

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXVI DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME V
FASCICOLO III - SETTEMBRE - DICEMBRE 2019

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXVI DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME V
FASCICOLO III - SETTEMBRE - DICEMBRE 2019

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA

direttore
Pierluigi Leone de Castris

direzione
Piero Craveri
Lucio d'Alessandro

redazione
Rosanna Cioffi
Nicola De Blasi
Carlo Gasparri
Gianluca Genovese
Girolamo Imbruglia
Fabio Mangone
Riccardo Naldi
Giulio Pane
Valerio Petrarca
Mariantonietta Picone
Federico Rausa
Pasquale Rossi
Nunzio Ruggiero
Sonia Scognamiglio
Carmela Vargas (coordinamento)
Francesco Zecchino

direttore responsabile
Arturo Lando
Registrazione del Tribunale
di Napoli n. 3904 del 22-9-1989

comitato scientifico
e dei garanti
Richard Bösel
Caroline Bruzelius
Joseph Connors
Mario Del Treppo
Francesco Di Donato
Michel Gras
Paolo Isotta
Barbara Jatta
Brigitte Marin
Giovanni Muto
Matteo Palumbo
Paola Villani
Giovanni Vitolo

segreteria di redazione
Stefano De Mieri
Federica De Rosa
Gianluca Forgione
Vittoria Papa Malatesta
Gordon M. Poole
Augusto Russo

referenze fotografiche
Alvito (FR), collegiata di San Simeone -
© L. Riccardi: p. 65 (sinistra);
© Keorestauro: pp. 65 (centro e destra), 66
Berlin, Gipsformerei Staatliche Museen:
p. 36
foto Mario de Luise: pp. 22, 24, 25, 27, 28,
29, 30, 33
El Escorial, Monastero di San Lorenzo:
p. 14 (destra)
Eurantico - casa d'aste: p. 32
Granada, Cattedrale: p. 6 (destra)
Houston, The Museum of Fine Arts:
p. 10 (destra)
La Valletta, Museo del convento di San
Francesco - foto Peter Bartolo Parnis:
p. 61 (destra, in basso)
Londra, Government Art Collection,
Lancaster House: p. 7
Madrid, Museo del Prado: p. 11 (destra)
Milano, Museo Poldi Pezzoli - foto Enzo
Brai: p. 61 (sinistra, in alto)
Napoli, Palazzo Reale - su concessione
del Mibact: pp. 38, 39, 41, 42, 44, 45
Roma, collezione Ducrot: p. 9
Siviglia, Isbilya: p. 13
Trapani, basilica-santuario di Maria
Santissima Annunziata - foto Enzo Brai:
p. 61 (destra, in alto)
Versailles, Museo della Reggia: p. 50
Zamora, Cattedrale: pp. 10 (sinistra), 11
(sinistra), 14 (sinistra)

La testata di «Napoli nobilissima» è di proprietà della Fondazione Pagliara, articolazione istituzionale dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli. Gli articoli pubblicati su questa rivista sono stati sottoposti a valutazione rigorosamente anonima da parte di studiosi specialisti della materia indicati dalla Redazione.

ISSN 0027-7835

Un numero € 38,00 (Estero: € 46,00)
Abbonamento annuale € 75,00 (Estero: € 103,00)

redazione
Università degli Studi Suor Orsola Benincasa
Fondazione Pagliara, via Suor Orsola 10
80131 Napoli
seg.redazione@napolinobilissima@gmail.com

amministrazione
prismi editrice politecnica napoli srl
via Argine 1150, 80147 Napoli

arte'm

coordinamento editoriale
maria sapio

art director
enrica d'aguanno

grafica
franco grieco

finito di stampare
nel dicembre 2019

stampa e allestimento
officine grafiche
francesco giannini & figli spa
napoli

arte'm
è un marchio registrato di
prismi

certificazione qualità
ISO 9001: 2008
www.arte-m.net

stampato in italia
© copyright 2019 by
prismi
editrice politecnica napoli srl
tutti i diritti riservati

Sommario

- 5 Per una ricostruzione dell'*Apostolado* del Duca d'Alcalá
Gianluca Forgione, Francesco Saracino
- 20 Revisione e ampliamenti in merito alla produzione di Michele Ricciardi
Mario de Luise
- 37 Forme e calchi. La riproduzione tridimensionale dell'antico
Maria Rosaria Nappi
- 51 Potere della letteratura, religione della libertà. La funzione-De Staël
nell'opera di Croce
Emma Giammattei
- Note e discussioni**
- 60 Roberta Cruciana
Riflessioni sull'apporto artistico degli orafi e argentieri napoletani a Malta
nel Seicento
- 64 Lorenzo Riccardi
Un contributo alla scultura lignea napoletana del Settecento da Alvito:
il restauro del *Sant'Antonio di Padova* di Antonio Grimaldo (1738)
- 69 Maria Toscano
Recensione a M. Torino, *Stefano delle Chiaje. La damnatio memoriae di uno scienziato*

Note e discussioni

Riflessioni sull'apporto artistico degli orafi e argentieri napoletani a Malta nel Seicento
Roberta Cruciatà

L'isola di Malta, soprattutto al tempo dei cavalieri dell'ordine di San Giovanni (1530-1798), tralasciando le opere che venivano direttamente importate dall'estero, può essere paragonata da un punto di vista storico-artistico, e in particolare per quanto concerne le arti decorative, a uno 'scrigno' ricolmo di manufatti plasmati e adornati da maestri e artigiani 'commoranti' provenienti da ogni parte d'Europa (italiani, francesi, tedeschi, fiamminghi, olandesi, inglesi, etc.), in linea con quelle che erano l'organizzazione interna allo stesso ordine e l'origine dei suoi altolocati membri.

Essendomi occupata della presenza di opere d'arte decorativa siciliane a Malta in epoca moderna e delle vicende di orafi e argentieri siciliani che risiedevano stabilmente o meno *in loco*¹, soprattutto in virtù degli stretti legami politici tra le due isole esistenti fin dalla fine dell'XI secolo, ben prima che nel 1530 Malta venisse concessa in affitto perenne dal Regno di Sicilia ai cavalieri in fuga da Rodi, mi sono spesso chiesta quali siano stati i rapporti e i reciproci interscambi anche con il Regno di Napoli, similmente unito dinasticamente alla monarchia ispanica. Senza difficoltà, dunque, mi è stato possibile rintracciare anche notizie di maestri provenienti da Napoli in cerca di fortuna durante l'epoca d'oro' (1565-1650) della presenza di orafi e argentieri giunti dalla Sicilia², la cui conoscenza assume una particolare valenza proprio nell'ottica di provare a sempre meglio definire i rapporti maturati tra i vari ambienti, siciliano, napoletano e maltese, naturalmente tenendo in considerazione l'intero circuito del Mediterraneo e le arti figurative tutte³.

Si possono citare, in proposito, l'indoratore Anello Cangia Lanza (documentato a Malta dal 1614 al 1634)⁴, l'orafa Nicola de Ruggeri, sbarcato nel 1614 a ventuno anni⁵, e l'argentiere cinquantenne Gennaro Grillo⁶, che fu in affari con l'orafa e argentiere siracusano Bernardino Gallego⁷, di cui restano notizie dal 1573 al 30 ottobre 1610. Una figura di spicco è poi l'orafa e argentiere Giovanni Tommaso de Mare, soprattutto per le influenze di cui la sua arte, ancora intrisa di uno stile che potremmo definire ispano-mediterraneo che tanto risalto dava alla policromia delle pietre e alla loro luminosa vistosità, dovette risentire grazie ai continui spostamenti documentati e alle molteplici relazioni professionali intrattenute con altri colleghi. Nulla è dato finora sapere circa la sua formazione, che dovette probabilmente avvenire a Napoli. Egli poi fu a Siracusa almeno fino al 1604, epoca in cui aveva già intrapreso i suoi rapporti con Malta. Giovanni Tommaso, infatti, è qui documentato dal 15 dicembre 1584 al 6 giugno 1612⁸, giorno in cui affrontò l'ultimo viaggio di lavoro alla volta di Messina, dove morì in un periodo compreso tra quest'ultima data e il

4 settembre dello stesso anno⁹. Durante gli anni trascorsi a Malta frequentissimi furono i rapporti con i colleghi siciliani, anche in virtù del fatto che egli aveva sposato Giacoma Salafia¹⁰, figlia di Vincenzo, intraprendente orafa e argentiere siracusano presente a Malta almeno dal 1577 fino al 1611¹¹.

Giovanni Tommaso affrontava il già citato ultimo e fatale viaggio di lavoro a Messina per vendere gioielli da lui realizzati, oltre che pietre preziose. Un documento notarile fortunatamente ancora esistente fornisce un elenco di tali gioie, in grado di restituire un'idea delle caratteristiche tecniche, stilistico-compositive e delle suggestioni che distinguevano le sue creazioni. Si legge:

un aquila di petto d'oro con sei robini smeraldi e perle grosse numero 8; smeraldi 4 et robini 28 tra grandi e piccioli dozzane 11½. Anelli d'oro quattro cioè due co pietre diamantine lisci alla francese l'uno in tavola et l'altro a punta et doi altri averghetti co suoi pietre robini l'uno numero 5 grandette et l'altro numero 7, un robino sdilegato grandetto, quatro turchine in pietre, robinetti piccioli dozzane 11½, una coronetta di corniole co suoi partitori d'oro stampatu numero 10, smeraldetti dozzane numero 47½, un marzapanetto di rame vacante et certe smiraglette di Roma di rame¹².

Il perduto pendente con aquila a cui si fa riferimento doveva appartenere a una tipologia di gioiello d'ispirazione spagnola¹³ tipica della prima metà del XVII secolo, che ebbe una vasta diffusione in tutta l'area mediterranea e grande fortuna anche in Sicilia, dove rimangono monili realizzati da orafi locali quasi sempre sospesi a tre catenelle e ornati da smalti policromi, perle, rubini, smeraldi e talora anche corallo¹⁴. L'opera citata, non a caso, doveva essere simile, tra le tante testimonianze rimaste, alle due in oro, smalti, gemme e perle che si trovano in una collezione privata di Roma e a quella del Museo Poldi Pezzoli di Milano (fig. 1), tutte di orafi siciliani.

Anche i quattro anelli descritti, due in oro e diamanti lisci «alla francese»¹⁵, rispettivamente con un taglio a tavoletta e a punta, e due in oro e rubini, sono riconducibili a tipologie di ispirazione iberica¹⁶ molto diffuse nella prima metà del XVII secolo. Si possono citare come raffronto i due anelli ornati con diamanti, uno dei quali presenta una commistione tra taglio a punta e taglio a tavola delle gemme (fig. 2), e quello in oro e rubini ancora custoditi nella basilica-santuario di Maria Santissima Annunziata della città di Trapani¹⁷.

Nel dialogo barocco tra Malta e Napoli un capitolo di una certa rilevanza, che merita futuri approfondimenti, è poi quello rappresentato dalla famiglia De Domenico (De Dominici/Di Dominicis), che non ebbe tra i suoi esponenti esclusivamente pittori bensì anche orafi e argentieri, che dovettero svolgere un determinante ruolo tra i due poli. Essi giunsero a Malta da Napoli verso il 1602 con Antonio, stabilendosi a La



1. Orafo siciliano, *Pendente con aquila*, prima metà del sec. XVII. Milano, Museo Poldi Pezzoli.
2. Orafo siciliano, *Anello*, prima metà del sec. XVII. Trapani, basilica-santuario di Maria Santissima Annunziata.
3. Argentiere napoletano (qui attr.), *Ostensorio*, prima metà del

- sec. XVII. La Valletta, già nel tesoro della Concattedrale di San Giovanni Battista (da *Archivum Cathedralis Melitae*, ACM, Misc 150, Mdina, Cathedral Museum).
4. Argentiere napoletano (qui attr.), *Ostensorio*, metà del sec. XVII. La Valletta, Museo del convento di San Francesco.

Valletta, dunque nel periodo di maggiore sviluppo e crescita artistico-culturale dell'isola nello scenario internazionale, durante il regno del gran maestro fra' Aloph de Wignacourt (1601-1622), che ebbe il suo culmine con l'arrivo del Caravaggio nel 1607 proprio da Napoli.

Un tale argentiere Domenico Di Domenico, forse figlio o fratello di Antonio, nel 1644 realizzava una lampada pensile per la chiesa parrocchiale di Rabat¹⁸.

Una figura interessante è poi quella di Onofrio, figlio di Antonio, nato nella capitale maltese nel 1622 circa e divenuto maestro orafo, gioielliere e argentiere nel 1641¹⁹, poco più che ventenne, molto probabilmente seguendo le orme del padre. Nello stesso anno, l'8 settembre, egli prese in sposa Giovanna Prosoptalti²⁰, figlia a sua volta di un orafo e argentiere.

Egli svolse molte commissioni per l'élite cosmopolita dei cavalieri, alcune delle quali insieme a esponenti della famiglia perugina dei Famuncelli (Famucelli)²¹, e almeno dal settimo decennio del XVII secolo fu orafo e argentiere di fiducia dell'ordine, con l'incarico di stimare per conto della Conservatoria gioielli e preziosi²². Tra l'altro egli era imparentato anche con l'orafo Pietro Rosselli, in quanto cugino di sua moglie²³. Durante la sua vita e fino a poco prima della sua morte, avvenuta nel 1698, Onofrio viaggiò molto spesso per lavoro. Rimangono testimonianze di suoi continui spostamenti da Malta, molti dei quali presumibilmente a Napoli, terra d'origine della sua famiglia, che assumono una valenza di un certo tipo alla luce del fatto che egli ebbe stretti contatti e rapporti anche con altri colleghi, contribuendo di certo alla circolazione di manufatti, disegni, opere e tendenze.

Tra i suoi figli soltanto Paolo, nato nel 1647, seguì le sue orme in bottega, divenendo un argentiere, anche se si può facilmente immaginare che pure gli altri abbiano mosso lì i primi passi, e non soltanto in senso letterale. Alcuni di essi, seppur con esiti diversi, furono pittori nell'ambito della cosiddetta 'bottega' di Mattia Preti²⁴: il più noto è Raimondo (Malta 1644 - Napoli 1705), a sua volta padre del celebre pittore e biografo Bernardo, e poi ancora suor Maria, che fu anche una scultrice (1645-1703), e Francesco De Dominicis (1655-1733)²⁵. Dalla figlia Diana, che aveva sposato il veneziano Mario Pianta, nacque quel Michele Arcangelo Pianta (1664-1749) che divenendo un famoso argentiere e, addirittura, maestro della Zecca²⁶ continuò sull'isola di Malta la tradizione familiare ad alti livelli.

Emblematico delle relazioni che intercorsero tra Malta e Napoli è poi un manufatto non più esistente, potente espressione della ricchezza decorativa barocca, che era parte del tesoro della concattedrale di San Giovanni Battista a La Valletta²⁷. Si tratta della

sfera d'argento dorato con diamanti e rubini, mandata da Napoli l'anno 1686 dello spoglio del fu venerando balio di Venosa fra' Girolamo Branciforte, e consegnata al venerando prior della chiesa per la sagrestia dell'oratorio di San Giovanni sotto li 16 giugno di detto anno, quale pesa senza li cristalli libre sei, tre oncie, et una quarta, e detta sfera è composta d'oro, argento e pietre preziose come siegue. Loro che vi è si stima pesi

oncie sette. Due diamanti di fondo di peso cocci due e mezzo in circa stimati a doppie setti l'uno. Altri due diamanti senza fondo di peso un cocchio e mezzo incirca stimati due doppie e mezzo l'uno. Trecento venti diamantini stimati a ragione di sedeci per carato, stimato il carato dieciodotto scudi. Più duecento cinquanta due rubinetti stimati sottosopra scudi settanta. L'argento dorato che vi è si stima s'è in circa libre cinque, et oncie sei, che importano scudi sessanta sei. Nota che oltre le soprannominate pietre vi è una pietra grande a mezzo della sfera, quale comunemente è stimata esser cristallo²⁸.

Il piede dell'*ostensorio* raggiato in oro, argento, diamanti e rubini era sovrastato dalla figura stante a tutto tondo di san Giovanni Battista, in sostituzione del fusto, a reggere la lente (fig. 3). Proprio tale soluzione, che vede la presenza del santo patrono dell'ordine di Malta, pare tipica della produzione scultorea napoletana del Seicento, che proseguì anche nel secolo successivo. Si cita a questo proposito l'*ostensorio* in argento e argento dorato sbalzato, cesellato e inciso, con parti fuse, esposto nel Museo del convento di San Francesco della capitale maltese, riferibile ad un argentiere napoletano attivo verso la metà del XVIII secolo, pregno di moduli e stilemi tardo-settecenteschi, il cui fusto è pressoché sostituito integralmente dalla scultura a tutto tondo di un paffuto angioletto reggisfera in piedi e con le ali spiegate (fig. 4)²⁹.

Il donatore del pregiato manufatto (già nella concattedrale), il cui stemma compare sul piede, pare identificabile con Girolamo Branciforti (Branciforte), appartenente a una nobile famiglia siciliana stabilitasi nel Regno di Napoli con Carlo I d'Angiò, il quale era figlio di Ercole duca di Sangiovanni e di Isabella Tagliavia d'Aragona, fratello uterino di Antonio, primo principe di Scordia, nonché di Luigi vescovo di Melfi e Rapolla dal 1648 al 1666. Egli, dopo essere stato ricevuto nell'ordine nel 1612, fu capitano di una galera, balì di Santo Stefano, di Monopoli e della Santissima Trinità di Venosa, commendatore di Santa Lucia di Viterbo e Cremona³⁰, mentre nel 1638 succedeva a fra' Carlo Valdina nella commenda magistrale di Cicciano³¹.

D'altra parte proprio con il XVII secolo si ebbe a Napoli un notevole sviluppo dell'arte degli orefici, che finì ben presto per occupare un decisivo peso socio-economico nella vita cittadina³². La presenza di diversi orafi e argentieri napoletani, inoltre, è documentata anche nelle due maggiori isole del mar Mediterraneo, ovvero in Sicilia e in Sardegna, fenomeno in realtà già diffuso nei secoli precedenti. È il caso del celebre Fioravante (Fioramonti) Maresca (Moresca), documentato a Palermo tra il 1567 e il 1609³³, di Tommaso Avagnali (Avaquali), e di Giovanni Antonio Avagnali, rispettivamente attivi a Palermo dal 1624 e dal 1631³⁴, di Tommaso Cifo, orefice presente nel capoluogo siciliano nel 1629³⁵, di Alfonso Vaginaro, di cui si hanno notizie dal 1633 al 1648³⁶, e dell'argentiere Giuseppe Turri (documentato dal 1678)³⁷; o ancora di Diletto Jevoli (Zevoli, Ceulo), orafo domiciliato a Cagliari e documentato tra il 1607 e il 1609, dell'orafo e argentiere Angelo De Francesco, orafo residente a Cagliari nel 1608, di Giuseppe Janerella e Giovanni Battista de Amato, argentieri attivi a Cagliari nel

1615, dell'orafo Davide Maiorino (documentato nel 1628) e di Gaetano Vitale, argentiere domiciliato a Cagliari e documentato dal 1679 al 1710, per citarne solo alcuni³⁸.

Da quanto detto emerge l'importanza di riportare nuova luce sulla dialettica dei rapporti tra le arti decorative napoletane e maltesi soprattutto nel XVII secolo, anche se in realtà connessioni e interscambi possono essere individuati similmente nei secoli successivi³⁹, all'interno di un bacino mediterraneo che univa e ancora oggi può e deve unire, generatore ieri come oggi di sogni, speranze, connessioni, ponte tra le terre e i popoli, nel segno della vita, dell'arte e della bellezza.

¹ Per l'argomento si rimanda a R. CRUCIATA, *Intrecci preziosi. Arti Decorative Siciliane a Malta 1565-1798*, Palermo 2016. Si vedano anche EADEM, *Committenze ospitaliere d'arte decorativa siciliana. Coralli barocchi e argenti rococò*, in *At Home in Art Essays in Honour of Mario Buhaġiar*, ed. by C. VELLA, Malta 2016, pp. 273-288.

² R. CRUCIATA, *Intrecci preziosi*, cit., in particolare pp. 24-26.

³ Si veda R. CRUCIATA, *La commessione Malta, Sicilia e Napoli nell'oreficeria del XVII e del XVIII secolo: Giovanni Tommaso de Mare e Francesco Vidall*, in *Estudios de Platería San Eloy 2017*, a cura di J. RIVAS CARMONA, I.J. GARCÍA ZAPATA, Murcia 2017, pp. 167-178.

⁴ Notarial Archives Valletta (d'ora in avanti NAV), notaio A. Albanò, R 12/21, 15.i., 1614 a nat., ff. 196r-v; NAV, notaio L. Grima, R 309/33, 6.xi., 1634, ff. 51v-52v.

⁵ Magna Curia Castellania, Malta (d'ora in avanti MCC), *Registrum Revel Mancipet 1588-1617*, f. 109r.

⁶ Ivi, f. 104v.

⁷ NAV, notaio L. Grima, R 309/4, 28.i., 1599 a nat., ff. 357r-358r. Per approfondimenti su Bernardino Gallego si veda R. CRUCIATA, *Intrecci preziosi*, cit., p. 38.

⁸ MCC, *Registrum Patentarum*, II, 1581-1589, f. 24v e MCC, *Registrum Patentarum*, V, 1610-1620, ff. n.n.

⁹ MCC, *Cedulae Sup. et Taxationes*, VII, 1600-1613, ff. n.n.

¹⁰ *Ibidem*. Per ulteriori approfondimenti cfr. R. CRUCIATA, *Intrecci preziosi*, cit., pp. 41-42.

¹¹ NAV, notaio G. Briffa, R89/8, 23.1., 1577, ff. 998v-1004r; MCC, *Registrum Patentarum*, V, 1610-1620, ff. n.n. Per Vincenzo Salafia si veda R. CRUCIATA, *Intrecci preziosi*, cit., pp. 39-40.

¹² NAV, notaio P. Vella, R 476/5, 17.v., 1613, ff. 269r-271r. Cfr. anche NAV, notaio M. Lacutrerà, R 317/1, 4.ix., 1612, V parte, ff. 6v-8r.

¹³ Cfr. P.E. MULLER, *Jewels in Spain 1500-1800*, New York 2012 (II ed.), pp. 85-86.

¹⁴ Cfr. M.C. DI NATALE, *Gioielli di Sicilia*, Palermo 2008 (II ed.), pp. 122-128.

¹⁵ All'inizio del Seicento nelle varie corti europee si assiste, non solo nel campo dell'oreficeria ma più in generale in quello del costume, al declino dell'influsso spagnolo e contemporaneamente all'emergere dell'egemonia stilistica francese.

¹⁶ Cfr. P.E. MULLER, *op. cit.*, p. 145.

¹⁷ M.C. DI NATALE, *op. cit.*, pp. 140-141.

¹⁸ A. ZAHRA DE DOMENICO, *Three Silversmiths of Malta*, in *Silver and Banqueting in Malta. A Collection of Essays, Papers and Recent Findings*, ed. by M. MICALLEF, Malta 1995, p. 106, nota 12.

¹⁹ Desidero ringraziare la mia amica Alaine Apap Bologna, per aver condiviso l'informazione in suo possesso.

²⁰ Cfr. D. CUTAJAR, *The Followers of Mattia Preti in Malta*, in «Report and Accounts», 1988, pp. 27-50.

²¹ Si ricordano gli argentieri Dionisio e il figlio Antonio, quest'ul-

timo anche fonditore dal 1684 al servizio dell'ordine, per cui si veda J. DEBONO, *Art and Artisans in St. John's and other Churches in the Maltese Islands ca. 1650-1800. Stone Carving, Marble, Bells, Clocks and Organs*, Malta 2005, pp. 200-202, 259-265, con bibliografia precedente.

²² *Ibidem*.

²³ Cfr. A. ZAHRA DE DOMENICO, *op. cit.*, p. 106, nota 2.

²⁴ Cfr. K. SCIBERRAS, *Baroque Painting in Malta*, Malta 2009, pp. 165 e sgg.

²⁵ Cfr. F. BOLOGNA, *De Dominicis, Raimondo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXIII, Roma 1987, pp. 629-632. Si veda anche S. COSTANZO, *Pittura tra Malta e Napoli nel segno del barocco. Da Raimondo "il Maltese" a Bernardo De Dominicis*, Napoli 2011.

²⁶ Per Michele Arcangelo Pianta cfr. A. ZAHRA DE DOMENICO, *op. cit.*, pp. 103-106.

²⁷ Per l'opera si veda C. OMAN, *The Treasure of the Conventual Church of St. John at Malta*, in *Silver and Banqueting*, cit., pp. 154, 157.

²⁸ Archivum Cathedralis Melitae, Misc. 151, *Stato di tutte le Gioie, Oro, Argento, Perle, Pietre, e altri Grogali più pretiosi della nostra maggior chiesa conventuale, che secondo il nuovo inventario fatto per tutto ottobre 1687 si conservano...*, f. 410r.

²⁹ R. CRUCIATA, *Intrecci preziosi*, cit., pp. 128-129.

³⁰ Cfr. B. CANDIDA GONZAGA, *Memorie delle Famiglie Nobili delle Province Meridionali d'Italia*, Napoli 1875-1882, I, pp. 142-145.

³¹ Si veda D. CAPOLONGO, *Storia di una Commenda Magistrale Gerosolimitana: Cicciano (secoli XIII-XIX). Con la cronotassi dei suoi Precettori, i rapporti con il Priorato di Capua e la Diocesi di Nola e un'ampia appendice di documenti inediti*, Roccarainola 2012, pp. 92-222; M. Russo, *Lettura storico-critica di un insediamento gerosolimitano in Campania: la commenda magistrale di Cicciano*, in *Amalfi, il Mezzogiorno e il Mediterraneo*, a cura di A. GALDI, G. GARGANO, G. IORIO, Amalfi 2017, pp. 359-418.

³² Cfr. E. CATELLO, C. CATELLO, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, Napoli 1973; *Tre secoli di argenti napoletani*, cat. mostra, Napoli 1988, a cura di C. CATELLO, Napoli 1988; E. CATELLO, C. CATELLO, *Sculture in argento nel Sei e Settecento a Napoli*, Napoli 2000.

³³ S. BARRAJA, *Maresca (Moresca) Fioravante (Fioramonti)*, in *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di M.C. DI NATALE, Palermo 2014, II, p. 409.

³⁴ R. VADALÀ, *Avagnali (Avaquali) Tommaso e Avagnali Giovanni Antonio*, in *Arti Decorative*, cit., I, p. 29.

³⁵ S. ANSELMO, *Cifo Tommaso*, in *Arti Decorative*, cit., I, p. 132.

³⁶ S. BARRAJA, *Vaginaro Alfonso*, in *Arti Decorative*, cit., II, p. 598.

³⁷ S. BARRAJA, *Turri Giuseppe*, in *Arti Decorative*, cit., II, p. 594.

³⁸ Si veda M. PORCU GAIAS, A. PASOLINI, *Argenti di Sardegna. La produzione degli argenti lavorati in Sardegna dal Medioevo al primo Ottocento*, Perugia 2016, pp. 549, 558.

³⁹ Cfr. R. CRUCIATA, *La commessione Malta, Sicilia e Napoli*, cit., pp. 172-178.

Un contributo alla scultura lignea napoletana del Settecento da Alvito: il restauro del Sant'Antonio di Padova di Antonio Grimaldo (1738)
Lorenzo Riccardi

La scultura di produzione napoletana alla periferia settentrionale del Regno, nell'area che oggi ricade nella provincia di Frosinone, un tempo Alta Terra di Lavoro, è ancora da indagare¹, a partire da un censimento che sappia affiancare alle poche opere firmate² le tante ancora in cerca di attribuzione. È dunque di fondamentale importanza che un recente restauro, per mano di Chiara Munzi e Giuseppe Ammendola³, abbia fatto emergere ad Alvito (FR) un pregevole manichino ligneo, raffigurante *Sant'Antonio di Padova con il Bambino* (figg. 1-2), firmato sul petto «Antonio Grimaldo · F(ecit) · 1738» (fig. 4).

La sicura provenienza da Napoli, oltre che per la sottoscrizione dell'artista che nella città partenopea fu lungamente attivo nei decenni centrali del XVIII secolo, è confermata anche dai marchi presenti sul corredo argenteo (almeno per le due corone): bollo della corporazione «NAP /1739», del console Lorenzo Cavaliere⁴ «L·C /·C» e dell'argentiere, non meglio identificabile, «· C · C » (fig. 6). Un piccolo scarto temporale tra la data della firma di Grimaldo⁵ e quella del punzone della corporazione, sicuramente dei primi mesi del 1739 giacché Lorenzo Cavaliere, cui è ascrivibile, morì nel corso di quell'anno⁶.

Si tratta di un manichino (fig. 3), di cui le mani, i piedi, la testa e parte del busto sono attentamente rifiniti dalla pittura, diversamente quindi dal Cristo, scolpito a tutto tondo e minutamente dipinto (fig. 5), nonostante fosse destinato – come il sant'Antonio – a essere 'vestito'. Dell'originario corredo tessile, infatti, sono sopravvissuti la stola del santo e l'abito del Bambino⁷: manca quindi il saio (quello attuale è di fattura molto recente). D'altronde, già un secolo dopo, nel 1839 – come risulta da un documento d'archivio – la scultura aveva bisogno «di accomodo, e di vestiario»⁸.

Il manichino di sant'Antonio è ottenuto dall'assemblaggio di diverse parti scolpite in un legno differente da quello del Bambino. Al blocco testa-busto del santo sono unite le gambe attraverso grossi perni e le braccia per mezzo di articolazioni a disco assicurate all'altezza delle spalle con due chiodi metallici. Lo stesso impianto si ripete per gli avambracci, vincolati alla parte superiore mediante un sistema basato su un gancio e due occhielli di ferro. Agli avambracci erano fissate con perni lignei le mani, di cui la destra scolpita in sodale col libro. Il sistema snodabile degli arti superiori si presentava – prima del restauro – fortemente compromesso non solo dall'attacco di insetti xilofagi che avevano impoverito il legno, ma anche dalle sollecitazioni meccaniche dovute all'uso processionale della scultura⁹.

L'intervento di restauro ha consentito di individuare un'interessante e inedita particolarità tecnica nel sistema di ancoraggio del Bambino al libro di sant'Antonio: in luogo di un perno ligneo doveva essere infatti utilizzata una barra metallica. Sulla schiena di Cristo si nota una discontinuità rettangolare che lascia intuire, in negativo, la presenza di un inserto allocato prima della realizzazione dello strato di preparazione pittorica. Illuminando il foro praticato nelle terga

del Bambino si nota un elemento metallico con una cavità, in cui doveva essere avvitata un'asta¹⁰.

Entrambe le sculture presentano occhi di vetro, inseriti nelle cavità oculari e bloccati, come di consuetudine, dalle palpebre realizzate a gesso e colla. Molto raffinata è la loro superficie policroma, che al momento del restauro si presentava – specie per le parti più a vista – poco sporca, probabilmente perché già sottoposta in passato a un intervento di pulitura localizzato e approssimativo. Il restauro ha accentuato il candore rosaceo degli incarnati, quasi di porcellana, e ha fatto emergere soluzioni pittoriche di vezzoso realismo, come la sfumata peluria della collottola del santo.

La scultura del *Sant'Antonio di Padova*, oggi esposta nella collegiata di San Simeone, proviene dal convento di San Nicola, sempre ad Alvito. Tuttavia, nonostante le attente ricerche archivistiche condotte nel paese frusinate¹¹, nulla si sa su chi ne sia stato il committente e le ragioni per cui questi si sia rivolto proprio a Grimaldo. Non sorprende, però, che un alvitano possa essersi indirizzato a un napoletano, giacché i rapporti tra Alvito e la capitale partenopea dovevano essere – anche da un punto di vista artistico – molto vivaci. In attesa di uno studio approfondito, valga a scopo esemplificativo richiamare il manichino della *Madonna del Rosario*, firmato da Francesco Picano e datato 1706¹² o, nel campo dell'oreficeria, un reliquiario che potrebbe offrire qualche indizio proprio sul contesto storico-culturale della scultura in esame. Anch'esso proveniente dal convento di San Nicola, reca inciso «Ex voto D.ne Marie Catani», realizzato – come ci dicono i punzoni – a Napoli nel 1738, dall'argentiere «A·T», non identificabile al momento, e con lo stesso bollo consolare che compare sulle corone, quello di Lorenzo Cavaliere¹³. Il reliquiario non solo è coevo alla scultura del *Sant'Antonio di Padova*, ma conserva del santo patavino una *sacra particula*, testimoniando quindi come le due opere potessero legarsi fra di loro per una simile committenza o comunque per una specifica congiuntura di fede e devozione da riconnettere quasi sicuramente all'elevazione di Antonio a patrono della città nel 1718. Il verbale della seduta pubblica fu redatto – e non è forse un caso – da Angelo Catani, che oltre ad essere luogotenente dell'Università locale, era anche fratello di Maria, la donatrice del reliquiario¹⁴. Tuttavia non va nemmeno escluso che la committenza della statua potesse venire (magari anche in unione a quella aristocratica) dalla confraternita attiva presso la cappella del santo nel convento di San Nicola¹⁵.

In ogni caso, è proprio in questo torno di anni subito successivi alla sua elevazione a patrono della città che ad Alvito era esplosa (o riesplosa, come sembrerebbe più verosimile, giacché se ne conoscono anche altre importanti raffigurazioni precedenti)¹⁶ una fortissima venerazione per il francescano Antonio con conseguente proliferazioni di opere artistiche. Lo mostrano, oltre alla scultura e al reliquiario, due tele: una nell'oratorio della Confraternita della Buona Morte, per mano forse di un pittore locale¹⁷, e un'altra, probabilmente di un allievo di Sebastiano Conca, conservata nella chiesa di Santa Teresa, ma anch'essa proveniente dal convento di San Nicola e databile con buona probabilità nel quinto decennio del XVIII secolo¹⁸. D'altronde, che la comunità locale sia sempre stata molto devota al



1. Antonio Grimaldo, *Sant'Antonio di Padova*, dopo il restauro. Alvito (FR), collegiata di San Simeone (da San Nicola).



2-3. Antonio Grimaldo, *Sant'Antonio di Padova*, prima del restauro. Alvito (FR), collegiata di San Simeone (da San Nicola).



santo e alla sua statua, lo testimonia il già citato documento del 1839, una supplica del guardiano del convento all'intendente di Terra di Lavoro, in cui – al di là della questione meramente economica – si ricorda che per «l'accompagnamento della processione» vi erano spari di mortai e suoni di tamburi e zampogne¹⁹.

Sulla figura di Grimaldo aleggia un dato documentario importante, cui di converso fanno eco solo pochissime opere firmate. Nel maggio 1731 Giacomo Colombo aveva concesso – in punto di morte – al «dilettissimo compare» Antonio Grimaldi «tutta la facoltà bastante di far eseguire (...) quando da lui si è disposto»: era ovvero l'esecutore «del presente suo testamento e di tutto». Tra i testimoni questi figurava come «scoltore»²⁰. Non sappiamo se con ciò gli fosse affidata anche la bottega²¹, che in ogni caso doveva essere la più attiva e importante di Napoli, con numerosi allievi e collaboratori²².

Fatto sta che, allo stato attuale delle nostre conoscenze, la prima opera nota – pur a livello documentario – è del 1733²³. Si tratta di un *Ecce Homo*, già nella chiesa partenopea di San Tommaso a Capuana, oggi non più rintracciabile (l'ultima probabile menzione è del 1902)²⁴. Grimaldo era «figliano di detta parrocchia» – segno dunque che doveva abitare e avere bottega negli immediati pressi – ed era stato chiamato a tale lavoro dai «deputati del SS. Viatico». Il lavoro, «di scoltura pittato e compiuto di tutto punto» e che aveva un valore ben superiore ai 10 ducati, fu in parte offerto dallo stesso Antonio (che ne ricevette solo sette e qualche spicciolo) «per sua mera divozione (...) a detta loro Deputazione e con sua firma aut.».

È invece del 1737 la prima statua conservatasi che reca la firma di Grimaldo: è il *San Francesco d'Assisi* dell'omonima

chiesa di Teggiano (SA)²⁵, ove sul basamento compare la scritta «Antonio Grimaldo F' 1737». L'opera riprende quasi pedissequamente una creazione di Giacomo Colombo, di cui sono noti almeno due esemplari firmati: quello del 1709 per il San Francesco di Montefusco (AV)²⁶ e quello del 1713 per il convento francescano di Lucera (FG)²⁷. Tale modello ebbe particolarmente fortuna viste le numerose repliche e imitazioni riferite allo scultore napoletano o al suo ambito nel territorio dell'allora Regno di Napoli, spesso anche per località limitrofe, se non per la stessa città²⁸.

Al Grimaldo si doveva anche un altro *San Francesco d'Assisi*, che un inventario, redatto al tempo di Gioacchino Murat e relativo alla chiesa madre di Auletta (SA), ricordava come proveniente dal soppresso monastero di Sant'Andrea della stessa città²⁹, oggi non più rintracciabile, forse distrutto nel terremoto del 1980³⁰.

All'anno successivo, il 1738, è riferito, come abbiamo visto, il manichino ligneo del *Sant'Antonio di Padova* del convento di San Nicola di Alvito. L'attestazione cronologicamente estrema è invece il *San Leonzio* della chiesa di San Lorenzo a Torre Orsaia (SA), firmato all'interno del basamento «Antonio Grimaldi F. 1761» e recentemente reso noto da Francesco De Nicolo³¹. A una data non precisabile va infine riferito un manichino ligneo a conocchia raffigurante la *Madonna Addolorata*, passato sul mercato antiquariale e la cui ubicazione attuale è sconosciuta, firmato «Antonio Grimaldo» sulla parte policroma del busto³².

Il *corpus* dello scultore si attesta – al momento – sul numero di sei opere: quattro ancora conservate e due disperse, datate tra il 1733 e il 1761. Un lasso di tempo davvero molto esteso, tale da far ben sperare in un progressivo accrescimen-



4. Antonio Grimaldo, *Sant'Antonio di Padova*, part. con la firma dell'artista dopo il restauro. Alvito (FR), collegiata di San Simeone (da San Nicola).



5. Antonio Grimaldo, *Sant'Antonio di Padova*, part. del Bambino, dopo il restauro. Alvito (FR), collegiata di San Simeone (da San Nicola).

to del catalogo via via che procederanno i censimenti e che nuove attribuzioni potranno esser fatte sulla base delle sculture ora riconosciute sicuramente di sua mano.

Per il *Sant'Antonio di Padova* di Alvito, il modello di Grimaldo è ancora – e quasi inevitabilmente – Giacomo Colombo: come mostrano, ad esempio, lo splendido esemplare a mezza figura della chiesa di San Francesco d'Assisi a Chieti, firmato e datato al 1706³³, e il manichino della chiesa di San Francesco a Manfredonia, riferito al 1712³⁴. A queste si può aggiungere anche la manomessa statua di Cesa (CE) nella chiesa di San Cesario, pesantemente restaurata alla fine dell'Ottocento, ma del 1715³⁵. Altre, come quella di San Francesco a Bovino (FG)³⁶, gli sono state invece attribuite. Statue di tale soggetto Grimaldo poteva d'altronde averle viste frequentando la bottega del maestro, dove ne uscivano quasi 'a serie': nel 1731 questi era infatti debitore di un certo padre Ludovico Sileo per «una statua di Sant'Antonio di Padua», per la quale sono note una caparra di venti ducati del 1729 e la destinazione per la chiesa di San Francesco a Matera, dove è tutt'ora custodita³⁷. Un altro esemplare di ridotte dimensioni è ricordato nell'inventario dei beni presenti in casa di Colombo, redatto pochi giorni dopo il testamento del 1731³⁸.

Il *Sant'Antonio di Padova* di Grimaldo si contraddistingue per la delicata misura dei rapporti affettivi e per la bilanciata espressività dei visi, né serafici né scomposti, ma palpitanti e immediati. Altri particolari che imitano i dati del reale, per dirlo con Letizia Gaeta, non compaiono, fatta eccezione per la sfumata peluria della collottola del santo, che richiama un'altra felice invenzione 'pittorica' di Giacomo Colombo, la lieve ricrescita della barba, che ha avuto non a caso una certa fortuna tra gli scultori napoletani del Settecento³⁹. Pur essendo un manichino senza il volume delle vesti, il *Sant'Antonio di Padova* sembra porsi sulla stessa linea del *San Francesco d'Assisi* di Teggiano, di così misurato pietismo come sono i modelli cui si ispira. Anche il *San Leonzio* di Torre Orsaia non si discosta da questo tracciato, per cui si può davvero escludere per questo artista «lo svolgimento delle formule colombeggianti verso risultati che preludono agli esiti dei maestri della cerchia sanmartiniana», come scriveva Gaeta⁴⁰ facendo leva sul *Sant'Andrea* di Auletta, che è però da estromettere, anche su base documentaria, dal novero delle statue di Grimaldo. Le opere di quest'ultimo si acclimatano perfettamente all'interno della tarda produzione di Giacomo Colombo, come il *San Giuseppe col Bambino* della chiesa di San Giovanni Battista di Colletorto



6. Corona argentea del *Sant'Antonio di Padova*, part. dei bolli (1739) dopo il restauro. Alvito (FR), collegiata di San Simeone (da San Nicola).

(CB), datato al 1730⁴¹, per il quale non sarebbe peregrino pensare a una collaborazione di bottega, come è stato supposto (facendo il nome del misconosciuto Gaetano Mirra) per il *San Michele Arcangelo* della chiesa del Ritiro di Rende (CS)⁴².

In ciò il percorso artistico di Grimaldo pare assomigliare a quella del contemporaneo Gennaro d'Amore, la cui produzione è stata icasticamente considerata «argine di compunta devozione all'audacia intemperante del Rococò»⁴³, termine quest'ultimo da intendersi con «cultura figurativa incentrata sulla teatralità delle forme»⁴⁴. Entrambi sembrano infatti fare una scelta di misura e devozione, ricorrendo deliberatamente a un formulario espressivo schietto ed efficace, al di là di quel presunto limite costituito dal condizionamento iconografico di modelli oramai consolidati, come quelli di Colombo stesso⁴⁵. Lo dimostra proprio una scultura lignea di D'Amore facilmente paragonabile a quella di Alvito, il *Sant'Antonio di Padova* di San Giorgio Morgeto (RC), di appena due anni precedente (1736)⁴⁶.

Dedico questo articolo alla memoria di Saverio Urciuoli, che autorizzò, da Soprintendente archeologia, belle arti e paesaggio per le province di Frosinone, Latina e Rieti, il restauro dell'opera pochi mesi prima della prematura morte.

¹ È non a caso assente nella rassegna storiografica di R. CASCIARO, *Fortuna critica della scultura barocca napoletana in legno: qualche osservazione e l'avvio di un censimento "ragionato"*, in «Studi Medievali e Moderni», XV, 2011, 1-2 (= *Abruzzo: un laboratorio di ricerca sulla scultura lignea*, a cura di G. CURZI, A. TOMEI), pp. 273-298.

² Tra quelle note in bibliografia si segnalano, per l'area in questione: l'*Assunta* di Giacomo Colombo (1703) di San Barbato a Casalattico, cfr. A. ACCONCI, *Per un repertorio della scultura lignea. Appunti sui materiali del basso Lazio*, in «Nel Lazio», 3, 2012, pp. 25-26, fig. 18; il *San Barbato* di Luca Corino (1706), reso noto da G.G. BORRELLI, *Sculture in legno di età barocca in Basilicata*, Napoli 2005, p. 27, fig. 51, la cui collocazione va corretta però in Casalattico, chiesa di San Barbato; la *Madonna del Rosario* di Francesco Picano (1705) nella medesima chiesa: F. FABBRI in *Tessere la speranza. Il culto della Madonna vestita lungo le vie del Giubileo*, cat. mostra, Roma 2016-2017, a cura di A. Russo, L. CAPOROSI, F. FABBRI, Roma 2016, pp. 40-43; il manichino della *Madonna col Bambino* di Francesco Picano (1706), nella collegiata di San Simeone ad Alvito, cfr. nota 12.

³ Su committenza della parrocchia di San Simeone, con il nulla osta del Fondo Edifici di Culto e sotto l'alta sorveglianza di chi scrive per conto della Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per le province di Frosinone, Latina e Rieti. Ringrazio sentitamente Chiara Munzi e Giuseppe Ammendola della Keorestaurò S.n.c. per le informazioni sul loro accurato lavoro di restauro, qui sintetizzate dalla relazione finale.

⁴ Console nel 1728 e nel 1738-1739: E. CATELLO, C. CATELLO, *I marchi dell'argenteria napoletana dal XV al XIX secolo*, Sorrento-Napoli 1996, p. 33.

⁵ Si è scelto qui di utilizzare la grafia Grimaldo, ma come vedremo è utilizzata anche quella di Grimaldi. Grimaldo ricorre infatti come sottoscrizione in tre opere (Alvito, Teggiano cfr. nota 25, località sconosciuta cfr. nota 32) e in una fonte (cfr. nota 19); Grimaldi in un'opera (Torre San Lorenzo cfr. nota 31) e in due fonti (cfr. rispettivamente note 20 e 23).

⁶ Ivi, pp. 33, 47.

⁷ Prima del restauro, il Bambino indossava un altro abito, databile all'incirca alla prima metà del XX secolo. Il precario stato di conservazione ha suggerito di sostituirlo con una replica appositamente realizzata fintantoché non si provveda al suo restauro. Devo le informazioni tecniche sul corredo ad Enrico Ranaldi che ringrazio sentitamente.

⁸ Alvito, Archivio Storico Comunale, Archivio Pre e Post-unitario, b.175 (cat. VII, d. VI): fasc. 7 – 1800-1906.

⁹ Il perno della mano destra, spezzatosi, era stato rafforzato con due placche metalliche che non svolgevano più la loro funzione sostenitiva, cui si era cercato di ovviare attraverso due uncini che dal piatto inferiore del libro si agganciavano a un grande occhietto conficcato nel fianco del santo. Per tale ragione si è provveduto a rimuovere il perno rotto e a sostituirlo con uno nuovo in legno di noce (lungo 7 cm, diametro 1,6 cm). L'irrimediabile deperimento della materia lignea dell'arto superiore destro, troppo fragile per poter sostenere il considerevole peso del Bambino, ha suggerito di introdurre una staffa metallica nel busto del manichino (larga 3 cm, lunga 20 cm) così da sorreggere il piatto inferiore del libro. Il gancio tra braccio e avambraccio sinistro era stato invece sostituito da un cordino non più in tensione, che in fase di restauro è stato rimosso per ripristinare l'originario sistema del gancio con i due occhietti. Meno problemi statici hanno invece le gambe e il busto, assicurati

alla pedana con tre staffe di ferro: una più grande inchiodata sul retro del bacino e due più piccole sui polpacci. Nel complesso le due sculture non presentavano grandi lacune del supporto ligneo, ad eccezione di alcune dita delle mani e dei piedi del Bambino, tutte reintegrate in modo riconoscibile.

¹⁰ Questo sistema, non funzionante al momento del restauro, è stato ripristinato forgiando una nuova barra filettata (lunga 20 cm) che è stata inserita nel foro passante del libro e avvvitata alla staffa fuoriuscente dal manichino, così da limitare le sollecitazioni metalliche negli spostamenti processionali.

¹¹ Le ricerche sono state condotte da Gianfranco Vano, instancabile e generoso cultore alvitano che ringrazio sentitamente per la premurosa attenzione e il costante sostegno.

¹² G.G. BORRELLI, *Sculture in legno*, cit., p. 27, fig. 53, e G. PETRUCCI, *Francesco Antonio Picano nella scultura del Settecento napoletano*, Montecassino 2005, pp. 96-97, figg. 5-6.

¹³ Scheda OA 12/00164306 (P. Rosazza, 1979).

¹⁴ Alvito, Archivio Storico Comunale, Periodo Pre-Unitario, Reg. 1 (dal 19-02-1708 al 19-09-1744): Sedute Decurionali. Deliberazioni dell'antica Università di Alvito.

¹⁵ Come mi segnala sempre Gianfranco Vano, la Confraternita doveva già esistere nel 1705, stando a documenti d'archivio coevi: Alvito, Archivio Storico Comunale, Archivio Pre e Post-unitario, b.175 (cat. VII, d. VI): fasc. 7 – spese di culto.

¹⁶ La celebre lunetta della chiesa di Santa Maria di Campo ad Alvito, per la quale si veda almeno A. CAVALLARO, *La pittura frusinate del secondo Quattrocento: il Maestro della Madonna di Alvito*, in *La pittura del Quattrocento nei feudi Caetani*, a cura di A. CAVALLARO, S. PETROCCHI, Roma 2013, pp. 364-365 n. 10.1.

¹⁷ Scheda OA 12/00164175 (E. Parlato, 1979).

¹⁸ Scheda OA 12/00164119 (E. Parlato, 1979). Riporto qui una comunicazione orale del collega e amico Matteo Borchia, che ringrazio per i sempre acuti e franchi suggerimenti.

¹⁹ Cfr. nota 8.

²⁰ Testamento del 29 maggio 1731, trascritto in G.G. BORRELLI, *Sculture in legno*, cit., pp. 97-98.

²¹ L. GAETA, *Giacomo Colombo tra compari, amici e rivali*, in *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*, cat. mostra, Lecce 2007-2008, a cura di R. CASCIARO, A. CASSIANO, Roma 2007, p. 97.

²² L. GAETA, *Modelli, fonti e "venerati" maestri nelle botteghe napoletane. Spunti per riflessioni e revisioni*, in «Studi Medievali e Moderni», XV, 2011, 1-2 (= *Abruzzo: un laboratorio di ricerca*, cit.), pp. 307-308.

²³ U. DI FURIA, *Il banco dei poveri e le trasformazioni settecentesche della chiesa di S. Tommaso Apostolo a Capuana*, in «Quaderni dell'Archivio Storico del Banco di Napoli», 2009-2010, pp. 166-167, doc. n. 24. Nel documento è menzionato come «Antonio Grimaldo».

²⁴ Per Di Furia (*ibidem*) potrebbe forse trattarsi dell'«*Ecce Homo*» della chiesa napoletana di Santa Maria del Rifugio ai Tribunali, *contra* F. DE NICOLÒ, *Il culto e la statua di S. Lorenzo di Gennaro d'Amore. Un'indagine sulla scultura lignea a Torre Orsaia e Castel Ruggero*, s.l. 2017, p. 25. Per la menzione della Sacra Visita del 1902 si veda U. DI FURIA, *Il Banco dei Poveri*, cit., pp. 166-167 nota 32.

²⁵ Archivio Nazionale dei Beni Culturali Ecclesiastici, Diocesi di Teggiano-Policastro, Inventario dei Beni Culturali mobili, 72218. Cfr. M. AMBROGI, *La città delle cinquanta chiese: itinerario tra la storia e l'arte del patrimonio religioso di Teggiano*, Teggiano 2010, p. 203, e F. DE NICOLÒ, *Il culto e la statua*, cit., p. 25.

²⁶ Scheda OA 15/00660970 (G. Furcolo, 1995).

²⁷ Scheda OA 16/00174696 (S. Carbonara, 1993). Cfr. M. PASCULLI FERRARA, *Contributo per la scultura lignea in Capitanata e in area meridionale nei secoli XVII-XVIII: Fumo, Colombo, Marvocco, Di Zimmo, Brudaglio, Buonfiglio, Trillocco, Sanmartino*, in G. BERTELLI, M. PASCULLI FERRARA,

Contributi per la storia dell'arte in Capitanata tra medioevo ed età moderna. 1 La scultura, a cura di M.S. CALÒ MARIANI, Galatina 1989, p. 65, fig. 8, e per le riproduzioni a colori I. DI LIDDO, *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo: Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe*: Nicola Salzillo, Roma 2008, figg. 152, 154, 156-157.

²⁸ Troia, cattedrale (Scheda OA16/00129994 [C. Raimondi, 1995]): cfr. M. PASCULLI FERRARA, *Contributo*, cit., p. 66, fig. 13; Troia, San Francesco d'Assisi (Scheda OA 16/00129876 [A. Melpignano, 1995]): cfr. *ivi*, p. 65; Manfredonia (FG), San Francesco d'Assisi (Scheda OA 16/00036609 [R. Mavelli, 1989]). Si veda anche la scultura a Maddaloni (CE), San Francesco d'Assisi (Scheda OA 15/00067939 [R. Ruotolo, 1987]) e il busto di manichino del Museo Diocesano di Lucera attribuito a Colombo da I. DI LIDDO, *La circolazione*, cit., p. 190, fig. 151.

²⁹ L. AVINO, *Gli inventari napoleonici delle opere d'arte del Salernitano*, Baronissi 2003, p. 28: «S. Francesco d'Assisi, statua, autore Antonio Grimaldo».

³⁰ Letizia Gaeta ha proposto di identificare quest'opera con un *Sant'Andrea* salvato dal terremoto del 1980 (L. GAETA, *Giacomo Colombo*, cit., pp. 96-98), ma tale ipotesi non è sostenibile: U. DI FURIA, *Il banco dei poveri*, p. 166 nota 31.

³¹ F. DE NICOLÒ, *Il culto e la statua*, pp. 25-27, e IDEM, *All'ombra di Giacomo Colombo e Giuseppe Sanmartino*, in E. VALCACCIÀ, *Scultura lignea del Settecento a Napoli. Nuovi spunti e proposte*, Castellamare di Stabia 2018, p. 114.

³² Sull'opera segnalatami per le vie brevi non mi è stato possibile reperire altre informazioni, se non una foto di scarsa qualità.

³³ Scheda OA 13/00012963 (L. Cassanelli, 1974), in cui viene datata al 1706. Cfr. F. VERLENGIA, *Opere di Giacomo Colombo negli Abruzzi e nel Molise*, in «Rivista Abruzzese», IX, 1956, 4, pp. 97-102; C. GASBARRI, *Pittori e scultori attivi a Chieti nel Settecento, in L'Abruzzo nel Settecento*, a cura di U. Russo, E. TIBONI, Pescara 2000, p. 284.

³⁴ Scheda OA 16/00036608 (R. Mavelli, 1989). Cfr. A. FERRARA, *Manfredonia: 8 chiese e l'episcopio*, Manfredonia 1979, p. 278.

³⁵ Scheda OA 15/00157657 (M. Sessa, 1991), senza il Bambino, trafugato. Cfr. F. PEZZELLA, *Sculture lignee di Giacomo Colombo ad Aversa e dintorni*, in «... Consuetudini aversane», 27-28, 1994, pp. 23-31.

³⁶ M. PASCULLI FERRARA, *Contributi*, cit., p. 66, fig. 14.

³⁷ OA 17/00038831 (A.M. Russo, 1991): cfr. G.G. BORRELLI, *Sculture in legno*, cit., p. 20, 99.

³⁸ «Una statua di Sant'Antonio con Bambino in braccio di palmi due, e mezzo»: G.G. BORRELLI, *Sculture in legno*, cit., pp. 104-105.

³⁹ L. GAETA, «... colorite e miniate al naturale»: *vesti e incarnati nel repertorio degli scultori napoletani tra Seicento e Settecento*, in *La statua e la sua pelle. Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, a cura di R. CASCIARO, Lecce 2007, pp. 206-207.

⁴⁰ L. GAETA, *Giacomo Colombo*, cit., p. 98.

⁴¹ D. CATALANO, *Scultura lignea in Molise tra Sei e Settecento in Molise: indagini sulle presenze napoletane (Colombo, Di Nardo, De Mari, D'Amore)*, in *Scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, a cura di L. GAETA, Lecce 2007, p. 225, fig. 3.

⁴² L. GAETA, *Modelli, fonti*, cit., p. 308, fig. 12.

⁴³ G. SOLFERINO, *Un argine di compunta devozione all'audacia intemperante del Rocò. La scultura lignea di Gennaro D'Amore tra Giacomo Colombo e i sanmartiniani*, in *La Donna Coronata di stelle nella città di Piedimonte Matese*, Dragoni 2013, pp. 21-35.

⁴⁴ *Ivi*, p. 27.

⁴⁵ D. CATALANO, *Scultura lignea*, cit., p. 232.

⁴⁶ G. RUSSO, *Gennaro D'Amore e la settecentesca statua di Sant'Antonio in San Giorgio Morgeto*, in «L'Alba della Piana», maggio 2013, pp. 3-5.

Recensione a M. Torino, Stefano delle Chiaje. *La damnatio memoriae di uno scienziato*, Napoli, Polidoro, 2016.

Maria Toscano

L'argomento principale del testo di Marielva Torino, *Stefano delle Chiaje. La damnatio memoriae di uno scienziato* (Napoli, Polidoro, 2016), che si estende in due ampi volumi per un totale di circa mille pagine, consiste nella ricostruzione minuziosa delle vicende biografiche e scientifiche di Stefano delle Chiaje (Teano 1794-1860), medico, naturalista, botanico, zoologo ed esimio studioso di anatomia comparata. Tuttavia esso, in realtà, non esaurisce le tematiche affrontate dall'autrice, la quale nel ripercorrere le tappe della formazione e della vita personale e professionale di delle Chiaje fornisce un quadro vivace e dettagliatissimo dell'ambiente delle scienze negli ultimi anni del Regno delle Due Sicilie. Il che rende il libro di grande interesse poiché esso affronta un terreno davvero poco indagato; specie nell'arco cronologico che va dagli anni Venti dell'Ottocento alla vigilia della nascita del Regno d'Italia.

L'autrice, affrontando un campo di indagine, come s'è detto, assai desueto e perciò stesso particolarmente faticoso, ha delineato il profilo professionale di una serie di studiosi spesso poco noti che intervennero con autorevolezza nel dibattito scientifico internazionale, facendo emergere come anche nell'ultimo quarantennio di regno i Borbone nutrissero uno specifico interesse per la promozione della scienza e delle istituzioni scientifiche, ponendo in atto politiche programmaticamente volte al progresso tecnologico inteso quale imprescindibile prerequisito per raggiungere il miglioramento delle condizioni economiche e l'emancipazione sociale, secondo un'idea di origine genovesiana e già tipica degli anni di Carlo, portata avanti senza soluzione di continuità, pur in declinazioni via via deteriori, sino al dissolvimento del regno meridionale. Tale circostanza finì per determinare una classe intellettuale che nel corso di almeno tre generazioni dialogò da pari con i maggiori scienziati presenti nel panorama internazionale, apportando in taluni casi il proprio contributo originale.

La maniera in cui è organizzata l'opera è particolarmente efficace; in quanto essa, pur ripercorrendo in ordine cronologico le varie tappe della vita di delle Chiaje, prevede una vasta sezione dedicata ai rapporti di quest'ultimo con alcune tra le personalità di più alto prestigio della scienza dell'epoca, all'interno del Regno delle Due Sicilie, nel resto d'Italia e all'estero. Essa rappresenta il fulcro del testo e ne incarna uno dei punti di forza per originalità e dovizia di particolari. Tale sezione, essendo organizzata nominalmente per biografie disposte in ordine alfabetico, risulta di agevole consultazione e costituisce di fatto un valido punto di partenza per chiunque voglia seguire tematiche affini. La vasta bibliografia e il numero assai cospicuo di documenti raccolti riguardo ciascuno degli scienziati in contatto con delle Chiaje, nonché la rigorosa e acuta indagine critica condotta su tale materiale rendono inoltre il testo straordinariamente stimolante poiché ricco di numerosi spunti di ricerca.

La mole impressionante di manoscritti individuati e raccolti dalla Torino in archivi e biblioteche italiane e straniere

è composta di documenti quasi sempre inediti, e anzi nella maggior parte dei casi del tutto ignoti, poiché per lo più custoditi in archivi familiari tutt'ora privati e di conseguenza di non facile accesso. Tali documenti sono stati il più delle volte anche trascritti dall'autrice e, quando funzionali alla ricostruzione dei fatti, totalmente o in parte inserite nel corpo del testo. Ma molte altre fonti manoscritte, non meno interessanti, benché escluse dalla versione a stampa per comprensibili ragioni di sintesi, sono tuttavia consultabili sul sito della casa editrice.

Al rigore con cui è condotta la ricerca di Marielva Torino e alla precisione della ricostruzione storica degli eventi principali della vita di delle Chiaje in un intricato gioco di specchi fatto di rimandi incrociati ai vari altri protagonisti della scena scientifica del suo tempo, non corrisponde però, e questa è un'autentica rarità, un testo ostico; al contrario esso risulta di lettura agevole, persino piacevole, grazie ad un tono divertito e divertente che di fatto lo rende accessibile anche ai non addetti ai lavori, poiché la grande passione che ha mosso il lavoro della Torino e l'adesione empatica alla personalità e alla tormentata biografia di delle Chiaje, dai successi giovanili, alla marginalizzazione dell'ultima parte della sua vita, fino alla *damnatio memoriae* messa in atto ai suoi danni *post mortem*, permeano di se stessi l'intero testo che si legge con il trasporto di un romanzo, grazie anche alla scorrevolezza e all'estrema eleganza formale della scrittura.

Il vasto e variegato lavoro trova coerenza intorno alla figura di Stefano delle Chiaje, del quale la Torino ricostruisce, come s'è detto, con trasporto anche emotivo le vicende professionali e personali con una minuzia a tratti maniacale che fa emergere con chiarezza la vastità degli interessi del medico teatino, nonché l'importanza delle sue ricerche sia in quanto a originalità delle conclusioni che in quanto ad approccio metodologico. Un ruolo fondamentale in tal senso ha svolto la ricostruzione completa della produzione bibliografica dello scienziato, vasta quanto complessa, perché dispersa in molte riviste scientifiche italiane e straniere e spesso pubblicata in diverse edizioni che presentano variazioni talvolta significative poiché aggiornate con i nuovi risultati delle sue ricerche.

Un altro dato di particolare rilievo che emerge dallo studio di Marielva Torino è certamente il motivo per cui uno scienziato che in vita ebbe fama internazionale e che fu apprezzato da personaggi del calibro di Alexander von Humboldt risultò quasi totalmente assente dal panorama scientifico degli anni in cui visse. L'ipotesi assai convincente della Torino, suffragata per altro da solide prove documentarie, è che egli sia stato vittima di una feroce rivalità generatasi all'interno dell'ambiente accademico partenopeo, in particolare con Oronzio Gabriele Costa (1789-1867), zoologo altrettanto capace e come lui titolare di cattedra presso l'ateneo cittadino. Tale rivalità, nata sulla base di una forte competizione di tipo professionale, finì per acuirsi ed estendersi al piano politico a causa dell'adesione di Costa alle idee liberali e dell'appartenenza di delle Chiaje al partito filoborbonico, cosa che lo condusse ad avere non pochi detrattori all'interno dell'ambiente scientifico della capitale borbonica, specie dopo la fine del Regno delle Due Sicilie, avvenuta poco tem-

po dopo la sua morte; circostanza che finì per amplificare gli effetti di ciò che l'autrice identifica come un vero e proprio *spoils system* posto in atto negli anni immediatamente successivi alla nascita del Regno d'Italia. Piuttosto riservato e cauto per natura, quasi esclusivamente dedito ai suoi studi, delle Chiaje nella realtà dei fatti risulta semplicemente poco interessato alle questioni politiche. Oronzio Gabriele Costa al contrario, così come il suo figlio prediletto Achille (1823-1898), destinato a seguire le orme paterne nello studio della zoologia e ad assumere la cattedra che fu sua presso l'università di Napoli, come è noto, aderirono apertamente al partito unitario e liberale; per questo il padre fu destituito dall'incarico accademico nel 1849 e mai più reintegrato nonostante si fosse proclamato innocente e avesse più volte impetrato il perdono di Ferdinando II. In ragione di tali profonde umiliazioni sofferte da Oronzio Gabriele Costa e dalla sua famiglia, la raggiunta indipendenza nazionale segnò per l'oramai anziano padre l'attribuzione del titolo di professore emerito e per il figlio quella dell'insegnamento di zoologia. Tali incarichi furono chiaramente assegnati loro innanzitutto per risarcirli in qualche modo di quanto patito in passato, e dunque per certi versi al di là dei loro stessi meriti scientifici, come chiaramente scritto persino in uno dei necrologi dedicati ad Oronzio Gabriele Costa. Proprio grazie alla posizione di potere assunta a partire dai primi anni Sessanta, i due Costa riuscirono dunque assai facilmente nell'intento di eliminare il maggior numero di tracce lasciate da Stefano delle Chiaje nel mondo scientifico, non riconoscendogli alcuna delle sue scoperte e ignorando persino il ruolo da lui svolto nelle istituzioni museali dell'ateneo napoletano.

Esemplare in questo senso è uno dei tanti interessanti episodi relativi alla storia del collezionismo e dei musei pubblici italiani ricostruiti dall'autrice, tema che costituisce un ulteriore nucleo di interesse del testo. Si tratta in particolare della storia di un capodoglio di ragguardevoli dimensioni ritrovato a Reggio Calabria e finito per anni nei depositi del museo zoologico dell'università di Napoli per decisione dello stesso delle Chiaje, per poi divenire uno dei reperti principali del Museo di Anatomia Comparata dell'università di Bologna, dove tuttora si trova. Il grosso cetaceo infatti si era spiaggiato nel 1849, poco tempo dopo il dono da parte di delle Chiaje di un animale simile, una balenottera però assai più piccola, che era stata esposta nel museo anatomico dell'ateneo cittadino del quale delle Chiaje in quel momento era direttore. L'animale era stato acquistato nel 1847 dal norvegese Wilhelm Frimann Koren Christie (1778-1849), fondatore del Museo di Scienze Naturali di Bergen, a spese del medico teatino, che aveva richiesto ed ottenuto che fosse apposta una targa sul teschio del cetaceo che attestasse il suo atto di liberalità. Il più grosso cetaceo proveniente da Reggio Calabria, dopo un lungo e complesso lavoro di preparazione e prelievo che probabilmente danneggiò anche alcune vertebre caudali dell'animale, giunse comunque al museo zoologico partenopeo, ma non fu mai esposto forse per effettive ragioni di spazio, ma soprattutto perché delle Chiaje non voleva che l'animale acquisito da lui anche con un certo sforzo econo-

mico fosse messo in ombra da uno molto più grande. Cosa che poté porre in atto grazie alla sua grande influenza anche in campo zoologico proprio a partire dal 1849, in ragione della morte di Giosuè Sangiovanni, direttore del Museo di Zoologia, e della destituzione per motivi politici di Oronzio Gabriele Costa, titolare dell'altra cattedra relativa a tale materia presso l'ateneo cittadino. La morte di delle Chiaje e gli stravolgimenti politici legati alla nuova organizzazione accademica determinata dalla fine del regno borbonico avevano determinato la "scomparsa" di entrambi questi cetacei che giacevano in verità ancora esposti ma non identificati, fino a quando Marielva Torino non li ha individuati sulla base di prove documentarie e osservazioni di tipo anatomico incontrovertibili. In particolare il grosso capodoglio proveniente da Reggio Calabria risulta essere quello tutt'ora esposto al Museo di Anatomia Comparata dell'università di Bologna, ceduto nel 1870 da Paolo Panceri, direttore del Museo di Anatomia Comparata di Napoli, a Sebastiano Richiardi, suo collega dell'omonimo museo di Bologna, con il quale Panceri era in ottimi rapporti. La balena acquistata da delle Chiaje, al contrario, coincide con quella attualmente esposta nelle sale del Museo Zoologico di Napoli, ma la targa che ne attestava il legame con delle Chiaje fu fatta rimuovere, con ogni probabilità dallo stesso Achille Costa, figlio di Oronzio, negli anni in cui ne fu direttore. L'episodio riportato, come numerosi altri, dimostra molto bene l'approccio originalissimo ed assai efficace dell'autrice, la quale, da medico e paleopatologa, unisce sempre al rigore del reperimento e dello studio critico delle fonti un'altrettanto professionale ricerca di prove anche scientifiche, cosa che le consente di dimostrare in maniera spesso stringente la verità dei fatti.

ISSN 0027-7835

ISBN 978-88-569-0726-1



9 788856 907261

€ 38,00