; la seconda per l'esistenza, a Napoli e in altre città italiane ed europee, di forme di associazione e aggregazione di artigiani che esercitavano l'Arte al di fuori delle norme statutarie<sup>206</sup>.

Ciò sembrava valere senza dubbio per i fonditori che, pur lavorando con i metalli, non risultavano incardinati all'interno di un corpo d'arte o, quantomeno, la loro attività non era regolamentata dalle capitolarioni. A conferma di questa impressione basterebbe rapportare la situazione napoletana con quella riscontrabile a Roma, in cui la presenza dei fonditori all'interno degli statuti dell'Arte risultava assai modesta, se non totalmente assente<sup>207</sup>.

Una possibile spiegazione a quella che Lamouche definisce una “sorprendente assenza”<sup>208</sup> può essere rintracciata proprio nella dimensione familiare con la quale queste maestranze operavano. Come ha già messo in evidenza Jennifer Montagu, che ha dato avvio al recupero della memoria di questi artefici, i fonditori costituivano, al

---

206 RESCIGNO (2016), p. 81. Come puntualizza lo studioso, queste forme di associazionismo, parallele ai corpi d'arte riconosciuti a Napoli nel Regno, stabiliscono accordi in forma privata in presenza di un notaio.

207 Sia SERRA (1981, p. 102) che CENTOFANTI (1999, p. 72, nota 17) sottolineavano come un gran numero di artigiani operasse al di fuori della corporazione, a conferma di un fenomeno affatto isolato e condiviso da altre realtà della Penisola.

208 LAMOUCHE (2013a), I, p. 78.

pari di coloro che lavoravano il marmo, delle vere e proprie dinastie. Le famiglie dei Laurenziano o dei Lucenti, oppure i singoli nomi attivi sul finire del Cinquecento come Bastiano Torrigiani, Orazio Censore, Domenico Ferrerio, Ludovico Del Duca contribuirono alla definizione della Roma barocca e furono assai celebrati al loro tempo<sup>209</sup>.

Riportando questo discorso generale allo specifico caso napoletano le rigide norme statutarie, che impedivano invasioni di un artigiano in campi di non propria pertinenza, contrastava con l'attività di personalità poliedriche e versatili come Biagio e Gennaro Monte, Onofrio D'Alessio, Orazio Scoppa, Giovan Domenico Vinaccia, che lavoravano indistintamente il bronzo e l'argento, l'ottone e il rame.

Questi nomi, che costituivano il vertice della produzione metallotecnica a Napoli, vanno tuttavia connessi alla più ampia produzione di una pletera di artefici ad oggi noti quasi esclusivamente attraverso la letteratura e le fonti d'archivio<sup>210</sup>.

A queste ragioni che rispondono, seppur in minima parte, a una carenza di informazioni su queste figure professionali incardinate (o meno) all'interno di un corpo d'arte, un fattore non secondario era rappresentato dalla natura della lega con la quale queste maestranze lavoravano.

Abbiamo visto come, all'interno dell'arte degli stagnari, il metallo veniva valutato secondo sistemi analoghi a quelli dell'arte degli orefici e degli argentieri. Diverso è il problema del bronzo e dell'ottone che, com'è noto, sono metalli in lega a base di rame, ottenuti per fusione.

Se nelle fonti e documenti d'archivio appariva ben definita la distinzione tra il bronzo (indicato sempre come *metallo*) e l'ottone, di fatto erano maggiori le affinità rispetto alle divergenze. Va infatti precisato come il concetto odierno di bronzo sia il frutto della definizione avvenuta nel corso dell'Ottocento e non corrispondeva, pertanto, all'idea assai più varia che si aveva in età preindustriale<sup>211</sup>. Come sottolinea infatti Sénéchal la classificazione teorica che, a partire da Lorenzo Ghiberti, veniva fatta tra

---

209 MONTAGU (1991), pp. 48-49. Giovanni Baglione nelle *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti*, date alle stampe a Roma nel 1642, include le biografie di questi artigiani accanto a quelle dei maggiori artisti dell'epoca e costituisce, in tal senso, un caso eccezionale nella letteratura artistica. Sul rapporto del biografo con i fonditori vedi LAMOUCHE (2013b), pp. 83-91.

210 GIUSTI (1984), II, p. 326. Sull'attività di molti artefici, che non saranno presi in esame nel testo, si rimanda per una loro trattazione specifica all'Apparato I.

211 Come ha sottolineato LAMOUCHE (2013, I, p. 35), il concetto di "fusione artistica" si sviluppa a partire dal XIX secolo. Pertanto, è un anacronismo rapportarlo alla situazione riscontrabile nel periodo antecedente alla Rivoluzione industriale.

bronzo, ottone e *ottone fino* non è sempre rigorosa<sup>212</sup>.

La distinzione delle due leghe, il bronzo e l'ottone, in base alla presenza di stagno o zinco quali metalli da aggiungere al rame, non sembrava informare il lavoro dei gettatori, i quali si mostravano assai più liberi nella realizzazione dei loro manufatti<sup>213</sup>. Le indagini diagnostiche, strumento principe per lo studio e la definizione delle leghe a base di rame, confermano la percentuale variabile di elementi allojeni nella fusione e getto del bronzo antico, assai più simile all'ottone di quanto in genere si è portati a credere.

Si comprende bene come quel sistema di controllo del metallo, che garantiva all'Arte “nobile” degli Orefici e Argentieri così anche degli Stagnari un sigillo di qualità, non sembrava valere né per i bronzisti né tantomeno per gli Ottonari; appare inoltre chiaro come nell'uso del termine bronzo risieda soprattutto un immaginario aulico, contraddetto dalla pratica “industriale” di questi artefici<sup>214</sup>.

In questo quadro si intuisce forse meglio l'importanza dell'Arte degli Ottonari a Napoli che, come abbiamo già anticipato, mostrava diversi aspetti di permeabilità con il mondo della fusione cosiddetta “artistica”. Non dovrebbe dunque sorprendere se, nel 1619, un non meglio noto Ridolfo Bordone, che di professione era un ottonaro, veniva pagato con Giovan Domenico Monterosso

“per un coverchio di sepoltura con il giro intorno di marmora tutto muscato di ottone tanto lo detto coperchio tanto lo giro che serve per la sepoltura delli Fratelli del SS.mo Rosario di S. Domenico dentro detta Chiesa a piede della nova Cappella del Rosario nel quale coverchio vi sono scolpiti di metallo di basso rilievo sei Fratelli et un monaco con la descrizione a piede”<sup>215</sup>.

Uno dei prodotti che usciva dalle officine di questi artefici, come abbiamo visto a

---

212 SÉNÉCHAL (2013), p. 107.

213 A proposito delle campane VASARI (1966-1997, I, p. 102) precisa che “Nelle campane per ogni cento di rame XX di stagno [...] acciò che il suono di quelle sia più squillante et unito”. Anche BALDINUCCI (1681, p. 91) si mostra dettagliato nelle percentuali di stagno necessarie per il metallo utilizzato per le artiglierie: “nove decimi di rame e un quinto di stagno [...] ma per ordinario 93 per cento di rame e 7 di stagno”. Nel caso del metallo statuario, sia VASARI (1966-1997, I, p. 101) che BALDINUCCI (1681, p. 97) concordano che per fare il bronzo si aggiunge ai due terzi di rame “un terzo d'ottone, che si fa secondo l'ordine e modo d'Italia”. Già GAURICO (1969, p. 218), seguito da BIRINGUCCIO (1540, p. 74), ricordava come si potesse utilizzare l'ottone da legare al rame per ottenere il bronzo. La necessità di ricorrere all'ottone, anziché allo stagno, nella fusione doveva ottemperare alla difficoltà di reperire il metallo, che giungeva dall'Inghilterra o dalle Fiandre. Si comprende dunque perché, ancora BALDINUCCI (1681, p. 115) ricorda che l'ottone “serve a' nostri Artefici per varie opere, come vasi, o piedi di vasi, candellieri, e talvolta anche statue”.

214 Sulla fortuna letteraria del bronzo vedi COLLARETA (2008), pp. 297-301.

215 Su Ridolfo Bordone vedi Apparato I.

proposito dell'Arte grossa degli Ottonari, erano i cancelli, più comunemente noti a Napoli come “cancellate”. Tali elementi, al pari delle incrostazioni in marmi policromi e delle decorazioni in stucco, contribuivano a definire e delimitare lo spazio della devozione privata nelle principali cappelle gentilizie barocche<sup>216</sup>.

Se, come sottolinea ancora Montagu, le colonne del *Baldacchino* di San Pietro furono realizzate da specialisti nella fusione di cancelli, quali erano Giacomo Laurenziano e Gregorio De' Rossi<sup>217</sup>, furono i citati Monte, Onofrio D'Alessio e Orazio Scoppa a eseguire i cancelletti e la cancellata monumentale di San Gennaro.

Al pari degli arredi liturgici le cancellate erano, di norma, disegnate da architetti. Fatta eccezione per un interesse episodico, questi manufatti non hanno goduto di particolare attenzione da parte degli studiosi<sup>218</sup>. Eppure a Napoli i principali protagonisti dell'architettura tra Cinque e Seicento, da Conforto a Fanzago, da Picchiatti a Lazzari, sono documentati come autori di disegni per cancellate.

A dispetto di un'ampia documentazione d'archivio, sono tuttavia assai rare le testimonianze grafiche su questi manufatti: a oggi è noto solo il foglio del Courtauld Institute di Londra, riferito concordemente a Fanzago.

Se si esclude la *Cancellata* del Tesoro di San Gennaro, che costituisce un *hapax* nel suo genere, assai più vario era il livello qualitativo di questi cancelli, cancelletti (o *portelle*), che coniugavano elementi di carattere seriale con altri propri dell'artigianato artistico. Per il loro carattere composito, che prevedeva parti in ferro come i bastoni dei balaustri, questi manufatti erano spesso frutto della collaborazione dei maestri ottonari con i ferrari.

In generale, la loro struttura variava di poco: i balaustri scandivano le transenne e delimitavano, da ambo i lati, la portella a uno o due battenti. Al vertice di quest'ultima, un fastigio variamente composto presentava al centro uno scudo in cui le famiglie titolari degli altari apponevano i propri emblemi.

Presentano elementi comuni i cancelletti delle cappelle Firrao e De Caro-Cacace, rispettivamente nelle chiese contigue di San Paolo Maggiore e San Lorenzo Maggiore. Il cancello per la cappella di Cesare Firrao, principe di Sant'Agata, ha una

---

216 RIZZO (1984), p. 452.

217 MONTAGU (1991), p. 52.

218 Dopo le prime aperture contenute nel catalogo della mostra *Civiltà del Seicento a Napoli* (1984), si deve a RIZZO (1984, pp. 452-461), il primo studio sistematico su questi prodotti, seguito da BOZZI CORSO (2008, pp. 407- 417).



struttura siffatta, con le consuete transenne sorrette da balaustri e la portella centrale animata da un arabesco traforato, fatto di volute e motivi fitomorfi di foglie e grappoli d'uva, che fa eco ai commessi marmorei a motivi geometrico-floreali dei Lazzari<sup>219</sup>.

Secondo Vincenzo Rizzo, il disegno di questo “originalissimo cancello” spetterebbe a Dionisio Lazzari, che era succeduto al padre Jacopo nei lavori di completamento alla cappella<sup>220</sup>. Lo spazio privato dei Firrao in San Paolo Maggiore si impose fin da subito quale modello al quale la classe emergente affamata di autoaffermazione sociale, come quella dei togati, guardava con interesse.

Giovan Camillo Cacace, Reggente della Sommaria, aveva nel sacello “principesco” dei principi di Sant'Agata un modello al quale ispirarsi nei lavori di rinnovo della cappella in San Lorenzo Maggiore<sup>221</sup>. Nel suo testamento il Reggente, a proposito dei lavori alla cappella, stabiliva che

“La cancellata voglio che faccia simile a quella che sta nella Cappella del Signor Cesare Lubrano posta nella Chiesa di S. Maria degli Angeli dei PP. Theatini d'Ischia, o pure conforme quella che sta nella cappella predetta del Signor Principe di S. Agata in San Paolo; quella delle due che si giudicherà più proporzionata alla detta mia Cappella”<sup>222</sup>.

La documentazione finora emersa ci consente di avere informazioni sulla quantità di metallo adoperato e sugli artefici coinvolti. Sappiamo dunque che Domenico Antonio De Calli fornì 60 libbre di ottone<sup>223</sup> al ferraro Giovanni Leonardo Vinaccia<sup>224</sup> che lavorò in collaborazione con Bartolomeo Rosso, uno dei maggiori ottonari dell'epoca<sup>225</sup>.

Il disegno per questa cancellata, eseguito probabilmente dallo stesso Fanzago che fu

---

219 Sulla cappella Firrao si rimanda all'ampio saggio di IORIO (2012), pp. 289-426. Il motivo del grappolo d'uva, assieme al cavallino rampante, costituisce uno degli emblemi della casata dei Firrao.

220 RIZZO (1984), p. 452.

221 Sulla cappella appartenuta alla famiglia De Caro, che perviene a Cacace per lascito testamentario della madre Vittoria De Caro, si rimanda al saggio monografico di LOFANO (2016), pp. 241-287.

222 Il documento è trascritto in LOFANO (2016), p. 275, doc. VIII.

223 Il documento, già reso noto da PACELLI (1984), p. 110, è trascritto in LOFANO (2016), p. 268, doc. IV,6.

224 RIZZO (1984), p. 452. Lo studioso ipotizza che Giovanni Leonardo sia il padre del più noto Giandomenico Vinaccia.

225 “La cancellata di bronzo è similmente finita, e sta in mia casa fatta da Bartolomeo Russo, al quale insino a 18 di febraro 1652. Se li restano dovendo solamente ducati 27 e si ha da aggiustare il conto col ferraro [Giovanni Leonardo Vinaccia]”. Il documento è trascritto in LOFANO (2016), pp. 273-276, doc. VIII.

a capo del cantiere, mostra poche variazioni rispetto alla cancellata di San Paolo Maggiore, a eccezione della soluzione adottata nel fastigio in cui sono aggiunti due putti lavorati a sbalzo appollaiati sulle volute che sostengono lo scudo con lo stemma Cacace.

Si distingue da questo modello, invero assai standardizzato, “l'ornatissimo cancello” a tre scomparti per la cappella di Santa Teresa d'Avila in Santa Teresa degli Studi<sup>226</sup>. Il disegno di questa cancellata, di mano di Cosimo Fanzago, si compone di elementi ricorrenti nell'arte degli ottonari e dei ferrari come pomelli, vasetti e punte lanceolate che costituiscono i vertici del recinto. Totalmente stravolta è la struttura nel suo insieme, che sostituisce ai bastoni dei balaustri tre voluminose volute divergenti scandite da pilastri rastremati in basso con affisso un nastrino pieghettato, una cifra stilistica ricorrente nel linguaggio dell'artista bergamasco. A occuparsi del getto del metallo fu “mastro Guglielmo”, pagato “a conto della cancellata di ottone”<sup>227</sup>.

Il misterioso Guglielmo che realizzò la cancellata fanzaghiana di Santa Teresa degli Studi è stato correttamente identificato da Rizzo con Guglielmo Bonfante<sup>228</sup>, la cui attività assai prolifica ci porta, di fatto, all'inizio del Settecento. Questo artefice particolarmente dotato realizzò molte balastrate per portelle nelle cappelle di diverse chiese di Napoli, tutt'ora esistenti: nel 1668, realizzò il cancelletto per la cappella di Sant'Antonio di Padova nella chiesa di San Giorgio dei Genovesi; nel 1680, eseguì invece la cancellata in ferro e ottone per la cappella di Sant'Oronzo in San Pietro a Maiella, di patronato dei pugliesi Marescalli<sup>229</sup>.

Bonfante fu attivo, inoltre, per i principali Ordini cittadini come gli Oratoriani e i Teatini. Nel 1673, lavorò 777 libbre di ottone per il cancello della cappella di Sant'Agnesa ai Gerolamini. La polizza di pagamento resa nota da Rizzo ci fornisce l'ampio campionario di pezzi che compone

“detta Ferriata in quattro pilastri, due cornici, uno quadro per la porta di essa, 29 buse, 29 capitelli, 29 bottoni in mezzo dell'aste lunghe, 34 tondini sotto le ligature, 35 ligature, 70 paia di chiodi grossetti, con pedarola per la cappella”<sup>230</sup>.

Un altro maestro che operò come Bonfante nell'ultimo quarto del Seicento fu

---

226 RIZZO (1984), p. 452.

227 Per la scheda dell'opera vedi CATALANO (1984), II, pp. 330-331 (a p. 331), scheda 5.23.

228 RIZZO (1990), p. 338. Come ha precisato l'autore, il lavoro fu eseguito non nel 1672, bensì nel dicembre 1678.

229 RIZZO (1984), p. 455.

230 RIZZO (1984), p. 459.

Silvestro Grella (notizie dal 1672 al 1682), attivo nei cantieri di Dionisio Lazzari al pari dei più noti artefici del metallo come Onofrio D'Alessio e Gennaro Monte. Su disegno di Lazzari, Grella eseguì nel 1672 la cornice di rame dorato con lapislazzuli per l'omonima cappella della chiesa di San Gregorio Armeno che fa eco, a trent'anni di distanza, alle cornici realizzate da D'Alessio per i rami monumentali di San Gennaro (1641-1649)<sup>231</sup>. Un decennio dopo, negli anni 1682-1685, affiancò proprio Onofrio D'Alessio e Gennaro Monte nei tre cancelli minori della cappella di San Gennaro “che si pongono tra le maggiori realizzazioni del genere”<sup>232</sup>.

Questa seppur breve digressione su alcuni tra i tanti maestri ottonari che lavoravano a Napoli ci offre uno sguardo più ampio su una produzione, a torto ritenuta minore, e impone necessariamente un ripensamento sull'attività di questi artefici in rapporto ai principali protagonisti della Napoli barocca.

Come si è cercato finora di dimostrare, mi sembra che nella Capitale del Vicereame si assista a una diffusione di modelli, dalle officine delle maestranze agli *ateliers* degli scultori, che si muoveva secondo le stesse dinamiche dell'Arte “nobile” degli orefici e degli argentieri. Non è, credo, da escludere che la novità rappresentata a Napoli dall'arte di Cosimo Fanzago, di messa in crisi delle categorie di scultura e ornato, si inserisca in realtà lungo il tracciato di una operosità “semi-decorativa” ampiamente praticata e condivisa all'interno delle botteghe napoletane.

---

231 Su questi vedi CERASUOLO (2010), pp. 105-129.

232 RIZZO (1984), p. 455.

## Capitolo II Committenti e cantieri

### II.1 *Giovanni Antonio Dosio, Domenico Fontana e Francesco Grimaldi: l'eredità dei cantieri sistini*

Giovanni Antonio Dosio giunse a Napoli nel 1590; Domenico Fontana lo seguì a distanza di due anni, nel 1592<sup>233</sup>. Nel 1598, fece definitivo ritorno nella città partenopea il teatino Francesco Grimaldi<sup>234</sup>. Senza usare troppa enfasi, si può affermare che gli anni novanta del Cinquecento rappresentarono, nell'ambito dell'architettura e della decorazione, l'avvio dell'aggiornamento per Napoli sulle esperienze maturate nei cantieri romani.

La fine del Concilio di Trento (1563) aveva scosso la Chiesa dalle fondamenta, ponendo in evidenza problemi di carattere dottrinale che avevano la più ovvia conseguenza nella riconfigurazione del culto e degli spazi a esso destinati. Per compiere il suo messaggio universalistico, la Chiesa doveva riaffermare con forza quegli aspetti della dottrina che venivano contestati dalla Riforma luterana.

In particolar modo, gli intellettuali legati ai nuovi Ordini posero al centro della loro riflessione il culto delle reliquie. Queste rappresentavano, da un lato, una testimonianza fisica dei martiri della prima era cristiana; dall'altro, per il loro tramite, si “riscopri nella chiesa primitiva delle catacombe e delle prime basiliche la forza della fede del cattolicesimo romano da contrapporre, per l'antichità delle sue testimonianze, alle argomentazioni e alle contestazioni recenti promosse contro Roma da parte luterana”<sup>235</sup>.

In quanto sede del vicario di Cristo, l'Urbe era il luogo privilegiato per la messa in atto dei dettami e delle prescrizioni tridentine sul riadattamento delle basiliche che erano, spesso, di origine paleocristiana. Il recupero e il restauro delle fabbriche vetuste aveva la stessa funzione dell'esaltazione delle reliquie dei Santi, in quanto esse erano state per la gran parte fondate da Costantino ed erette sulle tombe e sui luoghi del supplizio dei martiri.

Dagli scavi emergevano corpi incorrotti di Sante, statue mutile e marmi colorati, che

---

233 DEL PESCO (2016), p. 261.

234 SAVARESE (1986), p. 104.

235 ANGELINI (2005), p. 9.

riaccendevano l'attenzione degli artisti e degli architetti attirati, oltre che dallo studio dell'antico, dalla possibilità di essere assorbiti nel più importante cantiere a cielo aperto. Il viaggio di formazione degli architetti e degli scultori, nel Cinquecento come nel Seicento, prevedeva come tappa obbligatoria il passaggio per Roma<sup>236</sup> e il percorso di Giovanni Antonio Dosio (1533-1611) non faceva in questo eccezione. Anche la biografia tramandata da Raffaello Borghini non si discosta troppo dagli inizi, in difficoltà e in indigenza, degli scultori impiegati nel restauro di anticaglie e nella realizzazione di stucchi.

Tralasciando di delineare questi anni legati all'attività scultorea di Dosio, la sua carriera ufficiale di architetto<sup>237</sup> inserito nella committenza pontificia ha inizio sotto Paolo IV (1555-1559), al secolo Gian Pietro Carafa. Coinvolto prima nelle opere di fortificazione della città di Anagni, importante snodo tra Roma e Napoli durante la guerra contro la Spagna<sup>238</sup>, Dosio ebbe l'incarico da parte del pontefice napoletano di progettare una sede adatta al neonato Ordine dei Teatini.

Per quest'ultimo, Paolo IV pensò alla chiesa di San Silvestro sul colle del Quirinale, immaginando un edificio all'altezza delle fabbriche erette dai suoi predecessori e coinvolgendo, senza concrete speranze, il vecchio Michelangelo<sup>239</sup>. La morte di Carafa nel 1559 vanificò l'ambizione del pontefice di lasciare, come il suo predecessore Paolo III, una traccia significativa che avrebbe fatto della chiesa dei Teatini il fulcro di un piano urbanistico monumentale per Roma<sup>240</sup>.

Non si conoscono progetti relativi all'allestimento capitolino. È possibile invece farci un'idea di come doveva apparire la chiesa di San Silvestro al Quirinale grazie a un disegno dell'Ashmolean Museum (foglio 37, Talman Largest Album), un palinsesto grafico di Guglielmo Della Porta e Giovan Antonio Dosio<sup>241</sup>.

L'impianto a navata unica con volta a botte prevedeva nell'alzato un impaginato

---

236 Su questo aspetto della formazione artistica vedi MONTAGU (1991), pp. 1-19.

237 Sugli anni romani di Dosio vedi VALLONE (2011a), pp. 155-167.

238 VALLONE (2011a), pp. 157-158.

239 Il 20 settembre 1558 Paolo IV si recò in visita a San Silvestro, dove si trattenne cinque giorni organizzando ben due concistori. Il vero motivo, parrebbe, era quello di attirare l'interesse del non più giovane Michelangelo. Vedi VALLONE (2011b), p. 169.

240 Una lettera dell'ambasciatore fiorentino a Cosimo I de' Medici, nell'ottobre 1558, informava delle lamentele dell'artista toscano nei confronti del Papa che "ha la straordinaria idea che, cominciando da San Silvestro debbano essere costruite tre scalinate, una dietro l'altra, e che la prima e l'ultima debbano essere coperte mentre quella di mezzo scoperta, e poi che una di queste debba realmente estendersi fino a San Marco, e progetti di questa sorta che divertono il ...". Vedi DE MAIO (1965), p. 648.

241 Su questo progetto, che non fu mai realizzato, vedi VALLONE (2011b), pp. 169-181.

caratterizzato dall'alternarsi di colonne ioniche binate e altari con edicole a timpano e lunetta che ospitavano pale marmoree con Scene della Passione. Il progetto a quattro mani vedeva coinvolto lo scultore di Porlezza per i rilievi plastici e l'architetto di San Gimignano per il disegno architettonico.

L'alzato, ispirato agli impianti termali, fu ripreso nella progettazione della cappella del Tesoro della Santa Casa dell'Annunziata a Napoli, scampata indenne all'incendio del 1757. Le tangenze con il disegno dosiano sono molteplici: dall'aula voltata a botte alla teoria di edicole con timpani alternati, stavolta destinate a contenere le scansie degli armadi. Lo spazio, modernamente antico, rispondeva alla funzione di contenitore delle reliquie dei santi martiri provenienti dalla città di Lesina, antico feudo della Casa<sup>242</sup>, in una perfetta corrispondenza tra forma e contenuto.

Il suggestivo parallelo tra il cantiere (mai eseguito) di San Silvestro al Quirinale e quello del Tesoro dell'Annunziata fornisce lo spunto per problematizzare i legami artistici tra la capitale vicereale e l'Urbe, a cavaliere tra Cinque e Seicento. Quando Dosio lavorava all'Annunziata era da quasi un decennio attivo a Napoli. L'architetto toscano era giunto in città probabilmente su invito di padre Antonio Talpa per mettere a punto il progetto della nuova sede dell'Ordine degli Oratoriani. Dalle sue parole si intuisce la novità dell'arrivo nel Viceregno dell'architetto di San Gimignano: “poiché questa città è priva affatto d'huomini di questa professione, non che non ci siano architetti di professione, ma niente o poco sanno de la bona Architettura, et hora essendo capitato questo intelligentissimo e pratico siamo tutto alegri, perché quello che è principio di bona fabrica potremo metterlo in pratica per far pianta, disegno e modello senza il qual modello facilissimamente se incorre in gravissimi errori”<sup>243</sup>.

Talpa coglieva il punto nodale rappresentato dalla presenza di Dosio a Napoli: il disegno come strumento di controllo nella progettazione, assente nella pratica delle maestranze locali, che trovava una sua consuetudine nella costruzione dei cantieri romani<sup>244</sup>. Nel pieno spirito della Controriforma è il progetto per la chiesa dei Gerolamini, al quale Dosio attendeva per tutti gli anni novanta del Cinquecento fino al principio del Seicento.

---

242 DEL PESCO (2011a), p. 654.

243 DEL PESCO (1992), p. 20.

244 Sulle pratiche architettoniche della seconda metà del Cinquecento, a Roma e altrove, vedi NICOLETTI, VERDE (2019).

Al corpo longitudinale della fabbrica, che rimandava nell'alzato alle basiliche paleocristiane per l'uso delle colonne monolite in granito dell'Elba, un *unicum* nell'architettura napoletana come già ricordavano gli autori di guide locali<sup>245</sup>, si innesta lo spazio del transetto e del presbiterio voltato a botte. Le ampie volte con cassettoni sono riprese dalla copertura della cappella Gregoriana nella basilica petrina, alla quale sovrintese Giacomo Della Porta<sup>246</sup>, un riferimento esplicitato dalle stesse parole di padre Talpa, il quale ricorda che “questa parte della crociera è finita et ornata con partimenti di stucco dorato simile alla volta di San Pietro a Roma”<sup>247</sup>.

L'intelaiatura delle pareti con lesene corinzie che evidenziano e inquadrano la macchina d'altare della cappella Ruffo nel transetto sinistro non può non ricordare la cappella Sistina in Santa Maria Maggiore, progettata da Domenico Fontana<sup>248</sup>. Il prospetto dell'altare, montato su un doppio registro, rimandando nell'impostazione e nel rapporto unitario tra architettura e scultura ai monumenti di Sisto V e del suo predecessore, Pio V, nella cappella della basilica liberiana, così come al *retablo* della cappella Fornaro al Gesù Nuovo, attribuito a Fontana<sup>249</sup>.

L'architetto ticinese (1543-1607) fu, assieme a Dosio, il comprimario dell'architettura a Napoli nel periodo di transizione al Barocco. Accomunato con il collega di San Gimignano dal comune trascorso nel cantiere di San Luigi dei Francesi<sup>250</sup>, Fontana giunse a Napoli dopo un'esperienza quinquennale come architetto di Sisto V, legando il suo nome ai progetti promossi da papa Peretti<sup>251</sup>.

---

245 DE LELLIS (1977), p. 400. L'autore, avendo ben presenti le parole di Talpa, riporta che “la chiesa è fatta secondo la forma antica con tre navi con sei colonne per banda che sostengono le pareti della nave maggiore e sono di granito alte palmi 24, tutte d'un pezzo venute dall'isola del Giglio, col favore di Ferdinando de' Medici, granduca di Toscana, che dagli antichi romani in qua non ci è memoria che siano venute in Napoli colonne così grandi”.

246 La cappella petrina, che prende il nome da Gregorio XIII, fu la prima in ordine di tempo a essere completata e decorata. Il cantiere, al quale Michelangelo dette inizio assieme alle cappelle d'angolo nord-est e nord-ovest, fu proseguito da Vignola sul tracciato buonarrotiano e interrotto alla sua morte, avvenuta nel 1573, un anno dopo l'elezione di papa Boncompagni. I lavori ripresero e furono completati da Giacomo della Porta, succeduto al Barozzi. Intitolata dal pontefice a San Gregorio Nazianzeno e alla Vergine, la cappella Gregoriana fu una delle prime a Roma a essere rivestita in marmi policromi e, sebbene ancora in fase di completamento, era già celebrata in un *Avviso* di Roma, del 13 giugno 1580, come “la più bella et la più ricca del mondo”. La sua decorazione condizionò, di riflesso, quella della navata così come delle altre cappelle. Su questo cantiere vedi LAMOUCHE (2019), pp. 23-46.

247 BONADONNA RUSSO (1970), p. 103.

248 Sul cantiere sistino vedi OSTROW (1996), pp. 5-62.

249 DEL PESCO (2016), pp. 267. L'attribuzione all'architetto ticinese assume maggior peso se si considera che Ferdinando Fornaro era stato il primo soprintendente dei cantieri di Amalfi e Salerno. Vedi RESTAINO (2012), p. 62, nota 24.

250 Fontana è attivo nella fabbrica dal 1575 al 1587. Vedi DEL PESCO (2011b), p. 250.

251 Sui cantieri romani di Fontana e sulla loro organizzazione vedi MARCONI (2004), pp. 53-61.

I punti di contatto tra i due architetti sono molteplici. Il loro linguaggio, di semplice e austera eleganza, si caratterizzava per l'uso dei marmi policromi e il coinvolgimento, nei cantieri da loro diretti, di scultori e marmorari provenienti, principalmente, da Firenze e da Carrara<sup>252</sup>. Gli interventi di Dosio e Fontana si inserivano spesso su preesistenze medievali, sulle quali gli architetti costruivano “virtualmente” un'architettura conforme alle istanze estetiche e dottrinali promosse dal concilio tridentino. Sono questi i casi della Certosa di San Martino e delle cripte di Amalfi e Salerno, a cui gli architetti lavoravano rispettivamente tra gli anni 1591 e 1599.

La fabbrica certosina, di origine gotica, è oggi caratterizzata dalla lussureggiante decorazione a commesso progettata da Cosimo Fanzago ed eseguita dalla sua numerosa *équipe*. Tuttavia, a uno sguardo più attento, si noterà all'altezza dell'arco trionfale la presenza di “pilastroni che reggono l'arco maggiore” che segnano il passaggio dalla navata unica al coro<sup>253</sup>. Questi elementi, caratterizzati da una decorazione geometrizzante di matrice romana, ispirata all'*opus sectile*, furono messi in opera dai monaci solo nel XVIII secolo e rivelano l'appartenenza a quel gusto antiquario sviluppatosi sul finire del XVI secolo, del quale Dosio fu il principale interprete tra Roma, Firenze e Napoli<sup>254</sup>.

Lo studioso Ruotolo riconosceva a ragione in questi lacerti lo stile dell'architetto di San Gimignano, caratterizzato da motivi geometrici mistilinei in marmi colorati delineati da un listello in marmo bianco, quali si riscontrano nelle partiture decorative della cappella Niccolini in Santa Croce a Firenze. Innovativa era, tuttavia, la scelta di applicare l'incrostazione marmorea a grandi superfici, che trovava una sua significativa esemplificazione a Roma, nell'abside di Santo Spirito in Sassia, affrescata da Jacopo Zucchi nel 1576, in cui le lesene sono decorate da “motivi geometrici e vivacemente inquadranti elementi simbolici e stemmi”<sup>255</sup>.

Analoga era l'operazione di Domenico Fontana nelle cripte di Amalfi e Salerno (1599-1616), lavoro da lui cominciato e portato a termine dal figlio Giulio Cesare

---

252 DEL PESCO (2016), p. 267.

253 CATALANO (2011), p. 663.

254 Per un approfondimento sul ruolo di Dosio nella diffusione a Napoli della pratica del commesso in marmi policromi vedi NAPOLI (2008), pp. 523-546.

255 RUOTOLO (1974), pp. 50-51. Lo studioso ha ipotizzato che Dosio si servisse per i progetti eseguiti tra l'ultima decade del XVI secolo e il primo decennio del XVII secolo della generazione di marmorari toscani a Napoli, come i carraresi Mario e Costantino Marasi e i fiorentini Francesco Balsimelli e Giovanni Caccini.



(figg. 11-12)<sup>256</sup>. In questo caso, l'architetto ticinese si confrontava con la preesistenza, ben più antica, di due fabbriche di fondazione altomedievale, con i succorpi che contenevano le spoglie degli apostoli Andrea e Matteo. Nel *Libro secondo* della *Trasportatione dell'obelisco Vaticano*, dato alle stampe a Napoli nel 1604, Domenico Fontana scrive, a proposito dei lavori nelle città regnicole:

“Ad Amalfi si è fatto un ornamento all'altare, con quattro colonne, dieci pilastri, con la statua di Sant'Andrea di metallo [del Naccherino], la qual verrà indorata. Di più si sono fatte le statue di Santo Stefano, di San Lorenzo [di Pietro Bernini], di San Domenico, e di San Francesco, con due angeli sopra li frontespitii, tutti di marmi bianchi, con molti ornamenti di bellissimi marmi mischi, di diverse sorti, essendo l'opera di ordine corintio. Le colonne che reggono la volta si fodrano de marmi fatti a' partimenti e si riducono in pilastri quadri lavorati à partimenti di bellissimi mischi. La volta è tutta lavorata di stucco à partimenti, la qual anderà posta ad oro, e vi si dipingerà la storia della passione di N. Signore”<sup>257</sup>.

Come nel progetto prospettato da Dosio per la Certosa, Fontana interveniva sullo spazio esistente, trasformando le colonne in pilastri rivestiti a commesso marmoreo e scandendo le volte con incorniciature in stucchi dorati, entro i cui spazi trovano posto gli affreschi<sup>258</sup>. L'effetto d'insieme è improntato sulla policromia attraverso una sapiente orchestrazione polimaterica che rimanda, ancora una volta, al cantiere della cappella Sistina.

Oltre ai marmi mischi, che dialogano nelle volticciole con gli affreschi nei succorpi di Vincenzo De Pino e del più noto Belisario Corenzio, è la scultura in bronzo e in marmo a fare da protagonista nella generale polifonia materica che segna la transizione verso il nuovo secolo. Nella cripta amalfitana, così come nel succorpo salernitano, l'effigie bronzea di *Sant'Andrea* e quella ancipite di *San Matteo* del fiorentino Michelangelo Naccherino (1550-1622) costituiscono i due punti focali nell'allestimento degli ambienti, poste come segnali per indicare al fedele il luogo in cui sono deposte le spoglie degli Apostoli.

256 Su questi cantieri vedi RESTAINO, ZAMPINO (2012) e RESTAINO (2019), pp. 199-222.

257 La citazione con integrazioni è tratta da DEL PESCO (2016), p. 267.

258 Come suggerisce RESTAINO (1996, p. 47) la ripartizione della volta in scompartimenti, in cui privilegia il formato ottagonale, ripropone uno schema già adottato da Fontana nella Loggia delle Benedizioni in San Giovanni in Laterano. Inoltre, la studiosa (2012, p. 52) individua un precedente importante nella decorazione delle pareti a incrostazione, così come della volta affrescata divisa in partiture, nel refettorio di Monteoliveto decorato da Giorgio Vasari. Sull'attività napoletana dell'artista aretino vedi ZEZZA (2013), pp. 147-165.

Dal resoconto di Fontana sappiamo che la statua di *Sant'Andrea* doveva essere dorata, un elemento che come un *fil rouge* lega l'esperienza architettonica e decorativa fontaniana nel Viceregno ai cantieri realizzati sotto Sisto V. Sono infatti dorati gli angeli che reggono il *Tabernacolo eucaristico*, gettati in metallo da Lodovico Del Duca e Bastiano Torrigiani, al centro della cappella Sistina (fig. 13). Non è possibile stabilire la partecipazione di Fontana nell'ideazione e progettazione del tabernacolo bronzeo, sebbene vada sottolineato come l'architetto ticinese a Roma fosse a capo dei principali cantieri bronzei prima di Bernini e avesse facoltà decisionale nella scelta degli artisti<sup>259</sup> e delle varie maestranze, compresa quella dei fonditori<sup>260</sup>.

La posizione centrale dell'arredo bronzeo, posto sul *sancta sanctorum* della cappella, è riproposta nell'allestimento del *San Matteo* bifronte, rivolto da un lato sulla *confessio* posta in prossimità della tomba dell'apostolo (fig. 14)<sup>261</sup> e, dall'altro, verso l'altare. Giocato sulla variazione del materiale della scultura, dal bronzo al marmo, è invece l'arredo della cripta di Amalfi in cui il *Sant'Andrea* stante è fiancheggiato dai candidi simulacri di *Santo Stefano* e *San Lorenzo* di Pietro Bernini (1562-1629), con il quale Naccherino aveva già lavorato nella cappella Fornaro<sup>262</sup>.

Lo scultore originario di Sesto Fiorentino fu spesso attivo nei cantieri diretti da Dosio: nel 1596 aveva eseguito la *Vita attiva, a pendant* della *Vita contemplativa* di

---

259 Sul ruolo di Fontana nel reclutamento dei pittori sistini vedi PIERGUIDI (2008), pp. 71-80.

260 Sul tabernacolo di San Giovanni in Laterano vedi LAMOUCHE (2013), II, pp. 133-144. Fontana era responsabile della scelta dei fonditori e supervisionava personalmente la gestione del metallo. Su questo aspetto vedi LAMOUCHE (2012), pp. 203-223.

261 L'allestimento della *confessio* salernitana mostra notevoli punti di contatto con quella della basilica di San Pietro. Già presente ai tempi della fondazione della fabbrica costantiniana, la confessione vaticana fu oggetto di lavori di decorazione sotto i pontificati di Clemente VIII e Paolo V, che ne hanno determinato l'aspetto attuale. Si devono in particolare a papa Borghese gli interventi più cospicui di riqualificazione del *sancta sanctorum* petrino, quando il pontefice "si risolvé di far aprire sotto l'altar maggiore di San Pietro un paio di scalette, acciocché dalla medesima chiesa si possa andare a dire et udire messa nell'altare degli Apostoli senza passar per via sotterranea, che hora si fa; in quella guisa che stanno le cappelle sotto l'altar maggiore di San Giovanni in Laterano et del Presepio in Santa Maria Maggiore". Vedi ORBAAN (1919), p. 98. Sulla *confessio* vaticana vedi SPAGNOLO (2000a), pp. 781-783, scheda 1274-1289. Attraverso l'allestimento fontaniano nella basilica liberiana, la cripta di Salerno si lega dunque alla *confessio* petrina: l'altare, eretto in prossimità della tomba di San Matteo, si trova al di sotto del piano di calpestio e vi si discende attraverso delle scale.

262 Nel 1601, Pietro Bernini eseguì il *San Matteo*, posto specularmente a lato dell'altare rispetto all'effigie marmorea di *Sant'Andrea* del collega fiorentino. Negli stessi anni della cappella al Gesù Nuovo, ancora con Michelangelo Naccherino, Pietro aveva partecipato alla decorazione della facciata della cappella del Monte di Pietà, eretta su progetto di Giovan Giacomo Conforto. Per questa sede, Bernini aveva eseguito le due figure allegoriche poste nelle nicchie, rappresentanti la *Carità* e la *Sicurtà*, mentre lo scultore fiorentino scolpì il gruppo della *Pietà*, inscritto nel frontone. Su queste opere vedi KESSLER (2005), pp. 293-297, scheda A.14; pp. 297-299, scheda A.15

Giovanni Caccini<sup>263</sup>; nel 1598-1599 aveva eseguito il *San Pietro e San Paolo* per la cappella Brancaccio nel Duomo di Napoli. Tra gli anni 1601-1606, Bernini aveva scolpito le statue di *Santa Caterina da Siena*, *San Simone*, *San Bartolomeo*, *Santa Caterina d'Alessandria*, *San Giacomo* e *San Mattia* per la cappella Ruffo ai Gerolamini.

Negli stessi anni in cui Pietro Bernini lavorava nella cappella Brancaccio, lo scultore si inseriva nuovamente in un cantiere diretto da Fontana, realizzando ancora accanto a Caccini le statue per il triplice monumento ai sovrani angioini posto sulla controfacciata del Duomo di Napoli. A Pietro spettò l'esecuzione del *Carlo Martello*, mentre il suo comprimario realizzò la *Clemenza d'Asburgo*<sup>264</sup>.

L'elemento che, all'altezza di una ventina di metri sulla controfacciata della Cattedrale, risalta maggiormente è la composizione cromatica dei marmi, disposti secondo motivi mistilinei e geometrizzanti riproposti nella cripta amalfitana che Pasculli Ferrara riferiva al fiorentino Jacopo Lazzari, marmoraro attivo anche nei cantieri diretti da Dosio<sup>265</sup>.

La preponderanza della targa epigrafica rispetto alle tombe mirava a sottolineare l'atto munifico del vicerè in carica, Enrique de Guzmán, rimandando a una strategia comunicativa ben nota al mecenatismo pontificio e che, nel caso di Fontana, aveva il suo precedente nella grande epigrafe apposta sulla fontana Felice, detta anche del Mosè<sup>266</sup>.

Era attivo nei cantieri romani anche il teatino Francesco Grimaldi (1543-1613). L'architetto dell'Ordine, legato alla Casa dei SS. Apostoli a Napoli, contribuì, al pari di Dosio e Fontana, a traghettare la cultura architettonica napoletana dal tardomanierismo al Barocco. Nato a Oppido Lucano e battezzato col nome di Fabrizio nel 1543, Grimaldi faceva professione religiosa nel 1575, adottando il nome

---

263 Si deve a CATALANO (1985, pp. 128-129) l'identificazione nel coro della certosa di San Martino della cosiddetta *Vita contemplativa*, messa a confronto con la *Temperanza* (New York, Metropolitan Museum) e la *Sant'Agnese* per la cappella Strozzi in Santa Trinita a Firenze.

264 Su queste opere e sulla loro corretta identificazione si rimanda a LOFFREDO (2012), pp. 81-107. Resta suggestiva, sebbene rivelatasi infondata, la tesi formulata in un primo tempo da PASCULLI FERRARA (2008, p. 104) che ipotizzava la presenza di scultori ticinesi attivi nel cantiere della cappella Sistina, sottolineando anche in questo caso la dipendenza dal cantiere sistino.

265 Il marmoraro fiorentino è attivo nella chiesa oratoriana dei Gerolamini, immediatamente dopo il suo arrivo nella città vicereale. Come ha sottolineato IORIO (2013, p. 52), dal 1601 al 1640 Lazzari rivestì un ruolo affatto subalterno nel cantiere, occupandosi della progettazione di vari ambienti della chiesa, della fornitura di marmi, come anche dell'orchestrazione degli interventi al suo interno.

266 PASCULLI FERRARA (2008), p. 98. Su questa opera idraulica di Fontana vedi VERDE (2019), pp. 119-160.

di Francesco.

La sua attività comincia a essere ricostruibile a partire dal maggio 1585, quando il confratello regolare risultava a Roma<sup>267</sup>. Il confronto diretto con l'architettura romana, principalmente con la chiesa del Gesù e la basilica di San Pietro, condizionò le soluzioni adottate al suo rientro a Napoli<sup>268</sup>. L'architetto teatino, chiamato per mettere a punto il progetto della chiesa teatina di Sant'Andrea della Valle, si inseriva dunque nella *vexata quaestio* relativa al completamento della basilica di San Pietro che manteneva (ancora per poco) l'impianto bramantesco a croce greca. Grimaldi ebbe fin da subito un rapporto conflittuale con il cardinale napoletano Alfonso Gesualdo, primo finanziatore dei lavori, che gli avrebbe preferito Giacomo Della Porta. Il conflitto si trascinò tempo dopo in un processo, negli anni 1603-1605, tra gli eredi di Gesualdo e i Teatini. Dal dibattimento processuale si apprendeva che “il detto Cardinale lamentandosi che non era obedito [...] ordinò che detto P.D. Francesco non s'ingerisse più in detta fabrica rimproverando il detto disegno di dette cinque Cupole dicendo che il detto P. Francesco mi voleva far fare un altro S. Pietro [...]”<sup>269</sup>.

A questo progetto, che non ebbe seguito, se ne aggiunse un secondo approvato dopo le modifiche apportate da Della Porta, che avevano portato a una pianta a croce latina, in linea con l'impianto della chiesa del Gesù che costituiva il termine di confronto ineludibile per la chiesa della Controriforma<sup>270</sup>. Nonostante il progetto si uniformasse al modello imposto dalla chiesa del Vignola, notevoli sono le differenze in alzato tra le due chiese, come ha rilevato Hibbard<sup>271</sup>.

Le vicende di Sant'Andrea della Valle sono doppiamente legate a quelle della basilica vaticana: dopo l'interruzione dei lavori a seguito della morte del cardinale Gesualdo, nel 1603, il cantiere riprese avvio grazie alla munificenza del cardinale Alessandro Peretti di Montalto che ne affidava la prosecuzione a Carlo Maderno, succeduto a

---

267 Negli atti del Capitolo generale di Venezia si appunta che “il fratello D. Francesco di Capua è assegnato a Roma per quest'anno”. Tuttavia, il *Diario* della Casa di Sant'Andrea della Valle comincia nel 1586, termine a partire dal quale l'architetto è registrato nelle liste dei confratelli e degli altri membri di stanza nel monastero. Il teatino è documentato con regolarità, fatta eccezione per gli anni 1594, 1596 e 1597, fino al 23 ottobre 1598, quando si annota il rientro a Napoli. Vedi SAVARESE (1986), p. 93 e p. 138, nota 2.

268 FERRARA (2003), p. 24.

269 SAVARESE (1986), pp. 94-95.

270 Sull'elaborazione del modello gesuitico a Roma tra Cinque e Seicento vedi ANGELINI (2014), pp. 105-151. Sulla chiesa del Gesù e sul ruolo delle arti vedi da ultimo WOLK-SIMON (2018).

271 HIBBARD (1961), pp. 298-300.

Della Porta nella fabbrica di San Pietro<sup>272</sup>.

Le strategie di patronato, dei titoli e della decorazione messe in atto nella chiesa di Sant'Andrea della Valle tracciano un interessante *fil rouge* con le chiese satelliti. Al pari degli Oratoriani e dei Gesuiti, la Casa teatina vantava una rosa di *tituli* identitari, che si ritrovavano nelle chiese legate all'Ordine<sup>273</sup>. Inoltre, i padri teatini detenevano il controllo sui lavori alle cappelle, pagando gli artisti tramite delegati al fine di garantire, laddove possibile, un gusto omogeneo negli apparati ornamentali<sup>274</sup>.

Sebbene gli ammodernamenti ottocenteschi abbiano modificato in gran parte quello che doveva essere l'assetto originario dell'altare maggiore e delle cappelle, sopravvive ancora parte degli arredi e delle suppellettili in metallo. Elemento comune nelle chiese romane di stampo controriformato sono le coppie di candelabri<sup>275</sup>. Questi arredi, prodotti dalle officine romane secondo una modalità operativa di carattere semiseriale, variavano di poco la loro struttura che prevedeva una base triangolare con la consueta terminazione a volute con piede leonino, il vaso a pera rovesciata che fungeva da raccordo con il balaustro. Posti generalmente nell'area presbiteriale e nelle cappelle private, i candelabri si caratterizzavano per le loro dimensioni monumentali rispetto ai fornimenti degli altari.

La chiesa romana possiede ben tre pariglie: la prima, in ordine di tempo, fu eseguita negli anni 1616-1617 per la cappella Barberini da Francesco Beltramelli d'Ascona, fonditore della Camera Apostolica. Beltramelli doveva essersi specializzato in questo genere se, nel corso degli anni Venti, realizzava una seconda coppia di torcieri per la cappella Strozzi e i “duo candelabra magna” con le arme del cardinale Peretti ricordati nella visita pastorale di Urbano VIII del settembre 1629<sup>276</sup>. Collocati di fronte all'altare maggiore, i due candelieri completavano la decorazione dell'area

---

272 SAVARESE (1986), p. 98.

273 All'interno delle sedi teatine così come degli altri due Ordini della Controriforma, gli Oratoriani e i Gesuiti, sono presenti altari intitolati ai Santi Fondatori, come Gaetano da Thiene, oppure ai Beati per i quali fosse in atto il processo di canonizzazione, come nel caso di Sant'Andrea Avellino. A questi, si aggiungevano culti precipui all'Ordine, come quello della Madonna della Purità. Promosso all'interno della Casa di San Paolo Maggiore, questo fu condiviso anche dalla Curia generalizia romana di Sant'Andrea della Valle a cui fu intitolato un altare, non senza una scelta serena tra le due chiese teatine romane, quella di San Silvestro al Quirinale e quella di Sant'Andrea della Valle. Vedi PACELLI (2012), II, pp. 327-378.

274 RUOTOLO (2011), I, pp. 537-538.

275 Come già sottolineato da MONTAGU (1991, p. 49) queste suppellettili, comuni nelle chiese romane, si trovano raramente altrove.

276 “Ante altare est Presbyterium cancellis ligneis circumscriptum, in eoque duo candelabra magna aenea”. Il documento è trascritto in LAMOUCHE (2013), I, p. 270, nota 81.

absidale, i cui lavori furono ultimati tra gli anni 1621 e 1623 (fig. 15).

Corrispondono a questa tipologia gli *Angeli reggicandela* eseguiti nel 1653 da Andrea Bolgi e dal confratello teatino Giovanni Antonio Bertolino per volere di Giuseppe Maria Caracciolo, preposto della chiesa dei Santi Apostoli. La pariglia bronzea, un *unicum* senza precedenti nel contesto napoletano, svetta al di sopra della balaustrata in breccia di Francia del presbiterio in aperto dialogo con gli angeli in stucco bianco e dorato dell'abside che inquadrano le pitture di Giovanni Lanfranco (fig. 16).

Costituiva inoltre un elemento ricorrente delle fabbriche romane, che si ritrova anche in quelle dei teatini, la decorazione in marmi policromi spesso abbinata a elementi architettonici e statue in bronzo, come quella che contraddistingue la cappella Strozzi<sup>277</sup>.

Il progetto, per tradizione riferito a Michelangelo<sup>278</sup>, fu con ogni probabilità realizzato da Giacomo Della Porta che proseguì i lavori del cantiere petrino. Nella cappella concessa al patronato di Leone Strozzi, la cui decorazione si protrasse dal 1606 al 1612, le dodici colonne in lumachella ai lati del vano presentano i capitelli e le basi in bronzo parzialmente dorato.

A soprintendere i lavori, come già nelle cappelle Barberini e Rucellai, era stato preposto il padre teatino Marcello Pignatelli<sup>279</sup>, responsabile inoltre dell'acquisto delle pietre che incrostano le pareti, mentre si occupò della decorazione plastica il fonditore romano Gregorio De' Rossi per la somma di 200 scudi, fatta eccezione per

---

277 Sulla cappella gentilizia vedi GRILLI (2003), pp. 142-150; GUERRIERI BORSOI (2004), pp. 51-65; SCHÜTZE (2007), pp. 125-130.

278 Scrive l'abate TITI (1987), I, p. 79: "Nella seconda Cappella contigua fabricata da Sig. Strozzi, oltre alli grandi ornamenti, e ricchezza di pietre, e l'Altare di marmi, e misti illustre, & adorna, vi è una Madonna con un Christo in braccio morto, e due statue da i lati, il tutto fatto di bronzo, copiato accuratamente dagl'originali di Michel'Angelo Bonaroti, che ne fù l'Architetto". L'attribuzione del progetto al genio toscano era ingenerata, invero, già all'interno della famiglia: un manoscritto, senza data, contenuto tra le Carte Stroziane riporta infatti che "Detta cappella è tutta disegno di Michel'Angelo Buonarroti, ch'era in molta intrinsechezza col padre di lui [Leone Strozzi, ovvero Roberto]". Il documento è riportato, in forma più ampia in GRILLI (2003), p. 186, nota 275.

279 "D. Marcello Pignatelli Perugino Vescovo di Jesi" era entrato nella casa di Sant'Andrea della Valle il 17 febbraio 1591. Vedi Roma (1698), p. 14. Lo stesso Pignatelli torna a essere coinvolto come mediatore tra Grimaldi, ormai architetto del Tesoro a Napoli, e i sostenitori delle modifiche al suo progetto per Sant'Andrea della Valle. Da Francesco Bolvito si apprende che "parendo agl'altri architetti non esser à proposito, il Cardinal Montalto ci fece far più congregazioni da i primi huomini di Roma, mandò il P. D. Marcello Pignatelli à Napoli ad abboccarsi seco e persuaderlo, e non potendo tirarlo al parer degl'altri, si eseguì contro il suo, con quell'esito felice della maestà di detta chiesa, come poi s'è veduto". BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 521, c. 16. La notizia archivistica, già riportata da SAVARESE (1986), p. 99, con segnatura alla c. 15, è trascritta dal documento originale.

il costo del metallo<sup>280</sup>.

L'uso di elementi architettonici in bronzo aveva a Roma importanti precedenti nell'altare del Sacramento in San Giovanni in Laterano e in quello della cappella Paolina in Santa Maria Maggiore<sup>281</sup>. Sono in metallo, inoltre, le statue che completano l'arredo, a tema michelangiolesco<sup>282</sup>. La scelta dei soggetti, ovvero la *Pietà* fiancheggiata da *Marta e Maddalena* (varianti delle figure di *Lia* e *Rachele* per il monumento a Giulio II) era giustificata, come già nel caso dei Del Riccio<sup>283</sup>, dal legame che la famiglia vantava con il genio toscano<sup>284</sup>.

Le fusioni furono eseguite dal De' Rossi<sup>285</sup> tra gli anni 1612 e 1616<sup>286</sup> e sappiamo che il fonditore romano ebbe la possibilità di prendere i calchi dalle statue per il monumento giuliano, mentre per il gruppo vaticano si servì del modello di Ambrogio Bonvicino<sup>287</sup>. Chiudono, infine, la decorazione bronzea della cappella i due rilievi

---

280 “Agosto 1607 habbiamo stabilito il prezzo di capitelli et base a s. duegto l'uno con base e capitello insieme et inizio: ma con patto chi Ill.mo m. habbia à stabilire il prezzo del metallo che bisognerà da confutarsi il denaro che han stabilito nel prezzo dell'opera alla detta ragione di s. 200: capitello e base et a ogni suo piacimento di Regolari lo stimato ill.mo si per elle ne resti sodisfatto. Intanto se gli piace per pagare il mandato di s. cinquanta a m. Gregorio à Conto del suolavoro acciò per pagare gli huomini”. Il documento è trascritto in forma più ampia in GRILLI (2003), p. 185, nota 263.

281 GUERRIERI BORSOI (2004), p. 57.

282 Sulla fortuna “discussa” di Michelangelo dopo la morte vedi OSTROW (2016), pp. 13-35.

283 Al pari degli Strozzi, la famiglia Del Riccio vantava un rapporto personale con il Buonarroti attraverso la figura di Luigi Del Riccio, che commissionò all'artista toscano il monumento al nipote Cecchino de' Bracci, eretto all'Aracoeli. A Firenze, i Del Riccio eressero due cappelle speculari in Santo Spirito con le copie della *Pietà* vaticana e del *Cristo* della Minerva, rispettivamente opera di Nanni di Baccio Bigio e di Taddeo Landini. Sul rapporto con Michelangelo e sulle committenze artistiche della famiglia vedi SORRENTINO (2018).

284 Come tramandato già da Vasari, Buonarroti fu ospite di Roberto Strozzi, padre di Leone, nel gennaio 1544 e nel luglio 1546 quando, malato, Michelangelo fu accolto nel palazzo romano della famiglia fiorentina. In cambio dell'ospitalità, lo scultore offrì i due *Prigioni* scartati dal progetto per il mausoleo di Giulio II, oggi al Louvre. Su questo dono vedi RUVOLDT (2012), pp. 1029-1059.

285 Le notizie biografiche sul fonditore romano sono riportate da Giovanni Baglione, che conosceva probabilmente il fonditore grazie alla comune frequentazione nella Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta, altrimenti detta dei Virtuosi del Pantheon. Sul rapporto di Baglione con i fonditori in bronzo attivi a Roma vedi LAMOUCHE (2013b), pp. 83-91. Su De' Rossi vedi Apparato I.

286 Secondo i termini del contratto, stipulato il 13 maggio 1612 tra Leone Strozzi e il fonditore, le statue bronzee dovevano essere completate entro il gennaio successivo. La consegna avvenne tuttavia quattro anni dopo, nel 1616, quando fu incisa la data con la firma del *fusor* alla base delle sculture.

287 “13 Agosto 1612. Siamo convenuti m. Gregorio de Rossi tragettatore et io che debba dare V.S. Ill.ma la Pietà di Michelangelo che è in San Pietro che in Vincola pure di mano di Michelangelo una detta vita contemplativa et l'altra la vita attiva: tragettati di metallo della medesima grandezza appunto che sono della istessa marmo. Et che la Pietà habbia da tragettare da un modello da farsi per mano di M.ro Ambrogio Bonvicino scultore il quale debba ad esser fatto per la mia sodisfatione come V.S. Ill.mo volse per l'inclusa scritta di detto M.ro Ambrogio. Le altre due statue di San Pietro in Vincola hanno da esser dal original proprio. Et tutta questa opera la debba dar fatta per tutto il mese di gennaio proximo a venire per prezzo di scudi 2450 a tutte spese di modello con rinettatura [...] Di Montecavallo 13 maggio 1612. Pietro Strozzi”. Il documento è trascritto in GRILLI (2003), p. 186, nota 284. Sulle statue bronzee della cappella vedi ADROWER (1980), pp. 83-98.

lateralali con la *Deposizione di Cristo dalla Croce* e la *Discesa nel Limbo*, per i quali De' Rossi stipulò un secondo contratto nel 1618<sup>288</sup>. Per l'impresa, senza alcun dubbio la più importante prima del grande cantiere del *Baldacchino* berniniano, lo scultore percepì la somma di 2.450 scudi<sup>289</sup>; una cifra considerevole se si ricorda che, nel 1625, ogni colonna del ciborio bronzeo veniva stimata 4.000 scudi, dopo una proposta iniziale di 2.500<sup>290</sup>.

La cappella Strozzi è doppiamente importante per la ricaduta che ebbe nelle vicende relative ai cantieri condotti da padre Grimaldi al suo rientro a Napoli. Innanzitutto, il lavoro di Gregorio de' Rossi getta un ponte sull'impresa decorativa del Tesoro di San Gennaro: quando la Deputazione si risolse a far venire da Roma “i fonditori più periti del tempo”<sup>291</sup> trovò nel gettatore romano un profilo professionale adatto per affiancare Finelli nelle fusioni della serie dei *Santi Patroni*. Inoltre, per il suo apparato decorativo, caratterizzato dalla combinazione di marmi colorati e bronzo in parte dorato, la cappella funse da modello, come vedremo di seguito, per la cappella pensata da una seconda famiglia di origine fiorentina, legata ai Santi Apostoli: gli Antinori.

Tornato a Napoli, padre Francesco Grimaldi tradusse il progetto a pianta centrale con cinque cupole, di “più decoro e maggior magnificentia”, sul quale si innesta quello longitudinale nella chiesa di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone<sup>292</sup>. Gli esiti dell'esperienza romana di Grimaldi si leggono in più aspetti della sua attività architettonica, che denuncia la conoscenza di quanto Fontana aveva condotto nell'Urbe sotto Sisto V e Dosio andava facendo a Napoli. Dall'architetto ticinese, Grimaldi assimilò, principalmente, l'organizzazione del cantiere che informa l'attività condotta all'interno della Cappella del Tesoro. Attraverso l'esperienza dosiana, Grimaldi aveva l'occasione di rileggere Michelangelo e di mutuare il gusto per i

---

288 Nel contratto del 5 luglio 1618, il fonditore è pagato 280 scudi per “tragettare di metallo a tutte sue spese di modelli, cera, et qualsivoglia altra cosa, le due storie di basso rilievo di stucco orpellato che si veggono di presente nella cappella”. Il documento è riportato in GRILLI (2003), p. 145 e GUERRIERI BORSOI (2004), p. 113, nota 32.

289 GUERRIERI BORSOI (2004), p. 58.

290 SPAGNOLO (2000b), pp. 790-796, scheda 1290-1332. De' Rossi stipulò il contratto il 7 febbraio 1625 per “le due colonne da farsi e basi e capitelli da farsi di bronzo per il baldacchino” con Francesco Beltramelli, Ambrogio Lucenti e Innocenzo Albertini.

291 PASSERI (1934), p. 252.

292 Come ha precisato RUOTOLO (2011, I, pp. 521-522), Grimaldi subentrò in un secondo tempo al suo allievo, il teatino Valerio Pagano, nella direzione della fabbrica da lui avviata. Per l'occasione, Francesco Grimaldi fu trasferito dalla Casa dei Santi Apostoli a quella erigenda di Santa Maria degli Angeli, in cui rimase fino al 1607.



marmi policromi, nonché alcune soluzioni formali, come le nicchie della cappella Ruffo, riproposte all'interno del “teatro” concepito per la Cappella del Tesoro.

Per concludere, appare evidente come l'attività di Grimaldi, di sintesi delle esperienze di Fontana e Dosio rappresentasse, agli occhi della Deputazione del Tesoro, quanto di più aggiornato venisse fatto a Roma e mediato “in periferia” attraverso l'Ordine dei Teatini.

## II.2 *La committenza vicereale e dei nuovi Ordini*

Durante la prima metà del Cinquecento l'attenzione del vicerè in carica Don Pedro de Toledo era rivolta, più che alla costruzione di una chiesa o palazzo, principalmente a problemi di carattere difensivo e di assetto urbanistico<sup>293</sup>. La situazione sembra mutare verso la fine del secolo, quando l'interesse dei vicerè e dei nuovi Ordini per la manifestazione del potere, politico e religioso, necessitava la costruzione di un'immagine in linea con le tendenze estetiche e dottrinali che giungevano da Roma.

Lo Stato della Chiesa, erede dell'Impero e, dopo il Concilio di Trento, centro di emanazione dei dettami della Controriforma, rappresentava pertanto il principale referente. Del resto, Napoli intratteneva scambi vicendevoli con Roma<sup>294</sup>, vuoi per il rapporto che i vicerè intessevano con lo Stato pontificio, in qualità di ambasciatori del Re Cattolico<sup>295</sup>, vuoi per la presenza di religiosi, di profonda cultura, provenienti dalle Chiese madri.

Nonostante l'attenzione degli studi si sia rivolta soprattutto al fermento edilizio promosso dagli Ordini<sup>296</sup>, i vicerè non furono passivi spettatori e, dopo il riassetto urbanistico della città di Don Pedro de Toledo, cominciarono a pensare alla costruzione di spazi destinati all'espressione del cerimoniale di corte. Come scriveva Domenico Antonio Parrino nel suo *Teatro eroico, e politico*, dato alle stampe a

---

293 BLUNT (2006), p. 51.

294 Il riferimento ideologico e politico a Roma, e dunque all'Impero, sintetizzato dalla nota immagine costruita al tempo di Filippo II dei domini su cui non tramonta mai il sole, aveva la doppia funzione di esaltare lo spazio e la durata dello stesso, da un lato, e dall'altro di rivendicare un preciso modello di territorio, il primo esempio di unipolarismo in età moderna. Vedi MUSI (2013), pp. 19-42.

295 Come precisa DENUNZIO (2011, p. 143), l'incarico di vicerè di frequente veniva assegnato a coloro che avevano svolto il ruolo di ambasciatori nell'Urbe, ufficio che non di rado contemplava anche l'attività di agente artistico per la corte spagnola. Su questo aspetto vedi inoltre DENUNZIO (2013), pp. 195-234.

296 Come ha osservato DE CAVI (2011, p. 161) il disinteresse per la committenza architettonica asburgica era scaturito, principalmente, dall'influsso che ebbe la storiografia italiana, romantica e post-romantica, sugli storici dell'architettura.

Napoli nel 1692, compito del vicerè è

“far tutto quello che farebbe la persona stessa del Re se si trovasse in questo Regno presente (...) in questa maniera le monarchie non sentono alcun danno dall'assenza del Principe, che per mezzo del suo primo Ministro tramanda come vena maestra, il sangue, e l'alimento alle membra lontane e le maneggia e governa come un braccio di sua potenza diviso fisicamente dal busto, ma moralmente a quello congiunto”<sup>297</sup>.

La visualizzazione della figura regia si concretizzava nella persona nominata dal sovrano, il vicerè, del quale imitava gli usi e i costumi<sup>298</sup>. Di conseguenza, sia il palazzo che la corte si adeguavano alla costruzione di un'immagine speculare a quella del centro del potere. In quanto rappresentanti del Re, ne supplivano l'assenza immedesimandosi con il suo potere attraverso una strategia di immagine, con rimandi simbolici, per mantenere viva la devozione e la fedeltà dei sudditi.

Interpreti di questa necessità furono Domenico Fontana e, successivamente, il figlio Giulio Cesare. In una missiva del 1590, il vicerè Juan de Zúñiga y Avellaneda, conte di Miranda (1586-1595), informava la Corona spagnola circa la sua intenzione di far venire a Napoli “alcuni buoni ingegneri”. La lettera è messa dalla critica in relazione con l'arrivo a Napoli, due anni dopo, dell'architetto ticinese<sup>299</sup>.

Con la morte di Sisto V il monopolio dei cantieri romani vacillò definitivamente e, pertanto, Fontana trovò nella figura del vicerè il suo nuovo benefattore, sebbene il suo ruolo non fosse incontrastato come negli anni sistini<sup>300</sup>. Il lessico architettonico di Domenico Fontana, “dal limitato bagaglio di invenzioni”<sup>301</sup> ma di austera semplicità, si confaceva al rigido protocollo “spagnolo” dei vicerè<sup>302</sup>.

Per Francisco de Castro, conte di Lemos (1599-1603), Fontana progettò il Palazzo Reale, la maggiore opera della sua attività nella capitale vicereale<sup>303</sup>. Il vecchio

---

297 PARRINO (1692), citato parzialmente in VERDE (2007), p. 35.

298 Il vicerè veniva temporaneamente destituito quando il sovrano era in visita a Napoli. Tra le sue prerogative mancava quella, esclusiva del sovrano, dell'investitura dei cavalieri degli ordini militari-cavallereschi che vigevano nella monarchia spagnola. Su questo aspetto vedi SPAGNOLETTI (2013), pp. 263-285.

299 IPPOLITI (2008), p. 112.

300 FIORE (2011), pp. 127-141.

301 BLUNT (2006), p. 52.

302 Sulla funzione degli spazi predisposti da Fontana, secondo la scansione del cerimoniale in uso, vedi MASCILLI MIGLIORINI (2013), pp. 141-165.

303 È lo stesso architetto a riferire che “Essendo venuto al governo di questo regno di Napoli la Felice Memoria dell'Illustrissimo, & Eccellentissimo Signor Conte di Lemos con l'Illustrissima, & Eccellentissima Signora Donna Caterina Zunica sua moglie, viddero che questa Città tanto famosa haveva il Palaggio Reale che serve per habitatione de tutti li Vecerè, poco capace, e fatto con pochissimo disegno, perciò mi ordinorno, che dovessi far li disegni per far un Palaggio Reale, che

palazzo, utilizzato ancora nel corso del secondo Cinquecento, era considerato ormai inadeguato come sede di rappresentanza della Corona, non offrendo ambienti consoni allo svolgimento del calendario politico della corte e degni della “*authoridad y grandeça real*” che il vicerè incarnava<sup>304</sup>.

La nuova fabbrica, oltre a fungere da segnale della presenza regia nelle varie capitali del Regno, rispondeva all'esigenza di connotare gli spazi della città con l'istituzionalizzazione della corte<sup>305</sup>. La divisione degli appartamenti del vicerè e della viceregina, al centro del cerimoniale di corte, scandiva le visite di ospiti di rango che avvenivano, di solito, prima negli ambienti della viceregina, in una sala destinata a questa funzione<sup>306</sup>.

Emanazione del potere spagnolo e, al contempo, dell'azione riformatrice della chiesa tridentina, la ristrutturazione delle cripte di Amalfi e Salerno mirava a segnare gli spazi dell'identità urbana. Già Capaccio aveva stabilito un nesso tra i cantieri nelle due città regnicole e l'Escorial, entrambi legati alla munificenza di Filippo II<sup>307</sup>. Il parallelo con la reggia-monastero rientrava in una politica delle reliquie, sacre e laiche, promossa dal sovrano Cattolico. Com'è noto, Filippo aveva radunato all'Escorial un notevole numero di reliquie e trasferito le spoglie degli avi, operazioni entrambe funzionali alla costruzione del potere monarchico.

In quest'ottica va inquadrato l'incarico di Enrique de Guzmán, conte di Olivares, che fu in carica dal 1595 al 1599, di traslare le spoglie mortali dei re angioini nel Duomo di Napoli. Poste sulla controfacciata, al di sopra di una lunga epigrafe, le tombe angioine dovevano infatti sottolineare la linea di sangue asburgica di Filippo III, da poco asceso al trono di Spagna, ed esaltare la munificenza del vicerè<sup>308</sup>.

I lavori alle cripte furono avviati nel 1599 da Fernando Ruiz de Castro e sorvegliati dalla viceregina Caterina de Zúñiga y Sandoval, celebrata nell'epigrafe salernitana come *magnae mentis femina*. Nel *Libro secondo in cui si ragiona di alcune fabbriche fatte in Roma, et in Napoli*, dato alle stampe a Napoli nel 1604 e dedicato (non a caso) alla consorte del vicerè, Fontana ricordava di aver sottoposto in più

---

fosse capace e corrispondere alla grandezza di Sua Maestà, come fù da me eseguito”. Fontana (1604), cc. 29-30r; citato in DE CAVI (2008), p. 149.

304 DE CAVI (2008), pp. 148-149.

305 DE CAVI (2010), pp. 159-161.

306 Per una ricostruzione del cerimoniale che si svolgeva all'interno del nuovo Palazzo Reale vedi MASCILLI MIGLIORINI (2013), pp. 141-165.

307 CAPACCIO (1604), p. 323.

308 LOFFREDO (2012), p. 82. Vedi inoltre PASCULLI FERRARA (2008), pp. 97-110.

occasioni all'attenzione della viceregina i progetti per il Palazzo Reale e di aver eseguito, per conto dei Lemos, diversi disegni per lavori da farsi alle cripte<sup>309</sup>. Le fonti stesse restituiscono il ritratto di una donna sensibile alle varie arti, collezionista di opere d'arte e libri di pregio<sup>310</sup>.

Come già accennato, furono soprattutto gli Ordini stanziatisi in città come Gesuiti, Oratoriani, Certosini e Teatini i protagonisti del rinnovamento architettonico. Questi necessitavano di spazi ed edifici di culto in linea con i dettami tridentini e disponevano spesso, tra le loro fila, di architetti che meglio potevano interpretare le esigenze delle comunità religiose di riferimento.

In effetti, come precisa Del Pesco, “nella prima fase della Controriforma e fino al 1630 circa, il ruolo guida nell'attività architettonica viene svolto da religiosi e tecnici interni agli Ordini; in seguito essi sono sostituiti da laici tranne nell'ambito gesuita, dove operano costantemente architetti della Compagnia”<sup>311</sup>.

Il nome di Giuseppe Valeriano, pittore e architetto gesuita, era legato non a caso al progetto del Collegio dei Gesuiti al Gesù Vecchio e del Gesù Nuovo<sup>312</sup>. Nella progettazione del Collegio, ampliato grazie alle donazioni di alcune case da parte della Duchessa di Maddaloni, Valeriano riproponeva in scala ridotta il cortile della sede romana, per il quale peraltro aveva già fornito i disegni. La sola differenza adottata nell'alzato era la diversa sovrapposizione dell'ordine: il dorico e lo ionico, anziché lo ionico e corinzio<sup>313</sup>.

Il progetto di maggiore interesse è quello del Gesù Nuovo, alla cui edificazione si pensava già a partire dal 1584, quando venne acquistato il palazzo eretto da Pietro Sanseverino nel 1470, per abatterlo e sfruttare parte della muratura per l'erezione del nuovo tempio. Singolare è la scelta di utilizzare il materiale di risulta della vecchia fabbrica, come il bugnato a punta di diamante che ricopre la totalità della facciata, e della pianta, a croce greca con una accentuazione dell'asse longitudinale, inscritta in un rettangolo tendente al quadrato.

Sotto questo aspetto, l'architetto si discostava dal modello imposto da Vignola nella chiesa del Gesù di Roma, del quale riproponeva in alzato la soluzione delle paraste

---

309 RESTAINO (2012), p. 51.

310 RESTAINO (2012), p. 168, n. 120.

311 DEL PESCO (1998), p. 233.

312 SALVIUCCI INSOLERA (1994), pp. 465-472.

313 BLUNT (2006), p. 56.

corinzie binate, e si ricollegava a modelli a pianta centrale, ricalcando nella pianta la basilica di Santa Maria Assunta in Carignano a Genova, a sua volta evocazione della pianta bramantesca di San Pietro<sup>314</sup>.

La vicenda della basilica genovese, progettata da Galeazzo Alessi ed eretta tra il 1552 e il 1603, si intrecciava con quella della fabbrica napoletana in quanto Alessi, tra il 1564 e il 1572, aveva prodotto disegni mai eseguiti per San Lorenzo all'Escorial, eretto da Juan de Herrera, con il quale Valeriano era in contatto durante il suo soggiorno spagnolo tra il 1574 e il 1580<sup>315</sup>. La decorazione interna, tra le più sontuose nelle chiese napoletane, si allontana dalle intenzioni dell'architetto che aveva previsto, in linea con gli indirizzi della Compagnia, pareti intonacate e il locale piperno per gli elementi architettonici, come quella che caratterizza la chiesa di Santa Maria della Sanità.

Si discostavano da questa prassi di affidare la progettazione di luoghi di culto ai religiosi dell'Ordine sia gli Oratoriani che i Certosini, i quali si servirono di Giovanni Antonio Dosio. Sulle ragioni che spinsero Dosio a trasferirsi nella capitale vicereale, dove è attestato a partire dal 1590, si è fatta largo l'ipotesi che a monte ci fosse l'invito del vicerè del tempo, il conte di Miranda, il quale condusse una vera e propria campagna di acquisizione di ingegneri, architetti, cartografi condotta sulla piazza di Roma, operazione che portò in breve tempo all'arrivo di Domenico Fontana<sup>316</sup>.

Un sicuro tramite per l'arrivo dell'architetto e scultore di San Gimignano a Napoli fu come si è visto padre Talpa, il quale si preoccupò di mettere a punto il progetto della chiesa dei Gerolamini. Impegnato con Cesare Baronio nel cantiere di Santa Maria in Vallicella in qualità di *praefectus fabricae* negli anni 1580-1586, dove era attivo Dosio<sup>317</sup>, Antonio Talpa fondò assieme a Francesco Maria Tarugi nel 1586 la sede napoletana degli Oratoriani che, come la congregazione romana, si proponeva di svolgere attività di predicazione, di assistenza morale e materiale ai fedeli poveri e ammalati<sup>318</sup>.

La posa della prima pietra avvenne il 15 agosto 1592<sup>319</sup>, la navata fu completata nel

314 DEL PESCO (2013), pp. 138-147.

315 DEL PESCO (1998), p. 233.

316 DENUNZIO (2011), p. 142.

317 L'architetto risulta attivo alla Vallicella tra gli anni 1580-1581. Su questa congiuntura e sulla presenza di Giovan Antonio Dosio nel cantiere della Vallicella vedi DEL PESCO (2011), pp. 237-253.

318 DEL PESCO (2011), p. 625.

319 In questa occasione erano inoltre presenti "il Conte di Miranda Viceré [...] insieme colla viceregina sua moglie, per la stima che haveano de' padri e particolarmente del Tarugi, et in segno

1619 e la chiesa fu consacrata nel 1658, al termine del completamento delle cappelle che affiancano le navate minori. Il nome di Dosio, quale autore del progetto, fu avanzato da Filangieri sulla base di un contratto, datato 29 dicembre 1593, in cui i marmorari Clemente Ciottoli e Benedetto Balsimelli si impegnavano con padre Talpa a eseguire “la base et zoccolo che va intorno la chiesa [...] conforme al disegno datoli da Giovan Antonio Dossio regio architetto”<sup>320</sup>.

I documenti attestano pagamenti a Dosio nel cantiere oratoriano nel giugno 1590; nel 1593-94, quando elabora i progetti per Santa Maria in Vallicella; nel 1596-1597 e nel 1601-1602, durante la costruzione della cappella Ruffo<sup>321</sup>. Dai dati d'archivio si apprende inoltre che, tra il 1599 e il 1600, Angelo Landi, Cristoforo Monterosso e Clemente Ciottoli chiesero 300 ducati per il trasporto via mare delle colonne dalla Toscana. È stato invece ridimensionato il ruolo di Bartolomeo Nencioni, maestro d'ascia, esecutore e autore del modello ligneo<sup>322</sup>.

Dal punto di vista strettamente planimetrico, l'edificio si presenta diviso in tre navate, con sei cappelle per lato, presbiterio quadrato affiancato da due cappelle rettangolari, il transetto posto orizzontalmente al termine della fuga prospettica delle navate, secondo un modello comune nelle chiese erette dopo il Concilio di Trento.

La volontà di conferire un impianto ortodossamente basilicale, con colonne corinzie, soffitto piano nella navata centrale con cupole nelle navate minori, rimandava a San Lorenzo a Firenze, città natale di Filippo Neri, riferimento “quasi d'obbligo per gli Oratoriani, che sentono fortemente di appartenere a una 'nazione' fiorentina e che nel cantiere dei Gerolamini hanno il sostegno del Granduca di Toscana”<sup>323</sup>.

Il modello brunelleschiano rimandava, innanzitutto, a quello delle basiliche paleocristiane, al centro della riflessione teorica degli Oratoriani. Va infatti ricordato

---

dell'affetto et amore che loro portavano, mandarono per quella solenne mattina dal Regio Palazzo il pranzo, e per ajuto della nuova fabrica seicento scudi di elemosina”. Vedi CISTELLINI (1989), II, p. 805. L'episodio rientra a buon diritto nel cerimoniale vicereale, configurandosi come un riflesso della *limosinas* o *amparo real*, che era appannaggio del sovrano.

320 Il documento è citato in FILANGIERI (1891), V, p. 173.

321 DEL PESCO (2011), p. 626.

322 La questione dell'attribuzione del progetto della chiesa dei Gerolamini a Dosio non è affatto pacifica. La posizione della critica, pur riconoscendo il ruolo avuto da Nencioni all'interno del cantiere, è di una partecipazione del maestro d'ascia all'esecuzione materiale dell'opera a partire dal 1634. Vedi DEL PESCO (2011), pp. 639-642. Di parere diverso è IORIO (2013, p. 52) per la quale il ruolo di Nencioni nel cantiere fu di vero e proprio prosecutore e supervisore dei lavori alla fabbrica dopo la partenza di Dosio. Dionisio di Bartolomeo risulta infatti architetto della Casa stipendiato mensilmente almeno fino al 1614.

323 DEL PESCO (2011), p. 629.

come il cardinale Cesare Baronio fosse un fervente sostenitore di questo recupero delle forme e delle reliquie della prima era cristiana: promosse il restauro delle basiliche dei Santi Nereo e Achilleo e di San Gregorio al Celio e sostenne la ripresa della pianta basilicale per San Pietro, che avrebbe così evocato la chiesa fondata da Costantino. Queste sue azioni trovavano dunque una sistematizzazione teorica negli *Annales*, la cui pubblicazione fu resa possibile proprio da padre Talpa<sup>324</sup>.

L'attività architettonica di Dosio interessò, come si è visto, anche la Certosa di San Martino, con la quale l'architetto di San Gimignano stipulò un contratto il 7 giugno 1591<sup>325</sup>. A partire da Cesare d'Engenio, sappiamo che la mente del rinnovamento della fabbrica gotica fu il priore Don Severo Turboli, che resse la Certosa per ben due volte: la prima tra il 1581 e il 1597 e la seconda, ormai anziano, tra il 1606 e il 1607<sup>326</sup>.

È oggi difficile riuscire a distinguere gli interventi dosiani da quelli più cospicui di Cosimo Fanzago. La paternità di Dosio nell'impostazione del chiostro grande è confermata dal carattere cinquecentesco dell'intelaiatura architettonica che porta, in definitiva, a rigettare la tradizionale attribuzione del progetto a Fanzago, al quale era generalmente riferito sulla base di un contratto stipulato dall'artista di Clusone con i monaci certosini<sup>327</sup>.

L'arioso porticato, modulato dalla scansione delle arcate a tutto sesto su colonne in marmo, non ha alcun riscontro nell'opera di Fanzago e sembra invece collegarsi a modelli, cinquecenteschi e dosiani, come il chiostro d'ingresso alla casa dei Gerolamini, in cui è riproposto l'uso di semplici colonne doriche che, nella soluzione d'angolo, si fondono in un solo pilastro.

Nella progettazione del chiostro della certosa Dosio doveva inoltre avere in mente il grande chiostro della certosa romana di Santa Maria degli Angeli, ricavata negli spazi delle terme di Diocleziano, cantiere noto all'architetto toscano che lo immortalò in diversi disegni<sup>328</sup>. È importante ricordare “che la specificità e la continuità dei caratteri tipologici sono requisiti indispensabili nella realizzazione degli insediamenti certosini”<sup>329</sup>.

---

324 DEL PESCO (2011), p. 630.

325 Il contratto è pubblicato da SPINAZZOLA (1902), p. 168.

326 CAUSA (1973), p. 29.

327 DEL PESCO (2011), p. 647.

328 MARCIANO (2011), p. 78.

329 DEL PESCO (2011), p. 648.

In maniera analoga agli Oratoriani, l'ordine dei Teatini era legato con doppio filo alla chiesa madre romana, Sant'Andrea della Valle, per il tramite di due famiglie napoletane: i Carafa e i Piccolomini d'Aragona. L'Ordine nasceva infatti dall'incontro a Roma nel 1523 fra il napoletano Gian Pietro Carafa (1476-1559), al tempo vescovo di Chieti, e il vicentino Gaetano Thiene (1480-1547)<sup>330</sup> e, pur non formalmente, il Carafa fu la prima guida e promotore del loro stanziamento a Napoli, nella chiesa di San Paolo Maggiore<sup>331</sup>.

La sua salita al soglio di Pietro, nel 1555, col nome di Paolo IV non fece che potenziare le prerogative dell'Ordine che divenne, prima dei domenicani di Santa Maria sopra Minerva<sup>332</sup>, sede del Santo Uffizio<sup>333</sup>. Gli anni successivi alla morte di Paolo IV nel 1559, sul cui pontificato cadde la *damnatio memoriae*<sup>334</sup>, furono caratterizzati dalla crisi interna dell'Ordine, diviso tra i sostenitori e i detrattori del Carafa. Nel 1584, i teatini romani decisero di cercare una nuova Casa e una nuova chiesa nel centro della città, trovando sede nel palazzo Piccolomini, donato due anni prima da Costanza Piccolomini d'Aragona, duchessa di Amalfi e contessa di Celano, appartenente al ramo napoletano della famiglia del papa senese.

Nel 1586 fu eretta la prima fabbrica della chiesa, dedicata all'apostolo Andrea, ottemperando alla condizione della Piccolomini di erigere un edificio al Santo protettore di Amalfi<sup>335</sup>. Il legame con Napoli, alla base della fondazione dell'Ordine, era ulteriormente rinsaldato dal mecenatismo del cardinale Alfonso Gesualdo<sup>336</sup> e

---

330 Su questo vedi VANNI (2010).

331 Sulla chiesa di San Paolo Maggiore vedi LENZO (2011).

332 Nel 1542 Carafa ottenne da papa Paolo III Farnese l'istituzione del Santo Uffizio, che aveva lo scopo di combattere la Riforma e le posizioni eterodosse all'interno della Chiesa ma anche di sorveglianza e repressione nei confronti di eventuali avversari per arrestarne le carriere ecclesiastiche e, soprattutto, l'elezione papale. Vedi FIRPO, BIFERALI (2009), p. 238.

333 Parallelamente a Roma, le indagini inquisitoriali a Napoli per combattere la diffusione del valdesianesimo furono avviate nell'estate del 1542, o poco prima, da Gian Pietro Carafa coadiuvato da Juan Álvarez de Toledo. Vedi VANNI (2010), p. 195.

334 La mattina del 18 agosto, quando il pontefice era su letto di morte, il consiglio Capitolino aveva decretato la distruzione delle opere pittoriche e scultoree che effigiassero Paolo IV. Tra queste ultime, vi era la statua del pontefice eseguita da Vincenzo De' Rossi, che fu mutilata e oggetto di vilipendio. Su questa vicenda vedi PAMPALONE (2004), pp. 199-243, alle pp. 203-204.

335 FERRARA (2003), p. 21. La devozione dei Piccolomini nei confronti dell'Apostolo è costellata da diversi episodi. Nel 1462, sotto il pontificato di Pio II, fu traslata la testa del Santo che fu portata a San Pietro, in origine all'interno di una cappella dedicata a San Gregorio e Sant'Andrea, in cui furono collocati i monumenti di Pio II e Pio III. Il legame tra i Piccolomini, Sant'Andrea e la nascita dell'ordine è ulteriormente suggellato dalla professione di fede dei primi padri fondatori in San Pietro, davanti alla citata cappella.

336 L'8 marzo 1589 il cardinale concedeva la licenza di cavare pietre e marmi per la fabbrica della chiesa. Vedi HIBBARD (1961), p. 292.



dalla presenza nel cantiere dell'architetto teatino Francesco Grimaldi<sup>337</sup>. Il confratello regolare ebbe un ruolo analogo a quello di *consiliarius aedificiorum* svolto da Giovanni Tristano per i Gesuiti<sup>338</sup>.

Risulta difficile da inquadrare il coinvolgimento dell'architetto teatino, al suo rientro da Roma, nei cantieri di San Paolo Maggiore e dei Santi Apostoli, in cui la successiva sovrapposizione degli interventi in un lungo lasso di tempo rende poco leggibile l'impianto pensato da Grimaldi<sup>339</sup>. Se l'esistenza di un progetto della chiesa affacciata su via dei Tribunali non trova alcun riscontro documentario, nonostante venga ricordato dall'autorevole Carlo Celano<sup>340</sup>, diverso è il caso della chiesa dei Santi Apostoli, da cui il confratello regolare proveniva e in cui fu sepolto nei primi di agosto 1613<sup>341</sup>.

Come riporta Bolvito nella manoscritta *Notizia della Casa di Sant'Apostoli*, “si stette in la mira di far una chiesa nuova; e di trovar personaggio che volesse far la spesa e fra tanto il P. D. Francesco Grimaldo Architetto nostro attese à far il disegno”<sup>342</sup>. La pianta prevista da Grimaldi, a croce latina inscritta in un perimetro rettangolare, con quattro cappelle per lato che fiancheggiano l'unica navata e comunicano tra loro attraverso un passaggio architravato, presentava un'articolazione degli spazi analoga a quella della chiesa di Pizzofalcone<sup>343</sup>.

Emerge comunque in maniera chiara una evidente diversità tra le due fabbriche teatine. Se i teatini di San Paolo, legati alla figura di San Gaetano da Thiene,

---

337 Per un profilo monografico sull'architetto teatino si veda SAVARESE (1986). Sulla genesi progettuale di Sant'Andrea della Valle vedi MASCIANTONIO (2005), pp. 123-169.

338 SAVARESE (1986), p. 94.

339 Per quanto riguarda la fabbrica di San Paolo Maggiore si deve a Valerio Pagano, collaboratore di Grimaldi, la soprintendenza alle fasi dei lavori, dal loro avvio negli anni 1581-1583 fino alla morte del confratello teatino, avvenuta nel 1561. Su tutto questo vedi LENZO (2011), pp. 130-134.

340 Sul problema dell'attribuzione a Grimaldi di San Paolo Maggiore vedi LENZO (2011), pp. 125-126.

341 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 521, c. 25: “P. d. Franc.o Grimaldi, d'Oppido, professo di Capoa a 2 d'Agosto 1613. sotto l'istesso”. Un'ulteriore notizia si ricava dall'*Annalium liber nunc primum a R.P. D. Hieronymo Pignatello Domus Sanctorum Apostolorum Civitatis Neap. Praeposito confectus in quo quidquid acciderit notatu dignum referetur*: “P.D. Franciscus Grimaldus domus S. Eligii civitatis Capuae professus, post diuturnam infermitatem moritur die 2 Augusti 1613”. Vedi SAVARESE (1986, p. 11, nota 4). La studiosa ipotizza che Grimaldi sia morto il 1 Agosto e sepolto il giorno successivo. Lo si apprende dall'elogio contenuto nell'Obituario generale dei Teatini, dove è registrato il decesso per un errore di trascrizione al 1619: “Agosto 1. del 1619 morì nella nostra casa de SS. Apostoli di Napoli P. D. Francisco Grimaldi da Oppido; insigne Architetto, famoso per tutta per le sontuose fabbriche, per suo disegno poste in opera, in particolare per quelle della nostra chiesa di S. maria degli Angioli e del Tesoro di S. Gennaro di Napoli”. Vedi BNN, *Fondo San Martino*, ms. 501, c. 468. Il documento, già reso noto da Savarese, è stato ricontrollato da chi scrive.

342 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 527, c. 12. Il documento, già citato in SAVARESE (1986), p. 128, è trascritto dal dettato originale.

343 SAVARESE (1986), p. 130.

sottolineavano la loro “vicentinità” servendosi di maestranze venete, come a suggellare il legame con i luoghi in cui era nato e vissuto il loro Santo Protettore<sup>344</sup>, diverso era invece l'atteggiamento della Casa dei Santi Apostoli che guardava con ogni evidenza alla chiesa madre romana: Sant'Andrea della Valle.

È in particolar modo, come vedremo, nella scelta degli artisti e delle maestranze coinvolte nei due cantieri napoletani che si evidenziano i differenti indirizzi.

### II.3 *La committenza privata, tra aristocrazia di rango e nuovi ceti*

Accanto al potere vicereale e ai nuovi Ordini, il mecenatismo della committenza privata si esprimeva principalmente nell'erezione di cappelle gentilizie. All'interno degli spazi concessi al patronato dagli Ordini cittadini, le famiglie aristocratiche trovavano il luogo privilegiato per la manifestazione pubblica del proprio appannaggio sociale.

A Napoli erano soprattutto le *gentes*, di antica nobiltà, a contendersi gli spazi più in vista nei principali edifici di culto. Al loro interno, queste si dividevano in nobiltà di Piazza e fuori Piazza. Le Piazze, dette anche Sedili o Seggi, corrispondevano a ripartizioni associative, non territoriali, ed erano: Capuana, Nido, Porto, Portanova, Forcella, Montagna. La distinzione tra nobiltà di Piazza (o di Seggio) e quella fuori Piazza è netta: la prima partecipava alla vita politica, la seconda ne era esclusa<sup>345</sup>.

A queste, si aggiungeva la classe dei cosiddetti “togati” che nella divisione per classi sociali prospettata nel *Giudicio di Napoli* di Riaco corrispondeva al “popolo”<sup>346</sup>. Questa classe eterogenea composta, tra le altre, da mercanti, avvocati e giureconsulti registrava una continua ascesa nelle cariche della burocrazia, a partire dalla fine del Cinquecento. Come osservava Vincenzo Pacelli, “lo strapotere del ceto dei giurisperiti [...] giunse quasi a scavalcare quello della stessa nobiltà di seggio, con la cui immagine, del resto, i nuovi potenti aspiravano ad identificarsi non solo con l'acquisto di titoli nobiliari [...] ma anche e soprattutto con l'appropriazione di

---

344 BORRELLI (2012), p. 62.

345 GALASSO (2009), p. 56. Le famiglie che si dividevano secondo questa ripartizione erano all'incirca 130.

346 RIACO (1658). Secondo l'autore, il termine “popolo” indicava innanzitutto “un aggregato di gente distinto dalla nobiltà e diviso dalla plebe”. Al suo interno, questo era ulteriormente articolato, e comprendeva almeno tre categorie: “quelli che vivono d'entrate; coloro che svolgono la loro attività nei tribunali; i mercanti e gli artigiani di rispetto”. Quella che oggi definiamo la borghesia era dunque inquadrata all'interno di questa categoria sociale, distinta dalla plebe che comprendeva le arti e mestieri.

consuetudini e pratiche sempre reputate prerogativa esclusiva delle grandi famiglie aristocratiche”<sup>347</sup>.

Il grado di assimilazione della classe borghese al ceto nobile si misurava proprio nella dotazione di cappelle. Per la *concessio cappellae* il costo era di circa 600 ducati, somma di per sé ingente alla quale si aggiungevano le spese per la ristrutturazione e la decorazione, che si aggiravano intorno ai 50.000 ducati.

In generale, la corsa al patronato vedeva coinvolte le principali chiese cittadine, quelle legate agli Ordini così come quelle nazionali. I De Franchis, gli Spinelli e i Carafa avevano in concessione le loro cappelle in San Domenico Maggiore<sup>348</sup>. Imprenditori e nobili lombardi, mercanti e cambiavalute, come erano i Cortone, Fontana, Noris Correggio, Fenaroli, vantavano invece i loro patronati all'interno della chiesa nazionale: Sant'Anna dei Lombardi<sup>349</sup>. I banchieri Spinola e Costa si erano dotati di propri altari in San Giorgio dei Genovesi<sup>350</sup>. Secondo un comune costume si orientavano le famiglie fiorentine, le quali si raccoglievano principalmente nella chiesa di San Giovanni dei Fiorentini<sup>351</sup>.

Più ricercate erano invece le scelte di patronato all'interno degli Ordini della Controriforma, in particolare i Gesuiti e i Teatini. Va infatti sottolineato come i due grandi Ordini cittadini fungessero da catalizzatori della nobiltà napoletana: i teatini godevano del sostegno di nobili in prevalenza italiani, al contrario dei Gesuiti, che annoveravano invece tra le loro fila molti spagnoli<sup>352</sup>. Se i Borrello trovavano spazio

---

347 PACELLI (1987), p. 209.

348 PACELLI (1987), p. 212.

349 La chiesa della confraternita lombarda fu fondata nel 1472 e si trovava nei pressi del palazzo dei Carafa di Maddaloni. Tra i personaggi notabili, l'architetto Domenico Fontana aveva ottenuto il patronato di una cappella. A seguito di un progressivo degrado (nel 1798 il soffitto ligneo crollò) la confraternita si trasferì nell'Ottocento nel vicino complesso di Monteoliveto, portando con sé gli arredi interni, compresa la tomba dell'architetto ticinese oggi murata nel portico di accesso. Degna di rilievo era la cappella di Giovan Donato Correggio, facoltoso mercante di origine bergamasca, decorata con affreschi di Battistello Caracciolo e, secondo il Capaccio, da un quadro d'altare fatto dipingere a Roma, di un autore non precisato. Su questi aspetti vedi D'AGOSTINO (2011), pp. 24-25, nota 31 e p. 30, nota 62, con bibliografia di riferimento.

350 PACELLI (1987), p. 212.

351 Del mecenatismo delle famiglie fiorentine nella chiesa della *natione* sopravvive una parte degli arredi, come *L'Apostolato* eseguito da Pietro Bernini, Giovanni Caccini, Michelangelo Naccherino e Francesco Cassano fu invece alloggiato nella chiesa dell'Incoronata del Buon Consiglio. Diversa fu invece la sorte delle lapidi asportate dalle cappelle, che furono ridotte in frantumi e depositate nella cripta-cimitero dei Santi Apostoli. Tra questo materiale, SORRENTINO (2016, pp. 53-68) ha individuato frammenti di una lapide, eseguita da Giovan Antonio Dosio, per la cappella del Riccio. Per una trattazione generale sulle opere d'arte presenti in San Giovanni dei Fiorentini vedi DE CASTRIS (2012), pp. 225-236.

352 RUOTOLO (2011), I, p. 517.

nella chiesa del Gesù Nuovo<sup>353</sup>, il cardinale Ascanio Filomarino otteneva in concessione, per sé e i suoi familiari, il transetto sinistro dei Santi Apostoli<sup>354</sup>; mentre Cesare Firrao, principe di Sant'Agata, erigeva la sua cappella *in cornu evangelii* nella chiesa di San Paolo Maggiore<sup>355</sup>.

A questi casi, che costituivano la norma, si aggiungeva la consuetudine da parte delle famiglie di nobiltà remota oppure della borghesia nobilitata di erigere e dotare di cospicue somme chiese, monasteri e pie istituzioni. Questo fenomeno, più di altri, mette in luce un aspetto insito nella cultura religiosa napoletana di stampo controriformato: il concetto che “la Misericordia, la Carità, sono mezzi attraverso cui si ricava il premio”<sup>356</sup>.

Per tracciare dunque un quadro della committenza privata è utile partire proprio da questi ultimi. Elemento che contraddistingue questi contesti è, in genere, la presenza di targhe o monumenti commemorativi con il ritratto o l'effigie del committente. È questo il caso di Fabrizio Pignatelli<sup>357</sup>, la cui figura in bronzo fu realizzata da Michelangelo Naccherino nella chiesa di Santa Maria Materdomini, annessa all'Ospedale della Trinità dei Pellegrini da lui fondato<sup>358</sup>. Cavaliere gerosolomitano e baglivo dell'Ordine di Sant'Eufemia, Pignatelli combatteva “con valore contro gli infedeli di Cristo” e aveva partecipato alla spedizione contro “l'armata Turchesca” di Tripoli che minacciava di sbarcare in Sicilia. Affetto dalla gotta, Fabrizio lasciò le armi ma non mancò di esercitare

“l'istituto della sua Religione [...] alloggiando ciaschedun giorno nella sua propria casa tredici pellegrini in memoria di Cristo Signor nostro, e de suoi tanti Apostoli, dandogli da mangiare, e dormire, e ministrandoli egli in persona, la qual opera [...] deliberò poscia usarla generalmente con tutti i pellegrini, che in Napoli capitassero per visitar i luoghi pij di essa città”<sup>359</sup>.

Da qui la scelta di fondare, nel 1573, l'ospedale dei Pellegrini e l'attigua chiesa di Santa Maria Materdomini<sup>360</sup>. Nel testamento, rogato il 2 novembre 1577, Pignatelli

---

353 Sulla cappella Borrello vedi D'AGOSTINO (2011), pp. 48-51.

354 Sull'altare Filomarino ai Santi Apostoli vedi LORIZZO (2002), pp. 62-75 e LORIZZO (2006), pp. 64-81.

355 Sulla cappella Firrao vedi l'ampio saggio monografico di IORIO (2012), pp. 289-426.

356 PACELLI (1987), p. 215.

357 Le notizie biografiche su Fabrizio Pignatelli si apprendono da DE LELLIS (1663), II, pp. 131-134.

358 Sulla statua in bronzo di Pignatelli vedi KUHLEMANN (1999), pp. 176-178, cat. A.4.

359 DE LELLIS (1663), II, p. 133.

360 Sul complesso della Trinità dei Pellegrini vedi ALISIO (1976).

aveva legato tutte le sue sostanze alla “Venerabile Chiesa intitolata della Madre di Dio, seu ospedale dè Peregrini da lui fondata”, indicata Erede Universale. Inoltre, egli aveva espresso la volontà che

“dopo mia morte li predetti Signori Esequitori debiano fare una statua mia de marmo fine o de bronzo, ad elezione di essi Signori Esecutori, ad effetto per dimostrare il fundatore di detto ospedale et Ecclesia, et no ad Pompa”<sup>361</sup>.

La figura in metallo, rivolta in adorazione verso l'altare, costituisce un caso di per sé eccezionale, vuoi per il materiale che non trova riscontri nella scultura napoletana del Cinquecento; vuoi per la rappresentazione del cavaliere gerosolomitano in armi, sottolineando due aspetti comuni alla nobiltà di spada: la lealtà alla Corona e la fedeltà alla Chiesa<sup>362</sup>.

Secondo posizioni analoghe si esprime la committenza della borghesia nobilitata, prevalentemente di toga, come nel caso di Annibale Cesareo, segretario del Regio Consiglio. Dal resoconto che ne fa Carlo Celano emerge lo zelo religioso del magistrato, il quale “ebbe un genio devoto di edificare monasteri e conventi”<sup>363</sup>. A lui si deve la costruzione della chiesa di Santa Maria della Paziienza che, in uno dei rari casi di toponomastica, viene ancora oggi ricordata con il nome del suo fondatore: la Cesarea<sup>364</sup>. Al suo interno, il monumento con l'effigie marmorea stante di Cesareo, realizzata da Naccherino negli anni 1611-1613, è “la più significativa delle numerose immagini funebri dai volti come sigillati in una compunzione assorta”<sup>365</sup>. Anche in questo caso, la figura di Cesareo si rapporta nella zona presbiteriale all'altare maggiore, ricordando attraverso il monumento “l'uomo e le sue azioni ai posteri, così le opere sue saranno ricordate dalla chiesa e dai suoi ministri affinché quel fedele possa partecipare alla gloria eterna”<sup>366</sup>.

L'esempio di Annibale Cesareo stimolò nel ceto forense la conquista di ruoli e cariche all'interno della burocrazia vicereale, quelli che prima erano riservati per diritto di nascita ai nobili, legittimando forme di rappresentazione che derivavano dall'iconografia di questi ultimi. Alle aspirazioni di riscatto sociale della classe

361ASNa, *Fondo Pignatelli Cortes*, scansia 133, cc. 1r; 10r. Il documento è trascritto in parte in KUHLEMANN (1999), p. 269, doc. 30.

362 PACELLI (1987), p. 240.

363 CELANO (1692), IV, p. 748.

364 PACELLI (1987), p. 215, nota 28.

365 NAVA CELLINI (1982), p. 117. Sul monumento di Annibale Cesareo vedi KUHLEMANN (1999), pp. 195-196, cat. A.20.

366 PACELLI (1987), p. 125.

borghese nei confronti dell'aristocrazia, si aggiunge anche il sentimento di filantropia, invero esibita e ostentata, attraverso forme di soccorso e assistenza delle classi e dei ceti più in difficoltà della società napoletana, che accomuna sia la nobiltà di seggio che quella acquisita.

Questi aspetti si trovano tutti formulati in Giovan Camillo Cacace. Tipico esempio della devozione bigotta secondo alcuni, “zotico e di genio tetro e niente accomodato per la società civile” per altri, Cacace ben esemplifica la scalata della borghesia giuridica nei ranghi dell'alta burocrazia vicereale, al punto da diventare Reggente della Sommaria, la maggiore carica alla quale il ceto dei magistrati potesse aspirare<sup>367</sup>. Alle notevoli doti giuridiche, che gli venivano riconosciute, Cacace accompagnava l'amore per le *bonae litterae* e fu tra i primi ad aderire, nel 1611, all'Accademia degli Oziosi<sup>368</sup>.

Anche in questo caso, le disposizioni lasciate in calce al testamento consentono di comprendere il sentimento che animava la cosiddetta nobiltà di toga, così come la religiosità bigotta e spagnolesca del tempo. Nel 1649 Cacace, non avendo eredi, aveva indicato come destinatario delle sue ricchezze il Pio Monte della Misericordia, la nota istituzione napoletana della quale faceva parte. Inoltre, lasciava parte del suo notevole patrimonio alla fondazione di un monastero di francescane: quello di Santa Maria dei Miracoli. Il cenobio femminile, oltre ad accogliere giovani bisognose, avrebbe ospitato monache di famiglia nobile “integre nel corpo, istruite e obbedienti alla regola di San Francesco”<sup>369</sup>.

Alla sua morte Cacace dispose di essere sepolto, nella cappella di famiglia in San Lorenzo Maggiore<sup>370</sup>, “ignudo vestito solamente dell’Abito di S. Francesco de Minori Conventuali, posto in un semplice tavuto, seu calcia sopra una bara coperta da un coltra, seu cortina di saia berrettina, seu fratesca”. Contrariamente all'austerità di Pignatelli, il Reggente predispose che alle sue esequie, oltre ai frati e agli esponenti del clero regolare, fossero presenti gli orfanelli di Santa Maria della

---

367 Per un profilo biografico sul personaggio vedi MAZZACANE (1978), pp. 740-742.

368 Sul cenacolo letterario, fondato da Giovanni Battista Manso, vedi RIGA (2015), pp. 159-171.

369 Sul monastero di Santa Maria dei Miracoli vedi NAPPI (1982), pp. 196-218 e PAPA SICCA (2002).

370 Ultima delle quattro concessa dai padri francescani al duca di Termoli nel 1539, con intitolazione a Santa Margherita, la cappella passò a Francesco Antonio e Giuseppe De Caro, zii materni di Cacace, con atto notarile del 24 novembre 1570. L'altare pervenne dunque al Reggente attraverso la madre, Vittoria De Caro, con dedizione alla Madonna del Rosario. Sulla cappella De Caro-Cacace, sulle strategie di mecenatismo di Cacace e sugli artisti coinvolti vedi LOFANO (2016a), pp. 241-287.

Colonna e, soprattutto, “cinquanta poveri con le candele di due oncie per uno accese”<sup>371</sup>.

Questo sentimento religioso, che a una sensibilità contemporanea può apparire eccessivo, non era solo di Pignatelli, di Cesareo o di Cacace, ma era ampiamente condiviso da altri esponenti della società partenopea durante il Vicereame spagnolo. Basti pensare a Giulio Cesare Sersale, nobile del seggio di Nido e primo tra i sette fondatori del Pio Monte della Misericordia, che lasciò tutti i suoi averi terreni ai poveri facendosi chierico regolare, mentre la moglie vestiva i panni di terziaria francescana<sup>372</sup>; o ancora, alle pratiche assistenziali che i nobili di seggio rivolgevano ai malati dell'Ospedale di Santa Maria del Popolo agli Incurabili solo per obbedire al precetto evangelico<sup>373</sup>.

Mosso da uno stesso desiderio di espiare la colpa di aver accumulato beni fu Gaspare Roomer, tra i più importanti collezionisti di pittura nordica di stanza a Napoli<sup>374</sup>, che non lesinò di donare le sue fortune al convento di Santa Maria Maddalena de' Pazzi, verso la quale nutriva una particolare venerazione. Si può dunque convenire con Pacelli, il quale sottolineava che

“queste donazioni a confraternite laiche o religiose o a istituzioni che si susseguono con tanta rapidità sono connesse ad un credo religioso, quasi un fanatismo, di totale adesione ai principi controriformati della chiesa postconciliare. Una specie di fanatismo [...] che è certamente una componente della vita e della pratica religiosa del Seicento napoletano che senza differenza alcuna di classe socio-politica di appartenenza connota nobili, gli uomini di cultura, i magistrati, gli artisti, gli artigiani, il popolo minuto”<sup>375</sup>.

Proveniva dalla famiglia dei Carafa di Stigliano, del Seggio di Nido, “nota al mondo sì per dignità Pontificia come anco Cardinalizia” il cardinale Decio Carafa, che fu arcivescovo di Napoli dal 1613 al 1626. Devoto con pari fervore all'Ordine

---

371 INDICE (1656), p. 1.

372 Riporta CAPACCIO (1634, p. 704) che, seguendo l'esempio di Carlo Carafa dei duchi d'Andria, fondatore di una congregazione devota a San Francesco d'Assisi per l'assistenza agli infermi, i due coniugi decisero di prendere voti: “et avendo quella signora vissuto tanti anni col marito più da monica che da donna casata, e 'l marito più religioso che da secolare, all'ultimo ispirati ambedue da Dio, si risolsero ella di monacarsi e 'l marito di entrarsene tra' padri teatini”. Sul Pio Monte vedi CASANOVA (2008).

373 PACELLI (1987), p. 225.

374 Su questo aspetto vedi ZEDER (2015), pp. 75-83 e STOESSER (2018), pp. 41-49.

375 PACELLI (1987), p. 225.

francescano, del quale sovvenzionò la costruzione di una chiesa a Torre del Greco, così come dei Gesuiti e dei Teatini, Decio finanziò i lavori di ristrutturazione e riadattamento del Duomo di Napoli. Riporta Claudio Gioiosa, suo maestro di Camera, che

“havendola ritrovata assai ruinata [la Cattedrale], cominciò a rifarla dal pavimento al tetto, Vi fece il coro per li Canonici incostrato *per* di fuori di Marmi, e Mischi superbissimi con statue delli Patroni della Città, di rilievo di Marmo, che vi spese piu di 5. mila scudi, fece il soffitto tutto intagliato, et indorato con bellissime pitture, che con abbellimento di stuccho e di finestre alla moderna vi spese da 20. mila docati; fece un battisterio con cupola di Marmi scommesso di varie pietre pretiose di diversi colori, giudicata opera bellissima da tutti, et in particolare dal *Serenissimo* Precipe di Pollonia, che molto lodò l'opera e la spesa, e qui ci spese da 4. mila altri ducati. Così anco ad un sepolcro lavorato di bronzi; e marmi dove ripose l'ossa dell'Arcivescovo Mario Caraffa suo zio, e poi vi si riposero le sue [...]”<sup>376</sup>.

Al contrario degli episodi di committenza fin qui enumerati, l'intervento di Carafa non si iscriveva nella dimensione privata di una cappella, come nel caso di Lelio Brancaccio, ma interessava di fatto lo spazio pubblico della navata centrale della Cattedrale.

Di questa rinnovata campagna decorativa, in parte scomparsa nei successivi interventi e ripristini dell'antica fabbrica angioina, sopravvive il fonte battesimale in marmi mischi e bronzo eseguito tra il 1621 e il 1623 dal marmoraro Nicola Carletti in collaborazione con Giovan Domenico Monterosso, che fissa nell'ossessiva ripetizione dello stemma di famiglia sormontato dal galero cardinalizio l'atto munifico del committente<sup>377</sup>.

Come si è in più occasioni sottolineato, la Casa dei Teatini fu uno dei principali intercettatori della committenza privata. Questo perché l'Ordine rappresentava la realtà culturalmente più viva nella capitale del Viceregno, nonché “per il filo rosso che la legava al potere costituito”<sup>378</sup>. È in particolare la chiesa dei Santi Apostoli a rappresentare, anche sotto questo aspetto, la punta avanzata delle tendenze estetiche e culturali provenienti da Roma.

---

376 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 209, c. 7.

377 Sugli interventi di Decio Carafa nel Duomo di Napoli vedi STRAZZULLO (1995), pp. 209-226.

378 LORIZZO (2006), p. 64.



Per il convento napoletano Michelangelo Merisi avrebbe infatti dovuto eseguire una tela destinata al nuovo refettorio, in sostituzione della *Moltiplicazione dei pani* di Belisario Corenzio. L'opera, per la quale Caravaggio intascò un acconto “vicino a cento scudi” non fu mai realizzata per la fuga e la tragica morte del pittore lombardo; tuttavia, l'episodio era indicativo del ruolo di primo piano svolto dall'Ordine nel mecenatismo artistico<sup>379</sup>.

A questa Casa furono inoltre destinate le spoglie di Giovan Battista Marino. Il rapporto del poeta con la chiesa dei SS. Apostoli e la vicenda travagliata della sua sepoltura è filologicamente ricostruita da Luigi Guarini in un manoscritto del *Fondo San Martino* della Biblioteca Nazionale di Napoli<sup>380</sup>. Il testo, di notevole interesse per comprendere la vita culturale che si animava attorno alla Casa Teatina, ricostruisce attraverso la documentazione d'archivio nota al confratello teatino il legame del poeta con l'Ordine e la sede dei Santi Apostoli. Dal resoconto di Guarini si apprende che Marino, già a Roma, intratteneva contatti con i Padri dell'Ordine e

“volendo rimpatriarsi [a Napoli] il Marini parve bene al P. Generale [Vincenzo Giliberti] raccomandarlo all'anzidetto P. Dentice, ch'era passato Preposito in SS. Apostoli, pregando di riceverlo, e farlo stare colà fino a che fosse pronta la di lui abitazione”<sup>381</sup>.

Nel testamento rogato a Napoli il 22 marzo 1625, quattro giorni prima della morte, Marino aveva indicato suo esecutore testamentario Giovan Battista Manso, marchese della Villa, “con l'obbligo d'innalzargli un tumulo, ed una statua nella Chiesa de' SS. Apostoli”<sup>382</sup>. Per ottemperare alle volontà del poeta Manso disponeva della somma di mille ducati, depositati presso il banco di San Giacomo, per far fronte alle spese necessarie all'erezione della tomba e alle esequie<sup>383</sup>.

Al momento della morte avvenuta il 26 marzo, che cadeva il mercoledì santo, il cadavere fu portato “privatamente in S. Apostolo, dove si doveva imbalsamare e far l'essequie dopo Pasqua”. Durante le fasi di imbalsamazione, delle quali si occupò il medico Pasquale Villano, furono tratti i calchi in cera per la maschera mortuaria e probabilmente delle mani, come d'uso nel caso di personaggi illustri ai quali era

---

379 Su tutto questo vedi CONTE (2012), pp. 205-206.

380 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 216. Sulla vicenda della sepoltura e del monumento al poeta è tornata da ultimo CONTE (2012), pp. 213-217 e pp. 411-421.

381 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 216, c. 3.

382 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 216, c. 1.

383 CONTE (2012), p. 207.

riservata la celebrazione del doppio funerale<sup>384</sup>.

La scelta di funerali solenni fu infatti giudicata eccessiva dal cardinale Decio Carafa, il quale mandò una inibitoria in SS. Apostoli,

“perché non si fusse seppellito senza sua licenza, facendosi molto meraviglia, che dai PP. si fosse trattato come un santo, con tante traslazioni; ma essendosi risposto, che questo si era fatto solamente per imbalzarlo, si quietò; ed ordinò che si fosse seppellito con la sola Parrocchia, e fosse recto tramite portato alla Chiesa fu ubbidito, ma non si potè impedire l'invito de' Cavalieri, che al numero quasi di cento l'accompagnarono con torce accese”<sup>385</sup>.

Il 28 marzo fino alla sera delle esequie, che si tennero il 3 aprile, il feretro fu esposto in Sant'Angelo al Foro, nella cappella prossima al palazzo del marchese di Villa; da qui, il corpo fu traslato “per condurlo con le esequie solenni in Santo Apostolo”<sup>386</sup>.

All'interno del cimitero ipogeo della chiesa teatina il corpo venne inumato, come conferma Francesco Bolvito nella sua *Cronaca della Casa de' SS. Apostoli*, e nel 1650 Ludovico Antinori stabilì di far erigere una memoria del poeta nel Cimitero della chiesa teatina<sup>387</sup>, rispettando in parte le volontà testamentarie di Marino.

Tuttavia, il monumento come auspicato da Marino non venne realizzato “poiché il Marchese ebbe qualche altercazione coi PP. Di SS. Apostoli per alcuni articoli dell'eredità, così non volle più innalzarlo colà, e credette sodisfare al suo obbligo con quel cenotafio”<sup>388</sup>.

La tomba di Giovan Battista Marino ebbe, al pari della sepoltura del poeta, una storia travagliata<sup>389</sup>. Nel 1634 la memoria funebre veniva ricordata nella cappella della famiglia Manso, adiacente al palazzo, da Francesco De Pietri che in maniera succinta segnalava “il vivo Capo di metallo del poeta Gio. Battista Marino Napoletano di rara

---

384 CONTE (2012), pp. 207-209. Oltre all'impedimento per la celebrazione delle esequie, rimandate a causa della coincidenza con la Settimana Santa, la necessità di imbalsamare il cadavere e di trarre il calco del volto (e probabilmente delle mani) di Marino aveva diverse finalità. Nel primo caso, si trattava di preservare il cadavere durante l'esposizione pubblica del feretro sul catafalco, che poteva avere una durata di quaranta giorni; nel secondo, invece, era finalizzato alla celebrazione del funerale in effigie, con una statua che riproducesse le fattezze del personaggio defunto. Questo tributo non era appannaggio esclusivo delle casate reali e principesche, ma era riservato anche a personaggi non nobili: a Bologna, la pittrice Elisabetta Sirani appariva rappresentata in San Domenico da una statua con le sue fattezze, nell'atto di dipingere seduta davanti al cavalletto.

385 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 216, c. 10.

386 CONTE (2012), p. 208.

387 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 527, c. 18.

388 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 216, cc. 1-2.

389 Sul monumento a Marino vedi CATELLO (1984), pp. 353-357.

maestria, opera di Bartolomeo Viscontini milanese<sup>390</sup>. Da qui il monumento fu trasferito, a seguito della demolizione avvenuta nel 1682 del palazzo Manso e della cappella che lo ospitava, nel chiostro del convento di Sant'Agnello Maggiore a Caponapoli. In questa sede il cenotafio rimase fino al 1813, quando trovò definitiva sistemazione in San Domenico. Durante il trasferimento nella sua ultima sede, il monumento subì diverse perdite e decurtazioni, che ci restituiscono oggi un'immagine difforme dal progetto originario<sup>391</sup>.

Dai documenti resi finora noti sappiamo che l'esecutore testamentario cominciò subito le trattative con gli artisti, in particolare con lo scultore francese Christophe Cochet e il fonditore milanese Bartolomeo Viscontini. Si è mostrata esatta l'ipotesi di Andrea Bacchi di identificare nel fonditore milanese, già ricordato da Francesco De Pietri, l'esecutore materiale del getto<sup>392</sup>.

Come si dirà meglio in seguito, i due artefici facevano parte dell'organico che lavorava al *Tabernacolo* eseguito per conto dei Padri della Casa dei SS. Apostoli presso i quali alloggiavano<sup>393</sup>, svolgendo in più occasioni lavori congiunti.

Anche nel monumento pensato per sé dal poeta napoletano la scelta degli artisti era dunque effettuata tra le “maestranze di Casa”, al fine di perseguire quell'unità e coerenza formali, valori che muovevano la committenza teatina e che condizionavano le scelte dei privati. Il ritratto di *Marino*, che con un vivace cipiglio sbuca al di fuori della conchiglia, è senza alcun dubbio un *hapax* dopo il *Pignatelli* di scultura bronzea a tema secolare e un sorprendente anticipo a Napoli della *speaking likeness* berniniana<sup>394</sup>.

La vicenda del “doppio monumento” a Giovan Battista Marino ci riporta nuovamente

390 DE' PIETRI (1634), p. 210. Come ipotizzato da CONTE (2012, p. 212) l'epitaffio scomparso che accompagnava il monumento fu probabilmente composto dallo stesso Francesco De' Pietri il quale, oltre a essere un noto giurista, fu un membro dell'Accademia degli Oziosi divenendone per un certo periodo Principe. Su Bartolomeo Viscontini, oggi riconosciuto in Bartolomeo Bertaglia, vedi Apparato I.

391 Per una cronistoria degli spostamenti dell'ormai cenotafio a Marino vedi CONTE (2012), pp. 224-235.

392 BACCHI (2009), p. 121.

393 “da notarsi che molti lavoratori di rame avevano carlini 6 al giorno e spese, altri carlini 6 ed altri 5 e molti avevano il comodo dell'abitazione”. Sono ricordati come “principali lavoratori [...] di Rame per suggellare e nettare ~~Bartolomeo Viscontini~~ Francesco Borgognone Francese, Guglielmo Francese. I fonditori sono stati Bartolomeo Vicentini Milanese, Domenico Romano, Claudio”. Vedi BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 527, c. 46. A c. 45 nelle liste di spese per i lavori al *Tabernacolo* riportate da Luigi Guarini si annota “Per case affittate a quei che si dava abitazione [ducati] 190.00”.

394 Per una trattazione più ampia su questo tema vedi BACCHI (2009), pp. 121-125. DOMBROWSKI (1997, p. 438, scheda G.153) segnala una derivazione antica del ritratto di Marino, anch'esso in metallo, oggi al Museum of Fine Arts di Boston.

ai Santi Apostoli e alle scelte estetiche della committenza privata legata all'Ordine. Non meno travagliata fu infatti l'erezione della cappella di patronato della famiglia fiorentina degli Antinori<sup>395</sup> la quale, animata dall'emulazione nei confronti della famiglia Filomarino, aveva deciso di erigere il proprio altare nel transetto destro della chiesa. Il cantiere può essere ricostruito incrociando la *Descrizione* di Luigi Guarini con i pagamenti pubblicati da Edoardo Nappi. Nel 1639 i Padri teatini concedevano a Flaminio Antinori “e alla sua famiglia, inclusi anco gli Antinori di Firenze” lo *ius patronatus* della cappella

“dalla parte dell'Epistola dello Altare maggiore della nostra Chiesa dove stava sepolto il Corpo del *venerabile* [Francesco] Olimpio e ciò in virtù di stromento stipulato *per* mano di *Notaro* Francesco Antonio di Monte nel quale istromento sono notati e descritti tutti quelli che devono godere uso della sepoltura, e questo *per* il prezzo di *ducati* 550 i quali già aveva esatti la Chiesa, e che ci si dovessero spendere annui *ducati* 600 *per* perfezionare, ed abbellire detta Cappella secondo il disegno che si aveva da fare dal P. D. Ludovico Antinori”<sup>396</sup>.

Spettava infatti a Ludovico Antinori, membro della famiglia e confratello della Casa dei SS. Apostoli, il progetto dell'altare che prevedeva in origine l'esecuzione della statua di don Olimpio, in bronzo dorato<sup>397</sup>, così come dei capitelli e delle basi, di due figure da porsi sul fastigio superiore, più le memorie con le effigi del committente, Flaminio Antinori, e di suo fratello Fabrizio.

---

395 Per le notizie sulla famiglia Antinori vedi DE LELLIS (1654), pp. 330-342.

396 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 527, c. 78. L'ingresso di padre Olimpio nella Casa dei Santi Apostoli è registrato nell'Elenco dei chierici professi: “Francesco Olimpio *Napoletano* à 17 di Giugno 1576”. Vedi BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 521, c. 43.

397 Nella *concessio cappellae* del 7 novembre 1639 si dichiara: “Item sia tenuto detto *signor* Flaminio come promette fare ornare detta Cappella, secondo il disegno, che parerà, e sottoscritto dal P. D. Ludovico Antinori figlio di detto quondam Andrea, il quale P. D. Ludovico possa dare l'inizio Alla detta Cappella quando a lui piacerà, et in tal disegno vi sia una statua di bronzo indorata alta otto palmi da porsi sopra l'altare dentro un nicchio di diaspro rosso, ò d'altra pietra simile con Colonne de alabastro di breccia di francia con basi et Capitelli di bronzo indorato, et in detto disegno vi siano due statue di marmo, che esprimano due virtù da porsi sopra l'arco del nicchio, et due altre mezze statue in memoria di detto Flaminio, et del *quondam* *Illustrissimo* *Monsignor* di seracusa olim suo fratello con le loro iscrizioni di petaffij; l'altare la Cassa, et baso ed li pilastri, et il restante del modello di detta Cappella, sia tenuto detto P. Flaminio farlo secondo che determinerà, et volerà detto P. D. Ludovico con farla lavorare da quello Artefice, che detto D. Ludovico vorrà, con declaratione che se si ha da fare la cassa per ponervi qualche corpo beato dentro, sia tenuto detto D. Flaminio stare al volere di detto P. D. Ludovico, volendo però, che non sia inferiore di quella dove stà reposito il Beato Andrea in San Paulo [...] obligandosi di stare a quello che parerà al detto P. D. Ludovico non solo in materia del disegno, ma anco à rispetto dell'artefici, architetti, Statuarij, et Pittori, che haveranno da lavorare [...]”. Vedi ASNa, *Notai del '600*, Francesco Antonio De Monte, 802/41, cc. 216r-217r. Il contratto, già citato in DOMBROWSKI (1998), p. 288, nota 109 e trascritto, in forma più ampia, in STARITA (2011), pp. 27-28; è riportato dal documento originale.

Per le parti scultoree fu incaricato in un primo tempo Giuliano Finelli, che il 25 gennaio 1640 stipulò una società con il marmoraro Simone Tacca per la fornitura di due colonne per l'erigenda cappella, lavori che furono destinati ad arrestarsi sul nascere<sup>398</sup>. Nel 1642, Flaminio aveva predisposto una somma annua di 372 ducati fino al raggiungimento della cifra di 7000 ducati, nella speranza di vedere terminati i lavori prima della sua morte.

Il capitale destinato non dovette risultare sufficiente se, nel 1656, si chiedeva un incremento della somma con l'eredità di Alfonso Antinori, per incentivare il cantiere. Nel frattempo, Fabrizio aveva perso il diritto di patronato dello spazio del transetto, che fu ceduto alla famiglia Pignatelli, e gli fu destinata infine la cappella intitolata a Sant'Andrea Avellino (fig. 17).

Di questo primitivo progetto, che per complessità avrebbe dialogato nello spazio del transetto con la “Capella della Nunziata del Cardinal filomarini” sopravvivono, nel più modesto vano che gli fu infine assegnato, i capitelli e le basi bronzee in metallo. Questi elementi furono modellati e gettati dallo stesso Finelli che fu destinatario di pagamenti negli anni 1643, 1650, 1652 e 1653<sup>399</sup>.

La scelta dello scultore era prevedibile, se si considera che Giuliano Finelli era impegnato in quegli anni proprio all'altare dell'Annunziata, per il quale aveva scolpito la coppia di leoni reggimensa e realizzato le mostre bronzee per i pannelli musivi di Giovan Battista Calandra, lavori questi ultimi per i quali percepì acconti tra gli anni 1643 e 1644 e oggi non più esistenti<sup>400</sup>.

La combinazione di elementi architettonici e statue in metallo con marmi colorati avrebbe maggiormente sottolineato la dipendenza dal cantiere romano di Sant'Andrea della Valle, con particolare riferimento alla cappella Strozzi (fig. 18), confermando l'uniformità degli apparati decorativi tra la chiesa madre e quelle satelliti, nonché la direzione dei lavori da parte dei Padri dell'Ordine<sup>401</sup>.

Dai pagamenti editi non emergono invece informazioni sull'effigie in bronzo dorato del venerabile Francesco Olimpio, evidentemente scartata sul nascere, per la quale

---

398 IORIO (2012), II, p. 342.

399 I pagamenti sono pubblicati da NAPPI (2011), I, pp. 459-460.

400 I pagamenti sono pubblicati in NAPPI (2011), I, pp. 450-453.

401 Secondo DOMBROWSKI (1998, p. 288, nota 111) i capitelli sarebbero stati concepiti a imitazione di quelli del ciborio di San Pietro. In verità, per la loro forma semplificata, i capitelli dei Santi Apostoli sembrano più affini a quelli della cappella Strozzi in Sant'Andrea della Valle, la cui conoscenza poteva essere veicolata proprio attraverso gli spostamenti dei Padri dell'Ordine.

sarebbe stato di nuovo coinvolto lo scultore e fonditore massese<sup>402</sup>, a quell'altezza cronologica impegnato nell'impresa più complessa della sua carriera: la serie dei *Santi Patroni* nella cappella di San Gennaro.

#### II.4 Una committenza “del popolo”: il caso della Cappella di San Gennaro

A differenza della committenza vicereale, emanazione della Corona spagnola, e di quella legata ai principali Ordini cittadini, la Cappella del Tesoro di San Gennaro (fig. 19)<sup>403</sup> si configurava come “un'architettura dei Seggi”, nata dal patto siglato tra i rappresentanti della nobiltà e l'Eletto del Popolo con le autorità ecclesiastiche. La fondazione e il governo del Tesoro si caratterizzarono, fin da subito, per la forte impronta “civica” rappresentando in maniera visiva e tangibile il rapporto esclusivo che il popolo di Napoli, nella sua accezione più ampia, suggellava con il proprio Santo Protettore<sup>404</sup>.

Come ha giustamente messo in evidenza Lofano, è sintomatico il parallelo tra l'amministrazione dei Seggi della cappella e l'uscita, nel 1604, di un *pamphlet* di Francesco Imperato intitolato *Discorso politico intorno al regimento delle Piazze della città di Napoli*. L'autore secentesco offriva una legittimazione storica del governo esistente e indicava nel “regimento delle Piazze” la migliore forma di governo, in quanto “sottoposto alla Monarchia & al supremo & Regio dominio della Maestà, del Re nostro Signore, qual si degna per special grazia conservar questa Città nelle sue iurisdizioni concessesi da' suoi serenissimi predecessori”<sup>405</sup>.

Ma procediamo con ordine: le fonti sono concordi nel far risalire al 1524 la costituzione della Deputazione del Tesoro, che riuniva i rappresentanti dei sei Seggi cittadini<sup>406</sup>. Il 13 gennaio 1527, durante la festa della traslazione delle reliquie di San Gennaro, che in quell'anno cadeva durante una pestilenza, gli Eletti della città decisero di erigere una cappella al Santo nel tempo di 10 anni indicandone tuttavia

---

402 Nel citato contratto del 1639 si predispose che “sia tenuto detto signor flaminio farlo secondo che determinerà e volerà dello D. Ludovico con farla lavorare da detto Artefice che detto D. Ludovico vorrà”. Vedi DOMBROWSKI (1998), p. 288, nota 110.

403 Sulla cappella del Tesoro di San Gennaro esiste oggi una cospicua letteratura. Si rimanda almeno a BELLUCCI (1915); CATELLO (1977); STRAZZULLO (1979) e STRAZZULLO (1994); DOMBROWSKI (2009), pp. 183-192; CAUSA (2015); CAUSA (2016).

404 Sul ruolo della committenza dei Seggi nella costruzione, materiale e spirituale, del Tesoro di San Gennaro vedi HILLS (2012), pp. 159-187.

405 LOFANO (2016b), pp. 72-73.

406 LOFANO (2016b), p. 73.

solo molto tempo dopo, nel 1606, il luogo negli spazi attigui alla Cattedrale<sup>407</sup>.

L'area era quella corrispondente nel lato opposto alla basilica paleocristiana di Santa Restituta, già inglobata nella fabbrica angioina<sup>408</sup>, e interessava tre campate della navata destra. Già dai primi sopralluoghi effettuati a partire dal 1607 da Ceccardo Bernucci e Giovan Giacomo Conforto si poneva il problema di abbattere alcuni ambienti che corrispondevano all'area dell'attuale piazzetta Riario Sforza, prospiciente al Pio Monte della Misericordia<sup>409</sup>.

In questa prima fase dei lavori le mansioni di Bernucci non dovettero limitarsi alle valutazioni preliminari, ma furono quelle di vero e proprio capocantiere della erigenda fabbrica, almeno fino al 1609, quando lo scultore e ingegnere carrarese morì<sup>410</sup>. Il suo nome compariva infatti nella lista dei partecipanti al concorso bandito il 4 ottobre 1607, al quale diversi si presentarono con propri progetti<sup>411</sup> sottoposti a una commissione di esperti a Roma, che preferirono in alternativa quello presentato da Grimaldi<sup>412</sup>.

La scelta dell'architetto teatino, favorita dalla sua partecipazione al cantiere romano di Sant'Andrea della Valle, doveva aver generato non pochi malumori nella pletera dei colleghi napoletani, come ricorda la stessa Deputazione del Tesoro in un documento del 26 gennaio 1608 in cui si stabiliva come la fabbrica fosse eretta da maestranze perite

“affinché venegli con le proporzioni e misure giuste e riesca a punto, conforme al

---

407 La scelta del sito avvenne solo dopo il 1601, quando fu deliberata la fondazione, e il 1605, allorché Paolo V la ratificò con una bolla pontificia. Vedi LOFANO (2016b), p. 71.

408 Sulla fabbrica angioina e sui suoi adattamenti protrattisi fino al Settecento vedi LOMBARDO DI CUMIA (2011).

409 Per fare spazio alla nuova cappella furono demolite tre cappelle di patronato delle famiglie Zurlo, Filomarino e Cavaselle. Le campagne di smantellamenti dell'area comprendevano una cappella esterna, dedicata a Sant'Andrea che sorgeva nei pressi del campanile, dell'oratorio di Santa Maria della Stella dei Caracciolo. Si procedeva, inoltre, all'esproprio di una casa con giardino già di Francesco Caracciolo e posseduta da Garsia Sancesnet, consorte di Isabella Caracciolo. Vedi SAVARESE (1986), pp. 116-117.

410 Per le notizie su Ceccardo Bernucci vedi STRAZZULLO (1969), pp. 31-34.

411 “Si nota che si sono ricevuti dalli illustrissimi Deputati l'infrascritti disegni per la cappella del Tesoro di San Gennaro. Dip. Di Ciccardo Bernucci, di Giovan Battista Cavagni, Bartolomeo Cartaro, Giulio Cesare Fontana, Alessandro Cimminelli, Giovanni Calafanco, di Giovanni detto d'Apruzzo [...] di Michelangelo Naccarini di Dionisio di Bartolomeo, di Giovan Giacomo di Conforto. Banco di Santa Maria del Popolo delli denari che sono in [...] potere in credito della Deputazione di San Gennaro ne pagarete al Don Annibale Macedonio, uno delli Deputati dell'erezione della nuova chiesa de San Gennaro ducati cento per quelli spendere per il modello che siha da fare de lignamo per la eretione su detta in San Lorenzo il di 8 di Gennaro 1608”. Il documento, già pubblicato da CATELLO (1977), pp. 396-397, è ripreso da KUHLEMANN (1999), p. 297, doc. 71.

412 SAVARESE (1986), p. 117.

disegno di detta Cappella, essendo che l'architetti sono in questa Città, quasi tutti sono sospetti e interessati per non essersi presi et eletti li disegni da loro fatti, [...] sapendosi la bontà sufficienza et intelligenza del Padre D. Francesco de Chierici Regolari Teatini è stato concluso che se servi pregando il Padre generale della loro religione che dia licenza e comandi a detto Padre D. Francesco che possa, secondo sarà necessario, rivedere quell'opera che si fa e designarla e regolarla di modo che venghi con ogni perfezione”.

Fu invece indicato come soprastante del cantiere Giovanni Cola di Franco, il quale “ha fatigato nel fare il disegno della Cappella, e nella scelta fatta a Roma il suo ha partecipato nell'esser eletto in parte, e stante la buona relazione da lui havuta, è concluso che se li dia pensiero di assistere e fare il soprastante in detta opera”<sup>413</sup>. Francesco Mirabella, già impegnato sotto Ceccardo Bernucci nelle operazioni di demolizione e scavo delle fondamenta, si aggiudicò l'appalto dei lavori<sup>414</sup> e la prima pietra, incisa da Naccherino, fu benedetta e posta in opera l'8 giugno 1608<sup>415</sup>.

I lavori alle fondamenta, terminati il 25 dello stesso mese, proseguirono con quelli di muratura che furono condotti da Mirabella fino al maggio 1615, quando furono ultimati. Terminata la parte rustica, Giovanni Cola di Franco veniva sollevato dall'incarico e la soprintendenza dei lavori passò a Cristoforo Monterosso, che ebbe il compito di coordinare il lavoro degli scalpellini e dei marmorari addetti alla lavorazione dei marmi<sup>416</sup>.

Sintesi delle suggestioni tratte da Francesco Grimaldi durante il soggiorno romano, il Tesoro costituisce il termine ultimo della riflessione dell'architetto teatino sul tema della pianta centrale, passando attraverso i progetti attuati dopo il suo rientro a Napoli nelle chiese di Santa Maria degli Angeli e di San Francesco di Paola a Porta Capuana.

La nuova cappella, con impianto centrale a croce greca, presenta tre bracci poco profondi, per mettere maggiormente in risalto l'area presbiteriale ed esaltare al contempo l'organismo a pianta centrale che ruota attorno alla cupola raccordata ai piloni attraverso i grandi pennacchi di forma trapezoidale. Il rapporto piloni-cupola

---

413 SAVARESE (1986), pp. 117-118.

414 SAVARESE (1986), p. 118.

415 Per i pagamenti a Naccherino per la “Pietra di Marmo, che si ha da ponere per la prima pietra nella nuova cappella” erogati nel maggio 1608 vedi KUHLEMANN (1999), pp. 297-298, docc. 72-72.4.

416 SAVARESE (1986), p. 118.



ripropone, pur nella scala ridotta, lo spazio della crociera di San Pietro in Vaticano. Il riferimento alla basilica petrina doveva essere ben chiaro nelle intenzioni della Deputazione che pensava, in un primo tempo, di rivestire la cupola con mosaici eseguiti su cartoni del Cavalier d'Arpino<sup>417</sup>.

L'adozione di materiali come il mosaico e il bronzo era dettata dalla volontà di garantire una maggiore durevolezza<sup>418</sup>. Con queste intenzioni, su suggerimento di Domenichino, i deputati avevano scelto come supporto per le pale d'altare piastre di rame saldate e montate su traverse “per esserò più durabili”.

A ragione, è stato sottolineato come l'uso dei materiali, come il porfido per l'altare, il marmo per le incrostazioni delle pareti, il bronzo per le statue e il metallo dorato frammisto con il lapislazzulo, fossero dettati dalla funzione della Cappella di ‘scrigno’ per le reliquie del Santo Protettore, in linea con le prescrizioni di Borromeo che, nelle sue *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesisticae* (1577), evidenziava il valore simbolico dei materiali preziosi e la loro natura ‘eterna’<sup>419</sup>.

Come ipotizzato da Savarese, l'architetto teatino era a conoscenza del cantiere della cappella Sistina, alla quale Domenico Fontana attese tra gli anni 1585 e 1589 e che Grimaldi avrebbe potuto vedere in costruzione<sup>420</sup>. Attraverso la fabbrica romana, Francesco Grimaldi venne a contatto con le pratiche costruttive e di direzione del cantiere promosse dall'architetto ticinese, in cui Fontana eseguiva disegni e progetti coordinando coralmemente l'attività delle diverse maestranze a lui sottoposte compresa, come si è già detto, quella dei fonditori. Proprio sotto questo aspetto, l'attività grimaldiana mostra punti di contatto con la pratica architettonica di Fontana, come si evince da un passaggio della *Vita* scritta da Bernardo De Dominici:

“Fu il P. Francesco Grimaldi veramente un grande artefice in Architettura, ma fu eziandio peritissimo nell'arte del Getto, e tanto, che fu in molte occasioni adoperato, e serviva di consiglio, e d'aiuto a molti scultori, e Gettatori di metallo, e di argento; testimonio ne sia Antonio Monte, che sotto la sua direzione venne a perfezionarsi nella difficile arte del gettare le statue”<sup>421</sup>.

Se la personalità di Monte e un suo possibile apprendistato presso il confratello

---

417 Su questa impresa mai realizzata vedi CATELLO (1977), p. 33.

418 BOWRON (1999), p. 16.

419 Sull'uso della Cappella del Tesoro come “macchina per produrre Santi Protettori” e sull'uso strumentale dei materiali vedi HILLS (2012).

420 SAVARESE (1992), p. 124.

421 DE DOMINICI (2003-2014), p. 926.

teatino non trovano al momento nessun riscontro<sup>422</sup>, è possibile ritenere che Grimaldi fornisse disegni e modelli, predisponendo già in fase progettuale la scelta dei materiali e reclutando le maestranze a cui affidare le commesse.

È evidentemente questo il caso di Cristoforo Monterosso, che fu spedito a Tortosa (Valencia) per il taglio e l'acquisto di colonne di broccatello<sup>423</sup> e che ebbe inoltre l'incarico, assieme al figlio Giovan Domenico e al fiorentino Tommaso Montani, di fare i modelli e far gettare in metallo le statue di *San Gennaro* e dei *Santi Attanasio e Aspreno*, parte di un'impresa più ampia che rimase incompiuta<sup>424</sup>. È dunque assai probabile che l'architetto, in consonanza con l'architettura, avesse già previsto il bronzo per le statue, che avrebbero trovato posto all'interno delle nicchie scandite dai fusti di broccatello (fig. 20)<sup>425</sup>.

Come è emerso nel corso della trattazione, il reclutamento delle maestranze avveniva all'interno dei cantieri teatini, e questo valeva sia per Cristoforo Monterosso, attivo in precedenza nella chiesa di San Paolo Maggiore, così come per il citato Christophe Cochet. Dopo il *Tabernacolo* per la chiesa eponima, Cochet veniva nuovamente coinvolto nell'esecuzione delle decorazioni della cappella, anche stavolta lasciate incompiute e portate a termine solo nel 1641 da Donato Peri, altra personalità gravitante nelle due principali fabbriche teatine<sup>426</sup>.

Dopo la morte di Francesco Grimaldi, nel 1613, la Deputazione proseguì con la

---

422 CELANO (1692, III, pp. 312-313) per primo riferisce ad Antonio Monte diverse opere, di attribuzione errata oppure al momento perdute. Sull'attività di questo gettatore di metalli non abbiamo nessun riscontro documentario, sebbene quella dei Monte fosse una delle più importanti famiglie di fonditori napoletani, attivi principalmente nella seconda metà del Seicento. Su questa dinastia vedi Apparato I.

423 Il 28 giugno 1610, bocciati i campioni di marmo prelevati a Giffoni (Salerno) e scartata l'ipotesi di impiegare le colonne viste a Nocera e Pozzuoli, la Deputazione del Tesoro di San Gennaro decise di mandare Cristoforo Monterosso a Valencia per seguire l'operazione di cava, taglio e trasporto dei fusti in broccatello. Padre Francesco Grimaldi fornì le misure delle colonne specificando che "tutte saranno de broccatello del più bello et vistoso che si cava in Valentia". Vedi STRAZZULLO (1978), p. 151. Sull'acquisto dei fusti in broccatello per la cappella del Tesoro vedi MUÑOZ-YEGUAS (2013), pp. 123-136.

424 Di questa prima campagna fusoria furono eseguite solo le tre statue di testata di *San Gennaro* affiancato dai *Santi Attanasio e Aspreno*, rispettivamente di Tommaso Montani e dei Monterosso padre-figlio. Su questa impresa vedi DOMBROWSKI (1997), pp. 432-437.

425 SAVARESE (1986), p. 123. Non trovo invece nessun riscontro per i capitelli delle colonne poste ai lati dell'accesso che, secondo la studiosa, furono anche questi pensati in bronzo.

426 I nomi di Donato Peri, stuccatore, e di Nicola Falcone, doratore nonché cugino del più noto pittore Aniello, sono principalmente legati al cantiere dei Santi Apostoli in cui sono attivi nelle rispettive mansioni tra gli anni 1640 e 1643. Trovo condivisibile la proposta di Sabrina Iorio di riscontrare l'attività di Donato Peri nella cappella Firrao in San Paolo Maggiore, alla luce della presenza nel cantiere di Nicola Falcone e delle evidenti affinità tra le decorazioni dei due contesti teatini, a conferma delle relazioni esistenti tra i vari cantieri dell'Ordine. Su Tutto questo vedi IORIO (2011), II, pp. 289-426, in particolare alle pp. 311-319.

stessa lungimiranza nella decorazione pittorica della cupola, chiamando prima Domenico Zampieri e, in seguito, Giovanni Lanfranco a cui furono affidati rispettivamente i pennacchi e lo “sfondato” della calotta, riproponendo la stessa divisione della crociera di Sant'Andrea della Valle<sup>427</sup>.

L'esordio partenopeo di Domenichino, osteggiato dai colleghi napoletani<sup>428</sup>, fu definitivamente messo in ombra da Lanfranco che, dopo il passaggio al Gesù e alla Certosa di San Martino, sarebbe ritornato nella traiettoria delle committenze teatine realizzando quasi congiuntamente le decorazioni dei Santi Apostoli e dunque del Tesoro<sup>429</sup>.

Il pittore parmense, specializzato nella pittura ad affresco di grandi superfici, si era di fatto garantito il monopolio nella decorazione dei principali cantieri napoletani, attirando su di sé le invidie e le ambizioni dei colleghi che, attraverso la strada di un possibile accordo matrimoniale, speravano di garantirsi una via d'accesso alle grandi commesse cittadine.

La figlia del pittore, Flavia Lanfranco, fu infatti al centro di una contesa tra i due principali scultori e artefici in metallo attivi a Napoli: Cosimo Fanzago e Giuliano Finelli. L'artista di Clusone aveva inutilmente proposto il figlio Carlo, al quale fu preferito lo scultore massese che, giunto a Napoli sul finire del 1634, si vide affidate dalla Deputazione le statue marmoree di *San Pietro* e *San Paolo* e, dunque, la rinnovata serie bronzea dei *Santi Patroni* che fanno da corona alla statua in cattedra di *San Gennaro*.

La vicenda, che amareggiò il vecchio Lanfranco il quale si vide per questa ragione

---

427 Su questi aspetti vedi PIERGUIDI (2015), pp. 83-116, in particolare alle pp. 88-94.

428 A chiusura dell'*ekfrasis* sui pennacchi del Tesoro, Giovan Pietro Bellori riporta che i deputati, in segno di stima, “non solo rimossero dalla cappella Giovanni Battistello, Belisario ed alcun altro, ma fecero gettare a terra quelle cose che avevano dipinto. Questo fu un colpo che ferì mortalmente l'animo di tutti, onde ristrettisi insieme cominciarono a machinargli per ogni via, né lasciavano opportunità alcuna di contrastarlo”. Durante lo scoprimento del primo pennacchio i colleghi defraudati “insieme concordi per abatterlo dalla buona opinione e dalla fama, mescolavansi essi fra 'l popolo con gli amici, ed esclamando biasimi e dispregi occupavano gli animi di ciascuno contro di lui, principalmente lo Spagnoletto, dicendo per minor male che Domenico non era pittore e che né meno conosceva i pennelli”. Vedi BELLORI (2009), I, pp. 352-353.

429 Dopo l'esecuzione degli affreschi per la cupola del Gesù (distrutti dopo il terremoto del 1688), realizzati in breve tempo tra il 1634 e il 1635, Lanfranco firmò il contratto con i monaci della Certosa di San Martino nel 1637, conducendo a termine anche in questo caso la monumentale decorazione entro il 1639. In una sovrapposizione di incarichi sempre più serrata, il pittore condusse gli affreschi della controfacciata e della volta dei Santi Apostoli, tra il 1638 e il 1644, ed eseguiva congiuntamente a partire dal 1640 gli affreschi per la cupola della cappella di San Gennaro. Sulle imprese napoletane di Giovanni Lanfranco vedi SCHLEIER (2001), pp. 46-52.

tagliato fuori dall'importante cantiere della Certosa di San Martino<sup>430</sup>, ci dà infine la traccia dello sviluppo della scultura napoletana che trova proprio nella Cappella del Santo Protettore il suo massimo sviluppo ed epilogo. Riuscito a farsi breccia anche nella committenza della Deputazione, Fanzago chiuse idealmente con la messa in opera del grande *Cancello* in ottone la stagione della bronzistica e toreutica napoletana<sup>431</sup>.

---

430 In una missiva dell'11 settembre 1639 il pittore parmense scriveva a Ferrante Carlo: “Signor Cavaliere mio signore, le dirò in confidenza, anzi bisognandolo può accumare a S.E. la causa del disgusto che patisco viene che, siccome nel principio del lavoro ero amato assai dall'architetto o scultore de' monaci di S. martino, per il medesimo capo i monaci amavano me; ma perché io maritai la mia prima figliuola nel Sig. Giuliano Finello, la quale era desiderata dal suddetto architetto per un suo figliolo (troppo inferiore), ma però garbato giovane, non mi è più stato amico, e conseguentemente li Padri, li quali non fanno né innanzi né più indietro se non quello che dice il detto architetto. Si aggiunge che il detto sig. Giuliano mio genero, per il suo molto valore, è adoperato nelle prime occasioni, dove ne nasce emulazione grandissima, però io ne patisco in questa occasione”. La lettera è citata in DOMBROWSKI (1997), p. 461, doc. A.23.

431 Sul cancello in ottone vedi CLEOPAZZO (2016), pp. 19-36.



## PARTE SECONDA

---

### GLI ARTEFICI DELLA SCULTURA IN METALLO

#### Capitolo III Il passaggio dal Cinquecento al Seicento (1596-1632)

##### III.1 *Da Firenze a Napoli, passando per Roma: l'esperienza di Michelangelo Naccherino e il lascito di Giambologna.*

Per comprendere l'importanza della presenza a Napoli di Naccherino, di rilancio della tradizione fusoria locale, è necessario ripercorrerne le principali tappe biografiche. Michelangelo di Domenico nacque a Firenze nel 1550. Suo padre, Domenico di Michele, svolgeva la professione di merciaio, nel popolo di Santa Lucia al Prato<sup>432</sup>.

Non è chiara l'origine del *cognomen* dello scultore, il quale si firmava con l'epiteto Naccherino che derivava, secondo Maresca di Serracapriola, dal mestiere del padre<sup>433</sup>. Dalla denuncia fatta al Santo Uffizio nei confronti di Giambologna nel 1589, quando l'artista era ormai a Napoli, apprendiamo alcune informazioni sulla sua vita: questi dichiarava di avere all'incirca 39 anni e di essere stato allievo “nel'arte della scoltura di Giovanne Bologna flamingo che habita in florenza, il quale è stato mio maestro diece anni, in florenza”<sup>434</sup>.

Se l'età anagrafica corrisponde a quanto dichiarato nella testimonianza, risultava invece impreciso sui tempi e modi della sua formazione. I dati documentari finora resi noti ci informano che il giovane Michelangelo, appena quattordicenne, svolgeva le attività di garzone nella bottega di Vincenzo De' Rossi (1525-1587), in cui è documentato dal mese di febbraio 1564 al maggio 1572<sup>435</sup>. Tuttavia, già a partire dal

---

432 “Mich laglo et rlo di domenico di michele merciaio popolo di santa Lucia in sul prato nato 6 hore 7”. Il documento è trascritto in KUHLEMANN (1999), p. 255, doc. 1. Su Michelangelo Naccherino vedi Apparato I.

433 Secondo l'erudito “il cognome Naccherino deriva certamente dall'avere o suo padre o qualche antenato esercitata l'arte di sonatore di nacchere, i quali in Firenze, al pari dei suonatori di trombe e di ciaramelle, furono stipendiati sino al 1532 dalla Signoria, e poi passarono ai servizi del Magistrato Supremo facendo parte della «famiglia di palazzo»”. Vedi MARESCA DI SERRACAPRIOLA (1924), p. 27.

434 Il documento è pubblicato per la prima volta da AMABILE (1890), pp. 55-58 e riportato per intero in KUHLEMANN (1999), p. 257, doc. 6.

435 I documenti che attestano la presenza di Michelangelo nella bottega di De' Rossi sono riportati da ultimo in KUHLEMANN (1999), p. 255, docc. 2-2.1.

maggio 1565 lo scultore doveva essere passato sotto il magistero di Jean de Boulogne<sup>436</sup>.

La transizione dalla bottega derossiana a quella giambolognesca si dovette compiere nel corso dello stesso anno se, nei mesi di maggio e settembre Michelangelo, ormai inserito nell'organico di bottega, si vedeva corrisposti pagamenti per il lavoro svolto attorno a delle statue di terra<sup>437</sup>.

Dal primo maestro, Naccherino assimilò la lezione di Baccio Bandinelli (1488-1560) del cavare la scultura in marmo *ex uno lapide*, condividendo gli esiti di quel “formalismo michelangiolesco” comune agli ambienti fiorentini<sup>438</sup>. All'interno della bottega di Giambologna (1529-1608), lo scultore apprese invece i rudimenti nel getto di statue monumentali, campo nel quale l'artista fiammingo si era ormai specializzato dopo la nomina di Ferdinando I de' Medici a statuario di corte<sup>439</sup>.

Giunto a Firenze nel 1550, quando fu accolto da Bernardo Vecchietti, lo scultore originario di Douai aveva avuto infatti il merito di rilanciare a Firenze l'arte della fusione in bronzo, che nella città granducale ebbe il suo ultimo principale interprete in Benvenuto Cellini (1500-1571). Dalle parole dello stesso Vecchietti, in una missiva indirizzata ad Antonio Serguidi, si intuisce la necessità di rifondare una scuola in cui “si darà a lavorare a molti giovani che impareranno questa arte del bonzo [*sic*], che si va perdendo come quello del marmo, se non è soccorso con

---

436 ASFi, *Depositeria generale. Parte antica*, 575, c. XIII, lato dx: “Spese dicenno deono avere presto di questo conto per tante poste dare in giornale & addj xxiiii detto η 5.6.8 paghati paghati a michelagnio di domenico suo gharzone per di conto per ore 8 lavorato a dette statue a giornale 37 in questo 58...15.3”.

437 ASFi, *Depositeria generale. Parte antica*, 575, c.75, lato sx: “Spese delle statue che fa magnifico Giovanni Bologna deono dare presto di quello conto avere in giornale 1316418.5 & addj x detto η 13 D. 15 paghati a michelagnio di dimenicho & altrj schultorj che hanno lavorato a dette statue in giornale 80 in questo 1041.19.3”.

438 CATALANO (1985), p. 124. Su questo tema, che costituisce un *tour de force* nella scultura di filiazione michelangiolesca vedi LAVIN (1998), pp. 191-210. Per un inquadramento sulla scultura a Firenze alla fine del Cinquecento, gravitante attorno alle figure di Giambologna, Ammannati e Danti, vedi COLE (2011).

439 Il passaggio dello scettro da Francesco a Ferdinando de' Medici segnò un cambio nella politica medicea, con un evidente scatto della carriera di Giambologna. Dalla dimensione privata del mecenatismo di Francesco de' Medici, acutamente ribattezzato da Luciano Berti “il principe dello studiolo”, si passava a una funzione pubblica delle arti, quale era quella proposta da Ferdinando I. Lo storico fiorentino Scipione Ammirato documentava in questi termini il *cursus honorum* dello scultore fiammingo: “si doleva Giovanni Bologna, che havendolo Iddio creato a far con la scultura colossi, e machine grandi, il Gran Duca Francesco per occorrenze, che così portavano, del continuo l'avesse adoperato in far uccellini, pesciolini, ramarri, et altri animali minuti; della qual noia l'ha liberato il Gran Duca Ferdinando occupandolo in far la nobilissima statua equestre del nobilissimi principe Gran Duca Cosimo padre suo”. Vedi AMMIRATO (1594), p. 107. Sulla fortuna del monumento equestre, a partire dal gruppo di Cosimo I in piazza della Signoria vedi GASPAROTTO (2006), pp. 89-105.

l'allevare qualcuno”<sup>440</sup>.

La fucina di Borgo Pinti, costruita a spese del granduca accanto alla casa dello scultore, si presentava “ricca non solamente di luoghi atti a contenere agiatamente marmi, e statue, e modelli, ed ogni cosa necessaria ed opportuna alla maestranza del fondere, e condurre di getto ogni gran cosa di metallo”<sup>441</sup>. In questo laboratorio così articolato, l'organizzazione del lavoro veniva ripartita da Giambologna tra gli “giovani scolari di diverse nazioni”, che si dividevano i due principali poli della produzione dell'artista fiammingo: quella su “piccola scala” dei bronzetti e colossale dei monumenti equestri<sup>442</sup>.

La formazione di Michelangelo Naccherino non si dovette discostare da quella che fu la formazione degli altri giovani nell'*atelier* di Borgo Pinti, e si sviluppò “in grande” nella formatura “in terra” di statue, come il perduto *San Matteo* eseguito intorno al 1570 per la cappella di San Luca all'Annunziata<sup>443</sup>. Sarà tuttavia il carrarese Pietro Tacca (1577-1640) a ricevere il testimone nell'arte monumentale del bronzo e ad ereditare l'incarico, la bottega e le commesse dell'ormai vecchio Giambologna, dominando la scena artistica europea fino alla morte<sup>444</sup>.

Nel frattempo, Naccherino era pienamente inserito all'interno nel contesto dell'Accademia del Disegno. Negli anni che portavano alla nascita dell'istituzione fiorentina, le riflessioni teoriche sul primato delle Arti obbligavano a una rilettura dell'opera del sommo Buonarroti a Firenze, che aveva al centro il problema del completamento della Sacrestia Nuova<sup>445</sup>.

---

440 GAYE (1840), III, p. 460.

441 BALDINUCCI (1846), IV, p. 79. Sul campionario di modelli presenti nell'*atelier* di Giambologna vedi KRAHN (2006), pp. 45-65.

442 Come è già stato osservato, un importante precedente per la fonderia di Borgo Pinti è rappresentato dalla fornace ubicata vicino all'abitazione di Benvenuto Cellini, ancora individuabile in via della Pergola. Ancora BALDINUCCI (1846, IV, p. 79) ricorda, tra coloro che gravitavano nella bottega di Borgo Pinti: “Pietro Francavilla fiammingo, Anzireccelle tedesco, Adriano pure fiammingo, Antonio Susini, Francesco, e Gasparri della Bella fratelli del celebre Stefano della Bella, e Francesco Piccardi figliuolo del soprannominato Jacopo, tutti fiorentini”. Il rapporto che il maestro instaurava con i garzoni viene in questi termini spiegato da Bernardo Vecchietti in una lettera indirizzata ad Antonio Sergiudi il 14 settembre 1583: “Giovanni Bologna ha fatto il modello, i garzoni fanno il restante”. Vedi GAYE (1968), III, p. 460.

443 “... che conducono nel capitolo la figura del san Mateo di mano di Micolagnuolo iscultore... y 2.6.8.”. Il documento è riportato in KUHLEMANN (1999), p. 288, doc. 55. Sul programma scultoreo della cappella di San Luca vedi SUMMERS (1969), pp. 67-90.

444 Sul ruolo di Pietro Tacca nella scultura monumentale in bronzo dopo Giambologna vedi ZIKOS (2007), pp. 55-73.

445 Il completamento della Sacrestia Nuova, lasciata incompiuta dalla partenza nel 1534 di Buonarroti per Roma, costituiva uno dei primi obiettivi dell'Accademia, nell'idea di una prosecuzione del lavoro iniziato dal Genio fiorentino. Sulla nascita dell'Accademia a Firenze e sulle discussioni



Gli echi delle discussioni teoriche sviluppate all'interno di questo spazio, che funse da prima scuola per gli artisti che occuparono la cappella almeno fino al 1565, furono tramandati dai disegni di Federico Zuccari (Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, nn. 4554, 4555)<sup>446</sup>. Naccherino dovette essere tra coloro che frequentavano la ‘scuola’ della Sacrestia Nuova e lo studio diretto delle opere di Michelangelo a Firenze ebbe i suoi riflessi evidenti nelle prime opere certe di Naccherino, eseguite quando lo scultore era ormai a Napoli<sup>447</sup>.

Il passaggio di Michelangelo Naccherino da Firenze a Napoli costituisce un nodo problematico nella ricostruzione della sua biografia. Nei mesi che vanno dal giugno 1565 fino all'ottobre 1573, lo scultore pagava regolarmente la tassa di iscrizione all'Accademia del Disegno<sup>448</sup>. Il suo nome non compare invece nei registri che vanno dal 26 gennaio 1574 al 2 febbraio 1575 e dal 9 febbraio 1577 al 2 luglio 1586; circostanza, quest'ultima, che ha portato la critica a collocare la partenza da Firenze a partire dal 1573.

Bisogna comunque credere che il suo allontanamento dalla città granducale non sia avvenuto prima del febbraio 1573 quando, come ha di recente suggerito Dimitrios Zikos, “michelangelo di domenico schultore” è pagato per un modello in cera eseguito da un prototipo giambolognesco<sup>449</sup>. La rilettura del documento già noto sia all'Utz che al Keutner, i quali avevano rispettivamente identificato il misterioso ceroplasta in Domenico di Michele Poggini<sup>450</sup> e in Battista di Domenico Lorenzi<sup>451</sup>, amplia la nostra conoscenza sull'attività di Naccherino su una produzione, a oggi, perduta o non identificabile.

Se dunque questa rettifica offre un importante *post quem* per fissare l'allontanamento dal Granducato di Michelangelo Naccherino, questo non coincide tuttavia con

---

teoriche che la animavano rimane, a oggi, fondamentale lo studio di WAŻBIŃSKI (1987).

446 Nel 1563, l'Accademia chiese il permesso ai Medici di poter utilizzare gli spazi della Cappella, per svolgere le funzioni religiose (comprese quelle per San Luca), e della Biblioteca per le riunioni. Questa concessione dovette avvenire se, in una nota a margine della Vita di Montorsoli, Vasari scrive che “L'Accademia [...] la quale è oggi in protezione del signor Duca Cosimo e di suo ordine si raguna in San Lorenzo nella Sagrestia Nuova, dove sono tant'opere di scultura di Michelagnolo [...]”. Vedi WAŻBIŃSKI (1987), I, p. 91.

447 Una prova della conoscenza diretta delle sculture michelangiolesche è offerta dalla figura recumbente del *Papireto* (1576), una citazione smaccata del *Giorno* per la tomba del duca di Nemours Giuliano de' Medici. Su quest'opera vedi KUHLEMANN (1999), pp. 171-173, scheda A.1.

448 ZANGHERI (2000), p. 228.

449 ZIKOS (2014), pp. 300-301, a p. 301, scheda 15.

450 UTZ (1973), p. 68, doc. V.19.

451 KEUTNER (1984), pp. 419-420.

l'effettiva presenza dello scultore a Napoli documentabile, come diremo, non prima del 1576. È parere condiviso all'interno della critica che l'artista fiorentino sia giunto da Firenze direttamente nella capitale del Vicereame, città in cui si svolse tutta la sua attività fino alla morte sopraggiunta nel 1622<sup>452</sup>.

Appare in effetti singolare un percorso così tracciato, che si discostava da quello che era il normale *iter* formativo condiviso dagli scultori come dagli architetti e che prevedeva il passaggio per Roma. Alcuni indizi ci portano in effetti a credere che Naccherino fosse attivo nei cantieri capitolini almeno a partire dal 1574, coinvolto nei lavori all'edificanda facciata della chiesa del Gesù.

Tra gli artisti attivi nell'impresa vi era Bartolomeo Ammannati (1511-1592), autore del disegno dello stemma dell'Ordine sul portale d'accesso alla chiesa dei Gesuiti. Il rapporto con Ammannati, con il quale Naccherino doveva essere entrato in contatto già negli anni dell'Accademia, rappresentò per il giovane scultore l'occasione per potersi inserire nell'agone artistico romano, nel quale Bartolomeo operava in qualità di architetto per i Gesuiti. Come ha osservato Cole, il legame con Ammannati si traduceva sul piano teorico in una visione dell'arte e della religione, ossequiosa ai dettami post-tridentini, denunciando la comune presa di distanza dall'approccio, personale e utilitaristico, di Giambologna<sup>453</sup>.

I pagamenti per il modello in terra dello stemma, resi noti da Pecchiai, ricordano accanto ai nomi di due scalpellini intagliatori, tali Nicola da Agubio e Marchionne Cremoni, quello di "Michelangelo Macherini" che nel settembre 1574 veniva pagato 4 scudi "per li due putti di terra fatti al modello", cioè per le due teste di cherubini che chiudono la mostra con il monogramma di Cristo<sup>454</sup>.

Ci sono, a parere di chi scrive, ragioni sufficienti per identificare l'ignoto modellatore con il nostro scultore. Intanto, l'attività di questo artefice si sovrappone agli anni meno noti dell'artista. La corruzione del *cognomen* Naccherino, con il quale Michelangelo si firmava nelle opere realizzate durante il periodo napoletano, è come vedremo la principale ragione dell'oblio del passaggio romano dello scultore, che durò all'incirca due anni ma che rappresentò tuttavia una tappa fondamentale per

---

452 È questo il parere, tra gli altri, di MORISANI (1972), p. 770; NAVA CELLINI (1972), p. 783; ABBATE (2001), p. 260; LOFFREDO (2009), p. 187.

453 COLE (2011), p. 194.

454 PECCHIAI (1952), p. 70. Sono grato a Lorenzo Principi per la conoscenza di questo documento che finora è passato inosservato agli studiosi.

ripensare, oggi, alla sua attività svolta nel Vicereame.

Il contesto di Roma nella seconda metà del Cinquecento, scandito dai pontificati di Paolo IV, Pio V e Sisto V, si configurava come un periodo di fermenti culturali che prepararono l'avvio del Barocco. Dopo la morte del “divino” Michelangelo, nel 1564, lo scenario artistico dell'Urbe era dominato dalla figura monolitica di Guglielmo Della Porta (1515-1577), che veniva da una famiglia di marmorari e scalpellini originaria dei Laghi<sup>455</sup>. Questo passaggio del testimone coincideva, come è stato osservato, con un'evoluzione del gusto che, a partire dal pontificato di Paolo III Farnese, recuperava il colore dei marmi antichi rievocando nella corte pontificia i fasti della Roma imperiale<sup>456</sup>.

Se è vero che, pur con esiti diversi, l'arte dell'incrostazione e del commesso marmoreo aveva, a Roma come a Firenze, una sua consolidata tradizione, va tuttavia riconosciuto il peso avuto dal giudizio di Michelangelo sull'uso di marmi colorati nella statuaria. Per Buonarroti, la concezione della scultura cavata “per via di levare” dal solo blocco di marmo di Carrara non ammetteva la combinazione cromatica di marmi o di altri materiali<sup>457</sup>.

Questa condanna condivisa nell'ambiente fiorentino includeva, seppur in maniera indiretta, anche la pratica di restaurare le statue antiche, definita in maniera sprezzante da Benvenuto Cellini il “rattoppar le statue”; specialità, queste, sapientemente praticate dagli scultori, lapicidi e scalpellini lombardi attivi a Roma, che intercettavano gli interessi antiquari della corte papale. A ragione, Loffredo ha osservato che

“non si trattava di introdurre il colore dei marmi nelle decorazioni architettoniche o negli oggetti d'arti applicate, ma di introdurre il colore nella statuaria, di macchiare il candido marmo, di incistare e combinare materiali diversi, incluso il bronzo”<sup>458</sup>.

Questa pratica trovava i due principali punti d'arrivo nella tomba di Paolo III Farnese in San Pietro e in quella di Paolo IV Carafa nella cappella in Santa Maria sopra Minerva. Il monumento petrino, ostacolato da Michelangelo e lontano dall'originario progetto concepito da Della Porta, costituisce un passaggio cruciale in questa

---

455 Su Guglielmo Della Porta vedi la tesi di dottorato di EXTERMANN (2011). Lo studioso ha in preparazione una monografia sullo scultore, di prossima pubblicazione.

456 EXTERMANN, VARELA BRAGA (2016), p. 10.

457 EXTERMANN (2013), p. 98.

458 LOFFREDO (2014), p. 149.

crescente estetica del colore che conduce a Bernini. Il bronzo parzialmente dorato dell'effigie del pontefice è infatti accostato a marmi policromi, compreso il bianco delle allegorie ai suoi piedi<sup>459</sup>. Maggiore doveva essere tuttavia l'impressione suscitata dal monumento eretto da papa Pio V Ghislieri in onore del suo predecessore, Paolo IV Carafa, che così viene descritto da Giorgio Vasari nell'edizione giuntina delle *Vite*:

“Et Iacopo e Tommaso Casignuola scultori hanno fatto per la chiesa della Minerva, alla cappella de' Caraffi, la sepoltura di papa Paulo Quarto, con una statua di pezzi (oltre agl'altri ornamenti) che rappresenta quel papa col manto mischio brocatello, et il fregio et altre cose di mischi di diversi colori, che la rendono maravigliosa. E così veggiamo questa giunta all'altre industrie degl'ingegni moderni, e che i scultori con i colori vanno nella scultura imitando la pittura”<sup>460</sup>.

Il monumento progettato da Pirro Ligorio in Santa Maria sopra Minerva elevava a dignità di opera autonoma la pratica dell'integrazione dei marmi antichi, condivisa da Guglielmo e Tommaso Della Porta, nonché da Giacomo Cassignola, e che fu proseguita a inizio Seicento da Nicolas Cordier<sup>461</sup>. Su queste *spolia*, quasi sempre mutile, le integrazioni in marmo erano spesso sostituite con inserzioni in metallo, in un'operazione a volte di vera e propria falsificazione<sup>462</sup>.

All'interno questa industria dell'antico dobbiamo credere che mosse i suoi primi passi anche Michelangelo Naccherino, svolgendo l'attività di restauro e reimpiego di statue e marmi colorati e inserendosi in quel commercio di marmi policromi nel quale erano coinvolti, oltre ai Della Porta, gli architetti Giovan Antonio Dosio e Domenico Fontana, che importarono a Napoli la pratica romana del commesso in marmi colorati<sup>463</sup>. Tutta questa esperienza trovò dunque un naturale sviluppo nell'attività di Naccherino condotta a Napoli, dove è documentato a partire dal giugno 1576<sup>464</sup>.

---

459 Sul monumento vaticano vedi OSTROW (2000), pp. 613-615, scheda 771-787.

460 VASARI (1987) VI, p. 208.

461 Condivido l'idea di Grégoire Extermann che ipotizza un passaggio di Nicolas Cordier nella bottega dei Della Porta, dai quali apprese il restauro di anticaglie. Sul Franciosino vedi EXTERMANN (2016), pp. 162-185, con bibliografia pregressa.

462 È il caso di Guglielmo Della Porta che, oltre a essere autore di busti in marmi policromi, eseguì vere e proprie contraffazioni all'antica. Su questo aspetto dell'attività dellaportiana vedi EXTERMANN (2010), pp. 225-256.

463 DEL PESCO (2016), pp. 261- 272.

464 ASNa, *Banchieri Antichi, Citarella e Rinaldo*, vol. 63, c. 1310, 9 giugno 1576: “A fabio Gomes ducati cinque e per lui à micheleangelo di domenico naccari scultori, disse sono In conto [dei lavori]

Nella capitale del Vicereame, lo scultore riuscì presto a inserirsi nell'agone artistico in virtù dei legami di vecchia data che la città partenopea intesseva con Firenze<sup>465</sup>. Questi si erano tuttavia ulteriormente rinsaldati con il matrimonio, avvenuto nel 1539, tra Cosimo I de' Medici ed Eleonora de Toledo, dando avvio a una rete di rapporti diplomatici tra la città granducale e la capitale del Vicereame, rinnovati attraverso la pratica del dono<sup>466</sup>. La presenza nelle collezioni vicereali di opere prodotte nella corte medicea, in particolare di Giambologna<sup>467</sup>, doveva aver dato avvio per tempo all'assimilazione a Napoli di modelli dell'artista fiammingo.

Nel 1576 era da poco rientrato don Luigi de Toledo, fratello di Eleonora, il quale reclutò scultori sulla piazza napoletana per completare la fontana che, proveniente dall'*hortus* "dietro a' frati de' Servi" a Firenze, era stata acquistata dal Senato di Palermo e spedita nella città panormita<sup>468</sup>.

Michelangelo Naccherino firmò una figura di *Nereide* e il *Papireto*, opere per le quali abbiamo un sicuro *ante quem* in un documento palermitano nel 1577 che fa riferimento alle statue "nuovamente venute"<sup>469</sup>. All'interno di questa impresa "fiorentina" Michelangelo Naccherino venne in contatto con Geronimo d'Auria (1566-1623)<sup>470</sup>, con il quale stabilì un rapporto di collaborazione.

L'erede della bottega di Giovan Domenico D'Auria (1547-1569), uno degli scolari di Giovanni da Nola (1488-1558), dovette costituire un sicuro tramite per Naccherino presso la committenza aristocratica. Sebbene Grandolfo abbia scartato l'idea che i due scultori potessero avere una bottega congiunta, nondimeno ha sottolineato il rapporto di avvicinamento dei due all'interno delle commesse<sup>471</sup>.

---

della *sagrestia* et Capella che ha da far in In San Geronimo de napoli del *quondam* *signore* ferrante Gomes come appare per *Instrumento @ lui contanti ducati 5*". Il documento, già trascritto da PINTO (2019), p. 3943, è stato ricontrollato ed emendato da chi scrive.

465 Per una breve storia dei rapporti artistici tra Firenze e Napoli vedi SAVARESE (1980), pp. 171-191.

466 Sui rapporti diplomatici e sulla consuetudine di inviare doni alla corte di Napoli vedi DENUNZIO (2013), pp. 195-234, in particolare alle pp. 196-198.

467 Tra gli oggetti ricevuti in dono e che facevano parte della collezione della viceregina si segnala un crocifisso ricevuto "da parte del gran duca Ser.mo [...] dicendo che l'intaglio fosse opera di G.ni Bologna". Come ha osservato DENUNZIO (2013, pp. 197-198) l'esistenza nella capitale vicereale di una simile opera suscita una riflessione sul successo che, ormai da anni, riscuoteva Michelangelo Naccherino.

468 La vicenda della fontana di Piazza Pretoria è stata ricostruita da LOFFREDO (2014), pp. 63-94. Il rapporto con il figlio del "vicerè urbanista" andò tuttavia oltre la vicenda della fontana se, nel 1595, lo scultore fiorentino forniva delle statue (oggi irrintracciabili) per il giardino di don Luigi de Toledo. Vedi KUHLEMANN (1999), p. 291, doc. 18.

469 KUHLEMANN (1999), pp. 25-29 e 171-173, scheda A.1.

470 Sulla vita e l'opera di Geronimo D'Auria vedi GRANDOLFO (2011).

471 GRANDOLFO (2011) p. 144. L'ipotesi di una bottega condivisa era stata formulata da KUHLEMANN

Questo appare comprovato da un documento del 1578 in cui Naccherino eseguì, per conto dei governatori dell'Annunziata, una “lapide di sepoltura [...] consimile alla lapide che sta dentro la ecclesia di questa benedetta Casa dell'Annunziata, fatta in memoria del quondam Galieno Bolvito”, eseguita circa un decennio prima da Giovan Domenico e Geronimo D'Auria, e oggi perduta<sup>472</sup>.

Accanto all'esecuzione di lastre terragne, che costituì la prima attività svolta a Napoli, Michelangelo continuò a svolgere per un certo tempo quella pratica di incistare e restaurare statue in marmi policromi che doveva aver appreso e praticato nell'ambito dell'aportiano durante gli anni romani.

Nel febbraio 1581, ormai pienamente inserito nella committenza napoletana, Naccherino è stipendiato 3 ducati il mese “in annettare et accomodare le statue” della cappella di Palazzo, incarico che lo scultore assolveva fino al 1585<sup>473</sup>. Dobbiamo credere che, connesso a questa attività, Michelangelo Naccherino si occupasse inoltre del reperimento di marmi e statue antiche da integrare, come si apprende anche in questo caso da un documento romano reso noto più di un secolo fa da Bertolotti.

L'annotazione d'archivio fa riferimento a “una testa di termine et un figurino d'una Divinità restaurata con quattro pezzetti di porfido” che “Michelangelo Vaccarini [*sic*]” ricevette il 4 ottobre 1584<sup>474</sup>. Anche in questo caso, la corruzione del cognome rispetto alle *lectiones* ricorrenti nei documenti napoletani<sup>475</sup> sembra giustificare

---

(1999, pp. 210-212), il quale riscontra un intervento naccheriniano nelle *Virtù* del sepolcro di *Fabrizio Brancaccio* in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli.

472 “Michelangelo Nacherini fiorentino ha promesso fare una lapide di sepoltura consimile alla lapide che sta dentro la ecclesia di questa benedetta Casa dell'Annunziata, fatta in memoria del quondam Galieno Bolvito, et questo per tutta la metà di gennaio, per prezzo di ducati 59, che detti maestri han promesso pagare a detto Michelangelo in tre volte, quando sarà finita, et che non abbia a differire dall'altra, che nell'arme et nella iscrizione”. Il documento è trascritto in D'Addosio 1917, p. 108. Il contratto notarile, datato 30 agosto 1569, per la lapide eseguita dai D'Auria è trascritta in GRANDOLFO (2011) pp. 236-237.

473 “Michele Angelo Naccarino per mandato del Consiglio Maggiore delli 27 di febraro 1581 fu istituito con salario de ducati 3 lo mese, con carrico di sculture della reggia Cappella di Palazzo in annettare et accomodare le statue di quella”. Il 10 luglio 1585 si registra “A Michelangelo Naccarino scoltore dela Real Cappella di Palazzo ducati tre per suo salario del mese di giugno 1585 a ragione de ducati 3 lo mese”. I documenti sono trascritti KUHLEMANN (1999), p.256, docc. 5 e 5.1.

474 BERTOLOTTI (1876-1878), p. 26. A conferma di questa pratica, è significativo collegare la notizia d'archivio a un documento degli anni 1593-94, in cui Giovan Battista Longhi versò a Naccherino 40 ducati “per la fattura di quattro teste che l'ha da fare a quattro sue statue di marmo, cioè li ritratti di San Pietro, Santo Paulo, Santa Lucia e Santa Catherina; et in dette statue farci, cioè: alla statua di San Pietro la testa, et un braccio con un libro et le chiave di marmo; a quella di San Paolo la testa, con due braccia, con un libro in una mano et nell'altra mano la spada; a quella di Santa Lucia la testa, con una mano con un vasetto con gli occhi; et quella di Santa Caterina la testa, con un braccio con la rota di marmo [...]”. Le sculture commesse erano destinate alla cappella di famiglia, non più esistente, nella Chiesa della Croce di Lucca. Vedi D'ADDOSIO (1917), p. 110.

475 Sulle *lectiones* del cognome Naccherino riportate dai documenti napoletani vedi Apparato I.

l'oblio sul passaggio a Roma, che acquista forza e si configura come uno snodo importante nell'attività di Naccherino il quale, in anticipo su Giovanni Antonio Dosio, Domenico Fontana e sullo stesso Geronimo D'Auria, inaugurava a Napoli un uso sempre più costante del colore nella scultura.

Gli anni ottanta del Cinquecento rappresentano per Naccherino l'avvio della carriera napoletana e il periodo più documentato. Al principio del 1581, Michelangelo Naccherino rimase vedovo della prima moglie Caterina Puccini, figlia di Francesco detto il Taisia, di professione legnaiolo, accanto al quale lo scultore è documentato già dal 1572<sup>476</sup>. L'atto notarile, al di là della contingenza biografica, assume una certa importanza in quanto conferma un atteggiamento condiviso dai toscani attivi nella capitale vicereale, ovvero quello di aggregarsi attorno alla chiesa della Nazione<sup>477</sup>, analogamente a quanto accadeva nella comunità fiorentina a Roma<sup>478</sup>.

Nel successivo maggio, Naccherino stipulava un contratto di affitto per alcuni ambienti di pertinenza della chiesa dello Spirito Santo. Il documento napoletano ci conferma lo stanziamento dello scultore in una zona, come si è visto, oggetto di una crescente edificazione della quale si era reso protagonista Vincenzo Della Monica. È quest'ultimo a essere locatario di Naccherino, il 18 febbraio 1589, per due camere e cantina, con annesso cortile, nella platea prossima alla chiesa di Monte Oliveto<sup>479</sup>.

Il rapporto con lo spregiudicato appaltatore cavese, di per sé interessante, ci offre l'occasione per inquadrare la prima importante commissione di Naccherino a Napoli: l'effigie bronzea di *Fabrizio Pignatelli* (figg. 21-22). Della Monica era legato alla nobile famiglia napoletana per la quale, in qualità di architetto, eresse nel 1561 il

---

476 ASFi, *Notarile moderno. Atti rogati da forestieri*, filza 8, ins. 184. Il nome di “francesco del tarsie” compare citato come suocero di Naccherino già in un pagamento del maggio 1572. Il documento è riportato da ultimo in Kuhlemann (1999), p. 255, doc. 2.1.

477 A rendere testimonianza che Caterina Puccini era morta senza lasciare figli è Francesco Marucelli “sacriste venerabilis ecclesie divi Joannis magnifice nationis florentinorum cuius Civitatis neapolis”. Vedi ASFi, *Notarile moderno. Atti rogati da forestieri*, filza 8, ins. 184, c. 1r. Marucelli resse la chiesa della nazione dall'ultimo decennio del XVI secolo fino ai primi anni del successivo. Vedi SORRENTINO (2013-2014), p. 40.

478 Sulla nazione fiorentina a Roma vedi GUIDI BRUSCOLI (2000), pp. 3-30.

479 ASNa, *Notai del XVI secolo*, notaio Cristoforo Cerlone, cc. 227a -227b: “Locatio apotece *Magnificis* Vincentio de Monica et Michaelangelo naccharino. Ode die decimo octavo mesis febrarij secunde Indictiois 1589 Neap. In nostra presentia Constitutis *Magnifico* Vincentio de Monica de Neap. Sicut ad conventionem devenit cum *Magnifico* Michaelangelo Naccharino florentino laico et sine patre ut dixit marmorario Neapoli Commorante, spontè coram nobis locavit et ad Annuam Pensione deditet *processit dicto* Michaelangelo presenti et *conducenti* quamdam Apotecam cum duabos cameris cum cantinis et Cortileo parvo sita et posita In platea per quam descenditur [227b] ad plateam Montis oliveti huius civitatis neapoli [...]”.

palazzo di famiglia “alla Pigna”<sup>480</sup>, dove Michelangelo dichiarava di risiedere nella denuncia destinata al Santo Uffizio<sup>481</sup>.

Non è dunque improbabile che sia stato proprio Della Monica, in ragione del suo ruolo di architetto di casa, a fungere da intermediario tra lo scultore e la famiglia napoletana. Come si è detto, Fabrizio Pignatelli era morto nel 1577 e aveva demandato agli esecutori testamentari il compito di “fare una statua mia de marmore fino o de bronzo, ad elezione di essi Signori Esecutori, ad effetto per dimostrare il fundatore de detto ospedale et Ecclesia”<sup>482</sup>.

Solo a tredici anni di distanza, il 19 maggio 1590, i Deputati stipularono un contratto con Naccherino, che si impegnava “fra lo spazio di mesi nove fare una statua di palmi sette della persona del Cavaliere Fra D. Fabrizio Pignatelli di metallo d'artiglieria di peso cantara tre per prezzo di ducati 400”. Spettava invece a Fabrizio di Guido, marmoraro, “di fare [...] una Nicchia di marmi mischi, dove s'haveva a situare la statua di Bronzo per prezzo de ducati 240”<sup>483</sup>.

Al primo pagamento dopo la stipula dell'accordo il 29 ottobre 1596<sup>484</sup>, con ben cinque anni di ritardo rispetto al primo termine, la statua risultava ancora nel laboratorio dell'artista il 4 luglio 1607, da dove “haverrà fatto venire la detta statua finita et polita di tutto punto”<sup>485</sup>. L'effigie in metallo risultava terminata un mese dopo, il 30 agosto 1607, quando Michelangelo Naccherino riceveva il saldo per l'opera, con l'obbligo di “reponerla, et accomodarla di quanto sarà necessario a sue spese”<sup>486</sup>.

La messa in opera avvenne, tuttavia, a distanza di due anni se, il 31 agosto 1609, Nicolò di Guido e Salvatore Ferraro marmorari, ricevevano un acconto di 40 ducati “per l'opera della sepoltura seu nicchio marmoreo fatto in la ecclesia di Santa Maria dei Pellegrini vicino Spirito Santo per riponervi la statua di bronzo del quondam Fabrizio Pignatelli”<sup>487</sup>.

---

480 ABBATE (2001), p. 127.

481 “[...] Michel Angelus Naccarini florentinus, Scultor, filius Dom.o Naccarini, Neapoli commorans, a la Pigna dietro la Chiesa del spirito Santo [...]”. Vedi KUHLEMANN (1999), p. 257.

482 L'intento encomiastico-celebrativo è ulteriormente esplicitato dall'epigrafe che sormonta il monumento: “FABRITIO PIGNATELLO – MILITI HIEROSLYMITANO S. EUPHEMIAE BAYLO – AEDIS HOSPITIO PIORUM PEREGRINANTIUM – FUNDATORI – HECTOR MONTIS LEONIS DUX XIII. ET IN REGNO CATALUNICO - PRO ERGO P.A. MDCVIII”. L'iscrizione è riportata da ultimo in KUHLEMANN (1999), p. 176, scheda A.4.

483 KUHLEMANN (1999), p. 270, doc. 30.1.

484 KUHLEMANN (1999), p. 270, doc. 30.2.

485 KUHLEMANN (1999), p. 270, doc. 30.3.

486 KUHLEMANN (1999), pp. 270-271, doc. 30.4.

487 KUHLEMANN (1999), p. 271, doc. 30.5.



Se, dal punto di vista tipologico, l'effigie a figura intera inserita all'interno di una nicchia sovrastante la tomba si inserisce lungo il tracciato di una tradizione consolidata a Napoli<sup>488</sup>, costituisce un elemento di novità l'introduzione del colore, che rompe con la tradizione monocromatica degli epigoni di Giovanni da Nola. La scelta del bronzo, già dichiarata nelle volontà testamentarie di Pignatelli, segnava un mutamento del gusto all'interno della committenza più aggiornata e finisce per coincidere, di fatto, con la presenza dello scultore toscano nel Vicereame.

La conoscenza di modelli siciliani, in particolare del *don Giovanni d'Austria* di Andrea Calamech a Messina, doveva essere necessariamente mediata da fonti indirette, essendo stata scartata definitivamente l'ipotesi di un passaggio in Trinacria di Naccherino<sup>489</sup>. Merita invece di essere indagato il legame con i monumenti di Leone Leoni, dai quali evidentemente il sacello di Santa Maria Materdomini dipende. In più di un'occasione, la critica ha sottolineato in particolare la derivazione del *Pignatelli* dalle effigi di Leone e Pompeo Leoni per all'Escorial<sup>490</sup>.

Un simile rapporto poteva in effetti essere mediato dai legami che intercorrevano tra Milano e il Vicereame e, se è stata indagata la presenza di opere di artisti lombardi nelle collezioni di don Pedro de Toledo<sup>491</sup>, questo non mi risulta sia avvenuto per quanto riguarda la scultura. Tuttavia, un tramite più prossimo per questi modelli credo sia da riscontrare nuovamente a Roma, nello specifico nell'opera di Giovan Battista Della Porta. Come precisato da Ioele, Giovan Battista entrò in contatto con Leone quando entrambi lavorarono per lo stesso committente in un'opera congiunta:

---

488 Per un'introduzione alle tipologie funerarie tra Sei e Settecento rimane, ad oggi, fondamentale il contributo di BRUHNS (1940), pp. 253-433. Per un affondo sulle tipologia di scultura funeraria a Napoli vedi BORRELLI (1985), pp. 141-156.

489 È stata a lungo discussa la possibilità che Michelangelo Naccherino si fosse recato a lavorare in Sicilia negli anni settanta del Cinquecento, in accordo con Camillo Camilliani. La tesi, formulata da MARZO (1880-1884, I, p. 813) e accolta dalla critica successiva (MORISANI 1972, p. 770) era resa plausibile dalla presenza, oltre che delle figure per la fontana palermitana, di una *Madonna con Bambino*, opera autografa destinata alla chiesa di Sant'Agata a Castoreale. Il ritrovamento di documenti per la Madonna messinese, pubblicati da BILLARDO (1973, pp. 3-7), hanno confermato che l'opera fu acquistata nel 1601 nello studio napoletano dello scultore, ponendo fine alla *querelle*. Decade, di conseguenza, anche l'ipotesi che Naccherino avesse potuto studiare l'opera di Andrea Calamech, scultore di formazione ammannatiana col quale venne in contatto a Firenze. Sul *Don Giovanni d'Austria* a Messina vedi HANKE (2014), pp. 234-239.

490 KUHLEMANN (1999), pp. 176-178; BACCHI (2009), p. 155. Sulla decorazione della basilica dell'Escorial vedi PÉREZ DE TUDELA (2016), pp. 139-158.

491 Su questo aspetto vedi D'ALBO (2014), pp. 145-164. Non è inoltre da sottovalutare il rapporto dei governatori di Milano con Napoli, come nel caso di Juan de Mendoza che fu in carica dal 1612 al 1615. Lo stesso è infatti implicato nelle trattative per l'approvvigionamento del broccatello necessario alla decorazione del Tesoro di San Gennaro.

il *monumento per Vespasiano Gonzaga* a Sabbioneta. Il primo eseguì l'intelaiatura architettonica nella chiesa dell'Incoronata mentre il secondo gettò la statua bronzea tra gli anni 1574-1577<sup>492</sup>.

Se dal monumento gonzaghesco derivava un'immagine del condottiero, emulo dei duchi medicei della Sacrestia Nuova, che si rapporta con lo spazio del riguardante, è tuttavia con il successivo *monumento a Niccolò Caetani* a Loreto (1578-1580) che la tomba in Santa Maria Materdomini condivide significative analogie. La figura inginocchiata su un cuscino, gettata in questo caso dal loretano Antonio Calcagni su un modello di Della Porta, si raccoglie in un gesto di devozione analogo a quello del cavaliere gerosolomitano.

È in questa discendenza che, credo, vada dunque inquadrata la figura, di ascetismo spagnolo, di *Fabrizio Pignatelli*. Alla conoscenza di questi modelli, va ancora una volta riconosciuto l'elemento del colore, offerto dal contrasto tra la nicchia in marmo bianco, che esalta la *silhouette* in metallo del *Pignatelli*, con le colonne e il cataletto in marmi mischi.

La critica si è più volte soffermata sull'effigie bronzea, quale prototipo di una tipologia funeraria di grande successo, interrogandosi sul lungo periodo di esecuzione dell'opera imputato all'inesperienza dei fonditori locali<sup>493</sup>. Le ragioni che stanno a monte di un tempo così dilazionato sono, in effetti, molteplici.

Prima tra tutte, la difficoltà di reperire il metallo, il cui utilizzo era appannaggio quasi esclusivo del Regio Arsenale. Il riferimento al “metallo di artiglieria”, come si è già detto trattando dell'Arsenale, conferma l'idea che Naccherino non disponesse di una fonderia alla Pigna, o comunque di uno spazio sufficientemente ampio per poter realizzare opere di grande formato, e che si dovesse servire in queste occasioni delle fornaci site nel Suppalagio.

L'incalzare degli incarichi, a partire dal *Pignatelli*, negli anni novanta vedeva in effetti lo scultore impegnato su più fronti<sup>494</sup> e coincideva, non a caso, con un impiego sempre più costante del bronzo quale materiale privilegiato dalla committenza più

492 IOELE (2016), p. 55.

493 BORRELLI (1985), p. 142. Lo studioso precisa, tuttavia, come in città il bronzo venisse lavorato grazie alla presenza di un discreto numero di stranieri. Per un'introduzione alla lavorazione dei metalli a Napoli rimane, a oggi, fondamentale lo studio di GONZALEZ-PALACIOS (1984), pp. 252-276.

494 Il 13 giugno 1590 “Michelangelo nacherinij scultore fiorentino commorante in Napoli” testimonia a favore di Rocco Buccelli, scalpellino di Pisa, per la vendita di una casa. Il documento è noto nella copia, datata 14 luglio 1590, conservata presso l'Archivio di Stato di Firenze. Vedi ASFi, *Notarile moderno. Atti rogati da notai forestieri*, filza 13, c. 1r.

aggiornata. Nella produzione di lastre terragne, con la quale lo scultore avviava la sua attività napoletana, viene introdotto il commesso in metallo, come testimonia il pagamento del 1591 per una lapide marmorea realizzata per conto di Isabella d'Acquaviva<sup>495</sup>; tra gli anni 1591-1594, Naccherino realizzava il busto bronzeo per il principe di Conca<sup>496</sup>. Quest'attività, andata completamente perduta, ci restituisce tuttavia una traccia del grado di specializzazione ormai raggiunto dalla bottega dello scultore fiorentino. Nel 1608, all'indomani della morte di Giambologna, Giovan Francesco Palmieri informava Lorenzo Usimbardi che

“[...] quivi sta un suo discepolo, che da me et da molt'altri è giudicato assai meglio del suo maestro per essere di bell'ingegno, et fonde ogni sorte di metallo egregiam.te con farne statue, et figure grandi, oltre che s'intende de parecchie altre cose, et per essere da queste parti di Toscana, vassallo, non mi par che S. A. S. lo lassassi qua, se per ser.tio del ser.mo padrone le parerà che fusse a proposito, io mi adopererei qui de farlo venire”<sup>497</sup>.

La lettera spedita a Firenze raccoglieva gli echi della fama raggiunta dallo scultore con lo scoprimento delle “figure grandi” di *Sant'Andrea* e del *San Matteo e l'angelo bifronti* (figg. 23-26), destinate alle regie cappelle di Amalfi e Salerno rinnovate da Domenico Fontana. A ragione della scelta dello scultore fiorentino pesò il monopolio quasi esclusivo a Napoli nell'arte di lavorare i metalli<sup>498</sup> e la specializzazione nel

495 Il documento è trascritto in KUHLEMANN (1999), p. 289, doc. 59.1. Secondo GRANDOLFO (2011, p. 146, nota 603), considerata la somma pagata allo scultore, si tratterebbe in realtà di “una lastra intarsiata in marmo con probabile effigie in bronzo, che basterebbe da sola a giustificare un prezzo così elevato”. Sono tuttavia persuaso che si trattasse, seguendo il dettato del documento, di una lastra con inserti in metallo come quelle prodotte in quegli anni a Roma, e che dobbiamo dunque immaginarci non dissimile dalla quella per Onorato IV Caetani, realizzata nel 1592 da Giovan Battista Della Porta per la cappella di famiglia in Santa Pudenziana.

496 I documenti sono trascritti da ultimo in KUHLEMANN (1999), p. 289, docc. 60-60.1.

497 Il documento è pubblicato in DENUNZIO (2013), p. 220, nota 22.

498 Oltre alle sculture in bronzo, documentata è la produzione in argento dello scultore fiorentino, andata completamente perduta. Il 1 aprile 1605, Michelangelo Naccherino stipula un contratto con le monache di Santa Chiara per “fare una mezza statua de argento della gloriosa Santa Ursola conforme il modello de creta de docati tricento ottanta de argento de carlino giusta finezza de argento quale comunemente si lavora et tragetta alla strada delli orefici à prova delle regia zecce, per prezzo circa la manifattura et magisterio per ducati docento trenta che fanno la summa in tutto du docati seicento et due tanto la massa del'argento quanto lo magisterio”. Il documento è trascritto integralmente in Kuhlemann 1999, p. 292, doc. 68. Il 4 febbraio 1607 Naccherino riceve dalla Deputazione del Tesoro di San Gennaro l'incarico di realizzare i modelli per una “custodia che questa fedelissima Città vol fare per portare il Santissimo Sacramento et il Sangue miracoloso di S. Gennaro [...] consistente in due angeli d'argento che con ambedue mani sostengono un cerchio, dentro il quale si faranno sue sfere, una delle quali avrà da servire per il Santissimo Sacramento, e l'altra per il detto miracoloso Sangue, et detti due angeli staranno collocati sopra una base colle piastre d'argento nelle quali sarannocolpiti misterii del martirio di detto glorioso santo”. Il complesso lavoro di oreficeria doveva essere gettato in argento dal fiammingo Adriano Bruchmann, operazione che avvenne all'interno della

getto di statue colossali, qualità che aveva ereditato a Firenze dal suo maestro e che facevano di Naccherino la figura più vicina ai fonditori con i quali Fontana lavorava nei cantieri capitolini.

All'architetto ticinese spettò, dunque, l'avvio dei lavori con il potere decisionale sull'erogazione delle somme e la scelta dei materiali, compreso il bronzo, importando nel Viceregno una modalità operativa già praticata nei cantieri sistini. È certamente questo aspetto dell'organizzazione del lavoro condotto ad Amalfi e Salerno l'elemento di maggiore continuità con l'esperienza romana. Sarà dunque utile ripercorrere le fasi del cantiere e l'esecuzione delle effigi bronzee alla luce della documentazione resa nota a partire da D'Addosio e notevolmente incrementata da Nappi<sup>499</sup>.

Il 17 dicembre 1601 lo scultore fiorentino veniva incaricato di eseguire i modelli per le statue in bronzo.

Il primo acconto, di 300 ducati a compimento di 500, risale al 28 marzo dell'anno successivo ed è relativo alle cinque statue bronzee (quella di *Sant'Andrea*, le figure raddoppiate di *San Matteo e dell'angelo*), da consegnare entro il mese di marzo 1603<sup>500</sup>. Dal documento si evincono i termini del lavoro, per un compenso totale di 1800 ducati, che obbligava Michelangelo Naccherino

“[...] de fare dette Statue a tutte sue spese, salvo però lo metallo tantum, che haverà da dare a spese della Regia Corte, e quelle consignare per tutto lo mese de Marzo prossimo venturo 1603. della qualità bontà et perfettione conforme li modelli et ordine del Cavaliere Domenico Fontana Regio ingegniero [...]”<sup>501</sup>.

Emerge, innanzitutto, un primo importante elemento nella stipula di queste commesse, ovvero la fornitura del metallo da parte dell'Arsenale, la cui responsabilità cadeva sotto il Regio ingegnere. Questo corrisponde a quanto accadeva per le commesse bronzee romane. Dal documento del 14 ottobre 1588, relativo all'esecuzione degli ornamenti dell'obelisco vaticano e delle statue monumentali di *San Pietro* e *San Paolo* per le colonne di Marco Aurelio e di Traiano, si apprendeva che il metallo fornito dalla Camera Apostolica veniva consegnato da

---

Regia Zecca. Su quest'opera vedi KUHLEMANN (1999), pp. 293-297, docc. 70-70.23.

499 Su questa documentazione di veda NAPPI (2012), pp. 291-318.

500 Restaino (2019), p. 212. I documenti, già resi noti da D'Addosio (1909, pp. 34-35), sono riportati da ultimo in NAPPI (2012), pp. 296, 298, docc. 26, 40.

501 D'ADDOSIO (1909), p. 35; NAPPI (2012), p. 298, doc. 40.

Fontana<sup>502</sup>. All'architetto spettava, inoltre, la responsabilità di supervisionare l'operato dei fonditori, dal momento della consegna a quello del lavoro finito.

Non tutto il metallo che veniva fornito veniva impiegato nel getto: il materiale che risultava in esubero doveva infatti essere riconsegnato<sup>503</sup>, come si apprende dal documento del 4 agosto 1606

“che la Regia Corte non era obbligata a darle altro che il metallo che era bisogno per dette figure et se gliene dava deppiu de quello havessero pesato dette figure dopoi finito lo avesse da restituire alla Regia Corte, la quale li havea da fare bono il sfraudo come si fa alla Fundaria”<sup>504</sup>.

Una volta terminata l'operazione di fusione, il lavoro doveva essere pesato al fine di determinare la quantità di metallo effettivamente adoperata. Per questa operazione era infatti preposta a Roma una specifica figura, ovvero quella del misuratore<sup>505</sup>. A Napoli la stima del prezzo per il lavoro eseguito veniva effettuata dall'estimatore. Questi venivano in genere eletti da ambo le parti: uno per conto del committente, l'altro da parte del supplicante, ovvero dell'artefice<sup>506</sup>. Da parte della Regia Corte, a eseguire la pesatura fu Januario Giordano, del quale è riportata in calce la relazione:

“Detto Michelangelo ha ricevuto dalla R.a Corte cantara 23, de mera et cantara 2 ½ de stagno, che sono insieme cantara 25 ½ . Et Camillo Moyella fa fede che le Statue hanno pesato come qui sotto:

Prima una delle Statue de S. Matteo ha presato lorda con la terra cantara 3 et rotola 49.

L'altra statua de S. Matteo ha pesato similmente lorda de la terra cantara 3 et rotola 50.

Li doi Angeli con le Diodeme et due penne cantara 1.45.

La Statua de S. Andrea pesa lorda con la terra cantara 7.90.

---

502 Su questo aspetto vedi LAMOUCHE (2012), pp. 203-223.

503 A questo, va tuttavia detratto un quantitativo di metallo che andava perduto durante il processo di fusione, stimato dell'8 %. Vedi LAMOUCHE (2012), p. 204.

504 Il documento è trascritto da ultimo in RESTAINO (2019), pp. 221-222, a p. 221.

505 LAMOUCHE (2013), I, pp. 212-213, nota 130. L'autore ricorda che all'interno della fonderia pontificia era presente una *stadera* per stabilire il peso, strumento che doveva far parte degli utensili presenti in ogni fonderia.

506 La figura dell'estimatore, connessa a quella dell'apprezzatore, si trova in genere coinvolta nella stima e apprezzamento del lavoro effettuato da scultori e marmorari. In questi casi, erano infatti presenti in numero di due, uno scultore e un marmoraro, così da determinare il prezzo tenendo conto della stima effettuata da entrambi. Una modalità analoga sembrerebbe riscontrarsi anche nella stima dei lavori in metallo. In casi particolarmente complessi, come la stima dei Santi Patroni della cappella del Tesoro, il numero degli estimatori sale a quattro, cioè due per ambo le parti.

La Croce di detto S. Andrea con la diodema pesa cantara 1.31

Che gionti sono cantara 17,64.

Delle quali contara 17,65 si ha da far buono lo sfraudo che sono rotola 12 per cantaro, conforme tengo fede de Januario Giordano funditore delle Artiglierie che gli fa buono la *Regia Corte*, che sariano cantara 2.12: che gionte con le altre sono cantara 19.77 le quali dedutte da le cantar 25 ½ le restano ne le mani cantara 5.73 quale è obligato restituirle alla *Regia Corte*<sup>507</sup>.

A seguire l'operazione di pesatura per conto di Naccherino fu Nuncio de Giordano, il quale nel suo resoconto stabilì che

“in dette due figure dei Santi Mattei Angeli et Nivola vi potrà essere dentro circa sessanta rotola de terre et ferro, et del S. Andrea non dice cosa alcuna però parendo a V.S. Ill.ma farla buona, detto Michel Angelo viene a restar debitore de cantara doi et rotola sessanta de metallo. Il quale haverà a restituire alla *Regia Corte* avanti se li paghino li *Ducati* 74.4 per resto de l'accordio fatto, et li *Ducati* 120 de la Nivola che gionti insieme sono *Ducati* 194.4”<sup>508</sup>.

Nell'autunno 1606 Naccherino aveva portato a termine il lavoro e, a partire dal mese di ottobre, gli ornamenti in marmo lavorati destinati a Salerno furono imbarcati e spediti a Napoli su una barca presa a nolo da Tommaso Pisano. Vennero inoltre prelevati dalla “monitione dell'Arsenale” i tavoloni di noce necessari “per fare portare con stragoli le due statue di mitallo delli Santi Matteo con li Angeli dalla casa di Michelangelo Naccarino alla Marina del Molo Grande per farli imbarcare per Salerno”<sup>509</sup>.

Sebbene le cappelle regnicole di Amalfi e Salerno si presentino come contesti unitari, in cui pittura, scultura e decorazione creano un organismo coerentemente pensato e progettato dall'architetto, come si evince dalle parole stesse di Fontana nel noto passo del *Libro Secondo*, il rapporto dell'architetto con lo scultore non fu affatto lineare. Alla morte di Domenico, avvenuta nel 1607, la supervisione del lavoro di Naccherino passò al figlio Giulio Cesare Fontana. Dalla relazione stesa dall'architetto si intuiscono gli screzi con lo scultore:

“pretende de più detto Michelangelo che se paghi un modello fatto per il S. Matteo

---

507 RESTAINO (2019), p. 221.

508 RESTAINO (2019), p. 222.

509 NAPPI (2012), pp. 310-311, doc. 132.

più grande di quello che oggi sta in opera con dire che mio padre b. m. dopo fatto li parve troppo grande, dico che detto Michelangelo errò in pigliare le misure dal muro del Arsenale dove era disignato tutto l'ornamento in grande come haveva da essere l'altare”<sup>510</sup>.

Quel sistema di organizzazione del lavoro, in cui ogni maestranza era subordinata all'interno del disegno di Fontana e che era la ragione della fortuna dell'architetto all'interno dei cantieri sistini, non trovava una sua piena applicazione a Napoli, in cui Naccherino aveva difficoltà a rapportarsi con la cornice architettonica<sup>511</sup>. Non si può tuttavia non convenire con l'idea, espressa in maniera unanime dalla critica, che sono le statue per le cripte di Amalfi e Salerno a segnare l'avvio a Napoli di una tradizione fusoria in grande formato che costituisce l'antefatto per la serie bronzea del Tesoro di San Gennaro<sup>512</sup>.

Come si è in parte chiarito, la difficoltà di Michelangelo Naccherino nel gettare grandi statue bronzee a partire dal capostipite nel genere, il *Fabrizio Pignatelli*, non era dettata dall'incapacità dei fonditori napoletani, quanto invece dalla disponibilità di una fornace come quella dell'Arsenale. A Firenze, va ricordato il caso di Bartolomeo Ammannati che per il getto del *Marte-Gliadiatore*, destinato alla villa medicea sul Pincio a Roma (oggi a Firenze, Galleria degli Uffizi), si servì per la fusione degli spazi della Sapienza<sup>513</sup>. Anche il perugino Vincenzo Danti (1530-1576), per il getto delle grandi figure per il Battistero, fu costretto a lavorare negli ambienti presso il convento di San Marco dopo aver ricevuto il diniego, da parte dell'Arte di Calimala, di poter fondere nel monastero di Santa Maria degli Angeli<sup>514</sup>.

L'incarico per le regie cappelle coincideva, al principio del Seicento, con una riorganizzazione della bottega di Naccherino che riuscì, in tal modo, a coprire un

---

510 RESTAINO (2019), p. 222.

511 Di diverso avviso è RESTAINO (2019, pp. 213-214) per la quale risulta difficile che Naccherino avesse compiuto errori nella scala dimensionale delle statue, leggendo questo sovradimensionamento come una esplicita volontà, da parte dello scultore, “di travalicare i confini dell'architettura classica, con un senso di grandiosità e una libertà compositiva che vanno in direzione del barocco”.

512 BORRELLI (1985), p. 142; CATALANO (1984), p. 219; D'AGOSTINO (2011), p. 25; RESTAINO (2012), p. 89.

513 Il 3 giugno 1559 viene registrato il trasporto in fonderia del Marte: “A spese per l'opera di M. Bart. Ammannati ... per la portatura d'una figura di terra da gittare uno marte di bronzo pagati a 8 fac[ch]ini che portarono detta forma di casa di M. Bart. Alla Sapienza”. Vedi SCALINI (1995), p. 57. Lo studioso ricorda inoltre come questa produzione su scala monumentale fosse favorita dalla presenza di fonditori come Antonio da Cremona o Jacopo Campi i quali, non assorbiti dagli impegni bellici di Cosimo I, potevano dunque dedicarsi al getto della statuaria.

514 COLE (2011), p. 55.

ampio spettro di commesse, dai monumenti funerari alle statue di grande formato. Il passaggio dal modello alla replica e quello dal marmo al bronzo era mediato dalla presenza di modelli in terra che permettevano, all'interno di una produzione “semiseriale” analoga quella avviata da Giambologna, di rispondere a una domanda sempre più ampia<sup>515</sup>.

È esemplificativa, in tal senso, la fortuna di un prototipo uscito dalla bottega naccheriniana: quello del *Cristo alla colonna* noto nei due esemplari di Madrid (Museo Lazaro Galdiano) e di Montelupo Fiorentino (chiesa SS. Quirico e Lucia), in cui la variazione minima nella disposizione delle braccia permette di riconoscere un comune modello<sup>516</sup>.

Risponde a questo stesso principio la figura in metallo di *Sant'Andrea* per Amalfi, che derivava dal simulacro inserito nel *monumento ad Alfonso Gesualdo* del Duomo di Napoli. Se si mettono a confronto le due effigi stanti, ci si renderà subito conto di come queste provengano da un comune prototipo: analogo è il gesto del braccio levato di sorreggere il panneggio che si abbandona a un capriccioso ghirigoro (più piatto e con pieghe schiacciate nella versione in metallo); la tunica, legata sotto il petto e il risvolto delle maniche evocano l'abbigliamento del *San Nazaro* di Bartolomeo Ammannati per la chiesa di Santa Maria del Parto a Mergellina.

Tuttavia, se la statua marmorea si risolve in una forma chiusa in cui il braccio destro dalla muscolatura tesa accompagna la posa statica, con un risultato di compassata ed elegante monumentalità, lo stesso non può dirsi per la sua trasposizione in bronzo. L'inclinazione della testa dal lato opposto, che accompagna l'*anchement* della figura, è funzionale a dare enfasi al gesto esibito del braccio che tiene, in maniera incongrua,

515 Sul ruolo dei modelli vedi COLE (2011), pp. 21-50, in particolare alle pp. 21-25. Sintomo di un mutato *modus operandi* avvenuto all'interno dell'organizzazione della bottega è, ancora una volta, il caso di Giambologna il quale, all'apice della carriera, traduceva i suoi modelli sia in marmo che in bronzo. Un caso esemplificativo è offerto dal modello per il *San Matteo*, commissionato dai fabbricieri dell'Opera del Duomo di Orvieto, per il quale lo scultore fiammingo stipula un contratto nel luglio 1595 in cui si impegnava di scolpire il marmo “secondo il modello et disegno” entro i due anni successivi, per un compenso di 600 scudi. Come ricordano le fonti e conferma la firma sull'opera “PETRI FRANCAVILLE + F + OPUS GIOANIS BOLOGNE”, questa fu eseguita di fatto da Pietro Francavilla tra gli anni 1597 e il 1599 e posta in opera nel 1600. Dallo stesso modello, lo scultore fiammingo realizzò, nel 1602, il *San Luca* per Orsanmichele, che fu gettato in bronzo e derivante dal modello orvietano variando di poco il prototipo, come la scomparsa dell'angelo. Su tutto questo vedi ancora KRAHN (2006), pp. 56-57.

516 Su queste opere, uscite rispettivamente dall'officina naccheriniana a distanza di pochi anni, negli anni 1613-1614 e 1616-1617, vedi KUHLEMANN (1999), pp. 197-199, scheda A.22; 205-206, scheda A.29. A proposito del *Cristo* di Montelupo, eseguito come il gruppo di *Adamo ed Eva* (Firenze, giardino di Boboli) per la casata medicea, BACCHI (2009, p. 138) ha proposto di identificare l'avvio dell'attività giovanile di Giuliano Finelli.



il librone poggiato sulla gamba, con un effetto d'insieme assai sbilanciato.

Più complessa fu la gestazione del *San Matteo bifronte* destinato alla cripta salernitana. La doppia effigie, che si presenta oggi con effetto specchiante, era stata concepita per essere vista da un unico punto di vista frontale per mezzo di una nuvola (detta nei documenti *nivola*) metallica che si doveva frapporre tra le due statue, ma che crollò subito dopo la messa in opera<sup>517</sup>.

Nell'impostazione della figura, Naccherino predilige una figura seduta, anziché in posizione eretta come la figura serpentinata concepita da Pietro Bernini per la cappella Fornaro, di qualche anno precedente<sup>518</sup>. Molteplici sono i riferimenti che stanno a monte del *San Matteo*: la perduta statua eseguita dallo scultore fiorentino per la cappella di San Luca all'Annunziata, seduta all'interno della nicchia, costituiva un importante precedente assieme alle figure, smaccatamente michelangiottesche, del *Melchisedech* di Francesco Camilliani o del *Mosè* di Montorsoli.

A questa matrice fiorentina, certamente presente, si accompagna un forte addentellato romano, finora non sufficientemente messo a fuoco dagli studiosi. Oltre al *San Matteo* di Jacob Cobaert dal quale deriva una generica impostazione dell'Apostolo gemino di Salerno, pur privata dello scatto nervoso proprio dello scultore fiammingo, è dalla figura di *Paolo III Farnese* di Guglielmo Della Porta che Naccherino derivava, oltre all'impostazione invertita della figura assisa, quel carattere di monumentalità che lo scultore lombardo (suo malgrado) doveva a Michelangelo.

Nell'ottica dell'esperienza romana, andrebbe probabilmente riletta la produzione dei monumenti funerari eseguiti sullo scorcio del Seicento dallo scultore fiorentino a Napoli i cui prototipi, oltre a essere derivati dall'attività di Dosio, potevano essere mediati da una conoscenza diretta dei modelli dellaportiani.

Quando Michelangelo Naccherino veniva saldato nel 1607 per il *Fabrizio Pignatelli*, che idealmente apre e chiude l'esperienza bronzistica condotta a Napoli dallo scultore fiorentino, nel dicembre dello stesso anno riceveva un secondo saldo “per fattura

---

517 RESTAINO (2012), p. 87. Dalla relazione si apprende che “detto Michel Angelo me ha portato una fede del Sig. Marchese de Morcone, ne la quale dice che il Sig. Regente de Ponte suo padre ordinò ad esso Michel Angelo la detta nivola la quale ha fatto et andò a ponerla in opera tra li detti Santi Mattei, et dopo posta cascò, come V.E. have avuto informatione, et è impossibile che possa servire per detto effetto”. Vedi NAPPI (2012), p. 310, doc. 129.

518 Impostazione analoga è adottata nel *San Matteo* affidato a Vincenzo De' Rossi nel 1580 per l'*Apostolato* del duomo di Firenze, dal quale l'Apostolo salernitano deriva l'espedito della mano che impugna la penna (oggi perduta) e dell'angelo che porge il calamaio.

delle due statue di bronzo” per Garcia Barrionuevo<sup>519</sup>.

L'eco di questa prima impresa dello scultore e la presenza del marchese di Cusano tra coloro che si avvicendarono nella direzione dei lavori alle cripte di Amalfi e Salerno<sup>520</sup> furono le circostanze per cui a Naccherino giunse questa importante commessa, destinata in Spagna. L'effigie di Barrionuevo è stata identificata nella figura inginocchiata su un cuscino nella chiesa di San Ginés a Madrid e costituisce una delle committenze eseguite per la penisola iberica<sup>521</sup>.

Il rapporto tra la capitale del Viceregno e la sede della Corona spagnola era costellato da scambi di opere e di artisti diretti da ambo le parti del Mediterraneo. Ad aprire questa trasmigrazione della scultura napoletana su suolo iberico era stato Giovanni Mariliano con il sepolcro di don Ramon de Cordoba, eseguito dal Nolano tra il 1524 e il 1530 per Bellpiug, in Catalogna<sup>522</sup>. La presenza di opere di Giambologna in Spagna, inviate in varie circostanze, costituì senza dubbio la principale ragione della fortuna fuori dai confini italiani delle opere di Michelangelo Naccherino, in sintonia con il gusto spagnolesco della committenza napoletana e favori, soprattutto, il principale erede dell'officina di Borgo Pinti: il carrarese Pietro Tacca<sup>523</sup>.

Per tornare e concludere sull'effigie di Barrionuevo, va sottolineata la discrasia con il documento già reso noto da D'Addosio, che fa evidentemente riferimento a due opere in metallo, delle quali oggi sopravvive la statua raffigurante Barrionuevo. La figura bronzea, nella sua ieratica rigidità, rimanda con ogni evidenza ai simulacri dorati di Leone e Pompeo Leoni per la Cappella Real dell'Escorial, denunciando ancora una volta la conoscenza di Naccherino (seppur indiretta) di queste opere, che costituivano evidentemente il modello di rappresentazione dell'aristocrazia legata alla Corona.

Michelangelo Naccherino morì a Napoli nel 1622, dopo un periodo di infermità che lo aveva reso inabile al lavoro. Tra gli anni 1616-1618 il maestro fiorentino fu affiancato da un giovane che dimorava nella sua casa assieme alla seconda moglie Delia Vitale, ovvero Giuliano Finelli. Sebbene nella dichiarazione del 1638 rilasciata da Finelli, in occasione del matrimonio con Flavia Lanfranco, questi ometta il suo passaggio nella bottega di Naccherino, dobbiamo credere che qui abbia svolto il suo

---

519 KUHLEMANN (1999), p. 281, doc. 43.

520 RESTAINO (2019), p. 206.

521 KUHLEMANN (1997), pp. 6-10. Sulla scultura italiana destinata alla committenza iberica vedi ESTELLA MARCOS (2004), pp. 423-454.

522 Su quest'opera vedi NALDI (2003), pp. 103-128.

523 ESTELLA MARCOS (2004), pp. 437-440.

primo apprendistato<sup>524</sup>. Dal vecchio Michelangelo, Finelli ebbe in eredità il sapere tecnico e l'abilità di gettare e lavorare i metalli che veniva dalla bottega di Giambologna e che andò ad alimentare il cantiere del *Baldacchino*.

### III.2 *L'esordio di Cristoforo Monterosso e il soggiorno di Camillo Mariani a Napoli: le comuni radici venete.*

Nel lontano 1972 Nava Cellini, ripercorrendo i momenti salienti della scultura napoletana dal 1610 al 1656, segnalava all'attenzione degli studi la “notizia sorprendente” della presenza in città, nel 1608, di Camillo Mariani (1567-1611)<sup>525</sup>. L'informazione che si ricavava da un documento pubblicato nel 1915 da D'Addosio era stata poi taciuta dalla letteratura relativa allo scultore vicentino e non aveva trovato un ulteriore sviluppo da parte degli studiosi<sup>526</sup>.

I nuovi dati d'archivio, resi noti da De Lotto e Borrelli, permettono di chiarire tempi e modi del passaggio napoletano di Mariani<sup>527</sup> e di rileggere l'attività di Cristoforo Monterosso, di apertura a Napoli alle suggestioni venete.

L'esordio di Cristoforo Monterosso a Napoli, che si firmava “de Vicentia”, avvenne al termine 1583<sup>528</sup>. Non conosciamo, ad oggi, nulla sulla sua attività condotta in Veneto che si svolse con ogni probabilità, come di recente proposto da Panarello, nel cantiere del Teatro Olimpico di Vicenza<sup>529</sup>.

All'interno della fabbrica vicentina, alla quale Scamozzi soprintese negli anni 1582-1585, si avvicendarono nella decorazione della *scenae frons* diversi plasticatori, ingaggiati nell'esecuzione delle statue all'antica dei membri dell'Accademia che avevano finanziato i lavori di completamento dell'edificio palladiano<sup>530</sup>. Un documento del febbraio 1583, relativo alla prima fase dei lavori, fornisce alcuni dei nomi coinvolti nell'impresa, come Cristoforo Milanese, Ruggero Bascapè, Domenico

---

524 I documenti, che decorrono dal 20 ottobre 1616 al 3 novembre 1618, sono pubblicati da ultimo in DOMBROWSKI (1997), p. 458, docc. A.1-A.5. Secondo BACCHI (2009, p. 138) l'arrivo a Roma di Finelli sarebbe da fissare già al 1619, e non al 1622 come riportato invece da Passeri.

525 NAVA CELLINI (1972), p. 786.

526 D'ADDOSIO (1915), pp. 359-360, doc. 7.

527 Su questo passaggio napoletano dello scultore veneto vedi DE LOTTO (2006), pp. 152-165, in particolare alle pp. 156-157 e BORRELLI (2012), pp. 47-180, in particolare alle pp. 61-90. Sulla figura e l'opera di Camillo Mariani *tout court* vedi da ultimo DE LOTTO (2009), pp. 21-223.

528 Il documento è trascritto in PINTO (2019), pp. 3826-3827. Su Cristoforo Monterosso vedi Apparato I.

529 PANARELLO (2010), p. 49.

530 Sui plasticatori coinvolti nella decorazione scultorea del Teatro Olimpico si vedano, tra gli altri, ZORZI (1960), pp. 231-242; PUPPI (1967), pp. 144-145; AVAGNINA (1999), pp. 139-157.

Fontana, accanto agli ignoti mastri Bartolomeo e Iseppo<sup>531</sup>.

Se si esclude Bascapè, è difficile tracciare un profilo per queste maestranze, fatta eccezione per Cristoforo Milanese che fu autore della statua loricata di *Pietro Conti*, “un unicum senza precedenti e senza seguito”<sup>532</sup>. È con quest'ultimo che Panarello identifica gli *juvenilia* di Cristoforo Monterosso, il quale condividerebbe dunque con Ruggero Bascapè una formazione svolta a Milano, nell'ambito della bottega di Leone Leoni<sup>533</sup>. Un apprendistato presso la principale officina bronzea della città lombarda porterebbe a spiegare, in effetti, una certa domestichezza dello scultore nella lavorazione dei metalli.

Se i dati di cui disponiamo non permettono una identificazione certa con Monterosso, che nei documenti napoletani rivendica sempre la sua provenienza vicentina, è plausibile credere che il contatto con Camillo Mariani fosse già avvenuto in patria, forse proprio all'interno del Teatro Olimpico in cui lo scultore esordì, nell'ambito della bottega dei Rubini<sup>534</sup>. La presenza nel cantiere di Bascapè fu determinante per l'inserimento di Mariani nel contesto artistico romano, accanto al quale lavorò come stuccatore nella basilica vaticana di San Pietro, e aprì la strada allo scultore vicentino nella città del vicereame, dove l'artista lombardo è documentato già a partire dal 1577 nel cantiere di San Paolo Maggiore<sup>535</sup>.

All'interno della fabbrica dei teatini, in cui lo scultore lavorò a più riprese fino al 1592, Bascapè eseguiva in collaborazione con Antonio Ricca le decorazioni in stucco (oggi scomparse); era presente negli stessi anni anche Monterosso, in compagnia con Ceccardo Bernucci, per lavorare la porta d'accesso alla chiesa con li “capitelli nuovamente fatti et le colonne rinnovate”<sup>536</sup>. È dunque nella chiesa eretta sul tempio dei Dioscuri che la strada di Mariani si intrecciava (nuovamente) con quella di Cristoforo Monterosso.

Come ha osservato Borrelli, la vicentinità costituì il canale preferenziale che ispirò la scelta da parte dei teatini di San Paolo di artisti provenienti dal Veneto legati,

---

531 AVAGNINA (1999), p. 151.

532 AVAGNINA (1999), p. 148.

533 PANARELLO (2010), p. 50. A conferma della sua argomentazione, lo studioso propone il confronto con la statua bronzea di *San Gennaro* (già *Sant'Aspreno*) eseguita un ventennio dopo per la Deputazione del Tesoro. Su questo argomento si tornerà più ampiamente nella trattazione successiva.

534 Su quest'attività giovanile di Mariani vedi DE LOTTO (2009), pp. 31-35.

535 DE MIERI (2012), p. 69.

536 Il documento è trascritto integralmente in LENZO (2011), pp. 203-204.

peraltro, ai cantieri di Scamozzi, allievo rediletto di Palladio<sup>537</sup>. A tal proposito, non è un caso che Bascapè fosse impiegato dall'architetto nella chiesa teatina di Padova<sup>538</sup>.

È dunque in questo quadro che si comprende la presenza “sorprendente” di Camillo Mariani a Napoli, che fu cooptato dai teatini di San Paolo in ragione della sua origine vicentina e, soprattutto, per i suoi trascorsi romani all'interno dei cantieri clementini. L'arrivo dell'artista veneto nel Vicereame si collocava in un momento di pausa dagli incarichi assunti a Roma, città dove era giunto nel 1597<sup>539</sup>.

Nel marzo 1598, Camillo era documentato nei lavori all'altare del Sacramento in San Giovanni in Laterano; sull'aprirsi del secolo, negli anni 1600-1601, realizzava la prima grande impresa pubblica: le statue in stucco per la rotonda di San Bernardino alle Terme<sup>540</sup>. In un incalzare di commesse (nel 1606 collabora con Ambrogio Buonvicino all'esecuzione degli angeli per il baldacchino provvisorio sull'altare di San Pietro in Vaticano), nel 1607 realizza con il Valsoldino gli *Angeli reggitemma* per la facciata interna della sacrestia di Santa Maria Maggiore opere, queste ultime, tutte perdute<sup>541</sup>.

Il contratto di apprendistato stipulato a Roma il 1 novembre 1607, con il quale Mariani ottenne il permesso di portare con sé a Napoli un giovane, Pietro Agostino Naldini, impegnandosi a tenerlo con sé per i successivi due anni, circoscrive il periodo napoletano dello scultore veneto.

Tuttavia per De Lotto, autrice del rinvenimento d'archivio, rimanevano da chiarire le circostanze di questo soggiorno partenopeo, che doveva coincidere con l'esistenza di una importante commissione<sup>542</sup>. Era all'interno della committenza teatina, aggiornata su quanto accadeva a Roma in quegli anni in ragione dei legami con la Casa madre dell'Ordine, che uno scultore formatosi nei cantieri pontifici poteva dunque trovare occasioni di lavoro.

A ricostruire il vuoto sull'attività di questi anni giunge in soccorso il registro di conti della fabbrica di San Paolo Maggiore, che risarcisce la conoscenza su questo periodo

---

537 BORRELLI (2012), p. 62.

538 DE LOTTO (2009), pp. 24, 31, 33.

539 Lo si desume dalla sua ammissione alla Compagnia dei Santi Quattro Coronati, sodalizio religioso nato all'interno dell'Università dei Marmorari. La Corporazione, fondata alla fine del 1596, aveva la propria sede all'interno del monastero dei Santi Quattro Coronati, presso il quale si trova la cappella di San Silvestro dove gli scalpellini romani si riunivano. Vedi DE LOTTO (2005), p. 154.

540 DE LOTTO (2009), pp. 60-67.

541 DE LOTTO (2005), p. 156.

542 DE LOTTO (2005), p. 157.

di sospensione degli incarichi romani di Mariani. Dai documenti resi noti da Borrelli si apprende che lo scultore, almeno dal dicembre 1607 era ospitato in una delle case prese in affitto dai padri teatini, e non nella struttura religiosa come accadeva invece per gli artefici forestieri<sup>543</sup>.

Camillo Mariani era impegnato nell'esecuzione di due statue, delle quali nei documenti non è precisato il soggetto, che furono poste in opera nell'area presbiteriale nel giugno 1608. Due mesi dopo, il 16 agosto, Mariani riceveva 100 ducati a saldo del lavoro alle statue, poiché dal pagamento non risultava nessuna specifica di acconto e il nome dello scultore non era più presente nel registro di conti<sup>544</sup>. La presenza di una spada di rame, quale attributo di una di queste, permette di identificarle con i Santi Pietro e Paolo così descritte da d'Engenio Caracciolo:

“Veggonsi le pareti di pregiatissimi marmi, e di mischi con le statue di SS. Pietro, e Paolo, e finalmente uno steccato di colonne di mischio, che sembrano gioie di grandissimo valore”<sup>545</sup>.

Le effigi dei Principi degli Apostoli scomparvero con ogni probabilità a seguito delle trasformazioni settecentesche del presbiterio, sebbene Borrelli precisi come sia improbabile che queste siano state deliberatamente distrutte, considerando la tendenza degli Ordini a vendere le opere che dismettevano, e che siano dunque ancora esistenti sotto altro nome<sup>546</sup>. A fronte di queste opere disperse e considerato lo stato lacunoso in cui versano i Libri di fabbrica della chiesa di San Paolo rispetto a quelli più completi dei Santi Apostoli, l'autore propone di rintracciare la presenza di Mariani nella decorazione plastica del tabernacolo.

Posto al di sopra dell'altare maggiore, il ripositorio eucaristico aveva la funzione di conservare l'Eucarestia, esaltata e posta in evidenza agli occhi dei fedeli da una struttura monumentale<sup>547</sup>. Il tabernacolo si presentava in forma di tempietto a pianta centrale oppure ottagonale, secondo quanto veniva prescritto dalle *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiae* di Carlo Borromeo (1577)<sup>548</sup>. Il particolare interesse assegnato a questi arredi era giustificato, da un lato, dall'importanza data

---

543 BORRELLI (2012), p. 63.

544 BORRELLI (2012), pp. 99-100. Il costo complessivo per le statue fu di 263.4.0 ducati.

545 D'ENGENIO CARACCILO (1623), p. 87.

546 BORRELLI (2012), pp. 65-66.

547 Sul tema dei tabernacoli a Napoli vedi LEARDI (2012), pp. 505-527.

548 Per una trattazione specifica sulla riconfigurazione degli altari, alla luce dei dettati borromai, vedi FRASCARELLI (2001), pp. 24-37.

dall'Ordine dei Teatini al momento dell'Eucarestia<sup>549</sup>; dall'altro, suggellava il rapporto con Roma, centro di emanazione dei dettami post-tridentini, attraverso la Casa madre dell'Ordine. Il ciborio monumentale di San Paolo Maggiore veniva così descritto da Carlo Celano:

“Il Tabernacolo che noi chiamiamo Custodia, è forse dei più belli che siano, non dico in Napoli, ma per l'Italia. Egli è tutto di bronzo dorato, e di pietre pretiose. Le colonne son di finissimo diaspro. Viene adornato di molte Figure di bronzo similmente dorato. Opera di Raffaello il Fiammingo, che nel modellare non havea pari. Il disegno dell'Altare e della Custodia fu del Padre D. Anselmo Cangiano, Chierico Regolare accuratissimo architetto in queste materie. In questo Altare Custodia v'andorno di sopra 12 m(ila) scudi”<sup>550</sup>.

Più circostanziata, nonché prossima ai fatti narrati, è la descrizione di Tufo il quale, oltre a sottolineare la varietà, rarità e pregio delle pietre adoperate, a proposito delle decorazioni in bronzo informava che

“Le Cornice, e altri ornamenti di metallo indorato, ove sono scompartite ordinatamente trentotto statue tutte indorate, e per mano d'ottimi Maestri dell'arte, con bello artificio formate e per essere in Isola, girandosi d'ognintorno, e scoprendosi da ogni parte, per tutte le facciate egualmente si vede [...] il lavoro è di mano de gli istessi Maestri, i quali hanno fatto il ricchissimo Tabernacolo del santissimo Sacramento, nella Patriarcale di San Giovanni Laterano, per ordine di Papa Clemente Ottavo”<sup>551</sup>.

Il tabernacolo lateranense eseguito da Pompeo Targone condivideva con la custodia napoletana un comune prototipo nell'esemplare sistino di Santa Maria Maggiore nella struttura a forma di tempio con cupola al vertice sebbene, rispetto alle componenti in metallo dorato, prevalesse un maggiore effetto cromatico attraverso l'accostamento di marmi colorati e pietre dure.

La custodia di San Paolo Maggiore derivava, in particolare, dal tabernacolo posto al

---

549 Su questo aspetto vedi FRASCARELLI (2003), pp. 243-251.

550 CELANO (1692), II, pp. 170-171. L'informazione fornita dall'abate, accettata per tradizione dalla critica, non è condivisa da RUOTOLO (2008, p. 105 e p. 112, nota 8), il quale ritiene la notizia infondata. Le fonti ricordano come opere di Raffaele Fiammingo (nome italianizzato di Rafael Mytens [Innsbruck 1611- Napoli *post* 1647 il tabernacolo di San Paolo e quello della SS. Trinità delle Monache, opere in realtà di Bartolomeo Viscontini. È con quest'ultimo, autore delle parti metalliche della custodia dei Santi Apostoli, che Ruotolo identifica l'artefice della struttura in metallo. Su questi vedi Apparato I.

551 DEL TUFO-HISTORIA, p. 311.

centro della Cappella Sistina la visione da più punti di vista, che invece nel caso del tempio di San Giovanni in Laterano si limitava a un unico punto di vista frontale<sup>552</sup>. Il riferimento, esplicitato anche dalle fonti, a questi modelli romani, oltre a sottolineare la diffusione di questa tipologia di arredo liturgico dopo i dettami conciliari, ribadiva la dipendenza dalle esperienze maturate all'interno dei cantieri pontifici veicolate dallo spostamento di artisti come Camillo Mariani, che aveva esordito proprio lavorando all'altare lateranense<sup>553</sup>.

La custodia napoletana è oggi lontana all'originario splendore tramandato dalle guide partenopee: danneggiata dall'ultimo conflitto mondiale e, successivamente, da un furto che l'ha privata del suo popolo di statue, condivide la sorte di altre simili suppellettili presenti nelle chiese napoletane<sup>554</sup>. Andando oltre la storia conservativa, a rendere più complessa la lettura di questo manufatto è l'aspetto con il quale oggi si presenta, che non corrisponde alla custodia concepita al tempo di padre Pagano<sup>555</sup>. Nel clima dei rinnovamenti all'interno della basilica teatina, anche la custodia fu oggetto *ab antiquo* di modifiche intorno agli anni 1639-1640 quando Jacopo Lazzari e, alla sua morte, il figlio Dionisio rimisero mano all'altare e, probabilmente, al tabernacolo. In questa occasione, come ipotizza Borrelli, fu rifatta nuovamente la struttura metallica che venne fusa da Rafael Meitener, risparmiando e riutilizzando alcune delle parti già esistenti<sup>556</sup>.

Nel tentativo di ricostruire la storia di questa 'perduta' custodia di San Paolo Maggiore, l'autore ricorda come a Napoli, in anticipo sui Teatini, già nel 1590 i monaci di San Martino si servissero di Giovan Antonio Dosio, da poco reduce dai cantieri romani, e come all'interno della basilica certosina venisse allestita, tra il 1608 e il 1623, una custodia in metallo e pietre dure oggi scomparsa, nota attraverso i soli

---

552 BORRELLI (2012), pp. 80-81.

553 Mariani aveva lavorato all'altare clementino preparando modelli e scolpendo in una delle nicchie la statua di *Elia*, commentata dal rilievo con *Elia e l'angelo*, opere ambedue lasciate incompiute da Pietro Paolo Olivieri. Vedi DE LOTTO (2009), pp. 128-130, schede 6b-6c. Un altro elemento porta a collegare il tabernacolo paolino alle esperienze romane: il disegno della custodia di San Giovanni in Laterano fu infatti impostato dallo stesso Olivieri, il quale ricopriva inoltre l'incarico di soprintendente della fabbrica teatina di Sant'Andrea della Valle, dal 1594 fino alla morte avvenuta nel 1599. Vedi BORRELLI (2012), pp. 78-79, nota 131.

554 Tra le altre va ricordata, per la parziale ricomposizione, la vicenda della custodia per l'altare di Santa Patrizia, su disegno di Cosimo Fanzago, le cui figurine in bronzo gettate da Tommaso Montani furono in parte recuperate sul mercato clandestino. Su questo vedi D'AGOSTINO (2015), pp. 138-145.

555 BORRELLI (2012), pp. 77-78. A riprova di questa ipotesi, lo studioso sottolinea le difformità con il tabernacolo realizzato, pochi anni dopo, per le monache di San Gregorio che doveva prendere con ogni probabilità a modello il prototipo paolino.

556 BORRELLI (2012), p. 79.



dati archivistici. La conoscenza di un progetto di Dosio per il monumento di Paolo IV, co-fondatore dell'Ordine dei teatini, così come del progetto per San Silvestro al Quirinale patrocinato da papa Carafa, porterebbero a ipotizzare un coinvolgimento nei lavori a San Paolo e della custodia, nonostante i dati documentari finora emersi non portino a confermare questa ipotesi<sup>557</sup>.

Sebbene non sia da escludere aprioristicamente un coinvolgimento dell'architetto fiorentino, va tuttavia sottolineato come la traiettoria della committenza teatina si muovesse su binari ben definiti e prevedibili nella scelta degli artisti coinvolti, al pari dei Gerolamini i quali, nel sottolineare la 'toscanità' di San Filippo Neri, prediligevano maestranze di origine toscana, come appunto Dosio. All'interno della storia delle due principali Case, quella dei Santi Apostoli e di San Paolo Maggiore coesistevano, come abbiamo già chiarito, due indirizzi ben definiti: quello romano e quello veneto.

Per riprendere dunque le fila del discorso sugli ammodernamenti della custodia di San Paolo, Borrelli sottolinea come le figure non siano stilisticamente omogenee e facciano dunque parte dello stesso allestimento. Fatta eccezione per *l'Immacolata Concezione*, sovradimensionata rispetto alle altre figurette, per la quale l'autore propone una datazione contemporanea al riallestimento del tabernacolo riconducendola a Rafael Mytens, su un modello di Dionisio Lazzari o Domenico Marinelli<sup>558</sup>, diverso è lo stile che informa le figure nelle nicchie del primo ordine. In queste ultime, ovvero i *Santi Pietro e Paolo* e gli *Evangelisti*, la connotazione tardomanierista dei panneggi porta a indicare il nome in Camillo Mariani. L'attribuzione a Mariani si stringe, in particolar modo, attorno alle effigi di *San Pietro* e *San Paolo*, nelle quali lo scultore vicentino può aver riproposto 'in piccolo' le statue marmoree oggi disperse.

L'impostazione delle figure, scattante e con la barba fluente in *San Paolo*; giocata invece su un ponderato gioco di contrappesi in *San Pietro*, è messa a confronto rispettivamente con *l'Elia* per la cappella del Sacramento in San Giovanni in Laterano e il *San Bernardo da Chiaravalle* per San Bernardino alle Terme, con i quali condividono caratteri comuni<sup>559</sup>.

---

557 BORRELLI (2012), pp. 82-83.

558 BORRELLI (2012), pp. 86-87.

559 BORRELLI (2012), pp. 89-90.

Diverso sembrerebbe il discorso per gli *Evangelisti* che, pur confermando in alcuni dettagli derivazioni dal mondo figurativo di Alessandro Vittoria, si mostrano un gruppo disomogeneo: il *Battista*, che fa parte del primo gruppo, si distingue per l'anatomia non risolta. Apparterrebbe con l'*Immacolata* alla seconda fase della storia del tabernacolo il *San Gennaro*, la cui presenza sarebbe giustificabile solo a partire dal 1632, quando fu eletto patrono della città dopo essere stato invocato in occasione dell'eruzione del Vesuvio il 16 dicembre 1631<sup>560</sup>.

Se si eccettua una distinzione di massima tra quelli che potremmo definire il I (*Santi Pietro e Paolo, Evangelisti, Battista*) e II gruppo (*Immacolata Concezione, San Gennaro*) dello statuario del tabernacolo di San Paolo Maggiore, risulta arduo determinare nomi e spettanze. Pur non risolvendo la questione in termini attributivi, ritengo si possa salomonicamente stabilire che Mariani sia responsabile dei modelli di quello che abbiamo soprannominato il I gruppo, per il quale si sarebbe potuto servire di Cristoforo Monterosso, il quale esordirebbe qui per la prima volta come fonditore, in linea con quella che era la prassi più comune che vedeva la figura dello scultore in quanto modellatore distinta da quella del *fusor*.

Come del resto precisa De Lotto lo scultore veneto, del quale è nota la produzione prevalentemente in marmo e in stucco, non è documentato come fonditore sebbene fosse autore, dopo il rientro a Roma nel 1609, dei modelli per la *Gloria d'angeli* che incornicia la veneranda immagine acheropita della Vergine dipinta da San Luca all'interno della cappella Paolina, fusa da Pompeo Targoni, Domenico Ferreri e Orazio Censore<sup>561</sup>.

È all'interno di un rapporto di collaborazione tra Cristoforo Monterosso e Camillo Mariani che si giustifica, dunque, la loro presenza congiunta nella stima ai lavori effettuati da Jacopo Lazzari nella cappella Noris-Correggio in S. Anna dei Lombardi il 5 settembre 1608, unica notizia finora nota della presenza di Mariani in città<sup>562</sup>.

---

560 BORRELLI (2012), p. 91.

561 DE LOTTO (2009), pp. 153-154, scheda 12a.

562 “5 settembre 1608 - Alli Heredi di Gio. Jacovo Noris et Gio. Donato Correggio ducati sessantacinque, et per loro a mastro Jacovo Lazzari marmoraro a comimento di ducati trecentotrenta per l'opera di marmo, che ha fatto alla loro cappella ne l'ecclesia di S. Anna di lombardi compresovi ferramenti, che sono andati in detta opera oer congiungere insieme li marmi et per le giornate di fabricatori et di ogni altra spesa, che li altri ducati 265 se li sono pagati cioè ducati 250 per questo medesimo banco in tre partite et ducati 15 di contanti sichè con questo pagamento resta da loro integralmente sodisfatto di detta opera e spese cossì declarato di Comune volere da Camillo Mariani scultore et da Mastro Christofalo Monterosso marmoraro”. Il documento è stato emendato e trascritto integralmente in DE LOTTO (2005), p. 161, doc.7.

Terminato il biennio napoletano, Camillo Mariani fece dunque ritorno nell'Urbe, seguendo a distanza di due anni Pietro Bernini, che fu chiamato a lavorare proprio nel cantiere di Santa Maria Maggiore<sup>563</sup>.

È difficile stabilire se e in che misura la presenza di Mariani abbia dato avvio a una tendenza neoveneta all'interno della scultura napoletana. Questa esperienza sembra essere stata tuttavia determinante nello sviluppo dello stile di Cristoforo Monterosso.

### III.3 *Intorno al “vivo Capo di metallo” di Marino: notizie su Christophe Cochet, Bartolomeo Viscontini e altri.*

Lo studio della scultura in bronzo e dei suoi principali artefici a Napoli si confronta con un'ampia ed eterogenea messe documentaria. Interessanti apporti sono giunti dallo spoglio del *Fondo San Martino* della Biblioteca Nazionale di Napoli, che raccoglie i documenti provenienti principalmente dalle soppressioni delle Case di San Paolo Maggiore e dei Santi Apostoli<sup>564</sup>.

Nel caso di specie, il *Libro per le spese delle gioie de' SS. Apostoli* (BNN, Ms. 524), sebbene sia stato oggetto di attenzione da parte degli studiosi<sup>565</sup>, offre ancora interessanti novità e qualche precisazione.

La vicenda della custodia dei Santi Apostoli appare legata con doppio filo al tabernacolo di San Paolo Maggiore e al “vivo Capo di metallo” del *cenotafio di Giovan Battista Marino*, per gli artefici che vi sono coinvolti. Ma procediamo con ordine. Nel 1618, fu aperta dai Padri Teatini dei Santi Apostoli una sottoscrizione con i fedeli per raccogliere le offerte per i lavori alla custodia<sup>566</sup>.

Il disegno del tabernacolo fu affidato al teatino Anselmo Cangiano, già ricordato da Carlo Celano come autore della custodia di San Paolo Maggiore, che fu a capo di una

---

<sup>563</sup> Pietro Bernini era a Roma già nel dicembre 1606 se, il 4 gennaio dell'anno successivo, riceveva il primo acconto di 200 scudi per la “istoria dell'Assunta” cui seguiva a ruota, a partire dal 1610, il lavoro alle *Cariatidi* e al rilievo centrale con l'*Incoronazione di Clemente VIII*, per il monumento all'interno della cappella Paolina. Su tutto questo vedi KESSLER (2005), pp. 60-67.

<sup>564</sup> Per una panoramica sul *Fondo San Martino* e le biblioteche dei Teatini a Napoli vedi D'ALESSANDRO-RESTAINO (2011), I, pp. 327-385.

<sup>565</sup> Il manoscritto raccoglie i conti di spese per le custodie dei SS. Apostoli e dela SS. Trinità, presentando una documentazione assai dettagliata rispetto ai registri più lacunosi per il tabernacolo di San Paolo Maggiore. Da questo documento già STRAZZULLO (1959, pp. 75-76, nota 36) aveva tratto le prime notizie sulla custodia dei Santi Apostoli. RUOTOLO (2008, pp. 105-13) ha ampliato lo spoglio raccogliendo le informazioni relative ai marmorari e agli artefici dediti alla lavorazione delle pietre dure. BOZZI CORSO (2008, p. 410, nota 15), che ne ha sottolineato il grande interesse, ha promesso una trattazione specifica.

<sup>566</sup> STRAZZULLO (1959b), p. 76, nota 36.

prolifica officina presso le Case dei Santi Apostoli alla quale soprintese dal 1618 fino alla morte avvenuta nel 1630<sup>567</sup>.

Di diverso avviso era tuttavia l'erudito ottocentesco dell'Ordine, padre Luigi Guarini, che ne assegnava la paternità del progetto a Francesco Grimaldi<sup>568</sup>. Già a partire dal 1630, quando il manufatto era ancora *in fieri*, Giulio Cesare Capaccio nel suo *Forastiero* ne tesseva le lodi al suo interlocutore:

“Vi confonderei più s'io vi proponessi in questa chiesa il Tabernacolo per il Santissimo Sacramento ch'oggi si stà lavorando per riporlo all'aprir della nova chiesa, tutta diaspri, agate, & altre gioie, e varie statue di rame indorato, con manifattura che fa maravigliare quanti il veggono, con valuta di trentamila ducati”<sup>569</sup>.

A lavori ormai ultimati, nel 1654 Carlo De Lellis nella sua *Guida Sacra* così lo descriveva:

“nell'Altar Maggiore vi si scorge una grande, e magnifica Custodia piena di colonne, & altri ornamenti di diaspro, smeraldi, & altre pietre e gemme pretiose, con diverse statue, giarroni, capitelli, cornicioni, & altri lavori di rame indorato, stimata perciò una delle più belle d'Italia”<sup>570</sup>.

Più di quarant'anni dopo, la *Guida* di Pompeo Sarnelli tramandava attraverso l'incisione stampata dall'editore Antonio Bulifon (fig.27)<sup>571</sup> l'aspetto che doveva avere il tabernacolo teatino. La custodia dei SS. Apostoli, finita dopo varie vicissitudini e peregrinazioni nel duomo di Capua, presenta oggi un aspetto assai diverso a causa delle trasformazioni e spoliazioni subite nel corso del tempo (fig. 28)<sup>572</sup>.

---

567 Le principali notizie su padre Anselmo Cangiano si ricavano dall'incrocio delle fonti manoscritte dell'Archivio Generale Teatino di Roma e del *Fondo San Martino* della Biblioteca Nazionale di Napoli. Nell'*Elenchus Professororum Congregationis Cler. Regul.* Di Francesco Del Monaco è annotato l'arrivo del confratello alla Casa di San Paolo Maggiore: “D. Anselmus Cangianus Neap.s in Saeculo Jo: Thomas, annor. 22 Ing.s Neap.li S.ti Pauli 1574 die 15 Maij Praep.o D. Joan. Galeota [...]”. Il documento è trascritto in forma più ampia in RUOTOLO (2008), p. 112, nota 4. Il trasferimento nella casa dei Santi Apostoli, già registrato in Del Monaco, è riportato nella *Notitia* di Francesco Bolvito: “Anselmo Cangiano Neapolitano alli 22 di Xbre 1575 essendo Prep.o di quella Casa il P.D. Gio: Galeoto”. Vedi BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 521, c. 43. Nel *Diario Domus Neapolitanae SS. Apostolorum*, redatto ancora da Bolvito è registrato il decesso: “Obitus patrum... 34- P.D. Anselmus Cangianus 28 Xbris 1630”. Il documento è trascritto in RUOTOLO (2008), p. 112, nota 4.

568 BOZZI CORSO (2008, p. 409) ipotizza tuttavia che Grimaldi, in quanto architetto preposto alla fabbrica dei Santi Apostoli, possa aver fornito un disegno di massima per il tabernacolo, poi rielaborato da padre Anselmo dopo la morte dell'architetto lucano. Non è forse da escludere la possibilità che padre Cangiano si sia formato con Grimaldi, ragione che giustificerebbe una sua possibile formazione come architetto.

569 CAPACCIO (1634), p. 873.

570 DE LELLIS (1654), pp. 100-101.

571 SARNELLI (1697), fol. 139. L'incisione riprodotta è tratta da DE ROGISSARD (1706), fol. 89.

572 Il primo intervento storico sulla custodia risale al 1772, quando fu adattata al nuovo altare

Lungi dal ripercorrerne (nuovamente) la travagliata storia conservativa, risulta più interessante rileggere la genesi e sviluppo di questo micro-cantiere attraverso nuovi apporti documentari, che gettano luce sull'*atelier* fondato ai Santi Apostoli da padre Cangiano. Le *Liste di spese* per la custodia ci offrono alcune notizie indirette sulla fonderia allestita all'interno del convento, offrendo uno spaccato interessante su questo laboratorio che, seppur in piccolo, non doveva discostarsi nelle funzioni da quello predisposto negli spazi dell'Arsenale.

Dallo spoglio delle carte si apprende che fu costruita una fornace per effettuare le fusioni, accanto alla quale furono accomodate “le stantie dove lavorano li mastri”<sup>573</sup>. Dobbiamo immaginare che questi artefici, sia i fonditori che gli addetti al taglio delle pietre, lavorassero fianco a fianco in un ambiente separato da un semplice “sticcato alla prima stantia dove lavorano li mastri”. L'arredo interno comprendeva un “banco grande per lustrare, et polire” le pietre, le ruote (una di piombo e l'altra di stagno) per il taglio dei topazi<sup>574</sup> e un “tavolone di noce comprato dalla Casa, dove stà la custodia”. A questi ambienti si aggiungeva una “Camera sotto le grotte dove si conservano le robbe cioè smeriglio, et diaspri, et altre cose per il lavoro”<sup>575</sup>, utilizzata come deposito.

Da questo laboratorio proteiforme, che dava lavoro a scultori, fonditori, orafi e argentieri uscirono, inoltre, alcuni dei protagonisti attivi nel macrocantiere della Cappella di San Gennaro<sup>576</sup>. Tralasciando in questa sede le maestranze coinvolte nella lavorazione delle pietre dure, nuovi dati sono emersi sugli scultori e fonditori responsabili delle parti in metallo, alcuni dei quali emergono qui per la prima volta.

---

maggiore disegnato da Ferdinando Fuga nel 1751, e scoperta nel 1775. In questa occasione furono sostituite le parte in pietre dure cadute o mancanti e quelle in rame dorato “malandato, o che abbia bisogno d'essere indorato”. Nel 1835 il tabernacolo fu trasferito nella chiesa palatina di San Francesco di Paola, poi rimosso e lasciato in deposito nel palazzo Reale. Alla fine del XIX secolo fu trasportato dal cardinale Alfonso Capecelatro, arcivescovo di Capua, nella cattedrale e ricostruito sull'altare del SS. Sacramento della cappella a destra del presbiterio. Si devono probabilmente ai restauri ottocenteschi le modifiche più cospicue, quando probabilmente gli angeli di metallo del secondo giro furono sostituiti da colonnine. Ultimo intervento, in ordine di tempo, risale al 1950, a seguito dei danni riportati dopo l'ultimo conflitto mondiale, “particolarmente maldestro”. Vedi RUOTOLO (2008), p. 108.

573 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 524, cc. 64r-v.

574 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 524, c. 65v.

575 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 524, c. 66r.

576 LATTUADA (2004, pp. 170-174) ha ben sottolineato come il Tesoro di San Gennaro risponda alla funzione di reliquiario monumentale delle ampole di San Gennaro applicando, a livello concettuale, lo stesso rapporto di proiezione del ciborio di Santa Maria Maggiore all'esterno del suo contenitore architettonico. Le ampole contenute all'interno della cappella della Deputazione sono infatti proiettate all'esterno sulla cupola.

Il modello ligneo per la custodia fu eseguito dai fratelli Matteo e Agostino e costò 163 ducati<sup>577</sup>. Per l'acquisto del rame, ottone e stagno, i conti di spese registrano il nome di Antonio Scoppa, del quale nei documenti viene specificata la professione di Calderaro e la provenienza da Roma, che sappiamo essere il fornitore delle libbre di metallo necessario<sup>578</sup>. Non è chiaro se Antonio assieme all'ancor meno noto figlio Lorenzo (quest'ultimo registrato nei conti per la custodia della SS. Trinità) abbiano legami di sangue con il più noto Orazio Scoppa<sup>579</sup>.

Il getto della struttura, tradizionalmente riferito a Bartolomeo Viscontini, spettò in parte al romano Domenico Rosso, di professione ottonaro, che fu responsabile del getto “della prima pianta della custodia alla sua boteca”<sup>580</sup>. Se è vero che l'ossatura in metallo spettò a Rosso, questo non deficia in alcun modo la partecipazione di Viscontini. Lo si apprende dalle parole stesse dell'artista milanese il quale, nel processetto matrimoniale del 1632, dichiarava:

“Io me chiamo Bartolomeo Bertaglia, milanese, e sono di età d'anni 36 in circa e sono scoltore et fonditore che fo custodie et habito alle case di S.to Apostolo de bascio della Parrocchia di questo Arcivescovado di Nap. [...] sincome al presente sto, nel detto loco de S.ti Apostoli, e ho fatto la loro custodia et altre opere”<sup>581</sup>.

È infatti quest'ultimo il principale destinatario di pagamenti per il getto degli elementi architettonici del tabernacolo, rivestendo un ruolo significativo assieme al marmoraro Jacopo Lazzari nella conduzione dei lavori dopo la morte di padre Cangiano<sup>582</sup>.

Accanto a questi, Borrelli segnala la presenza di un “Giuliano scultore” autore del modello della statua della “Resurrezione e angeletti” nel maggio 1634, identificato con Finelli<sup>583</sup>. Su questo punto sarà utile ritornare in seguito.

Per il momento è necessario focalizzare l'attenzione sull'attività di Bartolomeo Viscontini che, come già anticipato, fu il principale responsabile del getto delle parti metalliche che adornavano la custodia, comprese quelle eminentemente scultoree

---

577 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 524, c. 43r.

578 RUOTOLO (2008), p. 108. Su Antonio Scoppa vedi Apparato I.

579 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 524, c. 19r. Su questi artefici vedi Apparato I.

580 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 524, c. 53r. Su Domenico Rosso vedi Apparato I.

581 STRAZZULLO (1959), p. 76, nota 36. Il documento è stato reso noto allo studioso da Ulisse Prota Giurleo.

582 Per una trattazione specifica sul rapporto tra padre Cangiano e Lazzari vedi IORIO (2013), pp. 99-107.

583 BORRELLI (2012), pp. 72-73.

come gli otto Angeli del secondo ordine, i cui modelli in cera furono realizzati dal pittore e ceroplasta Giovan Berardino Siciliano<sup>584</sup>.

Il conto di spesa riporta che per questo lavoro Viscontini fu coadiuvato da Claudio fonditore che “hà servito à Bartolomeo quando have buttato li Angioli”<sup>585</sup>. Le figure del secondo ordine furono infine cesellate dal non meglio identificabile David francese<sup>586</sup>.

Se non è possibile esprimere un giudizio sul lavoro di queste maestranze, vuoi per la scomparsa di gran parte delle parti metalliche originali, vuoi per la scarsità di informazioni su queste personalità, è significativo comunque notare come dovessero costituire un gruppo omogeneo specializzato nel lavoro di cesellatura e rinettatura delle parti scultoree.

A questa manodopera straniera, attiva nel microcantiere dei Santi Apostoli, va aggiunta la presenza finora trascurata dello scultore Christophe (o Christofle) Cochet, registrato nei documenti napoletani come Cristofano Coscetti o Coscetto<sup>587</sup>. Un'annotazione all'interno dei conti di spese del 1628 relativa a un accordo risalente a tre anni prima, il 24 marzo 1625, ricorda che “Christofano Francese” era incaricato “per fare dodici modelli di ceva per le statue delli dodici Apostoli che vanno alli nicchi della custodia seli da la cera, et detto Christofano si è obligato di fare dette dudece statue per docati doicento seli sono dati *ducati* cento cinquanta, et hà consignato modelli nove, et si è partito da *Napoli* senza fare l'altri tre modelli havuto come di sopra”<sup>588</sup>.

La notizia, riportata inoltre da Guarini<sup>589</sup>, sembra trovare un riscontro grafico nell'incisione del tabernacolo che, pur nel suo carattere corsivo, tramanda la presenza di figure all'interno delle nicchie, identificabili con certa verosimiglianza con le effigi dell'*Apostolato* di Cochet<sup>590</sup>. L'aggiunta al catalogo dello scultore francese di questo

---

584 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 524, c. 42r; citato per la prima volta in BOZZI CORSO (2008), p. 410, nota 15. Su Giovan Berardino Azzolino, registrato nei documenti come Siciliano, vedi Apparato I.

585 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 524, c. 42r. Su Claudio fonditore vedi Apparato I.

586 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 524, c. 42r. Su David francese vedi Apparato I.

587 Su Christophe Cochet vedi Apparato I.

588 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 524, c. 44v.

589 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 527, c. 45. “Per i modelli di nove Apostoli mentre si era fatto il patto con un certo Cristoforo Franzese di fare il modello di 12 Apostoli che se li davano *ducati* 200, e cera ma questo dopo averne fatti nove se n'andiede \_\_\_\_\_ [*ducati*] 150,00”. La lista comprende, inoltre, le spese “Per cera \_\_\_\_\_ *per*[*ducati*] 4,68”; “Per lavorare e gettare di rame detti dodici apostoli \_\_\_\_\_ [*ducati*] 28,16”.

590 Già CONTE (2012, p. 215) sottolineava la necessità, ad oggi, di stilare il catalogo dello scultore

gruppo permette inoltre di rileggere l'attività dello scultore francese in rapporto alla gestazione del *monumento a Giovan Battista Marino*, oggi a San Domenico Maggiore (figg. 29-30).

La presenza di questo artista a Napoli<sup>591</sup>, in cui fu attivo dal 1625 al 1628, è di fatto unicamente legata all'esecuzione del busto in metallo di *Marino*, per il quale il 3 ottobre 1625 “Cristofano Coscetto” riceve un acconto di 20 ducati<sup>592</sup>.

Le ricerche di Floriana Conte condotte sull'Archivio del Monte Manso di Scala hanno permesso di aggiungere dati fermi alla storia travagliata di questo epitaffio. Il rinvenimento tra le carte del Monte Manso di Scala della copia del contratto stipulato con Bartolomeo Viscontini, il 23 settembre 1625, ci informa che il fonditore milanese si impegnava di eseguire la fusione dell'effigie di Marino

“conforme al disegno fatto et apparente del muro de Santo Apostolo di questa città di Napoli, dove se lavorano le custodie [...] promettendo obbedire pontualmente circa la grandezza, qualità et bontà alli modelli delle predette statue da formare dal detto Christofano scultore, ut supra [...], della bontà de dette statue s'habbia da stare al giudizio di detto Christofano scultore”<sup>593</sup>.

Il documento, oltre a confermare l'identificazione dell'autore dei modelli in cera per *l'Apostolato* con Cochet, ci permette di ripensare all'*atelier* nelle Case dei Santi Apostoli come una vera e propria fucina di bronzistica, attorno alla quale gravitavano scultori e fonditori accomunati, perlopiù, da comuni trascorsi romani.

Un secondo elemento si desume dalla nota redatta *a posteriori*, ovvero l'allontanamento dell'artista da Napoli già nel 1628, corrispondente con certa verosimiglianza all'effettivo periodo di permanenza di Cochet in città.

Alla luce di questa presenza, seppur sfuggente, di Christophe Cochet ai Santi Apostoli è possibile, dunque, operare una rilettura della sua presenza a Napoli. Lo scultore francese, documentato a Parigi fra il 1606 e il 1612, si era come molti trasferito nell'Urbe, dove a partire dal 1615 risiedeva nella parrocchia di San Lorenzo in Lucina dividendo la casa con l'amico Simon Vouet, con il quale fu in contatto fino

---

francese, auspicando il ritrovamento delle parti disperse del monumento a Marino, che costituiscono le tracce materiali sicure del suo stile.

591 Per una panoramica più generale sull'attività degli artisti francesi attivi a Napoli nella prima metà del XVII secolo vedi BREJON DE LAVERGNÉE (2015), pp.85-93.

592 Il pagamento è trascritto in CATELLO (1984), p. 362, doc. 1.

593 Il documento è trascritto integralmente in CONTE (2012), pp. 411-412, doc.13.



al 1624, al termine della sua esperienza romana<sup>594</sup>.

Il 18 ottobre del medesimo anno, i deputati del Tesoro di San Gennaro avevano stanziato una somma di venti ducati da “pagare in Roma Cristoforo Coscetti scultore per venire in Napoli a lavorare nella cappella”. Poco più di un mese dopo, il 28 novembre, lo scultore era già in città e i deputati avevano “ragionato del nuovo scultore venuto da Roma Cristoforo Coscetti a posta per lavorare in questa Cappella”<sup>595</sup>.

È verosimile ipotizzare che, dal momento del suo arrivo, lo scultore francese risiedesse presso le Case dei Santi Apostoli e prendesse parte ai lavori alla custodia che, in parallelo al Tesoro gennariano, veniva allestita all'interno della chiesa teatina. Mentre attendeva alle figure in cera dell'Apostolato per il tabernacolo teatino nelle stanze “dove se lavorano le custodie”, il 27 marzo 1626 Cochet interrompeva il lavoro, chiamato a occuparsi con Bartolomeo Viscontini del *monumento a Giovan Battista Marino*, da poco scomparso.

La lavorazione dei marmi e le fusioni delle parti in metallo della tomba, come il busto ritratto e i cavalli marini, monopolizzarono di fatto l'attività dell'*atelier* dei Santi Apostoli e quella dello scultore francese il quale, coinvolto anche in qualità di progettista, aveva il compito di sorvegliare l'operato delle varie maestranze a lui sottoposte. Oltre a Viscontini, cadevano sotto il controllo di Christophe Cochet lo scultore carrarese Giovan Marco Vitale e il marmoraro Domenico Agliano. Al primo, il marchese commissionava il 25 settembre 1625 le “due statue di sirene di marmo bianco”. Esattamente un mese dopo, il 25 ottobre, Manso coinvolgeva Domenico Agliano, cugino di Giuliano Finelli, il quale si impegnava

“infra mesi quattro [...] di ponere in opera de quatro de marmi immischi et de tutte altre cose necessarie, a sue spese et fatiche, il tumulo del detto cavaliere Marino, tutto conforme al disegno fatto per Christofano Coscetto esistente dentro del muro de Santi Apostoli di questa città et tutto a iuditio et sadisfatione del detto Christofano”<sup>596</sup>.

Fatta eccezione per il monumento a Marino, che costituisce l'unico punto fermo per la costruzione del catalogo di Cochet, nel corso della sua attività napoletana lo

---

594 BACCHI (2009), p. 122.

595 I documenti sono pubblicati da STRAZZULLO (1994), p. 86.

596 La copia del contratto con Domenico Agliano è trascritta integralmente in CONTE (2012), pp. 413-414, doc. 14. Sull'attività dei due artefici al monumento vedi ancora CONTE (2012), pp. 217-218.

scultore francese lasciava incompiuti tutti gli incarichi assunti, rispondendo a un comune *modus operandi*.

Nel 1626, lo scultore francese riceveva dalla Deputazione del Tesoro l'incarico di eseguire una *Vittoria*, a *pendant* della compagna eseguita da Francesco Iovene per uno dei timpani esterni alla cappella, lavoro lasciato incompleto come i putti commissionati l'anno successivo. Ancora, nel maggio 1628 “Coscetti” partecipava con un disegno, assieme all'ingegnere Giovan Giacomo Conforto, al progetto per la cancellata in ottone per la Cappella del Tesoro<sup>597</sup>. Anche in questo caso, la trattativa con la Deputazione si traduceva in un nulla di fatto ed è verosimile credere che, successivamente a questa data, lasciò la capitale vicereale per fare rientro in Francia, dove è attestato nel 1629 e che coincide con la sua scomparsa dai documenti napoletani<sup>598</sup>.

Spettò, come si è detto, al milanese Bartolomeo Viscontini il getto dei modelli in cera eseguiti dal collega, per i quali realizza i cavi di fusione<sup>599</sup>. Il profilo professionale di Viscontini corrispondeva, senza alcun dubbio, a una delle categorie di *fusores* enumerate da Jennifer Montagu, ovvero quella del fonditore capace di modellare<sup>600</sup>.

Il Conto di “Bartolomeo Viscontino tragettatore” riporta oltre alle spese per gli elementi architettonici della custodia (mensole, cupola) quelle per la “tragettatura di undice statue di rame d'undici Apostoli”<sup>601</sup> e “per reformare tre modelli di cera di detti Apostoli che non furono fatti dal Francese”<sup>602</sup>. L'annotazione, finora trascurata, trova corrispondenza con quanto di se stesso dichiarava l'artefice milanese nel

---

597 “Hanno ragionato della cancellata et si sono consegnati al Signor Marcello Filomarino dui disegni, uno de Coscetti e l'altro de Conforto, e ordinato che se li porti anco quello de Pichiatti per vedere quale delli tre sarà più a proposito”. Il documento è stato rintracciato e trascritto in CLEOPAZZO (2016), p. 31, doc. 2.

598 In una lettera inviata a Parigi il 1 giugno 1629 a un destinatario sconosciuto (individuato in Cassiano Dal Pozzo), Simon Vouet scriveva “Quela graditissima di V.S. Illustrissima portatome da Monsieur Cochet...”, che conferma la sua effettiva presenza nella capitale francese. Il 21 novembre dello stesso anno, ormai appurato il suo allontanamento da Napoli, Cosimo Fanzago riceveva un primo acconto per la “lavoratura della statua cominciata da Coscetti”. Vedi BACCHI (2009), pp. 122-123, con bibliografia pregressa. Sull'attività condotta in Francia da Cochet, dal 1629 fino alla morte avvenuta nel 1634, vedi BRESCH-BAUTIER (2007), pp. 163-172.

599 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 524, c. 57v.

600 MONTAGU (1991), p. 60.

601 L'estensore si mostra qui impreciso sul numero di modelli in cera eseguiti da Cochet per l'*Apostolato*, che abbiamo ricordato essere in numero di nove.

602 Il fascioletto è inserito tra la c. 154v del *Libro per le spese per la custodia dei SS. Apostoli* e la c. 1r del successivo *Libro di conti per la custodia delle monache della SS. Trinità*. L'inserito contiene, inoltre, il “Conto con Pietro Sani gioielliere” e il “Conto con Antonio Scoppa Ramaro”. Le spese risalgono agli anni 1631-1633, quando padre Anselmo Cangiano era già morto.

menzionato procesetto matrimoniale del 1632 in cui si definisce, per l'appunto, “scoltore et fonditore di custodie”<sup>603</sup>.

Come nel caso degli otto Angeli, di questo *Apostolato* di Christophe Cochet proseguito da Viscontini si sono perse finora le tracce. Al gruppo apparteneva inoltre il *San Paolo*, registrato singolarmente nei Conti di spese per la custodia. Attorno a questa figura, che nel programma iconografico doveva avere un ruolo preponderante assieme a quella di San Pietro, sappiamo che erano coinvolti il fonditore milanese nell'esecuzione del cavo e del getto, seguito da Giovanne e David Todesco responsabili, rispettivamente, della saldatura e del lavoro di cesellatura e rinettatura<sup>604</sup>.

La lettura dei pagamenti ci restituisce dunque le diverse maestranze specializzate che lavoravano contemporaneamente a un singolo aspetto dell'opera e permette di riflettere, ancora una volta, sul problema dell'autografia nella scultura in bronzo, che si configura come prodotto di più mani anziché di un singolo artefice. La riflessione su questi manufatti, il cui statuto vacilla tra il lavoro di oreficeria e la scultura monumentale vera e propria, ci porta nuovamente a interrogarci sul profilo professionale di questi artefici del metallo, che passavano indifferente da un metallo all'altro e da un formato all'altro.

Tra questi è da annoverare la presenza di Onofrio D'Alessio coinvolto, anche questi, nei lavori alla cappella del Tesoro. Già Ruotolo aveva menzionato la partecipazione ai lavori del tabernacolo teatino di due orefici, Onofrio e Valerio<sup>605</sup>, senza tuttavia riconoscere nel primo il nostro artefice, la cui identità viene chiarita in diversi pagamenti che riportano il nome per esteso. D'Alessio appare infatti coinvolto a più riprese nei lavori alla custodia dei Santi Apostoli, dal 1628 fino al 1641, con mansioni diverse, da orafo a indoratore, a scultore vero e proprio. A quest'ultimo aspetto sembrerebbe alludere un pagamento del 13 ottobre 1637, che registra un acconto di 25 ducati per il “prezzo del modelletto di Santo battista quale si pigliò e comprò il detto Honofrio”<sup>606</sup>.

In qualità di fonditore, D'Alessio è invece coinvolto assieme a Rafael Mytens nella traduzione in metallo dei modelli lignei forniti da Cosimo Fanzago ai governatori

---

603 STRAZZULLO (1959), p. 76, nota 36.

604 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 524, c. 45r.

605 RUOTOLO (2008), p. 111.

606 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 524, c. 127v.

dell'Annunziata per il *Baldacchino* posto sopra l'altare maggiore, con una struttura in rame sorretta da quattro putti. A questa impresa partecipò anche il giovane Ercole Ferrata, probabilmente fornendo i modelli per le statue da fondere<sup>607</sup>. La complessa macchina d'altare, andata distrutta nell'incendio del 1757, è così descritta da Pompeo Sarnelli:

“L’altar maggiore è bellissimo, con una cupola, o sia tribuna, dipinta da Bellisario. Il lavoro di questo altare è stimato di nobile architettura ed è adorno di finissimi marmi, sopra di cui è una custodia, o sia ciborio ben grande, tutto d’argento. Sorgono da questo altare due bellissime colonne, che sostengono una macchina in cui è l’immagine della Vergine. Èvvi un baldacchino di gran vaghezza e ricchezza, perciocché, quantunque non sia che di rame, nientedimeno nell’indoratura vi si è messo tant’oro, che ascende al prezzo di 23 mila scudi. Sonovi due angeli che pajono sostenerlo, amendue della stessa materia ed in bellissima positura”<sup>608</sup>.

Per concludere, si può dunque affermare senza esagerazione che l'officina dei Santi Apostoli costituì un vero e proprio banco di prova per artisti come Cochet, Finelli, D'Alessio, che furono impiegati dalla Deputazione nella scala, stavolta monumentale, della cappella di San Gennaro.

#### III.4 *Tra commercio di marmi e getto in metallo: gli anni napoletani di Cristoforo e Giovan Domenico Monterosso.*

L'attività di Cristoforo Monterosso a Napoli, come si è visto trattando della fabbrica di San Paolo Maggiore, si muoveva su un doppio binario, tra la lavorazione e commercio di marmi e il getto in metallo. A tal proposito, è utile ripercorrerne le tappe principali per introdurre la figura e l'opera del giovane Giovan Domenico Monterosso.

All'interno dello scenario artistico locale, caratterizzato da un vivo fermento edilizio, le maestranze dedite alla lavorazione dei marmi, dal semplice tagliapietra allo scultore vero e proprio, trovavano propizie opportunità di lavoro<sup>609</sup>. La professione di marmoraro metteva dunque Cristoforo Monterosso in contatto con altri artefici, secondo una modalità operativa che prevedeva la costituzione di “formali società di

---

607 D'AGOSTINO (2011), p. 234.

608 SARNELLI (1697), p. 226.

609 D'AGOSTINO (2011), p. 25.

lavoro al fine di ottimizzare i tempi e la qualità degli interventi grazie ad una ragionata divisione delle competenze”<sup>610</sup>.

Nel 1588, Cristoforo lavorava con Vincenzo de Prata “de Avella”, suo socio, ai marmi per le cappelle Seripando e de Capua nel Duomo. La *tomba di Scipione Francesco Seripando*, all'interno della cappella gentilizia, costituisce la prima opera documentata del catalogo (assai esiguo) del poliedrico artefice vicentino<sup>611</sup>. Diversa sorte ebbe invece la cappella dei conti di Altavilla, scomparsa a seguito dei restauri ottocenteschi<sup>612</sup>. In questo cantiere, Monterosso veniva in contatto con i locali artefici del metallo come il fabbro Carlo Maiorino, autore dei cancelli, e l'ottonaro Bartolomeo Rosso, responsabile dei “palaustri di bronzo”<sup>613</sup>.

Nel 1590, Cristoforo Monterosso fu coinvolto con il carrarese Ceccardo Bernucci nei lavori (già ricordati) al portale d'accesso alla chiesa di San Paolo Maggiore<sup>614</sup>. Ancora con quest'ultimo, che svolgeva la duplice attività di marmoraro e fonditore, nel 1591 l'artefice vicentino eseguiva la custodia (oggi operduta) per la chiesa teatina della Sapienza, che costituirebbe la più antica attestazione dell'attività svolta nel campo dei metalli<sup>615</sup>.

Nel corso dell'ultimo decennio del Cinquecento fino al primo quinquennio del secolo successivo, Monterosso conduceva diversi lavori di marmo, venendo dunque a stretto contatto con scultori e marmorari. Tra gli altri: Geronimo D'Auria, Nicola Carletti, Clemente Ciottoli, Salvatore Ferraro, Scipione Galluccio, Angelo Landi, Mario Marasi, Dionisio Nencioni di Bartolomeo, Andrea Sarti, Bartolomeo Sarti e Giovan Battista Scarano. Accanto a questi, lavorò ad altari, tombe, decorazioni e pavimenti nelle principali chiese napoletane<sup>616</sup>.

Particolarmente significativa fu la collaborazione con Ceccardo Bernucci, che proseguì nel corso degli anni novanta del Cinquecento quando, nel 1598, Cristoforo Monterosso lavorava alla *cancellata* per la cappella del Monte di Pietà, su disegno di

---

610 IORIO (2015), p. 83.

611 SORCE (2012), p. 153.

612 CECI (1906), p. 165.

613 Su Bartolomeo Rosso vedi Apparato I.

614 Un primo profilo biografico su questo maestro poliedrico, che svolse anche l'attività di architetto, vedi CAPOBIANCO (1985), pp. 189-190.

615 SORCE (2012), p. 153. Va tuttavia precisato che nei documenti si fa esplicitamente riferimento a una “custodia di marmo che fanno per il monastero della Sapiencia”, ragione per cui sembrerebbe di intuire che i due artefici si occuparono principalmente della struttura in marmo e pietre dure, secondo una tipologia diffusa in area toscana.

616 BORRELLI (2012), p. 61, nota 52.

Cavagna, che i due artefici “promettono farla de fino ottone lavorata tutta d'un pezzo a lima rifilata e suggellata dentro e fuori”<sup>617</sup>.

È alla luce di questa produzione, attestata principalmente per via documentaria, che Monterosso si ritrovava infine coinvolto nel cantiere del Tesoro di San Gennaro. La presenza dello scultore e fonditore veneto nei cantieri teatini funse senza dubbio da canale preferenziale per il coinvolgimento nei lavori alla cappella della Deputazione progettata dal teatino Grimaldi. Terminata la parte rustica, Cristoforo soprintendeva ai lavori di incrostazione marmorea della cappella di San Gennaro<sup>618</sup>, sebbene la nomina ufficiale giungesse soltanto nel 1615, quando Giovanni Cola Franco fu sollevato dall'incarico<sup>619</sup>.

Mentre quest'ultimo sorvegliava i lavori alla fabbrica, Monterosso svolgeva per la Deputazione il ruolo di consulente di marmi, nonché di fornitore. Già a partire dal settembre 1609, i deputati del Tesoro avevano inviato in spedizione a Giffoni (Salerno) i marmorari carraresi Francesco Vannelli e Vitale Finelli “per vedere una montagna che si pretende di marmo che è de Desiderio Fortunato per fare l'opera della Cappella”. Dopo la perizia effettuata, che portava a un esito negativo, i due marmorari si fermarono a Nocera dei Pagani per vedere la chiesa di Santa Maria della Rotonda. All'interno dell'edificio di età paleocristiana erano impiegate trenta colonne tutte di riuso, tra le altre in giallo, nero africano, breccia gialla, alabastro cotognino, bardiglio, granito e cipollino. Anche in questo caso non fu possibile concludere l'affare<sup>620</sup>.

In un secondo sopralluogo, avvenuto nel mese successivo, Cristoforo Monterosso accompagnò Giovanni Cola di Franco a Pozzuoli “per vedere uno cavo di marmo

---

617 Sull'attività di Cavagna vedi DI LIELLO (2012).

618 Il 26 marzo 1614 “Congregati l'infrascritti signori Deputati nel Capitolo di San Lorenzo, more solito, e stato concluso che si paghino a Cristofaro Monterosso docati 50, a conto della fatigha et assistenza che ha fatto dal mese di gennaro, et tuttavia continua, sopra li mastri scarpellini che lavorano li marmi et colonne della Cappella del glorioso Santo Gennaro”. Il documento è riportato in STRAZZULLO (1978), p. 97, doc. 350.

619 SORCE (2012), p. 154. “[...] De piu e stato anco concluso che, stante la licenza di detto Giovan Cola, Cristofaro Monterosso habbia pensiero non solo sopra li mastri scarpellini et altri operarij alla lavorazione della marmi et colonne, come ha fatto per il passato, ma anco, bisognando mettersi alcuno fabricatore o manipolo, debbia essere soprastante al lavoro di detti mastri scarpellini, fabricatori, manipoli et altri che lavorarando in detta opera, con fare le fedi neessarie, et li correrà la provisione de docati dodeci il mese da hoggi”. Il documento è trascritto parzialmente in STRAZZULLO (1978), p. 97, doc. 353 e in forma più ampia in CATELLO (1977), pp. 398-399, doc. VIII e SAVARESE (1986), p. 145, nota 111.

620 STRAZZULLO (1978), p. 150

ritrovato in detta città in la casa dove habita Biase potecaro nel borgo di detta città”<sup>621</sup>. Bocciata anche quest'ultima ipotesi, il 28 giugno 1610 la Deputazione del Tesoro di San Gennaro decise di mandare Cristoforo Monterosso “homo esperto in detto esercizio” a Valencia per seguire l'operazione di cava, taglio e trasporto dei fusti in broccatello. Padre Francesco Grimaldi fornì le misure delle colonne specificando che “tutte saranno de broccatello del più bello et vistoso che si cava in Valentia”<sup>622</sup>

La località in cui avevano sede le cave di broccatello era più precisamente Tortosa, chiamata anche “Tortosa de Valenza” per la sua prossimità alla più nota città spagnola<sup>623</sup>. Il crescente interesse a partire dal XVI secolo per questa tipologia di diaspro, apprezzato per il suo aspetto simile ai tessuti operati come il broccato (da cui il nome di broccatello), portò a una sua diffusione in diverse regioni italiane: in particolare a Roma, dove fu impiegato all'interno dei cantieri della cappella Paolina in Santa Maria Maggiore così come di San Pietro in Vaticano<sup>624</sup>. A queste ragioni, che sottolineavano attraverso l'uso del materiale la dichiarata dipendenza dai modelli romani, si aggiungeva più banalmente l'accesso privilegiato da parte della Deputazione del Tesoro alle cave spagnole, essendo Napoli entro l'orbita dell'Impero. Il 16 febbraio 1611 Cristoforo Monterosso, in nome dei deputati della cappella di San Gennaro, stipulava un contratto con Martí Garcia *alias* Mendoza, architetto e maestro della cattedrale, per i pezzi di marmo destinati al Tesoro. Mendoza prometteva di escavare e sgrossare i diversi pezzi entro 18 mesi, al prezzo di 3.600 libbre di Barcellona<sup>625</sup>. Il principale problema nella trattativa fu, oltre al cambio di valuta, quello relativo alla misurazione. La nota d'archivio firmata da Grimaldi registrava diversi pezzi di diaspro con le misure napoletane: l'ordine era di 26 colonne per decorare l'armadio destinato a ospitare le reliquie del Santo, che misuravano 13 palmi e 1/3 di lunghezza per un palmo e 11 once di diametro; altre 16 per il tabernacolo, di 10 palmi di lunghezza per 1 palmo e 5 once di diametro; infine, 4 per il frontespizio della cappella, di 12 palmi di lunghezza per 1 palmo e 2/3 di diametro. A queste si aggiungevano inoltre 40 pezzi per i fregi e i piedistalli, agli altri di misura

---

621 STRAZZULLO (1978), p. 151.

622 SAVARESE (1986), p. 123.

623 MUÑOZ-YEGUAS (2013), p. 125.

624 MUÑOZ-YEGUAS (2013), p. 125. In quest'ultimo, il broccatello è localizzato nella cappella che ospita la *Pietà* di Michelangelo (basamento) e nelle scale che conducono alla *Confessio* sotto il *Baldacchino*.

625 Il documento è trascritto integralmente in MUÑOZ-YEGUAS (2013), pp. 129-130, doc. I.

variabile<sup>626</sup>.

Le 46 colonne e i 50 pezzi di broccatello furono trasportati a Napoli via mare da Gabriel “Padalilla” nel mese di giugno del 1612, per una somma di 1.208 ducati (corrispondenti a 10.736 reali castigliani)<sup>627</sup>.

Dopo il rientro a Napoli, Monterosso continuò a soprintendere ai lavori alla fabbrica fino al 1622, quando fu a sua volta sollevato dall'incarico<sup>628</sup>. Tuttavia, il marmoraro vicentino continuò a mantenere compiti di consulente per l'acquisto di marmi per conto della Deputazione: il 28 marzo 1624 fu spedito a Palermo per acquistare “pietra di misco”, ovvero il cosiddetto diaspro di Sicilia, da impiegare nella lavorazione delle colonne da erigersi ai lati del cancello di ottone e due anni dopo, il 4 novembre 1626, fu inviato a Genova con lo stesso incarico<sup>629</sup>.

All'interno dell'attività di Cristoforo bisogna tentare di inquadrare la figura e l'opera del più giovane Giovan Domenico Monterosso. Figlio di Cristoforo, come è stato definitivamente chiarito<sup>630</sup>, il profilo di Giovan Domenico manca a oggi di una puntuale messa a fuoco in ragione dell'attività documentata assieme al padre<sup>631</sup>. È, in effetti, all'interno della rete di rapporti con gli scultori e marmorari costituita dal più vecchio dei Monterosso che va letta la produzione di Giovan Domenico, documentato a Napoli dal 1601 al 1630. Tra le maestranze con le quali Monterosso *junior* stringe legami di collaborazione duraturi appare significativo il rapporto con Nicola (o Niccolò) Carletti. Il contatto con questo marmoraro carrarese la cui attività copre circa diciotto anni, dal 1608 al 1626, avvenne probabilmente già intorno al 1615, quando Carletti è coinvolto con Cristoforo Monterosso nei lavori alla cappella di Pomponio Salvo a Monteverginella, su disegni di Conforto<sup>632</sup>. Due anni dopo, il 15 novembre 1617 i due appaiono coinvolti come fornitori di un pezzo di marmo pagato

---

626 MUÑOZ-YEGUAS (2013), p. 125.

627 MUÑOZ-YEGUAS (2013), pp. 125-126.

628 “28 dicembre 1622. Congregati l’infrascritti signori deputati, more solito, et considerato che per gratia de Dio et del glorioso san Gennaro l’opera de marmo de detta cappella per dentro e già finita, et cossi la persona de Cristofaro Monterosso non e piu necessaria, perciò e stato concluso che a detto mastro se li dia bona licentia, et che la provisione de ducati dodici il mese stabilitali a primo de giugno 1615 resti estinta dal primo gennaro prossimo venturo 1623. Con che se li facci mandato per tutto il presente mese per quello ha servito et deve havere. Io Cristofano Monterosso o visto la sopradetta conclusione e mi contento di quella, e per mia devocione per quello che bisogna de misura et altro per servizio di san Gennaro e di questa cappella mi contento di farlo gratis e senza salario alcuno. Cristofano Monterosso”. Il documento è trascritto in STRAZZULLO (1978), pp. 97-98, doc. 354.

629 MUÑOZ-YEGUAS (2013), p. 128.

630 NAPPI (2005), p. 76, doc. 173. Su Giovan Domenico Monterosso vedi Apparato I.

631 Per un breve profilo biografico sullo scultore vedi CAPOBIANCO (1984), p. 217.

632 NAPPI (1988), pp. 143-144.



da Michelangelo Naccherino<sup>633</sup>. Nel 1619 Giandomenico Monterosso viene pagato assieme a mastro Ridolfo Bordone, di professione ottonaro, per

“un coverchio di sepoltura con il giro intorno di marmora tutto muscato di ottone tanto lo detto coperchio tanto lo giro che serve per la sepoltura delli Fratelli del SS.mo Rosario di S. Domenico dentro detta Chiesa a piede della nova Cappella del Rosario nel quale coverchio vi sono scolpiti di metallo di basso rilievo sei Fratelli et un monaco con la descrizione a piede”<sup>634</sup>

Il documento già evocato ci restituisce la versatilità che il giovane Monterosso aveva maturato accanto al padre, dal proficuo commercio dei marmi alla lavorazione dei metalli. La rete di contatti instaurata da Cristoforo costituisce dunque la chiave di lettura per considerare il lavoro di scultore di Giandomenico, costante a partire dal 1620. All'interno della regia di Nicola Carletti nel Duomo di Napoli, Giandomenico Monterosso partecipava alla campagna di lavori di riallestimento della fabbrica gotica promossi dal cardinale Decio Carafa, da poco insediato sul seggio episcopale. Tra gli anni 1620-1621, Monterosso eseguiva le mezze figure dei *Santi Patroni* di Napoli, poste sugli stalli marmorei del coro progettato da Carletti<sup>635</sup>. Questo apparato fu smantellato nel corso dei restauri settecenteschi e le parti scultoree, riadattate come cammei lungo la navata centrale, non permettono di esprimere un giudizio sullo scultore<sup>636</sup>.

Sopravvive invece il *Fonte battesimale*, che costituisce un termine certo per inquadrare la figura di Monterosso *junior*. Già la letteratura di periegesi sei e settecentesca, in particolare Pompeo Sarnelli (fig. 31), sottolineava il polimaterismo di questa singolare struttura, nonché il reimpiego di una vasca di epoca romana<sup>637</sup>. Le

633 *Rassegna Economica* 1940, X, p. 265.

634 *Rassegna Economica* 1940, X, p. 458. La notizia di archivio, assai interessante per mettere in luce il grado di specializzazione degli ottonari, testimonia la produzione di lastre terragne con inserti metallici, la cui diffusione era stata favorita a Napoli da Michelangelo Naccherino a partire dagli anni novanta del Cinquecento.

635 Come precisato dai rinvenimenti d'archivio di D'ADDOSIO (1921, pp. 388-389) e di STRAZZULLO (1995, pp. 227-228), Carletti eseguiva il disegno per otto busti di Santi patroni, che dovevano ornare il coro del Duomo napoletano. Assieme a Monterosso parteciparono all'impresa Tommaso Montani e Francesco Cafaro.

636 Su questo ciclo di rilievi, trasferito sui pilastri tra gli anni 1742-1745, a seguito dello smantellamento del coro voluto dal cardinale Spinelli vedi PANARELLO (2010), pp. 58-69, pur non condividendo molte delle posizioni critiche in merito alla definizione delle singole personalità coinvolte.

637 Già Sarnelli, nella dedica della tavola a Carlo Maria Carafa Branciforte, sottolineava il pregio dei materiali: “[...] Ammirabile è in Roma il fonte battesimale in Laterano, e per lo pregio della materia e perché fatto dal gran Costantino. Non meno considerabile è questo del Duomo di Napoli, e per l'architettura e per lo valore de' marmi, nobilitati dalle insegne della eccellente casa Carafa [...]”. Vedi

peculiarità di questo monumento non erano inoltre sfuggite a un viaggiatore d'eccezione come Sir John Talman, che aveva incluso il battistero napoletano nel suo Museo Sacro Cartaceo (fig. 32)<sup>638</sup>.

Il progetto per il *Fonte battesimale* (fig. 33), che coniuga il motivo del ciborio-tabernacolo<sup>639</sup>, fu verosimilmente impostato dallo stesso Carletti<sup>640</sup>. È questi a essere il responsabile della copertura della vasca, come chiarisce l'atto notarile rogato il 26 aprile 1623 dal notaio Aniello Perrotta, che obbligava il marmoraro carrarese “de finire lo Coverchio del battisterio dell'Arcevescovato de napoli per ordine di detto illustrissimo signor Cardinale, Secondo il modello, et ossatura che si conserva nellaoteca di detto nicola et conforme al desegno fatto de Carta nel quale visono delineati li mischi che se hanno da porre quale efirmato di mano di mepredetto notaro”<sup>641</sup>.

Il documento, già reso noto da don Franco Strazzullo e finora trascurato dalla letteratura che si è occupata di questo manufatto<sup>642</sup>, chiarisce inoltre la paternità del gruppo bronzeo:

“[...]. Sopra detto Coperchio ci serra la Cimmasa de marmo si faranno due statue unadi *Nostro Signore* elaltra di *santo Giovanne Battista* di bronzo, et questo farra Gio: domenico monte russo”<sup>643</sup>.

Posto sull'itempiatura della vasca, il *Battesimo di Cristo* (figg. 34-35) ha goduto di una discreta attenzione da parte degli studiosi, a partire da Maria Ida Catalano che, non conoscendo il documento, aveva accostato il gruppo alla bottega di Michelangelo Naccherino<sup>644</sup>. Spostando l'attribuzione sullo stesso scultore fiorentino, si era da ultimo mosso Michael Kuhlemann, per il quale Monterosso sarebbe stato solo il fonditore del modello fornito da Naccherino<sup>645</sup>. I caratteri stilistici

---

SARNELLI (1697), tav. VIII.

638 Su questo argomento vedi CAPITANIO, SICCA (2008). Il disegno a penna, inchiostro bruno e acquerello di Francesco Bartoli, eseguito tra il 1711 e il 1717, è tratto dallo stesso volume (Tav. IV).

639 Come osserva LEARDI (2012, pp. 514-515), una simile struttura rispecchiava le prescrizioni fissate da Borromeo nelle *Instructiones* (1577).

640 Già STRAZZULLO (1995, p. 212) aveva riconosciuto al marmoraro originario di Carrara la “finissima decorazione marmorea”.

641 ASNa, *Notai del Seicento*, notaio Aniello Perrotta, c. 128r. La trascrizione è tratta dal documento originale.

642 STRAZZULLO (1995), p. 221, doc. F.

643 ASNa, *Notai del Seicento*, notaio Aniello Perrotta, c. 128v. La trascrizione è tratta dal documento originale.

644 CATALANO (1992), pp. 635-636.

645 KUHLEMANN (1999), p. 226, scheda B.12.

suggeriscono in effetti un accostamento ai modi dello scultore toscano, aprendo l'ipotesi di un passaggio di Giandomenico nella bottega naccheriniana.

Il riferimento d'archivio non lascia tuttavia dubbi sulla responsabilità esclusiva di Giandomenico Monterosso nell'esecuzione del gruppo, per il quale poteva aver eseguito il modello e provveduto di persona al getto, costituendo il termine attorno al quale costruire il catalogo dello scultore e fonditore<sup>646</sup>. Definito dunque il ruolo di Nicola Carletti quale responsabile di questa macchina architettonica, termine medio tra la scala ridotta dei tabernacoli e quella monumentale del Tesoro, credo sia plausibile restituire a Monterosso gli elementi architettonici in metallo che completano la struttura, come i capitelli (fig. 36), le basi e i bastoni della balaustrata.

### III.5 *Congiunture venete e toscane: i Monterosso e Tommaso Montani per la cappella di San Gennaro.*

L'esperienza di Michelangelo Naccherino a Napoli, come si è detto in apertura, costituì il volano per l'avvio nella capitale del Vicereame di una tradizione fusoria dedicata al getto delle statue. È altresì indubbio che il lavoro alle cripte di Amalfi e Salerno fu il diretto precedente per il Tesoro di San Gennaro.

Era infatti ai cantieri diretti da Domenico Fontana che il teatino Francesco Grimaldi guardava, assecondando in tal modo l'ambiziosa committenza della Deputazione. Dall'architetto ticinese, Grimaldi ereditava principalmente l'organizzazione del cantiere, controllando il lavoro delle maestranze impiegate, compreso quello dei fonditori. Come proposto da Silvana Savarese, è probabile che il teatino avesse già previsto di decorare la cappella con le statue bronzee dei Santi Patroni di Napoli<sup>647</sup>, portando a una diversa lettura del passo di Bernardo De Dominicis contenuto all'interno della *Vita* dell'architetto di Oppido

“Fu il P. Francesco Grimaldi veramente un grande artefice in Architettura, ma fu eziandio peritissimo nell'arte del Getto, e tanto, che fu in molte occasioni adoperato, e serviva di consiglio, e d'aiuto a molti scultori, e Gettatori di metallo, e di argento; testimonio ne sia Antonio Monte, che sotto la sua direzione venne a perfezionarsi nella difficile arte del gettare le statue”<sup>648</sup>.

---

646 PANARELLO (2010), pp. 24-25.

647 SAVARESE (1986), p. 123.

648 DE DOMINICIS (2003-2014), p. 926.

Come si è detto a proposito dell'approvvigionamento delle colonne in broccatello, l'architetto continuò a sorvegliare i lavori alla cappella, nonostante la presenza sul cantiere di un soprastante, specificando la qualità, i tagli e le misure, a conferma dell'uso a Napoli di quelle pratiche architettoniche applicate nel cantiere, su scala urbana, della Roma sistina.

Lo statuario previsto da Grimaldi non corrisponde alla serie bronzea che oggi occupa le nicchie marmoree, in larga parte opera di Giuliano Finelli. È necessario dunque ripercorrere la vicenda travagliata e la gestazione di questa prima serie, che costituisce l'antefatto necessario per il “gran teatro” di Finelli.

Ultimati i lavori di incrostazione marmorea della cappella, la Deputazione del Tesoro cominciò a meditare sugli scultori da ingaggiare per le statue in metallo<sup>649</sup>. Il primo nome a essere coinvolto nell'impresa fu quello di Cristoforo Monterosso, già attivo nel cantiere come soprastante ai lavori. Già nel 1614, lo scultore vicentino era stato incaricato di eseguire il modello di una statua del Santo Titolare da destinare alla cupola della fabbrica grimaldiana. Considerata l'entità modesta dei pagamenti, accorsi tra il 26 marzo e il 4 aprile, c'è da credere che il lavoro si fosse spinto poco oltre la preparazione del modello<sup>650</sup>.

I deputati del Tesoro affidarono nel 1616 ai Monterosso, Cristoforo e Giandomenico, e Tommaso Montani l'incarico di realizzare le statue in bronzo. Prima di prendere in esame le rispettive spettanze di questi scultori nell'impresa, è tuttavia doveroso introdurre la figura di Montani<sup>651</sup>.

Di origine fiorentina, come si desume dalla sua iscrizione all'Accademia del Disegno<sup>652</sup>, Tommaso Montani giunse a Napoli intorno agli anni novanta del Cinquecento<sup>653</sup>. Non è chiaro dove si sia svolta la sua prima formazione, che

---

649 CATELLO (1977), p. 55.

650 STRAZZULLO (1978), p. 97. Monterosso percepisce in totale la somma di 20 ducati. Qualche anno dopo, nel 1619, l'incarico passò a Tommaso Montani il quale con Ottavio Giordano si occupò del “getto della statuetta piccola di San Gennaro, che serà per la mostra del metallo”. Vedi STRAZZULLO (1978), p. 95. In vece dell'effigie di San Gennaro, fu infine posizionata sulla lanterna la riproduzione delle ampolle con il sangue del Santo, suo attributo canonico.

651 Sullo scultore fiorentino vedi SORCE (2011), pp. 860-862.

652 ZANGHERI (2000), p. 222.

653 Tommaso Montani è documentato a Napoli a partire dal settembre 1594, quando realizzava per la Congregazione dell'Oratorio di Napoli la Madonna della Vallicella (oggi nella Sala lettura dei Gerolamini). Questa viene considerata la prima attestazione dello scultore toscano nella città vicereale. Sempre per gli Oratoriani, Montani eseguiva una seconda Madonna collocata sulla porta della stufa della chiesa di San Filippo Neri, per la quale riceveva un acconto il 4 novembre 1596. I documenti sono pubblicati da BORRELLI (1966), pp. 7-31.

attraverso i dati stilistici sulla sua opera si desume essere avvenuta nell'orbita di Giovanni Caccini<sup>654</sup>. Nella capitale del Viceregno, dove si svolse prevalentemente la sua attività, Montani venne in contatto con il conterraneo Michelangelo Naccherino con il quale avviava un rapporto di collaborazione, a partire dal 1601, per la *fontana di Nettuno*, detta anche di *Medina*. Sebbene dai documenti noti si desuma il ruolo di comprimario di Montani nell'impresa di Naccherino, con il quale divideva i compensi, non è possibile operare una distinzione di mani<sup>655</sup>. Ancora con Michelangelo, Montani partecipava alla decorazione plastica della cappella Fornaro al Gesù Nuovo e, a seguire, prendeva parte all'esecuzione dell'*Apostolato* per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, scolpendo le statue di *San Giovanni* e *San Tommaso*<sup>656</sup>. Nel *monumento funebre ad Alfonso Gesualdo* nel Duomo di Napoli, commissionato ed eseguito da Michelangelo Naccherino, Montani eseguiva il tondo con la *Madonna con Bambino* posto al vertice. Il rapporto di collaborazione con Naccherino, proseguito fino al 1609, ha nociuto a una definizione della sua personalità, confusa con quella del suo più noto deuteragonista.

Credo infatti sia questo il caso del *Carlo I*, posizionato sulla controfacciata del Duomo di Napoli. Posta come simulacro marmoreo sulle tombe dei sovrani angioini, l'effigie è stata messa in ombra dalle figure, qualitativamente più alte, di *Clemenza d'Asburgo* e *Carlo Martello*, di recente ricondotte da Fernando Loffredo agli scalpelli di Giovanni Caccini e Pietro Bernini<sup>657</sup>.

La critica, anche più recente, si è finora mostrata concorde nel riferire la statua meno felice del gruppo a Michelangelo Naccherino, nell'idea di vedere così riunita la triade aurea della scultura fiorentina a Napoli. Diversa era invece la posizione di Loffredo, il quale pur non prendendo una posizione netta sull'opera, lasciava aperte le ipotesi di Giovanni Antonio Dosio e, dunque, di Montani<sup>658</sup>. Se è in effetti vero che il rilievo della *Madonna con Bambino* per il *monumento Gesualdo* mostra tenerezze ancora cacciniane, nello sguardo sonnollendo e nel panneggiare a pieghe spezzate che derivava dal suo primo maestro<sup>659</sup>, dal rapporto quasi decennale con Naccherino lo scultore toscano assimilava una monumentalità 'michelangiolesca', pur stemperata in

---

654 Per le argomentazioni su questa possibile formazione vedi PANARELLO (2010), pp. 14-18.

655 STRAZZULLO (1979), p. 338. Sulla fontana Medina vedi DI BIASI (2009), pp. 173-194.

656 SORCE (2011), p. 860. Vedi inoltre KUHLEMANN (1999), pp. 83-84.

657 LOFFREDO (2012), pp. 81-107.

658 LOFFREDO (2012), pp. 91-92.

659 PANARELLO (2010), p. 17.

uno stolido classicismo. Il confronto con il *San Gennaro* bronzeo sulla guglia di Piazza Riario eretta da Cosimo Fanzago, con il quale condivide comuni caratteri somatici, porta a una sicura restituzione del *Carlo I* a Tommaso Montani.

Il rapporto dei simulacri marmorei con le nicchie foderate di bardiglio predisposte da Domenico Fontana entro le quali emergono, seppur all'altezza di una ventina di metri, costituì un importante precedente per Grimaldi e la Deputazione anche nella scelta degli scultori. L'unico scultore ancora attivo a Napoli, reduce da un cantiere di Fontana, era rimasto il Montani, essendo Pietro già da qualche tempo a Roma e Caccini rientrato a Firenze. Inoltre, l'esperienza condotta con Naccherino faceva dello scultore toscano il discendente diretto della sua bottega<sup>660</sup>.

Come abbiamo anticipato, la Deputazione affidò nel 1616 a Tommaso Montani, Cristoforo e il figlio Giovan Domenico Monterosso il compito di eseguire le effigi bronzee dei Santi Patroni della città di Napoli. Il programma originario prevedeva il getto di cinque statue: a quella di *San Gennaro*, in posizione centrale, si affiancavano in una sacra conversazione i *Santi Aspreno, Attanasio, Agnello e Tommaso d'Aquino*<sup>661</sup>. I disegni per il *San Gennaro* e i *Santi Attanasio e Aspreno* di Tommaso Montani (figg. 37-39) dell'archivio del Tesoro di San Gennaro ci fanno intuire il ruolo ricoperto dallo scultore fiorentino nella direzione del lavoro. Il tratto grafico veloce e compendiario, che fissava una generica definizione delle pose, era finalizzato innanzitutto a misurare i rapporti dimensionali, riportati in lungo e in largo nei tre fogli<sup>662</sup>.

La prima figura a cui Montani e i Monterosso posero mano fu quella di *Sant'Attanasio*, che nella testata di fondo della cappella doveva essere collocata nella nicchia sinistra rispetto al *San Gennaro*. Il primo acconto, del 24 marzo 1616, registra il pagamento a Matteo e Ottavio Giordano “in conto del mitallo che l'hanno a consignare per la statua di Santo Attanasio”<sup>663</sup>. Dai pochi dati a disposizione su queste due personalità, che appaiono coinvolte come fornitori del bronzo, non è possibile stabilire con certezza i legami parentali che intercorrevano tra loro, né con quel Januario Giordano coinvolto nello sfraudo delle statue bronzee di Michelangelo

---

660 Secondo CATALANO (1984, p. 215) nella bottega di Michelangelo Naccherino lo scultore toscano apprese come eseguire modelli per la lavorazione dei metalli.

661 BORRELLI (2012), p. 88.

662 Come precisa DOMBROWSKI (1997, p. 433) i saggi grafici erano finalizzati a una stima dei costi in base alle misure riportate in palmi.

663 NAPPI (2002), p. 94.

Naccherino. Non è comunque da escludere che questi facessero parte di uno stesso *clan* familiare e gravitassero attorno alle fornaci dell'Arsenale, che aveva il monopolio quasi esclusivo del bronzo<sup>664</sup>.

Dobbiamo tuttavia dedurre che Matteo fosse la figura più anziana tra i due artefici, poiché i successivi pagamenti, che vanno dal febbraio all'agosto 1619, menzionano il solo Ottavio, una possibile conferma del fatto che Matteo era nel frattempo morto<sup>665</sup>. Tommaso Montani e Monterosso padre-figlio lavoravano alla prima figura della serie tra l'estate-autunno 1616, quando ricevono un acconto di 100 ducati, a compimento di 200, “in conto della statua di bronzo del Glorioso S. Attanasio”<sup>666</sup>. Nel luglio 1619 Tommaso Montani poneva invece mano al modello per la figura di *San Gennaro*, per il quale Cristoforo Monterosso si sarebbe occupato del getto<sup>667</sup>.

La Deputazione si mostrava tuttavia insoddisfatta del lavoro condotto da Montani e dai Monterosso: già nella primavera del 1617, lo scultore toscano e i due veneti lavoravano alle “statue di bronzo di S. Tomase d'Aquino e S. Agnello”<sup>668</sup>, che non giunsero mai alla traduzione in metallo<sup>669</sup>. Considerate le difficoltà nelle quali gli scultori si trovavano, i deputati del Tesoro cominciarono a guardare a Roma alla ricerca di scultori e fonditori periti nell'arte del getto.

Tra l'estate del 1619 e la primavera del 1620, i documenti della Deputazione del Tesoro registrano la corrispondenza con Giacomo Laurenziano, discendente da una importante famiglia di fonditori e noto per essere stato cooptato da Gian Lorenzo Bernini nel cantiere bronzeo del *Baldacchino*<sup>670</sup>. Quando Laurenziano entrava in contatto con i deputati della cappella di San Gennaro, lo scultore e fonditore si trovava in un momento di stallo dagli incarichi romani: nel 1600 aveva partecipato con Orazio Censore e Domenico Ferrerio alla fusione della teca di Santa Cecilia, voluta dal cardinale Sfondrato per l'omonima basilica in Trastevere; tra gli anni 1606-1607 era anch'egli coinvolto nei cantieri sistini, realizzando le grate per le finestre della nuova sacrestia di Santa Maria Maggiore. Ancora nella basilica

---

664 Su tutto questo vedi Apparato I.

665 STRAZZULLO (1978), p. 95.

666 STRAZZULLO (1978), p. 95.

667 “Che Tommaso Montano procuri di fare la statua di San Gennaro quanto prima. Si è detto a mastro Cristofaro [Monterossi] et ha detto che questo mese si getta”. Vedi STRAZZULLO (1978), p. 95.

668 STRAZZULLO (1978), p. 95.

669 BORRELLI (2012), p. 88, nota 164. Queste due figure saranno poi realizzate nella serie predisposta da Giuliano Finelli. Vedi CATELLO (1977), pp. 55-57.

670 D'AGOSTINO (2011), pp. 33-35, nota 82, a p. 35.

liberiana, Laurenziano eseguiva nel 1612 con Gregorio De' Rossi la cancellata per la cappella Paolina. Nel 1618, con De' Rossi, Beltramelli d'Ascona e Alberghetti veniva interpellato in qualità di consulente dalla Fabbrica di San Pietro relativamente alla perdita di metallo dopo la fusione<sup>671</sup>.

Il 16 agosto 1619 Laurenziano, che nei documenti partenopei viene chiamato *Romano* o *forastiero*, era stato incaricato dalla Deputazione di eseguire i propri modelli in cera per un "Santo Tomaso d'Aquino et un altro santo" (ovvero il *Sant'Agnello*), concorrendo con Tommaso Montani<sup>672</sup>. Le trattative con lo scultore e fonditore romano sembravano portare a un esito positivo se, il 6 novembre del medesimo anno, un incaricato della Deputazione cercava dei locali nei pressi di Porta Capuana per permettere a Giacomo Laurenziano di lavorare alle statue<sup>673</sup>. Nell'aprile dell'anno successivo, Laurenziano chiedeva per l'avvio del lavoro un anticipo di 200 ducati che

"[...] haverà da scomputare nella prima statua, che esso consegnerà delle sopradette due statue; quali statue fatte, non piacendo alle Signorie Vostre, prometto restituire detti duc. 200 coll'interesse a duc. 7% et lo sfrido che anderà nel bronzo che le Signorie Vostre mi haverando da consignare, il bronzo per fare le dette statue al tempo che se haverando da fondere, et tra tanto offero dar plegiaria tanto delli duc. 200 come per l'interesse et sfrido in caso che le statue predette da me faciende non fossero a sodisfatione delle Ill.me Signorie Vostre"<sup>674</sup>.

Le condizioni poste dal fonditore romano dovettero persuadere i deputati del Tesoro che accettarono la richiesta di Laurenziano, nominando subito dopo come garanti Jacopo Lazzari e Nicola Botti<sup>675</sup>.

Non sono chiare le circostanze per le quali Giacomo Laurenziano non abbia preso l'incarico e sia tornato poco dopo a Roma, dove è documentato a partire dal 1624. Fatto sta che queste statue non vennero mai realizzate nemmeno da Tommaso

---

671 Sull'attività condotta a Roma da Laurenziano vedi LAMOUCHE (2013), II, pp. 66-71.

672 "Si sono viste le due statue del modello di cera fatte per il forastiero [Giacomo Laurenziano] che concorre con Tomaso Montani, che è *Santo Tomaso d'Aquino et un altro santo*, et li Signori Deputati hanno ordinato si venghi per giovedì prossimo 22 detto, et cossi anco a Tomaso Montani che venghi con le sue statue di modello". Vedi STRAZZULLO (1978), p. 87.

673 "Hanno ordinato che lo Sig. Cesare Carmignano veda il loco delle Moline de for Porta Capuana per vedere si sono comode per farvi lavorare le statue dal Romano [Giacomo Laurenziano]". Vedi STRAZZULLO (1978), p. 87.

674 STRAZZULLO (1978), p. 87.

675 STRAZZULLO (1978), p. 87.



Montani il quale, con Cristoforo e Giandomenico Monterosso, riuscì a licenziare infine solo il *San Gennaro* e i *Santi Attanasio e Aspreno* (figg. 40-43).

L'effigie di *Sant'Attanasio* fu saldata il 14 settembre 1619 “cossi di fattura come del metallo”<sup>676</sup>; il 13 novembre furono saldati i modelli per le statue di *San Gennaro* e *Sant'Aspreno*, per una somma complessiva di 1.350 ducati<sup>677</sup>. Due anni dopo, il 25 gennaio 1621 fu fatta la stima della prima statua, valutata 450 ducati, e consegnati cantara 32 e rotola 24 di metallo per completare il getto del *Sant'Aspreno* e del *San Gennaro*<sup>678</sup>. Il 3 febbraio dello stesso anno, la Deputazione concludeva “che la statua fatta da Thomaso Montani et altri del effigie del glorioso S.to Gennaro se receva et intenda receputa”, e che assieme ai Monterosso presenti i “conti agiustati per le fatture de tutte le statue”, compresa la consegna del metallo in eccesso<sup>679</sup>.

Delineata la gestazione delle statue bronzee, bisogna ora passare alla loro storia conservativa, non meno travagliata. Le effigi di *San Gennaro* e di *Sant'Attanasio e Aspreno* occuparono per un certo periodo le nicchie di testata della cappella del Tesoro. La statua stante del *Santo Patrono* fu nel suo alloggiamento fino almeno al 1635, quando si decise di reimpiegarla sulla guglia eretta da Cosimo Fanzago<sup>680</sup>. Diversa fu invece la sorte delle figure laterali di *Sant'Attanasio* e *Sant'Aspreno*: la prima, fu mutata in *San Gennaro* e relegata su una porta nel cortile della Deputazione del Tesoro; la seconda, assunse gli attributi di *San Nicola* e rimase all'interno della cappella di San Gennaro, seppur in una posizione più defilata all'ingresso<sup>681</sup>.

---

676 STRAZZULLO (1978), p. 87.

677 NAPPI (1983), p. 324.

678 STRAZZULLO (1978), p. 95.

679 Il documento è trascritto in STRAZZULLO (1994), p. 193.

680 “si eriga una statua del detto glorioso Santo sopra una colonna nel largo dela Maggiore Chiesa con l'infrascritto epitafio, e ve si ponga quel istessa statua che già sta fatta nel Thesoro”. Vedi STRAZZULLO (1978), p. 161. Nell'agosto 1636, i deputati del Tesoro avevano deliberato di erigere una guglia nell'odierna piazza Riario Sforza, come ex voto al Santo dopo l'eruzione del Vesuvio del 16 dicembre 1631. Il progetto fu affidato a Cosimo Fanzago che completò il lavoro nel 1660. Come ha sottolineato Paola d'Agostino, l'artista di Clusone reinterpretava il tema classico della colonna onoraria, tornato in auge nella Roma sistina da Domenico Fontana, soprannominato il “Cavalier Guglia”, e nella Lombardia di San Carlo Borromeo. Nell'idea di coronare la guglia con una statua bronzea, Fanzago mostrava la conoscenza di soluzioni abaloghe adottate a Roma, come la colonna eretta in piazza Santa Maria Maggiore. Vedi D'AGOSTINO (2011), pp. 290-291.

681 BELLUCCI (1915), p. 49. Il 20 maggio 1676 lo scultore e argentiere Domenico Marinelli fu responsabile del mutamento di iconografia: “A Domenico Mariniello polisa de duc. 34.4.3 a complimento de duc. 54.4.3 che se li devono cioè per havere fatto uno bacolo, due tavolette et uno sodo alla statua di metallo del glorioso S. Nicolò di Bari di peso libbre 84 eccettuatone la croccia di detto bacolo e le tre palle fatte sopra del libro di peso libbre 19.9 a carlini 6 la libbra sono duc. 11.4.5; per quattro catene servite per detta statua, di peso libbre 22, a grana 35 la libbra, sono duc. 7.3.10, il tutto duc. 54.4.3, dichiarando che delli duc. 7 pagatili in conto del modello del puttino di detta statua se ne terrà ragione quando detto Domenico produrrà le spese fatte per detta causa”. Vedi STRAZZULLO

La figura di *San Gennaro*, che oggi domina dall'alto piazza Riario Sforza, è quella che per via documentaria si può restituire senza dubbio a Tommaso Montani<sup>682</sup>. I tratti del Santo, presi a modello dalla reliquia della testa<sup>683</sup>, mostrano quei caratteri già evocati, come le palpebre pesanti, la bocca carnosa e la cannula nasale regolare, che identificano lo stile dello scultore fiorentino.

Diverso è invece il discorso per i Santi *Attanasio* e *Aspreno*, oggi mutati in *San Gennaro* e *San Nicola*, la cui esecuzione spettò in prevalenza ai Monterosso<sup>684</sup>. Nel tentativo di discernere la personalità del padre da quella del figlio, già Nava Cellini aveva proposto di identificare nel *San Gennaro* (già *Sant'Attanasio*) nel cortile della Deputazione la mano di Cristoforo Monterosso e nel *San Nicola* (già *Sant'Aspreno*) nel Tesoro quella del figlio Giovan Domenico<sup>685</sup>. Più di recente, Panarello ha ampliato e ulteriormente argomentato la tesi della studiosa, con nuove proposte al catalogo dei due scultori. Non è questa la sede per passare in rassegna questa produzione, attestata principalmente sul territorio calabro<sup>686</sup>. Per limitarci dunque all'esame di queste opere, per le quali abbiamo contezza documentaria, il *San Gennaro* (già *Sant'Attanasio*) sarebbe opera prevalentemente di Monterosso *senior*. I tratti del volto denunciano una personalità distinta da quella di Montani e il carattere meno risolto della figura sembrerebbe suggerire l'idea di una collaborazione con il collega fiorentino, nel modo in cui la pianeta è fermata dal libro, che ripete all'inverso le pieghe del *San Gennaro* sulla guglia. Quanto all'effigie di *San Nicola* (già *Sant'Aspreno*), in questa andrebbe riconosciuta la mano di Giovan Domenico<sup>687</sup>. Il riconoscimento a Monterosso *junior* del gruppo bronzeo del *Battesimo di Cristo* sul fonte battesimale del Duomo deve costituire necessariamente il termine di confronto per distinguere le due personalità, sebbene ad oggi la conoscenza di poche opere certe non permetta un giudizio definitivo.

---

(1978), p. 92. Sull'opera vedi DOMBROWSKI (1997), pp. 435-437, scheda G. 152.

682 PANARELLO (2010), pp. 51-52.

683 Il 24 ottobre 1619, i deputati del Tesoro “hanno ordinato che si presti la testa di metallo del Glorioso S.to Gennaro a Tommaso Montani per haver da pigliare la forma della statua che si ha da fare del detto glorioso Santo et poi ritornarla, et farne receputa”. Vedi STRAZZULLO (1978), p. 95.

684 DOMBROWSKI (1997), pp. 432-436, scheda G. 150.

685 NAVA CELLINI (1972), p. 785.

686 Su tutto questo vedi PANARELLO (2010), pp. 9-48; 49-73.

687 PANARELLO (2010), p. 53.



## Capitolo IV L'avvio verso il Barocco (1635-1669)

IV.1 *“Io Giuliano Finelli scoltore de Marmi et più gettatore de metalli”*: la serie dei Santi Patroni per la cappella di San Gennaro.

La vicenda decorativa del Tesoro di San Gennaro, nel caso specifico delle sculture di Giuliano Finelli, è stata trattata in più di una sede alla luce di un'ampia e dettagliata messe documentaria<sup>688</sup>. Ciò non vuol dire, tuttavia, che questa non meriti di essere nuovamente ripercorsa e problematizzata. L'arrivo di Finelli nella città vicereale e il coinvolgimento dello scultore apuano all'interno dei lavori al Tesoro si desumono dalla dichiarazione fatta dallo stesso nel noto processetto matrimoniale del 10 aprile 1638 con Flavia Lanfranco, figlia del pittore Giovanni:

“Haveranno che mi sono partito dalla mia patria Massa de Carrara da circa ventotto anni, et me ne venni in Napoli a dirittura con mio zio maestro Vitale Finelli, et ero all'hora di otto anni in circa, et continuai a stare in Napoli con detto mio zio da otto anni continui, et dopoi andai in Roma ad essercitare l'Arte della scultura di marmori et bronzi, dove ho commorato sempre da circa sedici anni, et ho lavorato a San Pietro et Santa Maria Maggiore, et dopo son tornato a Napoli, chiamato dalla Città per fare le statue che vanno nella Cappella di S. Gennaro, che sarà circa quattro anni”<sup>689</sup>.

Sulla base di questa testimonianza di prima mano si ricostruiscono le principali tappe della biografia di Giuliano Finelli, sebbene la critica più accorta abbia sottolineato l'omissione di alcuni passaggi importanti, a partire dalla sua presenza nella casa di Michelangelo Naccherino, del quale era coinquilino<sup>690</sup>.

Giuliano tralasciava, inoltre, un episodio che seppur minore ci aiuta a comprendere

---

688 Sulle statue di Finelli per la Cappella di San Gennaro, a fronte di un'ampia letteratura, vedi almeno BELLUCCI (1915), pp. 47-51; MARESCA DI SERRACAPRIOLA (1924), pp. 132-138; MORMONE (1956); NAVA CELLINI (1972), pp. 802-805; CATELLO (1977), pp. 55-57, 63-66, 69-74; STRAZZULLO (1978), pp. 23, 73-75, 92, 95, 161-164; STRAZZULLO (1994), pp. 168-188; DOMBROWSKI (1997), pp. 209-241 e 346-351, scheda A.54-A.66; MANOCCHIO (2015), pp. 12-31.

689 PROTA GIURLEO (1957), p. 165; STRAZZULLO (1984), p. 144; DOMBROWSKI (1997), p. 460, doc. A.17.

690 Al contrario, il biografo Giovan Battista Passeri riporta che lo scultore apuano sarebbe stato posto “appresso Michel'Angelo Naccherini” dallo stesso Vitale, lavorando presso l'artista fiorentino circa otto anni, ovvero fino alla morte dello scultore toscano avvenuta nel 1622. Vedi PASSERI (1934), pp. 254-255. L'informazione, desunta probabilmente dallo stesso Finelli, trova conferma nei documenti scalati dal mese di ottobre 1616 al novembre 1618: nell'ottobre del 1618, Finelli viene indicato come coinquilino di Naccherino nella casa in Santa Maria dei Vergini. L'assenza di notizie successive al novembre di tale anno, coincidendo con il cattivo stato di salute di Naccherino, portano a credere che lo scultore si fosse allontanato da Napoli già nel 1619. Su tutto questo vedi BACCHI (2009), p. 138. I documenti sono riportati in DOMBROWSKI (1997), p. 458, docc. A.2-A.5.

meglio il suo coinvolgimento nel cantiere del Tesoro. Come già anticipato a proposito della custodia dei Santi Apostoli, Borrelli aveva avanzato l'ipotesi che “Giuliano scultore”, responsabile nel maggio 1634 del “modello della statua della Resurrezione e angeletti”, fosse da identificare con Giuliano Finelli<sup>691</sup>. La notizia, riportata dallo studioso *en passant* senza specificarne le circostanze, acquista valore se si considera la presenza all'interno della Casa teatina di Bernardino Casoni, confratello regolare nonché cugino di Giuliano Finelli. Il religioso, imparentato con lo scultore per parte materna, era entrato nella Casa dei Santi Apostoli il 28 febbraio 1632<sup>692</sup> e aveva fatto da tramite tra Flaminio Antinori e Finelli<sup>693</sup>. Anche Casoni morì, come altri confratelli, durante la peste del 1656<sup>694</sup>.

La presenza di Fra Bernardino all'interno della chiesa dei Santi Apostoli rappresentò per Finelli un primo tramite nelle committenze teatine<sup>695</sup> confermando quella consuetudine, all'interno dell'Ordine, di controllo delle commesse artistiche da parte dei confratelli. Nel lavoro al tabernacolo, lo scultore apuano poteva inoltre dare prova delle sue capacità nella lavorazione del bronzo, seguendo in questo le orme di Christophe Cochet. La prima attività di Giuliano Finelli nel microcantiere dei Santi Apostoli aveva probabilmente indirizzato la sua scelta per l'esecuzione delle statue del Tesoro. Non da ultimo, Finelli era favorito dalla rete familiare in città, a partire dallo zio Vitale attivo all'interno del cantiere grimaldiano in qualità di fornitore di marmi<sup>696</sup>. Ma procediamo dunque con ordine.

Il 16 novembre 1634, Giuliano Finelli firmò un primo contratto con i Deputati del Tesoro per le figure dei Principi degli Apostoli destinate alle nicchie esterne della

---

691 BORRELLI (2012), pp. 72-73.

692 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 521, c. 56: “Bernardino Casoni da Carrara a 28 di Febraro 1632, sotto lo stesso [P. D. Vincenzo Caracciolo]”.

693 “Don Berardino Casoni de Padri Regolari”, “cugino del signor Giuliano Finella scultore”, effettuato per conto di Flaminio Antinori l'ultimo acconto e il saldo finale per i lavori effettuati dallo scultore. Vedi NAPPI (2011), I, p. 460, docc. 306-307.

694 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 521, c. 69v. “Bernardino Casone 14 Giugno 1656 sotto l'istesso [P. D. Ludovico Antinori]”. La data di morte è riportata già in IORIO (2012), pp. 340-341, nota 243.

695 IORIO (2012), p. 340. La studiosa ha giustamente messo in rapporto questa prima esperienza presso i Santi Apostoli con i Padri di San Paolo Maggiore: nella concessione del 10 luglio 1640, per il patronato della cappella *in cornu Evangelii* a Cesare Firrao, è chiaro l'intervento dei confratelli nella scelta dello scultore per l'esecuzione del monumento a Cesare Firrao.

696 A partire dal 1611 Vitale Finelli, in compagnia con Angelo Landi e Francesco Baldimelli, forniva i marmi per la fabbrica del Tesoro. Vedi STRAZZULLO (1978), p. 76. Nella documentazione nota, Vitale è spesso associato con Domenico Agliano, suo nipote nonché cugino di Finelli. Questi compare come testimone dello sposo il 16 aprile 1638 nel processetto a favore delle nozze di Giuliano con Flavia Lanfranco. Vedi STRAZZULLO (1984), p. 145; DOMBROWSKI (1997), p. 461, doc. A.20.

Cappella<sup>697</sup>, per le quali ricevette un primo acconto di 200 ducati<sup>698</sup>. Nei mesi di maggio-giugno dell'anno successivo la Deputazione prendeva accordi per l'affitto, della durata di tre anni, di un magazzino nei pressi della fontana dei Serpi del fondaco di Sant'Arcangelo a Baiano<sup>699</sup>. L'incarico di eseguire le effigi bronzee di *San Gennaro* e dei *Santi Patroni* che gli fanno da consesso era affidato allo scultore apuano il 7 settembre 1635, quando Giuliano Finelli si impegnava con la Deputazione

“de Fare Tutte le statue, quali bisogneranno per servitio di detta Venerabile Cappella, à bronzo, delli quale sia tenuto sincome Promette prima far li modelli à spese sue, et li marmi à spese della detta Cappella, et quelli a quelli prezzi, che meglio potrà Convenirsi con detti signori Deputati [...] Et le dette Statue Promette il detto Giuliano Darle finite di tutto quanto cioè quelle di bronzo infra quattro anni da hoggi”<sup>700</sup>.

Da parte dei deputati del Tesoro appariva ben chiara l'intenzione di affidare a Finelli l'esecuzione totale delle statue, compreso il rifacimento di quelle già eseguite da Tommaso Montani, Cristoforo e Giovan Domenico Monterosso.

In parallelo alla preparazione dei modelli per i Santi *Pietro* e *Paolo*, il 23 settembre 1636, la Deputazione pagava “ducato 40 per una barcata di creta comprata per far li modelli tanto di esse statue quanto delle altre di metallo”, da condurre assieme alle carrate di marmo nello stanzone alla fontana dei Serpi<sup>701</sup>. Il lavoro ai modelli

---

697 “Si è concluso per il Signori Deputati del Thesoro del glorioso S. Gennaro che le due statue di marmo, che vengono fuori della cappella nell'una et altra parte della porta, che saranno l'una S. Pietro et l'altra S. Paulo, si facciano fare da Giuliano Finelli, il quale havrà da fare li modelli di essi et sopra quelli agiustare il prezzo prima che se ponghino in opera, et stabilito il prezzo se habbia da stipulare istrumento con tutti li patti e clausole, promettendo detto Giuliano far detti modelli fra termine di mesi due”. Il documento, privo di segnatura, è riportato in STRAZZULLO (1978), p. 72; DOMBROWSKI (1997), p. 473, doc. G.2.

698 “Banco di S. Eligio pagate al magnifico Giuliano Finelli ducati 200 se li pagano conto del opra dele due statue di marmo che havrà da fare fuor la porta della Cappella del glorioso S. Gennaro nel Arcivescovato di questa Città, cioè di S. Pietro e S. Paulo, il tutto servata la fede dela conclusione sopra ciò fatta nel infrascritto i a quale promette detto Giuliano ad unguem stare et osservare”. Vedi STRAZZULLO (1994), p. 168; DOMBROWSKI (1997), p. 473, doc. G.3.

699 DOMBROWSKI (1997), p. 473, docc. G.4-G.5. L'affitto fu rinnovato il 31 marzo 1638: “Alli Deputati del thesoro di San Gennaro ducati trenta e per loro à Giovanni Felippo Romaghera se li anticipano per una Annata finienda à maggio 1639. dell'affitto delle due stanze Continue al Grottone da esso affittatoli per servitio delle Statue si doverando fare per il thesoro del Glorioso San Gennaro quale stanze servono per Giuliano finelli, che fa le statue sudette, et se li fa detta anticipatione per alcune Cuse discusse In sessione”. Il documento è trascritto in DOMBROWSKI (1997), p. 480, doc. K.5.

700 Il documento è trascritto, in forma più ampia, in DOMBROWSKI (1997), p. 474, doc. G.6.

701 Il documento è trascritto in STRAZZULLO (1994), p. 170 e DOMBROWSKI (1997), p. 476, doc. G.14. Già il 20 settembre i deputati pagavano “ducato 40 – spesi In cassata di Creta di Gaeta Con la portatura Comprata per far li modelli dele statue di San Pietro, et San Paulo che dovro fare per il thesoro del Glorioso San Gennaro et disse tanto à Conto de la manifattura di dette statue quanto del prezzo di marmo comprato per esso, il tutto sumata ne la forma dell'Instromento da Loro stipulato – 45 –”. Il

prende avvio solo a partire dal 24 febbraio 1638, quando lo scultore e fonditore riceveva il primo acconto di 400 ducati<sup>702</sup> e, il 29 maggio dello stesso anno, Giuliano Finelli firmava una relazione per le quantità di rame e stagno previste per la fusione: “In primis cantara cento di rama, che sono libre vintisettemilia, et cinquecento essendo di rama rafinata può pagarsi à grana quattordici la libra, con forme al presente corre, che ascende alla summa di docati tremilia, et otto cento cinquanta [...]. E pigliando la Rama di prima vera, ch'al presente corre la libra grana dudeci importa docati tremilia, et trecento [...] e di stagno ne è di bisogno cantara cinque che sono libre mille trecento sittanta cinque. Avertendo che la rama non sia di vena ferrigna, atteso che non porria servire per detta opera”<sup>703</sup>

Già dai primi passaggi nelle trattative coi deputati emergeva in maniera chiara il ruolo di artefice, nonché di direttore dei lavori, di Giuliano Finelli a partire dalla scelta dei materiali. Non era dunque l'architetto, come accadeva con Fontana, a provvedere alla consegna del metallo allo scultore, bensì lo scultore stesso a sincerarsi della qualità del metallo necessario, il cui peso andava convertito secondo la misurazione adottata a Napoli in cantari. In questo risiedeva uno dei fattori di discriminazione dell'attività di Finelli, quale erede ed interprete delle pratiche adottate nei cantieri romani. Secondo quest'ottica andrebbe dunque riletta la dichiarazione fatta dall'artista, che si definiva “scoltore de Marmi et più gettatore de Metalli”, a sottolineare la straordinaria versatilità maturata a contatto con i fonditori sistini<sup>704</sup>.

Il 4 settembre 1638 venivano forniti a Finelli dalla Deputazione 124 cantara di metallo e si stabiliva il termine per la consegna delle statue di *San Gennaro* e di *San Tommaso* entro il primo anno; a seguire “nel secondo altre tre; nel terzo anno altre quattro; et le restanti cinque nell'ultimo anno”, per un totale di diciassette statue<sup>705</sup>. Il contratto prevedeva, inoltre, che licenziate le prime due figure di metallo “con ogni

---

documento è trascritto in forma più ampia in RIZZO (1984), p. 384 e DOMBROWSKI (1997), p. 475, doc. G.13.

702 “A Giuliano duc. 400 per Banco dello Spirito Santo in conto cossì delli modelli delle statue sudette quanto alla manifattura di esse”. Il documento, privo di segnatura, è riportato in STRAZZULLO (1978), p. 73, n. 190; DOMBROWSKI (1997), p. 480, doc. K.3.

703 Il documento è trascritto in STRAZZULLO (1994), p. 176; DOMBROWSKI (1997), p. 480, doc. K.6.

704 Il documento è trascritto in STRAZZULLO (1994), p. 178; DOMBROWSKI (1997), p. 487, doc. K.22. Già MONTAGU (1991, p. 62), all'interno di una tassonomia sulla figura del fonditore, sottolineava come “i fonditori in grado di creare da soli i loro modelli erano pochi, gli scultori che fondevano i propri erano ancora più rari”.

705 Il documento è riportato in forma più ampia in STRAZZULLO (1994), p. 174; DOMBROWSKI (1997), pp. 480-482, doc. K.7.

diligenza politezza e perfezione” si stabilisse l'apprezzo e così “si debbia fare con le considerationi sudette in ogni una d'esse finita sarà di tutta perfezione”. Al momento della stipula, lo scultore riceveva un anticipo di 600 ducati a conto di altri 400 già erogati dal Banco dello Spirito Santo; a seguire, Finelli avrebbe percepito un mensile di 300 ducati per le spese ordinarie<sup>706</sup>. Considerata l'entità del lavoro, già nel novembre dello stesso anno i deputati avevano ridimensionato il numero complessivo delle statue, che da diciassette era calato a quattordici:

“Et perche nel detto soprascritto Instramento fù convenuto doversi fare le dette statue In quattro anni nel primo due d'esse, nel secondo tre, nel terzo quattro, et le restanti otto nel ultimo anno. Al presente, etiam In essequitione della proinserta conclusione si convene, che le dette statue siano quattordecim tantum delli infrascritti santi delli detti santo Gennaro e san Tomaso, et santo Anello santo Aspremo, santo Severo santo Attanasio, santo Agrippino santo Eufebio Beato Andrea Avellino, Beato Giacomo della marca santa patricia, santo francesco di paula santa Candida seniore, e santo Biase”<sup>707</sup>.

Il numero di statue si ridusse ulteriormente, scendendo da quattordici a tredici<sup>708</sup>; così anche il termine per la consegna, fissato allo scadere dei quattro anni non fu rispettato. Le operazioni di fusione dei modelli cominciarono dopo il 10 febbraio 1639, quando i deputati prendevano in affitto una fonderia<sup>709</sup>.

Come riporta Giovan Battista Passeri, Giuliano Finelli “per formare e fondere dette statue chiamò da Roma i fonditori più periti del tempo”<sup>710</sup>. In realtà, i deputati del Tesoro guardavano già da tempo all'attività dei gettatori romani operativi nelle principali imprese bronzee della Città Eterna: tra tutte, al colossale *Ciborio* di San Pietro da cui veniva Giacomo Laurenziani. Era reduce dal cantiere petrino anche Gregorio De' Rossi, con il quale Finelli aveva lavorato a stretto contatto<sup>711</sup>. La scelta di De' Rossi era dettata, inoltre, dalla sua attività nei cantieri teatini: la partecipazione

---

706 DOMBROWSKI (1997), p. 347, scheda A.54-A.66.

707 Il documento è trascritto ampiamente in DOMBROWSKI (1997), pp. 482-484, doc. K.8.

708 “[...] Siegue altro Instramento rogato á 20 8bre 1638 per lo sudetto Notaro Stinca, col quale detto Giuliano in luogo di detta pleggeria, cede la somma di docati Mille cinquecento sopra la casa Santa dell'Annunziata che venne accettata da detti Signori Deputati con conclusione de 21 Settembre detto anno inserita in detto Instramento e con essa fù concluso che le dette Statue fussero al numero di sole tredici –”. Il documento è trascritto integralmente in STRAZZULLO (1994), p. 176 e DOMBROWSKI (1997), p. 484, doc. K.9.

709 BELLUCCI (1915), p. 49.

710 PASSERI (1934), p. 252.

711 GIOMETTI (2010) pp. 18-19. Su Gregorio De' Rossi vedi Apparato I.



ai lavori di decorazione nella chiesa di Sant'Andrea della Valle era ben nota all'Ordine della Casa napoletana dei Santi Apostoli<sup>712</sup>. In particolare, all'interno della cappella Strozzi, che qualche eco ebbe nell'altare pensato dagli Antinori, De' Rossi aveva dato prova delle sue qualità di gettatore di statue, qualità che facevano del fonditore romano la figura adatta a coadiuvare Finelli nella conduzione del lavoro nel Tesoro.

Anche questo aiuto si rivelò presto non sufficiente, a causa anche dell'età di De' Rossi (era nato nel 1573): riporta infatti Passeri che Giuliano Finelli “procurò che ne venisse un'altro”<sup>713</sup>. Come prima di lui fece lo zio Vitale, Giuliano scelse il suo aiuto all'interno del *clan* familiare. La sorella Angiola aveva un figlio, Domenico Guidi, che nel 1639 aveva “11 anni in circa”<sup>714</sup>. Facendo fede alla biografia di Guidi del 1683 contenuta nelle *Effemeridi* di Giulio Cartari, si apprende che fu “in tale occasione il Guidi ammaestrato nella fusione dal Rossi, che poi morì senza terminare il getto di dette Statue, quali furono gettate dal Guidi al numero di otto dopo la morte del Rossi, essendo solo nell'età di 18 anni”<sup>715</sup>

Sia Passeri che Cartari concordano sull'apprendistato di Guidi sotto il magistero di Gregorio De' Rossi, il quale morì nel 1643, quando in effetti il giovane carrarese era appena diciottenne. Lo *Zibaldone Balducciano* precisa che il fonditore romano “se ne morì avendone gettate solo cinque” e che le fusioni delle otto figure rimanenti furono completate da Finelli con l'aiuto del nipote Domenico<sup>716</sup>. Attenendoci a questa ricostruzione, dobbiamo credere che Finelli fu coadiuvato da De' Rossi nell'esecuzione del *San Gennaro* (figg. 44-46) e, a seguire, del *Sant'Aspreno*, il *Sant'Agrippino*, *Sant'Eusebio* e il *San Severo* (figg. 47-54), le prime cinque figure a essere licenziate.

L'effigie di *San Gennaro* risultava infatti terminata il 29 aprile 1645, mentre le “statue di bronzo de santi nostri Protettori le quali sono tragettate la maggior parte di esse et non politi, et finiti per ponerli alli nichì”<sup>717</sup>. Al principio di luglio 1645 ebbe inizio il

---

712 Sull'attività condotta da Gregorio De' Rossi a Roma vedi LAMOUCHE (2013), II, pp. 39-47.

713 PASSERI (1934), p. 252.

714 GIOMETTI (2010), p. 19. Come sottolinea lo studioso, assumendo per valida la data di arrivo a Napoli, l'età anagrafica di Guidi deve essere innalzata a circa 15 anni, essendo stata fissata la data di nascita al 1625. Su Domenico Guidi vedi Apparato I.

715 Il passo contenuto nelle *Effemeridi* di Cartari è trascritto da GIOMETTI (2010), p. 127.

716 SANTI (1980), I, p. 482.

717 I documenti sono riportati in DOMBROWSKI (1997), pp. 487-488, docc. K.23-K.24.

trasferimento delle statue dal laboratorio dell'artista all'interno della Cappella<sup>718</sup>. La statua del Santo Titolare risultava alloggiata nella sua nicchia il 29 luglio dello stesso anno, sebbene questa prima collocazione fosse transitoria, funzionale dunque a determinarne le condizioni di esposizione<sup>719</sup>. Il documento del 15 marzo 1646 chiarisce bene che le statue di *San Gennaro* e di *Sant'Aspreno* “novamente fatta per Giuliano finelli, quelle si debbiano portare In Casa del detto Giuliano contiguo l'Arcivescovato, et che si debbiano finire di pulire, con pagar scipio mazzola la portatura, aciò si dia ordine che s'Indorano”<sup>720</sup>.

A partire dal 18 luglio 1645 si procedeva alla pesatura della prima partita di statue condotta da Alessandro d'Amato, luogotenente del Magnifico Reale Campione della Reale Zecca. La prima statua ad essere pesata fu il *San Gennaro*, che pesò “netta di tara” 13 cantara e 16 rotola. Il 30 maggio del 1646 venivano pesate le altre quattro statue allora presenti in Cappella: il *Sant'Aspreno*, il *Sant'Eusebio*, il *Sant'Agrippino*, e infine il *San Severo*. Il peso totale di queste cinque statue, ovvero meno della metà, era dunque di 50 cantara e rotola 36 ½<sup>721</sup>.

Le 124 cantara di metallo previste al momento della stipula non furono sufficienti per completare le fusioni: in aggiunta a queste, il 4 novembre 1645 fu fornito a Finelli “un barrile di stagno”<sup>722</sup>. Ancora, il 20 settembre 1647 Finelli riceveva “un prezzo Artegliaria d'uno cantaro et rotola 1008 di stagno”<sup>723</sup>.

L'esperienza maturata da Domenico Guidi accanto allo zio e al fonditore romano costituì per il giovane scultore carrarese un “ tirocinio formativo impareggiabile”<sup>724</sup>.

Preso dunque slancio l'impresa fusoria dei *Santi Patroni*, Giuliano Finelli e Domenico Guidi completarono le otto statue rimanenti, ovvero i Santi *Attanasio*,

718 “[Si è concluso] che si spediscano due mandati de ducati trecento l'un a Giuliano finelli delli denari de la fatica che si facci bono à Scipio Mazzola delle spese haverà fare In far collocare le statue de bronzi alli nichì de San Gennaro”. Vedi DOMBROWSKI (1997), p. 488, doc. K.25.

719 “A Scipione Mazzola duc. 32.1.16 per Banco del Salvatore per diverse spese fatte in levare la statua del glorioso San Gennaro e ponerci la nuova nella sua nicchia”. Il documento, privo di segnatura, è riportato in STRAZZULLO (1978), p. 74, n. 200; DOMBROWSKI (1997), p. 488, doc. K.26. Dalla notizia si desume il tempo di permanenza del *San Gennaro* di Tommaso Montani, all'interno della nicchia.

720 Il documento è trascritto in STRAZZULLO (1978), p. 74, n. 203 e DOMBROWSKI (1997), p. 489, doc. K.31.

721 Il documento è trascritto integralmente in STRAZZULLO (1994), p. 179; DOMBROWSKI (1997), p. 489, doc. K.31. A occuparsi dell'operazione fu il “pesatore Giovan Battista”. Vedi inoltre DOMBROWSKI (1997), p. 489, doc. K.32.

722 “Si è appuntato che Scipio Mazzola debia consegnare un barrile di stagno a Giuliano finelli per servitio delle statue de nostri santi Protettori”. Vedi DOMBROWSKI (1997), p. 489, doc. K.30.

723 Il documento è riportato da Mormone (1956), p. 40; DOMBROWSKI (1997), pp. 491-492, doc. K.44.

724 GIOMETTI (2010), p. 19.

*Agnello e Tommaso d'Aquino; Sant'Andrea Avellino e San Domenico; San Giacomo della Marca, San Francesco di Paola e, infine, Santa Patrizia* (figg. 55-70)<sup>725</sup>. Le statue furono completate dunque entro il 1647<sup>726</sup>, in un momento delicato per gli equilibri interni alla città di Napoli, sconvolta dalla rivolta antispagnola capeggiata da Masaniello<sup>727</sup>.

A chiusura del cantiere, come di prassi, venivano eletti esperti per l'apprezzo del lavoro, uno da parte del supplicante, l'altro da parte del committente, così da giungere alla stima del prezzo per il lavoro finito. La Deputazione, in linea con le scelte operate all'interno dei cantieri teatini, elesse al principio del 1650 i propri periti tra le fila dell'Ordine, ovvero

“li Reverendi Padri Mastro Attanasio luitillo, e il Padre Tareggi Geronimino, ed in caso di suo impedimento il Padre Tiberio Tagliaferro, e il detto Finelli elesse li Padri D. Giambattista Caracciolo, et Padre D. Giovanni d'antonio Cangiano, li quali dovessero Per tale apprezzo, e determinare il valore di dette Statue”.

Dal canto suo, Giuliano Finelli selezionò i propri nomi all'interno della rosa di fonditori attivi a Napoli:

“Innocenzio Montani, e Giovanni Perez, quali abbiano peso d'informare [...] delle sue ragioni li sudetti Padri eletti per Giudizi [...] li reverendi anzio scoppa, Giovan Matteo de Sarno, Alessio Piccione, ed Onofrio d'Alessio”<sup>728</sup>.

La scelta della Deputazione si indirizzò, dunque, sui nomi dei Reverendi Padri Giovan Battista Caracciolo e Giovan Antonio Cangiano; quella di Finelli su Innocenzo Mangani e “Giovanni Melchior Perez scultore, e tragettatore di S. Altezza serenissima”<sup>729</sup>.

Nel febbraio 1650 fu stesa una relazione, in cui venivano registrati diversi pareri in

---

725 Giustamente DOMBROWSKI (1997, p. 213) ha ipotizzato la costruzione da parte della Deputazione di un'agiografia napoletana, che prevedeva una selezione dei Santi da includere tra i Patroni Protettori della città di Napoli. Questo spiegherebbe, dunque, perché nel programma iconografico iniziale sia stato escluso Sant'Antonio di Padova (la cui statua fu fusa successivamente), così come di Santa Candida e di San Biagio (quest'ultimo protettore minore del Regno), ambedue presenti nella stipula del 1638.

726 “A 15. settembre 1647. acciò Giuliano Finelli con puntualità, e con breve animo compisca di ponere le statue di Metallo da lui fatte né loro nicchie”. Il documento è trascritto integralmente in DOMBROWSKI (1997), p. 488, doc. K.24.

727 GIOMETTI (2010), p. 19.

728 Il documento, datato 9 febbraio 1650, è trascritto integralmente in DOMBROWSKI (1997), p. 488, doc. K.24.

729 I documenti sono trascritti in Strazzullo (1994), pp. 180-181; DOMBROWSKI (1997), pp. 492-493, docc. K.46-K.47. Su Giovanni Melchior Perez vedi Apparato I.

merito al giusto apprezzamento delle statue di bronzo. Il testo, di notevole interesse per i nomi chiamati in causa, inclusi quelli altisonanti di Bernini e Algardi, verteva innanzitutto sulla valutazione delle “spese, et fatture che possono andare per fare una figura di Mitallo de palmi 9. di Napoli che sono dieci et mezzo di Roma”<sup>730</sup>. Non c'era tuttavia un parere unanime in merito alla stima di una singola figura: per le statue di *San Domenico* e *San Tommaso*, di 7 palmi l'una, il “nepote di detto Giuliano” pretendeva 2000 ducati l'una escluso il metallo, un compenso eccessivo secondo il parere di Gian Lorenzo Bernini pervenuto da Roma.

Al termine del contenzioso, la Deputazione fissò per la figura di *San Gennaro* il prezzo di 4000 ducati, il doppio rispetto alle altre statue, per le quali il valore era stato fissato in 2.259 ducati<sup>731</sup>. La pesatura finale delle statue era così stabilita:

“Gennaro libre 3619. Santo Aspremo libre 2469. Santo Eufebio libre 2793. Santo Agreppino libre 2485. Santo Severo lib. 2545. Santo Francesco de Paula libre 1705. B. Giacomo [della Marca] libre 1732. L. B. Andrea [Avellino] libre 2475. Santo Domenico libre 1925.4 altre statue restano da pesare”<sup>732</sup>.

Il ben informato Passeri riporta che Giuliano Finelli “benche egli fosse provisto di 300 ducati il mese di quelli di Napoli, ne restò creditore di 9000 [...], e con tutte le sue diligenze fatte da lui prima di morire mai non ne potette havere alcuna sodisfazione”<sup>733</sup>. Gli echi di Napoli erano intanto giunti a Roma: nell'inverno del 1650, Finelli era stato chiamato nell'Urbe con l'incarico di soprintendere alle fusioni di una serie di opere in bronzo destinate a Madrid<sup>734</sup>. Nel 1653, lo scultore morì a Roma nella parrocchia dei Santi Apostoli<sup>735</sup>. Il 15 aprile 1654 si aprì dunque una lite tra gli eredi di Giuliano e la Deputazione, che si concluse solo trent'anni dopo, nel 1684<sup>736</sup>.

La serie bronzea dei *Santi Patroni* costituì, per numero e per scala, la più importante impresa fusoria a Napoli.

La figura *ex cathedra* del *San Gennaro benedicente*, come osservò per prima Antonia Nava Cellini, è l'unica che conservi un riferimento sicuro a Bernini, mostrando di

---

730 Il documento è trascritto integralmente in DOMBROWSKI (1997), pp. 493-494, doc. K.50.

731 DOMBROWSKI (1997), p. 350, scheda A.54-A.66.

732 Il documento è trascritto integralmente in DOMBROWSKI (1997), pp. 493-494, doc. K.50.

733 PASSERI (1934), p. 253.

734 BACCHI (2009), p. 156. Su questa impresa fusoria vedi HERRERO-SANZ (2008), pp. 145-159.

735 Il documento è riportato da ultimo in DOMBROWSKI (1997), p. 464, doc. A.28.

736 DOMBROWSKI (1997), p. 351, scheda A.54-A.66.

ricordare l'effigie bronzea di *Urbano VIII* posta al vertice del monumento in San Pietro<sup>737</sup>. Il riferimento a quest'opera era ulteriormente accentuato dalle dorature dei dettagli, oggi non più visibili. Se è vero che Finelli si era già allontanato dalla bottega berniniana quando fu messa in opera la figura del pontefice, nell'agosto del 1631<sup>738</sup>, non è improbabile che la conoscenza dell'effigie bronzea fosse mediata da Gregorio De' Rossi, al contrario ancora attivo nel cantiere petrino. Fiancheggiano la statua del Santo Patrono le effigi dei Santi *Aspreno* e *Agrippino*, primo e sesto vescovo della città di Napoli, rivolti verso il centro in un sottile gioco di contrapposti: quello di sinistra affondando la testa al petto, intento nella lettura del libro; il secondo nel gesto più plateale dell'*elocutio*, mentre spagina il libro tra le dita.

Allo stesso modo si rapportano le figure poste nelle nicchie laterali, modulate da una *variatio* di gesti ed espressioni a fare da coro al “gran teatro” di Giuliano Finelli. Considerando la loro fruizione, da un punto di vista assai ribassato, lo scultore accentua i passaggi chiaroscurali e la gestualità esibita, che si pone in dialogo con i Santi di sottinsù affrescati da Giovanni Lanfranco nel “Paradiso” della cupola<sup>739</sup>.

Non tutte le nicchie del Tesoro furono occupate dalle statue di Finelli: a partire dagli anni sessanta del Seicento vennero aggiunte nuove sculture, sebbene queste imprese si configurino come lavori episodici, nonché di qualità discontinua, lontani dall'idea di un programma corale.

Secondo Carlo Celano spettò a Gian Domenico Vinaccia l'esecuzione del *San Francesco Saverio*<sup>740</sup>. Il Vinaccia, documentato principalmente come argentiere, fu autore all'interno della Cappella di San Gennaro dell'*antependium* argenteo posto sull'altare<sup>741</sup>. La figura del Santo gesuita, nel suo pannello vibrante e franto, trova un suo precedente nel *Sant'Andrea Avellino*. Non è dunque un caso che De Dominicis includa la biografia di Gian Domenico a chiosa della *Vita* di Giuliano Finelli, del quale era ricordato dall'autore napoletano (in maniera del tutto inverosimile) come suo collaboratore “ne' getti di alcune statue del Tesoro”<sup>742</sup>.

Un secondo artefice, Domenico Marinelli, fu invece responsabile delle effigi di *San*

---

737 NAVA CELLINI (1972), p. 804.

738 MANOCCHIO (2015), p. 26.

739 Ancora NAVA CELLINI (1972, p. 805) aveva sottolineato una regia lanfranchiana, data dal rapporto tra il pittore parmense e lo scultore carrarese a seguito del loro legame familiare.

740 CATELLO (1977), p. 70.

741 Su quest'opera vedi RUSSO (2016), pp. 37-77.

742 DE DOMINICIS (2003-2014), p. 310.

*Gaetano da Thiene e San Filippo Neri*, volute dai Teatini e degli Oratoriani i quali tra il 1671 e il 1672 ottennero di poter occupare le nicchie rimaste vuote<sup>743</sup>. Oltre al “restauro” del *Sant'Aspreno* di Cristoforo Monterosso, che fu trasformato in *San Nicola*, questi eseguì, forse su modello di Cosimo Fanzago, la figura di *Santa Teresa*, fusa dopo il 1672<sup>744</sup>.

Per chiudere sull'esperienza bronzistica della Cappella di San Gennaro è necessario ricordare il coinvolgimento di Domenico Guidi all'esecuzione del *San Gaetano* eretto nei pressi della Casa di San Paolo Maggiore. Nel 1658, i padri teatini avevano incaricato il nipote di Finelli di eseguire una effigie bronzea del Santo accompagnato da un angelo, da consegnare entro il mese di giugno 1659<sup>745</sup>. L'opera, realizzata solo successivamente dall'argentiere Carlo Avellino<sup>746</sup>, avrebbe infatti chiuso il cerchio sulla committenza “teatina” e “sistina” del Tesoro, legata a un doppio filo a Roma.

#### IV.2 *Un episodio di committenza teatina: Andrea Bolgi, Giovanni Antonio Bertolino e gli “Splendori” della chiesa dei Santi Apostoli a Napoli.*

Nel corso della trattazione in più di una sede è stato sottolineato, a proposito delle Case di San Paolo Maggiore e dei Santi Apostoli, il diverso orientamento che informava la committenza teatina. Se dunque nel primo caso la scelta sembrava indirizzarsi sugli artisti originari del Veneto (Ruggero Bascapè, Camillo Mariani e Cristoforo Monterosso), nel secondo appariva invece evidente che il reclutamento delle maestranze avvenisse guardando a Roma. Tirando dunque le fila di quest'ultimo ragionamento, risulta (credo) esemplificativa l'analisi di un singolo episodio di committenza teatina, ovvero della coppia di *Angeli reggicandela* posta nella zona presbiteriale.

Sebbene la fabbrica dei Santi Apostoli, fatta eccezione per il cantiere “sistino” del Tesoro, costituisca a Napoli un integrale contesto di cultura romana fuori dalle porte dell'Urbe, non ha tuttavia goduto della dovuta attenzione all'interno della letteratura, se non in singoli contributi di carattere episodico. Fa eccezione, all'interno degli studi

---

743 CATELLO (1977), p. 71. Sull'attività di questo fonditore e argentiere vedi almeno CATELLO (1984), pp. 343-352.

744 D'AGOSTINO (2011), p. 289. Come precisa la studiosa Marinelli aveva eseguito, tra il 1669 e il 1670, la statua in argento della Santa d'Avila per la cappella di Santa Teresa agli Studi.

745 Il contratto per quest'opera, conservato presso l'Archivio Generale dei Teatini a Roma, è stato pubblicato da LLOMPART (1974), pp. 83-85.

746 Su questo artefice, che svolse principalmente l'attività di argentiere, vedi Apparato I.

sulla chiesa teatina, la guida pubblicata nel 1959 da don Franco Strazzullo. Il *pamphlet*, di piccolo formato, estrapolava dallo spoglio del *Fondo San Martino* della Biblioteca Nazionale di Napoli, una messe documentaria e di informazioni ancora oggi preziose per gli studiosi<sup>747</sup>.

A proposito degli *Angeli reggicandela* (figg. 71-74), lo studioso si limitava tuttavia a riportare alcune notizie sintetiche e l'iscrizione apposta sulla base di entrambi gli oggetti: “R.P.D. IOSEPHJ M. a CARACCILO PRÆP. SS. APOST./ ANDREAS BOLGIVS INVENTOR/ IO: ANTONIVS BERTOLINVS CR. FUSOR MDCLIII”<sup>748</sup>. Pur partendo dall'epigrafe parlante della pariglia bronzea, nel 1984 Riccardo Lattuada doveva ammettere che non era possibile, “allo stato attuale delle conoscenze, reperire maggiori notizie su Giovanni Antonio Bertolino [...]; come è anche difficile dare qualche tratto di padre Giuseppe Maria Caracciolo, Preposto ai Santi Apostoli, che potrebbe in futuro risultare una figura di non scarso rilievo come committente di due oggetti così importanti”<sup>749</sup>.

È utile dunque prendere in esame i protagonisti coinvolti in questa impresa, a partire dal committente. Pochi sono i dati emersi finora sulla figura di Giuseppe Maria Caracciolo, sebbene significativi per cominciare a tracciarne un primo profilo biografico. Informazioni di prima mano provengono dalla *Notitia della Casa dei SS. Apostoli* redatta da Francesco Bolvito, confratello dell'Ordine, dal quale si apprende che Caracciolo entrò nella Casa dei SS. Apostoli il 25 agosto 1617 e fu preposto dal 1650 al 1652, quando gli successe Marco de Blasio l'anno successivo<sup>750</sup>. Si può dunque smentire, con certa sicurezza, che i torcieri siano stati commissionati durante la reggenza di Giuseppe Maria e ritenere che siano stati offerti come omaggio al termine dell'incarico<sup>751</sup>. Ancora Bolvito registra la morte di Caracciolo, avvenuta il 7 luglio 1656, nell'elenco dei *Professi chierici di questa Casa passati all'altra vita*<sup>752</sup>. La notizia di Bolvito trova infine riscontro nelle anonime *Memorie Giornali de' Padri, e Fratelli della Congregazione de' chierici regolari defonti*, che così annotano: “Nel 1656 morirono in Napoli nel Lazzaretto di S. Gennaro [...] Padre Preposto Don

---

747 STRAZZULLO (1959b).

748 STRAZZULLO (1959b), pp. 76-77.

749 LATTUADA (1984), p. 163, scheda 4.5.

750 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 521, cc. 45, 62.

751 *Guida dei SS. Apostoli* [s.d.], p. 17.

752 “D. Giuseppe Maria Caracciolo in SS. Apostoli 7 di luglio 1656”. Vedi BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 521, c. 173.

Giuseppe Maria Caracciolo seniore, e D. Girolamo Caracciolo fratelli carnali *Napoletani*, ambedue soggetti di molta stima, et assai riguardanti per le molte lettere, eruditioni, e cognitione di varie lingue<sup>753</sup>.

Il ritratto che si desume dalle poche informazioni a nostra disposizione ci restituisce l'immagine di un uomo che doveva condividere, nel cenacolo letterario maturato all'interno dei Santi Apostoli, comuni contatti con uomini di cultura legati alla Casa teatina<sup>754</sup>. Sebbene al momento non sia dimostrabile, non è da escludere che il contatto di don Giuseppe Maria Caracciolo con Andrea Bolgi sia avvenuto per il tramite di Ascanio Filomarino, arcivescovo di Napoli nonché figura di mecenate e collezionista<sup>755</sup>. Assieme a Giovanni Camillo Cacace, col quale condivideva la comune frequentazione all'Accademia degli Oziosi, il cardinale Filomarino fu infatti il principale committente del Carrarino<sup>756</sup>.

Formatosi a Firenze con Pietro Tacca<sup>757</sup>, Andrea Bolgi condivideva con Giuliano Finelli un comune trascorso nell'*atelier* di Gian Lorenzo Bernini, accanto al quale partecipò fin da subito ai lavori per il *Ciborio* di San Pietro<sup>758</sup>. In parallelo agli incarichi svolti per Gian Lorenzo, il Carrarino lavorava inoltre per la famiglia di Urbano VIII. Come ha chiarito Loredana Lorizzo, i contatti tra il cardinale e lo scultore apuano erano verosimilmente avvenuti quando Filomarino era cameriere segreto di Francesco Barberini<sup>759</sup>.

All'ombra del cardinal nipote, Ascanio costituì la sua collezione e cominciò a reclutare gli artisti, tutti attivi nei cantieri barberiniani, per l'allestimento del sontuoso altare che il cardinale meditava erigere entro il perimetro del transetto sinistro della

---

753 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 501, c. 189v.

754 A proposito dell'arrivo di Marino a Napoli, Luigi Guarini ricorda che “fiorivano all'ora in quella Casa [dei SS. Apostoli] le scienze, e le arti; ed un gusto squisito si aveva per le une e per l'altre. [...]. Lo studio delle lingue Orientali, e specialmente della Greca era coltivato, con molta attenzione; anzi quanto a questa ultima, par che ivi ci fosse un'Accademia per la traduzione de' migliori Autori. Il che fece stabilire in un capitolo dal lodato P. Generale Giliberti, che nessuno individuo dell'Ordine potesse ascendere agli Ordini Sacri se non avesse studiato una delle dette lingue Greca, Ebraica, o Araba. Le fatiche fatte da quei valentuomini erano state ben accolte in Roma, ed avevano servito ad arricchire gli *Annali Ecclesiastici*”. Vedi BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 216, cc. 3-4.

755 Sul cardinale Ascanio Filomarino e la sua collezione vedi LORIZZO (2006). Su Andrea Bolgi vedi Apparato I.

756 Sull'attività condotta dal Carrarino negli anni napoletani vedi CIARLO (2019b), pp. 49-59.

757 Filippo Balducci, all'interno della *Vita* di Pietro Tacca, ricorda che Andrea Bolgi partecipò nel 1625 con Cosimo Cenni, Michele Lucherini, Damiano Cappelli, Lodovico Salvetti e Bartolomeo Cennini al getto dei cosiddetti *Mori* per il monumento labronico di Ferdinando I. Vedi BALDINUCCI (1846), IV, p. 107.

758 Sulla presenza di Andrea Bolgi nei cantieri petrini vedi GIOMETTI (2019), pp. 39-47.

759 LORIZZO (2006), p. 75.



chiesa dei Santi Apostoli, concessogli dai padri teatini<sup>760</sup>. Per la macchina marmorea progettata da Francesco Borromini lo scultore realizzò, tra il novembre 1641 e il luglio 1642, i due rilievi con girali di acanto e il festone che iscrive i profili di cherubini, quest'ultimo eseguito da Bolgi in collaborazione con François du Quesnoy<sup>761</sup>. I singoli elementi, lavorati a Roma, furono spediti in casse e montati a Napoli, ben prima dell'arrivo di Bolgi nella città vicereale, dove giunse probabilmente solo nell'estate del 1650<sup>762</sup>. La scelta del Carrarino si inseriva dunque all'interno della rosa di nomi che gravitavano nel cantiere dei Santi Apostoli. L'epigrafe apposta sulla pariglia in metallo chiarisce che Andrea Bolgi fu responsabile dell'*inventio*, ovvero del modello, mentre Giovanni Antonio Bertolino, confratello regolare, si occupò della fusione.

L'abate Carlo Celano, nelle *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, pubblicate nel 1692, riferiva che Giuliano Finelli aveva modellato i candelieri dei SS. Apostoli e “furono gittati in bronzo dal diligentissimo Giovanni Antonio Bertolino da Fiorenza, fratello dello stess'Ordine”<sup>763</sup>. La notizia, ripresa supinamente da Bernardo De Dominicis e dalla letteratura di periegesi successiva<sup>764</sup>, è stata in parte rettificata a inizio Novecento da Oskar Pollak, che per primo ha riferito dell'iscrizione posta sugli *Angeli reggicandela*<sup>765</sup>. Da ultimo, il contributo monografico di Valentino Martinelli del 1959 ha definitivamente risarcito i due

---

760 Nel luglio 1635 Ascanio Filomarino fece formale richiesta ai padri teatini per poter erigere una propria cappella nel lato sinistro del transetto, chiedendo di poter usufruire dello spazio per adibirlo a sepoltura per i membri della famiglia. Il contratto fu steso l'anno successivo, nel gennaio 1636. LORIZZO (2002, p. 62) ha tuttavia dimostrato che Ascanio stipulò i primi accordi con gli artisti già a partire dal 1634, in particolare con il mosaicista Giovan Battista Calandra, destinatario di un acconto di 11 scudi per l'*Annunciazione*, “conforme alla scrittura firmata”.

761 Bolgi riceve 30 scudi il 27 novembre 1641, a conto di altri 90 già percepiti per l'esecuzione di due “fogliami di marmo”. Altri pagamenti per un “deposito grande di più pezzi”, nonché per fiori e lastre di Carrara, si susseguono nei mesi di gennaio (50 scudi), marzo (50 scudi) e maggio (16 scudi a conto di altri 64) e nel luglio 1642 (44 scudi). Vedi LORIZZO (2002), p. 75. Il rinvenimento di un pagamento di 50 scudi, erogato l'11 settembre 1641 a François du Quesnoy “per la sua manifattura di due Cherubini di marmo con quattro Ali per Chisheduno di essi” ha permesso di restituire definitivamente questo rilievo allo scultore fiammingo, tradizionalmente attribuito a Bolgi. Vedi LORIZZO (2006), p. 72 e p. 80, nota 33.

762 Il nome di Andrea Bolgi è citato per la prima volta, assieme a quelli di Ercole Ferrata e Giuliano Finelli, relativamente alla decorazione scultorea della cappella Merlino nella chiesa del Gesù Nuovo. Il contratto stipulato tra Francesco Merlino, duca di Ramonte, e i marmorari Antonio Solaro e Donato Vannelli prevedeva infatti che i putti e le statue dovessero essere affidati a “di Giuliano tinelli [Finelli], Andrea bolgi, et Ercole ferrata, et non altro”. Vedi DELFINO (2003), p. 38.

763 CELANO (1692), p. 175. Su Giovanni Antonio Bertolino vedi Apparato I.

764 DE DOMINICIS (2003-2014), p. 306.

765 POLLAK-PRAG (1910), p. 244.

torcieri ad Andrea Bolgi<sup>766</sup>, avviando un processo di recupero critico dello scultore carrarese.

Non così è stato invece per Giovanni Antonio Bertolino del quale, a partire da Celano seguito da De Dominici, è stata finora riportata la notizia della sua provenienza da Firenze. Lo spoglio del *Fondo San Martino* ha permesso di rettificare anche questa notizia, che si è dimostrata priva di fondamento come l'informazione riportata da Zani nel 1820 nella sua *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, che fissava l'attività del confratello tra il 1620 e il 1660<sup>767</sup>.

Dalla citata *Notitia* di Bolvito apprendiamo che Giovanni Antonio Bertolino era originario di San Terenzo (Liguria), ed entrò nella Casa dei Santi Apostoli il 24 giugno 1653<sup>768</sup>. La sua presenza all'interno della comunità teatina durò appena tre anni e coincise, tragicamente, con la sua morte avvenuta il 28 giugno 1656<sup>769</sup>. La notizia del decesso durante la pestilenza trova conferma nelle citate *Memorie*, che così annotano:

“Nel 1656, morirono nelle *Nostre Case* di Napoli: in SS. Apostoli il fu *Giovanni Antonio* Bartolini Laico, da Sarzana, insigne nel fondare i metalli; et in S. Maria dell'Avvocata, il fu Raffaele del Pezzo Laico, da Celano”<sup>770</sup>

Per chiudere a questo punto sulla coppia bronzea di torcieri, bisogna riprendere il ben informato Luigi Guarini che nella sua *Descrizione della Chiesa de' SS. Apostoli, e spese fatte per la medesima* informa che gli

“Splendori di Bronzo con finimenti dorati i quali rappresentano i quattro Evangelisti, e sono di tre pezzi [...] furono lavorati in Casa da un nostro Laico nell'anno 1653 come si legge dall'iscrizione che vi sta incisa [...] e costarono ducati 3.136 come dal Libro Maggiore N. 223”<sup>771</sup>.

L'arrivo di Bertolino nella Casa dei Santi Apostoli, in assenza di dati più stringenti, costituisce un importante *terminus post quem* per l'esecuzione degli *angeli reggicandela*, che furono gettati verosimilmente servendosi dei medesimi ambienti in cui venne allestita la grande *Custodia*, oggi esiliata a Capua, a conferma di una viva

---

766 MARTINELLI (1959), p. 157.

767 ZANI (1820), III, p. 101.

768 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 501, c. 56.

769 “Giovanni Antonio Bertolino 28 Giugno 1656 sotto l'istesso [P. D. Ludovico Antinori]”. Vedi BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 521, c. 118.

770 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 501, c. 180v.

771 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 521, c. 49.

tradizione fusoria all'interno del convento teatino.

I due *Splendori*, come vengono chiamati da Guarini, si riconoscono appena varcato l'ingresso della chiesa teatina per il profilo mosso degli angeli stanti, ulteriormente messi in evidenza dalle parti eseguite con doratura a fuoco. La complessa struttura è costituita da un piede, a base triangolare, dal quale si sviluppano volute carnose di acanto: sulle due frontali si affacciano protomi di toro e leone, simboli degli Evangelisti Luca e Marco, ai piedi dell'aquila di Giovanni; la terza protome animale, posta in direzione dell'altare maggiore, genera invece una cornucopia sulla quale volano due putti in scala che tengono la croce, emblemi dell'Ordine<sup>772</sup>. Gli angeli posti sul vertice, che alludono all'Evangelista Matteo, stanno in equilibrio precario mentre reggono due cornucopie che proseguono l'andamento sinuoso delle membra scoperte sotto la veste dorata. Nel loro insieme, gli angeli reggicandela sono una ibridazione di elementi romani e napoletani. A ragione, è stato osservato che le creature angeliche sono una versione in piccolo dei loro compagni posti sul *Baldacchino* di San Pietro<sup>773</sup>. Diversamente la base, che si articola in pieni e vuoti, evoca in forma sintetizzata la Guglia eretta da Cosimo Fanzago per la Deputazione del Tesoro di San Gennaro<sup>774</sup>

Per dare ulteriore risalto ai due torcieri, apprendiamo ancora da Guarini che “Nell'anno poi 1716 ci furono fatte i piedistalli per alzarli e questi si fecero di legno e costarono ducati 30, e per indorarli, e colorarli ducati 15 come dal Libro Maggiore N. 130”<sup>775</sup>.

Dal punto di vista tipologico, la coppia di *Angeli reggicandela* reinterpreta, in forme ormai compiutamente barocche, il motivo romano dei candelieri bronzei posti ad arredo degli altari maggiori e delle cappelle gentilizie<sup>776</sup>. Tuttavia rispetto a questi prototipi assai standardizzati, la pariglia bronzea napoletana si discosta, come osservò lucidamente Antonia Nava Cellini, per i suoi “risultati inattesi e addirittura presettecenteschi”<sup>777</sup>. Si può concordare con il giudizio di Lattuada, il quale

---

772 NAVA CELLINI (1972), p. 814.

773 MARTINELLI (1959), p. 157.

774 NAVA CELLINI (1972, VI, p. 814) aveva notato come lo scultore fosse sensibile all'influenza di Fanzago “nelle larghe volute che compone l'acanto e nel profilo fantastico e sciolto dell'insieme”.

775 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 521, c. 49.

776 Le coppie di candelabri in bronzo, la cui altezza può raggiungere anche un metro e mezzo, si ritrovano prevalentemente all'interno delle chiese romane e solo raramente altrove. Vedi MONTAGU (1991), p. 49.

777 NAVA CELLINI (1972), VI, p. 814. Bisogna infatti attendere il Settecento prima di ritrovare un

sottolineava come, prima di questi candelieri, sia difficile trovare a Napoli oggetti simili che per la loro struttura mossa e articolata fecero da modello agli Splendori realizzati dagli argentieri napoletani tra la fine del Seicento e per tutto il Settecento<sup>778</sup>.

#### IV.3 Una questione ancora aperta: le pariglie bronzee degli Angeli reggilampada e adoranti per i Santi Apostoli di Napoli.

Uno degli aspetti che caratterizza le chiese teatine è, come è stato sottolineato, la scelta delle intitolazioni degli altari che accomuna la Casa madre e le chiese satelliti, nonché l'attenzione da parte dell'Ordine a ogni singolo aspetto delle loro fabbriche, non da ultimo agli arredi interni uniformati per materiale e forma. Proseguendo nella sua *Descrizione* il confratello Luigi Guarini, a proposito della coppia di *Angeli reggilampada* (figg. 75-78), così riporta:

“Ne' pilastri a fianco dell'Altare Maggiore ci sono due Angeli parimente di Bronzo con i finimenti indorati; ma non ho potuto rintracciarne la spesa ne' il tempo, che furono fatti. Trovo solamente nell'anno 1642 per due crocchi di ferro per mettere gli Angeli di Bronzo, ma non c'è poi notata la spesa degli Angeli ne si porta questo conto”<sup>779</sup>.

L'informazione del teatino trova riscontro nei *Libri di Fabrica della Casa de' Santi Apostoli*, in cui non si trova alcun riferimento alle opere bronzee, fatta appunto eccezione per il pagamento dell'agosto 1642 per due crocchi per gli angeli in volo sui pilastri<sup>780</sup>. La notizia documentaria, riportata di seguito da Strazzullo<sup>781</sup>, è stata a monte di un equivoco critico. Secondo Nava Cellini, che basava il suo ragionamento su basi esclusivamente formaliste, non vi erano ragioni per rigettare l'attribuzione ad Andrea Bolgi di questa pariglia bronzea, sebbene distante circa un decennio dai due

---

esempio analogo ai due torcieri napoletani: penso alla coppia di *Angeli porta-candelieri* di Agostino Cornacchini per la cappella Corsini in San Giovanni in Laterano. Vanno tuttavia segnalati, tra gli esempi di questa tipologia, gli *Angeli cerofori* nell'area presbiteriale della chiesa di Santa Maria in via Lata. A questi ultimi vanno inoltre aggiunti i sei *Angeli reggi-torciera*, posti sulla balaustrata dell'altare intitolato all'*Annunciazione*, nel transetto sinistro di Sant'Ignazio. Su queste opere, riferite a Innocenzo Mangani, vedi PANARELLO (2012), pp. 87 e 98.

778 LATTUADA (1984), p. 163.

779 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 521, c. 49.

780 “Per li quattro grappini delli due Angioli delli Altare Maggiore ducati 3”. Vedi BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 678, c. 214.

781 STRAZZULLO (1959), p. 77. Lo studioso si mostrava più cauto nel giudizio su questi arredi, per il quale era plausibile credere che la loro fusione dovesse cadere intorno al 1642.

torcieri<sup>782</sup>. Condivideva, inoltre, la restituzione al catalogo dello scultore carrarese Lattuada, pur sottolineando la necessità di lasciare la questione ancora aperta. Da ultimo, è tornato sull'argomento Dombrowski il quale, condividendo un'ipotesi già formulata, ha proposto di restituire la coppia bronzea a Giuliano Finelli<sup>783</sup>. A supporto delle sue argomentazioni, lo studioso proponeva l'accostamento dell'angelo di sinistra con un disegno conservato a Napoli (Museo di Capodimonte) di Alessandro Algardi per una figura di *Vittoria*<sup>784</sup>.

Le ragioni di una restituzione allo scultore e fonditore apuano della pariglia bronzea sono dettate, innanzitutto, da circostanze cronologiche: Finelli era l'unico scultore di formazione romana attivo a Napoli a quell'altezza cronologica, presente peraltro nei cantieri paralleli delle cappelle Filomarino e Antinori, all'interno della fabbrica teatina<sup>785</sup>. Perdute le mostre bronzee che incorniciavano i mosaici di Giovan Battista Calandra per l'altare Filomarino<sup>786</sup>, sopravvivono le basi e capitelli in metallo concepiti per la cappella Antinori<sup>787</sup>, che doveva letteralmente fungere da “contraltare”, per policromia e polimaterismo, alla macchina in candido marmo eretta dall'arcivescovo di Napoli.

I materiali approntati per questo sontuoso altare, mai realizzato, furono poi impiegati come si è ricordato all'interno della cappella più piccola intitolata a Sant'Andrea Avellino. I capitelli in bronzo parzialmente dorato (figg. 79-80), come la pariglia fissata nel prebiterio, avrebbero fatto eco a alla statua in metallo di padre Francesco Olimpio, quest'ultima subito scartata dal programma decorativo.

Rigettato definitivamente il nome di Andrea Bolgi, che a quelle date non era ancora giunto a Napoli, così come del fonditore Bertolino, non ancora presente nella Casa dei Santi Apostoli, è chiaro che Giuliano Finelli sia da ritenersi, in quanto modellatore e fonditore, l'unico possibile responsabile degli angeli sospesi a mezz'aria sui pilastri del presbiterio. La pariglia bronzea appare oggi privata delle lampade che i due compagni alati sostenevano. Le vesti, dorate a fuoco, dovevano

---

782 NAVA CELLINI (1972), p. 824, nota 115. La studiosa associava gli *Angeli reggilampada* dei Santi Apostoli a un documento romano che faceva riferimento a le lampade dell'“Altare dei S.mi Apostoli”. In realtà, il documento faceva riferimento alla *Confessio* di San Pietro.

783 Per primo MARTINELLI (1959, p. 157, nota 51) aveva proposto il nome di Finelli.

784 DOMBROWSKI (1998), p. 285.

785 DOMBROWSKI (1998), pp. 285-286.

786 I pagamenti per le cornici di metallo vanno a decorrere dal 23 luglio 1643 al 14 novembre 1644.

Vedi NAPPI (2011), I, p. 450, doc. 258; p. 452, docc. 266-267; p. 453, doc. 276.

787 Vedi NAPPI (2011), I, pp. 459-460, doc. 304, 306, 307.

dialogare non tanto con la coppia di torcieri quanto con gli *Angeli-telamoni* posti nell'abside della chiesa teatina, realizzati dallo stuccatore Donato Peri coadiuvato dall'indoratore Nicola Falcone<sup>788</sup>.

In assenza al momento di dati certi non è possibile stabilire con sicurezza chi possa essere il committente di questi arredi, sebbene credo che sia da ricercarsi, come già per i due torcieri, tra le fila dei padri preposti alla Casa dei Santi Apostoli. La messa in opera nell'agosto 1642, che costituisce un *terminus ante quem* per la loro esecuzione, porterebbe al nome indiziale per i due angeli reggilampada di Giovan Battista Caracciolo, che fu in carica dal 1641 al 1642<sup>789</sup>.

Connessa agli *Angeli reggilampada* del presbiterio è la vicenda critica della pariglia angelica posta nella Cappella del Crocifisso (figg. 81-86), la terza a destra della chiesa dei Santi Apostoli. Prima di tracciare la modesta fortuna critica di questi pezzi all'interno della letteratura relativa ai Santi Apostoli, è necessario ripercorrere sinteticamente le tappe di questo cantiere attraverso la descrizione fornita da Guarini: “Detta Cappella ha il suo Altare tutto di marmo ma invece delle Colonne Vi sono due Pilastrini con due volute abbasso, sopra delle quali vi sono due Angeli di Bronzo in atto di adorazione. In vece del Quadro vi è un Crocifisso di legno intagliato. Il campo di detto Crocifisso o sia la Cona è tutta di marmo. Sopra l'architrave invece dell'altro Quadro vi è il volto del Nazareno in Bronzo sostenuto parimente da quattro Angeletti di Bronzi. Sopra al Tabernacolo che vi è nel detto Altare ci sta un Vergine addolorata di Bronzo con finimenti indorati”<sup>790</sup>.

Come informa il confratello ed erudito ottocentesco, i lavori furono avviati nel 1648 da Padre Ludovico Antinori per erigere il monte degli Agonizzanti. Sempre sotto padre Antinori, nel 1650 furono traslate e inumate all'interno della cappella le spoglie di Antonio Caracciolo e Clemente Alonso, confratelli dell'Ordine<sup>791</sup>. Al centro della

---

788 A Donato Peri spettò la decorazione in stucco del coro, realizzata tra il novembre 1637 e l'aprile 1643. Su questi intervenne dunque Nicola Falcone, cugino del più noto Aniello, che realizzò le dorature tra il maggio 1640 e il luglio 1642. Come ha di recente proposto Sabrina Iorio è possibile avanzare il nome di Peri per la decorazione plastica della cappella Firrao in San Paolo Maggiore, anche in quest'occasione coadiuvato da Falcone che è documentato in questo cantiere nel 1641. Sulla loro collaborazione nei due cantieri teatini vedi IORIO (2012), pp. 289-426, in particolare alle pp. 311-319.

789 “Giovan Battista Caracciolo *Napoletano* alli 6 di Gennaio 1638”. Vedi BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 521, c. 48.

790 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 521, c. 82.

791 A proposito delle traslazioni dal vecchio cimitero all'interno della nuova chiesa, Luigi Guarini riporta che “poste furono nella Cappella del Crocifisso in chiesa le ossa del P. D. Antonio Caracciolo, fratello di S. Francesco Caracciolo, e quelle del P. D. Clemente di Alonso che era morto à 13

mostra marmorea è collocato il Crocifisso ligneo, “il quale è opera del celebre intagliatore Stellato”<sup>792</sup>. La Cona d'altare che incorniciava il Crocifisso era in origine in legno e, a partire dal 1716, fu sostituita da una cornice marmorea; successivamente, nel 1735 venne mutato anche l'altare, per una spesa complessiva di 780 ducati<sup>793</sup>. Nel 1749, i padri teatini accordavano lo *ius patronatus* a Raffaele Riario, marchese di Corleto, e concedevano a lui

“ed suoi eredi, e successori Maschi, e femine per il Capital prezzo di ducati 1500 con il permesso di farci tutti gli abbellimenti possibili in detta Cappella e metterci le sue armi, purché pero non avesse guastata la simetria dell'altre Cappelle”<sup>794</sup>.

Dalle informazioni d'archivio raccolte da padre Luigi Guarini non emerge nessun dato sulla decorazione bronzea, che costituisce per assurdo l'aspetto più appariscente all'interno della cappella. Unica eccezione è costituita dalla “Madonna Addolorata di Bronzo che sta in detto altare”, che si apprende da Guarini essere stata eseguita dall'argentiere Francesco D'Angelo nel 1697 al prezzo di 80 ducati<sup>795</sup>.

Sugli *Angeli adoranti* per primo si era espresso Carlo Aspreno Galante, il quale aveva messo in relazione la coppia reggilampada posta nel presbiterio con gli *Angeli* della cappella del Crocifisso riferendoli, pur senza giustificarne le motivazioni, al fonditore Giovanni Antonio Bertolino<sup>796</sup>. Per Strazzullo si trattava invece di opere settecentesche, come la *Veronica* e i quattro putti posti nella parte alta della cimasa<sup>797</sup>.

Da ultimo, Riccardo Lattuada notava che i due angeli della terza cappella a destra sono due oggetti seicenteschi di buona qualità formale sui quali, non essendo stato

---

Dicembre 1614, ed era stato seppellito nell'antico Cimitero, che stava avanti la porta grande dell'antica Chiesa. Le ossa del Marini, e del Tolosa furono collocate nel sito ove ora sono, come si disse, à 22 Gennaio 1650, e quelle del Caracciolo, e del di Alonso nel febbrajo del detto anno”. Vedi BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 216, cc. 16-17.

792 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 521, c. 84. STRAZZULLO (1959b, p. 86), sottolinea come attraverso le carte non sia possibile stabilire se si tratti di Angelo o di Francesco Stellato.

793 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 521, c. 84.

794 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 521, c. 87.

795 BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 521, c. 85. Scarse sono le notizie su questa figura di fonditore e argentiere, nato a Napoli il 29 ottobre 1657. Oltre alla citata *Madonna* per i Santi Apostoli, Francesco D'Angelo realizzò tra il 1673 e il 1676 il modello e la fusione in bronzo della figura di Carlo II, collocata sulla fontana di Monteoliveto. Su questa impresa vedi Nappi (1980), pp. 229-230. In qualità di argentiere, il 24 luglio 1691 fu convocato assieme a Gennaro Monte e Giovan Domenico Vinaccia dai deputati del Tesoro “dovendosi cominciare a discorrere sopra il panno [paliotto] d'argento conficiendo per l'altare maggiore della nostra Cappella”. Vedi Strazzullo (1978), p. 136. L'incarico di eseguire l'*antependium* dell'altare del Tesoro passò infine a Vinaccia. Ancora in argento, realizzò nel 1698 il busto processionale di San Giovanni da Capestrano, conservato nella chiesa di Santa Maria la Nova. Vedi CATELLO (1973), pp. 131-132.

796 GALANTE (1872), p. 63.

797 STRAZZULLO (1959), p. 96.

possibile esaminarli da vicino, si riservava di tornare successivamente<sup>798</sup>.

Le due figure angeliche derivano senza dubbio dalla coppia bronzea del presbiterio la diversificazione delle fisionomie, composta in quello di sinistra e scarmigliata in quello di destra, così come lo schiocco innaturale del panneggio sospeso in aria. Tuttavia, a ben vedere, gli *Angeli* della cappella del Crocifisso partecipano a una teatralità ormai compiutamente tardo barocca. In particolare nella figura di destra, che pur deriva dall'angelo di Finelli il motivo delle ciocche al vento, il gesto dolorante che invita il riguardante alla partecipazione, mal si accorda con una datazione agli anni cinquanta del Seicento, ovvero alla prima fase dei lavori promossi da Padre Ludovico Antinori. Le superfici degli angeli presentano uno strato di vernice nera, che sembra essere non quella originale se messa a confronto con la *Veronica* circondata da quattro putti, che mantiene la sua patina inalterata (seppur sporca) e la doratura a fuoco del Sudario. Lo stato di conservazione dei due pezzi non permette un giudizio definitivo su queste opere, pur qualitativamente notevoli. La presenza di una “Madonna Addolorata di Bronzo”, opera di Francesco D'Angelo, evidentemente pensata per questa cappella, porterebbe tuttavia a suggerire l'ipotesi di un comune programma iconografico per questo *theatrum doloris*. È ben certo che l'attività di questo scultore, che fu sia argentiere che fonditore, coprì la seconda metà del Seicento, periodo in cui bisogna necessariamente collocare la pariglia bronzea.

#### IV.4 *Gli anni di Cosimo Fanzago.*

Nel 1958 Rudolf Wittkower in *Art and Architecture in Italy (1600-1750)*, ormai entrato nel novero dei classici della letteratura sul barocco, così sintetizzava lo stile di Cosimo Fanzago:

“Fanzago's most lasting achievement was probably in the field of semi-decorative art, such as his fountains and pulpits, his splendid bronze gates in S. Martino and the Cappella del Tesoro, and his many polychrome altars, where he wedded flourishing sculptural ornament to inlaid marble work”<sup>799</sup>.

Il giudizio espresso dallo storico anglosassone coglieva un punto nodale nell'attività dell'artista bergamasco, ovvero la compenetrazione tra scultura e ornato che caratterizza i due principali poli della sua produzione, ovvero quella in marmo e in

---

798 LATTUADA (1984), p. 164.

799 WITTKOWER (1999), II, p. 133.



metallo.

Cosimo Fanzago nacque a Clusone (Bergamo) nel 1591. Secondo la tradizione storiografica era membro di una famiglia di fonditori periti nell'arte del getto<sup>800</sup>. Non è tuttavia accertato che Cosimo provenisse da questa prosapia di gettatori bergamaschi, né che vi facesse parte un tale Pietro Fanzago di Clusone il quale, il 15 giugno 1589 dichiarava al Consiglio dei Dieci di Venezia di aver inventato un nuovo modo per fare il getto del bronzo di artiglieria riducendo la quantità di metallo<sup>801</sup>. Appare tuttavia ben certo che la prima formazione di Fanzago si svolse a contatto con le opere dei maestri lombardi, come Tibaldi, Bassi e Brambilla, la cui influenza è evidente nelle opere eseguite a Napoli<sup>802</sup>.

Nella città vicereale, dove giunse nel 1608, Cosimo esordì inserendosi nel proficuo mercato del marmo: l'11 agosto 1612 strinse una società con Angelo Landi e, nel settembre dello stesso anno, sposò la figlia Felicia<sup>803</sup>. La sua attività nel campo della toreutica prendeva avvio a partire dal 1619 quando, per le monache benedettine di Santa Patrizia, realizzava il disegno per un tabernacolo in marmi commessi e bronzo dorato.

Fanzago si inseriva dunque in una consolidata tradizione nell'allestimento di custodie, rinnovate sugli altari napoletani a partire dagli inizi del XVII secolo: tra queste, il tabernacolo della Certosa di San Martino, oggi non più esistente, costituì un modello per ricchezza e varietà dei materiali impiegati<sup>804</sup>. Venivano dal cantiere certosino i marmorari Nicola e Salvatore Botti, così come Francesco Balsimelli, con i quali Fanzago stipulava il contratto per la custodia benedettina

“isolata e lavorata da ogni parte de marmi mischi, con otto colonne di lapis lazaro scannellate [...] con base e capitelli di rame indorato et loro recto de gioie et de

---

800 Così scrive TASSI (1970), II, pp. 3-4, a proposito della famiglia di Cosimo: “io bene vedo, e sento, che nel fonder metalli [i Fanzago] eran celeberrimi, mentre le più bone campane sono de' Fanzaghi e quando si sente una buona campana sul dire: sarà de' Fanzaghi. Si vedono candelieri di metallo, calamai, statuette, mortaij; horologij di casa e sono più stimati [...] so che tutti i Fanzaghi erano singolarissimi”.

801 AVERY (2011), p. 20. Il brevetto del fonditore bergamasco prevedeva una riduzione del bronzo al 6%, rispetto alla percentuale stabilita dai fonditori veneziani di solo il 2%.

802 D'AGOSTINO (2011), p. 21.

803 D'AGOSTINO (2011), p. 29.

804 Il tabernacolo certosino fu allestito a partire dal 1606 sotto il priore Severo Turboli e terminato intorno al 1621. Alla sua decorazione metallica parteciparono, tra gli altri, il “gettatore” Giovanni Navarino e Urbano Vezzani da Cortona “gettatore di metalli”, quest'ultimo chiamato da Roma. Vedi D'AGOSTINO (2011), pp. 60-61.

marmi fini [...] conforme al disegno fatto per Cosimo Fanzago bergamasco scultor”<sup>805</sup>.

Tra il gennaio 1620 e il 1621 Fanzago si impegnava ad eseguire i modelli per le sculture<sup>806</sup>. Nel 1623 il tabernacolo doveva essere in via di ultimazione se Cesare D'Engenio ricordava che sull'altare maggiore del monastero di Santa Patrizia “si vede la custodia di metallo dorata tutta sparsa di pietre preziose, e gioie di molto valore, con colonnette di lapislazzuli, la qual custodia è stata eretta nel present'anno con spendervi cinquemila scudi”<sup>807</sup>.

Il tabernacolo, poi trasferito nel museo di Capodimonte di Napoli, si presenta oggi depauperato dell'apparato decorativo in metallo che comprendeva almeno 16 figure. Per queste “bellissime statuette” Carlo Celano faceva il nome (a torto) di Raffaele Fiammingo, ovvero Rafael Mytens<sup>808</sup>. Appare invece verosimile che Cosimo Fanzago si servisse per la fusione della collaborazione di Tommaso Montani, che prese parte all'impresa a partire dal 1619<sup>809</sup>.

Nel tracciare i debiti contratti da Fanzago, Paola D'Agostino sottolineava una conoscenza da parte di Cosimo dell'opera degli scultori, fonditori e orefici attivi a Roma a inizio Seicento, quali Orazio Censore, Stefano Maderno e Pompeo Targone<sup>810</sup>. La custodia di Santa Patrizia rappresentò per l'artista di Clusone il banco di prova per mostrare le sue doti nella lavorazione dei metalli e nel coordinare il lavoro delle varie maestranze subordinate.

I contatti maturati grazie al primo sodalizio con Landi e nel microcantiere della custodia benedettina, in particolare con Nicola Botti, aprirono a Fanzago le porte di uno tra i più importanti cantieri della Napoli barocca, ovvero la certosa di San Martino. In un incalzare di commesse, tra il 1623 e il 1625, Cosimo Fanzago e Nicola Botti si occupavano dell'approvvigionamento del marmo bianco e bardiglio di Carrara per la decorazione del Chiostro grande. Quando l'artista di Clusone poneva

---

805 Il documento, datato 14 ottobre 1619, è trascritto per intero in NAPPI (1980), p. 225; D'AGOSTINO (2011), pp. 403-404, doc. 39.

806 D'AGOSTINO (2011), p. 405, docc. 42-43.

807 D'ENGONIO (1623), p. 180.

808 CELANO (1692), II, p. 68.

809 D'AGOSTINO (2011), p. 62.

810 D'AGOSTINO (2011), p. 64. A parere di chi scrive la conoscenza dei modelli romani poteva essere mediata a Fanzago dal cantiere di San Paolo Maggiore, in particolare dalla custodia teatina della quale già fonti antiche sottolineavano la dipendenza da prototipi romani, come il tabernacolo lateranense eseguito da Pompeo Targone.

mano alla serie marmorea dei *Santi Certosini*, veniva dunque in contatto con Giovan Giacomo Conforto, che era subentrato a Dosio nella direzione del cantiere tra gli anni 1619-1623<sup>811</sup>.

Come è stato ipotizzato, per il tramite dell'architetto Fanzago otteneva commesse dalla Santissima Trinità delle Monache, uno tra i principali complessi francescani di Napoli eretto a inizio Seicento e ampliato nei primi due decenni dallo stesso Conforto<sup>812</sup>.

Del sontuoso complesso, oggi ridotto a una fabbrica fatiscente, sopravvivono il portale e la scalinata delimitata dai “singolarissimi strafori” della balaustrata introdotta da due *Telamoni*, che riecheggiano prototipi tardocinquecenteschi come gli *Omenoni* della casa di Leone Leoni a Milano e le figure disegnate a Roma da Guglielmo Della Porta<sup>813</sup>. Limitandoci agli arredi che completavano la decorazione della chiesa, impostati da Fanzago, è da ricordare almeno la portella in rame per la balaustrata dell'altare maggiore, la cui esecuzione spettò a Biagio Monte<sup>814</sup>.

In quest'occasione, Fanzago avviò un rapporto di collaborazione con il fonditore partenopeo, padre del più noto Gennaro, coinvolgendolo un anno dopo nella principale impresa toreutica a Napoli: la realizzazione della monumentale cancellata per la cappella di San Gennaro. Prima di affrontare nel dettaglio la gestazione di questo lavoro, che copre l'arco di oltre un quarantennio, è doveroso riprendere e ampliare le principali tappe di questa importante commessa.

Il 9 marzo 1628 i deputati del Tesoro presero i primi contatti con gli ingegneri di stanza a Napoli: Dionisio Nencioni di Bartolomeo, Orazio Campana e Giovan Giacomo Conforto, i quali si riunirono in casa del signor Marcello Filomarino per “trattarne del negozio della ferriata della porta della Cappella”<sup>815</sup>. Scartati i primi due progetti, che non rispondevano alle richieste dei committenti, il 13 aprile la Deputazione decise di affidare l'incarico a Conforto, il quale aveva già lavorato nel

---

811 D'AGOSTINO (2011), p. 76.

812 CANTONE (1984), pp. 56-57; DEL PESCO (2003), p. 518.

813 D'AGOSTINO (2011), p. 79.

814“Al Monastero della Trinità doppie numero 29, e per lui a Biase de Monte, a compimento di ducati 88.60, cioè ducati 48.60 per compimento di ducati 274, integro prezzo della rama, e fattura della portella, fatta da lui nella balaustra dell'altare maggiore della loro chiesa, incluso anche il zoccolo, cornice et forni et ogni altra cosa”. Il documento, già reso noto da NAPPI (1988, p. 141), è riportato da ultimo in D'AGOSTINO (2011), p. 411, doc. 74.

815 CLEOPAZZO (2016), p. 22.

cantiere del Tesoro ordinandogli di approntare i modelli lignei<sup>816</sup>.

I deputati si tenevano tuttavia aperti a nuove proposte se, nel maggio dello stesso anno, al Filomarino furono consegnati due disegni: uno di Conforto, e “uno di Coscetti”<sup>817</sup>. Come si è già ricordato, Christophe Cochet era stato coinvolto dalla Deputazione nei lavori al Tesoro dal 1624, con l'esecuzione delle *Vittorie* da porre sui timpani delle edicole esterne alla Cappella.

Sfumata dunque questa occasione per Cochet che fece rientro in Francia, i deputati portarono avanti il progetto di Conforto fornendogli il materiale per il modello. Come precisa Nicola Cleopazzo, a monte dell'insoddisfazione della committenza per i progetti sussisteva l'incomprensione, da parte degli ingegneri, della richiesta della Deputazione di avere una cancellata e non una porta<sup>818</sup>.

Nell'estate 1629 la palla passò infine a Cosimo Fanzago il quale, nella sua poliedrica attività di architetto, scultore e decoratore, vantava come si è finora detto una comprovata esperienza nella lavorazione dei metalli. Non è da escludere che il passaggio del testimone gli sia giunto dallo stesso Conforto, con il quale l'artista di Clusone aveva collaborato qualche anno addietro. Nel mese di luglio, Fanzago presentò alcuni disegni<sup>819</sup> e, nel mese successivo, fu approvato il progetto definitivo per la cancellata e la Deputazione chiese dunque all'artista bergamasco di realizzare i modelli lignei<sup>820</sup>.

Si è ormai consolidata da decenni presso gli studiosi la convinzione che il disegno oggi conservato alla Courtauld Gallery di Londra (fig. 87) costituisca una prima ideazione per la cancellata del Tesoro<sup>821</sup>. Il foglio, pubblicato da don Franco Strazzullo su segnalazione di Fred Brauen<sup>822</sup>, è una delle rare testimonianze della

---

816 “13 aprile 1628. Congregati l'infrascritti Signori Deputati more solito, et havendone visto lo disegno in carta fatto da Gio. Jacobo de Conforto Ingegniero per la porta della Cappella del detto glorioso Santo, è stato concluso che si facci li modello de legname conforme il modo del detto disegno firmato da alcuni di detti Signori Deputati”. Vedi STRAZZULLO (1978), p. 66, doc. 159.

817 CLEOPAZZO (2016), p. 22.

818 CLEOPAZZO (2016), pp. 23-24. Meno di un anno dopo, l'8 maggio 1629, i deputati “Hanno ordinato che li 17 del presente che è festa chiamino li magnifici Conforto, Campana et Dionisio per lo negotio della cancellata et che si risolvino falli venire li designi per la cancellata et promesso de portarli per la sessione seguente”. Il documento è stato pubblicato da CLEOPAZZO (2016), p. 31, doc. 3.

819 “Hanno ragionato con lo cavaliere Cosmo Fanzagha al quale hanno imposto che facci alcuni disegni per la cancellata et promesso de portarli per la sessione seguente”. Il documento è pubblicato in CLEOPAZZO (2016), p. 31, doc. 4.

820 CLEOPAZZO (2016), p. 24.

821 Quest'idea è stata da ultimo espressa in D'AGOSTINO (2011), p. 288.

822 STRAZZULLO (1978), p. 160.

grafica fanzaghiana che esemplifica il rapporto tra struttura architettonica e scultura<sup>823</sup>.

Già nel 1984 Maria Ida Catalano riportava la segnalazione di Alvar González-Palacios, il quale sottolineava l'impossibilità di affermare che il disegno sia da mettere in rapporto al cancello napoletano: non si spiega infatti perché San Gennaro appaia in posizione decentrata. In alternativa, lo stesso studioso avanzava l'ipotesi che il progetto grafico si riferisse alla cancellata perduta eseguita per il conte di Monterrey a chiusura della cappella allestita dal Vicerè a Salamanca<sup>824</sup>.

Come sostenuto da ultimo da Cleopazzo, l'unico pagamento rinvenuto per le spese sostenute da Fanzago "per il disegno di San Gennaro della porta" confermerebbe l'idea che fin da subito la Deputazione avesse chiaro il proposito di avere un'immagine isolata del Santo Protettore<sup>825</sup>.

Lungi da una possibile risoluzione, va invece sottolineato il *modus operandi* dell'artefice bergamasco, che tende ad affastellare i singoli elementi d'ornato proponendo inedite combinazioni di giare, tralci e fiori, volute svirgolettanti che diventano ali di cherubini, festoni di fiori e frutta tenuti da nastri fruscianti, che si sovrappongono ai più consueti balaustri.

Da questo repertorio caleidoscopico, Fanzago traeva dunque soluzioni comuni, da reimpiegare e variare all'infinito. Già Gaetana Cantone aveva sottolineato come l'artista di Clusone avesse adoperato alcuni elementi decorativi già approntati per la certosa di San Martino, come i *rosoni*, reimpiegandoli nei cantieri che conduceva parallelamente, come quelli in San Lorenzo Maggiore<sup>826</sup>. Non è dunque improbabile che la cancellata salmantina e quella napoletana condividessero comuni soluzioni, considerata la loro conduzione nei medesimi anni.

Riprendendo dunque le fila del discorso, nel settembre 1629 giunse l'ottone; approvato il progetto, i Deputati stipularono il 17 settembre 1630 il primo contratto

---

823 D'AGOSTINO (2007), p. 45.

824 CATALANO (1984), p. 328, scheda 5.20. Per una trattazione specifica sulle *rejas* spagnole vedi MATA TORRES (2015), pp. 123-129.

825 CLEOPAZZO (2016), p. 25.

826 Una delle accuse che i certosini rivolgevano a Fanzago era la sottrazione di marmi dalle barche provenienti da Carrara e da Genova, tali da giustificare la richiesta di scomunica nei confronti dell'artista di Clusone e intimidire i suoi collaboratori. Dal cantiere certosino provenivano alcuni materiali, proposti dallo scultore e architetto lombardo nei cantieri di San Lorenzo: per la cappella di Giovan Camillo Cacace, Fanzago aveva proposto di inserire nel programma decorativo cinque *rosoni* già pronti, che il Reggente della Sommara si rifiutava di pagare. Su tutto questo vedi CANTONE (1969), pp. 232-234.

con Cosimo Fanzago e i fonditori Orazio Scoppa e Gennaro Monte<sup>827</sup>. L'accordo obbligava Scoppa e Monte a consegnare il cancello nei successivi due anni, secondo i modelli lignei approntati da Cosimo Fanzago<sup>828</sup>.

I lavori alla cancellata cominciarono dalla parte bassa lasciando per ultimi i balaustri<sup>829</sup> e, nel novembre 1631, gli ingegneri regi Picchiatti e Campana in presenza del cavalier Fanzago avevano già discusso “supra lo negotio della porta e visto li puttini e balaustri” tradotti in metallo da Monte e Scoppa<sup>830</sup>.

L'operato dei fonditori e orefici non procedeva tuttavia con la dovuta alacrità e il 19 luglio 1636, con quattro anni di ritardo rispetto alla scadenza fissata nel primo contratto, i deputati accusavano i due fonditori di non aver “fatigato”, fissando un secondo termine per la consegna entro il dicembre 1637<sup>831</sup>. Non avendo rispettato anche questa scadenza e giudicati inaccettabili i pezzi presentati “per il soverchio peso”, la Deputazione sollevò Biagio Monte e Orazio Scoppa dall'incarico<sup>832</sup>.

I deputati chiesero nuovamente a Cosimo Fanzago di “posser pigliare per tal effecto quelle persone che li parerà necessario”<sup>833</sup> ma, anche in questo caso, il lavoro non riprendeva e nel 1640 la Deputazione, ormai stanca dei ritardi di Fanzago, si

---

827 STRAZZULLO (1978), p. 157.

828 Il 3 giugno 1632, “Congregati l'infrascritti Signori Deputati more solito perché nel instrumento si fé con Oratio Scoppa et Biase Monte per la confettione della cancellata dela porta della Cappella del glorioso S. Gennaro vi è conditione che tutti li modelli da famosi di detta cancellata si havessero da firmare da uno delli Signori Deputati et dal Cav. Cosmo, si è concluso che li detti modelli se habbiano da portare tutti nelle sessioni che si farando, dove se haverando da firmare detti modelli da uno delli Signori Deputati”. Il documento è riportato in STRAZZULLO (1978), p. 113.

829 “[...] hanno dichiarato che lo disegno sta bene et ordinato al Cavaliero Cosmo Fanzago che camini innanzi l'opera et lasci li balaustri per l'ultimo perché se pigliarà resolutione se li vogliono o no [...] perche tra tanto il detto Cavaliero Cosmo fenisce de pulire detto disegno”. Il documento è riportato integralmente in CLEOPAZZO (2016), p. 31, doc. 5.

830 “Hanno discusso supra lo negotio della porta e visto li puttini e balaustri con instrumento delli illustrissimi Bartolomeo Picchiatti regio ingegnere maggiore Antonio (sic!) Campana ingegnere et lo Cavaliero Fanzago e li horefici e risoluto che detti ingegneri faccino una relazione alla Deputazione delo che bisogna farsi in detta porta del che si ha pigliato peso il Cavaliero di recuperarla”. Il documento è riportato in CLEOPAZZO (2016), p. 31, doc. 6.

831 “Desiderandosi dala nostra sessione generalmente dar perfectione ala Cappella del glorioso S. Gennaro et in particolare circa il far finire la porta di essa, nela quale per molto tempo, per diversi incidenti non vi si è fatigato, perciò, essendosi chiamato li partitarj Oratio Scoppa e Biase Monte s'è concluso (cifra preiudicium del presente instrumento) che se li dia tempo per tutto dicembre 1637 a dare il lavoro compito et posto in opra, dal quale mancando si possa farlo finire a lor danno et interesse, e dal'altra parte si dia quella sodisfatione che nel detto istrumento si contiene, il qual lavoro da farsi debbia esser iuxta il disegno delo Cavalier Cosmo Fanzago”. Vedi STRAZZULLO (1978), p. 157.

832 STRAZZULLO (1978), p. 158.

833 Il 2 luglio 1640 “Si è appuntato che il Sig. Cavalier Cosmo facci tirar avanti il negotio dela porta giaché a carico suo sta ogni cosa, il quale debbia ponerci quelli operarij che a lui parerà, et ha promesso che da domani avanti martedi si incomincerà a lavorare”. Vedi STRAZZULLO (1978), p. 158. Furono coinvolti nei lavori di ottone Giacinto de Paola, Giovanni Mazzuolo e Biagio Di Stefano. Su tutto questo vedi da ultimo CLEOPAZZO (2016), p. 25 e p. 34, nota 39.

mostrava risoluta affinché “se li imponghi che finisca detto lavoro conforme sta obbligato, altrimenti restituischi quello che se li è pagato per detta causa subito”<sup>834</sup>.

Da questo momento i lavori subirono una netta battuta d'arresto: il corso degli eventi storici, a partire dalla rivolta antispagnola di Masaniello, la fuga e il soggiorno romano e, infine, la peste del 1656, si aggiungevano agli incarichi che Fanzago conduceva su più fronti.

Bisognava infatti attendere il 1660 perché i lavori riprendessero nuovamente avvio, mettendo in opera le parti già eseguite negli anni precedenti. Andrea De Ponte assunse dunque l'incarico di portare a termine “la porta di ottone”, coadiuvato da Bartolomeo Rampinelli con il quale si occupò “delli ottoni vecchi accomodati e posti in opera”<sup>835</sup>. Spettò, infine, a Gennaro Monte il compito di tradurre in ottone fino la doppia effigie del Santo Patrono posta al centro della rostra. Gennaro gettò il modello in terra di Fanzago tra il 1665 e il 1667. A conclusione dei lavori, nel 1669 Dionisio Lazzari mise in opera il *San Gennaro* bifronte<sup>836</sup>. Bernardo De Dominicis, riprendendo la notizia dalla tradizione storiografica pregressa, riportava che

“vi furon spesi in quest'opera 32 mila scudi, e nella qual porta vi fece al di sopra il busto, rappresentante San Gennaro, e fra li fogliami vi sono alcuni puttini intieri e teste di cherubini d'ottone come è tutto il lavoro”<sup>837</sup>.

Affrontando il tema della *Cancellata* (figg. 88-90), Cosimo Fanzago si incardinava lungo il tracciato di una produzione viva a Napoli di cancelli e portelle, il cui appannaggio era dell'arte degli ottonari, cristallizzandola su scala colossale. Tuttavia, rispetto alle forme seriali che contraddistinguono questi manufatti, Fanzago concepiva la porta come un diaframma mobile in cui le volute lussureggianti sono abitate da putti nelle bande laterali che reggono un arabesco traforato, in cui trovano posto le ampolle con il sangue e il macabro dettaglio della testa di San Gennaro. Come ha osservato D'Agostino, Fanzago gioca sulla radice del nome *Ianuaris* (*Ianua*), elevandone il concetto: col suo gesto benedicente, San Gennaro accompagna infatti chi varca l'accesso alla cappella<sup>838</sup>.

Il modello del *San Gennaro* ancipite, al centro dell'eminciclo della porta, fu con ogni

---

834 STRAZZULLO (1978), p. 158.

835 CLEOPAZZO (2016), p. 26.

836 D'AGOSTINO (2011), p. 289.

837 DE DOMINICI (2003-2014), pp. 346-347.

838 D'AGOSTINO (2011), p. 289.

probabilità eseguito negli anni trenta del Seicento, concepito mentre Fanzago lavorava ai busti dei *Santi Certosini* sulle porte del chiostro della Certosa di San Martino<sup>839</sup>. Nell'evidenziare la matrice lombarda dell'opera di Fanzago, Aurora Spinosa sottolineava il rapporto con i *Dottori della Chiesa* gettati da Francesco Brambilla nel 1592 per il Duomo di Milano, “diretti antecedenti delle immagini di San Gennaro collocate al centro della complessa composizione”<sup>840</sup>.

Ormai al principio del Settecento, lo scultore e argentiere Antonio Perrella riproponeva, nella cancellata commissionata dalla Deputazione di Sant'Erasmo a Gaeta, l'esuberante decorazione fitomorfa della porta del Tesoro di San Gennaro, dalla quale mutuava inoltre la rappresentazione di *Sant'Erasmo* bifronte, sebbene privo di quella forza e vigoria plastica che invece informa l'effigie fanzaghiana<sup>841</sup>.

Delineate le principali tappe del cantiere della cancellata, occorre a questo punto prendere in esame l'opera dei co-protagonisti nel Tesoro di San Gennaro, ovvero di Gennaro Monte e Onofrio d'Alessio i quali eseguirono su disegni di Cosimo Fanzago parte degli arredi interni della cappella.

Onofrio D'Alessio proveniva, come abbiamo anticipato, da un trascorso nei cantieri teatini avendo partecipato a partire dal 1628 all'esecuzione della custodia dei Santi Apostoli. Figura poliedrica di fonditore di metalli, vantando nella sua lunga attività anche quella di orefice e argentiere, D'Alessio era già stato coinvolto nei lavori metallici all'interno del Tesoro, essendo stato collaboratore di Giuliano Finelli. Oltre all'*Immacolata Concezione*, tra le rare testimonianze della sua attività di argentiere<sup>842</sup>, Onofrio aveva gettato su modelli dello scultore massese “La meza figura di s. Gennaro con li due Puttini inginocchioni, che vā all'arco della Porta di ottone di detta Cappella”<sup>843</sup>. La notizia archivistica, che si estrapola da una relazione di crediti degli anni 1633-1636, ci testimonia dunque il coinvolgimento di Finelli nei lavori alla cancellata, monopolizzati dal clusonese, e l'esecuzione interrotta di questo apparato scultoreo che evidentemente non fu più richiesto dalla Deputazione<sup>844</sup>.

---

839 D'AGOSTINO (2011), p. 352, scheda A.11.

840 SPINOSA (1976), p. 17.

841 CATALANO (2015), pp. 59-60.

842 Negli anni 1637-1638 e 1646-1647, D'Alessio è pagato per il getto in argento della testa e delle mani di “Nostra Signora”. I documenti sono trascritti in STRAZZULLO (1978), p. 54. Per il modello delle “Gloriosissima Vergine” vedi DOMBROWSKI (1997), p. 479, docc. I.1-I.2.

843 Il documento, già riportato in CATELLO (1977, p. 73 e p. 114, nota 70) è riportato da ultimo in DOMBROWSKI (1997), p. 514, doc. R.7.

844 CATELLO (1977), p. 73.



Si è fatta strada tuttavia, all'interno dell'ampia letteratura sulla cancellata, l'ipotesi che i putti gettati da D'Alessio siano stati reimpiegati da Cosimo Fanzago all'interno della struttura. Questa proposta di Mario Panarello, che comporta una revisione del catalogo di Cosimo Fanzago e una restituzione di opere, a parere di chi scrive indiscriminata, al *corpus* di Finelli<sup>845</sup>, non ha trovato seguito assieme alle argomentazioni portate a suffragio dell'ipotesi<sup>846</sup>.

Sono invece opere certe di D'Alessio le cornici, in rame dorato con inserti in lapislazzulo, che inquadrano le sei colossali pale su rame di Ribera e del Domenichino. Già a partire dal 1632, la Deputazione si interrogava sui supporti da impiegare per le pale ad olio da destinare agli altari della cappella, se erano dunque da “fare in tavole o in rame”; su suggerimento di Zampieri, i deputati conclusero di realizzarle in rame “per esserò più durabili”<sup>847</sup>.

Risoluti ad adottare il supporto metallico, nonostante il pittore bolognese avesse cercato poi di dissuaderli<sup>848</sup>, nel dicembre 1632 i deputati chiesero dunque a Onofrio D'Alessio di approntare dei modelli per le pale<sup>849</sup>. Scartata la proposta di D'Alessio, la Deputazione trovò convincente quella del ramaio Cesare D'Auria, il quale nel 1636 si era aggiudicato la commissione per aver brevettato una struttura che prevedeva un assemblaggio di più lastre saldate e rinforzate da traverse<sup>850</sup>.

Onofrio riuscì a ritagliarsi uno spazio “a margine” di questa importante commessa

---

845 Tra le opere che sulla scorta della notizia d'archivio l'autore assegna a Finelli, in alternativa a Fanzago, ci sarebbero inoltre gli *angeli canefori* di Serra San Bruno, agli *angeli reggi-torcia* di Salamanca e quelli di Santa Maria la Nova a Napoli. Per queste opere Finelli avrebbe fornito i modelli a Fanzago. Su tutto questo vedi PANARELLO (2012), pp. 261-264 con bibliografia pregressa.

846 Fa invece eccezione CLEOPAZZO (2016), pp. 35-36, nota 71. Non basta, inoltre, a confermare questa attribuzione l'idea che i modelli siano stati modificati da Orazio Scoppa e Gennaro Monte, se non dallo stesso Onofrio D'Alessio che li avrebbe adattati alla diversa struttura, mutando la posizione dei putti da genuflessa a stante e mantenendo inalterato il gesto delle braccia “che pare avere poco senso se limitato all'attuale funzione di accerchiare un rochio di colonnina”.

847 “11 giugno 1632. Congregati l'Infrascritti Signori Deputati more solito, et havendòno discorso sopra lo fare delli sei quatri ad oglio per servizio di questa Cappella, si se hanno da fare in tavole o in rame, è stato concluso che detti sei quatri si faccino in rame per esserò più durabili con essersi intesa la relatione del Sig. Domenico Zamperi a bocca, con havernosi da stagnare da sotto e sopra e saldarsi in argento, conforme la relatione del detto Sig. Domenico et altri experti”. Vedi STRAZZULLO (1978), p. 140.

848 Il 21 settembre 1635 Domenichino cercava di convincere la Deputazione ad adottare il consueto supporto di tela fissata su tavole “essendosi di più considerato che sopra rame non possano venir bene sì per la quantità de' pezzi in che sarebbòno venute dette tavole, come per lo stagno che se li doveva dar di sopra”. Vedi STRAZZULLO (1994), pp. 161-162.

849 Il 2 dicembre 1632 D'Alessio consegnava il primo modello di lastra in rame, in due pezzi. Dopo questa proposta, che non soddisfece le aspettative della Deputazione, il successivo 7 dicembre una seconda commissione chiedeva all'artefice di eseguire le lastre “tutte de un pezzo”. Vedi SPEAR (1982), p. 297; p. 302; OTTAVI (1990), pp. 293-294.

850 CERASUOLO (2010), p. 107. Su Cesare D'Auria vedi Apparato I.

eseguendo dunque le cornici, in rame dorato con inserti in lapislazzulo, che “dialogano strettamente con l’ambiente intorno, diventando parte integrante delle opere pittoriche al punto da rendere impossibile leggere i dipinti privi della propria cornice”<sup>851</sup>. Il fonditore e orefice napoletano ottenne l’incarico il 19 luglio 1641<sup>852</sup> e fu saldato solo nel 1650, quando le cornici furono messe in opera dopo essere state approvate<sup>853</sup>.

A ragione Paola D'Agostino, a proposito delle mostre per le pale del Tesoro, ha fatto il nome di Cosimo Fanzago come autore dei modelli tradotti in metallo da D'Alessio a partire dal 1640, evocando la collaborazione tra i due al perduto “baldacchino di rame sospeso” che esaltava la pala d'altare nella Santissima Annunziata. La cornice che inquadrava la veneranda immagine dell'Annunciazione, in rame dorato e lapislazzuli fu, come già sottolineato, un importante precedente per le cornici del Tesoro<sup>854</sup>. In particolare, la studiosa sottolineava come i cherubini che ornano gli altari maggiori derivassero dagli stessi modelli utilizzati per le cornici che spartivano i dipinti della cona centrale dell'Annunziata<sup>855</sup>.

Le cornici degli altari laterali, che presentano la decorazione più complessa, vedono dunque alternarsi teste alate di cherubini in bronzo dorato (fig. 91), poste al centro e agli angoli, inframezzate da *appliques* in rame dorato con inserti in lapislazzulo. A proposito di queste ultime Elio e Corrado Catello sottolineavano la felice soluzione prevista da D'Alessio, il quale per fissare i cartigli “anziché prevedere perni nascosti a ridosso della sezione cava [...] pone grosse viti, le cui teste ben visibili, invece di degradare il manufatto, lo rendono addirittura più convincente”<sup>856</sup>. Questa scelta, come sottolineato da Angela Cerasuolo, era dettata dalla necessità più pratica di fissare meglio, attraverso i fori passanti per le lastre, le pale nella loro sede<sup>857</sup>.

Le quattro cornici sugli altari minori sono rese più semplici “dall’eliminazione dei cherubini in alternanza ai cartigli che, rimpiccioliti in forme circolari, coronano il blu

---

851 TROSA, SARNO, ACCARDO (2016), p. 98.

852 “Congregati, etc. han concluso che la Croce ha da venire nell'Altare Maggiore, in mezzo le due Vittorie, si facci far da Onofrio d'Alessio, il qual dice haver la materia di diaspro pronta et per esser di poca spesa, tanto più che al detto Onofrio sta commesso faccia le cornici di metallo vengono nell'altari dela detta Cappella”. Vedi STRAZZULLO (1978), p. 54.

853 L'ultima cornice a essere montata, in ordine di tempo, fu quella della pala di Ribera, nel marzo 1649. Vedi BELLUCCI (1915), pp. 52-53.

854 D'AGOSTINO (2011), pp. 232-235.

855 D'AGOSTINO (2011), p. 234, nota 478.

856 CATELLO (1977), p. 112.

857 CERASUOLO (2010), p. 108.

del lapislazzulo”<sup>858</sup>.

La combinazione cromatica di materiali di pregio, come l'accostamento del rame dorato e del lapislazzulo costituì un precedente, assieme al perduto apparato per l'Annunziata, per la cornice eseguita da Silvestro Grella nel 1672, su disegno di Dionisio Lazzari, per il San Gregorio Armeno tra gli angeli di Francesco De Maria<sup>859</sup>. Accanto a Grella, come abbiamo già detto, D'Alessio portò a termine l'esecuzione dei cancelletti che chiudono la balaustrata dell'altare maggiore e dei due laterali.

Il contratto stipulato da Onofrio D'Alessio con la Deputazione il 3 agosto 1662 prevedeva la consegna della portella dell'altare maggiore entro il mese di marzo del 1663 e, a ruota, dei due cancelletti laterali il 15 agosto dello stesso anno<sup>860</sup>.

Non rispettato questo primo termine per la consegna, il 29 agosto 1663 i deputati incalzavano D'Alessio “in far finire la carta di gloria di argento et le portelle di metallo che sta lavoranno”<sup>861</sup>. Il 3 ottobre 1663 la Deputazione si risolse a nominare Francesco Ubaldini come assistente di Onofrio D'Alessio, nella speranza di vedere ultimati i lavori per l'aprile dell'anno seguente<sup>862</sup>. Solo quattro anni dopo, nell'aprile 1667, Onofrio riuscì a consegnare il cancelletto dell'altare maggiore<sup>863</sup> e ancora nel 1682, non avendo ancora ricevuto i due cancelli dal fonditore, i deputati concludevano che

“il portiero della medesima Deputazione Agostino Spirito si trasferischi ad habitare nelle medesime stanze con doverci assistere giorno e notte sì per osservare l'andamenti di detto Onofrio circa il lavoro di dette portelle [...] come per custodire li materiali di dette portelle”<sup>864</sup>.

Tra ulteriori ritardi del fonditore, la messa in opera avvenne finalmente il 18 dicembre 1686, quando Onofrio era scomparso da qualche mese<sup>865</sup>. In un'operazione

---

858 TROSA, SARNO, ACCARDO (2016), p. 98.

859 TROSA, SARNO, ACCARDO (2016), pp. 98-99.

860 Onofrio d'Alessio è pagato 1000 ducati, a compimento di 2350 ducati per la “fattura di una carta di gloria di argento e tre portelle di metallo che ha promesso dare et consegnare a questa Ill.ma Deputazione nelli sottoscritti tempi, cioè una di dette portelle, che servirà per l'altare maggiore, et la detta carta di gloria a ultimo di marzo dell'anno entrante 1663, et le due altre portelle a 15 agosto del medesimo anno a sodisfazione de Signori Deputati”. Vedi STRAZZULLO (1978), p. 54.

861 STRAZZULLO (1978), p. 55.

862 TROSA, SARNO, ACCARDO (2016), p. 91 e p. 106, nota 37.

863 TROSA, SARNO, ACCARDO (2016), p. 91.

864 STRAZZULLO (1978), p. 55.

865 “Alli legitimi eredi d'Onofrio D'Alesio se facci polisa de' ducati 150 a conto delli ducati 297.2.10, se li sono remasti dovendo per compimento del prezzo delle portelle di bronzo dell'altari della nostra cappella”. “Alli legittimi eredi di Onofrio d'Alessio se facci polisa de duc. 150 a conto delli duc. 297.2.10 se li sono remasti dovendo per complimento del prezzo delle portelle di bronzo

di sedimentazione della grande cancellata in ottone, le portelle degli altari (fig. 92) riprendono il repertorio ornamentale codificato da Cosimo Fanzago<sup>866</sup>.

Nelle volute cavalcate dai putti fusi a tuttotondo, i quali reggono le palme del martirio in cui sono iscritte le ampolle (simboli di San Gennaro), D'Alessio rielaborava il motivo degli angioletti che fiancheggiano lo stemma Cacace nel cancelletto di San Lorenzo Maggiore.

Al centro delle portelle invece, all'interno di un ordito di racemi sono collocate le figure dei Santi compatroni di Napoli: *San Gennaro* e *Sant'Agnello* per il cancelletto dell'altare maggiore; *San Tommaso* con *Sant'Agrippino* e infine il *Sant'Aspreno*, ripetuto due volte, sui cancelletti laterali. Queste figurine, di grande potenza plastica, sono gettate da Gennaro Monte (figg. 93-96)<sup>867</sup>.

Il figlio di Biagio Monte è senza alcun dubbio tra le maggiori personalità gravitanti nell'orbita di Cosimo Fanzago, che chiude il secolo con la sua attività documentata dal 1661 al 1697. Formatosi nella bottega paterna, Gennaro Monte fu da questi introdotto a Fanzago prendendone gli incarichi. Spettò infatti al più giovane dei Monte il completamento del busto di *San Bruno* per i certosini di San Martino<sup>868</sup>.

Ancora per i certosini, Monte lavorava costantemente per circa un ventennio, dal 1667 fino alla morte avvenuta nel 1697. Il lavoro di maggior fama rimane senza dubbio il getto del *San Gennaro* ancipite al centro della rostra della cancellata, per il quale fu pagato tra il 1665 e il 1666<sup>869</sup>. Nelle operazioni finali, Monte si avvale inoltre dell'aiuto del citato Andrea De Ponte<sup>870</sup>.

La qualità del cesello e i profondi sottosquadri della pianeta, che traducono

---

dell'altari laterali della nostra Cappella". Vedi TROSA, SARNO, ACCARDO (2016), p. 106, nota 40.

866 In particolare il cancelletto che chiude l'altare maggiore mostra una ripetizione del campionario decorativo ornamentale del grande cancello in ottone, soprattutto del motivo dei *Putti reggiampolle* che si adagiano sulle volute. Vedi GIUSTI (1984), pp. 331-332, scheda 5.25.

867 TROSA, SARNO, ACCARDO (2016), pp. 93-94.

868 Gennaro fuse il libro (non più esistente) che completava la figura. La notizia, rinvenuta da un documento d'archivio, è riportata da D'AGOSTINO (2011), p. 206, nota 402. Il più giovane dei Monte eseguiva, nel 1650, un secondo busto a *pendant* del *San Bruno* raffigurante San Martino, stavolta in argento. Per primo Sarnelli ricorda nella cappella del Tesoro della Certosa: "due statue, cioè mezzi busti di S. Martino e S. Brunone, di Biase e Gennaro Monte fratelli [*sic*]". Su tutto questo vedi D'AGOSTINO (2011), pp. 367-368, scheda A.21.

869 "Ad Andrea de Ponte, D. 50 e per lui a Gennaro Monte a conto delle due statue di ottone del nostro potentissimo e glorioso San Gennaro vescovo e martire, che deve fare per ponerle sopra la Porta grande di ottone della sua Cappella del Tesoro di questa nobilissima Città di Napoli, dichiarando che per dette due sue statue have havuto libbre 500 di ottone fino". Vedi RIZZO (1984), p. 459, doc. 12; GUIDA (2014), p. 384.

870 Il 6 ottobre 1666 "Al Signor Andrea de Ponte duc. 100 per spenderli per fare finire la statua d'ottone di S. Gennaro che viene sopra la porta d'ottone". Vedi STRAZZULLO (1978), p. 158, doc. 670.

fedelmente il modello in terra fornito da Fanzago, confermano la fama che accompagnò questo artefice. Ancora nel 1671 Gennaro Monte riceveva un pagamento per “una porta con suo armaggio [...] di rama di Venezia lavorata in cesello, giusto il disegno fatto sopra tavola e modello del Cavaliero Cosimo Fanzago”<sup>871</sup>.

Ormai anziano, Fanzago soprintendeva ai lavori eseguiti da altri artisti: ad esempio, nel 1676 fu pagato per una consulenza relativa a una statua di *Carlo II* da porsi sulla fontana di Monteoliveto<sup>872</sup>. A proposito di una effigie bronzea “immaginata” per il sovrano, nel 1679 il poeta Giuseppe Artale così celebrava Gennaro Monte, “Famosissimo Scultore di Metalli”<sup>873</sup>:

Gennaro animi, ò formi i tuoi lavori!  
Sei man, sei mente, ò Dio della Scultura!  
Dai spirito al Bronzo, ò fai di Bronzo i cori!  
Emuli, imiti, ò superi natura!  
Se' l Carlo io miro, in lui convien, ch'adori  
Gemina Maestà d'alma, e figura;  
E tanto del Destrier credo i furori,  
Che la credenza mia si fa paura.  
O d'un Fabro prodigi alti, ammirandi!  
Sculto temo un Destriero; e immoto omai  
Già d'un Rege di Bronzo odo i comandi  
Quinci Tuon d'un Martello il Colpo hor fai,  
E di Lethe i furor muti esecrandi  
Co' tuoi metalli à fulminar te'n vai”.

---

871 D'AGOSTINO (2011), p. 302, nota 607.

872 Nel 1676, Cosimo Fanzago veniva pagato per la consulenza di una statua di Carlo II da collocare sulla fontana di Monteoliveto. “Fu 30 dicembre 1675. Alli deputati della Fortificazione, Mattonata et Acqua ducati15, e per loro al cavalier Cosmo Fanzaga, et se li pagano per riconoscimento di sue fatiche, fatte in haver riconosciuto e assistito sopra il magistero della statua del re nostro signore, situata sopra la fontana di Monte oliveto, et in tutto quello che è stato necessario, da loro commessoli”. Il documento, già pubblicato da NAPPI (1980, p. 230), è riportato da ultimo in D'AGOSTINO (2011), p. 454, doc. 240.

873 ARTALE (1679), p. 120. Come già precisato da Nappi, nel primo progetto per la fontana eseguito da Donato Antonio Cafaro si prevedeva in origine un gruppo equestre, che doveva essere fuso da Giovanni Maiorino e Giovanni D'Auria e che non fu mai consegnato. Scartata infine questa ipotesi, Francesco D'Angelo eseguì l'effigie stante del sovrano. Sarebbe dunque d'invenzione la notizia desunta dal componimento poetico, che attesta tuttavia la fama del fonditore napoletano. Sulla fontana di Monteoliveto vedi GUIDA (1984), pp. 165-166, scheda 4.7.

## CONCLUSIONI

---

La tesi ha cercato di mostrare come, a partire dagli anni settanta del Cinquecento fino almeno agli anni ottanta del Seicento, anche a Napoli si inauguri, al pari di altri importanti centri artistici della Penisola, una tradizione fusoria.

Nella trattazione fin qui condotta si è cercato di mettere in evidenza la vocazione *ab antiquo* alla metallotecnica dell'area portuale della città vicereale, a partire dalla presenza delle fonderie di artiglierie di Castel Nuovo e dell'Arsenale, localizzate nell'area del Suppalagio. A fronte di una conoscenza lacunosa di quest'ultimo contesto, derivante dalla sua demolizione all'inizio del Novecento, l'indagine ha dunque incluso anche le arti e mestieri presenti nella città bassa.

Lo studio degli statuti e delle capitolazioni delle Arti, in particolare degli ottonari, ha permesso una conoscenza delle ordinarie pratiche di lavorazione dei metalli condivise dai misconosciuti fonditori.

Una delle difficoltà con le quali la ricerca si è scontrata è costituita dall'assenza di norme statutarie che regolamentavano il lavoro dei gettatori in bronzo. L'attività di questi artefici sembrava infatti rispondere, almeno a Napoli, a una certa disinvoltura a dispetto di rigidi divieti prescritti dalle capitolazioni. È emersa, infatti, la versatilità di queste maestranze, le cui competenze sconfinavano non di rado in quelle dei più noti scultori e argentieri napoletani.

Prendendo come punto fermo l'attività dei principali scultori attivi a Napoli, quali Michelangelo Naccherino, Giuliano Finelli e Cosimo Fanzago, la tesi ha cercato dunque di tracciare una prima storia del bronzo a Napoli, che includesse anche personalità più “defilate” come Christophe Cochet e Andrea Bolgi. Particolare rilievo è stato dato all'attività dei fonditori, che è stata letta in parallelo al lavoro degli scultori, quali corresponsabili delle principali imprese bronzee nella città vicereale.

L'indagine condotta sulle Case di San Paolo Maggiore e dei Santi Apostoli ha messo in evidenza la funzione di “intermediazione culturale” dei Teatini con le esperienze figurative maturate nel Veneto e, in particolare, a Roma. La committenza all'interno dell'Ordine, modellata sull'esempio delle Case madri, funse da canale preferenziale per l'arrivo in città di artisti *à la page* che contribuirono alla configurazione di quello

che, con una voluta forzatura, possiamo definire il “gusto teatino”, con scelte differenziate tra le due principali sedi.

Nello specifico, lo studio dell'*atelier* “delle custodie” allestito nelle Case dei Santi Apostoli ha gettato luce su un vero e proprio laboratorio di bronzistica, la cui attività si svolgeva in parallelo alla produzione [“ufficiale” della Fonderia del Regio Arsenale. Questa officina, dotata di una propria fornace, era capace di soddisfare le necessità di autorappresentazione dell'Ordine, uniformate alle strategie di committenza della Casa romana di Sant'Andrea della Valle.

La presenza al suo interno di scultori e fonditori come Christophe Cochet, Onofrio D'Alessio, Giuliano Finelli e Bartolomeo Viscontini, tutti impegnati all'interno del microcantiere del tabernacolo eucaristico per l'altare maggiore dei Santi Apostoli, direzionò la scelta dei deputati del Tesoro nella selezione degli artisti da impiegare nella decorazione della Cappella di San Gennaro.

In un quadro generale così costituito le prospettive di ricerca future dovranno focalizzarsi, principalmente, su due punti. Innanzitutto, sarà necessario interrogarsi sull'esistenza di botteghe private, la cui produzione si legge di riflesso all'interno degli inventari delle collezioni gentilizie e vicereali. In seconda istanza, bisognerà circoscrivere le tappe della bronzistica a Napoli in età moderna, prendendo quali punti fermi la rivolta antispagnola del 1647 e la peste del 1656.

Appare fin d'ora chiaro come il lento avvio della scultura in bronzo nel Viceregno coincida con l'arrivo di Naccherino e l'erezione dell'Arsenale, nel corso degli anni settanta del Cinquecento.

Il suo apice si registra tra il 1625 e il 1647, anni che coincidono con la fugace presenza in città di Cochet e la conclusione della serie dei *Santi Patroni* del Tesoro gennariano.

La diffusione del morbo della peste nell'estate del 1656 segna una netta battuta d'arresto allo slancio precedente e coincide con la scomparsa di diversi artefici come Andrea Bolgi e il fonditore teatino Giovanni Antonio Bertolino, che si possono definire a buona ragione gli ultimi esponenti dell'*atelier* dei Santi Apostoli.

Negli anni successivi alla pestilenza, che conducono al Settecento, le attività di fusione in bronzo a Napoli vengono ormai quasi esclusivamente svolte da argentieri. Oltre a Domenico Marinelli e Gian Domenico Vinaccia, che in questa loro duplice

attività collaboravano con i due principali protagonisti della scultura a cavaliere tra i due secoli, come Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro<sup>874</sup>, meritano una breve menzione i fratelli Perrella, Paolo e Antonio. Quest'ultimo, in particolare, fu responsabile del getto della statua equestre di Filippo V, richiesta a Lorenzo Vaccaro dal Tribunale della Fortificazione Mattonata e Acqua per commemorare la visita del sovrano, avvenuta il 17 aprile 1702<sup>875</sup>. I pagamenti rinvenuti da Rizzo, tra il luglio 1705 e il novembre 1706, intestati agli eredi di Vaccaro e Perrella testimoniano che l'effigie a cavallo del sovrano fu fusa dalla fonderia regia<sup>876</sup>.

Il monumento, eretto nel 1705 nel Largo del Gesù Nuovo, ebbe tuttavia una breve vita: appena due anni dopo, fu distrutto dalle armate austriache durante la guerra per la successione al trono di Spagna tra Filippo di Borbone e Carlo d'Austria. Il biografo napoletano Bernardo De Dominicis, all'interno della *Vita* di Lorenzo Vaccaro, così descriveva l'impresa:

“poiché il Vaccaro messo mano al lavoro ne formò più modelli, ed infine, fatta la cava col modello in grande, la gettò di bronzo con tanta pratica e felicità che fu stupore di chiunque lo vide [...]”<sup>877</sup>.

La messa in opera del gruppo equestre costituisce, con certa verosimiglianza, il termine ultimo della stagione fusoria napoletana.

---

874 Su Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro vedi RIZZO (2001) e GRAVAGNUOLO (2005). Sul rapporto di Vinaccia con i Vaccaro vedi BORRELLI (2012b), pp. 141-160.

875 Sulla statua equestre di Filippo V vedi BODART (2000), p. 98, con bibliografia pregressa.

876 Vedi RIZZO (1983), p. 225, doc. 30; RIZZO (2001), p. 232.

877 DE DOMINICI (2003-2014), p. 898.





I. REGESTO DEGLI SCULTORI E FONDITORI ATTIVI A NAPOLI DAL 1596 AL 1669

*Nota metodologica:* Il presente repertorio raccoglie le notizie relative ai fonditori la cui attività è attestata a Napoli tra gli anni 1596-1669. L'arco cronologico preso in esame non è rigorosamente rispettato a causa dell'attività dilazionata di molti artefici e dei tempi delle varie commesse, spesso interrotte e riavviate a più riprese.

La classificazione delle voci, secondo un ordine alfabetico, prevede le variazioni del *cognomen* riportate dalle fonti e dalla letteratura antica. In assenza di quest'ultimo, la loro provenienza tramandata dalle carte d'archivio costituisce un eguale surrogato. Laddove non sono presenti entrambi, queste sono ordinate in base al *nomen*. Ogni voce è qualificata dalla diversa professione di ciascun artefice dei metalli (fonditore, gettatore, tragettatore, ramaio, ottonaro, scultore, modellatore) ed è seguita (non sempre) da una breve biografia.

In assenza di una vocazione univoca delle maestranze a Napoli, non è infrequente il caso di fonditori che gettano più metalli a seconda delle diverse commissioni. Per queste ragioni, si contempla anche l'attività di quelle maestranze che, come Onofrio D'Alessio e Gennaro Monte, hanno lavorato indistintamente sia metalli in lega di rame (ottone, bronzo) che metalli nobili (oro, argento).

Le notizie sono incasellate in una tabella secondo l'anno, il giorno e il mese. Ciascuna di queste è corredata dalla segnatura e/o bibliografia di riferimento, laddove questa è già stata riportata da altri. Al termine di ogni scheda si segnala la bibliografia principale per ogni autore. Nel caso degli scultori (Andrea Bolgi, Cosimo Fanzago, Giuliano Finelli, Cristoforo e Giovan Domenico Monterosso, Michelangelo Naccherino etc.) la raccolta dei dati predilige prevalentemente la loro attività, in qualità di fornitori di modelli, svolta nel campo della bronzistica oppure a servizio delle maestranze del metallo.

Nella trascrizione, integrale o parziale, dei documenti inediti si è preferito sciogliere le abbreviazioni rendendo riconoscibili le integrazioni attraverso l'uso del carattere corsivo.

**Alessio (D'), Onofrio, detto anche Honofrio**, fonditore, orefice e argentiere (attivo a Napoli prima del 1628, morto tra dicembre 1686 e il 17 luglio 1687)

Vasta e articolata è l'attività di questo artefice, che fu abile fonditore, orefice e argentiere. Il dato più importante emerso nel corso delle ricerche è il suo coinvolgimento, a partire dal settembre 1628, ai lavori per la custodia dei Santi Apostoli cui lavora a più riprese fino al 1641.

Già Renato Ruotolo (2007, p. 111) aveva menzionato la partecipazione di due orefici, Onofrio e Valerio, senza tuttavia riconoscere nel primo il nostro autore, chiaramente identificabile in diverse carte del Manoscritto 524 del Fondo San Martino. In una nota a margine relativa ai lavori per la coperta della custodia per le monache della SS. Trinità "Honofrio indoratore" viene pagato trenta ducati "per designare et indorare la coverta della custodia", così come per la fattura della cupola per quest'ultima in rame indorato (BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 524, c. 26r).

L'attività di D'Alessio è legata, principalmente, alle decorazioni in metallo della cappella del Tesoro. In qualità di fonditore gettò in ottone l'effigie di San Gennaro con alcuni putti in ottone, su modello di Giuliano Finelli, destinata in origine alla cancellata della cappella. Tali lavori non vennero più richiesti dalla Deputazione, probabilmente a causa del passaggio della commissione a Cosimo Fanzago.

Ancora su modello di Finelli eseguì, stavolta in argento, le mani e la testa dell'*Immacolata Concezione*, lavoro portato a termine successivamente dall'argentiere Treglia. Partecipò con il ramaio Cesare D'Auria all'importante commissione dei supporti in rame richiesti dalla Deputazione, su consiglio di Domenichino, per le pale della cappella del Tesoro, incarico che fu affidato al D'Auria.

Perduta quasi tutta la sua attività di argentiere, la ricostruzione del suo catalogo è affidata alle *plaquettes* delle cornici, in bronzo dorato (1641-1649), su probabile disegno di Cosimo Fanzago, e ai tre cancelletti per gli altari minori (1662-1684), eseguiti con la collaborazione di Gennaro Monte.

1628	settembre	“Ad Honofrio orefice per legare dette granate et Topatij che sono in dette cantonate”. Dopo un primo acconto di 7 ducati, l'artefice riceve 10 ducati “per saldo de conti di tutti li cristalli, che have incastrati, et fatta ponere la foglia”.	BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 524, c. 33r-v.
1633-1634		Onofrio D'Alessio risulta creditore di 400 ducati, che egli ha pagato per i modelli eseguiti da Giuliano Finelli de “La meza figura di s. Gennaro con li due Puttini inginocchioni, che vā all'arco della Porta di ottone di detta Cappella”. Questi lavori, ultimati nel 1634, non vennero più richiesti dalla Deputazione, come dichiara lo stesso artefice: “E dall'hora insino ad hoggi sono 13 anni, che sono stato impedito senza mia colpa”.	Dombrowski (1997), p. 514, doc. R.7; Catello (1977), p. 73.
1634	2-7 dicembre	D'Alessio consegna un modello di lastra in rame, fatta in due pezzi, per i supporti delle pale, che però non soddisfece le aspettative della Deputazione. Il successivo 7 dicembre una seconda commissione chiese all'artefice di eseguire i modelli delle lastre “tutte de un pezzo”.	Spear (1982), p. 297; p. 302; Ottavi (1990), pp. 293-294.
1635	3 ottobre	Orazio Campana, Picchetti e Ciminiello sono chiamati a giudicare. Si è appuntato che per la prossima sessione “li lavori fatti di ottoni dela porta, quale se suppone non esser dela perfectione che si desidera e soverchio pesati, e che Onofrio di Alessio dia nota distinta de lo che pretende sì del lavoro di strafuri come dele statue per possessi pigliarne quel espediente che più converrà al Thesoro”.	Strazzullo (1978), p. 54.
1636	25 febbraio	Cosimo Fanzago è chiamato con un suo compagno, per conto dei Signori Deputati, per stabilire l'apprezzo del lavoro concluso da Onofrio D'Alessio.	Strazzullo (1978), p. 54.
1637	15 marzo	Onofrio D'Alessio riceve 1000 ducati, a compimento di 1870, “a conto tanto dell'argento posto e che doveva ponere nella statua di Nostra Signora [su modello di Giuliano Finelli] per riponersi nella Sagrestia”.	Strazzullo (1978), p. 54.
	28	“A d'Honofrio [25 ducati] in conto dell'opera de	BNN, <i>Fondo San</i>

	settembre	pedistalli [per la custodia dei SS. Apostoli]".	<i>Martino</i> , Ms. 524, c. 127v.
	13 ottobre	“Al detto per la suddetta polizza per mano del suo lavorante [3 ducati] dichiarando che nella partita soprascritta di 25 ducati stanno inclusi li ducati dello prezzo del modelletto di Santo battista quale si pigliò e comprò il detto Honofrio sicche in contanti nol hebbe più di scudi dieci à complimento delli 25”.	BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 524, c. 127v.
	17 ottobre	“Al P. Francesco Protano della Congregatione del Oratorio duc 20 et per lui ad Onofrio d'Alessio a compimento di duc. 238 in conto della fattura e spesa della statua d'argento del P. San Felippo che sta lavorando”.	Strazzullo (1986), p. 244.
1638	29 marzo	“desiderando essi Signori [Deputati del Tesoro] di veder quanto prima perfectionata detta statua [dell'Immacolata] per posservi fare quella veneratione et ossequio che se li deve, han concluso che si piglino [...] detti duc. 4000 si disponghino per detta causa et non altrimenti”.	Strazzullo (1978), p. 54.
1639-1640	1 novembre-31 gennaio	Tra il primo novembre 1639 e il termine di gennaio dell'anno successivo, la Congregazione dell'Oratorio avvia una contestazione nei confronti di D'Alessio “per pigliare la statua del nostro S. P. Filippo dalla casa del Signor Honofrio d'Alessio”.	Borrelli (1968), p. 27.
1640	giugno	Honofrio riceve in vendita diversi pezzi di cristalli, corniole piccole e un pezzo d'agata.	BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 524, c. 128v.
	settembre	L'orefice è pagato per il prezzo di 14 agate per la custodia dei SS. Apostoli.	BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 524, c. 128v.
	26 ottobre	Onofrio d'Alessio viene a convenzione con D. Nicola Mazzella, governatore della Santa Casa dell'Annunziata, al quale “promette di fare et lavorare due statue di rame di altezza di palmi nove, iusta la forma e modello fatto per mano del Cavalier Cosmo Fanzago, quale due statue habbiano da essere un San Giuseppe et un Santo Gioacchino [...] et dette due statue saranno parte di getto et parte di martello”.	Trascritto in forma più ampia in Prota-Giurleo (1986), pp. 22-23, doc. 29.

1641	19 luglio	“Congregati, etc. han concluso che la Croce ha da venire nell'Altare Maggiore, in mezzo le due Vittorie, si facci far da Onofrio d'Alessio, il qual dice haver la materia di diaspro pronta et per esser di poca spesa, tanto più che al detto Onofrio sta commesso faccia le cornici di metallo vengono nell'altari dela detta Cappella”.	Strazzullo (1978), p. 54.
	21 marzo	Onofrio D'Alessio riceve 200 ducati “in conto del lavoro che fa per la custodia”.	BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 524, c. 129r.
	settembre	D'Alessio è pagato per il prezzo di 14 agate.	BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 524, c. 129r.
1642	23 ottobre	A Cosimo Fanzago lo “jus de possere recuperare ha Honofrio d'Alessio, o da chi spetta, quanto importa il prezzo de li modelli grandi di creta de li Gloriosi S. Giuseppe e S. Gioacchino”.	Trascritto in forma più ampia in Prota-Giurleo (1986), p. 23, doc. 30.
1643	18 aprile	D'Alessio risulta creditore di 21 ducati per il busto in argento di San Filippo Neri, oggetto di una lite con la Congregazione dell'Oratorio.	Borrelli (1968), p. 27.
1645	13 gennaio	“Et similmente [si è concluso] che si debian passare le partite, de mandati pagati per Martino del Mastro, ad Onofrio di Alesio et Giuliano finelli per publico banco et che se li spedischi mandati de li denari pagati sin hoggi à tutti operarij, et si passano tutti per banchi  Et similmente li ducati seicento stanno In compra cola Casa dell'Annuntiata per cura di Giuliano finelli, quelli si debian conservare”.	Dombrowski (1997), p. 487, doc. K.23.
1646	30 aprile	Onofrio D'Alessio dichiara alla Deputazione del Tesoro “che la statua [dell'Immacolata Concezione] ordinata improntarsi li mesi passati per ordine di detta Deputazione già sta in suo potere, con tutti li pezzi, dello modo istesso che l'have improntata”.	Strazzullo (1978), p. 54.
	19 luglio	“Cossi ancora li docati cento e dudice che detto mastro martino ha pagato Ancora ad Honofrio d'Alessio è questo per questa volta tantum è pagato altre volte senza nostro ordine da oggi avante se li abbia Notificare e Detti docati cento e dodice pagate	Dombrowski (1997), p. 490, doc. K.33.

		a detto Honofrio se li spedischi mandato in Conto dell'opera che fa".	
1647	31 gennaio	“Si è ordinato che Onofrio d'Alessio sfratti la camera dove al presente sta il modello della Beatissima Vergine, et che detta statua di creta si ponghi al suo nicchio alla Sagrestia et si è anche aprontato che si facci il pavimento”.	Strazzullo (1978), p. 54.
1654	14 febbraio	Onofrio d'Alessio riceve 100 ducati “a compimento di D. 2.498,75 a conto del prezzo di due pare di giarre di argento conforme le due altre para che sono nella loro cappella et otto para di fiori di argento cioè sei para grandi e due piccole, la Croce d'argento che va sopra il tabernacolo d'argento dove andrà il prezioso Sangue del glorioso S. Gennaro”.	Nappi (2002), p. 96, doc. 41.
1656	19 giugno	“Onofrio de Alesio” riceve una serie di pagamenti “per l'intero lavoro delle quattro aricchielle de lapislazolo con le sue guarnitioni di rame indorata iuxta il disegno fatto da mastro Francesco Valentino marmoraro, firmato tanto da lui, quanto da detto Onofrio e da notar Giovanni de Pino nel quadro della sua cappella de S. Biase”.	Nappi (2000), p. 75.
1662	3 agosto	Onofrio d'Alessio è pagato 1000 ducati, a compimento di 2350 ducati per la “fattura di una carta di gloria di argento e tre portelle di metallo che ha promesso dare et consegnare a questa Ill.ma Deputatione nelli sottoscritti tempi, cioè una di dette portelle, che servirà per l'altare maggiore, et la detta carta di gloria a ultimo di marzo dell'anno entrante 1663, et le due altre portelle a 15 agosto del medesimo anno a sodisfatione de Signori Deputati”.	Strazzullo (1978), p. 54.
1663	21 giugno	“Al Signor Principe di Viggiano duc. 300 pagatili per Banco del Salvatore per quelli spendere in tutto quello che bisognerà per far finire da Onofrio di Alessio la carta di gloria di argento che sta lavoranno per servitio della Cappella del Tesoro del glorioso S. Gennaro”.	Strazzullo (1978), p. 55.
	29 agosto	“Al Sig. Prencipe di Viggiano duc. 100 pagatili per	Strazzullo (1978), p. 55.

		Banco del Salvatore per quelli spendere in far finire la carta di gloria di argento et le portelle di metallo che sta lavoranno Onofrio di Alessio”.	
1666	3 luglio	“A Onofrio di Alessio duc. 126.2.10 per Banco del Salvatore a conto dell'argento et fattura di una Carta di gloria ha consignato per servitio della nostra Cappella del Tesoro, et per esso a Francesco Ubaldino a conto di duc. 56.2.10 se gli devono per sue fatiche et assistenza in lavorare et far finire detta carta di gloria”.	Strazzullo (1978), p. 55.
1679	19 aprile	“Ad Onofrio d'Alessio polisa de duc. 92 a complimento di duc. 1592, et a conto delle portelle di metallo per l'altari laterali della Cappella”.	Strazzullo (1978), p. 55.
1682	31 gennaio	I Deputati del Tesoro concludono che “il portiero della medesima Deputatione Agostino Spirito si trasferischi ad habitare nelle medesime stanze con doverci assistere giorno e notte sì per osservare l'andamenti di detto Onofrio circa il lavoro di dette portelle ... come per custodire li materiali di dette portelle”.	Strazzullo (1978), p. 55.
1683	marzo	In marzo 1683 i deputati, assistiti da Domenico Marinelli, vanno a vedere come procede il lavoro delle due portelle e su parere del Marinelli pagano al d'Alessio quattro mensili arretrati. La Deputazione aveva concordato di corrispondere al d'Alessio duc. 92 il mese per la durata di trenta mesi.	Strazzullo (1978), p. 55.
	22 marzo	“Hanno ordinato al Rationale facci polisa ad Onofrio d'Alessio de duc. 184 per due mesate che maturano con questo mese di marzo delli duc. 92 il mese se li danno per la costruzione delle due para di portelle per li altari laterali della nostra Cappella”.	Strazzullo (1978), p. 55.
1686	26 gennaio	Al termine del lavoro ai cancelletti per la Cappella di San Gennaro, Onofrio D'Alessio e la Deputazione nominano gli estimatori per l'apprezzo: Alfonso Balsamo per il Tesoro e Tommaso Caccavo per Onofrio D'Alessio e Giacomo de Divitiis suo genero ed aiutante.	Strazzullo (1978), p. 55.
	18	Onofrio D'Alessio riceve 300 ducati di acconto per i	Strazzullo (1978), p. 55.



	dicembre	cancelli laterali della cappella di San Gennaro. Gennaro Monte è destinatario di 135 ducati per la “ponitura in opera delle portelle et indoratura delle statue”.	
1687	17 luglio	“Alli legittimi eredi di Onofrio d'Alessio se facci polisa de duc. 150 a conto delli duc. 297.2.10 se li sono remasti dovendo per complimento del prezzo delle portelle di bronzo dell'altari laterali della nostra Cappella”.	Strazzullo (1978), p. 56.

**Bibliografia:** ZANI (1819), II, p. 44; BORRELLI (1968), p. 27; CATELLO (1977), p. 73; STRAZZULLO (1978), pp. 55-56; SPEAR (1982), p. 297; p. 302; OTTAVI (1990), pp. 293-294; DOMBROWSKI (1997), p. 514, doc. R.7; NAPPI (2000), p. 75; NAPPI (2001), p. 96 ; RUOTOLO (2007), p. 111.

**Antonio**, vedi **Antonio Scoppa**

**Auria (D'), Cesare**, ramaio (notizie dal 1631 al 1639)

Di professione ramaio, l'attività di Cesare D'Auria è testimoniata esclusivamente dalle pale in rame che questi eseguì a supporto dei dipinti di Domenichino per essere, a detta del pittore bolognese alla Deputazione, assai più durature. Considerate le notevoli dimensioni, fu bandito un concorso al quale il D'Auria partecipò con Onofrio D'Alessio. I deputati scartarono la proposta di D'Alessio e preferirono il brevetto di Cesare d'Auria, che prevedeva un supporto costituito da lastre di rame tenute insieme da un sistema di traverse con una superficie stagnata, scelta dettata dalla necessità di uniformare la superficie al di sopra del reticolo di saldature necessario alla saldatura delle diverse lastre.

1632	15 luglio	“A Cesare d'Auria duc. 16 per Banco del Popolo in conto della manifattura, lavoratura e saldatura d'un quadro di rame per l'altari piccoli”.	Strazzullo (1978), p. 142.
1636	27 ottobre	Cesare D'Auria si aggiudica la commissione per le pale di rame per aver chiesto 4 carlini la libbra.	Spear (1982), p. 297; p. 302; Ottavi (1990), pp. 293-294.
	30 ottobre	Cesare D'Auria riceve un acconto di 100 ducati per il	Nappi (2002), p. 95,

		“prezzo de li rami doverà fare per pintare li quadri ad oglio che vengono nel Tesoro de San Gennaro, quali doveran'essere a sodisfattione de Domenico Zampieri e con tutti quelli altri requisiti che se contengono nella conclusione da loro fatta per tale effetto a 27 del presente mese”.	doc. 27.
1637	3 aprile	D'Auria riceve un 26,69 ducati “a compimento di S. 226,69 che D. 200 li sono stati da loro pagati in diverse partite per l'intero prezzo de libre 698 et onze 5 di rame che l'ha poste in una tavola da lui fatta per pintarci uno delli quadri ad oglio che vengono nel detto Tesoro”.	Nappi (2002), p. 95, doc. 28.
	15 giugno	“Alli deputati del Tesoro di S. Gennaro D. 50. E per loro a Cesare d'Auria a compimento di D. 150, e detti anticipatili a conto del prezzo della seconda tavola di rame che sta facendo per pintarvi uno delli quadri ad oglio che dovrà essere a sodisfazione del signor Domenico Zampieri al prezzo che li è stata pagata la prima”.	Nappi (2002), pp. 95-96, doc. 29.
	10 luglio	“Alli Deputati del Tesoro di S. Gennaro D.50 E per loro a Cesare d'Auria a compimento di D. 200 a conto della seconda tavola di rame sta facendo per pintarvi uno delli quadri ad oglio che dovrà essere a sodisfazione del signor Domenico Zampieri”.	Nappi (2002), p. 96, doc. 30.
	31 agosto	“Alli Deputati del Tesoro di S. Gennaro D. 34. E per loro a Cesare d'Auria a compimento di D. 234 per saldo e final pagamento della seconda tavola di rame da lui fatta per pintarvi uno delli quadri piccoli ad oglio che ha consegnato al signor Domenico Zampieri di peso libre 632 e mezzo, cioè libre 550 essa tavola e libre 82 e mezzo l'armaggio d'essa a carlini 4 la libra et al detto armaggio grana 17 la libra”.	Nappi (2002), p. 96, doc. 31.
	9 settembre	“Alli Deputati del Tesoro di S. Gennaro D. 100. E per loro a Cesaere d'Auria in conto del prezzo della terza tavola di rame che sta facendo per pittare uno delli quadri grandi ad oglio da pagarseli conforme alle altre”.	Nappi (2002), p. 96, doc. 32.

1639	16 aprile	Cesare D'Auria riceve dalla Deputazione 119,24 ducati “a compimento di D. 1.219,24 che li restanti D. 1.100 l'have ricevuti cioè D. 200 pagati da loro in diverse partite et et D. 900 da Domenico Zampieri in loro nome et conto per la valuta di quattro tavole di rame da lui fatte ad arbitrio di detto Domenico per pintarvi li quadri ad oglio vengono nel Tesoro del Glorioso, due di essi grandi e due piccoli di peso di libbre 3.668 et onze quattro, cioè libbre 2.524.11 di esse a carlini quattro la libra per lo netto di dette tavole et le restanti libbre 1.153.5 per lo lordo seu di quella rame son venute invitate et stagnate dentro dette tavole a grana 17 la libra iusta la fede del detto Domenico col regio campione et patto fatto con detto Cesare d'Auria con esservi incluso nella detta somma D. 12,52 che si sono da lui spesi per far portare dette tavole dalla sua bottega al Tesoro, stagni et rami che ci ha sopraposti d'ordine del detto Domenico, tiratura di esse nelle stanze di sopra al detto Tesoro et fede del campione, il tutto iusta un'altra fede fatta dal detto signor Domenico, restando intieramente saldato et soddisfatto tanto per causa delle dette quattro tavole, quanto dell'altre due di prima consignate”.	Nappi (2002), p. 96, doc. 33.
------	-----------	---	-------------------------------

**Bibliografia:** STRAZZULLO (1978), p. 142; SPEAR (1982), p. 297; p. 302; OTTAVI (1990), pp. 293-294; NAPPI (2002), pp. 95-96; CERASUOLO (2010), pp. 107-108.

**Avellino, Carlo** (notizie dal 1657 al 1664)

L'attività di Carlo Avellino, di professione argentiere, si svolse principalmente all'interno della committenza teatina. Fu autore della statua bronzea di *San Gaetano da Thiene*, voluta come ex voto degli Eletti di Napoli dopo la peste ed eretta sul piedistallo prospiciente alla chiesa di San Paolo, su disegno di Cosimo Fanzago.

1657	19 giugno	“A don Antonio de Carmona ducati settanta e per lui a Carlo Avellino argentiere, disse in conto del prezzo delle quattro giarre d'argento ch'ha da fare secondo il desegno datoli per loro chiesa di Santa	Nappi (2011), p. 469, doc. 347.
------	-----------	--	---------------------------------

		Maria degl'Angeli de padri Theatini, e per esso a Matteo Grimaldo per altritanti”.	
	30 agosto	“A don Luise de Freitas Pinto ducati vintiquattro e per lui a Carlo Avellino orefice, disse darcili per uno reliqueario de argento per lo prezzo et fattura di detto argento che ha fatto per mettersi una reliquia del glorioso beato Gaetano per la chiesa di Santa Maria della Vittoria al Burgo di Chiaia, il quale reliquiario da a detto santo per sua devottione e per esso a Iacovo Ripetto per altritanti”.	Nappi (2011), p. 483, doc. 403.
1659	8 febbraio	“All'ecclesia di Santo Paulo docati ducento e per don Pietro Frezza procuratore a Carlo Avellino argentiero, disse per un pezzo d'argento sta facendo per il glorioso beato Gaetano”.	Nappi (2011), p. 415, doc. 132.
1663	13 marzo	“[...] Antonio Origlia procuratore di questa Casa di San Paolo a Carlo Avellino disse per la statua del beato Gaetano[...]”.	Trascritto integralmente in Nappi (2011), pp. 416-417, doc. 139.
1664	11 gennaio	“A don Giuseppe Mariconda ducati cento e per esso al padre don Pietro Frezza vicario della Casa di San Paolo, disse inprontarceli gratis per venti giorni per bisogni di questa Casa in doverceli restituire ad ogni sua richiesta, e per esso a Carlo Avellino argentiero, disse pagarli da parte e nome e proprii denari della Casa di San Paolo di Cherici Regolari e sono a conto di ducati mille e cento che questa Casa se li deveno per l'intiero prezzo della statua di rame del loro beato Gaetano collocata sopra il piedistallo di marmo nella piazza di San Lorenzo [...]”.	Trascritto per intero in Nappi (2011), pp. 417-418, doc. 141.

**Bibliografia:** NAPPI (2011), pp. 416-418, docc. 139-141; LENZO (2011), p. 266.

**Azzolino, Giovan Berardino**, detto anche **Giovan Berardino Siciliano** (Documentato a Napoli dal 1595 al 1645), pittore, scultore, modellatore

Originario di Cefalù, da cui l'appellativo di Siciliano, Giovan Berardino Azzolino è noto prevalentemente per la sua attività di pittore dallo stile in bilico fra tardo manierismo e proto-naturalismo (De Castris 1991, p. 311).

È nota tuttavia l'attività di scultore, modellatore e ceroplasta, documentata dalle carte

d'archivio e dalle fonti. Il Soprani, nelle *Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi* (1674), ricorda infatti che “molta maggior vita si scorge nei suoi rilievi di cera” e ricorda due teste di putti e altre statuette in possesso di Marco Antonio Doria. Delle sue opere plastiche si ricordano il *Crocifisso ligneo* per le Crocelle al Chiatamone, documentato al 1614, e quello in avorio (perduto), intagliato nel 1595 per il principe di Conca.

In qualità di modellatore, nel 1605 fu chiamato a realizzare un reliquiario di Sant'Ottavio “fatto in rame indorato alla tedesca con testa a getto e busto ben proporzionato conforme al modello di terra”. Nel 1628, Giovan Berardino Siciliano è pagato “per li modelli di cera delli otto Angeli li quali sono stati dui modelli docati quaranta” per la custodia dei SS. Apostoli (BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 524, c. 42r.). Questi furono gettati dal milanese Bartolomeo Viscontini.

1595	20 marzo	“Al P.e de Conca d.i sei e per lui a Gio Ber.no azzolino, scultore disse a comp.to de d.ti 12 che li altri d.ti sei li ha r.ti da lui contanti a bon conto della manifattura de un Cristo d'avolio alla Colonna che li ha da dar fatto bon compito per la mità d'Ap.le prossimo venturo e non dandocelo per detto tempo sia egli tenuto restituirli detti d. 12 et in arbitrio suo resti di non volere d. 6”.	Nappi (2006), p. 82.
	15 aprile	“Al s.re P.e de Conca d.ti duodeci e per lui a Gio: Ber.no azzolino disse a com.to de d. 24 atteso li restanti 12 li ha r.ti da lui in due partite e sono per valor del avolio e sua manifattura di un Cristo che li ha fatto alla colonna d. 12”.	Nappi (2006), p. 82.
1605	5 ottobre	“per un reliquiario de Santo Ottavio fatto in rame indorato alla tedesca con testa a getto e busto ben proporzionato conforme al modello di terra da farsi con ogni diligenza da Berardino siciliano o altro intendente e pratico et da traggetarse et poi siggilarse similmente con ogni diligenza et artificio tale che rieschi ad compimento de tutta perfettione et eccellenza et conforme ad uno disegno de Santo Zenone in carta che si conserva appresso de lui visto dai Consoli”.	Nappi (1992), p. 24.

1614	21 gennaio	Azzolino riceve un acconto per “un Crocefisso grande in rilievo per la loro Chiesa del Chiatamone”.	Rassegna Economica, IX (1939), p. 478 ; Strazzullo (1954), p. 77.
1628		“Gio: Berardino Siciliano” è pagato “per li modelli di cera delli otto Angeli li quali sono stati dui modelli docati quaranta” per la custodia dei SS. Apostoli.	BNN, Fondo San Martino, Ms. 524, c. 42r; citato per la prima volta in Bozzi Corso (2008), p. 410, nota 15.
1641	19 luglio	“Nicolò d'Oria Principe di Angri et Duca d'Evoli paga D.ti 30, a Gio: Berardino Azzolino in conto di una Statua de relievo di S. Francesco Saverio che fa d'ordine del Sig.r suo Procuratore”.	D'Addosio (1912), p. 604.
	20 settembre	“Nicolò d'Oria Principe di Angri paga D.ti 70, a comp.to di D.ti 100, a Gio: Berardino Azzolino pel prezzo di una statua di S. Francesco Saverio che ha fatto fare d'ordine del suo procuratore al quale è stata inviata in Genova con vascello”.	D'Addosio (1912), p. 604.

**Bibliografia:** D'ADDOSIO (1912), p. 604; *Rassegna Economica*, IX (1939), p. 478; STRAZZULLO (1954), p. 77; NAPPI (1992), p. 24; DE CASTRIS (1991), p. 318, nota 40; NAPPI (2006), p. 82; BOZZI CORSO (2008), p. 410, nota 15.

- B -

**Bertaglia, Bartolomeo**, vedi **Viscontini**

**Bertolino, Giovanni Antonio**, detto anche **Bartolino o Bartolini**, non **Bersolino**, **Fra Gian-antonio (1653-1656)**, fonditore

Di questo fonditore, confratello laico della Casa dei Santi Apostoli, si conoscevano pochi dati imprecisi. Secondo Carlo Celano lo scultore sarebbe stato originario di Firenze, notizia riportata successivamente da Bernardo De Dominici. Per Zani, senza riportare alcuna fonte in merito, la sua attività si svolse tra il 1620 e il 1660.

Nuovi dati documentari permettono una rettifica e un paio di date certe per circostanziare la sua biografia, anche in rapporto all'unica opera certa: la coppia di *Angeli reggicandela* commissionata dal confratello regolare Giuseppe Maria

Caracciolo. Il fonditore era originario non di Firenze, bensì di San Terenzo, come si apprende dall'elenco dei Professi Laici che registra il suo ingresso nella Casa dei Santi Apostoli il 24 giugno 1653.

In qualità di *fusor*, Bertolino lavorò negli ambienti della Casa la pariglia bronzea, che costò la somma di 3136 ducati, come riporta Luigi Guarini nella *Descrizione della Chiesa de' SS. Apostoli*. Giovanni Antonio Bertolino, ricordato come “insigne nel fondare i metalli”, morì il 28 giugno 1656 a causa della peste.

1653	24 giugno	Nell'elenco dei Professi Laici di Francesco Bolvito è registrato “Gio: Ant.o Bertolino di S. Terentio”.	BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 521, c. 56.
1656	28 giugno	“Nel 1656, morirono nelle <i>Nostre Case</i> di Napoli: In SS. Apostoli il fu Giovan Antonio Bartolini Laico, da Sarzana; insigne nel fondare i metalli [...]”. La notizia è registrata dal citato Bolvito, nell'elenco dei “professi laici passati all'altra vita”.	BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms 501, c. 180v.; BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 521, c. 118.

**Bibliografia:** CELANO (1692), I, pp. 219-220; PARRINO (1700), p. 312; DE DOMINICI (2003-2014), p. 306; ZANI (1820), III, p. 101; DE CHAMPEAUX (1886), vol. I (A-C), p. 115; POLLAK PRAG (1910), p. 244; MORMONE (1956), p. 34; MARTINELLI (1959), p. 157; NAVA CELLINI (1972), VI, pp. 813-814; LATTUADA (1984), II, pp. 162-163, con bibliografia precedente; DOMBROWSKI (1997), p. 443, scheda n. G. 159; DOMBROWSKI (1998), pp. 284-285;

**Bolgi, Andrea (1605-1656. Documentato a Napoli dal 1650 al 1654)**, scultore, fonditore e modellatore

Lo scultore carrarese è documentabile a Napoli a partire dal luglio 1650 quando, per la decorazione della cappella Merlino nel Gesù Nuovo, i marmorari Antonio Solaro e Donato Vannelli furono incaricati di selezionare per i putti e le statue uno scultore tra i nomi “di Giuliano tinelli [Finelli], Andrea bolgi, et Ercole ferrata, et non altro”.

Unica opera in metallo a oggi nota eseguita nel breve soggiorno napoletano è la coppia di *Angeli reggicandela*, in bronzo parzialmente dorato, lavoro per il quale Bolgi è ricordato nell'iscrizione incisa alla base dei due torcieri come *inventor*. Considerando che Bertolino, autore della fusione, giunse nella Casa dei Santi

Apostoli il 24 giugno 1653, l'esecuzione avvenne di necessità dopo tale data.

1650	luglio	“Al presente ci obligamo, et promettemo che non obstante detto p atto, l e d ette s tatue, e t p ottini, s i d ebiano fare per mano di uno dell’Infrascritti a nostra elettione cioè di Giuliano tinelli, Andrea bolgi, et Ercole ferata, et non altro”.	Delfino (2003), p. 38, doc. 6.
1653		“Questi [gli Splendori] furono lavorati in casa da un nostro Laico nell’anno 1653 come si legge dall’iscrizione che vi sta incisa, che appresso si legge, e costorono ducati 3136 come dal libro Maggiore Numero Protocollo 223 [...] Iscrizione che sta nella base de splendori Reverendo Padre Don Josepho Maria Caracciolo Praeposto [c. 50] SS. Apostoli/ Andreas Bolgius inventor/ Joannis Antonius Bertolinus Clericus Regularis Fusor 1653”.	BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 527, cc. 49-50.

**Bibliografia:** DE CHAMPEAUX (1886), vol. I (A-C), p. 138; ZANI (1820), vol. IV, p. 130; POLLAK PRAG (1910), p. 244; MORMONE (1956), p. 34, p. 34; MARTINELLI (1959), p. 157; NAVA CELLINI (1972), VI, pp. 813-814; LATTUADA (1984), II, pp. 162-163, con bibliografia precedente; DOMBROWSKI (1997), p. 443, scheda n. G. 159; DOMBROWSKI (1998), pp. 284-285; DELFINO (2003), p. 38.

**Bordone, Ridolfo**, fonditore e ottonaro (notizia del 1619)

Il 2 maggio 1619 Ridolfo Bordone e Giovan Domenico Monterosso ricevono da Francesco Schettino un acconto di 30 ducati, a compimento della somma di 80 ducati, “per un coverchio di sepoltura con il giro intorno di marmora tutto muscato di ottone tanto lo detto coperchio tanto lo giro che serve per la sepoltura delli Fratelli del SS.mo Rosario di S. Domenico dentro detta Chiesa a piede della nova Cappella del Rosario nel quale coverchio vi sono scolpiti di metallo di basso rilievo sei Fratelli et un monaco con la descrizione a piede”.

**Bibliografia:** *Rassegna Economica* 1940, X, p. 458.



**Calli (De), Domenico Antonio**, ottonaro

Di questo artefice non si conoscono gli estremi biografici, né si possono a lui ascrivere dei lavori. Risulta documentato come fornitore di 60 libbre di ottone per la cancellata della cappella De Caro-Cacace in San Lorenzo Maggiore, eseguita dall'ottonaro Bartolomeo Rosso in collaborazione con il ferraro Giovan Leonardo Vinaccia.

“A Giovanni Camillo Cacace, ducati 19, tari 2 e grana 10 a Domenico Antonio De Calli, disse esser per l'intero prezzo delle libbre 60 di ottone filato che li ha venduto e consegnato per servizio della sua Cappella del SS. Rosario sita dentro la chiesa di San Lorenzo, a ragione di carlini 3 e 1 cinquina la libbra così d'accordo tra loro” (ASBN, Banco del Popolo, matr. 281. Partita di 19 ducati del 10 febbraio 1652).

**Bibliografia:** PANE (1984), p 110; LOFANO (2016), p. 268, doc. IV,6.

**Carlo**, fonditore (16 settembre 1621-31 aprile 1622)

“A Carlo per tutto il mese de Aprile hà servito alla fonderia giornate trentacinque à grana venti due il dì à sue spese sono ducati sette, soldi tre, et grana dieci” (BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 524, c. 53v).

Bibliografia inedita

**Claudio**, fonditore

Di questo artefice sappiamo che partecipò al getto delle parti in metallo della custodia per i SS. Apostoli e che, nel 1628, “hà servito à Bartolomeo [Viscontini] quando have buttato li Angioli [di Azzolino] giornate seie à carlini sei il dì, sono ducati tre, tre” (BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 524, c. 42r).

1621-1622	16 settembre-	Claudio fonditore è pagato “per giornate quindice	BNN, <i>Fondo San</i>
-----------	---------------	---	-----------------------

	31 aprile	à carlini sei il dì per gettare dette cornice [per la custodia]”.	<i>Martino</i> , Ms. 524, c. 53.
1623	settembre	“Claudio fonditore per giornate sedice, à carlini sei il giorno sono <i>ducati</i> nove, et tari tre”. Allo stesso sono intestate altre due polizze, “per giornate nove per gettare diverse cose di rama per servitio della custodia” e “per giornate sedici à carlini sei il dì”.	BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 524, c. 54.
1626		“A Claudio funditore per giornate dodici per gittare li pezzi del secondo ordine à carlini sei il dì sono <i>ducati</i> sette, et tari uno”. L'artefice riceve inoltre quattro ducati e mezzo “per giornate sette è mezze à carlini sei”.	BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 524, c. 55.
1627	1 luglio- 31 settembre	Il fonditore percepisce “per giornate seie à carlini sei il giorno docati tre, et altre”.	BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 524, c. 57.
1628	Agosto- settembre	L'artefice è pagato 6 carlini al giorno per 15 giornate e mezzo.	BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 524, c. 57.

#### Bibliografia inedita

**Cochet, Christophe, detto anche Corset, Corsetti, Coscetti o Coscetta, o anche Cristoforo o Christofano francese (notizie dal 1624 al 1629)**, scultore e modellatore

Scultore di origine francese Christophe Cochet, italianizzato in Corsetti, Coscetti o Coscetta, giunse a Napoli nel novembre del 1624, “venuto da Roma [...] a posta per lavorare in questa Cappella” del Tesoro.

Cochet risiedeva, probabilmente fin da subito, all'interno delle Case dei Santi Apostoli se, nel marzo 1625, un certo “Christofano francese” viene ricordato nel Libro di spese dei Santi Apostoli per eseguire i modelli in cera per le statue degli Apostoli “che vanno alli nicchi della custodia” per l'omonima chiesa teatina, eseguendone solo nove e lasciando incompiuto il lavoro.

Nell'ottobre dello stesso anno, lo scultore percepiva un acconto “per il modello di creta del quondam Cavaliero Marino”, gettato in metallo dal milanese Bartolomeo Viscontini, per il monumento commissionato da Giovan Battista Manso e pensato in origine per la sepoltura del poeta ai Santi Apostoli.

Nel 1626, lo scultore riceveva dalla Deputazione del Tesoro l'incarico di eseguire una Vittoria, a *pendant* della compagna eseguita da Francesco Iovene per uno dei timpani esterni alla cappella, lavoro lasciato incompiuto come i putti commissionati l'anno successivo.

In un susseguirsi di incarichi mai portati a termine, nel maggio 1628 Cochet partecipava con un disegno, assieme all'ingegnere Giovan Giacomo Conforto, al progetto per la cancellata in ottone per la Cappella del Tesoro. Non siamo certi sulla data di partenza di Cochet sebbene, nel 1629, lo scultore risultasse ormai rientrato in Francia.

1624	18 ottobre	La Deputazione del Tesoro stanziava la somma di 20 ducati da “pagare in Roma a Cristoforo Coscetti scultore per venire in Napoli a lavorare nella Cappella”.	Strazzullo (1994), p. 86; Bacchi (2009), pp. 121-122.
	28 novembre	I deputati avevano “ragionato del nuovo scultore venuto da Roma Cristoforo Coscetti a posta per lavorare in questa Cappella”.	Strazzullo (1994), p. 86; Bacchi (2009), p. 122.
1625	24 marzo	“Christofano Francese” è ricordato nel Libro di spese per le gioie dei SS. apostoli “per fare dodici modelli di cera per le statue delli dodici Apostoli che vanno alli nicchi della custodia seli da la cera" per il prezzo di 200 ducati, dei quali riceve in acconto 150, "et ha consignato modelli nove, et si è partito da <i>Napoli</i> senza fare l'altri tre modelli havuto come di sopra”.	BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 524, c. 44v; BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 527, c. 45.
	23 settembre	Bartolomeo Viscontini si impegna di eseguire la fusione della “statua del ritratto del detto q.m cavaliere Marino, consistente in testa, corona et petto di bronzo [...] promettendo obbedire pontualmente circa la grandezza, qualità et bontà alli modelli delle predette statue da formare dal detto Christofano scultore, ut supra [...], della bontà de dette statue s'habbia da stare al giudizio di detto Christofano scultore”.	Trascritto in Conte (2012), pp. 411-412, doc.13.
	30 settembre	“A Christofaro Coscetto, scoltore francese, docati venti corr.ti, e se gli pagano in conto di d.ti	Trascritto integralmente in Conte (2012), p. 415.

		cinquanta per il modello di creta del q.m cav.r Marino che haverà da fare, e delli modelli delli due cavalli marini conforme n'appare cautela stipulata questo dì per notar Luise Ferro di Napoli”.	
	3 ottobre	Cochet riceve in acconto da Giovan Battista Manso, marchese di Villa, un acconto di 20 ducati, per una somma totale di 50, “per il modello di creta del quondam Cavaliero Marino che li haverà da fare e delli modelli delli due cavalli marini, conforme appare cautela stipolata a 30 settembre per Notar Loise Ferro di Napoli”.	Catello (1984), p. 362, doc. 1. Nappi (1992), p. 123. La notizia è riportata, inoltre in Conte (2012), p. 421, doc. 20.
	25 ottobre	Domenico Agliano si impegna, nel tempo di quattro mesi, di “ponere in opra di quattro de marmi immischi et de tutte altre cose necessarie a sua spese et fatiche il tumulo del detto cavalier Marino, tutto conforme fatto il disegno fatto per Christofano Coscetto, esistente dentro del muro di Santi Apostoli di questa città, et tutto a iuditio et sodisfatione del detto Christofano”.	Trascritto in Conte (2012), p. 413, doc.14.
1626	30 aprile	La Deputazione conclude che “Cristoforo Coscetti facci un'altra statua di marmo con le ale per apparare detta statua fatta dal detto Francesco [Iovene] acciò che di quella se ne possa servire la Deputatione, et vista l'una e l'altra statua la Deputatione possi pigliare la resolutione necessaria”.	Strazzullo (1978), p. 52.
1627	15 ottobre	La Deputazione conclude che “per farsene dui Puttini per ponerosi sopra la detta porta, è stato concluso che se piglino detti dai pezzi di marmo per famosi li detti dui puttini et quelli se diano a lavorare a Cristoforo Coscetti scultore”.	Strazzullo (1978), p. 52; Dombrowski (1997), p. 390, nota 5.
1628	17 maggio	“Hanno ragionato della cancellata et si sono consegnati al Signor Marcello Filomarino dui disegni, uno de Coscetti e l'altro de Conforto, e ordinato che se li porti anco quello de Pichiatti per vedere quale delli tre serà più a proposito”.	Cleopazzo (2016), p. 31, doc. 3.
	15 giugno	“Coscetti comincia l'altra statua senza perder tempo”	Catello (1977), p. 142, nota 142.

1629	21 novembre	Cosimo Fanzago riceve un primo acconto di 50 ducati per la “lavoratura della statua Cominciata da Coscetti”. La figura di Vittoria, a sinistra sopra la nicchia di San Paolo, fu terminata dallo scultore bergamasco nel 1634.	Catello (1977), p. 402, nota 3; Bacchi (2009), p. 122.
------	-------------	--	--

**Bibliografia:** ZANI (1820), VI, p. 257; STRAZZULLO (1978), p. 52; CECI (1912), p. 471; Catello (1984), pp. 353-357; NAPPI (1992), p. 123; DOMBROWSKI (1997), pp. 437-438, scheda G. 153; BRESC-BAUTIER (1998), p. 53; BACCHI (2009), pp. 121-125; CONTE (2012), pp. 213-217 e pp. 411-421; CLEOPAZZO (2016), pp. 22-23; p. 31, doc. 3.

## - D -

### **David Francese**, cesellatore

Di questo artefice sappiamo che è pagato “per cesellare li sopra detti otto Angeli [gettati da Bartolomeo Viscontini su modelli di Azzolino per la custodia dei Santi Apostoli] con le sue ale à ducati venti doi l'uno che sono docati centosettanta sei” (BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 524, c. 42r). Il suo nome ricompare, accanto a quelli di Gio. Giorgio Tedesco e Alessandro Piccioni per i lavori di cesello alle statue per la custodia delle monache della S. Trinità (BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 524, c. 21r).

**Bibliografia:** BOZZI CORSO (2008), p. 410, nota 15.

### **David Tedesco**, cesellatore

Il suo nome è registrato nel “Conto de Spese à lavorare, et gettare di rame li dodici modelli delli Apostoli”, in cui è pagato 18 scudi, e “per cesellare detta statua di San Paulo seli è data saldata, et renettata” (BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 524, c. 45r).

Bibliografia inedita

### **Domenico Romano**, fonditore, calderaro, ottonaro, vedi **Domenico Rosso**

**Fanzago (detto Fansago, Fansaga o Fonzaghi), Cosimo, detto Cav. Cosmo, o Cosimo; Cav. Cosimo da Bergamo, o Bergamasco (documentato a Napoli dal 1608 al 1678)**

Nato a Clusone, Cosimo proveniva da una famiglia bergamasca dedita alla lavorazione dei metalli. A proposito dei Fanzago, Tassi scriveva: “io bene vedo, e sento, che nel fonder metalli eran celeberrimi, mentre le più bone campane sono de' Fanzaghi. Si vedono candelieri di metallo, calamai, statuette, mortaij; horologij di casa e sono i più stimati”.

Giunto a Napoli nel 1608, all'età di 17 anni, l'artista bergamasco esordiva nell'agone artistico della città vicereale stringendo una società con il toscano Angelo Landi l'11 agosto 1612, suggellata inoltre dal matrimonio con la figlia di Landi nel settembre dello stesso anno.

Nell'ottobre 1619, Fanzago fornisce un disegno per il tabernacolo di Santa Patrizia realizzando, inoltre, i modelli per le figure in rame dorato. L'opera di maggiore impegno, nel campo della toreutica, resta tuttavia la cancellata monumentale per la cappella di San Gennaro.

Nel luglio 1629, Cosimo presentò un progetto approvato dalla Depurazione del Tesoro per la porta in ottone. L'anno successivo, Biase Monte e Orazio Scoppa si impegnavano a realizzare le fusioni dei modelli lignei di Fanzago, presentati nel 1633.

I due fonditori furono licenziati, per non aver rispettato i tempi di consegna, e l'incarico passò a Gennaro Monte, figlio di Biagio, che nel 1665 gettò il *San Gennaro bifronte* al centro della rostra, la cui messa in opera avvenne solo quattro anni dopo, nel 1669, ad opera di Dionisio Lazzari.

1619	14 ottobre	“Item è convenuto, ut supra, che le colonne de detta custodia, similmente, debbiano essere di lapislazzaro scannellate, con liste di rame indorato e delle quali se ne debbia fare una per mostra, et poi le altre, piacendo, se debbiano sequitare [...]. Item è convenuto, ut supra, che [...] li lavori di metallo, cartelline et cartelle, figure et	Trascritto per intero in Nappi (1980), p. 225; D'Agostino (2011), pp. 403-404, doc.
------	------------	--	---

		qualsivoglia cosa si haverà da fare, conforme ordinarà detto Cosmo [...]. Item è convenuto, ut supra, che tutti li metalli siano de perfettissima e reale mistura, bene indorati et netti, et bene renettati, et limati, senza cera de sorte alcuna”.	39.
1620	21 gennaio	“A donna Maria Piscitella, Abbatessa di Santa Patrizia, ducati 20, e per lei a Cosmo Fanzaghi, in virtù et ordine di Francesco Balsimelli, et lui a conto delle figure et modelli haverà da fare per la custodia di marmo et gioie che fa detto Francesco, per servitio del Monasterio, come per istrumento al quale refere e per lui a Giovan Battista Lutiani, per altritanti”.	D'Agostino (2011), p. 405, doc. 42.
	24 marzo	“A donna Maria Piscitella, Abbadessa di Santa Patrizia, ducati 70, e per lei a Francesco Balsimelli, per pagarsi a Cosimo Fanzago, a conto de li modelli et figure, fatte per servitio della custodia del nostro monastero”.	D'Addosio (1914), p. 558; D'Agostino (2011), p. 405, doc. 43.
1629	5 luglio	“Hanno ragionato con lo cavaliere Cosmo Fanzagha al quale hanno imposto che facci alcuni disegni per la cancellata et promesso de portarli per la sessione seguente”.	Cleopazzo (2016), p. 31, doc. 4.
1630	30 gennaio	“Giovedì a dì 30 di Gennaio sono venuti li Patri Tarugi de Gerormini Padre don Valerio di San Paulo e il Padre Corcione del Giesù con li Signori Marcello Filomarino et Ascanio de Vivo et con istrumento anco del Signor Marcello di Tortora, don Ferrante Dentice et Jacomo Pinzo hanno discorso sopra lo disegno della Porta et li detti Patri hanno dichiarato che lo disegno sta bene et ordinato al Cavaliere Cosmo Fanzagho che camini innanzi l'opera et lasci li balaustri per l'ultimo perché se pigliarà resolutione se li vogliono o no [...] perche tra tanto il detto Cavaliere Cosmo fenisce de pulire detto disegno”.	Cleopazzo (2016), p. 31, doc. 5.
1631	4 novembre	“Hanno discusso supra lo negotio della porta e visto li puttini e balaustri con istrumento delli illustrissimi Bartolomeo Picchiatti regio ingegnere maggiore Antonio (sic!) Campana ingegnere et lo Cavaliere Fanzago e li horefici e risoluto che detti ingegneri faccino una relazione alla Deputazione delo che bisogna farsi in detta	Cleopazzo (2016), p. 31, doc. 6.

		porta del che si ha pigliato peso il Cavaliero di recuperarla”.	
1635	29 novembre	“che li dubbij de detti ingegnerii proposti sono subsistenti e che il lavoro fatto se può ponere in opea, ma che li quattro puttini che regono li strafori dela testa di San Gennaro sono un poco più larghi di braccia del disegno e [che li quattro strafori grandi se posseano fare di meno peso, che li pezzi piccoli sopra il straforo dove vengono li balaustri per essereno de più pezzi e soverchio de stagno ci se faccino de un pezzo, secondo quello ultimamente fatto da detti partitarij di detta porta. Per venir l'opra più gagliarda e che lui se obblighi alla Deputazione facendose detta porta con l'assistenza sua e dela maniera che darà li modelli, farli ponere in opra senza alcuna difficoltà, che la porta ha da aprir, e che il detto lavoro o porta habbia da esser durabile e perpetuo senza far motivo alcuno né per il peso né per altro”	Il documento, riassunto e trascritto in parte da Strazzullo (1978), 157 è riportato integralmente in D'Agostino (2011), p. 424, doc. 114.
1636	19 luglio	“Desiderandosi dala nostra sessione generalmente dar perfectione ala Cappella del glorioso S. Gennaro et in particolare circa il far finire la porta di essa, nela quale per molto tempo, per diversi incidenti non vi si è fatigato, perciò, essendosi chiamato li partitarj Oratio Scoppa e Biase Monte s'è concluso (cifra preiudicium del presente instrumento) che se li dia tempo per tutto decembre 1637 a dare il lavoro compito et posto in opra, dal quale mancando si possa farlo finire a lor danno et interesse, e dal'altra parte si dia quella sodisfatione che nel detto istrumento si contiene, il qual lavoro da farsi debbia esser iuxta il disegno delo Cavalier Cosmo Fanzago”.	Strazzullo (1978), p. 157.
1640	17 agosto	“Mentre si vede da questa Deputatione che il lavoro dela porta non camina, et s'impedisce lo che tanto si desidera per aprire la Cappella del Tesoro del glorioso S. Gennaro, si è perciò concluso che nela prossima sessione si chiami il Cavalier Cosmo Fanzago, che tiene pensiero di quella, et resolutamente se li imponghi che finisca detto lavoro conforme sta obligato, altrimenti restituisci quello se li è pagato per detta causa subito, et recusando pagare si vadi da S. E. per farlo costringere per possersi im-ponere ad	Strazzullo (1978), p. 158.



		altri che faccino il lavoro sudetto”	
1663	4 aprile	“Hanno conchiuso che all’hora quando sarà perfettionata la porta de ottone che si sta facendo nella Cappella del Tesoro del glorioso San Gennaro si levi la porta di legno che al presente vi sta et quella si dia per carità alla chiesa novamente eretta di Santa Maria del Pianto per divotione della nostra città”.	Cleopazzo (2016), p. 31, doc. 7.
1665	18 dicembre	Gennaro Monte è pagato “a conto delle due statue di ottone del nostro [...] San Gennaro vescovo e martire, che deve fare per ponerle sopra la porta grande di ottone”.	Rizzo (1984), p. 392; D'Agostino (2011), p. 352, scheda A.11.
1669		Dionisio Lazzari è pagato per realizzare “l'andito per salire la statua del glorioso San Gennaro e ponerla nella porta della cappella”.	D'Agostino (2011), p. 351, scheda A.11.

**Bibliografia:** ZANI (1821), vol. VIII, pp. 192-193; D'ADDOSIO (1914), p. 558; NAVA CELLINI (1972), p. 797; CATELLO (1977), p. 72; STRAZZULLO (1978), pp. 67, 157-158; NAPPI (1980), p. 225; CATALANO (1984), II, p. 328; RIZZO (1984), pp. 452, 458; STRAZZULLO (1994), pp. 15-16; VALERIANI (2001), pp. 52-53; D'AGOSTINO (2007), pp. 45-46; BOZZI CORSO (2008), p. 161; D'AGOSTINO (2011), p. 424, doc. 114; CLEOPAZZO (2016), p. 31.

**Finelli, Giuliano (detto Giuliano, da Carrara, o carrarese) (documentato a Napoli dal 1634 al 1650)**

Nipote di Vitale Finelli e allievo a Napoli di Michelangelo Naccherino, da cui apprese i rudimenti della bronzistica, Finelli si trasferì successivamente a Roma, dove fu prima collaboratore di Pietro e Gian Lorenzo Bernini e, successivamente, a capo di una propria bottega romana dopo l'allontanamento “dalla pratica del Bernini”.

Tornato a Napoli alla fine del 1634, a Finelli fu affidata da parte della Deputazione del Tesoro di San Gennaro la realizzazione della serie bronzea dei Santi Patroni che prevedeva in origine un numero di 17 statue, ridotto a 13. A questo lavoro, la più importante impresa bronzea della Napoli vicereale, parteciparono anche Domenico Guidi, chiamato dallo zio Giuliano per avere un aiuto e, stando alla notizia di Giovan

Battista Passeri, Gregorio De' Rossi, conosciuto dallo scultore massese nel cantiere del ciborio petrino.

In qualità di modellatore e fonditore, Finelli eseguì le mostre bronzee (perdute) per i pannelli musivi di Giovan Battista Calandra per l'altare Filomarino nella chiesa dei Santi Apostoli, per il quale aveva scolpito la coppia leonina che regge la mensa dell'altare. Sempre per la chiesa teatina gettò i capitelli e le basi per l'altare Antinori, parte di un progetto più grande che prevedeva un'architettura speculare all'altare Filomarino con una statua bronzea di Don Francesco Olimpio, mai eseguita.

Lo scultore non fu estraneo al mondo degli argentieri ed eseguì modelli per statue in argento, per la gran parte perdute, delle quali sopravvive *l'Immacolata Concezione*, in parte fusa da Onofrio D'Alessio e completata da Tommaso Treglia.

Al termine del 1650 fu chiamato a Roma, dove morì tre anni dopo, per seguire le fusioni di dodici leoni, in bronzo dorato, e copie dall'antico per la residenza madrilenza di Filippo IV.

1635	7 settembre	“Julianus fineli ad Conventionem cum dictis Dominis deputatis... de Fare Tutte le statue, quali bisogneranno per servitio di detta Venerabile Cappella, à bronzo, delli quale sia tenuto sincome Promette prima far li modelli à spese sue, et li marmi à spese della detta Cappella, et quelli a quelli prezzi, che meglio potrà Convenirsi con detti signori Deputati ... Et le dette Statue Promette il detto Giuliano Darle finite di tutto quanto cioè quelle di bronzo infra quattro anni da hoggi”	Dombrowski (1997), p. 479, doc. K.1; Giometti 2010, p. 34, nota 31.
1636	13 marzo	I Deputati “han concluso che come quello [modello] se faccia la statua di argento [dell' <i>Immacolata Concezione</i> ] dal detto magnifico Giuliano, al quale si è incaricato se pigli quel agiuto li sarà necessario”.	Strazzullo (1978), p. 72, n. 188; Dombrowski (1997), p. 479, doc. I.1.
1637	7 ottobre	“Si è appuntato che li signori Carlo Brancaccio, Ferrante Dentice, et Andrea Police faccino chiamare il signor Giuliano finelli per che si faccino le statue di Metallo”.	Dombrowski (1997), p. 480, doc. K.2.
1638	24 febbraio	“A Giuliano duc. 400 per Banco dello Spirito Santo in conto cossi delli modelli delle statue sudette quanto alla manifattura di esse”	Dombrowski (1997), p. 480, doc.

		K.3.
	“Alli Deputati del thesoro di San Gennaro ducati quattro Cento per loro à Giuliano finelli se li Pagano In conto per tanto delli modelli dovesse fare per le statue di Bronzo che vengono nelli nichì del thesoro del Glorioso San Gennaro quanto per la fattura di dette statue d'apportarbarresi detti modelli dalla loro sessione sopra quali se dovesse stabilire detta manifattura – 400 - ”	Dombrowski (1997), p. 480, doc. K.4
31 marzo	“Banco del Spirito Santo, pagate a Giuliano Finelli ducati 150 a compimento di ducati 350 che ducati 200 li sono stati pagati dal Padre D. Giovanni Battista Brancaccio, et detti sono in conto del modello della statua della Gloriosissima Vergine da lui fatta et accomodatione delle cere rosse c’haverà da fare per detta causa”.	Dombrowski (1997), p. 479, doc. I.2.
	“Alli Deputati del thesoro di San Gennaro ducati trenta e per loro à Giovanni Felippo Romaghera se li anticipano per una Annata finienda à maggio 1639. dell’affitto delle due stanze Continue al Grottone da esso affittatoli per servitio delle Statue si doverando fare per il thesoro del Glorioso San Gennaro quale stanze servono per Giuliano finelli, che fa le statue sudette, et se li fa detta anticipazione per alcune Cuse discusse In sessione”	Dombrowski (1997), p. 480, doc. K.5.
10 aprile	Nel processetto matrimoniale con Flavia Lanfranco, figlia del pittore Giovanni, Giuliano Finelli dichiara: “continuai a stare in Napoli con detto mio zio [Vitale Finelli] da otto anni continui, et dopoi andai in Roma ad essercitare l’Arte della scultura di marmori et bronzi, dove ho commorato sempre da circa sedici anni, et ho lavorato a San Pietro et Santa Maria Maggiore, et dopo son tornato a Napoli, chiamato dalla Città per fare le statue che vanno nella Cappella di S. Gennaro, che sarà circa quattro anni”.	Prota Giurleo (1957), p. 165; Strazzullo (1984), p. 144; Dombrowski (1997), p. 460, doc. A.17.
29 maggio	Giuliano Finelli stila una relazione per 100 cantara di rame e 5 di stagno per le fusioni delle statue di <i>San Gennaro</i> e dei <i>Santi Patroni</i> della città di Napoli.	Strazzullo (1994), p. 176; Dombrowski (1997), p. 480, doc. K.6.
3 ottobre	“Banco del Monte di Pietà, pagate a Giuliano Finelli ducati	Strazzullo

		150 a complimento de ducati 550 che li restanti ducati 400 li sono stati da noi pagati per il Banco del Spirito Santo a 24 febbraio prossimo passato, et detti in conto deli ducati 1000 promessi anticiparsi per causa delle statue di metallo doverà fare per il Tesoro del glorioso S. Gennaro, il tutto servata la forma della conclusione da noi per tal causa fatta a 22 settembre del medesimo anno et istrumento per notare Giovan Leonardo d'Aulizio, a quale in omnibus s'habbia relatione".	(1994), p. 177; Dombrowski (1997), p. 485, doc. K.11.
	20 novembre	Nel secondo contratto, il numero delle statue scende da 17 a 14: "Et perche nel detto soprascritto Instrumento fù convenuto doversi fare le dette statue In quattro anni nel primo due d'esse, nel secondo tre, nel terzo quattro, et le restanti otto nel ultimo anno. Al presente, etiam In essequitione della proinserta conclusione si convene, che le dette statue siano quattordici tantum delli infrascritti santi delli detti santo Gennaro e san Tomaso, et santo Anello santo Aspremo, santo Severo santo Attanasio, santo Agrippino santo Eufebio Beato Andrea Avellino, Beato Giacomo della marca santa patricia, santo francesco di paula santa Candida seniore, e santo Biase [...] De più se convene che detto Gioliano sia tenuto, come promette le dette quattordici statue farle in quattro anni, come fù convenuto in detto primo instrumento".	Il documento è trascritto ampiamente in Dombrowski (1997), pp. 482-484, doc. K.8.
1639	5 febbraio	"Banco del Popolo, pagate a Giuliano Finelli ducati 300 in conto del prezzo della manifattura delle statue di metallo che da lui si stanno facendo per ponerle nelli nicchi del Tesoro del glorioso S. Gennaro da esso promesso farsi in virtù d'istrumento stipulato per notar Giovanni Maria Stinca a quale in omnibus s'habbia relatione".	Strazzullo (1994), p. 177; Dombrowski (1997), p.485, doc. K.12.
	17 marzo	"Si è appuntato, che nella Sessione Sequita si facci concluso che li ducati 300 il Mese pagarsi a Giulio finelli si paghono praecedentemente dali signori Deputati eletti per tal causa".	Strazzullo (1994), p. 177; Dombrowski (1997), p.485, doc. K.13.
	14 luglio	"Si e appuntato che si spedischi mandato de duc. 300 à Giuliano finelli per la mesata di Giugno passato però non se li dovrà spedire ... da hoggi avanti per qualsivoglia Causa, se prima ha portarsi le Statue di Marmo del thesoro, et quelle	Strazzullo (1978), p. 73, n. 193; Dombrowski

		finite”.	(1997), p. 485, doc. K.14.
	28 luglio	“Banco della Santissima Annuntiata, pagate al magnifico Giuliano Finelli ducati 300 a complimento de ducati 1950 che li restanti sono stati pagati in diverse partite, et detti in conto dela manifattura dele statue di metallo che sta facendo per ponerle neli nicchi del Thesoro del glorioso S. Gennaro da esso promesso farsi iuxta li pacti et conclusioni da noi fatte, a quali s’habbia relatione, et detti sono per la mesata di luglio 1639, quali se li danno per spenderli in tutto quello sarà necessario per dette statue et pigione delle stanze dove se fanno, et detti oltra li ducati 1000 anticipati per tal causa”.	Strazzullo (1994), p. 78; Dombrowski (1997), pp. 485-486, doc. K.15.
1640	3 luglio	“Alli deputati del tesoro di Santo Gennaro ducati trecento et quelli, à Giuliano Finelli à Complimento di ducati mille nove Cento Cinque disse che li restanti li sono stati pagati in diverse partite disse In conto della Manifattura delle statue di metallo che stà facendo per ponerli neli nichì del tesoro del Glorioso Santo Gennaro da esso promesso farli Iuxta li patti, e conclusioni da essi fatti à quali s’habia relatione, et detti sono per la mesata di luglio 1639. quali se li danno per spenderli In tutto quello sarà necessario per servitio di dette statue, et pigione delle stanze dove si fanno et detti oltre li ducati mille anticipateli per tal Causa In piede delle quali polizze Vi è firma di detto Giuliano Finelli – 300 –”.	Dombrowski (1997), p. 486, doc. K.16.
1641	17 luglio	“Alli Governatori della Cappella di Santo gennaro ducati trecento e per essi à Giuliano Finelli disse à Complimento de ducati quattromilia novecento Cinquanta che li restanti li sono stati pagati In diverse partire et disse In conto della manifattura delle statue di metallo che stà facendo per ponerli nelli nichì del tesoro del glorioso San gennaro da esso promesso farsi Juxta li patti et conclusioni da loro fatte ai quali s’habbia relatione et disse per la mesata di maggio 1640. et sono oltre li ducati mille anticipati per la causa sudetta In piede la quale polisa vi e la firma di detto Giuliano Finelli a lui – 300 –”.	Dombrowski (1997), p. 486, doc. K.17.
1642	23 ottobre	“Alla Cappella del Glorioso Tesoro del Glorioso San Gennaro ducati trecento, et per li Deputati a Giuliano Finelli a compimento di ducati 7400, che li restanti li sono stati pagati in diverse partite In conto della Manifattura delle statue di	Dombrowski (1997), p. 486, doc. K.18.

		<p>Metallo, che stà facendo per pondersi nelli nicchi del Tesoro di detto Glorioso S. Gennaro, da esso promesso fare iuxta li patti, et conclusioni fatti per tal causa, à quale se habbia relatione et detti ducati sono oltre li mille che se li pagorno anticipatamente per tal causa, et per lui al Detto per altritanti – 300”.</p>	
	17 dicembre	<p>“Alla Cappella del Glorioso Tesoro del Glorioso San Gennaro ducati trecento, et per li Deputati a Giuliano Finelli a compimento di ducati 7400, che li restanti li sono stati pagati in diverse partite In conto della Manifattura delle statue di Metallo, che stà facendo per pondersi nelli nicchi del Tesoro di detto Glorioso S. Gennaro, da esso promesso fare iuxta li patti, et conclusioni fatti per tal causa, à quale se habbia relatione et detti ducati sono oltre li mille che se li pagorno anticipatamente per tal causa, et per lui al Detto per altritanti – 300”.</p>	<p>Dombrowski (1997), p. 486, doc. K.18.</p>
1643	23 febbraio	<p>“Alli Deputati del Tesoro del glorioso S. Gennaro ducati Cinquecento, e per loro a Giuliano finelli a compimento de ducati sette millia, e novecento, che li restanti li sono stati pagati In diverse partite, e detti In conto della manifattura delle statue di metallo, che stà facendo per ponerli neli michi del Tesoro del glorioso S. Gennaro, da esso promesso farli justa li patti, e conclusioni fatte per tal causa, a quali s’habbia relatione, e questi sono, oltre li ducati mille, che si li pagorno anticipatamente per tal causa – 500”.</p>	<p>Dombrowski (1997), p. 486, doc. K.20.</p>
	8 aprile	<p>“Alla Detta [= Cappella del Glorioso Santo Gennaro] ducati Cinquanta per li Deputati a Giuliano Finelli a Compimento di ducati 7950, che li restanti li sono stati pagati in diverse partite, et Incontro della Manifattura delle statue di Metallo, che sta facendo per ponerli nelli Nicci [<i>sic</i>] di detto Tesoro di detto Glorioso santo dà esso promesso farli iuxta li patti, et conclusioni fatte per tal causa al quale se habbia relatione, et sono oltre li ducati mille, et se li pagorno anticipatamente per tal causa et per lui ad Alfonso Romagnina In conto di ducati 150 che li paga per il pigione dello stantione, dove lavora le statue del detto Glorioso Santo nelle sue Case al santo Arcangelo a Baiano, per ducati 150 l'anno, quali ducati 50. li</p>	<p>Dombrowski (1997), p. 487, doc. K.21.</p>

		paga per l'annata e' dà cominciare a Maggio 1643 et ha da finire a maggio 1644 et per lui ad Agostino Migliarino per altritanti – 50 – ”.	
	giugno-luglio	<p>“Io Giuliano finelli scoltore de Marmi et piú gettatore de Metalli con la presente dichiaro haver ricevuto dal signor Giovanni cola Cocchi ducati trenta In quindici zecchini d'oro quali mi paga à conto dell'elemosina per esso signor Giovanni cola promessa pagare alli deputati della cappella del glorioso san gennaro ... dell'albaiano firmato da esso signor Giovanni cola et da altri caratarij dell'ar... della farina per servitio della fabrica del tesoro de san gennaro et dentro l'arcivescovato ... Et detti li ricevo à conto di quello mi han girato detti deputati per il mio lavoro che fò in detto tesoro e prometto In ogni futuro tempo farli fare buoni a detto signor Giovanni cola da signori deputati et à conto celi hò fatto fare la presente firmata da mia mano In napoli li 16 de giugno 1643.</p> <p>Io Giuliano finellij Affermo ut supra.</p> <p>E piú o ricevuto altri ducati vinti  oggi li 15 di luglio 1643 – ducati 20 –  Giuliano finellij  e piú o ricevuto altri ducati cinquanta  oggi li 19 di luglio 1643 – ducati 50 –  Giuliano finellij”.</p>	Dombrowski (1997), p. 487, doc. K.22.
	23 luglio	“Allo cardinale Filomarino ducati centocinquanta e per esso a Giuliano Finelli, disse sono in conto della cornice di metallo che ha preso a fare per li quadri di mosaico della lloro cappella”.	Nappi (2011), I, p. 450, doc. 258.
	23 ottobre	“Al Thesoro del Glorioso santo Gennaro di questa Citta ducati tredici tari i grana 13 et per essi a Giuliano finelli per racione in libretto a lui – 13.1.13”.	Dombrowski (1997), p. 486, doc. K.19.
1644	2 gennaio	“A detto [cardinale Filomarino] ducati cinquanta et per esso a Giuliano Finelli a complimento di ducati 200 atteso gli altri ducati 150 l'ha ricevuti per nostro banco, sono in conto delle cornici di metallo che ha preso a fare per li quadri di mosaico della lloro cappella in Santi Apostoli, et vi è la firma di detto Giuliano Finelli, a lui ducati 50”.	Nappi (2011), I, p. 452, doc. 266.
	22 marzo	“Al signor cardinal Filomarino ducati cinquanta et per esso a Giuliano Finelli disse pagarceli a complimento di ducati	Nappi (2011), I, p.

		ducento cinquanta atteso gli altri ducati ducento l'ha ricevuto per nostro banco in due partite, quali sono in conto delle cornice di metallo che ha preso a fare per li quadri di musaico della lloro cappella in Santi Apostoli, et per esso a Flavio de Falco per altritanti, a lui ducati 50”.	452, doc. 267.
	14 novembre	“Al cardinal Filomarino ducati diece et per esso a Giuliano Finelli, disse a complimento di ducati 260 atteso l'altri ducati 250 li ha ricevuti per il nostro banco, disse sono a buon conto delle cornice di metallo che ha preso a fare per li quadri di musaico della lloro cappella in Santi Apostoli, a lui ducati 10”.	Nappi (2011), I, p. 453, doc. 276.
	26 agosto	“Io Giuliano finelli con la presente dechiaro haver ricevuto dal signor Giovanni cola cocca ducati Cinquanta et me li paga à Conto di quello che signor Giovanni cola deve al Tesoro de san Gennaro di Napoli, et prometto farceli far buoni dalli signori governatori è deputati di detto Tesoro et à ... lo presente sottoscritto di mia mano Napoli 26. di Agosto 1644. Giuliano finellij”.	Strazzullo (1978), p. 178; Dombrowski (1997), p. 487, doc. K.22.
	23 settembre	“Io Giuliano Finelli per la presente declaro haver ricevuto dal Signor Giovanni Cola Cocchi ducati 150 conanti, dicono a compimento di ducati 300 che detto Giovanni Cola deve come caratario dell'olim arrendamento della farina fenito a dicembre 1641, et a me si pagano a conto delle statue di bronzo fo per servitio della Cappella del glorioso San Gennaro, atteso li altri ducati 150 l'ho ricevuti da detto Giovanni Cola li misi a dietro, de quali ne ho fatto ricevuta. Napoli, 23 di settembre 1644. Giuliano Finelli”.	Strazzullo (1978), p. 179; Dombrowski (1997), p. 487, doc. K.22.
1645	13 gennaio	“Et similmente [si è concluso] che si debian passare le partite, de mandati pagati per Martino del Mastro, ad Onofrio di Alesio et Giuliano finelli per publico banco et che se li spedischi mandati de li denari pagati sin hoggi à tutti operarij, et si passano tutti per banchi Et similmente li ducati seicento stanno In compra cola Casa dell'Annuntiata per cura di Giuliano finelli, quelli si debian conservare”.	Dombrowski (1997), p. 487, doc. K.23.
	29 aprile	“Perché Giuliano finelli se lè dato peso di fare le statue di bronzo de santi nostri Protectori le quali sono tragettate la maggior parte di esse et non polita, et finiti per ponerli alli	Strazzullo (1978), p. 73, n. 199; Dombrowski



		nichi, detti signori han concluso che detto Giuliano debia in effetto perfectionare, et pulire, ..., due altre statue de piu, oltre quelle di San Gennaro, ch'è gia finita, et questo per tutto maggio prossimo 1645. che presto sono le statue finite et queste dentro le Case de loro nicchi”.	(1997), pp. 487-488, doc. K.23.
1645	6 luglio	“[Si è concluso] che si spediscano due mandati de ducati trecento l'un a Giuliano finelli delli denari de la fatica che si facci bono à Scipio Mazzola delle spese haverà fare In far collocare le statue de bronzi alli nichi de San Gennaro”.	Dombrowski (1997), p. 488, doc. K.25.
	29 luglio	“A Scipione Mazzola duc. 32.1.16 per Banco del Salvatore per diverse spese fatte in levare la statua del glorioso San Gennaro e ponerci la nuova nella sua nicchia”.	Strazzullo (1978), p. 74, n. 200; Dombrowski (1997), p. 488, doc. K.26.
	3 agosto	“Et piu s'è stipulato Instrumento fra detta Deputatione di San Gennaro con Giuliano Finelli circa li ducati 1600– che stavano Iurisguandi di pleggiaria con la Casa Santa dell'Annuntziata per l'opera delle statue delli Gloriosi Protettori di questa Citta sino la totale consignatione di tutte le statue, et per detta Casa santa restituiti detta compra de ducati 1600, et per detta Deputatione ... nela Casa che detto finelli ha comprato dalli Padri Bernabiti contiguo à questa Chiesa dell'Arcivescovo et proprio al largo dela porta piccola di essa, nell'istesso modo et forma che stanno posti In compra ad detta Casa santa, et se li è fatta la re... e quietanza, tanto dal detto finelli quanto dela detta Deputatione à detta Casa santa”.	Dombrowski (1997), p. 488, doc. K.27.
	7 settembre	“[Si è concluso] che si facci mandato à Giuliano finelli de ducati 150 – In conto delle statue di bronzo che sta facendo. Et similmente che si debia ricevere polisa de ducati 150 – per detto Martino de Mastro, et si debiano pagare a Giuliano per la causa ut sopra. ... Si è appuntato, che se spedischi altro mandato di ducati 300 – a Giuliano finelli”.	Strazzullo (1978), p. 74, n. 201; Dombrowski (1997), p. 489, doc. K.28.
	23 settembre	“[Si è concluso] che si debia spedire mandato de ducati 300 – à Giuliano Finelli, à Conto de le statue de Nostri Protettori. Et più si ordina se spedischi altro mandato de ducati 150 –, et son li stessi che have ricevti da Martino del Mastro et che fra il	Strazzullo (1978), p. 74, n. 202; Dombrowski (1997), p.

		<p>termine de due mesi debia finire le statue di marmo di S. Pietro e Paulo.</p> <p>che per tutto lo mese di 8bre, debia finire di traggettare le due statue di bronzo che restano, che sono Il compimento delli tredici santi, et averseli pagare li 300 – lo mese conforme l'instromento. ...</p> <p>Io Giuliano finellj affermo ut sopra”.</p>	489, doc. K.29.
	4 novembre	<p>“Si è appuntato che Scipio Mazzola debia consegnare un barrile di stagno a Giuliano finelli per servitio delle statue de nostri santi Protettori”.</p>	Dombrowski (1997), p. 489, doc. K.30.
1646	15 marzo	<p>“Si è appuntato che la statua maggiore del Glorioso San Gennaro che si ritrova hoggidì nel nicchio della nostra Cappella, come anco quella di santo Aspreno novamente fatta per Giuliano finelli, quelle si debiano portare In Casa del detto Giuliano contiguo l'Arcivescovato, et che si debbiano finire di pulire, con pagar scipio mazzola la portatura, aciò si dia ordine che s'Indorano”.</p>	Strazzullo (1978), p. 74, n. 203; Dombrowski (1997), p. 489, doc. K.31.
	1 giugno	<p>A partire dal 18 luglio 1645 si procede alla pesatura della prima partita di statue condotta da Alessandro d'Amato, luogotenente del Magnifico Reale Campione della Reale Zecca. La prima statua ad essere pesata fu il <i>San Gennaro</i>, che pesò “netta di tara” 13 cantara e 16 rotola. Il 30 maggio del 1646 venivano pesate le altre quattro statue allora presenti in Cappella: il <i>Sant'Aspreno</i>, il <i>Sant'Eusebio</i>, Il <i>Sant'Agrippino</i>, e infine il <i>San Severo</i>. Il peso totale di queste cinque statue, ovvero meno della metà, era dunque di 50 cantara e rotola 36 ½.</p>	Il documento è trascritto integralmente in Strazzullo (1994), p. 179; Dombrowski (1997), p. 489, doc. K.32.
	2 giugno	<p>“A 2 di giugno dato allo pesatore Giovan Battista per haver pesato le statue di bronzo de Santi protettori per ordine del Signor Ignatio di Maio – ducati 20”.</p>	Strazzullo (1994), p. 180; Dombrowski (1997), p. 489, doc. K.32.
	23 luglio	<p>“Si è appontato per la nostra Deputatione mandato di duc. 300 a Giuliano Finelli in conto del lavoro delle statue di bronzo, per lo quale lavoro da oggi avante se li vadano pagando duc. 50 la settimana sino ad altro ordine della Deputatione”.</p>	Strazzullo (1978), p. 74, n. 204, Dombrowski (1997), p.

			490, doc. K.34.
21 agosto	<p>“A’ Giuliano Finelli ducati 50. per due settimane finite à 15. del corrente, et à conto delli ducati 200. ordinato per nostra Conclusione del primo di detto mese pagarseli a ducati 25. la settimana, con le conditioni contente nell’ultima polisa sotto il dì primo di questo, e detti ducati 50. sono à Compimento de ducati 14356.4.4. et in conto dell’opera de statue di metallo, quali s’hanno da fare de Santi nostri Protettori, e Padroni, e quelle collocate nelli loro nichì, Il tutto servata la forma dell’obbligo, che perciò tiene, si per Instrumento, come per Conclusione, declarando, che in esse sono incluse le Cinque statue già situate, In piede della quale vi è firmata dell’infratti Signori Deputati Giulio Guindazzo, Giosepe Caracciolo Principe d’Athena, Ignatio de Maio, e Gennaro fasano, per lo sudetto banco ducati 50. –”.</p>	Dombrowski (1997), p. 490, doc. K.35.	
29 agosto	<p>“A’ Giuliano Finelli ducati 50 – per due settimane finite questo dì a conto de ducati 200 ordinato pagarseli a ducati 25. la settimana con le solite Conditioni contente nella polisa de ducati 200. del primo di detto mese, e sono a Compimento di ducati 14406.4.4. et in conto dell’opera de statue di metallo have fatto, e sta facendo per il thesoro, seu nova Cappella del Glorioso S. Gennaro nostro Protettore, e Padrone, In piede della quale vi è firma dell’Infratti Signori Deputati, cioè Giulio Guindazzo, Giosepe Caracciolo Principe d’Athena, Ignatio de Maio, e Gennaro fasano, per detto banco A.G.P. ducati 50.– ”.</p>	Dombrowski (1997), p. 490, doc. K.36.	
14 settembre	<p>“ A’ Giuliano finelli ducati Cinquanta per due settimane à 12. del Corrente, et à conto de ducati 200 ordinate pagarneseli à ducati 25 – la settimana con le solite conditioni contente nella polisa de ducati 200 del primo di Agosto passato et sono à compimento de ducati 14456.4.4., et in conto dell’opera de statue de Metallo have fatto et sta facendo per il nostro Tesoro ut sopra ducati 50. – ”.</p>	Strazzullo (1994), p. 180; Dombrowski (1997), p. 490, doc. K.37.	
5 ottobre	<p>“A’ Giuliano Finelli ducati 50 – per due settimane finito à 26. del passato mese, et sono à compimento de ducati 400 – attesoli l’altri ducati 350 – per detto compimento l’ha ricevuti a ciò è ducati 200 – per il banco dello Spirito Santo à primo d’Agosto prossimo passato et ducati 150 – in tre partite per questo medesimo nostro banco, et detti ducati 400 – ad in... per</p>	Strazzullo (1978), p. 74 n. 205; Dombrowski (1997), pp. 490-491, doc.	

		noi pagarseli in dette tante et con altra conditione servata la forma della nostra Conclusione sotto detto Di primo d'Agosto con declaratione che detti ducati 400 – sono à compimento de ducati 14506.4.4. et in conto dell'opera de Statue de Metallo quale detto Giuliano have fatto et sta facendo nella nova cappella del Tesoro del Glorioso San Gennaro atteso l'altri ducati 14106.4.4. per detto compimento esso giuliano l'ha ricevuti in più partite per diversi banchi per quanto sino hoggi sei trova Caricato à suo conto al quale in riserbam espressamente la sessione d'esso da farsi per il nostro Secretano fatta, havera la deligenza per tutti li banchi et porresi à conto, impie della quale è firmata dell'Infratti Signori Deputati Guilio Guindazzo, Principe d'Athena, Ignatio de Maio, Gennaro fasano per il banco A.G.P. – ducati 50 –”.	K.38.
1647	15 marzo	“A' Giuliano Finelli ducati 300 – à compimento de ducati 14806.4.4. et in conto dell'opera de Statue quale have fatto, et sta facendo per servitio della Cappella del Tesoro dello Santo Gennaro che l'altri ducati 14506.4.4. l'ha ricevuti per diversi banchi, et partite per mezzo di Martino dello Mastro, et questo oltre le cantara 124. di Rame et cantara uno de Metallo consistente in uno pezzo d'Artigliaria, et libbre 1008. di Stagno ad esso consignato ut sopra riserbandoci, che ritrovandosi detto in altra partita, che per errore fosse sferrato ita tenuto fare bona come il tutto appare impié della polisa à noi pagabile in detta summa da Domenico Odorisio per questo banco impie d'essa forma li Signori Deputati Principe d'Athena, Giulio Guindazza, Ignatio de Maio, et Gennaro fasano ut sopra – ducati 300 –”.	Strazzullo (1978), p. 74 n. 207; Dombrowski (1997), p. 491, doc. K.40.
	20 aprile	“A' Giuliano Finelli ducati 200 – à compimento de ducati 15006.4.4. atteso l'altri ducati 14806.4.4. l'ha ricevuti in più partite per Banchi oltre il metallo come il detto sta ... nella precedente partita che esso l'ha riceuta per nostro Banco ducati 300 – a Noi pervenuti da Domenico Odorisio, et detti ducati 15006.4.4. sono in conto dell'opera di statue de Mitallo quale ha fatto, et sta facendo per servitio dell loro Cappella del Glorioso San Gennaro ut sopra – ducati 200 ”.	Strazzullo (1978), p. 74 n. 208; Dombrowski (1997), p. 491, doc. K.41.
	27 maggio	“A' Giuliano Finelli ducati 190 – à compimento de ducati 500 – che l'altri l'ha ricevuti per mano di Martino dello Mastro	Strazzullo (1978), p. 74 n. 209;

		affittatore della massaria al quale s'è ordinato se li bonificano all'ora quando havera cassato l'obliganza per esso fattoli da detto Giuliano, et detti ducati 500 – sono a compimento de ducati 15506.4.4. et incontro dell'opera de statue de metallo da esso fatte, et ha da fare per servitio di Nostra Cappella atteso attesogli il compimento l'ha ricevuto per essi Banchi oltre il metallo per esso ricevuto per mano ut sopra – 190”.	Dombrowski (1997), p. 491, doc. K.42.
	16 settembre	“A' Giuliano Finelli ducati 1000 – à compimento de ducati 1650 tari 4.4. et incontro dell'opera de statue de Metallo atteso l'altri ducati 15506.4.4. l'ha ricevuti per diversi Banchi, et per mano de Martino dello mastro Affittatore della massaria della nostra Cappella et questi oltre la cantara 124. de Rame, uno pezzo de Metallo d'uno Cantara, et libbre 1008. di stagno declarando che ritrovandosi qualche partita scappata restano salve le nostre ragioni di Cariccate Impiè d'essa firmano li signori Deputati – Thomase Caracciolo de Cusano, D. Diomede Carrafa, et signore Francesco Antonio Arpaia Notaro per lo Banco della Pieta – ducati 1000”.	Dombrowski (1997), p. 491, doc. K.43.
	20 settembre	“Alli Deputati della Cappella del Thesoro del glorioso San Gennaro ducati mille, et per loro a – Giuliano finelli à compimento ducati seidicimilia Cinquecento sei tari 4 grana 4 in conto dell'opera di statue di Metallo quale have fatto, é stá facendo per servitio della loro Cappella de San Gennaro, et altri Santi Padroni, atteso l'altri ducati 15506.4.4. l'ha ricevuti per diversi banchi, e partite, per mezzo di Martino della Mastro affittatore della massaria di detto Thesoro, etcioè oltre le Cantara 124 di Rame, et uno pezzo de Artegliaria d'uno Cantaro di peso, et rotola 1008 – di stagno consignatoli da detta Deputatione declarando, con il presente pagamento restarno salve le ragioni, che li competerno ritrovandosi altra partita che non se li trovasse caricata – 1000”.	Mormone (1956), p. 40; Dombrowski (1997), pp. 491-492, doc. K.44.
1648	5 novembre	“Alli Deputati della Cappella dell Tesoro del glorioso Santo Gennaro ducati Cento Cinquanta et per essi al magnifico giuliano finelli disse a Complimento di ducati 16656.4.4. atteso li altri ducati 16506.4.4. li ha ricevuti per diversi banchi, et sono detti 16656.4.4.– a conto del opra delle statue di mitallo che ha fatto et haveva da fare per servitio della loro Cappella del glorioso Santo gennaro, et questo pagamento, et	D'Addosio (1914), p. 848; D'Addosio (1920), 184; Dombrowski (1997), p. 492, doc.

		oltra le Cantara Centoventiquattro de rama, un pezzo di mitallo di uno Cantaro, et libre mille, ottecento e otto di stagno che li e stato Consignato da quella deputatione al detto magnifico Giuliano con declaratione che ritrovandosi qualche partita doppia restino salve le raggioni di quella deputatione di Carricarli al Conto di detto magnifico giuliano. et per esso a martia dello mastro altrettanti – 150 –”.	K.45.
1650	19 gennaio	La Deputazione nomina per l'apprezzo delle statue di Giuliano Finelli i Reverendi Padri Giovan Battista Caracciolo e Giovan Antonio Cangiano. Finelli elegge invece Innocenzo Mangani e “Giovanni Melchior Perez scultore, e tragettatore di S. Altezza serenissima”	Dombrowski (1997), pp. 492-493, docc. K.46-K.47.
	15 agosto	“Don Beltran’ mi señor ha ordenado à Juliano finelli que Vaya à Roma à assistir a una obras, que se hazen por servicio di su Magestade y por que rapressado à Su Excelencia que ha de Justarle con los diputados del Thesoro de San Genaro por las estatuas de bronze que ha hecho, supplicandole fuesse servido de mandarle despachar y satisfacer lo que se le deba, para que pueda yr à cumplir el dicho servicio, me manda su excelencia dezir à Vuestros Señores que procure despachar su causa con toda brevidad dios guarde á Vuestros Señores Palacio 15. d'Agosto 1650 – D. Gregorio Romeno de Morales”.	Strazzullo (1994), p. 182, che pubblica la lettera in italiano; Dombrowski (1997), p. 493, doc. K.48.
	1 settembre	“El Conde mi señor há de embriar à Roma à Juliano fidela para cosas del servicio de Su Magestad y para que se pueda desembazar luego, me hà mandado se dezir a Vuestros Señores que le despachen con toda brevedad. dios guarde a Vuestros Señores Palacio 1º Septiembre 1650 Don Antonio de Caltrera”.	Strazzullo (1994), p. 182; Dombrowski (1997), p. 493, doc. K.49.
1652	18 giugno	“Al padre don Gio. Piatti ducati dieci e per esso al don Berardino Casoni de Padri Regolari, disse pagarli in conto di quello deve Flaminio Antinori a Giuliano Finelli per conto delle statue e capitelli fatti per la sua cappella che sta lavorando nella chiesa di Santi Apostoli, e per esso ad Onofrio Sartore per altritanti”.	Nappi (2011), I, p. 460, doc. 306.
1653	29 dicembre	“Al padre don Gio: Piatto ducati ventinove e per lui a Berardino Casoni cugino del signor Giuliano Finella scultore, [...] per saldo et ultimo pagamento di quello deve conseguire	Nappi (2011), I, p. 460, doc. 307

		il detto quondam Giuliano Finelli dal detto signor Flaminio per lo prezzo delle due statue seu Vittorie di marmo fatte per la cappella sita alla chiesa di Santi Apostoli de padri Theatini e per li capitelli di bronzo fatti per detta cappella dal sudetto quondam Giuliano”.	
1654-1684	15 aprile- 25 aprile	Controversia tra gli eredi di Giuliano Finelli e la Deputazione per il saldo delle statue bronzee per il Tesoro.	

**Bibliografia:** PASCOLI (1992), pp. 867-869; PASSERI (1934), pp. 251-252; ZANI (1822), vol. IX, p. 36; MARESCA DI SERRACAPRIOLA (1924), pp. 42, 132-138; MORMONE (1956); CATELLO (1977), pp. 55-57, 63-66, 69-74, 129; PASTORELLI (1984), II, pp. 192-194; STRAZZULLO (1994), pp. 168-188; DOMBROWSKI (1997), pp. 209-241, 346-351, scheda A.54 – A. 66; GIOMETTI (2010), p. 19 e p. 34, nota 31.

## -G-

### **Giordano, o de Giordano**

Famiglia di fonditori di bombarde attivi a Napoli tra il XVI e il XVII secolo, ebbe come capostipite Cristoforo Giordano (notizie dal 1553 al 1596?), per il quale si intuisce una lunga carriera durata quasi 50 anni sulla base delle date apposte sui cannoni. Altrettanto scarse e frammentarie sono le notizie che possediamo su Januario (Gennaro), Nuntio, Matteo, Ottavio e Francesco Antonio Giordano. Allo stato attuale delle nostre conoscenze non è possibile appurare, sebbene non si possa nemmeno escludere, il rapporto di parentela che intercorreva tra questi artefici che costituivano (probabilmente) una dinastia di fonditori attiva presso l'Arsenale. Si riportano dunque di seguito le notizie sulle singole personalità.

**Bibliografia:** MONTÙ (1934), pp. 619-621; RIDELLA, SAN CLAUDIO, CASABÁN (2017), pp. 17-22

### **Giordano, Januario (Gennaro),** fonditore di artiglierie (notizia del 4 agosto 1606)

Di Januario, fonditore di Artiglierie presso l'Arsenale, si apprende che ebbe l'incarico dello sfraudo del metallo in esubero per le statue del *San Matteo bifronte* e del

*Sant'Andrea* di Michelangelo Naccherino.

“Prima una delle statue de S. Matteo ha pesato lorda con la terra cantara 3 et rotola 49.

L'altra statua de S. Matteo ha pesato similmente lorda de la terra cantara 3 et rotola 50.

Li doi Angeli con le Diodeme et due penne cantara 1.45.

La Statua de S. Andrea pesa lorda con la terra cantara 7,90.

La Croce di detto S. Andrea con la diodema pesa cantara 1,31.

Che gionti sono cantara 17,65.

Delle quali contara 17,65 si ha da far buono lo sfraudo che sono rotola 12 per cantaro, conforme tengo fede de Januario de Giordano funditore delle Artiglierie che gli fa buono la R.a Corte”.

**Bibliografia:** D'ADDOSIO (1909), pp. 36-38; KUHLEMANN (1999), p. 277, doc. 40.2; NAPPI (2012), p. 309, doc. 129; RESTAINO (2019), p. 221.

**(de) Giordano, Nuntio**, fonditore (notizia del 4 agosto 1606)

Di professione fonditore, probabilmente congiunto a Januario Giordano, Nuntio venne nominato da Michelangelo Naccherino estimatore per i lavori fatti alle statue del *San Matteo bifronte* e del *Sant'Andrea*.

“Et de più ha da fare buono alla Regia Corte tanto metallo quanto può importare la terra et ferri che sono restati dentro tanto le dette figure et Angeli, come alla nivola, che questo non lo posso giudicare per non me essere io trovato [Giulio Cesare Fontana] al peso di dette figure, si bene me ha presentato una fede de Nuncio de Giordano fatta a petitione di detto Michel Angelo”.

**Bibliografia:** D'ADDOSIO (1909), pp. 36-38; KUHLEMANN (1999), p. 278, doc. 40.2; NAPPI (2012), p. 310, doc. 129; RESTAINO (2019), p. 222.

**Giordano, Matteo**, fonditore (notizia del 24 marzo 1616)



**Giordano, Ottavio**, fonditore (notizie dal 24 marzo 1616 al 1 agosto 1619)

Probabilmente congiunti, Matteo e Ottavio Giordano sono documentati come fornitori di metallo nel 1616 per la statua del *Sant'Attanasio* per la prima serie di statue bronzee realizzate congiuntamente da Tommaso Montani e dai Monterosso. A partire dal 1619 è documentata invece la sola presenza di Ottavio come fornitore del bronzo a Montani e ai Monterosso, a probabile conferma che nel frattempo Matteo era già morto.

1616	24 marzo	“A Thomase Montani D. 49. E per lui a Matteo et Ottavio Giordano a compimento di D. 250, che D. 201 l'ha ricevuti per il Banco di San Giacomo e l'altri D. 100 per nostro Banco, quali D. 250 se li pagano in conto del mitallo che l'hanno a consignare per la statua di Santo Attanasio che va dentro il Tesoro di Santo Gennaro di questa città”.	Nappi (2002), p. 94.
1619	28 febbraio	“I deputati ordinano che «se pesi lo metallo per Thomase Montano et si manca al peso de 20 cantara, Ottavio Giordano lo consegna subito, et anco si pesi la Testa di San Gennaro, et per quel che viene se facci il mandato al detto Ottavio con fare il prezzo stabilito”.	Strazzullo (1978), p. 95.
	18 aprile	“I deputati stabiliscono che Ottavio Giordano e Tommaso Montani si agiustino per la materia del metallo per lo getto della statuetta piccola di San Gennaro, che serà per la mostra del metallo”.	Strazzullo (1978), p. 95.
	11 luglio	“Che si resolva tra Ottavio Giordano et Thomase Montano et altri lo negotio delle statue a loro risico”.	Strazzullo (1978), p. 95.
	1 agosto	“Hanno ordinato che si facci il mandato a Thomaso Montani, Cristofaro e Gio. Domenico Monterosso de duc. 50 per conto delle statue di bronzo a complimento de duc. 1250. Hanno ordinato che si facci il conto de Ottavio Giordano per lo metallo che ha consignato per le statue et che se li paghi la Testa di bronzo di S. Gennaro et se ne dia nota al Sig. Fabritio Santafede”.	Strazzullo (1978), p. 95.

**Bibliografia:** NAPPI (2002), p. 94; STRAZZULLO (1978), p. 95

**Giordano, Francesco Antonio**, campanaro

È difficile determinare, sebbene non si possa escludere, il legame con Francesco Antonio Giordano, documentato all'interno dell'*atelier* dei Santi Apostoli come fonditore di campane per conto delle monache della Trinità.

“A francesco Antonio giordano Inconto delle campane, che per lo Instrumento fatto ad esso, stà notato il preczo seli sono dati parte cantari, et altri per polise docati quattrocento” (BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 524, c. 26v)

Bibliografia inedita

**Guidi, Domenico (a Napoli dal 1639 al 1648)**

Nipote di Giuliano Finelli, Domenico Guidi fu chiamato a Napoli intorno al 1639, stando alla notizia fornita sia da Passeri che da Carlo Cartari, per coadiuvare lo zio nel completamento della serie bronzea dei *Santi Patroni* per la cappella di San Gennaro.

I due biografhi concordano nell'indicare nel fonditore romano Gregorio De' Rossi il maestro di Guidi, dal quale venne “ammaestrato nella fusione” e nelle fasi di gettatura del bronzo. A questi infatti successe nell'incarico, quando il fonditore morì nel 1643, realizzando le 8 statue rimanenti. Il lavoro fu completato intorno al 1648, durante il periodo della rivolta antispagnola.

Nel 1658, quando Guidi era ormai a Roma, i teatini di San Paolo Maggiore gli commissionarono una statua di *San Gaetano* accompagnato da un angelo, che lo scultore si impegnava a consegnare entro il mese di giugno dell'anno successivo. Quest'opera non venne mai realizzata e il compito fu assunto da Carlo Avellino, che la realizzò nel 1663, sul piedistallo disegnato da Cosimo Fanzago.

1639		Cartari fa risalire a quest'anno l'arrivo di Domenico a Napoli, presso la bottega dello zio, quando aveva “anni in circa”. Come precisa Cristiano Giometti, dando per buona l'informazione del biografo, bisogna portare l'età del giovane scultore a 15 anni, essendo nato nel 1625.	Giometti (2010), p. 19; p. 127.
Entro il 1643		Domenico Guidi fu “ammaestrato nella fusione dal Rossi”, seguendo le operazioni di gettatura in metallo	Passeri (1934), p. 252; Giometti (2010), p. 19.

		delle statue. Questo insegnamento si interruppe intorno al 1643 quando Gregorio De' Rossi “se ne morì avendone gettate sole cinque”	
Entro il 1648		Domenico Guidi portò a termine con lo zio Giuliano Finelli la fusione delle otto statue rimanenti, completando così la serie di 13 statue.	Giometti (2010), p. 19.
Febbraio 1650		Si vede una Relatione venuta da Roma firmata da dui PP. Che sono informati quanto si posseja pagare una statua di Santo Domenico et di Santo Tomase di palmi 7 l'una con dare solo lo metallo il nepote di detto Giuliano disse volere ducati 2000	Dombrowski (1997), pp. 493-494, doc. K.50.
1658		I Teatini di San Paolo Maggiore commissionarono a Domenico Guidi una statua di bronzo raffigurante <i>San Gaetano</i> e un angelo, alta 14 palmi, da consegnarsi entro il giugno 1659. L'opera non fu mai realizzata.	Llompert (1974), pp. 77, 83-85; Ruotolo, (1989), p. 231, 233, nota 27; Giometti (2010), p. 34, nota 35; Nappi (2011), p. 417, nota 87.

#### **Bibliografia:**

PASCOLI (1992), p. 350, nota 1; PASSERI (1934), p. 252; LLOMPART (1974), pp. 83-85; RUOTOLO (1989), p. 231; 233, nota 27; DOMBROWSKI (1997), pp. 213-214; GIOMETTI (2010), p. 19; NAPPI (2011), p. 417, nota 87.

- L -

**Laurenziano, Giacomo, detto anche Laurenziani, Laurentiani, Laurenzani, o Lavrenzani non Laurentini, Giacomo, o Giacomo-Girolamo** (notizie a Napoli nel 1619-1620)

Figlio di Giovan Battista, Giacomo Laurenziano faceva parte di una dinastia di fonditori attiva a Roma almeno fino al XVIII secolo con Giovan Andrea Lorenzani (1637-1712; Montagu 1991, p. 48). Sulla sua attività, che si svolse tra i cantieri sistini e quelli berniniani in San Pietro si rimanda a Emmanuel Lamouche (2013, II, pp. 66-71).

In un momento di pausa, tra l'estate del 1619 e la primavera del 1620, il fonditore

capitolino compare nei documenti della Deputazione del Tesoro di San Gennaro, resi noti da don Franco Strazzullo, in cui veniva identificato con l'appellativo di *forastiero* che *Romano*.

Dalla documentazione si apprende che Laurenzano partecipava con il fiorentino Tommaso Montani alla realizzazione delle statue bronzee per la cappella del Tesoro. Gli scultori e fonditori concorrevano con i modelli di “Santo Tomaso d'Aquino et un altro santo”, quali dovevano essere giudicati dalla Deputazione. Da parte sua, il fonditore romano aveva come garanti per il suo lavoro i marmorari Jacopo Lazzari e Nicola Botti. Tuttavia, l'incarico dovette sfumare e, a partire dal febbraio 1624, Giacomo Laurenzano è nuovamente documentato nei cantieri romani fino alla morte, avvenuta intorno al 1650.

1619	16 agosto	“Si sono viste le due statue del modello di cera fatte per il forastiero [Giacomo Laurenziano] che concorre con Tomaso Montani, che è <i>Santo Tomaso d'Aquino et un altro santo</i> , et li Signori Deputati hanno ordinato si venghi per giovedì prossimo 22 detto, et cossi anco a Tomaso Montani che venghi con le sue statue di modello”.	Strazzullo (1978), p. 87.
	5 settembre	“Hanno discorso lo negotio delle <i>statue di bronzo</i> che vol fare il Romano [Giacomo Laurenziano] che concorre con Thomasino, et se li è detto che per la sessione seguente si risolverà con che dia plegiaria napoletana”.	Strazzullo (1978), p. 87.
	6 novembre	“Hanno ordinato che lo Sig. Cesare Carmignano veda il loco delle Moline de for Porta Capuana per vedere si sono comode <i>per farvi lavorare le statue dal Romano</i> [Giacomo Laurenziano]”.	Strazzullo (1978), p. 87.
1620	2 aprile	“Giacomo Laurentiano romano scultore li fa intendere come ha inteso che se hanno da fare alcune statue di bronzo delli Santi Patroni Protettori di questa Fedelissima Città di Napoli per servitio del novo Thesoro che detta Fedelissima Città fa fare al Arcevescovato per la nova Cappella del glorioso Santo Gennaro. <i>Offere di fare due delle dette statue di bronzo</i> bone et atte a receive, conforme al modello che si farà, a sodisfatione	Strazzullo (1978), p. 87.

		dell'Ill.me Signorie Vostre, et del prezzo si contenta di ponerlo ad arbitrio delle Signorie Loro, li quali, conoscendo la sua manifattura, li daranno quella sodisfatione che li parerà giusta, dimanda che se li diano ducati 200 anticipati per farsene li stigli et altri ammanimenti che li bisognerando in far detta opera. Quali duc. 200 haverà da scomputare nella prima statua, che esso consegnerà delle sopradette due statue; quali statue fatte, non piacendo alle Signorie Vostre, prometto restituire detti duc. 200 coll'interesse a duc. 7% et lo sfrido che anderà nel bronzo che le Signorie Vostre mi haverando da consignare, il bronzo per fare le dette statue al tempo che se haverando da fondere, et tra tanto offero dar plegiaria tanto delli duc. 200 come per l'interesse et sfrido in caso che le statue predette da me faciende non fossero a sodisfatione delle Ill.me Signorie Vostre”.	
	15 aprile	“I deputati accettarono questi patti [con Giacomo Laurenziano] il 15 aprile 1620 e nominarono garanti Giacomo Lazzari e Nicola Botti”.	Strazzullo (1978), p. 87.

**Bibliografia:** ZANI (1822), vol. XI, p. 271; BELLUCCI (1915), p. 47; STRAZZULLO (1978), pp. 86-87; MONTAGU (1991), p. 48; D'AGOSTINO (2011), pp. 33-35, nota 82; LAMOUCHE (2013), II, pp. 66-71.

- M -

**Mangani, Innocenzo (notizie dal 1646 al 1650)**, argentiere, scultore, indoratore e fonditore

Nato a Firenze intorno al 1608, stando all'informazione di Susinno il quale riporta che “morì settuagenario” nel 1678, Innocenzo Mangani si sarebbe in seguito spostato a Roma, dove secondo il biografo siciliano fu collaboratore di François du Quesnoy al principio degli anni quaranta.

Mangani è documentato a Napoli dal novembre 1646, in qualità di indoratore degli stucchi eseguiti da Andrea Gallo per la nuova cappella Reale. Limitandoci all'attività

napoletana, città dalla quale l'artista è documentato fino al 1650, l'artista venne in contatto con Cosimo Fanzago, con il quale realizza l'epitaffio eretto in piazza Mercato durante i moti masanelliani.

Nel febbraio 1650 è eletto assieme Giovanni Melchiorre Perez come estimatore, per conto di Giuliano Finelli, delle statue bronzee della cappella di San Gennaro.

1608 ca.		Innocenzo Mangani nasce a Firenze. Da Susinno sappiamo che “morì settuagenario” nel 1678, da cui si deduce l'anno di nascita.	Susinno (1960), p. 184; Panarello (2012), p. 178.
1646	27 novembre	Mangani è pagato 150 ducati “in conto dell'oro che fa bisogno per indorare il nicchio dell'altare maggiore della Nuova Cappella Reale”.	Rizzo (2007), p. 338; Panarello (2012), p. 178.
	22 dicembre	Mangani riceve 16 ducati per l'assistenza offerta tutto il giorno ai mastri stuccatori e indoratori che lavorano alla cappella.	Rizzo (2007), p. 337; Panarello (2012), p. 178.
		Mangani riceve 12 ducati “a compimento di 540 per il prezzo di cinquantuno migliaia e seicento fogli di oro (...) che hanno servito per indorare il Nicchio dell'altare maggiore della Nuova Cappella reale con le arme di Sua Maestà e la cornice del quadro maggiore della Cappella, e ducati 28”	Rizzo (2007), p. 337; Panarello (2012), p. 178.
1647	7 agosto	Mangani collabora con Cosimo Fanzago all'epitaffio eretto in Piazza Mercato.	Panarello (2012), p. 174.
	15 ottobre	Mangani dichiara di essere “agiotante del Sig. Cavalier Cosimo Fanzago” e di aver ricevuto da Fanzago 10 ducati, 4 tarini, 8 grane "per la maestranza dell'epitaffio che si faceva per il Fedelissimo Popolo di Napoli".	Panarello (2012), p. 174.
1650	9 febbraio	Innocenzo Mangani è eletto con Giovanni Melchiorre Perez per fare la stima, per conto di Giuliano Finelli, delle statue della Cappella di San Gennaro.	Dombrowski (1997), p. 488, doc. K. 24; Panarello (2012), p. 178.

**Bibliografia:** SUSINNO (1960), pp. 181-184; DOMBROWSKI (1997), pp. 488, 493-494; PANARELLO (2012), pp. 71-196; RIZZO (2007), pp. 337-338; D'AGOSTINO (2011), p. 145, nota 297.

**Mytens, Raphael (detto anche Rafael Meittener o Meitener, Matiniti, Mittiniti, Materico oppure Raffaele Fiammingo) (notizie dal 1635 al 1647)**, modellatore di metalli

Ricordato nella letteratura di periegesi come Raffaele Fiammingo, ove per ‘fiammingo’ si indicava artisti di nazionalità sia tedesca che fiamminga, Mytens si firma nel processetto matrimoniale datato 3 novembre 1643 come Rafael Meittener, da cui derivano le principali *lectiones* tramandate dai documenti.

Dal documento si apprendono i pochi dati certi sull'artista: nato a Innsbruck, dichiarava di essere scultore di metalli e di avere 32 anni (da cui si deduceva la nascita, avvenuta nel 1611), e di essere giunto a Napoli nel 1623, quando aveva 12 anni.

Secondo Ulisse Prota-Giurleo, Mytens si sarebbe formato nella bottega del milanese Bartolomeo Viscontini.

1635	21 agosto	Raffaele “Mattiniti tedesco” riceve 36 ducati per conto di Cosimo Fanzago per le figure che fa per servizio della custodia di S. Stefano al Bosco.	D'Addosio (1915), p. 366.
1640	8 ottobre	“Il Governo de l'Annunziata paga D.ti 150 a Raffaele Maisini alemano in conto di due Capitelli et due basi di rame per le Colonne de l'Altare Maggiore ”.	D'Addosio (1915), p. 366.
1640	20 ottobre	“Il Governo de l'Annunziata paga a Raffaele Maitino o Maisini alemano D.ti 100 per l'opera delle basi et capitelli sta facendo per le Colonne de l'Altare Maggiore”.	D'Addosio (1915), p. 366.
1641	12 giugno	Raffaele “Maitisi” riceve 100 ducati, a conto di un totale di 700 ducati, “per lo prezzo di due Vasi et dui Capitelli di rame per esso fatti per le Colonne dell'Altare Maggiore”. Si stabilisce inoltre che, dopo la stima dei Vasi e Capitelli per meno di 700 ducati da parte due esperti, la Casa dell'Annunziata sia tenuta a licenziare quella cifra “et giudicandosi maggiore prezzo di D.ti 700 non sia tenuta pagarli d.ta S.a Casa, atteso il d.to Raffaele l'ha relassato et donato al Pio Luogo”.	D'Addosio (1915), p. 366.
1643	3 novembre	Rafael Meittener d'Ispruch, figlio del qm. Michele, dice di essere scultore di metalli, domic. alla Speranza, d'anni 32 circa. Dice: “Io sono d'Ispruch e venni in	Prota Giurleo (1986), p. 22.

		Napoli d'età d'anni 12, e sempre sono stato in Napoli”.	
--	--	---	--

**Bibliografia:** D'ADDOSIO (1915), p. 366; PROTA GIURLEO (1986), p. 22; D'AGOSTINO (2011), pp. 144-145, nota 295.

**Montani, Tommaso (notizie dal 1593 al 1622),** scultore e modellatore

Di origine toscana e formatosi a Firenze nell'ambito di Giovanni Caccini, Tommaso Montani fu attivo a Napoli all'incirca dalla metà degli anni novanta del Cinquecento, collaborando in più occasioni con il conterraneo Michelangelo Naccherino, col quale aveva stipulato una compagnia.

Dal 1616, Tommaso Montani lavorò con Cristoforo e Giovan Domenico Monterosso alle statue bronzee per la cappella di San Gennaro, a partire dalla figura di *Sant'Attanasio*. Nel luglio 1619, assieme ai Monterosso, Montani proseguì con il getto del *San Gennaro* mentre, nell'agosto dello stesso anno, lo scultore partecipò con il fonditore romano Giacomo Laurenziano alla realizzazione di un “Santo Tomaso d'Aquino et un altro santo”, per i quali i due presentarono rispettivamente i modelli.

A partire dal 1620, Montani entrava in contatto con Cosimo Fanzago e partecipava alla decorazione del tabernacolo di Santa Patrizia, occupandosi del getto delle figurine in bronzo a ornamento del tempietto.

Morì nel giugno 1622 a Napoli, come si apprende da una notizia contenuta nelle Matricole dell'Accademia del Disegno.

1614	28 novembre	Montani compare come “Compagno” di Naccherino per la realizzazione di una custodia di San Gennaro in argento.	Ceci (1906), p. 165; D'Addosio (1917), p. 114; Kuhlemann (1999), p. 296 (Doc. 70.19).
1616	24 marzo	Tommaso Montani paga 49 ducati, a compimento di una somma di 250 ducati, a Matteo e Ottaviano Giordano “in conto del mitallo che l'hanno a consignare per la statua di Santo Attanasio”.	Nappi (2002), p. 94.
	20 ottobre	Montani, Cristoforo e Gio. Domenico Monterosso ricevono 100 ducati, a compimento di 200, “in conto della statua di bronzo del Glorioso S. Attanasio”.	Strazzullo (1978), p. 95.
1617	18 aprile	Tommaso Montani, Cristoforo e Gio. Domenico Monterosso ricevono 200 ducati “in conto delle due	Strazzullo (1978), p. 95.



		statue di bronzo di S. Tomase d'Aquino e S. Agnello”.	
1618	25 gennaio	Montani riceve l'incarico di eseguire, con Michelangelo Naccherino, Francesco Cassano e Giovan Marco Vitale due putti cadauno, “quali haverando da essere cinque palmi di altezza”.	Strazzullo (1978), p. 100.
1619	4 luglio	“Che Tommaso Montano procuri di fare la statua di San Gennaro quanto prima. Si è detto a mastro Cristofaro [Monterossi] et ha detto che questo mese si getta”.	Strazzullo (1978), p. 95.
	11 luglio	“Che si risolva tra Ottavio Giordano et Thomase Montani et altri [Cristoforo e Giovan Domenico Monterosso] lo negotio delle statue a loro risico”.	Strazzullo (1978), p. 95.
	1 agosto	La Deputazione ordina che si paghino a Tommaso Montani, Cristoforo e Giovan Domenico Monterosso 50 ducati “per conto delle statue di bronzo a complimento de duc(ati) 1250. In più, ordina che si faccia il conto a Ottavio Giordano "per lo metallo che ha consignato per le statue” e venga pagata la testa in bronzo di San Gennaro.	Strazzullo (1978), p. 95.
	16 agosto	La Deputazione del Tesoro di San Gennaro chiede a Tommaso Montani di presentarsi con Giacomo Laurenziano “con le sue statue di modello”.	Strazzullo (1978), p. 87.
	5 settembre	“Hanno discorso lo negotio delle statue di bronzo che vol fare il Romano che concorre con Thomasino, et se li è detto che per la sessione seguente si risolverà con che dia plegiaria napoletana”.	Strazzullo (1978), p. 87.
	14 settembre	Viene liquidato “al detto Thomaso et compagni [Cristoforo e Gian Domenico Monterosso] il prezzo della statua di Sant'Attanasio cossi di fattura come del metallo”.	Strazzullo (1978), p. 87.
	24 ottobre	“Hanno ordinato che si presti la Testa di metallo del Glorioso S(an)to Gennaro a Tomaso Montani per haver da pigliare la forma della statua che si ha da fare del detto glorioso Santo (...)”.	Strazzullo (1978), p. 95.
	13 novembre	Montani e i Monterosso ricevono 50 ducati dalla Deputazione del Tesoro “a compimento di ducati 1350 et in conto delle statue di bronzo fatte per servizio di detta Cappella”.	Nappi (1983), p. 324.

	27 novembre	Montani riceve 20 ducati “a conto dell'opera che fa della custodia di marmo et altre gioie” per il monastero di Santa Patrizia.	Rassegna Economica (1940), p. 266.
1620	24 marzo	La badessa del monastero di Santa Patrizia paga 10 ducati a Francesco Balsimelli e a Tommaso Montani “a conto delle figure di rame che fa per servitio de la Custodia”.	D'Addosio (1921), p. 388; Catalano (1992), pp. 631-633; D'Agostino (2011), p. 345, scheda A.5.
	25 giugno	“A Tomase Montani e compagni [Cristoforo e Gian Domenico Monterosso] duc(ati) 50 (...) a complimento di duc(ati) 1400 ed in conto delle statue di bronzo”.	Strazzullo (1978), p. 95.
	1 dicembre	Montani e Fabrizio Santafede sono pagati per la stima da loro fatta dei “quadri, statue de marmi et altre figure di bronzo e metallo” dell'eredità di Gio. Simone Moccia.	Nappi (2009), p. 394.
1622	Giugno	Tommaso Montani muore “come per lettere di lasu (sic)”.	Zangheri (2000), p. 228.
	24 febbraio	La Deputazione accetta il putto commissionato a Montani e completato da Gio. Domenico Monterosso, espungendo dal prezzo pattuito 5 ducati “che (...) hanno ricevuto soverchi all'opera delle statue di bronzo tanto in denari come per lo metallo”.	Strazzullo (1978), p. 96.

**Bibliografia:** CECI (1906), p. 165; D'ADDOSIO (1917), p. 114; D'ADDOSIO (1921), p. 388; STRAZZULLO (1978), pp. 87, 95-96; NAPPI (1983), p. 324; CATALANO (1992), pp. 631-633; KUHLEMANN (1999), p. 296, doc. 70.19; ZANGHERI (2000), p. 228; NAPPI (2002), p. 94; NAPPI (2009), p. 394; D'AGOSTINO (2011), p. 345, scheda A.5.

**Monte, Biase (o Biagio) (notizie dal 1628 al 1639)**, ottonaro e fonditore

Scarse sono le notizie su questo abile fonditore, padre di Gennaro Monte. Tra il 1630 e il 1638 lavorava a fasi alterne con Orazio Scoppa alla fusione dei modelli di Cosimo Fanzago per il monumentale cancello del Tesoro di San Gennaro.

Ancora su modello di Fanzago gettò in metallo la mezza figura di *San Bruno* (Napoli, Certosa di San Martino), tra il 1638 e il 1639. Quest'ultima fu poi completata dal figlio Gennaro che fuse in una seconda fase il libro.

1628	28 agosto	Biagio Monte riceve un acconto di 29 doppie, parte di un totale di 274 ducati, per il “prezzo della rama e fattura della portella fatta da lui della balaustrata dell'altare maggiore” della chiesa del monastero di Trinità delle Monache.	Nappi (1988), p. 141; D'Agostino (2011), p. 411.
1630	17 settembre	La Deputazione stipula un contratto con Biagio Monte e Orazio Scoppa, i quali promisero di consegnare il cancello in ottone, su disegno di Fanzago, entro i termine di due anni.	Strazzullo (1978), p. 157.
1632	3 giugno	Nell'istrumento stipulato tra la Deputazione, Biagio Monte e Orazio Scoppa si stabilisce “che tutti li modelli da famosi di detta cancellata si havessero da firmare da uno delli Signori Deputati e dal Cav. Cosmo [Fanzago]”.	Strazzullo (1978), p. 113.
1636	13 marzo	“A Biase Monte ducati 100, e per lui a Cosimo Fanzago, et sono a compimento di ducati ottocento di capitale; atteso li restanti per detto complimento li ha ricevuti da esso di contanti e sono l'istessi per i quali per lui ha fatta vendita, con patto di retrovendendo, di annui per sessantaquattro, alla ragione d'otto per cento, sopra alcuni suoi beni, mediante istrumento per mano di notaro Pietro Paolo Vitagliano di Napoli sotto il dì 15 marzo 1631, allo quale se habbia relatione [...]”.	D'Agostino (2011), pp. 427-428, doc. 128.
	19 luglio	“essendosi chiamato li partitarj Oratio Scoppa e Biase Monte s'è concluso (...) che se li dia tempo per tutto dicembre 1637 a dare il lavoro compito et posto in opera (...) il qual lavoro da farsi debbia essere iuxta il disegno delo Cavalier Cosmo Fanzago”.	Strazzullo (1978), p. 157.
1638	3 febbraio	Scaduto il tempo pattuito per la realizzazione e messa in opera della cancellata monumentale e scartata la parte presentata “per il soverchio peso”, la Deputazione procede legalmente contro Biagio Monte e Orazio Scoppa e si rimette a Fanzago nella scelta di “quelle persone che li parerà necessario”.	Strazzullo (1978), p. 158.
	29 ottobre	“al detto Biase Monte ducati duecentosei gran 10 in moneta di nove carlini di prezzo, di libre diciannove, rimesse quale servono per il complimento della statua	Causa (1973), p. 106; D'Agostino (2011), p. 432, doc. 145.

		di San Bruno che sta facendo, ducati 206”.	
		“Io sottoscritto, Biagio Monte, dichiaro avere ricevuto dai certosini di San Martino ducati duecentosei e carlino uno, in moneta di nove carlini, per tutto il prezzo libbre diciannove e mezzo, che servono per fondere per il complimento della statua di San Bruno, in Napoli a 29 ottobre 1638”.	Causa (1973), p. 106; D'Agostino (2011), p. 432, doc. 146.
1639	30 gennaio	“Io Biagio Monte ho ricevuto dai certosini di San Martino ducati centosessantotto, in pezzi d'otto di libbre 176 di peso, che servono per fare la statua di San Bruno per servitio del monasterio, a 30 gennaio 1639”.	Causa (1973), p. 106; D'Agostino (2011), p. 432, doc. 148.
		Pagamenti per paramenti, calici, vasi per fiori, candelabre per altare maggiore, modifiche ai reliquiari di Santa Beata e San Valerio e al calice della chiesa dell'Incoronata.	Causa (1973), pp. 67-69, nota 106; Napoli (2015), Appendix 1.

**Bibliografia:** CAUSA (1973), pp. 67-69; STRAZZULLO (1978), pp. 113, 157-158, 106; NAPPI (1988), p. 141; D'AGOSTINO (2011), pp. 411, 427-428, doc. 128; p. 432, docc. 145-146; NAPOLI (2015), Appendix 1.

**Monte, Gennaro (doc. 1661-1697)**, scultore, fonditore, orefice, argentiere

Figlio di Biagio Monte, Gennaro abitava nella strada dei “trabaccari” di San Giacomo degli Spagnoli e si formò nella bottega paterna, ereditando il ruolo di fonditore di Cosimo Fanzago, per il quale fuse il modello in creta del *San Gennaro bifronte*.

Tra il 1661 e il 1663 realizzava in argento il parato di candelieri per l'altare maggiore consegnando i putti con cornucopie e le sei giare per il gradino della mensa. Come argentiere, Monte è documentato nella realizzazione dei paliotti di San Giacomo della Marca in S. Maria La Nova (1667), di S. Maria in Portico (1680) e S. Gregorio Armeno (1690). Nel 1683 realizzava una “sfera d'argento indorato con gioie” per la chiesa di Trinità delle Monache.

Monte fu assai attivo per i certosini, lavorando dal 1677 al 1697, realizzando opere in argento (perdute) e le cassette reliquiario in rame dorato e la statua dell'*Immacolata*, in rame dorato, “con pedagna e puttini”.

1661	17 marzo	Gennaro Monte “argentiere” riceve la somma di 400 e 100 ducati, erogati rispettivamente dai Banchi dello Spirito Santo e del Salvatore, “a conto del prezzo et fattura di uno puttino di argento et uno candelieri di argento per l'Altare Maggiore [della Cappella di San Gennaro] in conformità delli modelli”.	Strazzullo (1978), p. 96.
	22 aprile	“A Gennaro Monte argentiere duc. 1000 pagatili per Banco del Salvatore a compimento di duc. 1500 et a conto del prezzo di argento et fattura di sei candelieri che sta formanno per l'altare maggiore del glorioso S. Gennaro”.	Strazzullo (1978), p. 96.
	20 ottobre	Monte riceve 254 ducati, a compimento di 3000 ducati, “a conto del prezzo et fattura di sei candelieri di argento che il detto Gennaro doverà fare per servitio del Tesoro, delli quali ne ha consignato uno, et li altri cinque doverà farli dell'istesso peso et lavoro”.	Strazzullo (1978), p. 96.
1663	28 giugno	Gennaro Monte riceve 260 ducati 260 “per la manifattura di due puttini di argento che ha promesso fare et consignare a 19 del mese di Settembre prossimo venturo del presente anno 1663 a sodisfatione della nostra Deputatione”.	Strazzullo (1978), p. 97.
	17 ottobre	“A Gennaro Monte duc(ati) 200 per Banco del Salvatore a conto del peso di argento et fattura di sei candelieri che ha consignato per servitio della Cappella del glorioso S. Gennaro”.	Strazzullo (1978), p. 97.
1664	9 luglio	“A Gennaro Monte duc(ati) 62 per Banco del Salvatore a conto di quello se gli è rimasto dovendo per due puttini e sei candelieri di argento che ha fatto e consigliato”.	Strazzullo (1978), p. 97.
	22 ottobre	Monte riceve altri 50 ducati “per i suddetti candelieri e puttini”.	Strazzullo (1978), p. 97.
	3 dicembre	È pagato per i candelieri e puttini che realizza per la cappella di San Gennaro	Strazzullo (1978), p. 97.
1665	18 dicembre	Gennaro Monte “maestro scultore” riceve 50 ducati “a conto delle due statue di ottone del nostro potentissimo e glorioso San Gennaro vescovo e martire, che deve fare per ponerle sopra la Porta	Rizzo (1984), p. 392.

		grande di ottone della sua Cappella del Tesoro di questa nobilissima Città di Napoli, dichiarando che per dette due sue statue have havuto libbre 500 di ottone fino”.	
1666	27 marzo	Gennaro Monte “orefice” riceve 20 ducati “per le statue di ottone per la cappella di S. Gennaro”.	Guida (2014), p. 384.
1669	3 gennaio	Monte riceve 100 ducati per la “Cona d'argento et rame indorato che detto Gennaro sta facendo per ornamento et apparato del quadro della cappella di San Francesco Saverio” nella chiesa del Gesù Vecchio.	Rizzo (1984), p. 392.
1670	23 luglio	“Di più si è concluso che per il primo gradino di detto altare maggiore si faccino due puttini d'argento in conformità di quelli si conservano dentro la sacrestia fatti da Gennaro Monte e numero sei teste con fiori d'argento”.	Strazzullo (1978), p. 121.
	6 agosto	Gennaro Monte realizza per l'altare maggiore della Cappella di San Gennaro “due puttini con li cornocopij nelle mani simili a quelli si conservano dentro la sacristia (...), di peso libre trentotto e due quarte; mentre l'angelo eseguito da Monte per la sacrestia viene accomodato da Aniello Treglia”, per il prezzo di 200 ducati.	Strazzullo (1978), p. 121.
1671	13 agosto	Monte riceve 100 ducati, a conto di 330, per una “Porta con suo armaggio che detto Gennaro dovrà fare ad un Monasterio di Signore Monache di questa Città di Napoli, di palmi 14 di altezza e palmi 8 (...) di larghezza, di Rama di Venezia lavorata di cesello, giusto il disegno fatto sopra a tavola et modello del Cavalier Cosimo Fanzago”.	Rizzo (1984), p. 375.
1672	12 ottobre	Gennaro Monte e “Tomase Caccavo argentieri” sono chiamati dagli eredi di Aniello Treglia, che era deceduto, per la stima dei busti d'argento della Cappella di San Gennaro che aveva gettato su modelli di Cosimo Fanzago.	Strazzullo (1978), p. 122.
1677	25 settembre	Monte viene pagato 100 ducati in conto della statua di San Martino in argento per l'omonimo monastero napoletano.	Rizzo (1987), p. 161.

1681	15 dicembre	“Gennaro Monte Orefice” riceve 22 ducati “per causa della statua di S. Andrea Corsino”, consegnata al monastero dio S. Maria de' Pazzi del SS. Sacramento.	Catello 1999, p. 13.
1682	12 giugno	Monte riceve 52 ducati, in conto di un totale di 300 ducati, “per la fattura et peso d'argento di sei candelieri grandi”, per servizio del monastero di San Potito.	Catello in Napoli (1984), p. 305.
1685	22 dicembre	“Stima delle portelle di metallo per gli altari laterali della Cappella di San Gennaro, cominciate da Onofrio d'Alessio e terminate da Gennaro Monte”.	Rizzo (1984), p. 459.
1686	18 dicembre	“A Gennaro Monte duc. 135 per la spesa e mastria della ponitura in opera delle portelle et indoratura delle statue [le statuine dei cancelletti]”. I cancelli e le statue furono eseguiti da Onofrio D'Alessio, che percepisce un acconto di 300 ducati.	Strazzullo (1978), p. 55.
1689	6 ottobre	Monte riceve 400 ducati, a compimento di una somma di 2000 ducati “per il prezzo dell'argento dovrà mettere in fare l'Avanti altare per servizio dell'altare maggiore della loro Chiesa di S. Ligorio”.	Rizzo (1984), p. 392.
1691	24 luglio	La Deputazione decide di chiamare, in vista dell'esecuzione del paliotto d'argento, tre artefici: Giovan Domenico Vinaccia, Gennaro Monte e Francesco D'Angelo “circa il modo di far detto panno [paliotto] d'altare vistoso e di quanto meno spesa si può”.	Strazzullo (1978), p. 136.
	31 dicembre	Gennaro Monte è pagato per la fattura di “seie cassette grandi” e “seie reliquiari piccoli” in rame doratoe la realizzazione di una lampada, sempre in rame dorato.	Causa (1973), p. 109, n. 150; Napoli (2015), Appendix 1.
1697	30 luglio	I Certosini ricevono la statua in rame dell'Immacolata Concezione di Gennaro Monte	Causa (1973), p. 68, 107, n. 139; Napoli (2015), Appendix 1.
	27 agosto	Gli eredi di Gennaro Monte circa 685 ducati “a compimento e final pagamento di tutte le opere così finite come non finite, così di argento come di bronzo e di qualunque altro metallo, e di tutti li disegni e modelli fatti dal quondam Gennaro Monte per il loro	Causa (1973), p. 107, n. 139 (30 luglio); Rizzo (1984), p. 460.

	monastero di S. Martino".	
--	---------------------------	--

**Bibliografia:** CAUSA (1973), p. 68; 107, n. 139 (30 luglio); STRAZZULLO (1978), p. 96; RIZZO (1984), p. 392; 460; CATELLO (1999), p. 13; NAPOLI (2015), Appendix 1.

**Monterosso, Cristoforo (not. 1583-1632)**, marmoraro, scultore, fonditore

Originario “de Vicentia”, come si firmava nei documenti, Cristoforo Monterosso è attestato a Napoli nel 1583 e lavorava principalmente come marmoraro e fornitore di marmi in maniera continuativa fino all'inizio del Seicento, quando veniva in contatto nel cantiere di San Paolo Maggiore, dove lavora a partire dal 1590, con il conterraneo Camillo Mariani. In questa circostanza, come ha proposto di recente Gian Giotto Borrelli, i due lavorarono alla custodia dell'altare maggiore. A Mariani spettò l'esecuzione dei modelli per i *Santi Pietro e Paolo*, gli *Evangelisti* e il *Battista*, parte di una serie più ampia, mentre Monterosso si cimentò qui per la prima volta nel getto delle figure in metallo. Questo costituì, probabilmente, il diretto precedente per l'allogazione da parte della Deputazione del Tesoro delle statue bronzee dei *Santi Gennaro, Aspreno, Attanasio, Agnello e Tommaso d'Aquino* per la cappella di San Gennaro, eseguite tra il 1613 e il 1621 in collaborazione con il figlio Giovan Domenico e del fiorentino Tommaso Montani.



1598	19 novembre	Monterosso e Bernucci sono pagati 100 ducati per la realizzazione della cancellata della cappella del Monte di Pietà, su disegno di Cavagna, “e promettono farla de fino ottone lavorata tutta d'un pezzo a lima rifilata e suggellata dentro e fuori”.	Nappi (1985), p.181.
	27 novembre	Monterosso e Ceccardo Bernucci ricevono 100 ducati “in conto della fattura della cancellata facendo per la cappella del Monte, e promettono farla de fino ottone lavorata tutta d'un pezzo” su disegno di Cavagna.	Nappi (1985), p. 181.
		Monterosso e Bernucci ricevono altri 100 ducati “in conto del prezzo della cancellata dela cappella del monte”.	Pinto (2019), p. 3835.
1599	9 agosto	Cristoforo Monterosso e Ceccardo Bernucci ricevono 100 ducati “à compimento di <i>ducats</i> 200 in conto dela cancellata d'ottone si farà per servitio dela Cappella del monte”.	Pinto (2019), p. 3836.
1610	28 giugno	Cristoforo Monterosso viene incaricato dalla Deputazione del Tesoro di andare a Valencia per l'acquisto di colonne in broccatello.	Strazzullo (1978), p. 151.
	Luglio	Monterosso parte per Valencia al seguito dell'ex reggente della Vicaria don Francesco de Juan de Torres, al quale i Deputati consegnarono una lettera di credito di lire 2000 per suo padre Carlo.	Strazzullo (1978), p. 152.
1613	12 settembre	Monterosso riceve 50 ducati “in conto del prezzo di tre para di colonne”.	<i>Rassegna Economica</i> (1940), X, p. 265.
	17 dicembre	Monterosso riceve 50 ducati per il prezzo della nuova porta del Monte della Misericordia	Pinto (2019), p. 3844.
1614	26 marzo	Cristofaro Monterosso rivece 50 ducati “a conto della fatigha et assistenza che ha fatto dal mese di Gennaro et tuttavia continua sopra li mastri scarpellini che lavorano li marmi et colonne della Cappella del glorioso <i>Santo</i> Gennaro”.	Strazzullo (1978), p. 97.
		Riceve 10 ducati a conto del modello della statua di San Gennaro sopra la cupola.	Strazzullo (1978), p. 97.
	4 aprile	Riceve 10 ducati, a compimento di 20, per la statua di San Gennaro sopra la cupola	Strazzullo (1978), p. 97.
1615	1 giugno	Monterosso è nominato al posto di Giovanni Cola	Strazzullo (1978), p.

		Franco soprastante alla Fabbrica di San Gennaro, con un mensile di 12 ducati.	97.
1616	20 ottobre	I Monterosso e Montani ricevono 100 ducati “a complimento di duc. 200 per Banco del Popolo in conto della statua di bronzo del glorioso S. Attanasio”.	Strazzullo (1978), p. 95.
1617	18 aprile	I Monterosso e Montani ricevono 200 ducati “in conto delle due statue di bronzo di S. Tomase d'Aquino e S. Agnello”.	Strazzullo (1978), p. 95
1619	8 maggio	Monterosso riceve un mandato di 12 ducati dalla Deputazione	Strazzullo (1978), p. 139.
	1 agosto	I Monterosso e Montani ricevono 50 ducati “per conto delle statue di bronzo a complimento de duc. 1250. Hanno ordinato che si facci il conto de Ottavio Giordano per lo metallo che ha consignato per le statue et che se li paghi la Testa di bronzo di S. Gennaro et se ne dia nota al Sig. Fabritio Santafede”.	Strazzullo (1978), p. 95.
	14 settembre	“Hanno ordinato che si liquidi lo prezzo della statua di Santo Attenasio cossi di fattura come del metallo, et è fatto lo metallo a ragione de duc. 48 lo cantaro cossi come la Deputatione l'ha comprato, la fattura per duc. 450, conforme lo mandato fatto de duc. 50 al detto Thomaso et compagni [Cristofaro e Gio. Domenico Monterosso] a di 11 di Gennaro 1618”.	Strazzullo (1978), p. 95.
	13 novembre	“I Monterosso e Tommaso Montani D. 50. E per loro a Gio Tomaso Montani, Cristoforo e Gio Domenico Monterosso a compimento di ducati 1.350 et in conto delle statue di bronzo fatte per servizio di detta Cappella”.	Nappi (1983), p. 324.
1620	21 settembre	I Monterosso e Montani ricevono 1400 ducati in acconto della fattura delle statue in metallo di <i>Sant'Attanasio, Sant'Aspreno e San Gennaro</i> .	Strazzullo (1978), p. 95.
1621	25 gennaio	I Monterosso e Tommaso Montani ricevono cantara 32 e rotola 24 di metallo per le statue di S. Atanasio, S. Aspreno e S. Gennaro. La statua di <i>S. Atanasio</i> fu stimata 450 ducati, così come furono accettate le statue di San Gennaro e dei Santi Attanasio e Aspreno.	Strazzullo (1978), p. 95.

	10 agosto	La Deputazione ordina a Monterosso di non assumere maestranze, oltre quelle già presenti, nell'esecuzione del pavimento della Cappella del Tesoro, né di aumentare il loro salario.	Strazzullo (1978), p. 152.
1622	29 ottobre	Monterosso fa fede che Francesco Cassano ha consegnato due putti, uno con la mitria e la croce, l'altro con le ampolle del sangue di San Gennaro, per il prezzo di 50 ducati cadauno.	Strazzullo (1978), p. 48.
1625	5 giugno	Monterosso viene licenziato, per la seconda volta, dall'ufficio di soprastante.	Strazzullo 1978, p. 97.

**Bibliografia:** STRAZZULLO (1978), pp. 95-97, 139, 151-152, NAPPI (1983), p. 324; CAPOBIANCO (1984), p. 217; NAPPI (1985), p. 181; NAPPI (1992), pp. 152-153; PANARELLO (2010), pp. 20-33, 52-53; BORRELLI (2012), pp. 87-88.

**Monterosso, Giovan Domenico (not. 1603-1630)**, scultore e fonditore

Figlio di Cristoforo Monterosso, come ha chiarito Nappi (2005, p. 76), Giovan Domenico è legato al padre e a Tommaso Montani nell'esecuzione delle statue bronzee per la cappella del Tesoro di San Gennaro.

La personalità e lo stile di Giovan Domenico, che si sovrappone a quello di Cristoforo, è meglio definibile nel gruppo del *Battesimo di Cristo* per il fonte battesimale del Duomo di Napoli, opera documentata del 1623, per tradizione riferito a Michelangelo Naccherino col quale mostra diverse tangenze.

Allo scultore, che fu autore del modello della stessa fusione, si devono probabilmente anche le altre parti in metallo che compongono il battistero, come i capitelli, le basi e i balaustri. A partire da quest'opera certa, Mario Panarello ha proposto una distinzione tra le due personalità, riferendo a Monterosso *junior* il *Sant'Attanasio*, la cui iconografia è stata mutata in quella di San Nicola per adattarlo al mutato programma della cappella di San Gennaro.

1616	20 ottobre	“A Tommaso Montani, Cristofaro e Gio. Domenico Monterosso duc. 100 a complimento di duc. 200 per Banco del Popolo in conto della statua di bronzo del glorioso S. Attanasio”.	Strazzullo (1978), p. 95.
------	------------	---	---------------------------

1617	18 aprile	I Monterosso (Cristoforo e Giovan Domenico) e Montani ricevono 200 ducati “in conto delle due statue di bronzo di S. Tomase d'Aquino e S. Agnello”.	Strazzullo (1978), p. 95.
1619	2 maggio	Monterosso e Ridolfo Bordone, ottonaro, ricevono 30 ducati per il coperchio di una sepoltura che serve per la sepoltura “delli Fratelli del SS.mo Rosario di S. Domenico dentro detta Chiesa a piede della nova Cappella del Rosario nel quale coverchio vi sono scolpiti di metallo di basso rilievo sei Fratelli et un monaco con la descrizione a piede”.	<i>Rassegna Economica</i> (1940), X, p. 458.
	1 agosto	I Monterosso e Montani ricevono un acconto di 50 ducati, a conto di 1250 ducati, per le statue di bronzo del Tesoro di San Gennaro.	Strazzullo (1978), p. 95.
	14 settembre	La Deputazione decreta che si liquidi ai Monterosso e a Tommaso Montani “lo prezzo della statua di Santo Attenasio cossi di fattura come del metallo”.	Strazzullo (1978), p. 95.
	13 novembre	I Monterosso e Montani ricevono 50 ducati “a compimento di ducati 1.350 et in conto delle statue di bronzo fatte per servizio di detta Cappella”.	Nappi (1983), p. 324.
1621	25 gennaio	La Deputazione accettò la statua di <i>San Gennaro</i> e dei <i>Santi Attanasio</i> e <i>Aspreno</i> , realizzate dai Monterosso e Montani.	Strazzullo (1978), p. 95.
1623	26 aprile	Giovan Domenico Monterosso si impegna a realizzare il gruppo del <i>Battesimo di Cristo</i> in bronzo per il fonte battesimale del Duomo di Napoli.	ASNa, <i>Notai del Seicento</i> , notaio Aniello Perrotta, c. 128v.

**Bibliografia:** STRAZZULLO (1978), p. 95; NAPPI (1983), p. 324; STRAZZULLO (1995), p. 221; PANARELLO (2010), pp. 20-33, 52-53.

- N -

**Naccherino, Michelangelo (detto anche Nacarini, Naccarini, Nacerinus, non Nacanno) (documentato a Napoli dal 1576 al 1622)**, scultore e modellatore

Allievo a Firenze di Giambologna per “diece anni”, dal quale apprese l'arte del getto di statue monumentali, Michelangelo Naccherino giunse a Napoli intorno al 1576.

Nella città vicereale, Naccherino si inseriva nelle committenze dell'aristocrazia partenopea e dei Vicerè grazie all'intercessione di Geronimo D'Auria, con il quale stringeva un rapporto di collaborazione.

La conoscenza delle pratiche fusorie, quasi sconosciute nell'ambiente napoletano, gli permise di affermarsi nella produzione funeraria, a partire dalle lastre terragne con inserti metallici alla scultura vera e propria, inserita all'interno di monumenti.

Perdute le prime opere, come la “lapide de pietra marmorea commessa de metalli” per il principe Ruffo (1591) e il busto in bronzo del Principe di Conca (1591-1594), la prima opera monumentale nel genere è l'effigie di *Fabrizio Pignatelli* in Santa Maria Materdomini, alla quale lavora dal 1590 al 1607.

La statua bronzea, che ha un parallelo nel *Don Garcia Barrionuevo, marchese di Cusano* in San Ginés a Madrid (1607), costituisce un episodio isolato nella scultura funeraria in bronzo a Napoli, fino almeno all'epitaffio di *Giovan Battista Marino* di Christophe Cochet (ora in San Domenico Maggiore).

Di certo, l'effigie di *Pignatelli* costituì il diretto precedente per la principale impresa pubblica di Naccherino: le statue di *Sant'Andrea* e il *San Matteo bifronte* per le cripte regnicole di Amalfi e Salerno. Le effigi colossali degli Apostoli furono gettate nei locali dell'Arsenale e Januario Giordano ebbe l'incarico delle operazioni getto, peso e sfraudo del metallo in esubero, mentre lo scultore fiorentino seguiva personalmente le operazioni che si svolgevano in fonderia prendendo in affitto una casa nella Marina Grande.

1590	19 maggio	“In virtù della quale esso Naccherino promise fra lo spazio di mesi nove fare una statua di palmi sette della persona del Cavaliere Fra D. Fabrizio Pignatelli di metallo d'artiglieria peso di cantara tre per prezzo di ducati 400 [...]. Nell'istesso giorno passò anche altro Istromento per mano del medesimo Notar Pietro tra li sud.ti Deputati, e Fabrizio di Guido marmoraro, col quale Istromento detto Fabrizio s'obligò di fare in detta Chiesa di Santa Maria de Pellegrini una Nicchia di di marmi mischi, dove s'haveva a situare la statua di Bronzo per prezzo de ducati 240”.	Alisio (1976), p. 29 e 97, nota 71; Kuhlemann (1999), p. 270, doc. 30.1.
------	-----------	---	--

1591	19 gennaio	“Alla signora Donna Isabella d’Acquaviva ducati trentasei, e per lei a mastro Michel’anglo Naccarino scultore Fiorentino, disse che se li paga in conto della lapide, che fa per la sepoltura della Beata Memoria dello Principe suo”.	Kuhlemann (1999), p. 288, doc. 59.
1591	4 febbraio	“Alla signora Isabella d’Acquaviva tutrice, ducati venti, tari tre e grana tredici, et per lei a mastro Michel’Angelo Naccarini scultore fiorentino, dissero che lei ce li paga come matre e tutrice de donna Margherita Caterina Ruffa sua figlia, in saldo e complimento de ducati 381.3.13 per il prezzo d’una lapide de pietra marmorea commessa de metalli ch’egli ha fatto per una sepoltura della buona memoria del principe suo, quale l’ha consegnata; che gli altri ducati trecento sessant’uno gli have ricevuti da lei in più e diversi banchi __ d. 20.3.13”.	Ceci (1906), p. 166; Kuhlemann (1999), p. 289, doc. 59.1; Grandolfo (2012), p. 146, nota 603.
	26 giugno	“Al signore principe di Conca ducati 25 e per lui al maestro michelangelo naccarino disse per parte di pagamento di una testa di bronzo col suo petto del ritratto del quondam signor principe suo padre che lui ha da fare conforme alli patti et conventione fatte fra loro come appare per cautela fatta per mano di notare Vincenzo Alfonso alla quale si abbia relatione. E per detta a Giuseppe Vitale”.	D’Addosio (1917), p. 109; Kuhlemann (1999), p. 289, doc. 60.
1594	14 maggio	“All’Illustrissimo signore Conte Principe di Conca ducati venti e per lui a Michelangelo Naccarini a buon conto di quello deve havere da sua Sig.ria per il getto in bronzo della testa del quondam suo padre Sig. Principe”.	D’Addosio (1917), p. 110; Kuhlemann (1999), p. 289, doc. 60.1.
1596	29 ottobre	“A nostri di chiesa ducati 45 tari uno e grana 14. Et per loro a Michelangelo Naccarino scultore dissero a compimento di ducati 120 che li altri l’ha ricevuti per avante et se li sono pagati per mandato del Duca di Monteleone Don Ettore Pignatello, quali disse farceli pagare per l’ultima paga delli ducati 360 a lui debiti per il prezzo della statua di metallo fatta per lo quondam Fabrizio Pignatello, che li restanti ducati 240 disse esserli stati pagati in diverse partite et	D’Addosio (1917), p. 111; Kuhlemann (1999), p. 270, doc. 30.2.

		questa Ecclesia li paga a conto del censo deve a detto Duca”.	
1601	17 dicembre	“Il Tesoriere Generale da li denari pervenuti dal affitto di Emolumenti del Regio Prothomedico di questo Regno paga ducati 50 a Carlo Moyella per quelli pagare a Michel Angelo Naccarino scultore in conto di diversi modelli che ha fatto per tragettare de metallo la statua de S. Andrea de Amalfe et la statua de S. Mattheo de Salerno conforme la relatione in scriptis del Cavalier Domenico Fontana Regio Ingegnere – Firmato. Michel Angnolo Nacherino”.	D'Addosio (1909), p. 34; Nappi (2012), p. 296, doc. 26.
1602	28 marzo	“Il Tesoriere Generale dai denari di Emolumenti del Regio Prothomedico paga ducati 300 a Carlo Moyella per quelli pagare a compimento di ducati 500 a Michel Angelo Naccarini scultore et in conto di ducati 1.800 per lo prezzo di cinque statue di metallo che haverà da fare et consignare per servitio de li ornamenti de le Cappelle de S. Andrea d'Amalfe et S. Mattheo de Salerno, cioè una statua del Glorioso Apostolo S. Andrea, due Statue de Santo Mattheo, et doi Angeli per mettere sopra l'Altare del Insumcorpo del Arcivescovado de Salerno: così convenuto d'accordio con esso per detto prezzo di ducati 1.800 con che detto Michel Angelo sia obligato de fare dette Statue a tutte sue spese, salvo però lo metallo tantum, che haverà da dare a spese della Regia Corte, et quelle consignare per tutto lo mese de marzo prossimo venturo 1603 della qualità, bontà et perfettione conforme li modelli et ordine del Cavaliere domenico Fontana Regio Ingegnere et non consignandole in detto tempo sia tenuto a tutti danni, spese, interessi se potessero patire per causa de detta opera, con obligatione ancora de osservare tutte le conditioni se conreniano nella relatione in scriptis che ne ha fatto il Cavalier Fontana circa lo fare de dette Statue”.	D'Addosio (1909), p. 35; Nappi (2012), p. 298, doc. 40.
1603	19 giugno	“A Nostri Depositari delli emolumenti del regio	Nappi (2012), p.

		prothomedicato D. 114. E per essi a Camillo Mayella per quelli pagare a Michelangelo Nacharino, scultore, in conto delle statue de metallo delli gloriosi apostoli Santo Andrea d'Amalfi et Santo Matteo de Salerno che ha da fare et consignare, conforme la relatione in scriptis che mi ha fatta il cavalier Domenico Fontana, regio ingegnere. E per lui al detto Michelangelo per la causa contenta nel sopradetto mandato”.	301, doc. 64.
1604	9 agosto	“A Nostri conto del regio protomedicato D. 100. E per lui in virtù et ordine del regente d'Aponte a Camillo Maiella per quelli pagare a Michelangelo Naccarino in conto della fattura delle statue di metallo che si fanno per servitio delli ornamenti delle cappelle Di Santo Andrea d'Amalfi et Santo Matteo di Salerno. E per esso al sudetto Michelangelo per la causa contenta nel sudetto mandato”.	Nappi (2012), p. 303, doc. 80.
	23 settembre	“A Nostri conto degli emolumenti del regio protomedicato D. 97,82. Et per essi a Camillo Mayella con polisa di ducati 100 per quelli pagare a Michelangelo Naccarino, scoltore a compimento di ducati 1.200 et sono in conto di ducati 1.800 per la fattura delle statue de metallo de Santo Andrea de Amalfi et Santo Matteo de Salerno, conforme la relatione in scriptis che ne ha fatta il cavalier Domenico Fontana, regio ingegnere, che li altri ducati 1.500 li sono stati pagati per mezzo di nostro banco in più partite. E per lui al detto Michelangelo per la causa contenta nel sudetto mandato”.	Nappi (2012), p. 304, doc. 85.
	30 settembre	“Di ducati 10 pagatili ad Andrea Merliano spese per la cassa per la Statua di S. Andrea da inviarsi in Amalfi”.	Nappi (2012), p. 304, doc. 86.
	30 ottobre	“A Nostri Depositari delli emolumenti del regio protomedicato D. 10. E per essi a Camillo Moyella per quelli pagare a mastro Andrea Merliano per tanti che si sono spesi per tante tavole, chiodi, stati e fattura della cascia per la statua del glorioso apostolo	D'Addosio (1909), p. 35; Nappi (2012), p. 304, doc. 88.



		Santo Andrea che si è mandata da Napoli in Amalfi et altre spese per sevizio de detta statua. E per luia mastro Andrea per la causa contenta nel sudetto mandato”.	
1605	18 luglio	“A Nostri Depositari delli emolumenti del regio protomedicato D. 20. E per loro a Camillo Mayella dissero per quelli pagare a Michele Angelo Naccarino in conto della fattura delle statue de metallo delli gloriosi Apostoli Santo Andrea de Amalfi et Santo Matteo de Salerno. E per lui al detto Michelangelo per la sua contenta ut supra”.	Nappi (2012), p. 306, doc. 102.
	14 novembre	“A Nostri Depositari delli emolumenti del regio protomedicato D. 80. E per essi a Carlo Moyella per quelli pagare a Michelangelo Naccarino in conto della fattura delle statue di mitallo di Santo Andrea d'Amalfi et Santo Matteo di Salerno. E per esso al detto Michelangelo Naccarino, disse per la causa contenta ut supra”.	Nappi (2012), p. 306, doc. 107.
1606	9 gennaio	“A Nostri Depositari delli denari della fabrica delli gloriosi Apostoli Santo Matteo di Salerno et Santo Andrea d'Amalfi D. 200. E per loro a Camillo Mayella per quelli pagare a Michelangelo Naccarino in conto della fattura delle statue de metallo delli gloriosi apostoli Santo Matteo et Santo Andrea. E per lui a detto Michelangelo per la causa contenta nel sudetto mandato”.	Nappi (2012), p. 307, doc. 115.
	25 febbraio	“A Nostri Depositari delli denari della Pecunia della fabrica delli subcorpi delli gloriosi apostoli Santo Matteo di Salerno et Santo Andrea d'Amalfi D. 100. E per essi a Camillo Mayella per quelli pagare a Michele Angelo Naccarino in conto della fattura delle statue de metallo de detti gloriosi apostoli”.	Nappi (2012), p. 308, doc. 121.
	7 giugno	“A Nostri Depositari delli denari della Pecunia della fabrica delli subcorpi delli gloriosi apostoli Santo Matteo di Salerno et Santo Andrea d'Amalfi D. 100. E per essi a Camillo Mayella per pagarli a Michelangelo Naccherino in conto della fattura delle statue de metallo de detti gloriosi apostoli. E per lui	Nappi (2012), p. 308, doc. 126.

		al detto Michelangelo Naccherino per la causa contenta in detto mandato”.	
	4 agosto	Relazione di Giulio Cesare Fontana sull'operato di Michelangelo Naccherino.	Nappi (2012), pp. 309-310, doc. 129.
	17 ottobre	“A Nostri Depositari della Pecunia della fabbrica delli Subcorpi delli gloriosi apostoli Santo Andrea d'Amalfi et Santo Matteo di Salerno D. 12,50. E per essi a Camillo Mayella in virtù di ordine del regente Barrionovo spedito a 10 di ottobre 1606, dissero per quelli pagare a Gio Cola Abbate per tanti si sono spesi per servitio degli ornamenti delle cappelle delli gloriosi Apostoli Santo Andrea di Amalfi et Santo Matteo di Salerno, cioè a 30 del mese di luglio passato ducati 5,50 per lo nolito di una barca di marmi laurati che si mandaronoda Napoli in Salerno con barca di Tomaso Pisano. Per la portatura di 100 tavolette di noce dall'Arsenale in un'altra stanza del Molo Grande, pigliati detti tavoloni dalla monitione dell'Arsenale per ordine di Sua Eccellenza per servizio di detti ornamenti carlini 35; per fare portare con stragoli le due statue di mitallo delli Santi Matteo con li Angeli dalla casa di Michelangelo Naccarino alla Marina del Molo Grande per farli imbarcare per Salerno carlini 20 [...]”.	D'Addosio (1909), pp. 35-36; Nappi (2012), pp. 310-311, doc. 132.
1607	4 luglio	“I Governatori de l'Hospedale della Trinità dei Pellegrini pagano D.ti 20 a Michelangelo Naccarino scultore et incontro di D.ti 40 che se li restavano dovendo della summa di D.ti 400 che dall'olim Governatore di d.to loro Spedale a 19 maggio 1590 per contratto per mano di N.r Pietro D'Alessandro in Curia di N.r Bartolomeo Ioele li sono stati promessi doverseli pagare dalli D.ti 600 che Geronima Colonna et Sig. Duca di Monteleone dovevano a d.to Hospedale per la vita militia del q.m Fabritio Pignatelli sino al di della sua morte; et sono per lo prezzo et valuta della statua di metallo di bronzo d'artiglieria della persona del d.to Fabritio che si obligò dover fare, come si dichiara in d.to contratto,	D'Addosio (1917), p. 112; Kuhlemann (1999), p. 270, doc. 30.3.

		al quale si habia relatione. Con dichiarazione che delli altri D.ti 360 resta pagato et sodisfatto da D. Geronima Colonna et Sig. Duca di Monteleone in conto delli sopradetti D.ti 600, et li restanti D.ti 20 a comp.to delli D.to 40 se li pagaranno allhora quando haverrà fatto venire la detta statua finita et polita di tutto punto in d.to loro Hospedale, et posta che sarà nel nicchio et luogo che haverà da stare nella d.ta Chiesa di Santa Maria dei Pellegrini”.	
9 agosto	“A Nostri Depositari della Pecunia della fabrica delli Subcorpi delli Beati Apostoli Santo Andrea et Santo Matteo D.85. E per essi a Camillo Moyella in virtù di mandato del regente Barionuovo per il quale s'ordina pagarnosi li detti ducati 85 a Michelangelo Naccherino per la causa contenta in detta relatione di Giulio Cesare Fontana. E per esso a Michelangelo Naccherino disse a compimento della fattura delle statue di Santo Andrea et Santo Matteo et della nuvola et ogni altra opera fatta per servizio delle cappelle di detti Santi, iuxta la detta relatione”.	Nappi (2012), p. 313, doc. 147.	
31 ottobre	“A Nostri Depositari della fabrica delli Subcorpi di Santo Andrea d'Amalfi et Santo Matteo di Salerno D. 109,80. E per essi a Camillo Mayella in virtù di mandato del regente Barionuovo per il quale s'ordina pagarnosi detti ducati 109,80 a Michelangelo Naccherino a compimento delli ducati 194,80, come da mandato che li fu spedito alli 9 di agosto”.	Nappi (2012), p. 313, doc. 149.	
22 dicembre	“Al Marchese di Cusano paga ducati 100 a Michel Angelo Naccarino a compimento a compimento di ducati 420 che è obbligato per fattura delle due statue di bronzo che li ha fatto atteso l'altri ducati 320 li have ricevuti videlicet D.ti 290 per diverse partite di Banco, et l'altri ducati 30 per tanti che ha da pagare a quelli che poliscono le dette statue con declaratione che detto Michel Angelo a da dare dette statue formite, polite conforme il principio fatto, facendo buono tutt'il metallo che have havuto il detto Michel Angelo per dette statue, le quali superera, e si	D'Addosio (1917), pp. 112-113; Kuhlemann (1999), p. 281, doc. 43.	

		farà buono l'uno all'altro a rispetto del detto metallo; et perché detto Michelangelo pretende alcuna cosa di più, di comune contenso se l'ha rimesso a Giulio Cesare Fontana, perché esso lo dichiara restano di comune contento, così detto Marchese come il detto Michelangelo aggiustati di quello che detto Giulio Cesare dichiarerà. A lui contanti”.	
	30 agosto	“Alli Governatori dell'Ospedale della Trinità dei Pellegrini pagano ducati 10 a Michelangelo Naccarino scultore, a compimento di ducati 40 rimasti ad avere per saldo delli ducati 400 per lo prezzo della statua di metallo di artiglieria del quondam fabritio pignatello, come più ampiamente si dichiara nella partita de ducati 20 pagati per detto Banco a 2 di giugno proximo passato, con declaratione che al tempo sarà finito il Nicchio di marmo dove haverà da pondersi detta statua dentro la loro Chiesa, sia tenuto detto Michelangelo reponerla, et accomodarla di quanto sarà necessario a sue spese conforme al obbligo del instrumento stipulato tra lui et li olim Governatori detto Hospitale al quale si abbia relatione ristando sodisfatto integralmente di tutto sudetti ducati 400 per causa di detta statua. Con sua firma contanti”.	D'Addosio (1917), p. 112; Kuhlemann (1999), pp. 270-271, doc. 30.4.
1609	31 agosto	“Geronimo Albertino paga ducati 40 a Nicolò Guido e Salvatore Ferraro marmorari, li paga come procuratore del Duca di Monteleone in conto di ducati 240 per l'opera della sepoltura seu nicchio marmoreo fatto in la ecclesia di Santa Maria dei Pellegrini vicino Spirito Santo per riponervi la statua di bronzo del quondam Fabritio Pignatelli conforme instrumento per notai Innocentio Abbondante”.	D'Addosio (1921), p. 392; Kuhlemann (1999), p. 271, doc. 30.5.

**Bibliografia:** ZANI (1823), vol. XIV, p. 5; CECI (1906), p. 166; D'ADDOSIO (1917), p. 112; D'ADDOSIO (1921), p. 392; ALISIO (1976), p. 29 e 97, nota 71; D'ADDOSIO KUHLEMANN (1999), pp. 176-179, 186-188, 269-271, 276-279, 281; RESTAINO (2012), pp. 86-96; NAPPI (2012), pp. 291-318; RESTAINO (2019), pp. 199-222.

**Peres, Giovanni Melchiorre o Juan Melchior Pérez**, scultore e tragettatore (notizia del 1650)

Scarse sono le informazioni su questo artista spagnolo il cui è catalogo è composto, principalmente, dai due busti autografi del Museo del Prado: quelli del *VII duca di Montalto* e di *Juan José de Austria*, firmati e datati 1648, il cui stile è fortemente influenzato dai modi di Giuliano Finelli.

La prima notizia che abbiamo di questo fonditore, che fu anche scultore come dichiarano i documenti napoletani, risale al 1642, quando il suo nome compare nella Lista dei creditori del VII duca di Montalto.

Non sono a oggi chiari gli spostamenti di Peres che risulta documentato a Napoli nel 1650 coinvolto, assieme a Innocenzo Mangani, per conto di Finelli nella stima delle statue bronzee per la cappella del Tesoro di San Gennaro con la qualifica di “scultore e tragettatore di S. Altezza Serenissima”.

1650	Ante 19 gennaio	“Pertanto eligendo per sua parte [Giuliano Finelli] il magnifico Giovanni Melchior Perez scultore, e tragettatore di S. Altezza serenissima, supplica però le Signorie Vostre Deputati ad eliger altro da loro parte acciò si faccia detto apprezzo”.	Strazzullo (1994), p. 180; Dombrowski (1997), p. 492, doc. K.46.
	9 febbraio	“fussero eletti dal Finelli Innocenzio Montani, e Giovanni Perez, quali abbiano peso d’informare ... delle sue ragioni li sudetti Padri eletti per Giudizi ... li reverendi anzio scoppa, Giovan Matteo de Sarno, Alessio Piccione, ed Onofrio d’Alessio, quali debbano anche informare detti Padri eletti, i quali informati possano provvedere (?) alla Decisione del vero valore di dette Statue. Sottoscritta dal Finelli”.	Dombrowski (1997), p. 488, doc. K.24.

**Bibliografia:** STRAZZULLO (1994), p. 180; DOMBROWSKI (1997), pp. 488, 490, docc. K.24, K.46.

**Ponte (De), Andrea**, ottonaro (documentato a Napoli dal 1660 al 1681)

Questo artefice è coinvolto, assieme a Bartolomeo Rampinelli, nel completamento della cancellata monumentale per la cappella di San Gennaro, impresa alla quale partecipava dagli inizi del 1660 al novembre 1668. Il 6 ottobre 1666 è pagato per l'assistenza all'effigie ancipite di *San Gennaro* al centro della rostra, opera la cui esecuzione spettò principalmente a Gennaro Monte.

Consistenti pagamenti girati al de Ponte dal 1661 al 1666, a partire dal primo di 1000 ducati del 22 giugno 1661.

1660	10 giugno	Andrea De Ponte è citato per la prima volta come Deputato del Tesoro, assieme a Cosmo Pignatiello, Camillo Strambone e Vincenzo Lardaro come soprastanti all'esecuzione di "due carte di gloria con cornice di argento per li due altari grandi", affidate agli argentieri Onofrio e Ottavio Caputo.	Strazzullo (1978), p. 191.
	19 agosto	"Al Signor Andrea de Ponte duc. 200 (duecento) pagati per il Banco del Salvatore a conto di spese che fa nella porta di ottone della Cappella del Glorioso S. Gennaro".	Strazzullo (1978), p. 158, doc. 667.
	9 settembre	"Al Signor Andrea de Ponte duc. 200 paghatili per detto Banco del Salvatore a conto di spese che fa per la porta di ottone che si sta facenno nella detta Cappella".	Strazzullo (1978), p. 158, doc. 668.
1661	11 febbraio	"Al Signor Andrea de ponte duc. 300 pagatili per Banco del Salvatore a conto di spese che fa per la porta di ottone che si sta lavorando per la Cappella del glorioso S. Gennaro".	Strazzullo (1978), p. 158, doc. 669.
1663	21 novembre	"Si è anche conchiuso che si faccia anche una ferriata piccola avanti la porta del Tesoro del glorioso S. Gennaro dal ritratto si caverà dalla ferriata grande, del che se ne dà peso a Dionisio Lazaro con intervento del nostro Andrea de Ponte".	Cleopazzo (2016), p. 31, doc. 8.
1666	6 ottobre	"Al Signor Andrea de Ponte duc. 100 per spenderli per fare finire la statua d'ottone di S. Gennaro che viene sopra la porta d'ottone".	Strazzullo (1978), p. 158, doc. 670.
1681	23 aprile	"Havendo il Sig. Andrea de Ponte mandati li conti delle spese per esso fatte in far finire la porta di ottone del nostro Tesoro da Gennaio 1660 per tutto	Strazzullo (1978), p. 158, doc. 671.

		<p>Novembre 1668, et essendosi in essi visto che dette spese ascendono alla summa de 9675.3.6, deli quali havendone ricevuti duc. 9595.3, ...appare creditore in duc. 80.6”.</p>	
--	--	--	--

**Bibliografia:** BELLUCCI (1913), p. 57; STRAZZULLO (1978), p. 158; CLEOPAZZO (2016), pp. 26, 31, 34, nota 43.

## -R -

**Rampinelli, Bartolomeo**, ottonaro (notizia del 14 ottobre 1664)

La figura professionale di Bartolomeo Rampinelli, documentata nei lavori di conclusione della cancellata monumentale per la cappella di San Gennaro, è ancora da ricostruire.

Una conclusione del 14 ottobre 1664, resa nota da Nicola Cleopazzo, riporta il lavoro svolto da Rampinelli “per lo spazio di anni quattro da che detta Porta si cominciò”. Dal resoconto, che fu formulato da Andrea De Ponte, si apprende la notizia che Bartolomeo non aveva eseguito “li fogliami [...] a getto et in cavo al che verrà tre volte più di spesa e fatica”, bensì “in staffa”, per cui “non son venuti di quella perfetione c’ha il getto et il cavo ma son venuti sbolliti e di molti pezzi e giontati con vite et catene”.

**Bibliografia:** CLEOPAZZO (2016), p. 34, nota 36.

**Rossi (De'), Gregorio, fonditore (Roma verso il 1573- Napoli 1643)**

Originario di Roma, Gregorio De' Rossi è stato spesso confuso dalla critica con uno scultore omonimo di origine emiliana (Modena 1570-1640/1643). L'attività di De' Rossi si svolse principalmente a Roma, prima in qualità di collaboratore di Ludovico Del Duca e Prospero Bresciano sotto Sisto V e, successivamente, come autore del getto delle colonne tortili per il ciborio petrino progettato da Bernini.

Al termine di questa attività ampiamente documentata, per la quale si rimanda a Emmanuel Lamouche, il fonditore romano fu chiamato, stando a Giovan Battista Passeri, da Giuliano Finelli a Napoli per coadiuvarlo nel getto delle statue per la

cappella del Tesoro di San Gennaro.

Stando ancora alle fonti, nella città del Viceregno fu maestro di Domenico Guidi, nipote di Finelli fino alla morte avvenuta intorno al 1643, all'età di 70 anni.

**Bibliografia:** PASCOLI (1992), p. 867; DE DOMINICI (2003-2014), p. 305; PASSERI (1934), p. 255, 263; LAMOUCHE (2013), II, pp. 39-47, con bibliografia pregressa.

**Rosso (o Russo), Bartolomeo**, fonditore e ottonaro (documentato a Napoli dal 1588 al 1654)

Di questo maestro ottonaro, “tra i migliori dell'epoca”, sono poche le notizie documentarie a oggi note. Di origini lombarde, come si intuisce dalla vendita di alcuni beni “siti in le parti di Bergamo nel Casale di Belvedere”, Bartolomeo svolse tutta la sua attività di fonditore e ottonaro a Napoli.

Nel 1588, collaborava con il vicentino Cristoforo Monterosso ai lavori di decorazione della cappella dei Di Capua, conti di Altavilla, nel Duomo napoletano realizzando i “palaustri di bronzo” per la cancellata eseguita in collaborazione con il fabbro Carlo Maiorino. Quest'opera, così come la cappella, furono smantellate nel 1842 in occasione dei restauri del Duomo.

Unico lavoro sopravvissuto che gli può essere restituito senza dubbio è la cancellata per la cappella De Caro-Cacace in San Lorenzo Maggiore, realizzata nel 1652 in collaborazione con il ferraro Giovanni Leonardo Vinaccia. Il metallo, circa 60 libbre di ottone, fu fornito da Domenico Antonio De Calli.

1588		Altri pagamenti per quei lavori sono notati nei registri dei banchieri nel 1588: a Giambattista Boscape per lo stucco; al fabbro Carlo Maiorino per i cancelli, e al fonditore Bartolomeo Rosso «per i palaustri di bronzo.	Ceci (1906), p. 165.
1593	18 gennaio	Bartolomeo Rosso riceve pagamenti dai fratelli Martino e Varrino de Rossi, entrambi ottonari, “E sono in conto di D. 169,35 integro prezzo di certi beni stabili siti in le parti di Bergamo nel Casale di Belvedere per detto Bartolomeo venduti a detto Martino e al detto fratello, come per istrumento per notar Marco de Mauro de Napoli del 31 ottobre 1589”.	Trascritto integralmente in Nappi (2006), p. 80.



1652	18 febbraio	“La cancellata di bronzo è similmente finita, e sta in mia casa fatta da Bartolomeo Russo, al quale insino a 18 di febraro 1652. Se li restano dovendo solamente ducati 27 e si ha da aggiustare il conto col ferraro[Giovanni Leonardo Vinaccia]”.	Il documento è trascritto integralmente in Lofano (2016), pp. 273-276, doc. VIII.
1654	7 novembre	“Al Signor. Giovan Camillo Cacace, ducati 7.3.6 a Bartolomeo Rosso maestro ottonaro a compimento di 22.3.10 intero prezzo di due cornucopie di ottone di libbre 56 che l’ha venduto per servizio della sua cappella del SS. Rosario sita dentro la chiesa di San Lorenzo maggiore”.	Trascritto in Pane (1984), p. 111; Lofano (2016), p. 269, doc. IV, 16.

**Bibliografia:** CECI (1906), p. 165; PANE (1984), p. 111; NAPPI (2006), p. 80; LOFANO (2016), p. 269, 273, docc. IV, 16, VIII.

**Rosso, Domenico o Dominico, detto anche Romano**, fonditore e ottonaro (16 settembre 1621-31 aprile 1622)

Proveniente da Roma, come viene specificato nella Lista di spese per la custodia dei Santi Apostoli, Domenico Rosso figura tra le maestranze attive nell'*atelier* posto presso le Case della chiesa teatina. Di questi sappiamo che fu pagato “per gittare la prima pianta della custodia alla sua boteca à grana sette, et mezzo la libbra dandoseli il rame, et depiù seli è dato il calo de libre cento cinquanta che ha Importato tutta detta Pianta à ragione di diece per cento In tutto ducati quattordici, aoldi tre, et grana quindici” (BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 524, c. 53v). Il modello ligneo era stato predisposto dai maestri Agostino e Mattheo (BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 524, c. 43).

Bibliografia inedita

- S-

**Scoppa, Antonio, detto anche Antonio Romano**, fonditore, calderaro, ramaro (notizie dal 1626 al 1642)

Di questo artefice è nota, al momento, esclusivamente l'attività condotta presso i

padri teatini dei Santi Apostoli per la fornitura delle libbre di rame necessarie alle parti in metallo della custodia. Scoppa è destinatario di alcuni pagamenti assieme al figlio, probabilmente da identificare con quel Lorenzo Scoppa impiegato nei lavori alla custodia per le monache della SS. Trinità. Non è possibile invece avanzare, ma nemmeno escludere, che questi siano imparentati con il più noto Orazio Scoppa.

1626	9 maggio	Il nome di Antonio Scoppa è registrato per la prima nella lista per l'acquisto del rame e ottone necessari per la custodia dei Santi Apostoli.	BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 524, c. 49v.
1627	2 marzo	“à m.ro Antonio scoppa per libre cento di rame per il cornicione ducati diece otto”. L'artefice riceve il saldo per il prezzo delle seghe.	BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 524, c. 50r.
	20 giugno	Scoppa rivece 12 ducati “in conto di libre cento di Rama”.	BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 524, c. 50r.
1628	17 aprile	“Antonio Caldararo” riceve un acconto di 20 ducati per il prezzo del rame.	BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 524, c. 50v.
	9 giugno	Scoppa ricede un secondo acconto di 15 ducati per il prezzo del rame.	BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 524, c. 50v.
1638	16 marzo	“ad Antonio Scoppa per mano di suo figlio per il prezzo di libre 200 di rame per le cornice di piedistalli, et gradini della Custodia docati trenta”.	BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 524, c. 127v.
	9 settembre	Scoppa riceve per mano di suo nipote 20 ducati, in parte di 45 ducati, per una somma totale di 300 ducati per il prezzo del rame.	BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 524, c. 127v.
	27 settembre	Scoppa riceve 25 ducati per il saldo del prezzo del rame.	BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 524, c. 127v.
	20 novembre	Scoppa riceve dal figlio un acconto 15 ducati per una seconda partita di rame necessaria per la custodia.	BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 524, c. 127v.
	10 dicembre	Scoppa riceve un secondo acconto di 15 ducati per mano di suo figlio in conto della seconda partita di rame.	BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 524, c. 127v.
1639	maggio	Dall'ultimo bilancio Antonio Scoppa risulta creditore	BNN, <i>Fondo San</i>

		per altre 200 libbre di rame “pigliate ultimamente, et consignate ad Honofrio [d'Alessio], quali per li predistalli solamente hà richiesto lib mille di rame, tutte consignateli in più partite dal soptadetto Antonio ramaro, et suo figlio”.	<i>Martino</i> , Ms. 524, c. 128r.
1642	16 febbraio-31 aprile	Scoppa rivece 20 ducati per il conto del rame.	BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 524, cc. nn.

**Bibliografia:** RUOTOLO (2008), p. 108.

### **Scoppa, Lorenzo**

Probabilmente congiunto di Antonio Scoppa, Lorenzo è forse da identificare con il figlio menzionato nelle liste di spese dello Scoppa per la custodia dei Santi Apostoli. Il suo nome appare menzionato nella lista di spese delle monache della SS. Trinità, che va dal 16 settembre 1621 al 31 settembre 1625, in cui compare coinvolto nell'acquisto del rame e dell'ottone necessari alla custodia (BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 524, c. 19r.)

Bibliografia inedita

### **Scoppa, Orazio**, fonditore e argentiere (notizie dal 1612 al 1643)

Figlio di Paolo, da cui verosimilmente apprese i rudimenti del mestiere, Orazio Scoppa svolse in prevalenza la professione di argentiere, nota dai documenti e della quale non rimane a oggi nessuna testimonianza. Di questa produzione se ne serba tuttavia una traccia in 18 incisioni con modelli di suppellettili in metallo, fonte importante per la conoscenza dell'argenteria napoletana di età barocca.

Non è possibile stabilire, né tantomeno escludere, se gli Scoppa padre-figlio fossero imparentati con i fonditori romani Antonio e Lorenzo. Dell'attività di fonditore di Orazio Scoppa conosciamo la sua collaborazione, accanto a Biagio Monte, per la cancellata della Cappella del Tesoro di San Gennaro su modelli di Cosimo Fanzago.

Oltre a essere rifiutate queste parti, a causa dell'eccessivo peso, i due fonditori furono sollevati dall'incarico, per non aver rispettato i termini di consegna in origine pattuiti, e sostituiti dopo una lunga pausa da Gennaro Monte, figlio di Biagio.

1612	4 marzo	“A D. Gio: Paolo Gazola ducati venti. Pol.a de’ 4 di Marzo 1612. Notata fede. E per esso ad Orazio Scoppa, ed esso girante ce li paga in nome dell’Ill.mo Sig.re Cardinale Spinelli in conto di quello deve avere per il reliquiario da esso consegnato d. 20”.	Pinto (2019), p. 5319.
1613	10 dicembre	Scoppa viene pagato dalla priora del monastero di Sant’Andrea alle Dame “per la valuta di due angeli di rama indorati, e d. 3 per la manifattura delle raggi intorno la Crocella d’un Reliquiario del loro Monistero”.	Pinto (2019), p. 5319.
1627	2 settembre	Orazio Scoppa rivece un acconto di 25 ducati, a compimento di una somma di 107 ducati, “per la parte che li spetta dello lavoro della statua di Santa Patritia d’argento che esso ha fatta e consignata dichiarando con questo pagamento resta integramente da esso pagato e sodisfatto tanto del predetto quanto d’ogni altro lavoro fatto tra loro per tutto il tempo passato sino à hoggi solo resta che della statua del beato gactano consignata e fatta alli R.di Patri Paulini quello sene havera de piu delle quantità havute della sua fattura”.	Pinto (2019), pp. 5319-5320.
1628	10 febbraio	Orazio Scoppa e Domenico Anzalone “orefici argentieri di Neapoli” si incaricano di fare per il monastero di Santa Caterina a Formello due statue d’argento di San Domenico e San Tommaso “et in ogni statua ce debbiano mettere docati ottanta di peso d’argento fino di carlino in circa di modo che non passa il peso d’argento di ciascuna statua docati ottantacinque, et mettervi a dette statue le lor diademe d’argento indorate”, al prezzo di 40 ducati ciascuna.	Catello (1999), p. 12.
1630	17 settembre	La Deputazione stipula un contratto con Orazio Scoppa e Biagio Monte, i quali promettono di consegnare il cancello di ottone, su disegno del Fanzago, a decorrere dei due anni, nel settembre 1632.	Strazzullo (1978), p. 157.
1632	3 giugno	Nel contratto stipulato tra la Deputazione, Orazio Scoppa e Biagio Monte “vi è conditione che tutti li modelli da famosi di detta cancellata si havessero da firmare da uno delli Signori Deputati et dal Cav.	Strazzullo (1978), p. 113.

		Cosmo, si è concluso che li detti modelli se habbiano da portare tutti nelle sessioni che si farando, dove se haverando da firmare detti modelli da uno delli Signori Deputati”.	
1636	19 luglio	La Deputazione decreta il termine di consegna di Orazio Scoppa e Biagio Monte della cancellata in ottone “per tutto dicembre 1637 a dare il lavoro compito et posto in opra, dal quale mancando si possa farlo finire a lor danno et interesse, e dal'altra parte si dia quella sodisfatione che nel detto istrumento si contiene, il qual lavoro da farsi debbia esser iuxta il disegno delo Cavalier Cosmo Fanzago”.	Strazzullo (1978), p. 157.
1638	3 febbraio	Scaduto il termine di consegna di Scoppa e Monte per i lavori al cancello e rifiutate le parti consegnate “per il soverchio peso”, la Deputazione procede legalmente contro i due partitari, decretando infine di “posser pigliare per tal effecto quelle persone che li parerà necessario”.	Strazzullo (1978), p. 158.
1640	10 luglio	“Al padre Francesco Bercoli D. 100. E per esso ad Oratio Scoppa in conto di una statua d'argento che li doverà fare de Santa Pollonia. Quali D. 100 sono a compimento di D. 150, atteso l'altri li ha ricevuti de contanti ”.	Catello (1999), p. 12.
1643	14 novembre	Scoppa riceve un saldo finale di trenta ducati, a comoimento dei 367 ricevuti, per “final pagamento della statua e scabello de San Matteo Apostolo, cosi per l'argento, rame, oro et terre come per le spese et manifattura e resta puntualmente sodisfatto del passato, che si è fatto del legato della quondam Maria Del Giudice ”.	Catello (1999), p. 12.

**Bibliografia:** ZANI (1823), XVII, p. 178; STRAZZULLO (1978), pp. 157-158; GIUSTI (1984), p. 305; CATELLO (1999), p. 12; D'AGOSTINO (2011), p. 351; CLEOPAZZO (2016), pp. 24-26; PINTO (2019), pp. 5319-5320.

-T-

**Tedesco, Tobia**, tornitore

Di questo artefice, di origine tedesca, conosciamo la professione di tornitore svolta nell'allestimento della custodia dei Santi Apostoli.

Nel settembre 1623 è registrato il pagamento “A Tobia Todesco per tornire quattro tonni di rama, che si divideno in due parti, et con li otto pezzi, che vanno dentro e fuori della custodia ducati venticinque” (BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 524, c. 54v); nel settembre 1627 è invece pagato 4 carlini “per accomodare le base delle colonne carlini 4” (BNN, *Fondo San Martino*, Ms. 524, c. 58r).

Bibliografia inedita.

-V-

**Viscontini, Bartolomeo (Milano 1596- notizie fino al 1634)**, modellatore, fonditore e tragittatore

Come è stato chiarito già da don Franco Strazzullo e dalla critica successiva, la figura di Bartolomeo Bertaglia corrisponde a quella di Bartolomeo Viscontini, di origine milanese. Dalla testimonianza rilasciata nel processetto per il matrimonio, celebrato nel 1632 con Lucrezia Novellone, si apprendono alcuni dati biografici su questo scultore e fonditore specializzato nell'esecuzione di custodie.

Bartolomeo dichiarava di avere 36 anni (da cui per sottrazione si conosce l'anno di nascita nel 1596 ), di aver lasciato Milano all'età di 21 anni e di essersi trasferito a Roma. Nella città pontificia, dove risiedeva dall'incirca dal mese di maggio 1617 a quello successivo, fece alcune cose “a Sua Santità bona memoria de Paulo V”. Da qui, Viscontini si spostò dunque a Napoli dove risiedeva in ordine di tempo “ad Arco”, “di sotto Palazzo”, a Porta Nolana e infine presso le “case di Santo Apostolo de bascio della Parrocchia”.

Il documento fornisce, inoltre, un catalogo delle custodie realizzate a Napoli per le chiese di S. Liguoro, della Santissima Annunziata “quale il Duca de Uxuna ha mandato a Sua Maestà” a Madrid, e infine per la chiesa dei Santi Apostoli.

Il manoscritto del Fondo San Martino della Biblioteca Nazionale di Napoli permette di stabilire il rapporto di collaborazione con Cristophe Cochet, al quale succede nell'esecuzione dei modelli in cera di tre Apostoli, a completamento della serie

affidata all'artista francese e lasciata incompiuta.

Nel 1634 Francesco De' Pietri ricordava Bartolomeo Viscontini come autore del “vivo Capo di metallo del Poeta Gio. Battista Marino Napoletano di rara maestria” per il cenotafio oggi nella chiesa di San Domenico Maggiore. Come precisato dai dati d'archivio, spettò a “Cristoforo Coscetti” l'esecuzione del modello, mentre Viscontini si occupò verosimilmente del getto.

1596		Dalla dichiarazione del 1632 rilasciata in vista del matrimonio con Lucrezia Novellone, figlia dello stuccatore Domenico, Bartolomeo Bertaglia, milanese, afferma di essere “di 36 anni in circa”.	Citato in Strazzullo (1959), p. 76, nota 36.
1617-1618	maggio-maggio	Nella citata dichiarazione, Bartolomeo dichiara di essere stato a Roma “che feci alcune cose della mia Arte a Sua Santità bona memoria de Paulo V e poi subito me ne venni in Napoli, per terra”.	Citato in Strazzullo (1959), p. 76, nota 36.
1619		Realizza una statua di <i>San Carlo Borromeo</i> per gli oratoriani di Napoli	Nappi (2002), p. 116.
1620		Il fonditore esegue, per Giovan Tommaso Borrello, due pastorali in ottone per le statue di <i>Sant'Ambrogio</i> e <i>Sant'Agostino</i> per l'omonima cappella (oggi sull'altare di San Francesco Saverio) nella chiesa del Gesù Nuovo.	Nappi (2002), p. 116, doc. 90.
1621	21 aprile	“A Bartolomeo Viscontini per gettare l'otto Basi, et cemmase delli otto piedi de stalla delli Angioli seli è dato il rame, et gettarli à casa sua docati nove, et tarì tre”.	BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 524, c. 56.
1621-1625	16 settembre-31 settembre	Viscontini è pagato 320 ducati “per gittare tutta l'ossatura di rame liscia della custodia [delle monache della SS. Trinità], dandoli li modelli di ligname fatti”. Viscontini si serve per questi lavori di un anonimo aiutante “che hà servito Bartolomeo allo fondere, et pittare luto, et altri servitij à grana venticinque il dì, sono <i>ducati</i> trenta sette et mezzo”	BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 524, c. 19r-v.
	1 ottobre-31 dicembre	“Bartolomeo Viscontino milanese” viene pagato 366 ducati “per fare li cavi, et gittare l'otto statue d'argento delli nicchi, le tre Istorie, le due Vittorie, li doi Angioli grandi, et il pottino della portella. Et depiù al detto per fare li modelli di cera delli dodici puttini che sono nelli nicchi, et li doi pottini che tengono la corona della	BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 524, c. 21v.

		portella, et per haver fatto tutti modelli delli ornamenti di detta Custodia, et tragettatoli”.	
1623	settembre	“A Bartolomeo Viscontini per gittare l'ornamenti delle due porte <i>ducati</i> tre”.	BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 524, c. 54.
1625	23 settembre	“Bartolomeus Viscontini milanensis, laycus” stipula il contratto per la tomba di Giovan Battista Marino, che si impegna di realizzare “infra mesi quattro da hoggi, la statua del ritratto del detto <i>quondam</i> cavaliere Marino, consistente in testa, corona et petto di bronzo [...] promettendo obbedire pontualmente circa la grandezza, qualità et bontà alli modelli delle predette statue da formare dal detto Christofano scultore, ut supra”.	Trascritto in Conte (2012), pp. 411-413, doc.13.
1626	4 aprile	Viene registrato un pagamento di 40 ducati a Viscontini, nell'elenco delle somme corrisposte a ciascuno dei legatari disposti per testamento da Giovan Battista Marino.	Trascritto integralmente in Conte (2012), p. 421, doc. 20.
	3 novembre	Bartolomeo Viscontini riceve 10 ducati per le spese per il fuere dopo la morte di Giovan Battista Marino.	Trascritto integralmente in Conte (2012), p. 411, doc. 11.
1628		Viscontini è pagato sei ducati “per fare il cavo, et gettare detta statua [di San Paolo]”, ovvero di una delle figure dell' <i>Apostolato</i> per il quale Cochet aveva eseguito i modelli in cera.	BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 524, c. 45.
		Il fonditore milanese è pagato 46 ducati “per gettare lo cornicione sopra li Angeli dandoli ogni cosa per detto lavoro”; è inoltre destinatario di altri 24 ducati “per gettare li otto Capitelli, che teneno li Angioli sopra la stessa ”.	BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 524, cc. 56-57.
1631	20 novembre	“Al s.r marchese di Villa, d.ti dieci et per lui a Bartolomeo Viscontini milanese, a conto della statua del ritratto di bronzo, che l'ha promesso di conseg.re, del cavalier Marino come appare <i>per</i> cautele stipulare p. m.o di n.re Luise Ferro, [ducati 10]”.	Il documento è trascritto integralmente in Conte (2012), pp. 418-419, doc. 18.
1632	agosto (I)	Viscontini riceve 26 ducati “ in più volte in conto delli Cavi che fa per gittar l'Apostoli ”.	BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 524, c. 57.
	agosto (II)	Registrato un pagamento di 30 ducati a Viscontini.	Trascritto integralmente in



			Conte (2012), p. 421, doc. 21.
	maggio	Da un documento conservato presso l'Archivio della Casa d'Alba a Madrid, Caja 256-12, si ricava che Giacomo Starace con una serie di argentieri tra i quali Giuseppe Maffei, Francesco Antonio Starace e Bartolomeo Viscontini ricevono pagamenti “per servizio della casa degli eccellentissimi conti di Monterrey”.	D'Agostino (2011), p. 114, nota 250.
	3 dicembre	L'artefice stipula un contratto con i Deputati del Tesoro di San Gennaro per il reliquiario del Sangue. L'esecuzione passò ad Alessandro Piccioni.	Strazzullo (1959), p. 76, nota 36.
1633	16 gennaio	Lo scultore riceve dai padri teatini dei Santi Apostoli un acconto di dodici ducati “in conto di ducati 60 per li quali e stato stabilito tra noi il prezzo delle cornice di tutti li scalini dell'altare renettati e fatti”.	BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 524, c.154v.
	29 gennaio	Riceve 10 ducati di acconto per un lavoro non precisato.	BNN, <i>Fondo San Martino</i> , Ms. 524, c. 154v.
1634	4 aprile	Viscontini è pagato “in conto dell'opra della custodia dove si haverà da ponere il Sangue del detto glorioso Santo che si sta facendo per esso iusta il disegno del cavalier Cosimo Fansaga”.	Trascritto integralmente in Nappi (2002), p. 96, doc. 35.
		Francesco De' Pietri ricorda che “nella Cappella dell'Angelo sotto il Palagio del Monte di Manso è il vivo Capo di metallo del Poeta Gio. Battista Marino Napoletano di rara maestria, opera di Bartolomeo Viscontini Milanese”.	De' Pietri (1634), p. 210.

**Bibliografia:** DE' PIETRI (1634), p. 210; PASTORELLI (1984), II, p. 237; NAPPI (1992), p. 171; NAPPI (2002), pp. 96, 116; DOMBROWSKI (1997), pp. 437-438, scheda G. 153; D'AGOSTINO (2011), p. 61, nota 132; p. 114, nota 250; BORRELLI (2012), pp. 76-77, nota 124; CONTE (2012), pp. 213-217 e pp. 411-421.

**Voghel (De), Teodoro, detto anche Theodoro Voghel o Teodoro fiamengo, falegname e artigliere (documentato a Napoli dal 1575 al 1612)**

Di origine fiamminga, Teodoro De Voghel è documentato a partire dal 1575 all'interno dell'Artigliera napoletana in qualità di “fabro lignario”, probabilmente

occupandosi della realizzazione dei modelli in legno per i fusti dei cannoni, e continuò a svolgere il lavoro all'arsenale fino al 1592. I documenti rinvenuti da Stefano De Mieri confermano l'incarico svolto dall'artefice all'interno della fonderia. Risale al 22 maggio 1592 il protocollo del notaio Bartolo Giordano, in cui Juan Vásquez de Acuña, capitano generale dell'Artiglieria del Regno di Napoli, e di don Alvaro de Mendoza, consigliere del Collaterale e castellano di Castel Nuovo confermano l'incarico di artigliere a Teodoro De Voghel. Un secondo documento rende noti i nomi dei genitori di Teodoro, Giacomo de Voghel e Margherita Merlin. Assai più nota è la sua attività, condotta accanto a Lorenzo Duca, nell'esecuzione delle tarsie lignee per gli armadi della sacrestia della Certosa di San Martino.

**Bibliografia:** DE MIERI (2012), p. 161 e p. 166, nota 75.



## ABBREVIAZIONI E BIBLIOGRAFIA

---

ASFi: Archivio di Stato di Firenze

ASNa: Archivio di Stato di Napoli

BNN: Biblioteca Nazionale di Napoli

c./cc.: carta/e

DBI: Dizionario Biografico degli Italiani

inc.: incartamento

ins.: inserto

Ms.: manoscritto

r/v/dx/sx: recto/verso/destro/sinistro

### I. TESTI MANOSCRITTI

Ms. 209: *Vita del Cardinale Decio Carafa scritta brevemente da Claudio Gioiosa suo di camera (sec.XVII).*

Ms. 216: *Notizie della morte, sepoltura e tomba del Cavalier Marini (sec. XIX).*

Ms. 501: *Memorie Giornali de Padri e Fratelli della Congregatione de Chierici Regolari defonti (sec. XVII).*

Ms. 521: *Notizia della Casa di S. Apostoli per D. Francesco Bolvito (sec. XVII).*

Ms. 524: *Libro per le spese delle gioie de' SS. Apostoli (sec. XVII).*

Ms. 527: *Descrizione della Chiesa de' SS. Apostoli, e spese fatte per la medesima dal P. D. Luigi Guarini figlio della Casa de' SS. Apostoli (sec. XIX).*

Ms. 678-680: *Libri della fabrica della Ven. Casa de' SS. Apostoli de' RR. PP. Teatini (secc. XVII- XVIII).*

## II. TESTI A STAMPA

- A -

ABBATE (2001)

ABBATE, FRANCESCO, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale: il Cinquecento*, Roma: Donzelli, 2001.

ABITA (1984)

ABITA, SALVATORE, *Armi*, in NAPOLI 1984, p. 342.

ADROWER (1980)

ADROWER, MASSIMO, “La Cappella Strozzi in Sant'Andrea della Valle in Roma e le statue in bronzo di Gregorio Rossi”, in *Regnum Dei*, XXXVI (1980), pp. 83-98.

AGOSTI, GINZBURG, NOVA (2013)

AGOSTI, BARBARA, GINZBURG, SILVIA E NOVA, ALESSANDRO, a cura di, *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, Venezia: Marsilio, 2013.

ALISIO (1976)

ALISIO, GIANCARLO, *L'Arciconfraternita della SS. Trinità dei Pellegrini in Napoli*, Napoli: Ed. Scientifica, 1976.

AMABILE (1890)

AMABILE, LUIGI, *Due artisti e uno scenziato. Gian Bologna, Jacomo Svanenburch e Marco Aurelio Severino nel S.to Ufficio napoletano*, Napoli: Tipografia della Regia Università, 1890.

ANGELINI (2005)

ANGELINI, ALESSANDRO, *La scultura del Seicento a Roma*, Milano: 5 Continents, 2005.

ANGELINI (2014)

ANGELINI, GIANPAOLO, “Elaborazioni del modello gesuitico a Roma tra Cinque e Seicento: Ottaviano Mascherino architetto e la chiesa di San Salvatore in Lauro,” in *Artes*, 14 (2014), pp. 105-151.

ANSANI (2019)

ANSANI, FABRIZIO, “L'immagine della forza. Il «Libro degli armamenti» di Ferrante d'Aragona”, in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 137 (2019), pp. 147-178.

ARTALE (1679)

ARTALE, GIUSEPPE, *Della Enciclopedia poetica parte terza, ovvero l'alloro fruttuoso*, Napoli: presso Antonio Bulifon, 1679.

ARTUSI (2005)

ARTUSI, LUCIANO, *Le Arti e i mestieri di Firenze*, Roma: Newton Compton, 2005.

ASTARITA (2013)

ASTARITA, TOMMASO, *A companion to Early Modern Naples*, edited by Tommaso Astarita, Leiden: Brill, 2013.

AVAGNINA (1999)

AVAGNINA, MARIA ELISA, *La Basilica Palladiana e il Teatro Olimpico*, in RIGONI 1999, pp. 139-157.

AVERY (2008)

AVERY, VICTORIA, *Dalle bocche da fuoco alle vere da pozzo: la produzione artistica dei fonditori d'artiglieria di stato nella Venezia del Rinascimento*, in CERIANA, AVERY 2008, pp. 303-344.

AVERY (2011)

AVERY, VICTORIA, *Vulcan's forge in Venus city. The Story of Bronze in Venice 1350-*

1650, Oxford: Oxford University Press, 2011.

- B -

BACCHI (2009A)

BACCHI, ANDREA, “Un esempio precoce di “speaking likeness” tra Vouet e Bernini: il “Giovanni Battista Marino” di Cochet in San Domenico Maggiore”, in *Nuovi studi*, 13 (2009), pp. 121-125.

BACCHI (2009B)

BACCHI, ANDREA, *L'arte della scultura non habbi mai havuto homo pari a questo'. La breve gloria romana di Giuliano Finelli*, in BACCHI, MONTANARI, PAOLOZZI STROZZI, ZIKOS 2009, pp. 136-163.

BACCHI, MONTANARI, PAOLOZZI STROZZI (2009)

BACCHI, ANDREA, MONTANARI, TOMASO, PAOLOZZI STROZZI, BEATRICE, ZIKOS, DIMITRIOS, a cura di, *I marmi vivi*, catalogo della mostra, Firenze: Giunti, 2009.

BAGLIONE (2008)

BAGLIONE, GIOVANNI, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti dal pontificato di Gregorio XIII in fino a'tempi di papa Urbano VIII nel 1642*, Roma 1642, edizione a cura di C. GRADARA PESCI, Sala Bolognese: Forni, 2008.

BALDINUCCI (1681)

BALDINUCCI, FILIPPO, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze: Per Santi Franchi al segno della Passione, 1681.

BALDINUCCI (1681-1728)

BALDINUCCI, FILIPPO, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua (1681-1728)*, a cura di F. RANALLI, 7 voll., Firenze: SPES, 1974-1975.

BARLETTI (2011)

BARLETTI, EMANUELE, a cura di, *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano architetto e scultor fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, Firenze: Edifir, 2011.

BARRETO (2004)

BARRETO, JOANA, “La porte en bronze du Castelnuovo de Naples: naissance de la chronique monumentale”, in *Histoire de l'art*, 54 (2004), pp. 123-138.

BARRETO (2011)

BARRETO, JOANA, “Artisan ou artiste entre France et Italie? Le cas de Guglielmo Monaco (Guillaume Le Moine) à la cour de Naples au XVe siècle”, in *Laboratoire italien*, 11 (2011), pp. 301-328.

BARRETO (2018)

BARRETO, JOANA, *L'artillerie napolitaine à la veille des guerres d'Italie. Un inventaire méconnu de la deuxième moitié du quinzième siècle*, in ELTER, FAUCHERRE 2018, pp. 367-380.

BATTAGLIA (1961-2002)

BATTAGLIA, SALVATORE, *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 vol., Torino: UTET, 1961-2002.

BELHOSTE (2007)

BELHOSTE, JEAN-FRANÇOIS, *Nascita e sviluppo dell'artiglieria in Europa*, in BRAUNSTEIN-MOLA 2007, pp. 325-344.

BELLORI (2009)

BELLORI, GIOVAN PIETRO, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma 1672, ed. anast. a cura di E. Borea; Introduzione di G. Previtali; Postfazione di T. Montanari, Torino 2009.

BELLUCCI (1915)

BELLUCCI, ANTONIO, *Memorie storiche ed artistiche del tesoro della Cattedrale dal*



*secolo XVI al XVIII, desunte da soli documenti inediti*, Napoli: Iacueli, 1915.

BERNARD, BERNARDI, ESPOSITO (2008)

BERNARD, JEAN-FRANÇOIS, BERNARDI, PHILIPPE, ESPOSITO, DANIELA, a cura di, *Il reimpiego in architettura. Recupero, trasformazione, uso*, atti del convegno (Roma, 8-10 novembre 2007), Roma: École française de Rome, 2008.

BERTOLOTTI (1876-1878)

BERTOLOTTI, ANTONIO, “Esportazioni di oggetti di Belle Arti da Roma nei secoli XVI, XVII, XVIII”, in *Archivio storico, artistico, archeologico e letterario della Città di Roma* (1876-1878), pp. 21-46.

BIRINGUCCIO (1540)

BIRINGUCCIO, VANNOCCIO, *De la Pirotechnia, libri X dove si tratta non solo di ogni sorte & diversita di Miniere, ma anchora quanto si ricerca intorno à la pratica di quelle cose di quel che si appartiene a l'arte de la fusione over gitto de metalli come d'ogni altra cosa simile à questa. Composti per il S. Vanoccio Biringuccio Sennese*, Venezia: Venturio Roffinello, 1540.

BIRRA (2014)

BIRRA, CIRO, *L'Arsenale di Napoli tra Palazzo Reale e Castel Nuovo: fonti per la ricostruzione di un ambiente urbano distrutto*, in DE SETA, BUCCARO 2014, pp. 411-422.

BIRRA (2019)

BIRRA, CIRO, *Il cantiere per la costruzione del nuovo arsenale di Napoli*, in NICOLETTI, VERDE 2019, pp. 223-234.

BLUNT (2006)

BLUNT, ANTHONY, *Architettura barocca e rococò a Napoli*, ed. it. a cura di F. Lenzo, Milano: Electa, 2006.

BODART (2000)

BODART, DIANE, *Enjeux de la présence en image: les portraits du roi d'Espagne dans l'Italie du XVIIe siècle*, in CROPPER 2000, pp. 77-99.

BOLZONI, RINALDI, TOSINI (2016)

BOLZONI, MARCO SIMONE, RINALDI, FURIO E TOSINI, PATRIZIA, a cura di, *Dopo il 1564: l'eredità di Michelangelo a Roma nel tardo Cinquecento*, Roma: De Luca Editori d'Arte, 2016.

BONADONNA RUSSO (1970)

BONADONNA RUSSO, MARIA TERESA, “I Cesi e la Congregazione dell'Oratorio (di S. Filippo Neri)”, in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 91 (1970), pp. 101-155.

BORRELLI (1968)

BORRELLI, MARIO, *Contributo alla storia degli artefici maggiori e minori della mole Girolimiana*, Napoli: Laurenziana, 1968.

BORRELLI (1976)

BORRELLI, GENNARO, “Il modello del pittore Paolo De Matteis per il S. Sebastiano in argento di Guardia Sanframondi”, in *Napoli nobilissima*, 15 (1976), pp. 121-123.

BORRELLI (1985)

BORRELLI, GIAN GIOTTO, “Note per uno studio sulla tipologia della scultura funeraria a Napoli nel Seicento”, in *Storia dell'arte*, 54, 1985, pp. 141-156.

BORRELLI (2012A)

BORRELLI, GIAN GIOTTO, *Sulla presenza di Camillo Mariani a Napoli e la decorazione marmorea di San Paolo Maggiore*, in D'Alessandro 2012, II, pp. 47-180.

BORRELLI (2012B)

BORRELLI, GIAN GIOTTO, *Lorenzo Vaccaro, Giovan Domenico Vinaccia, Domenico Antonio Vaccaro: modelli per argenti, argenti come modelli*, in CASCIARO 2012, pp. 141-160.

BOWRON (1999)

BOWRON, EDGAR PETERS, *A brief history of european oil paintings on copper, 1560-1775*, in *Copper as Canvas: two centuries of masterpiece paintings on copper (1575-1775)*, catalogo della mostra (Phoenix Art Museum, 19 dicembre 1998- 28 febbraio 1999; Kansas City, Nelson Atkins Museum of Art, 28 marzo-13 giugno 1999), New York: Oxford University Press, 1999, pp. 9-30.

BOZZI CORSO (2008)

BOZZI CORSO, MARINA, *Metalli barocchi tra Spagna e Italia meridionale. Sparizioni e recuperi*, in BERNARD, BERNARDI, ESPOSITO 2008, pp. 408-417.

BRAUNSTEIN – MOLA (2007)

BRAUNSTEIN, PHILIPPE, MOLA, LUCA, *Il Rinascimento italiano e l'Europa, III. Produzione e tecniche*, Vicenza: Fondazione Cassamarca, 2007.

BREJON DE LAVERGNÉE (2015)

BREJON DE LAVERGNÉE, ARNAULD, *Réflexions sur l'activité des artistes français à Naples durant la première moitié du XVIIe siècle*, in HILAIRE, SPINOSA 2015, pp. 85-93.

BRESC-BAUTIER (2007)

BRESC-BAUTIER, GENEVIÈVE, *Un grand ami de Vouet et de Simon Guillain, le sculpteur Cristofle Cochet*, in BRESC-BAUTIER, BARON, LE POGNAM, GABORIT 2007, pp. 163-171.

BRESC-BAUTIER, BARON, LE POGNAM, GABORIT (2007).

BRESC-BAUTIER, GENEVIÈVE, BARON, FRANÇOISE, LE POGNAM, PIERRE-YVES, GABORIT, JESN-RENÉ, *La sculpture en Occident: études offertes à Jean-René Gaborit*, Dijon:

Faton, 2007.

BRUHNS (1940)

BRUHNS, LEO, "Das Motiv der ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts", in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 4 (1940), pp. 253-426.

- C -

CANTONE (1969)

CANTONE, GAETANA, "La controversia tra Cosimo Fanzago e i Certosini: II; il cappellone di S. Antonio e la cappella Cacace in S. Lorenzo Maggiore", in *Napoli nobilissima*, 8 (1969), pp. 227-235.

CANTONE (1984)

CANTONE, GAETANA, *Napoli barocca e Cosimo Fanzago*, Napoli: Banco di Napoli, 1984.

CANTONE (1992)

CANTONE, GAETANA, *Barocco napoletano*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1992.

CAPACCIO (1634)

CAPACCIO, GIULIO CESARE, *Il Forastiero*, Napoli: Per Gio: Domenico Roncagliolo, 1634.

CAPITANIO, SICCA (2008)

CAPITANIO, ANTONELLA, SICCA, CINZIA MARIA, *Viaggio nel rito: John Talman e la costruzione di un Museo Sacro Cartaceo*, Firenze: Edifir Edizioni, 2008.

CAPOBIANCO (1985)

CAPOBIANCO, FERNANDA, "Fonti e documenti per uno studio sulla decorazione

marmorea a Napoli nella prima metà del XVII secolo”, in *Storia dell'arte*, 54 (1985), pp. 183-205.

CASANOVA (2008)

CASANOVA, DANIELE, *Fluem ad eum omnes gentes: il Monte delle Sette Opere di Misericordia di Napoli nel Seicento*, Bologna: CLUEB, 2008.

CASCIARO (2012)

CASCIARO, RAFFAELE, a cura di, *Cartapesta e scultura polimaterica*, atti del convegno (9-10 maggio 2008) Galatina (Lecce): Congedo, 2012.

CATALANO (1985)

CATALANO, MARIA IDA, “Scultori toscani a Napoli alla fine del Cinquecento: considerazioni e problemi”, in *Storia dell'arte*, 54 (1985), pp. 123-132.

CATALANO (1992)

CATALANO, MARIA IDA, *Esempi di arredo liturgico nella Napoli del primo Seicento*, in CANTONE 1992, pp. 627-644.

CATALANO (2011)

CATALANO, MARIA IDA, *Dosio, gli scultori, i marmorari e l'architettura di decorazione nella Certosa di San Martino a Napoli*, in BARLETTI 2011, pp. 661-699.

CATALANO (2015)

CATALANO, DORA, *Argenti sacri da Napoli e dal Meridione: presenze nel Lazio tra XVI e XVIII secolo*, in MONTEVECCHI 2015, pp. 55-65.

CATELLO (1973)

CATELLO, ELIO E CORRADO, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, Napoli: Giannini, 1973.

CATELLO (1977)

CATELLO, ELIO E CORRADO, *La Cappella del Tesoro di San Gennaro*, Napoli: Edizioni Banco di Napoli, 1977.

CATELLO (1984A)

CATELLO, ELIO, *Marmi, bronzi, argenti e stucchi: il monumento al Cavalier Marino*, in PANE 1984, pp. 353-357.

CATELLO (1984B)

CATELLO, ELIO, *Marmi, bronzi, argenti e stucchi: Domenico Marinelli scultore e argentiere*, in PANE 1984, pp. 343-352.

CATELLO (1999)

CATELLO, ELIO, “Argenti napoletani del Seicento: considerazioni su documenti inediti”, in *Ricerche sul '600 napoletano* (1999), pp. 7-15.

CAUSA (1973)

CAUSA, RAFFAELLO, *L'arte nella Certosa di San Martino a Napoli*, Napoli: Di Mauro 1973.

CAUSA (2015)

CAUSA, STEFANO, a cura di, *San Gennaro patrono delle arti: conversazioni in Cappella*, a cura di S. Causa, Napoli: Arte'm, 2015.

CAUSA (2016)

CAUSA, STEFANO, a cura di, *San Gennaro patrono delle arti: conversazioni in Cappella*, a cura di S. Causa, Napoli: Arte'm, 2016.

CECI (1897)

CECI, GIUSEPPE, “La corporazione degli Scultori e Marmorari”, in *Napoli nobilissima*, 4 (1897), pp. 124-126.

CECI (1906)

CECI, GIUSEPPE, “Per la biografia degli artisti del XVI e XVII secolo. Nuovi documenti: II. Scultori”, in *Napoli nobilissima*, 15 (1906), pp. 117-118, 133-140, 158-159, 162-167.

CELANO (1692)

CELANO, CARLO, *Delle Notizie del Bello, del Antico, e del Curioso della Città di Napoli per i Signori Forastieri*, Napoli: Nella Stamperia di Giacomo Raillard, 1692.

CENTOFANTI (1999)

CENTOFANTI, GABRIELLA, *I fabbri a Roma nel XVI e XVII secolo. Censimenti, botteghe, il mestiere dello stagnaio*, Roma: Kappa, 1999.

CERASUOLO (2010)

CERASUOLO, ANGELA, *I rami della Cappella del Tesoro: note sulla tecnica esecutiva e sulle vicende conservative*, in ZEZZA 2010, pp. 105-129.

CERENZA, GARGANO (2005)

CERENZA, ANDREA, GARGANO, GIUSEPPE (a cura di), *Città di mare del Mediterraneo medievale*, atti del convegno in memoria di R.P. Bergman (Amalfi, 1-3 giugno 2001), Amalfi: Centro di Cultura e Storia amalfitana, 2005.

CERIANA, AVERY (2008)

CERIANA, MATTEO, AVERY, VICTORIA, a cura di, *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 23-24 ottobre 2007), Verona: Scripta Ed., 2008.

CEVA GRIMALDI (1857)

CEVA GRIMALDI, FRANCESCO, *Memorie storiche della città di Napoli*, Napoli: Stamperia e Calcografia Vico Freddo Pignasecca, 1857.

CHATENET, MIGNOT (2013)

CHATENET, MONIQUE, MIGNOT, CLAUDE, *Le génie du lieu: la reception du langage*

*classique en Europe (1540-1650); sélection, interprétation, invention, actes des sixièmes Rencontres d'Architecture Européenne (11 -13 juin 2009); en hommage de Jean Guillaume; études réunies par Monique Chatenet, Claude Mignot, Paris: Picard, 2013.*

CIARLO (2019A)

CIARLO, NICOLA, *Il fonte battesimale del Duomo di Napoli di Nicola Carletti e l'arte del commesso marmoreo al tempo di Decio Carafa*, in GIOMETTI, SICCA (2019), pp. 123-132.

CIARLO (2019B)

CIARLO, NICOLA, “*Realmente Anfione di questo secolo*”. *L'autonomia da Bernini e gli anni napoletani di Andrea Bolgi*, in *Andrea Bolgi detto il “Carrarino”: Carrara 1605-Napoli 1656*, Testi e contributi di C. Andrei, C. Giometti, N. Ciarlo, F. Federici, J. Van Gastel, C. Gelao, Fosdinovo (MS): PerCorsi d'Arte 2019, pp. 50-59.

CIPRELLI (1983)

CIPRELLI, RAFFAELE, “I lavori in S. Andrea della Valle in un manoscritto del XVII secolo”, *Regnum Dei*, 39 (1983), p. 201-258.

CIRILLO MASTROCINQUE (1980)

CIRILLO MASTROCINQUE, ADELAIDE, a cura di, *Napoli nel Cinquecento e la Toscana dei Medici*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1980.

CISTELLINI (1989)

CISTELLINI, ANTONIO, *San Filippo Neri: l'oratorio e la congregazione oratoriana; storia e spiritualità*, 3 voll., Brescia: Morcelliana, 1989.

CLEOPAZZO (2016)

CLEOPAZZO, NICOLA, *San Gennaro bifronte e la porta non-porta: il cancello d'ottone di Cosimo Fanzago*, in CAUSA 2016, pp. 19-36.

COLE (2011)



COLE, MICHAEL W., *Ambitious form: Giambologna, Ammanati and Danti in Florence*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2011.

COLLARETA (2008)

COLLARETA, MARCO, “*Aes Corinthium*”: *fortuna letteraria di un materiale antico*, in CERIANA, AVERY, 2008, pp. 297-301.

COLLARETA, FERRETTI, MAFFEI (C.D.S)

COLLARETA, MARCO, FERRETTI, MASSIMO, MAFFEI, SONIA, a cura di, *Le parole del marmo: lessico della scultura e saperi tecnici tra passato e presente*, atti del convegno internazionale (Pisa, Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere; Scuola Normale Superiore, 10-11 giugno 2016), in corso di stampa.

COLLE, GRISERI, VALERIANI (2001)

COLLE, ENRICO, GRISERI, ANGELA, VALERIANI, ROBERTO, *Bronzi decorativi in Italia: bronzisti e fonditori italiani dal Seicento all'Ottocento*, Milano: Electa, 2001.

COLLETTA (2006)

COLLETTA, TERESA, *Napoli città portuale e mercantile*, Roma: Kappa, 2006.

COLOMBO (1900)

COLOMBO, ANTONIO, “La statua equestre di Filippo V al Largo del Gesù, in Napoli”, in *Napoli Nobilissima*, 9 (1900), pp. 9-13.

COLOMER (2009)

COLOMER, JOSÉ LUIS, *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid: Villaverde, 2009.

CONTE (2012)

CONTE, FLORIANA, *Tra Napoli e Milano: da Tanzio da Varallo a Massimo Stanzione*, Firenze: Edifir, 2012.

COSTAMAGNA, FERRARA, GRILLI (2003)

COSTAMAGNA, ALBA, FERRARA, DANIELE E GRILLI, CECILIA, a cura di, *Sant'Andrea della Valle*, Milano: Skira, 2003.

CRESCENTINI, MARTINI (2000)

CRESCENTINI, CLAUDIO, MARTINI, ANTONIO, a cura di, *Le confraternite romane: arte, storia, committenza*, Roma: Edizioni dell'Associazione Culturale Shakespeare and Company, 2000.

CROPPER (2000)

CROPPER, ELISABETH, a cura di, *The diplomacy of art: artistic creation and politics in Seicento Italy*, Bologna: Nuova Alfa Editoriale: 2000.

CUPPERI, EXTERMANN, IOELE (2012)

CUPPER, WALTER, EXTERMANN, GRÉGOIRE E IOELE, GIOVANNA, a cura di, *Scultura a Roma nella seconda metà del Cinquecento*, San Casciano 2012.

CURCIO, NAVONE, VILLARI (2011)

CURCIO, GIOVANNA, NAVONE, NICOLA E VILLARI, SERGIO, a cura di, *Studi su Domenico Fontana: 1543-1607*, atti del convegno internazionale di studi (Mendrisio, 13 - 14 settembre 2007), Mendrisio: Acad. Press, 2011.

**- D -**

D'ADDOSIO (1909)

D'ADDOSIO, GIOVAN BATTISTA, “Illustrazioni e documenti sulle cripte di S. Andrea di Amalfi e S. Matteo in Salerno”, in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 34 (1909), pp. 19-48.

D'ADDOSIO (1912)

D'ADDOSIO, GIOVAN BATTISTA, “Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo”, in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 37 (1912), pp. 593-

613.

D'ADDOSIO (1914)

D'ADDOSIO, GIOVAN BATTISTA, “Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo: scultori, intagliatori e marmorari: I”, in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 39 (1915), pp. 558-563.

D'ADDOSIO (1915)

D'ADDOSIO, GIOVAN BATTISTA, “Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei Banchi”, in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 40 (1915), pp. 352-367.

D'ADDOSIO (1917)

D'ADDOSIO, GIOVAN BATTISTA, “Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei Banchi”, in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 42 (1917), pp. 108-125, 222-233.

D'ADDOSIO (1920)

D'ADDOSIO, GIOVAN BATTISTA, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei Banchi*, Napoli: Archivio Storico Napoletano, 1920.

D'ADDOSIO (1921)

D'ADDOSIO, GIOVAN BATTISTA, “Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo”, in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 46 (1921), pp. 383-395.

D'AGOSTINO (2007)

D'AGOSTINO, PAOLA, ““Uno scultore barocco autonomo?”: Cosimo Fanzago tra il 1630 e il 1656”, in *Paragone*, 58 (2007), pp. 43-60.

D'AGOSTINO (2011)

D'AGOSTINO, PAOLA, *Cosimo Fanzago Scultore*, Napoli 2011.

D'AGOSTINO (2015)

D'AGOSTINO, PAOLA, “Le “Virtù” di Cosimo Fanzago: tre bronzetti ritrovati”, in *Prospettiva*, 155/156 (2015), pp. 138-145.

D'ALBO (2014)

D'ALBO, ODETTE, “I governatori spagnoli a Milano e le arti: Pedro de Toledo, Giulio Cesare Procaccini nelle collezioni europee tra Seicento e Ottocento”, in *Nuovi Studi*, 20 (2014), pp. 145-164.

D'ALESSANDRO (2011-2012)

D'ALESSANDRO, DOMENICO ANTONIO, a cura di, *Sant'Andrea Avellino e i teatini nella Napoli del vicereame spagnolo*, 2 voll., Napoli: M. D'Auria editore, 2011-2012.

D'ALESSANDRO, RESTAINO (2011)

D'ALESSANDRO, DOMENICO ANTONIO, RESTAINO, ERIKA, *Oltre il Fondo «San Martino». Le biblioteche dei Teatini a Napoli tra Cinque e Ottocento*, in D'ALESSANDRO 2011-2012, pp. 327-385.

D'ENGENIO CARACCILO (1623)

D'ENGENIO CARACCILO, CESARE, *Napoli sacra*: Napoli: per Ottavio Beltrano, 1623.

DE CASTRIS (1991)

DE CASTRIS, PIER LUIGI LEONE, *Pittura del Cinquecento a Napoli: 1573 -1606; l'ultima maniera*, Napoli: Electa, 1991.

DE CASTRIS (2012)

DE CASTRIS, PIER LUIGI LEONE, “Dosio e la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini”, in *Napoli Nobilissima*, 3 (2012), pp. 225-236.

DE CAVI (2008)

DE CAVI, SABINA, *Il Palazzo Reale di Napoli: un edificio “spagnolo”?*, in PESTILLI,

ROWLAND, SCHÜTZE 2008, pp. 147-170.

DE CAVI (2011)

DE CAVI, SABINA, *La committenza spagnola di Domenico e Giulio Cesare Fontana (1592-1627)*, in CURCIO, NAVONE, VILLARI 2011, pp. 161-183.

DE CAVI (2012)

DE CAVI, SABINA, “Applied Arts in Naples: Materials and Artistic Techniques from Micro – to Macrocosmos”, in *West 86th*, 19 (2012), pp. 196-230.

DE CAVI (2015)

DE CAVI, SABINA, a cura di, *Dibujo y ornamento: trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia*, Roma: De Luca Editori d'Arte, 2015.

DE CHAMPEAUX (1886)

DE CHAMPEAUX, ALFRED, *Dictionnaire des fondeurs, ciseleurs, modeleurs en bronze et doreurs depuis le Moyen-Age jusqu'à l'époque actuelle, A-C*, Parigi: Rouam, 1886 [i volumi da III a XI, corrispondenti alle lettere D-Z, sono conservati in forma manoscritta a Parigi, Bibliothèque des Arts Décoratifs, Réserve X 54].

DE DOMINICI (2003-2014)

DE DOMINICI, BERNARDO, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, a cura di Fiorella Sricchia Santoro e Andrea Zezza. 3 voll. Napoli: Paparo, 2003-2014.

DE LELLIS (1654-1671)

DE LELLIS, CARLO, *Discorsi delle famiglie nobili del Regno di Napoli*, 3 voll., Napoli: Nella Stamperia di Gio: Francesco Paci, 1654-1671.

DE LELLIS (1977)

DE LELLIS, CARLO, *Aggiunta alla Napoli Sacra del d'Engenio*, Napoli 1654, ed. a cura di F. Aceto, Napoli: Fiorentino, 1977.

DE LOTTO (2006)

DE LOTTO, MARIA TERESA, “Per la biografia di Camillo Mariani: nuove fonti sul periodo romano”, in *Arte veneta*, 62 (2006), pp. 152-165.

DE LOTTO (2009)

DE LOTTO, MARIA TERESA, “Camillo Mariani (1567- 1611): catalogo ragionato delle opere”, in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 32 (2009), pp. 21-223.

DE MAIO (1965)

DE MAIO, ROMEO, *Michelangelo e Paolo IV*, Münster 1965.

DE MIERI (2012)

DE MIERI, STEFANO, “Lorenzo Duca, Teodoro de Voghel e le tarsie degli armadi della Certosa di San Martino a Napoli”, in *Prospettiva*, 139/140 (2012), pp. 151-166.

DE PIETRI (1634)

DE PIETRI, FRANCESCO, *Dell'Historia napoletana*, Napoli: nella Stampa di Gio. Domenico Montanaro, 1634.

DE ROGISSART (1706)

DE ROGISSART, ALEXANDRE, *Delices de l'Italie*, Leida: 1706.

DE SETA, BUCCARO (2014)

DE SETA, CESARE, BUCCARO, ALFREDO, (a cura di), *Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 13-15 marzo 2014), Napoli: Edizioni Scientifiche italiane, 2014.

DEL PESCO (1992)

DEL PESCO, DANIELA, “Alla ricerca di Giovanni Antonio Dosio: gli anni napoletani (1590-1610)”, in *Bollettino d'arte*, 77 (1971), pp. 15-66.

DEL PESCO (1998)

DEL PESCO, DANIELA, *L'architettura del Seicento*, Torino: UTET, 1998.

DEL PESCO (2011A)

DEL PESCO, DANIELA, *Dosio a Napoli, vent'anni dopo*, in Barletti 2011, pp. 623-659.

DEL PESCO (2011B)

DEL PESCO, DANIELA, *La facciata di Santa Maria in Vallicella e l'architettura interrotta di Dosio*, in Barletti 2011, pp. 237-253.

DEL PESCO (2013A)

DEL PESCO, DANIELA, *Evoluzione di un tema antico: le facciate con portico nelle chiese napoletane tra controriforma e barocco*, in CHATENET, MIGNON 2013, pp. 11-24.

DEL PESCO (2013B)

DEL PESCO, DANIELA, "Giuseppe Valeriano e le chiese a pianta centrale tra Napoli e Genova", in *Confronto* 14/17 (2009), pp. 138-147.

DEL PESCO (2016)

DEL PESCO, DANIELA, *Giovan Antonio Dosio e Domenico Fontana a Napoli: decorazioni polimateriche e in marmo colorato*, in Extermann, Varela Braga 2016, pp. 261-272.

DEL TREPPO (1989)

DEL TREPPO, MARIO, *Stranieri nel regno di Napoli. Le élites finanziarie e la ristrutturazione dello spazio economico e politico*, in ROSSETTI 1989, pp. 179-234.

DELFINO (2003)

DELFINO, ANTONIO, "Alcune notizie inedite sulla cappella Merlino nel Gesù Nuovo di Napoli", in *Ricerche sul '600 napoletano*, (2003), pp. 29-40.

DEMARCO, NAPPI (1985)

DEMARCO, DOMENICO, NAPPI, EDUARDO, “Nuovi documenti sulle origini e sui titoli del Banco di Napoli”, in *Revue Internationale d'H'stoire de la Banque*, 30-31 (1985), pp. 1-78.

DENUNZIO (2011A)

DENUNZIO, ANTONIO ERNESTO, *Brevi considerazioni intorno a due ambiti della committenza dosiana: la corte farnesiana di Roma e quella vicereale di Napoli*, in BARLETTI 2011, pp. 139-145.

DENUNZIO (2011B)

DENUNZIO, ANTONIO ERNESTO, *Accoglienze illustri e doni diplomatici alla corte vicereale di Napoli (1586-1616)*, in GALASSO 2013, pp. 195-234.

DENUNZIO, PORZIO, RUOTOLO (2018)

DENUNZIO, ANTONIO ERNESTO, PORZIO, GIUSEPPE E RUOTOLO, RENATO, a cura di, *Rubens, Ven Dyck, Ribera: la collezione di un principe*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Zevallos Stigliano, Gallerie d'Italia, 6 dicembre 2018 – 7 aprile 2019), Cinisello Balsamo: Silvsne Editoriale, 2018.

DI BIASI (2009)

DI BIASI, NICOLETTA, “La fontana Medina attraverso la documentazione dell'Archivio storico municipale di Napoli”, in *Napoli nobilissima* 10 (2009), pp. 173-194.

DI LIELLO (2012)

DI LIELLO, SALVATORE, *Giovan Battista Cavagna: un architetto pittore fra classicismo e sintetismo tridentino*, Napoli: Fredericiana Editrice Universitaria, 2012.

DI MARZO (1880-1884)

DI MARZO, GIOACCHINO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*.



*Memorie storiche e documenti*, 2 voll., Palermo: Stabilimento Tipografico Virzi.

DI MAURO, IULIANO (2005)

DI MAURO, LEONARDO, IULIANO, MARCO, *Napoli capitale angioina: arsenali e fondaci*, in CERENZA, GARGANO 2005, pp. 313-333.

DI MAURO (2016)

DI MAURO, LEONARDO, *Naples au XVIIe siècle: urbanisme et architecture*, in HILAIRE, SPINOSA 2016, pp. 23-31.

DOMBROWSKI (1997)

DOMBROWSKI, DAMIAN, *Giuliano Finelli. Bildhauer zwischen Neapel und Rom*, Frankfurt am Main: Lang, 1997.

DOMBROWSKI (1998)

DOMBROWSKI, DAMIAN, “Aggiunte all’attività di Andrea Bolgi e revisione delle sue opere”, in *Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte*, s. III, XIX-XX, (1998), pp. 251-304.

DOMBROWSKI (2009)

DOMBROWSKI, DAMIAN, *Die Tesoro-Kapelle am Dom*, in PISANI 2009, pp. 183-193.

DORIA (1971)

DORIA, GINO, *Le strade di Napoli. Saggio di toponomastica storica*, Milano, Napoli: Ricciardi, 1971.

- E -

ELTER, FAUCHERRE (2018)

ELTER, RENÉ, FAUCHERRE, NICOLAS, a cura di, *Fortification et artillerie en Europe autour de 1500. Le temps de ropture*, actes du colloque international (Épinal, 11-12 dicembre 2015), Nancy: Editions Universitaire de Lorraine, 2018.

EXTERMANN (2010)

EXTERMANN, GRÉGOIRE, *Copie e falsificazioni: l'industria dell'antico nella bottega di Guglielmo della Porta*, in MAZZARELLI 2010, pp. 225-256.

EXTERMANN (2011)

EXTERMANN, GRÉGOIRE, *Guglielmo Della Porta à Rome (1537-1577): sculpteur, fondateur, restaurateur et architecte au service des des Farnèse*, thèse doctoral, Université de Genève, a.a. 2010-2011.

EXTERMANN (2013A)

EXTERMANN, GRÉGOIRE, *Vasari e gli scultori attorno a Michelangelo nella prima edizione delle "Vite"*, in in AGOSTI, GINZBURG, NOVA 2013, pp. 91-101.

EXTERMANN (2013B)

EXTERMANN, GRÉGOIRE, *Il michelangiolo "anticortigiano" di Nicolas Cordier*, in BOLZONI, RINALDI, TOSINI 2016, pp. 162-185.

EXTERMANN, VARELA BRAGA (2016)

EXTERMANN, GRÉGOIRE, VARELA BRAGA, ARIANE, a cura di, *Splendor marmoris: I colori del marmo, tra Roma e l'Europa, da Paolo III a Napoleone III*, Roma: De Luca Editori d'Arte, 2016.

ESTELLA MARCOS (2004)

ESTELLA MARCOS, MARGARITA, *La importación de esculturas italianas: obras en España del taller de los Della Porta, de Giambologna y del Naccherino*, in REDONDO CANTERA, DACOS, MARQUES 2004, pp. 423-454.

- F -

FAGIOLO, BONACCORSO (2009)

FAGIOLO, MARCELLO, BONACCORSO, GIUSEPPE, a cura di, *Studi sui Fontana: una*

*dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, Roma: Gangemi, 2009.

FALLETTI (2007)

FALLETTI, FRANCA, a cura di, *Pietro Tacca: Carrara, la Toscana, le grandi corti europee*, catalogo della mostra, Firenze: Mandragora, 2007.

FEDERICI (2009)

FEDERICI, FABRIZIO, ““Conducon monti in mar””: percorsi di marmi e scultori tra le Apuane e Roma nel Seicento”, in *Material rzeźby*, Wrocław 2009, pp. 471-488.

FERRARA (2003)

FERRARA, DANIELE, *La fabbrica di Sant'Andrea della Valle: problemi e interpretazioni*, in COSTAMAGNA, FERRARA, GRILLI 2003, pp. 17-68.

FERRARI (1984)

FERRARI, ORESTE, *I grandi momenti della scultura e della decorazione plastica*, in NAPOLI 1984, pp. 139-150.

FILANGIERI (1883-1891)

FILANGIERI, GAETANO, *Documenti per la Storia, le Arti e le Industrie delle Province Napoletane*, VI voll., Napoli: Tip. Acc. Reale delle Scienze, 1883-1891,

FIORE (2011)

FIORE, FRANCESCO PAOLO, *Domenico Fontana e l'architettura*, in CURCIO, NAVONE, VILLARI 2011, pp. 127-141.

FIRPO, BIFERALI (2009)

FIRPO, MASSIMO E BIFERALI, FABRIZIO, “*Navicula Petri*”: *l'arte dei papi nel Cinquecento, 1527-1571*, Bari: Editori Laterza, 2009.

FRASCARELLI (2001A)

FRASCARELLI, DALMA, “Insediamenti teatini nelle strategie urbanistiche di primo Seicento: Roma, Napoli e Palermo”, in *Regnum Dei*, (2001), pp. 4-16.

FRASCARELLI (2001B)

FRASCARELLI, DALMA, *Arte e controriforma: l'altare maggiore nelle Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae di Carlo Borromeo*, in GALLO 2001, pp. 24-37.

FRASCARELLI (2003)

FRASCARELLI, DALMA, “Arte barocca e spazio liturgico nei luoghi di culto teatini”, in *Regnum Dei*, (2003), pp. 235-250.

FRATARCANGELI (2004)

FRATARCANGELI, MARGHERITA, “I ‘lombardi’ a Napoli tra arte e banco, mercatura e confraternita: prime acquisizioni”, in *Napoli nobilissima*, 5 (2004), pp. 81-92.

FREDDOLINI (C.D.S)

FREDDOLINI, FRANCESCO, *Storia materiale e prassi della scultura nel linguaggio contrattuale della Toscana del Sei e Settecento*, in COLLARETA, FERRETTI, MAFFEI (C.D.S).

## - G -

GALANTE (1985)

GALANTE, GENNARO ASPRENO, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, ed. a cura di Nicola Spinosa, Napoli: Società Editrice Napoletana, 1985.

GALASSO (2009)

GALASSO, GIUSEPPE, *Una Capitale dell'Impero*, in COLOMER 2009, pp. 39-61.

GALASSO (2013)

GALASSO, GIUSEPPE, *Fiesta y ceremonia en la corte virreinal de Nápoles (siglos XVI*

y XVII), Madrid: CEEH, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.

GARZONI (1966)

GARZONI, TOMMASO, *La Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia 1585, a cura di G.B. BRONZINI, 2 voll., Firenze: Leo S. Olschki, 1996.

GASPAROTTO (2006)

GASPAROTTO, DAVIDE, *Cavalli e Cavalieri: il monumento equestre da Giambologna a Foggini*, in PAOLOZZI-STROZZI, ZIKOS 2006, pp. 88-105.

GAYE (1839-40)

GAYE, JOHANNES, a cura di. *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI: con facsimile*. 3 voll. Firenze: Giuseppe Molini, 1839-1840.

GAURICO (1969)

GAURICO, POMPONIO, *De Sculptura*, 1504, edizione a cura di A. Chastel e R. Klein, Ginevra: Librairie Droz, 1969.

GIANNOTTI (2012)

GIANNOTTI, GIOVANNI: "La corporazione degli scultori e marmorari napoletani", in *Per la conoscenza dei beni culturali*, 4, 2012, pp. 121-130.

GIOMETTI (2010)

GIOMETTI, CRISTIANO, *Domenico Guidi (1625-1701): uno scultore barocco di fama europea*, Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 2010.

GIOMETTI (2015)

GIOMETTI, CRISTIANO, *Modelli di scultori nella pratica degli argentieri romani tra Sei e Settecento*, in MONTEVECCHI 2015, pp. 49-53.

GIOMETTI (2019)

GIOMETTI, CRISTIANO, *Un crescendo con fuga. La presenza di Andrea Bolgi nei*

*cantieri berniniani in San Pietro*, in *Andrea Bolgi detto il "Carrarino": Carrara 1605-Napoli 1656*, Testi e contributi di C. Andrei, C. Giometti, N. Ciarlo, F. Federici, J. Van Gastel, C. Gelao, Fosdinovo (MS): PerCorsi d'Arte 2019, pp. 39-47.

GIOMETTI, SICCA (2019)

GIOMETTI, CRISTIANO, SICCA, CINZIA MARIA, *I colori del marmo*, atti del convegno di studi (Pisa, dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere, 15-16 febbraio 2018), Pisa: Pisa University Press, 2019.

GIUSTI (1984)

GIUSTI, PAOLA, *Metalli* in NAPOLI (1984), p. 326.

GIUSTINIANI (1981)

GIUSTINIANI, VINCENZO, *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, cura di A. BANTI, Firenze: Sansoni, 1981.

GIORGETTI (2005)

GIORGETTI, RENZO, *Campane e fonditori in Toscana*, Poggibonsi: Nencini, 2005.

GONZÁLEZ-PALACIOS (1984)

GONZÁLEZ-PALACIOS, ALVAR, *Un adornamento vicereale per Napoli*, in NAPOLI 1984, pp. 241-302.

GRANDOLFO (2012)

GRANDOLFO, ALESSANDRO, *Geronimo D'Auria (doc. 1566-†1623). Problemi di scultura del secondo Cinquecento partenopeo*, tesi di dottorato (XXV Ciclo), Napoli, Università degli Studi "Federico II", a.a. 2011-2012 (relatore: prof. Francesco Caglioti).

GRAVAGNUOLO (2005)

GRAVAGNUOLO, BENEDETTO, a cura di, *Domenico Antonio Vaccaro: sintesi delle arti*, Napoli: Guida, 2005.

GRILLI (2003)

GRILLI, CECILIA, *Le cappelle gentilizie della chiesa di Sant'Andrea della Valle: i committenti, i documenti, le opere*, in COSTAMAGNA, FERRARA, GRILLI 2003, pp. 69-193.

GRIMALDI (2011)

GRIMALDI, FLORIANO, a cura di, *L'arte della scultura e del getto: la scuola Recanatese di Scultura*, 2 voll., Loreto (Ancona): Ed. Tecnostampa, 2011.

GUENZI, MASSA, MOIOLI (1999)

GUENZI, ALBERTO, MASSA, PAOLA, MOIOLI, ANGELO, a cura di, *Corporazioni e gruppi professionali nell'Italia moderna*, Milano: Franco Angeli, 1999.

GUERRIERI BORSOI (2004)

GUERRIERI BORSOI, MARIA BARBARA, *Gli Strozzi a Roma: mecenati e collezionisti nel Sei e Settecento*, Roma: Colombo, 2004.

GUIDA (2014)

GUIDA, GLORIA, “Alcuni artistidei secoli XVII – XIX nelle carte dell'Archivio Storico del Banco di Napoli -Fondazione”, in Quaderni dell'Archivio Storico, (2014), pp. 383-410.

GUIDI BRUSCOLI (2000)

GUIDI BRUSCOLI, FRANCESCO, *Benvenuto Olivieri: i mercatores fiorentini e la Camera Apostolica nella Roma di Paolo III Farnese (1534-1549)*. Firenze: Leo S. Olschki, 2000.

GURRERI, BIANCHI (2015)

GURRERI, CLIZIA, BIANCHI, ILARIA, a cura di, *Le virtuose adunanze: la cultura*

*accademica tra XVI e XVII secolo*, Avellino: Edizioni Sinestesia, 2015.

- H -

HANKE (2014)

HANKE, STEPHANIE, *Monumente am Wasser: Ehrenstandbilder in Hafenanlagen der Frühen Neuzeit*, in NOVA, HANKE 2014, pp. 223-250.

HEIDEMANN, MICHALSKY (2012)

HEIDEMANN, GRIT, MICHALSKY, TANJA, a cura di, *Ordnungen des sozialen Raumes die Quartieri, Sestieri und Seggi in den frühneuzeitlichen Städten Italiens*, atti del convegno internazionale (Berlino, Universität der Künste, 18-20 giugno 2010), Berlino: Reimer, 2012.

HEIKAMP, PAOLOZZI STROZZI (2014)

HEIKAMP, DETLEF, PAOLOZZI STROZZI, BEATRICE, a cura di, *Baccio Bandinelli: scultore e maestro (1493-1560)*, catalogo della mostra, Firenze: Giunti, 2014.

HERRERO SANZ (2008)

HERRERO SANZ, MARÍA JESÚS, *Las esculturas de Velázquez para el Salón de los espejos del Alcázar. Los leones de Matteo Bonucelli*, in *Velázquez: esculturas para el Alcázar*, catalogo della mostra, Madrid 2008, pp. 145-159.

HIBBARD (1961)

HIBBARD, HOWARD, "The early history of Sant'Andrea della Valle", in *The art bulletin*, 43 (1961), pp. 289-318.

HILAIRE, SPINOSA (2015)

HILAIRE, MICHEL E SPINOSA, NICOLA, a cura di, *L'âge d'or de la peinture à Naples: de Ribera à Giordano*, catalogo della mostra, Paris: Lienart, 2015.

HILLS (2004)



HILLS, HELEN, *Invisible city: the architecture of devotion in seventeenth-century Neapolitan convents*, New York: Oxford University Press, 2004.

HILLS (2012A)

HILLS, HELEN, *The Neapolitan Seggi as patrons of religious architecture: the Treasury Chapel of San Gennaro and urban holiness*, in HEIDEMANN, MICHALSKY 2012, pp. 159-187.

HILLS (2012B)

HILLS, HELEN, “Beyond mere containment: the neapolitan treasury chapel of San Gennaro and the matter of materials”, in *California Italian studies*, 3 (2012), (consultabile sul sito: <https://escholarship.org/uc/item/7d49p517>).

- I -

IMPERATO (1599)

IMPERATO, FERRANTE, *Dell'Historia Naturale*, Napoli: Nella Stamparia à Porta Reale, 1599.

INDICE 1656: *Indice seu repertorio delli capitoli del Testamento, e quattro Codicilli del quondam Spettabile Signor Regente Giovan Camillo Cacace*, Napoli 1656.

IOELE (2016)

IOELE, GIOVANNA, *Giovanni Battista Della Porta scultore (1542-1597): prima di Bernini*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2016.

IORIO (2012)

IORIO, SABRINA, *La cappella Firrao nella chiesa di San Paolo Maggiore di Napoli: la committenza, gli artisti e le opere*, in D'ALESSANDRO 2012, II, pp. 289-426.

IORIO (2013)

IORIO, SABRINA, *Jacopo Lazzari e l'arte del commesso marmoreo a Napoli (1600-1640)*, tesi di dottorato (XXV Ciclo), Napoli, Università degli Studi “Federico II”,

a.a. 2012-2013 (relatore: prof. Tomaso Montanari).

IORIO (2015)

IORIO, SABRINA, “Sull'arte marmorea di primo Seicento a Napoli: Jacopo Lazzari, Tommaso Montani, Francesco Cassano, Giovan Marco Vitale e Giovan Domenico Monterosso”, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna*, (2015), pp. 82-105.

IPPOLITI (2009)

IPPOLITI, ALESSANDRO, *Sull'attività di Domenico e Giulio Cesare Fontana per il governo spagnolo (1593-1627)*, in FAGIOLO, BONACCORSO 2009, pp. 111-120.

**- J -**

JESTAZ (1963)

JESTAZ, BERTRAND, “L'exportation des marbres de Rome de 1535 à 1571”, in *École française de Rome. Mélanges d'archéologie et d'histoire* 75 (1963), p. 415-466 .

**- K -**

KESSLER (2005)

KESSLER, HANS ULRICH, *Pietro Bernini (1562-1629)*, München: Hirmer, 2005.

KEUTNER (1984)

KEUTNER HERBERT, *Un modello del Bandinelli per il Nettuno della fontana di piazza della Signoria a Firenze*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze: Sansoni Editore, 1984, pp. 417-426.

KLAPISCH-ZUBER (1973)

KLAPISCH-ZUBER, CHRISTIANE, *Carrara e i maestri del marmo: 1300-1600*, Massa: Palazzo di S. Elisabetta, 1973.

KRAHN (2006)

KRAHN, VOLKER, *I bozzetti del Giambologna*, in PAOLOZZI STROZZI, ZIKOS 2006, pp. 44-61.

KUHLEMANN (1999)

KUHLEMANN, MICHAEL, *Michelangelo Naccherino: Skulptur zwischen Florenz und Neapel um 1600*, Münster: Waxmann, 1999.

- L -

LAMOUCHE (2012)

LAMOUCHE, EMMANUEL, *Bastiano Torrigiani et les fondeurs de bronze de Siste Quint: entre collaboration et création personnelle*, in CUPPERI, EXTERMANN, IOELE 2012, pp. 203-223.

LAMOUCHE (2013)

LAMOUCHE, EMMANUEL, *Fondeurs, artistes et artisans du bronze à Rome (1585-1623)*, thèse doctoral, Amiens Université de Picardie – Jules Verne, a.a. 2012-2013 (sous la direction de M. Philippe Sénéchal).

LAMOUCHE (2013)

LAMOUCHE, EMMANUEL, “Giovanni Baglione et la sculpture: le cas des fondeurs de bronze”, in *ArtItalies*, 19 (2013), pp. 83-91.

LAMOUCHE (2019)

LAMOUCHE, EMMANUEL, *La cappella Gregoriana nella basilica vaticana: il cantiere della decorazione attraverso i documenti della Tesoreria Segreta pontificia (1578-1584)*, in NICOLETTI, VERDE 2019, pp. 23-75.

LATTUADA (1984)

LATTUADA, RICCARDO, *Biografie e Schede: Andrea Bolgi*, in NAPOLI 1984, II, pp. 158-164.

LATTUADA (2004)

LATTUADA, RICCARDO, *Alle radici dell'estetica barocca: proposte di periodizzazione delle prime esperienze di unificazione delle arti (1570-1600)*, in SCHÜTZE 2004, pp. 157-182.

LAVIN (1998)

LAVIN, IRVING, *Ex uno lapide: the Reinassance sculptor's tour de force*, in WINNER, ANDREAE, KRAUTHEIMER 1998, pp. 191-210.

LEARDI (2012)

LEARDI, ROBERTO CARMINE, *Riflessioni sul ciborio nella Napoli del Seicento fra tradizione e innovazione: una custodia "ritrovata" di Francesco Balsimelli Florentinus*, in PANARELLO 2012, pp. 505-527.

LENZO (2011)

LENZO, FULVIO, *Architettura e antichità a Napoli dal XV al XVIII secolo: le colonne del Tempio dei Dioscuri e la chiesa di San Paolo Maggiore*, Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 2011.

LLOMPART (1974)

LLOMPART, GABRIEL, "Dos estudios de iconografia italiana cayetanista", in *Campania Sacra. Studi e Documenti*, 5 (1974), pp. 76-97.

LOFANO (2016A)

LOFANO, FRANCESCO, "Sincretismo e unità delle arti: La Cappella Cacace - De Caro in San Lorenzo Maggiore a Napoli alla luce di nuovi documenti", in *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 40 (2016), pp. 241-287.

LOFANO (2016B)

LOFANO, FRANCESCO, "Identità del potere e devozione pubblica: la cappella del Tesoro di San Gennaro alla luce di nuovi documenti", in *Ricerche di storia dell'arte*, 119 (2016), pp. 71-86.

LOFFREDO (2009)

LOFFREDO, FERNANDO, *Sculture per fontane nel Cinquecento meridionale: ricerche su casi esemplari tra l'Italia e la Spagna, con un censimento delle opere napoletane documentate*, tesi di dottorato, Napoli, Università degli Studi "Federico II", a.a. 2008-2009 (relatore: Prof. Francesco Caglioti).

LOFFREDO (2012)

LOFFREDO, FERNANDO, "Pietro Bernini e Giovanni Caccini per le tombe angioine nel Duomo di Napoli", in *Prospettiva*, 139/140 (2012), pp. 81-107.

LOFFREDO (2014)

LOFFREDO, FERNANDO, "Il Pan Barberini, Giacomo da Cassignola e la scultura in marmi colorati nella cerchia di Pirro Ligorio", in *Nuovi Studi*, 19 (2014), pp. 145-174.

LOMBARDO DI CUMIA (2011)

LOMBARDO DI CUMIA, MARIA ALASIA, *La topografia artistica del Duomo di Napoli: dalla rifondazione angioina alla riforma settecentesca del cardinale Giuseppe Spinelli*, Napoli: Paparo, 2011.

LOMAZZO (1584)

LOMAZZO, GIOVANNI PAOLO, *Trattato dell'arte de la pittura*, Milano: Appresso Paolo Gottardo Pontio, 1584.

LORIZZO (2002)

LORIZZO, LOREDANA, "L'altare della cappella Filomarino ai Santi Apostoli di Napoli alla luce di nuovi documenti romani", in *Ricerche sul '600 napoletano*, (2002), pp. 62-75.

LORIZZO (2006)

LORIZZO, LOREDANA, *La collezione del cardinale Ascanio Filomarino: pittura, scultura e mercato dell'arte tra Roma e Napoli nel Seicento; con una nota sulla*

*vendita dei beni del cardinale Del Monte*, Napoli: Electa, 2006.

- M -

MALTESE (1990)

MALTESE, CORRADO, a cura di, *I supporti nelle arti pittoriche. Storia, tecnica, restauro*, Milano: Mursia, 1990.

MANOCCHIO (2015)

MANOCCHIO, ELENA, *Il Gran Teatro del Barocco a Napoli: un palcoscenico per Finelli*, in CAUSA 2015, pp. 12-31.

MARCIANO (2011)

MARCIANO, ANTONELLA, *Disegno e rappresentazione tra antico e moderno*, in BARLETTI 2011, pp. 75-113.

MARCONI (2004)

MARCONI, NICOLETTA, *Edificando Roma barocca: macchine, apparati, maestranze e cantieri tra XVI e XVII secolo*, Città di Castello: Edimond, 2004.

MARSHALL (2010)

MARSHALL, CHRISTOPHER R., *Naples*, in SPEAR, SOHM (2010), pp. 115-143.

MARTINELLI (1959)

MARTINELLI, VALENTINO, "Contributi alla scultura del Seicento: Andrea Bolgi a Roma e a Napoli", in *Commentari*, 10 (1959), pp. 137-158.

MARTINI (2000)

MARTINI, ANTONIO, *Le Confraternite e le Università di Arti e Mestieri a Roma*, in CRESCENTINI, MARTINI 2000, pp. 13-23.

MASCIANTONIO (2005)

MASCIANTONIO, ANDREA, “Francesco Grimaldi e Alessandro Albertini nella genesi progettuale del complesso di Sant'Andrea della Valle a Roma (1589-1608): il disegno 23 del Fondo Panciatichi 178 della Biblioteca Nazionale di Firenze”, in *Römische historische Mitteilungen*, 47 (2005), pp. 123-169.

MASCILLI MIGLIORINI (1999)

MASCILLI MIGLIORINI, LUIGI, *Confraternite e corporazioni a Napoli. Devozione religiosa e tutela del mestiere*, in GUENZI, MASSA, MOIOLI 1999, pp. 575-588.

MASCILLI MIGLIORINI (2013)

MASCILLI MIGLIORINI, PAOLO, *Funzioni, feste e cerimoniali nel Palazzo Reale di Napoli*, in GALASSO 2013, pp. 141-165.

MASTRODONATO (2016)

MASTRODONATO, ALESSANDRA, *La norma inefficace: Le corporazioni napoletane tra teoria e prassi nei secoli dell'età moderna*, Palermo: Associazione Mediterranea, 2016.

MATA TORRES (2015)

MATA TORRES, JOSEFA, *Rejería artística entra arquitectura y escultura*, in DE CAVI 2015, pp. 123-129.

MAZZACANE (1978)

MAZZACANE, ALDO, “Cacace, Giovan Camillo” (*ad vocem*), in *DBI*, vol. 15, Roma 1978, pp. 740 – 42.

MAZZARELLI (2010)

MAZZARELLI, CARLA, a cura di, *La copia: connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, atti delle giornate di studio (Roma, Museo Nazionale Romano, palazzo Massimo alle Terme, 17-18 maggio 2007), San Casciano Val di Pesa (FI): Libro Co. Italia, 2010.

MONTAGU (1991)

MONTAGU, JENNIFER, *La scultura barocca romana: un'industria dell'arte*, ed. ing.: New Haven and London 1989; ed. it. a cura di A. Anselmi, Torino: Allemandi, 1991.

MONTAGU (1996)

MONTAGU, JENNIFER, *Gold, Silver, and Bronze: metal sculpture of the roman baroque*, New Haven: Yale University Press, 1996.

MONTEVECCHI (2015)

MONTEVECCHI, BENEDETTA, a cura di, *Sculture preziose: oreficerie nel Lazio dal XIII al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Roma: Gangemi, 2015.

MONTÙ (1934)

MONTÙ, CARLO, *Storia dell'Artiglieria Italiana*, 2 voll., Roma: Rivista d'Artiglieria e Genio, 1934.

MORISANI (1972)

MORISANI, OTTAVIO, *La scultura del Cinquecento a Napoli*, in *Storia di Napoli*, V, II, Napoli: Editrice di Storia Napoletana, 1972, pp. 721-780.

MORMONE (1956)

MORMONE, RAFFAELE, *Le sculture di Giuliano Finelli nel tesoro di S. Gennaro in Napoli*, Napoli: L'Arte Tipografica, 1956.

MOTTURE (2019)

MOTTURE, PETA, *The culture of bronze: making and meaning in the italian renaissance sculpture*, London: V&A Publishing, 2019.

MOZZATI (2009)

MOZZATI, TOMMASO, *Florence and the Bronze Age. Leonardo and Casting, the War of Pisa and the Dieci di Balìa*, in RADKE 2009, p. 195-201.



MUÑOZ-YEGUAS (2013)

MUÑOZ, JOAN-HILARI, YEGUAS I GASSÓ, JUAN, “La compra de broccatello en España para la capilla napolitana del Tesoro de San Gennaro”, in *Napoli Nobilissima*, 70 (2013), pp. 123-136.

MUSI (2013)

MUSI, AURELIO, *Ideologie del potere nell'azione dei viceré spagnoli di Napoli*, in GALASSO 2013, pp. 19-42.

MUTO (2013)

MUTO, GIOVANNI, *Urban structures and population*, in ASTARITA 2013, pp. 35-61.

- N -

NALDI (2003)

NALDI, RICCARDO, “Il riposo del guerriero: il sepolcro Cardona a Bellpuig”, in *FMR*, 22 (2003), pp. 103-128.

NAPOLI (1984): *Civiltà del '600 a Napoli*, catalogo della mostra, 2 voll., Napoli: Electa, 1984.

NAPOLI (2008):

NAPOLI, JOHN NICHOLAS, “From social virtue to revetted interior: Giovanni Antonio Dosio and marble inlay in Rome, Florence and Naples”, in *Art history*, 31 (2008), pp. 523-546.

NAPOLI (2015):

NAPOLI, JOHN NICHOLAS, *The ethics of ornament in early modern: fashioning the Certosa di San Martino*. Farnham: Ashgate, 2015.

NAPPI (1980)

NAPPI, EDUARDO, “Documenti su fontane napoletane del Seicento”, in *Napoli*

*nobilissima*, 19 (1980), pp. 216-231.

NAPPI (1982)

NAPPI, EDUARDO, “La chiesa di S. Maria dei Miracoli”, *Napoli nobilissima*, 21 (1982), pp. 196 – 218.

NAPPI (1985)

NAPPI, EDUARDO, “Contributi a Giovan Giacomo Conforto: I”, in *Napoli nobilissima*, 24 (1985), pp. 173-183.

NAPPI (1988)

NAPPI, EDUARDO, “Le chiese di Giovan Giacomo Conforto (dai documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli)”, in *Ricerche sul '600 napoletano*, 7 (1988), pp. 129-152.

NAPPI (1992)

NAPPI, EDUARDO, a cura di, *Catalogo delle pubblicazioni edite dal 1883 al 1990, riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari ed intagliatori per i secoli XVI e XVII, pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani*, Milano: Edizioni LT, 1992.

NAPPI (2000)

NAPPI, EDUARDO, “Santa Maria della Sanità: inediti e precisazioni”, in *Ricerche sul '600 napoletano*, (2000), pp. 61-76.

NAPPI (2002)

NAPPI, EDUARDO, “La cappella del Tesoro e la Guglia di San Gennaro: nuovi documenti e nuove fonti”, in *Ricerche sul '600 napoletano*, (2002), pp. 91-99.

NAPPI (2005)

NAPPI, ANNA, “Pontecorvo tra i secoli XVI e XVII, in *Ricerche sul '600 napoletano*, (2005), pp. 65-76.

NAPPI (2006)

NAPPI, EDUARDO, “Fontane, giardini e masserie nei secoli XVI – XVIII: notizie”, in *Ricerche sul '600 napoletano*, (2006), pp. 75-88.

NAPPI (2009)

NAPPI, EDUARDO, “Documenti inediti per la storia dell'arte a Napoli per i secoli XVI e XVII dalle scritture dell'Archivio di Stato Fondo Banchieri Antichi (A.S.N.B.A) e dell'Archivio Storico dell'Istituto Banco di Napoli- Fondazione (A.S.B.N.)”, in *Quaderni dell'Archivio Storico*, (2009), pp. 361-401.

NAPPI (2011)

NAPPI, EDUARDO, *Le chiese e le case teatine a Napoli durante il vicereame spagnolo attraverso i documenti dell'Archivio Storico dell'Istituto Banco di Napoli - Fondazione*, in D'ALESSANDRO 2011, I, pp. 387-490.

NAPPI (2012)

NAPPI, EDUARDO, *Le cripte di San Matteo di Salerno e di Sant'Andrea di Amalfi: corpus documentale dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, in Restaino, Zampino 2012, pp. 291-318.

NAVA CELLINI (1972)

NAVA CELLINI, ANTONIA, *La scultura napoletana dal 1610 al 1656*, in *Storia di Napoli*, VI Napoli: Editrice di Storia Napoletana, 1972, pp. 786-902.

NICOLETTI, VERDE (2019)

NICOLETTI, MARIA FELICIA, VERDE, PAOLA CARLA, a cura di, *Pratiche architettoniche a confronto nei cantieri italiani della seconda metà del Cinquecento*, Milano: Officina libraria, 2019.

NOVA, HANKE (2014)

NOVA, ALESSANDRO, HANKE, STEPHANIE, *Skulptur und Platz. Raumbresetzung*,

*Raumüberwindung, Interaktion*, München: Deutscher Kunstverlag (I Mandorli), 2014.

- O -

ORBAAN (1919)

J.A.F. ORBAAN, Der Abbruch Alt-Sankt-Peters 1605-1615, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen (Beiheft)*, 1919, p. 1-139.

OSTROW (1996)

OSTROW, STEVEN F., *Art and spirituality in Conter-Reformation Rome: the Sistine and Pauline chapels in S. Maria Maggiore*, Cambridge: University Press, 1996.

OSTROW (2016)

OSTROW, STEVEN F., *The contested legacy of Michelangelo in Rome, 1564-1635 ca.*, in BOLZONI, RINALDI, TOSINI 2016, pp. 12-35.

OTTAVI (1990)

OTTAVI, CRISTIANO, *I supporti metallici*, in MALTESE 1990, pp. 267-313.

- P -

PACELLI (1987)

PACELLI, VINCENZO, *Ideologia del potere nella ritrattistica napoletana del Seicento*, Napoli 1987.

PACELLI (2012)

PACELLI, VINCENZO, *La Madonna e la Cappella della Purità in San Paolo Maggiore: un evento "mediatico" teatino tra arte e devozione nella capitale del vicereame spagnolo*, in D'Alessandro 2011-2012, vol. II, pp. 427-446.

PAMPALONE (2004)

PAMPALONE, ANTONELLA, “La statua capitolina di Paolo IV Carafa tra arte e storia: il restauro di Vincenzo Felice e altri interventi settecenteschi”, in *Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon*, 4 (2004), 199-243.

PANARELLO (2010)

PANARELLO, MARIO, *Artisti della tarda maniera nel vicereame di Napoli: mastri scultori, marmorari e architetti*, Soveria Mannelli (Catanzaro): Rubettino, 2010.

PANARELLO (2012)

PANARELLO, MARIO, *Fanzago e i fanzaghiani in Calabria: il circuito artistico nel Seicento tra Roma, Napoli e la Sicilia*, Soveria Mannelli (Catanzaro): Rubettino, 2012.

PANE (1974)

PANE, ROBERTO, *Pietro di Toledo viceré urbanista*, in *Storia di Napoli*, vol. IV, tomo I, Napoli: Società Editrice Storia di Napoli, 1974.

PANE (1975)

PANE, ROBERTO, “Pietro di Toledo viceré urbanista”, in *Napoli Nobilissima*, 14 (1975), pp. 81-95, 161-182.

PANE (1984)

PANE, ROBERTO, *Marmi mischi e aggiunte a Cosimo Fanzago: la cappella Cacace in S. Lorenzo Maggiore*, in PANE 1984, pp. 100-111.

PANE (1984)

PANE, ROBERTO, *Seicento napoletano: arte, costume e ambiente*, Milano: Ed. di Comunità, 1984.

PAOLOZZI STROZZI, ZIKOS (2006)

PAOLOZZI STROZZI, BEATRICE, ZIKOS DIMITRIOS, *Giambologna: gli dei, gli eroi; genesi*

*e fortuna di uno stile europeo nella scultura*, catalogo della mostra, Firenze: Giunti, 2006.

PAOLOZZI STROZZI, ZIKOS (2013)

PAOLOZZI STROZZI, BEATRICE, ZIKOS DIMITRIOS, BORMAND, MARC, a cura di, *La Primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400-1460*, catalogo della mostra (Firenze, palazzo Strozzi, 23 marzo – 18 agosto 2013; Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2013 – 6 gennaio 2014), Firenze: Mandragora, 2013.

PAPA SICCA (2002)

PAPA SICCA, AMALIA, “*Non avendo a Dio piaciuto*”. *Note su un monastero napoletano del '600. Santa Maria della Provvidenza ai Miracoli*, Napoli: Editoriale Scientifica, 2002.

PARRINO (1692-1694)

PARRINO, DOMENICO ANTONIO, *Teatro eroico e politico de' governi de' viceré di Napoli, dal tempo di Ferdinando il Cattolico fino al presente*, 3 voll., Napoli: nella nuova stampa del Parrino e del Mutii, 1692-1694.

PARRINO (1700)

PARRINO, DOMENICO ANTONIO, *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima, esposta agli occhi et alla mente de' curiosi*, 2 voll., Napoli: nella nuova stampa del Parrino a Strada Toledo, all'insegna del Salvatore, 1700.

PASCULLI FERRARA (2009)

PASCULLI FERRARA, DOMENICA, *Domenico e Giulio Cesare Fontana: monumenti sepolcrali nel duomo e nella chiesa di Monteoliveto a Napoli*, in FAGIOLO, BONACCORSO 2009, pp. 97-110.

PASCULLI FERRARA (2013)

PASCULLI FERRARA, DOMENICA, *L'arte dei marmorari in Italia meridionale: tipologie e tecniche in età barocca*, Roma: De Luca, 2013.

PASSERI (1934)

PASSERI, GIOVAN BATTISTA, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Roma 1772, ed. anast. a cura di J. Hess, Leipzig: Keller 1934.

PASCOLI (1992)

PASCOLI, LIONE, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma, 1736, ed. critica dedicata a V. Martinelli, introduzione di A. Marabottini. Perugia: Electa, 1992.

PECCHIAI (1952)

PECCHIAI, PIO, *Il Gesù di Roma*, Roma: Soc.Grafica Romana, 1952.

PÉREZ DE TUDELA (2016)

PÉREZ DE TUDELA, ALMUDENA, *Marmi e pietre dure nella decorazione della basilica dell'Escorial sotto Filippo II*, in EXTERMANN, VARELA BRAGA 2016, pp. 139-158.

PESSOLANO (1993)

PESSOLANO, MARIA RAFFAELLA, *Il porto di Napoli nei secoli XVI-XVIII*, in SIMONCINI 1993, pp. 67-115.

PESSOLANO (2011)

PESSOLANO, MARIA RAFFAELLA, *Idraulica e modernità: il porto di Napoli nell'immagine della città vicereale*, in CURCIO, NAVONE, VILLARI (2011), pp. 197-211.

PESTILLI, ROWLAND, SCHÜTZE (2008)

PESTILLI, LIVIO, ROWLAND, INGRID D. E SCHÜTZE, SEBASTIAN, a cura di, “*Napoli è tutto il mondo*”, convegno internazionale di studi (Roma, 19-21 giugno 2003), Pisa: Serra, 2008.

PIERGUIDI (2009)

PIERGUIDI, STEFANO, *Il ruolo di Domenico Fontana nella scelta dei pittori sistini*, in FAGIOLO, BONACCORSO 2009, pp. 71-80.

PIERGUIDI (2015)

PIERGUIDI, STEFANO, “Prima e dopo Lanfranco: l'Impasse romana di pieno Seicento nel “dipinger cuppole””, in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 41 (2015), pp. 83-116.

PINELLI (2000)

A. PINELLI, a cura di, *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, Modena: Panini, 2000.

PINTO (2019)

PINTO, ALDO, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni. Parte I: artisti e artigiani*, 2019.

(consultabile sul sito: <http://www.fedoa.unina.it/id/eprint/9622>).

PISANI (2009)

PISANI, SALVATORE, *Neapel: sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*, Berlin: Reimer, 2009.

POLLAK-PRAG (1910)

POLLAK-PRAG, OSKAR, *Bolgi, Andrea (ad vocem)*, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Kunstler*, vol. IV, Leipzig 1910, pp. 243- 244.

PROTA GIURLEO (1957)

PROTA GIURLEO, ULISSE, “Ricerche archivistiche per la storia dell'arte. Notizie napoletane sugli scultori carraresi Vitale e Giuliano Finelli”, in *Archivi d'Italia*, 24 (1957), pp. 157-170.

PROTA GIURLEO (1986)

PROTA GIURLEO, ULISSE, “Cosimo Fanzago”, in *Ricerche sul '600 napoletano*, 5 (1986), pp. 9-31.

PUPPI (1967)



PUPPI, LIONELLO, “Per la storia del Teatro Olimpico di Vicenza: il testo originale del contratto tra l'Accademia e gli scultori lombardi Ruggero Bascapè e Domenico Fontana”, in *Arte lombarda*, 12 (1967), pp. 144-145.

- Q -

QUARTO (2005)

QUARTO, ALESSANDRA, “Napoli e la “nuova maniera” del XVI secolo: eredità michelangiotesca e lezione spagnola nei progetti di Giovanni Vincenzo Casali”, in *Studi storici dell'Ordine dei Servi di Maria*, 54 (2005), pp. 137-153.

- R -

RADCLIFFE -PENNY (2004)

RADCLIFFE, ANTHONY, PENNY, NICHOLAS, *The Robert H. Smith collection. Art of the Renaissance Bronze 1500-1650*, Londra : Philip Wilson, 2004.

RADKE (2009)

RADKE, GARY M. (dir.), *Leonardo da Vinci and the Art of Sculpture*, catalogo della mostra, New Haven e Londra: Yale University Press, 2009.

REDONDO CANTERA, DACOS, MARQUES (2004)

REDONDO CANTERA, MARÍA JOSÉ, DACOS, NICOLE, MARQUES, LUIZ, *El modelo italiano en las artes plástica de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid: Arte y arqueología, 2004.

RESCIGNO (2016)

RESCIGNO, GIUSEPPE, *Lo “Stato dell'Arte”. Le corporazioni nel Regno di Napoli dal XV al XVII secolo*, Fisciano: Tipografia Gutenberg, 2016.

RESTAINO (1996)

RESTAINO, CONCETTA, “Belisario Corenzio nei grandi cicli pittorici napoletani del primo Seicento: dalla cappella degli Angeli al Gesù Nuovo (1600) alla cripta del duomo di Salerno (1606-1608)”, in *Dialoghi di storia dell'arte*, 3 (1996), pp. 32-57.

RESTAINO, ZAMPINO (2012)

RESTAINO, CONCETTA E ZAMPINO, GIUSEPPE, *I tesori del regno: l'ornamentazione delle cripte delle cattedrali di Salerno e Amalfi nel XVII secolo*, Pozzuoli: Paparo Edizioni, 2012.

RESTAINO (2012)

RESTAINO, CONCETTA, *Potere politico e affermazione tridentina nella decorazione seicentesca delle “regie cappelle” di San Matteo a Salerno e Sant'Andrea ad Amalfi*, in RESTAINO, ZAMPINO 2012, pp. 19-75.

RESTAINO (2019)

RESTAINO, CONCETTA, *Due complessi cantieri di Domenico Fontana nel Regno di Napoli: gli ornamenti delle “regie cappelle” di Sant'Andrea ad Amalfi e di San Matteo a Salerno (1599-1607)*, in NICOLETTI, VERDE 2019, pp. 199-222.

RIDELLA, SAN CLAUDIO, CASABÁN (2017)

RIDELLA, RENATO GIANNI, SAN CLAUDIO, MIGUEL, CASABÁN, JOSÉ LOUIS, “A 16<sup>th</sup> century bronze cannon from Naples in the Punta Restelos wreck-site and other Neapolitan pieces from the seas of the world”, in *Journal of the ordinance society*, 24 (2017), pp. 14-30.

RIGA (2015)

RIGA, PIETRO GIULIO, *Alcune note sulle tendenze letterarie nell'Accademia degli Oziosi di Napoli*, in GURRERI, BIANCHI 2015, pp. 159-171.

RIGONI (1999)

RIGONI, CHIARA, a cura di, *Scultura a Vicenza*, Milano: Silvana Editoriale, 1999.

RIZZO (1983)

RIZZO, VINCENZO, “Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani”, in *Storia dell'arte*, 49 (1983), pp. 211-233.

RIZZO (1984)

RIZZO, VINCENZO, *Artisti e artigiani, autori di arredi vari: maestri “ferrari” e “ottonari”*, in PANE 1984, pp. 452-461.

RIZZO (2001)

RIZZO, VINCENZO, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro: apoteosi di un binomio*, Napoli: Altrastampa, 2001.

RIZZO (2007)

RIZZO, VINCENZO, “Documenti inediti circa alcune fabbriche (ed opere d'arte) religiose e civili sul percorso di via Toledo”, in *Quaderni dell'Archivio Storico* (2007), pp. 335-351.

ROSSELLI DEL TURCO, SALVI (1995)

ROSSELLI DEL TURCO, NICCOLÒ, SALVI, FEDERICA, *Bartolomeo Ammannati scultore e architetto: 1511-1592*, atti del convegno, Firenze: Alinea, 1995.

ROSSETTI (1989)

ROSSETTI, GABRIELLA (a cura di), *Dentro la città. Stranieri e realtà urbane nell'Europa dei secoli XIII-XVI*, Napoli: Gisem, Liguori, 1989.

RUOTOLO (1974)

RUOTOLO, RENATO, “La decorazione in tarsia e commesso marmoreo a Napoli nel periodo tardo manierista”, in *Antichità viva*, 13 (1974), pp. 48-58.

RUOTOLO (1989)

RUOTOLO, RENATO, “Un nuovo progetto per la guglia di S. Gaetano a Napoli”, in *Napoli Nobilissima*, 28 (1989), pp. 229-234.

RUOTOLO (2008)

RUOTOLO, RENATO, “Alle origini della lavorazione delle pietre dure a Napoli: i cibori teatini”, in *Ricerche sul '600 napoletano*, (2008), pp. 105-113.

RUOTOLO (2011)

RUOTOLO, RENATO, *Nuovi documenti sulla chiesa di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone nel Seicento*, in D'ALESSANDRO 2011-2012, vol. I, pp. 517-580.

RUSSO (2016)

RUSSO, AUGUSTO, *Il Barocco “peregrino” di Giovan Domenico Vinaccia: il paliotto argenteo dell'altare maggiore*, in CAUSA 2016, pp. 37-77.

RUVOLDT (2012)

RUVOLDT, MARIA, “Michelangelo's Slave and the gift of liberty”, in *Reinassance quarterly*, 65 (2012), pp. 1029-1059.

- S -

SALVIUCCI INSOLERA (1994)

SALVIUCCI INSOLERA, LYDIA, “Giuseppe Valeriano, pittore ed architetto gesuita”, in *Arte Cristiana*, 82 (1994), pp. 465-472.

SANTI (1980-1981)

SANTI, BRUNO, a cura di, *Zibaldone baldinucciano*, 2 voll., Firenze: S.P.E.S., 1980-1981.

SARNELLI (1697)

SARNELLI, POMPEO, *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Napoli: presso Giuseppe Roselli, 1697.

SAVARESE (1980)

SAVARESE, SILVANA, *La Toscana e le arti figurative nel Vicerego di Napoli*, in CIRILLO MASTROCINQUE 1980, pp. 171-191.

SAVARESE (1986)

SAVARESE, SILVANA, *Francesco Grimaldi e l'architettura della Controriforma a Napoli*, Roma: Officina editrice, 1986.

SAVARESE (1992)

SAVARESE, SILVANA, *Francesco Grimaldi e la transizione al barocco: una rilettura della cappella del Tesoro del duomo di Napoli*, in CANTONE 1992, pp. 115-136.

SAVELLI (1992)

SAVELLI, RODOLFO, *Doria, Antonio (ad vocem)*, in *DBI*, 41 (1992), pp. 280-286.

SCALINI (1988)

SCALINI, MARIO, *L'arte italiana del bronzo (1000-1700): toreutica monumentale dall'Alto Medioevo al Barocco*, Busto Arsizio: Bramante ed., 1988.

SCALINI (1988)

SCALINI, MARIO, *Di alcuni getti di bronzo al tempo di Bartolomeo Ammannati*, in ROSSELLI DEL TURCO, SALVI 1995, pp. 55-62.

SCHLEIER (2001)

SCHLEIER, ERICH, *Note sul percorso artistico di Giovanni Lanfranco*, in *Giovanni Lanfranco: un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, catalogo della mostra a cura di E. Schleier, Milano: Electa, 2001, pp. 27-52.

SCHRÖDER (2012)

SCHRÖDER, STEPHAN F., *Leone & Pompeo Leoni*, atti del convegno di studi (Madrid, Museo Nacional del Prado, ottobre 2011), Turnhout: Brepols, 2012.

SCHÜTZE (2004)

SCHÜTZE, SEBASTIAN, a cura di, *Estetica barocca*, Roma: Campisano, 2004.

SCHÜTZE (2007)

SCHÜTZE, SEBASTIAN, *Kardinal Maffeo Barberini später Papst Urban VIII. und die Entstehung des römischen Hochbarock*, Munich : Hirmer Verlag, 2007.

SÉNÉCHAL (2013)

SÉNÉCHAL, PHILIPPE, *Le sfide del bronzo*, in PAOLOZZI STROZZI – BORMAND 2013, pp. 103-109.

SERRA (1981)

SERRA, ARMANDO, *Ferrari e Vetturini a Roma dal Rinascimento all'Ottocento*, Roma: Istituto di Studi Romani, 1981.

SIMONATO (2008)

SIMONATO, LUCIA, *Guazzalotti, Andrea (ad vocem)*, in *DBI*, 60 (2008), pp. 513-516.

SIMONCINI (1993)

SIMONCINI, GIORGIO, a cura di, *Sopra i porti di mare*, Firenze: Leo S. Olschki editore, 1993.

SORCE (2011)

SORCE, FRANCESCO, *Montani, Tommaso (ad vocem)*, in *DBI*, 75 (2011), pp. 860-862.

SORCE (2012)

SORCE, FRANCESCO, *Monterosso (Monterossi), Cristoforo (Cristofaro) (ad vocem)*, in *DBI*, 76 (2012), pp. 153-155.

SORRENTINO (2013-2014)

SORRENTINO, VINCENZO, *La nazione fiorentina a Napoli e la sua chiesa tra il XVI e il XVII secolo*, tesi di laurea magistrale, Pisa, Università di Pisa, Dipartimento di

Civiltà e Forme del Sapere, a.a. 2013-2014 (relatore: prof.ssa Cinzia M. Sicca Bursill-Hall).

SORRENTINO (2016)

SORRENTINO, VINCENZO, “Giovanni Antonio Dosio e la cappella Del Riccio in San Giovanni dei Fiorentini a Napoli”, in *Bollettino d'arte*, 26 (2016), pp. 53-68.

SORRENTINO (2018)

SORRENTINO, VINCENZO, *Tra Firenze, Roma e Napoli: committenze artistiche e mediazioni culturali dei del Riccio dal '500 al '600*, tesi di dottorato (XXX Ciclo), Firenze, Università degli Studi. a.a. 2017-2018 (relatore: prof.ssa Cinzia M. Sicca Bursill-Hall).

SPAGNOLETTI (2013)

SPAGNOLETTI, ANGELANTONIO, *Cerimoniali napoletani di investitura dei cavalieri degli ordini militari-cavallereschi*, in Galasso 2013, pp. 263-285.

SPAGNOLO (2000A)

SPAGNOLO, MADDALENA, *La Confessione*, in A. PINELLI, a cura di, *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, Modena 2000, pp. 781-783, scheda 1274-1289.

SPAGNOLO (2000B)

SPAGNOLO, MADDALENA, *Baldacchino. Piedistalli*, in A. PINELLI, a cura di, *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, Modena 2000, pp. 796-797, scheda 1294-1317.

SPEAR (1982)

SPEAR, RICHARD E., *Domenichino*, 2 voll., New Haven: Yale University Press, 1982.

SPEAR, SOHM (2010)

SPEAR, RICHARD E., SOHM, PHILIP L., *Painting for profit: the economic lives of seventeenth-century italian painters*, New Haven: Yale University Press, 2010.

SPINOSA (1976)

SPINOSA, AURORA, “Cosimo Fanzago, lombardo a Napoli”, in *Prospettiva*, 7 (1976), pp. 10-26.

SQUASSI (1965)

SQUASSI, FRANCESCO, *Sant'Eligio e le antiche corporazioni artigiane d'Italia*, Roma: Filelfo, 1965.

STARITA (2011)

STARITA, SIMONA, *Andrea Aspreno Falcone e la scultura della metà del Seicento a Napoli*, tesi di dottorato (ciclo XXIII), Napoli, Università degli Studi “Federico II”, a.a. 2010-2011 (relatore: Prof. Francesco Caglioti).

STOESSER (2018)

STOESSER, ALISON, *Tra Rubens e Van Dyck: i legami delle famiglie De Wael, Vandeneynnden e Roemer*, in DENUNZIO, PORZIO, RUOTOLO 2018, pp. 41-49.

STRAZZULLO (1955)

STRAZZULLO, FRANCO, “Le corporazioni d'arti e mestieri a Napoli”, in *Arte Cristiana*, 43 (1955), pp. 40-44.

STRAZZULLO (1959A)

STRAZZULLO, FRANCO, *Per la storia delle corporazioni degli orafi e delle arti affini a Napoli*, in *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, vol. II, pp. 133-155.

STRAZZULLO (1959B)

STRAZZULLO, FRANCO, *La Chiesa dei SS. Apostoli*, Napoli: Azienda Autonoma di Soggiorno, Cura e Turismo, 1959.

STRAZZULLO (1964)

STRAZZULLO, FRANCO, “La corporazione napoletana dei fabbricatori, pipernieri e tagliamonti”, in *Palladio*, 14 (1964), pp. 28-58.



STRAZZULLO (1969)

STRAZZULLO, FRANCO, *Architetti e ingegneri napoletani dal '500 al '700*, Torino: Benincasa, 1969.

STRAZZULLO (1978)

STRAZZULLO, FRANCO, *La real cappella del Tesoro di S. Gennaro: documenti inediti*, Napoli: Società Editrice Napoletana, 1978.

STRAZZULLO (1984)

STRAZZULLO, FRANCO, “Un documento per Giuliano Finelli”, in *Ricerche sul '600 napoletano*, 3 (1984), pp. 143-147.

STRAZZULLO (1995)

STRAZZULLO, FRANCO, “Interventi nel duomo di Napoli durante il governo del card. Decio Carafa”, in *Napoli Nobilissima*, 34 (1995), pp. 209-226.

SUMMERS (1969)

SUMMERS, DAVID, “The sculptural program of the Cappella di San Luca in the Santissima Annunziata”, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 14 (1969), pp. 67-90.

SUSINNO (1960)

SUSINNO, FRANCESCO, *Le vite de' pittori messinesi, 1724*, a cura di V. Martinelli, Firenze: Le Monnier, 1960.

- T -

TASSI (1969-1970)

TASSI, FRANCESCO MARIA, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, Milano 1793, a cura di F. Mazzini, 2 voll., Milano: Labor, 1969-1970.

TESCIONE (1932)

TESCIONE, GIOVANNI, *L'arte della seta a Napoli e la Colonia di San Leucio*, Napoli: S.I.E.M., 1932.

TITI (1987)

TITI, FILIPPO, *Studio di pittura, scoltura, et architettura nelle chiese di Roma (1674-1763)*, ed. comparata a cura di B. Contardi e S. Romano, 2 voll., Firenze: Centro Di, 1987.

TROSA, SARNO, ACCARDO (2016)

TROSA, FABIO, SARNO, CRISTINA, ACCARDO, GIOVANNA, *I veri eroi della Cappella del Tesoro: fra Onofrio D'Alessio e Filippo Del Giudice*, in CAUSA 2016, in pp. 78-108.

TUTINI (1644)

TUTINI, CAMILLO, *Dell'origine e fondatione de' Seggi di Napoli*, Napoli 1644.

- U -

UTZ (1973)

UTZ, HILDEGARD, "Skulpturen und andere Arbeiten des Battista Lorenzi", in *Metropolitan Museum Journal*, 7 (1973), pp. 37-70.

- V -

VALERIO (2013)

VALERIO, VLADIMIRO, *Representation and self-perceptions: plans and views of Naples in the early modern period*, in ASTARITA 2013, pp. 63-86.

VALERIANI (2001)

VALERIANI, ROBERTO, 13. *Cancello*, in COLLE, GRISERI, VALERIANI 2001, pp. 52-53.

VALLONE (2011A)

VALLONE, CAROLYN, *Giovanni Antonio Dosio: gli anni romani*, in Barletti 2011, pp. 155-167.

VALLONE (2011B)

VALLONE, CAROLYN, *Paolo IV, Guglielmo della Porta, Dosio e la ricostruzione di San Silvestro al Quirinale*, in BARLETTI 2011, pp. 169-181.

VANNI (2010)

VANNI, ANDREA, *“Fare diligente Inquisitione”*: Gian Pietro Carafa e le origini dei chierici regolari teatini, Roma: Viella, 2010.

VASARI (1966-1997)

VASARI, GIORGIO, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. BETTARINI e P. BAROCCHI, Firenze: Sansoni, 1966-1997.

VERDE (2007)

VERDE, PAOLA CARLA *Domenico Fontana a Napoli: 1592-1607*, Napoli: Electa, 2007.

VERDE (2019)

VERDE, PAOLA CARLA, *“C'ha bisognato usarvi una diligentia quasi maravigliosa”*: il cantiere dell'acquedotto dell'acqua Felice 1585-1587: il successo di Giovanni Fontana, in NICOLETTI, VERDE 2019, pp. 119-160.

## - W -

WAŻBIŃSKI (1987)

WAŻBIŃSKI, ZIGMUND, *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento*, 2 voll., Firenze: Olshki, 1987.

WESTERMANN (1999)

WESTERMANN, EKKEHARD, *Copper production, trade and use in Europe from the end*

*of the fifteenth century to the end eighteenth century*, in *Copper as Canvas: two centuries of masterpiece paintings on copper (1575-1775)*, catalogo della mostra (Phoenix Art Museum, 19 dicembre 1998- 28 febbraio 1999; Kansas City, Nelson Atkins Museum of Art, 28 marzo-13 giugno 1999), New York: Oxford University Press, 1999, pp. 117-130.

WINNER, ANDREAE, KRAUTHEIMER (1998)

WINNER, MATTHIAS, ANDREAE, BERNARD, KRAUTHEIMER, RICHARD, *Il Cortile delle Statue*, atti del convegno internazionale in onore di Richard Krautheimer, Mainz: von Zabern, 1998.

WITTKOWER (1999)

WITTKOWER, RUDOLF, *Art and architecture in Italy 1600 to 1750*, I. ed.: Harmondsworth, Middlesex 1958; ed. rev. by J. Connors and J. Montagu, New Haven, Yale University Press, 1999.

WOLK-SIMON (2018)

WOLK-SIMON, LINDA, a cura di, *The Holy Name: art of the Gesù. Bernini and His Age*, Philadelphia: Saint Joseph's University Press, 2018.

- Z -

ZANGHERI (2000)

ZANGHERI, LUIGI, *Gli Accademici del disegno: elenco alfabetico*, Firenze: Olshki, 2000.

ZANI (1819-1824)

ZANI, PIETRO, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, 19 voll., Parma: Tip. Ducale, 1819-1824.

ZEDER (2015)

ZEDER, OLIVIER, *Artistes et collectionneurs nordiques à Naples*, in HILAIRE, SPINOSA

2015, pp.75-83.

ZEZZA (2010)

ZEZZA, ANDREA, a cura di, *Napoli e l'Emilia. Studi sulle relazioni artistiche*, Atti delle Giornate di studio (Santa Maria Capua Vetere, 28-29 maggio 2008), Napoli: Luciano Editore, 2010.

ZEZZA (2013)

ZEZZA, ANDREA, *Per Vasari e Napoli*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550* in AGOSTI, GINZBURG, NOVA 2013, pp. 147-165.

ZIKOS (2004)

ZIKOS, DIMITRIOS, “Giambologna's land, house, and workshops in Florence”, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 46, (2004), pp. 357-408.

ZIKOS (2007)

ZIKOS, DIMITRIOS, “*Ars sine scientia nihil est*”: *il contributo di Pietro Tacca al bronzo italiano*, in FALLETTI 2007, pp. 55-73.

ZIKOS (2014)

ZIKOS, DIMITRIOS, *Deposizione*, in HEIKAMP, PAOLOZZI STROZZI 2014, pp. 300-301, scheda 15.

ZORZI (1960)

ZORZI, GIANGIORGIO, “Tre scultori lombardi e le loro opere nel Teatro Olimpico di Vicenza: Ruggero Bascapè, Cristoforo Milanese e Domenico Fontana”, in *Arte lombarda*, 5 (1960), pp. 231-242.

## ILLUSTRAZIONI

---

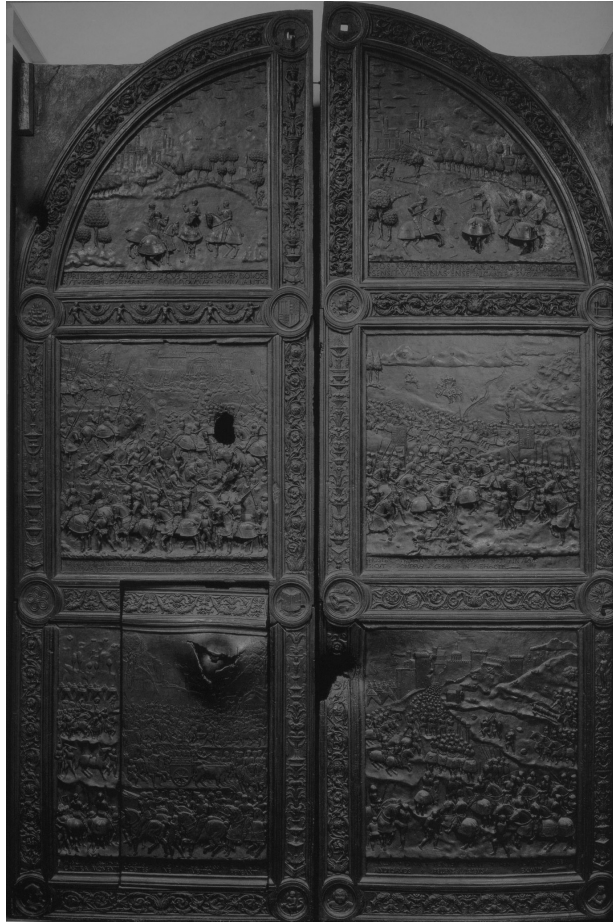
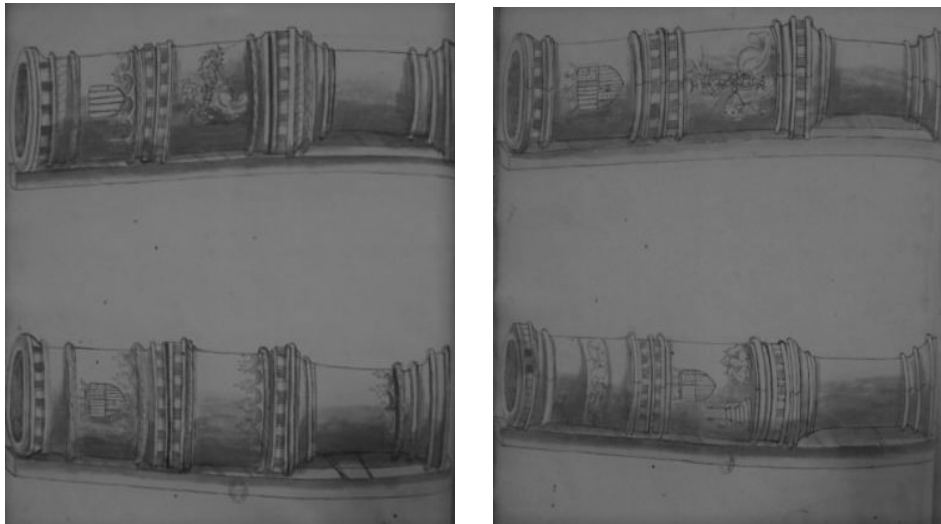


Fig. 1: Guglielmo Monaco, *Battenti di porta*, bronzo, 1465-1477 ca., Napoli, Castel Nuovo.



Figg. 2-3: Giosuè Cantelmo, *Bombarde "la Napoletana" e con araldica e gli emblemi dei d'Aragona di Napoli*, *Inventario dell'arsenale napoletano*, BNF, Département des Estampes, id. 65. pet 1474, cc. 6v. -7v.







Fig. 4: Alessandro Baratta (disegnatore), Nicolas Perrey (incisore), Giovanni Orlandi (editore), *Veduta di Napoli*, bulino e acquaforte, 86 x 253, 1629, Paris, Département des Estampes et de la Photographie



Fig. 5: Étienne Dupérac, da Antonio Lafréry, *Veduta di Napoli a volo d'uccello*, incisione a bulino, 54 x 84 cm., 1566, Napoli, Certosa e Museo Nazionale di San Martino





Fig. 6: Lievin Cruyl, *Veduta del Largo di Palazzo dalla collina di Pizzofalcone*, 1673, Firenze, Collegio di Poggio Imperiale.



Fig. 7: Alessandro Baratta, *Veduta di Napoli*, 1629, (particolare dell'arsenale).



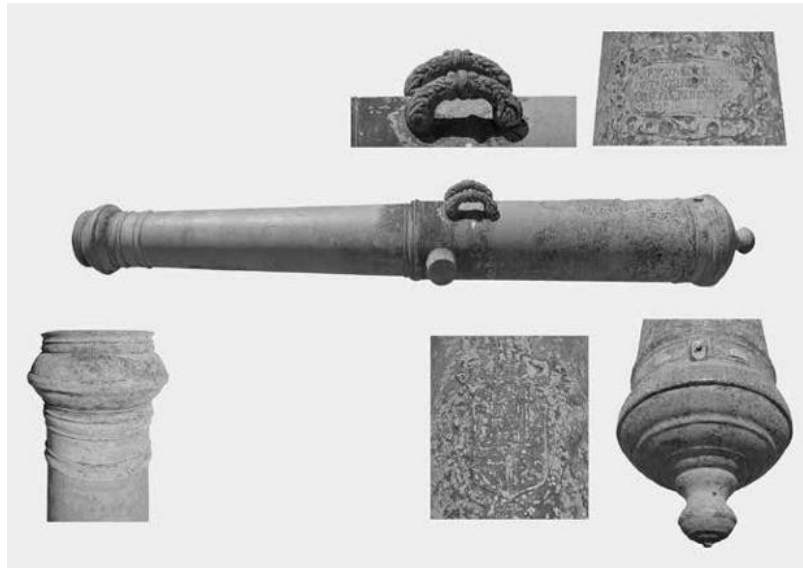


Fig. 8: Cristoforo Giordano, *Mezzo cannone*, firmato e datato 1580, Lisbona, Museu Militar.



Fig. 9: Cristoforo Giordano, *Mezzo cannone*, firmato e datato 1583, Lisbona, Museu Militar.



Fig. 10: Cristoforo Giordano, *Mezzo cannone*, firmato e datato 1594, Torino, Museo Nazionale d'Artiglieria





Fig. 11: Domenico Fontana, progetto di, *Cripta di Sant'Andrea*, Amalfi, Duomo.



Fig. 12: Domenico Fontana, progetto di, *Cripta di San Matteo*, Salerno, Duomo.







Fig. 13: Domenico Fontana, Michelangelo Naccherino, *Altare di San Matteo*, Salerno, Duomo.



Fig. 14: Domenico Fontana (?), *Tabernacolo*, Roma, basilica di Santa Maria Maggiore, cappella Sistina.





Fig. 15: Francesco Grimaldi, *Veduta dell'abside*, Roma, chiesa di Sant'Andrea della Valle.



Fig. 16: Francesco Grimaldi, *Veduta dell'abside*, Napoli, chiesa dei SS. Apostoli.





Fig. 17: Maestranze varie, *cappella Antinori* (allestimento attuale), Napoli, chiesa dei SS. Apostoli.

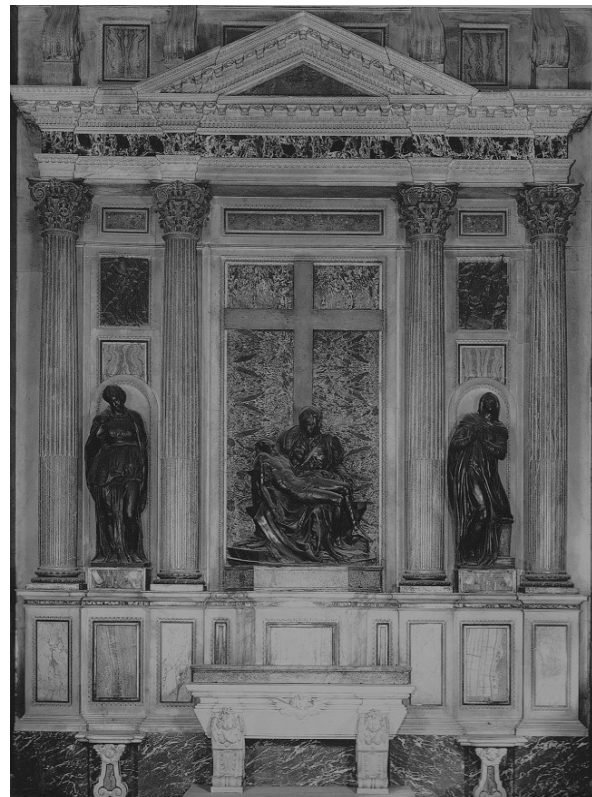


Fig. 18: Giacomo Della Porta, Gregorio De' Rossi, *cappella Strozzi*, Roma, Sant'Andrea della Valle.





Fig. 19: Francesco Grimaldi, progetto di, *Cappella del Tesoro di San Gennaro*, Napoli, Duomo.



Fig. 20: Francesco Grimaldi, progetto di, *Cappella del Tesoro di San Gennaro*, Napoli, Duomo (particolare).







Fig. 21: Michelangelo Naccherino, Niccolò di Guido, Salvatore Ferraro, *Monumento a Fabrizio Pignatelli*, bronzo, marmi policromi, 1596-1607, Napoli, chiesa di S. Maria Materdomini.

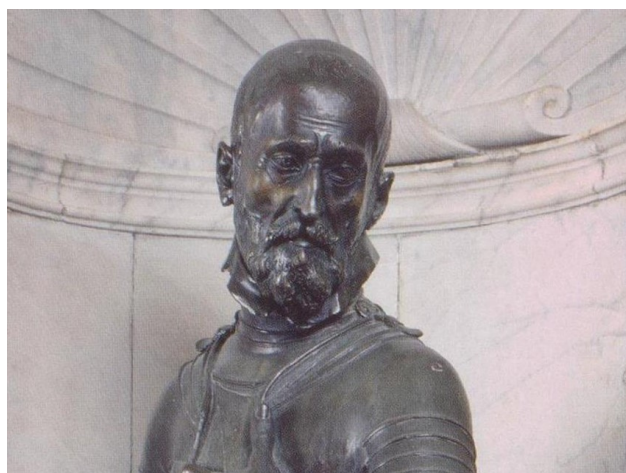


Fig. 22: Michelangelo Naccherino, *Monumento a Fabrizio Pignatelli (particolare)*, bronzo, 1596-1607, Napoli, chiesa di S. Maria Materdomini.





Fig. 23: Michelangelo Naccherino, *Sant'Andrea apostolo*, bronzo, 1601-1604, Amalfi, duomo, cripta di Sant'Andrea.



Fig. 24: Michelangelo Naccherino, *Sant'Andrea apostolo (particolare)*, bronzo, 1601-1604, Amalfi, duomo, cripta di Sant'Andrea.





Fig. 25: Michelangelo Naccherino, *San Matteo bifronte*, bronzo, 1602-1606, Salerno, duomo, cripta di San Matteo.



Fig. 26: Michelangelo Naccherino, *San Matteo bifronte (particolare)*, bronzo, 1602-1606, Salerno, duomo, cripta di San Matteo.





Fig. 27: *Tabernacolo dei SS. Apostoli*, incisione, (tratta da A. De Rogissart [1706]).

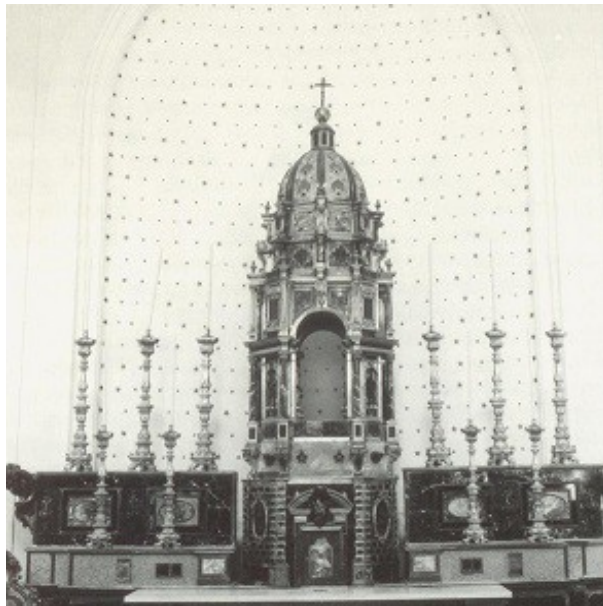


Fig. 28: Maestranze varie, *Tabernacolo*, già Napoli, chiesa dei SS. Apostoli, oggi Capua, duomo, cappella del SS. Sacramento (allestimento attuale)







Fig. 29: Christophe Cochet, Bartolomeo Viscontini, Domenico Agliano, Giovan Marco Vitale, *Cenotafio a Giovan Battista Marino*, bronzo, marmi policromi, 1625-1626, Napoli, chiesa di S. Domenico Maggiore.



Fig. 30: Christophe Cochet (scultore), Bartolomeo Viscontini (fonditore), *busto di Giovan Battista Marino*, bronzo, 1625-1626, Napoli, chiesa di S. Domenico Maggiore.









Fig. 33: Nicola Carletti, Giovan Domenico Monterosso, *Fonte battesimale*, 1621-1623, Napoli, duomo.

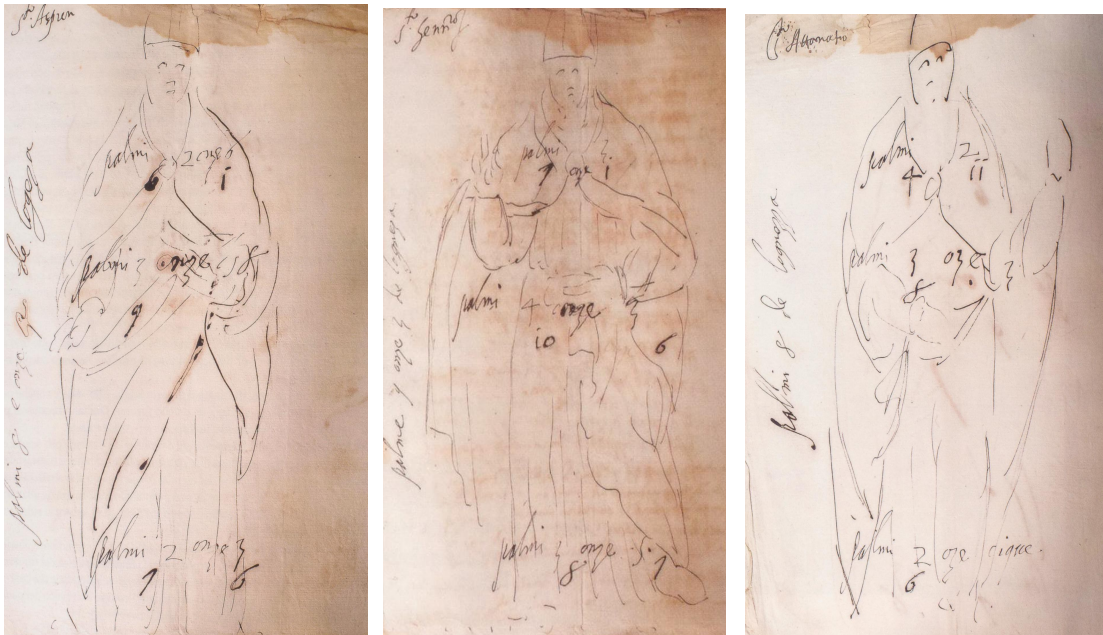


Fig. 34-35: Giovan Domenico Monterosso, *Battesimo di Cristo (intero e particolare)*, bronzo, 1623, Napoli, duomo.





Fig. 36: Giovan Domenico Monterosso, attr., *Capitello (particolare del fonte battesimale)*, bronzo, 1623, Napoli, duomo.



Figg. 37-39: Tommaso Montani, *Sant'Aspreno, San Gennaro e Sant'Attanasio*, Napoli, Archivio Storico del Tesoro di San Gennaro, Conclusioni 1619-1644.







Figg. 40-41: Tommaso Montani, *San Gennaro*, 1614 bronzo, Napoli, guglia di San Gennaro, già cappella del Santo; Cristoforo Monterosso, *San Gennaro (già Sant'Attanasio)* 1614, bronzo, Napoli, cortile della Deputazione di San Gennaro, già Cappella del Tesoro



Fig. 42: Giovan Domenico Monterosso, *San Nicola (già Sant'Aspreno)*, particolare, 1614, bronzo, Napoli, Cappella del Tesoro.





Fig. 43: Giovan Domenico Monterosso, *San Nicola (già Sant'Aspreno)*, 1614, bronzo, Napoli, Cappella del Tesoro.





Fig. 44: Giuliano Finelli, *San Gennaro benedicente*, bronzo, 1635-1645, Napoli, Cappella del Tesoro.





Fig. 45: Giuliano Finelli, *San Gennaro benedicente, particolare*, bronzo, 1635-1645, Napoli, Cappella del Tesoro.



Fig. 46: Giuliano Finelli, *San Gennaro benedicente, particolare* bronzo, 1635-1645, Napoli, Cappella del Tesoro.







Fig. 47: Giuliano Finelli, *Sant'Aspreno*, bronzo, 1635-1645, Napoli, Cappella del Tesoro.





Fig. 48: Giuliano Finelli, *Sant'Aspreno*, particolare, bronzo, 1635-1645, Napoli, Cappella del Tesoro.



Fig. 49: Giuliano Finelli, *Sant'Agrippino*, particolare, bronzo, 1635-1645, Napoli, Cappella del Tesoro.





Fig. 50: Giuliano Finelli, *Sant'Agrippino*, particolare, bronzo, 1635-1645, Napoli, Cappella del Tesoro.





Fig. 51: Giuliano Finelli, *Sant'Eusebio*, bronzo, 1635-1645, Napoli, Cappella del Tesoro.







Fig. 52: Giuliano Finelli, *Sant'Eusebio*, particolare, bronzo, 1635-1645, Napoli, Cappella del Tesoro.



Fig. 53: Giuliano Finelli, *San Severo*, particolare, bronzo, 1635-1645, Napoli, Cappella del Tesoro.





Fig. 54: Giuliano Finelli, *San Severo*, bronzo, 1635-1645, Napoli, Cappella del Tesoro.





Fig. 55: Giuliano Finelli, *Sant'Atanasio*, bronzo, 1635-1647, Napoli, Cappella del Tesoro.





Fig. 56: Giuliano Finelli, *Sant'Attanasio*, particolare, bronzo, 1635-1647, Napoli, Cappella del Tesoro.



Fig. 57: Giuliano Finelli, *Sant'Agnello*, particolare, bronzo, 1635-1647, Napoli, Cappella del Tesoro.







Fig. 58: Giuliano Finelli, *Sant'Agello*, bronzo, 1635-1647, Napoli, Cappella del Tesoro.





Fig. 59: Giuliano Finelli, *San Tommaso d'Aquino*, bronzo, 1635-1647, Napoli, Cappella del Tesoro.





Fig. 60: Giuliano Finelli, *San Tommaso d'Aquino*, particolare, bronzo, 1635-1647, Napoli, Cappella del Tesoro.



Fig. 61: Giuliano Finelli, *Sant'Andrea Avellino*, particolare, bronzo, 1635-1647, Napoli, Cappella del Tesoro.





Fig. 62: Giuliano Finelli, *Sant'Andrea Avellino*, bronzo, 1635-1647, Napoli, Cappella del Tesoro.







Fig. 63: Giuliano Finelli, *San Domenico*, bronzo, 1635-1647, Napoli, Cappella del Tesoro.





Fig. 64: Giuliano Finelli, *San Domenico*, particolare, bronzo, 1635-1647, Napoli, Cappella del Tesoro.



Fig. 65: Giuliano Finelli, *San Giacomo della Marca*, particolare, bronzo, 1635-1647, Napoli, Cappella del Tesoro.





Fig. 66: Giuliano Finelli, *San Giacomo della Marca*, bronzo, 1635-1647, Napoli, Cappella del Tesoro.





Fig. 67: Giuliano Finelli, *San Francesco di Paola*, bronzo, 1635-1647, Napoli, Cappella del Tesoro.







Fig. 68: Giuliano Finelli, *San Francesco di Paola*, particolare, bronzo, 1635-1647, Napoli, Cappella del Tesoro.



Fig. 69: Giuliano Finelli, *Santa Patrizia*, particolare, bronzo, 1635-1647, Napoli, Cappella del Tesoro.





Fig. 70: Giuliano Finelli, *Santa Patrizia*, bronzo, 1635-1647, Napoli, Cappella del Tesoro.





Figg. 71-72: Andrea Bolgi (inventor), Giovanni Antonio Bertolino (fusor), *Coppia di Angeli reggicandela*, firmati e datati 1653, Napoli, chiesa dei SS. Apostoli.





Fig. 73: Andrea Bolgi (inventor), Giovanni Antonio Bertolino (fusor), *Coppia di Angeli reggicandela*, particolare, firmati e datati 1653, Napoli, chiesa dei SS. Apostoli.



Fig. 74: Andrea Bolgi (inventor), Giovanni Antonio Bertolino (fusor), *Coppia di Angeli reggicandela*, particolare, firmati e datati 1653, Napoli, chiesa dei SS. Apostoli.





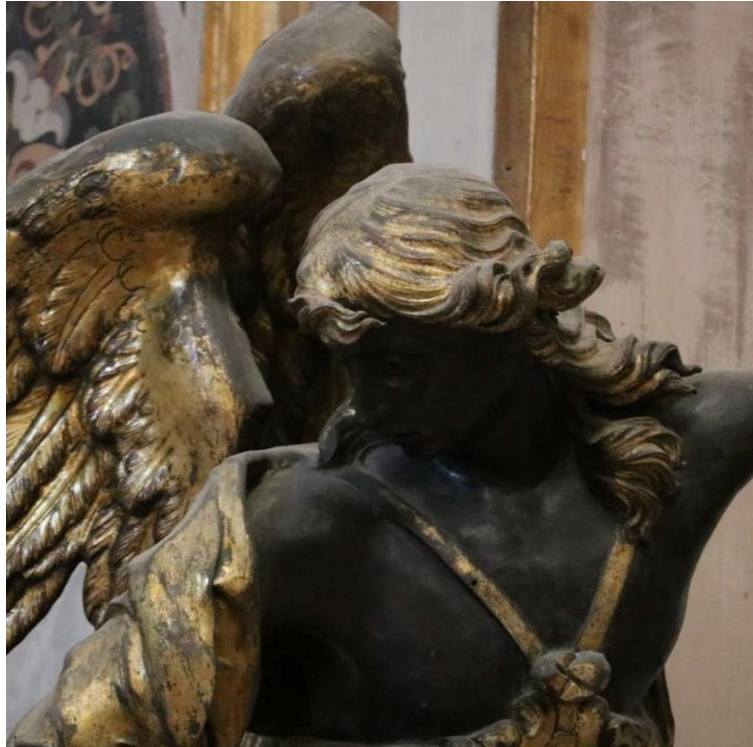


Fig. 75: Giuliano Finelli (attr.), *Angeli reggilampada*, part., 1642 ca., Napoli, chiesa dei SS. Apostoli.



Fig. 76: Giuliano Finelli (attr.), *Angeli reggilampada*, 1642 ca., Napoli, chiesa dei SS. Apostoli.





Fig. 77: Giuliano Finelli (attr.), *Angeli reggilampada*, part. 1642 ca., Napoli, chiesa dei SS. Apostoli.

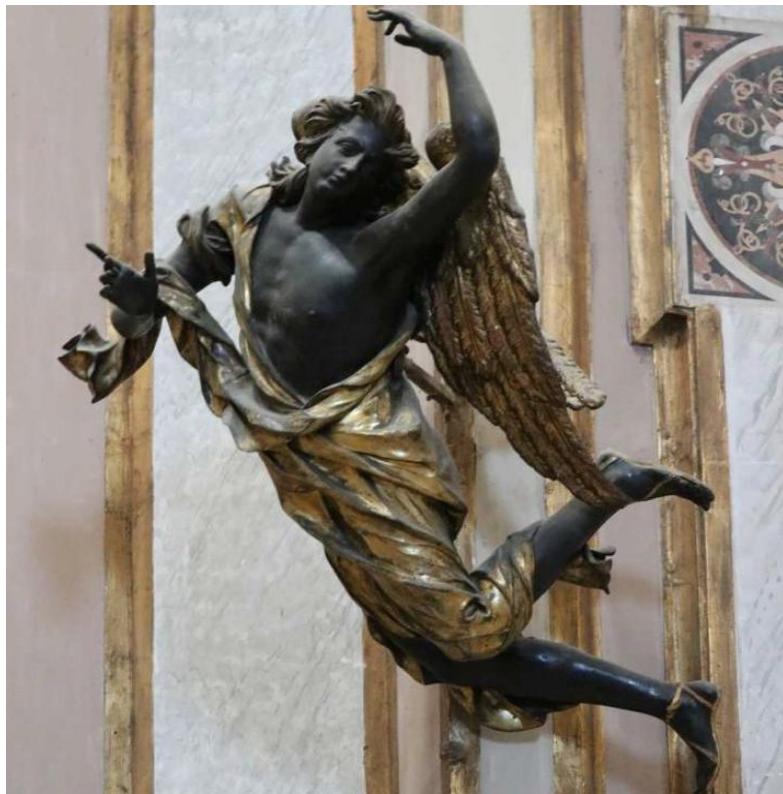


Fig. 78: Giuliano Finelli (attr.), *Angeli reggilampada*, 1642 ca., Napoli, chiesa dei SS. Apostoli.





Fig. 79: Giuliano Finelli, *Capitello* (lato sinistro), part. 1650 ca., Napoli, chiesa dei SS. Apostoli, cappella Antinori.



Fig. 80: Giuliano Finelli, *Capitello* (lato destro), 1650 ca., Napoli, chiesa dei SS. Apostoli, cappella Antinori.





Fig. 81: Maestranze varie, *cappella del Crocifisso*, Napoli, chiesa dei SS. Apostoli.







Fig. 82: Francesco D'Angelo (?), *Angeli adoranti*, part., 1698 ca., Napoli, chiesa dei SS. Apostoli, cappella del Crocifisso.



Fig. 83: Francesco D'Angelo (?), *Angeli adoranti*, 1698 ca., Napoli, chiesa dei SS. Apostoli, cappella del Crocifisso.





Fig. 84: Francesco D'Angelo (?), *Angeli adoranti*, part., 1698 ca., Napoli, chiesa dei SS. Apostoli, cappella del Crocifisso.



Fig. 85: Francesco D'Angelo (?), *Angeli adoranti*, 1698 ca., Napoli, chiesa dei SS. Apostoli, cappella del Crocifisso.





Fig. 86: Francesco D'Angelo (?), *Putti che attorniano la Veronica.*, 1698 ca., Napoli, chiesa dei SS. Apostoli, cappella del Crocifisso.

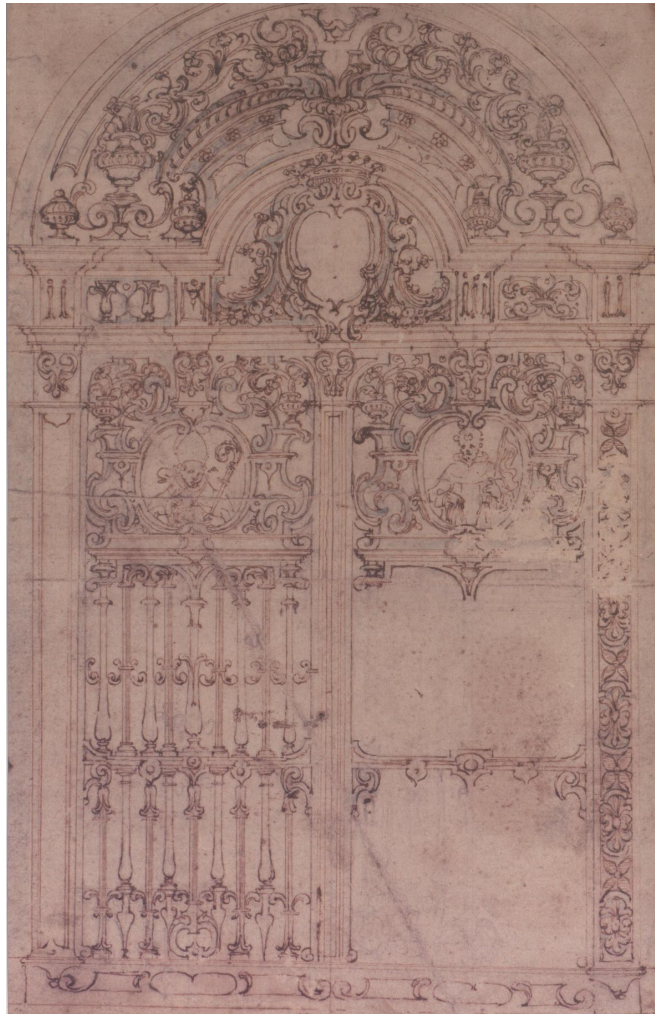


Fig. 87: Cosimo Fanzago, *Disegno per cancellata*, Londra, Courtauld Gallery.



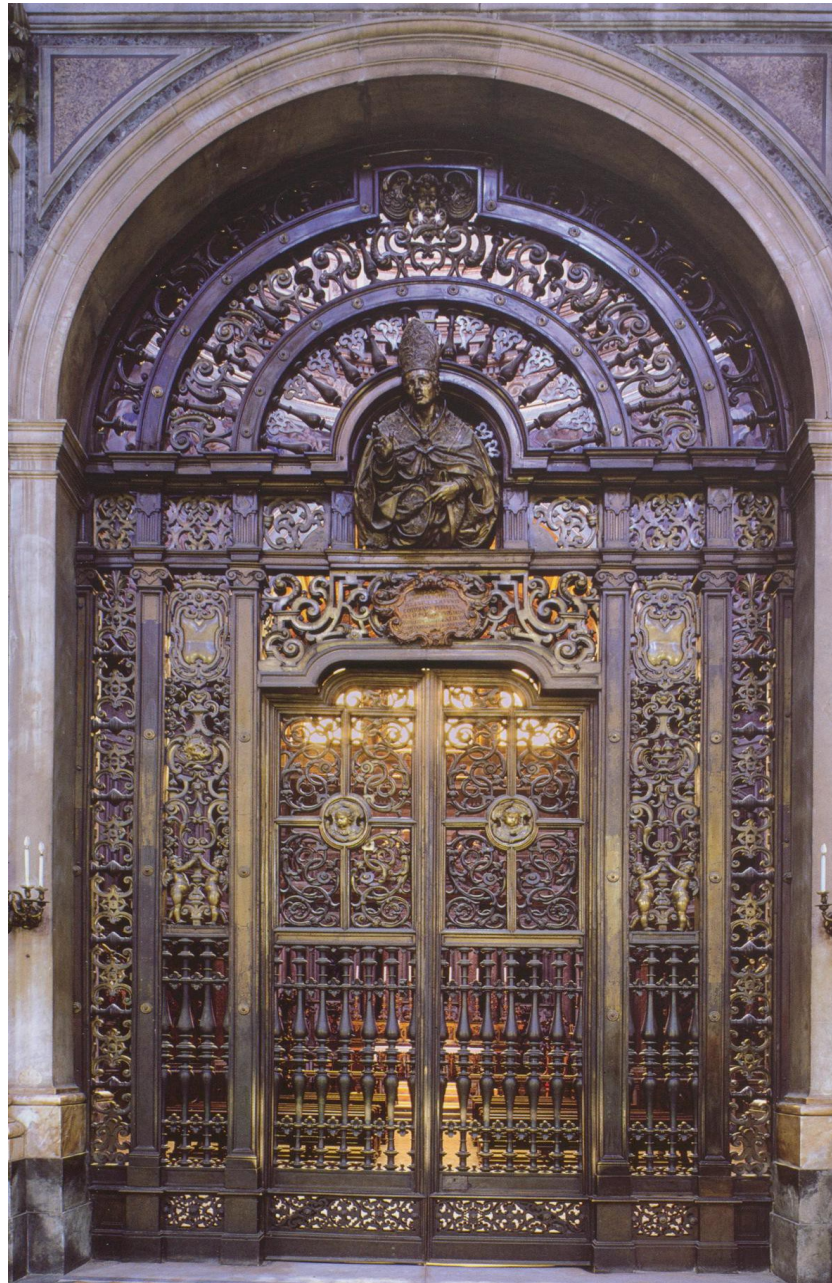


Fig. 88: Cosimo Fanzago (progettista), Orazio Scoppa, Biagio Monte, Gennaro Monte (fonditori), *Cancellata*, ottone, 1628-1669, Napoli, Cappella del Tesoro.







Fig. 89: Cosimo Fanzago (modello), Gennaro Monte (fusione), *San Gennaro benediciente*, ottone, 1665-1669, Napoli, Cappella del Tesoro.

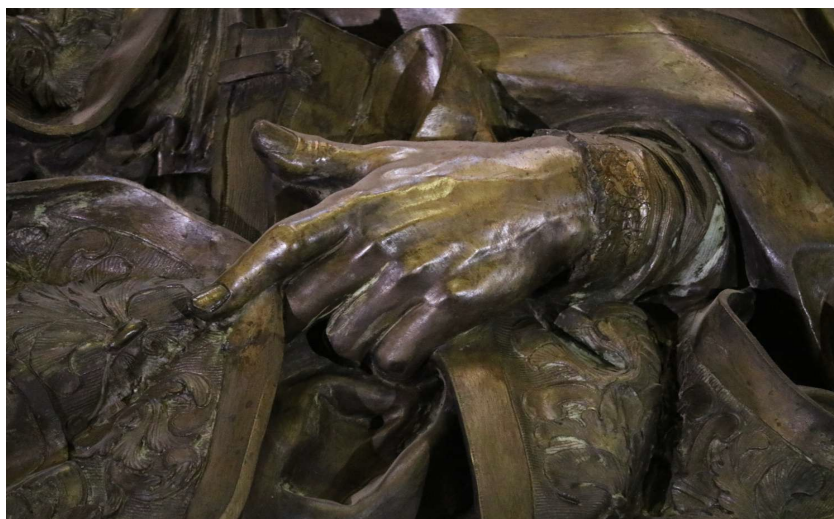


Fig. 90: Cosimo Fanzago (modello), Gennaro Monte (fusione), *San Gennaro benediciente*, part., ottone, 1665-1669, Napoli, Cappella del Tesoro.





Fig. 91: Cosimo Fanzago (disegno), Onofrio D'Alessio (fusione), Applique in forma di cherubino, bronzo dorato, 1641-1650, Napoli, Cappella del Tesoro.



Fig. 92: Onofrio D'Alessio e Gennaro Monte, su modello di Fanzago?, *Cancellotto*, bronzo parzialmente dorato, 1661-1686, Napoli, Cappella del Tesoro.





Figg. 93-94: Gennaro Monte, su disegno di Fanzago?, *Santi Agrippino e Aspreno*, particolari, bronzo dorato, 1685-1686, Napoli, Cappella del Tesoro.



Figg. 95-96: Gennaro Monte, su disegno di Fanzago?, *Santi Agrippino e Aspreno*, particolari, bronzo dorato, 1685-1686, Napoli, Cappella del Tesoro.



## REFERENZE FOTOGRAFICHE

---

- BACCHI (2009), Fig. 29.
- BARRETO (2018), Figg. 2-3.
- BRÉJON DE LAVERGNÉE (2015), Fig. 30.
- D'AGOSTINO (2011), Fig. 88.
- CAPITANIO, SICCA (2008), Fig. 32.
- COSTAMAGNA, FERRARA, GRILLI (2003), Figg. 15, 18.
- FOTOGRAFIA DI EMMANUEL LAMOUCHE, Fig.14.
- FOTOGRAFIA DI ANTONIO COZZA, Fig. 17.
- FOTOGRAFIE DI MAXIMILLIAN HERNANDEZ, Figg. 33-36, 42-86, 89-96.
- FOTOGRAFIA DI LUCIANO PEDICINI: Fig. 20.
- HILAIRE, SPINOSA (2015), Figg. 4, 5, 7.
- HILLS (2012), Fig. 19.
- MANOCCHIO (2015), Figg. 37-39, 41.
- MATA TORRES (2015), Fig. 87.
- MOTTURE (2019), Fig. 1.
- PANE (1984), Fig. 6
- RESTAINO (2012), Figg. 11,12, 13, 22-26, 40.
- RIDELLA, SAN CLAUDIO, CASABÁN (2017), Figg. 8, 9, 10.
- RUOTOLO (2008): Figg. 27-28.

## *Ringraziamenti*

Un sincero ringraziamento va alla prof.ssa Cinzia Maria Sicca per aver seguito, con pazienza e scrupolosa attenzione, la ricerca e la stesura della tesi dottorale nel corso del triennio.

Sono grato inoltre, per gli apporti positivi dati alla ricerca, a Stefania Agnoletti, Andrea Bacchi, Maria Baruffetti, Ciro Birra, Diane Bodart, Stefano Causa, Luigi Coiro, Sabina De Cavi, Ugo Di Furia, Francesco Freddolini, Cristiano Giometti, Sabrina Iorio, Emmanuel Lamouche, Roberto Carmine Leardi, Fernando Loffredo, Merj Nesi, Lorenzo Principi, Lucia Simonato, Vincenzo Sorrentino.

Ringrazio in particolare l'amico Maximillian Hernandez, con il quale ho condotto una campagna fotografica a Napoli.

Un sentito ringraziamento va inoltre al personale di archivi e biblioteche, in particolare: Archivio di Stato di Firenze, Archivio di Stato di Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, Kunsthistorisches Institut in Florenz.

Dedico questo lavoro alla mia famiglia.