



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO
DIPARTIMENTO DI SCIENZE DEL PATRIMONIO CULTURALE

DOTTORATO DI RICERCA
IN
METODI E METODOLOGIE DELLA RICERCA ARCHEOLOGICA,
STORICO ARTISTICA E DEI SISTEMI TERRITORIALI
XXXII CICLO

TESI DI DOTTORATO

Rapporti di committenza
e diramazione della produzione artistica in argento
nell'antica diocesi di Capaccio
tra metà '500 e metà '700

Coordinatore:
Prof.ssa Stefania Zuliani

Candidato:
Dott. Antonello Ricco

Tutor:
Prof. Donato Antonio Lorenzo Salvatore

Anno Accademico 2019/2020

SOMMARIO

Premessa	3
----------	---

LINEAMENTI DI STORIA DELL'ARTE ARGENTARIA NELL'ANTICA DIOCESI DI CAPACCIO E DINTORNI. COMMITTENZA, ARGENTIERI E SUPPELLETILE LITURGICA

1.1. Gli studi specifici sull'argenteria nel Salernitano e nella diocesi di Capaccio	11
<i>La questione della produzione argenteria a Salerno e nel Principato Citra</i>	25
<i>Il bollo di Salerno e la figura del "pubblico campione"</i>	29
<i>Annotazione finale</i>	44
1.2. La diocesi di Capaccio tra metà '500 e metà '700: coordinate storiche e attori principali	45
1.3. Una committenza "di necessità"	60
<i>Orientamenti generali della committenza nelle province meridionali del Regno di Napoli</i>	60
<i>Committenti e committenza "di necessità" della diocesi di Capaccio</i>	62
<i>La commissione di opere in argento</i>	75
<i>Problemi di metodo: qualche esempio</i>	86
<i>Un patrimonio "diffuso"</i>	97
1.4. Sotto la spinta della Controriforma cattolica: argenti tra la metà del '500 e l'inizio del '600	98
<i>Il contesto artistico di riferimento</i>	98
<i>Argentieri e argenti dei primi decenni post-conciliari per la diocesi di Capaccio</i>	103
1.5. Tra persistenze tardo-manieriste e cultura barocca	138
<i>Il contesto artistico di riferimento</i>	138
<i>Manufatti anonimi per committenti noti: qualche caso</i>	142
<i>Argentieri e committenti nell'età barocca</i>	175
<i>Su una tipologia di calice della seconda metà del Seicento</i>	230
<i>Argentieri e punzoni nell'ultimo decennio del secolo</i>	241

TRA LA DIOCESI DI CAPACCIO E LE PROVINCE DEL REGNO

2.1. Le croci dalla simbologia <i>Arbor vitae</i> tra la seconda metà del '500 e l'inizio del '600	253
2.2. Un caso di studio: l'anonimo argentiere «A·A·» tra la fine del '600 e la prima metà del '700	281

APPENDICE

3.1.	Arte argenteria di Napoli: lineamenti storiografici e questioni attuali	316
	<i>Una lunga premessa. L'argenteria italiana negli studi sulle arti minori del Regno d'Italia e il difficile avvio napoletano</i>	316
	<i>L'incremento degli studi di argenteria nell'Italia repubblicana e i nuovi interessi per le manifatture di Napoli e del Sud peninsulare (1946-1972)</i>	332
	<i>Gli studi sull'argenteria napoletana a Napoli e nel Mezzogiorno dal 1972 ad oggi</i>	350
	<i>Questioni attuali</i>	381
3.2.	La (s)fortuna degli studi storico-artistici sull'antica diocesi di Capaccio	393
	<i>«non esiste alcun oggetto di arte degno di considerazione»: le durature convinzioni ottocentesche negli studi del Novecento</i>	393
	<i>Gli studi sul patrimonio artistico caputaquense e la valorizzazione della Certosa di Padula dal 1980 alla fine del secolo</i>	410
	<i>L'ultimo ventennio</i>	419
	<i>Il rinnovato interesse per il Cilento e il Centro studi "Giovanni Previtali"</i>	422

FONTI ARCHIVISTICHE E BIBLIOGRAFICHE

Fonti documentarie e archivistiche	425
Bibliografia generale	428

Premessa

L'idea di una ricerca sul patrimonio culturale in metalli preziosi d'età moderna, conservato in edifici religiosi ricadenti nel territorio dell'antica diocesi di Capaccio, ovvero di quella diocesi che in antico costituiva l'appendice settentrionale della Lucania e che solo tra il 1850 e il 1851 veniva scissa in diocesi di Diano (coincidente con il Vallo di Diano, il versante interno dei Monti Alburni) e in diocesi di Capaccio e Vallo (corrispondente al versante tirrenico del territorio a sud del fiume Sele), trae origine dalle mie esperienze professionali maturate in ambito campano con Enti ecclesiastici e Soprintendenze. Quest'idea però deve molto a Francesco Abbate e al compianto Mario Alberto Pavone. E per certi aspetti è la conseguenza, del tutto positiva, delle attività svolte nel 2004 in seno al tirocinio post-laurea presso la Soprintendenza BAPPSAE di Salerno, quando cominciavo a ragionare di punzoni, di argentieri e di tecniche di lavorazione dei metalli.

Per il primo dei due studiosi, tra il 2014 ed il 2015, conducevo una ricognizione di opere d'arte nel Cilento, nel Vallo di Diano e nel Golfo di Policastro, finalizzata alla realizzazione della mostra *Ritorno al Cilento*¹, i cui risultati presentavo in parte nell'*Anteprima della mostra* a Paestum nel 2017². In quell'occasione dunque cominciavo a sondare anche i beni storico-artistici in argento, che al pari di dipinti e di statue lignee risultavano interessanti³. Il secondo degli studiosi, invece, già coinvolto nel precedente

¹ Si tratta del progetto *Studio preliminare dei territori cilentano e dianense finalizzato alla realizzazione della mostra Ritorno al Cilento*, redatto da chi scrive nel 2014, e presentato nello stesso anno dal Centro Studi "Giovanni Previtali" alla Regione Campania-U.O.D. "Promozione e Valorizzazione dei Musei e delle Biblioteche" per concorrere alla ripartizione di fondi messi a disposizione per i musei di ente locale e di interesse locale o per soggetti non titolari di musei ma promotori di iniziative in grado di valorizzare il patrimonio culturale museale campano, cfr. *Avviso pubblico per l'accesso ai contributi a sostegno degli Interventi, delle attività e servizi finalizzati allo sviluppo, Promozione e valorizzazione dei musei e delle raccolte di ente Locale e di interesse locale – anno finanziario 2014. Decreto Dirigenziale n. 44 del 06/08/2014*, in «Bollettino Ufficiale della Regione Campania», 58, 2014, in <http://burc.regione.campania.it>; il progetto era ammesso a finanziamento con *Decreto Dirigenziale n. 100 del 23/12/2014*, in «BURC», 9, 2015, in <http://burc.regione.campania.it>. Sul progetto e sulla ricognizione compiuta cfr. A. Ricco, *Lo Studio preliminare e il progetto della mostra Ritorno al Cilento*, in F. Abbate, A. Ricco, a cura di, *Ritorno al Cilento. Anteprima della mostra*, catalogo della mostra, Capaccio-Paestum, 18 maggio - 18 luglio 2017, Foggia, Grenzi, 2017, pp. 19-34.

² Cfr. F. Abbate, A. Ricco, a cura di, *Ritorno al Cilento. Anteprima*, cit.

³ «Quando ci siamo accinti a progettare questo 'ritorno al Cilento' non immaginavamo davvero, dopo ben tre mostre dedicate all'argomento Cilento, di trovarci di fronte a una quantità notevolissima di opere di qualità da

progetto, mi consigliava di avviare indagini sistematiche in aree ancora poco frequentate dagli studiosi. Così nasceva l'ipotesi di una ricerca avente ad oggetto i manufatti in argento di quella porzione del Salernitano solo casualmente percorsa dagli specialisti di arte argenteria, vale a dire delle aree a sud del Sele, delle aree dell'arcidiocesi di Salerno più interne e distanti dal Capoluogo, dell'agro nocerino-sarnese. Così nasceva il progetto di ricerca *Rapporti di committenza e diramazione della produzione artistica in argento nelle diocesi del Principato Citra tra metà '500 e metà '700*, che realizzavo nel XXXII Ciclo della Scuola di Dottorato di ricerca in Metodi e metodologie della ricerca archeologica e storico-artistica dell'Università di Salerno (2016-2019).

L'inizio delle ricerche, le consultazioni degli archivi catalografici della Soprintendenza ABAP di Salerno e Avellino e delle Diocesi di Vallo della Lucania e di Teggiano-Policastro (le sole, tra quelle considerate, ad aver completato la schedatura di beni storico-artistici promossa dalla Conferenza Episcopale Italiana), i sopralluoghi eseguiti in cattedrali, concattedrali, chiese parrocchiali più importanti, musei diocesani e parrocchiali, conventi e cappelle, inducevano alla fine del primo anno di Dottorato a circoscrivere il contesto di studio. Quindi, la più estesa conoscenza dei beni storico-artistici e dei committenti caputaquensi, la più lunga frequentazione di questi luoghi e il più agevolato dialogo con Enti e persone, spingevano verso la riduzione del campo di ricerca alla sola diocesi di Capaccio.

Questa scelta, tuttavia, non ha consentito l'osservazione diretta delle opere di tutte le parrocchie. Hanno influito il notevole numero di chiese e la loro distribuzione su un vasto territorio non sempre di facile percorribilità, lo scarso numero di sacerdoti spesso amministratori di più comunità, lo scarso numero di collaboratori parrocchiali, la gestione delle parrocchie da parte di frati già impegnati in altri compiti all'interno dell'ordine religioso d'appartenenza, e ancora i furti, a volte scoperti proprio in occasione dei miei sopralluoghi, e un eccessivo atteggiamento protezionistico dei parroci. Quest'ultimo, non del tutto abbandonato rispetto al passato e riscontrato perfino in giovani preti⁴, non era

selezionare, in gran parte mai prese in considerazione»: F. Abbate, *Introduzione*, in F. Abbate, A. Ricco, a cura di, *Ritorno al Cilento. Anteprima*, cit., p. 13.

⁴ Eppure solo qualche anno fa, scrivendo del Museo Diocesano di Sant'Angelo dei Lombardi-Conza-Nusco-Bisaccia, pensavo che fosse stato superato, cfr. A. Ricco, *Aggiunte a Carlo Schisano e altre 'cose' del Museo Diocesano di Sant'Angelo dei Lombardi*, in *Cinquantacinque racconti per dieci anni. Scritti di storia dell'arte*, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino, 2013, pp. 413-427, in part. p. 415. Sulle difficoltà riscontrate negli ultimi anni nella gestione del patrimonio culturale mobile da parte dei parroci campani qualche cenno è in A. Ricco, *Tra esigenze conservative e necessità espositive: gli argenti nel Museo Diocesano di*

scalfito nemmeno dalle autorizzazioni vescovili e dalle assicurazioni dei responsabili ai beni culturali diocesani. Sull'opportunità di analizzare tutti gli argenti delle parrocchie hanno inciso, infine, le improprie e disattente movimentazioni, di certo avvenute in buona fede, ovvero trasferimento in più sedi (comprese le case private) o accentramento in un unico luogo (fenomeno incentivato dall'inventariazione finanziata dalla CEI), che hanno però causato la perdita dei beni. In entrambi i casi si giunge – ed è grave quasi quanto la perdita – allo sgretolarsi del legame con il luogo d'origine, legame che lo scorrere del tempo e la perdita di memoria, ingenerata dal susseguirsi dei detentori degli oggetti, annullano definitivamente, cancellando di conseguenza ogni relazione con il committente o con il donatore⁵.

Ciononostante, i risultati qui raggiunti sono tutt'altro che irrisori, come si vedrà, e potranno comunque essere ampliati in futuro; del resto, spesso, la tesi di dottorato diventa un punto di partenza e non di approdo. Essi appaiono significativi e determinanti tanto ad illustrare i comportamenti della committenza e il ricco patrimonio artistico in metalli preziosi della diocesi, quanto ad ampliare le conoscenze sull'arte argenteria napoletana in età moderna, con precisazioni su maestri conosciuti, meno noti, nient'affatto riscontrati in letteratura o anonimi. L'arco cronologico nel quale vanno inseriti questi dati è compreso all'incirca tra la metà del Cinquecento e la metà del Settecento. E meraviglia l'esistenza di questo patrimonio a fronte delle distruzioni del passato – come ad esempio documentato da Vincenzo Florio nel suo manoscritto per le consegne di argenti nel 1798⁶ – e degli abbandoni del presente.

Le pagine seguenti, dunque, sono il frutto di analisi e di riflessioni compiute su opere selezionate dal patrimonio artistico custodito in alcuni comuni, vale a dire nei comuni in cui le parrocchie e le comunità mendicanti hanno aperto le porte ai loro tesori: Agropoli, Altavilla Silentina, Atena Lucana, Camerota, Campora, Capaccio, Casalbuono, Castelcivita, Castellabate, Centola, Corleto Monforte, Cuccaro Vetere, Futani, Gioi, Lustra, Novi Velia, Orria, Ottati, Padula, Perdifumo, Perito, Persano, Piaggine, Pisciotta,

Sant'Angelo dei Lombardi-Conza-Nusco-Bisaccia, in A. Ricco, a cura di, *I musei parrocchiali della Campania a confronto con i musei ecclesiastici italiani. Potenzialità, problematiche e prospettive di una realtà emergente*, Foggia, Grenzi, 2018, pp. 85-97, in part. 85-86.

⁵ Le ricognizioni sul campo hanno registrato diversi manufatti "non rintracciabili", benché schedati dalla Soprintendenza e dalle Diocesi.

⁶ Cfr. V. Florio, *Memorie storiche ossia Annali napoletani dal 1759 in avanti scritti da Vincenzo Florio*, a cura di G. De Blasiis, in «Archivio storico delle province napoletane», 31, 1906, pp. 249-251; si tratta di un manoscritto pubblicato in due parti, la prima è in ivi, 30, 1905, pp. 515-554.

Polla, Rodio, Sala Consilina, San Mauro Cilento, San Mauro La Bruca, Santa Marina, Sant'Angelo a Fasanella, Sanza, Sicignano degli Alburni, Teggiano, Torchiara, Torre Orsaia, Valle dell'Angelo, Vallo della Lucania. In comuni quali Albanella, Roccadaspide, Controne e in qualche altro, non ho registrato manufatti utili ai miei scopi.

I centri rubricati ricadono nella diocesi di Capaccio, ma non solo. Ho preferito estendere lo sguardo a qualche insediamento della diocesi di Policastro attualmente compreso nella diocesi di Teggiano-Policastro, sia per la contiguità geografica che per la continuità con le iniziative scientifiche curate da Vega de Martini alla fine del secolo scorso, che dalla diocesi di Capaccio slittavano a quella di Policastro⁷. Quelle iniziative e quelle scelte sono state avallate anche dai progetti *Ritorno al Cilento* del Centro Studi "Giovanni Previtali" (2014-2017). Infatti col "ritorno al Cilento", toponimo assegnato in età medievale al monte Stella e al *castellum* di quella vetta⁸, ed esteso in epoca contemporanea all'area compresa tra la Piana del Sele e il Golfo di Policastro⁹, si è inteso ritornare alla porzione meridionale della provincia di Salerno. Sì facendo mi è stato possibile recuperare le collezioni di argenti dell'antica Cattedrale di Policastro e della sezione locale del Museo Diocesano, dell'antica Concattedrale di Torre Orsaia e di qualche parrocchia molto ricca, come quelle di Camerota.

Dal quadro che verrà delineato vanno tratte alcune costatazioni. La prima è che un

⁷ Cfr. V. de Martini, a cura di, *Il Cilento ritrovato. La produzione artistica nell'antica diocesi di Capaccio*, catalogo della mostra, Padula, certosa di San Lorenzo, luglio - ottobre 1990, Napoli, Electa Napoli, 1990.

⁸ Secondo alcuni studiosi il toponimo ha origine da un radicale preindoeuropeo *sir-*, con oscillazioni *sir / cil* (che significa monte) e dalla formante anch'essa preindoeuropea *-ento*, cfr. P. Cantalupo, A. La Greca, a cura di, *Storia delle terre del Cilento antico*, Acciaroli (Sa), Centro di promozione culturale del Cilento, 1989, II, p. 672. Secondo altri, invece, nasce in ambiente dotto tra i benedettini, e deriva dalla combinazione di *cis* e *Alentum*, espressione impiegata per indicare una zona che, rispetto a Salerno, è al di qua del fiume Alento, cfr. N. Acocella, *Il Cilento dai Longobardi ai Normanni, secoli (X e XI)*, Salerno, Fratelli Di Giacomo, 1963, I, pp. 4-5. In conseguenza di ciò, per i primi, il toponimo è stato esteso in tempi successivi al centro fortificato sul monte Stella; per i secondi, al contrario, è stato inizialmente riferito al centro fortificato del monte Stella, *Castellum Cilenti*, e in seguito, per un fenomeno di espansione glottologica, è stato esteso a tutto il complesso montuoso. Solo dopo l'esilio dell'ultimo dei Sanseverino, nel 1552, il toponimo perde il suo tradizionale valore e lo si estende alle lontane diramazioni del monte Stella.

⁹ «quel tratto di paese che comincia dal fiume Sele e si estende fino a Sapri»: F. Rizzi, *Osservazioni statistiche sul Cilento*, Trano 1809, ed. critica, Casalvelino (Sa), Galzerano, 1978, p. 31. Sull'uso attuale del toponimo cfr. G. De Crescenzo, *Dizionario salernitano di storia e cultura*, Salerno, Jannone, 1950, p. 104; G.B. Pellegrini, a cura di, *Dizionario di toponomastica*, Torino, Utet, 1991, p. 207; Touring Club Italiano, *Cilento*, Milano, Touring, 2006.

territorio considerato marginale, nonché affannosamente tutelato dagli Uffici periferici del MiBACT per carenza di risorse umane e finanziarie, riesce a conservare un insieme di beni in argento piuttosto variegato per tipologia, stile e cronologia, in grado di colmare talune lacune della storia dell'arte, meridionale e nazionale, e di arricchirla. Come a dire che, a volte, l'anello mancante di questioni ancora aperte proviene da terre distanti dai centri di produzione figurativa, valga da esempio il caso del calice di Sacco. E colpisce la presenza di oggetti antichi – benché di qualità altalenante – in quasi tutte le parrocchie, anche le più piccole o le nuove, presenza che conferisce importanza all'intero territorio, e che richiama quei "valori corali" al rispetto dei quali puntava Roberto Pane¹⁰. E ciò fa respingere, in continuità con Abbate, ogni tentativo di ravvivare il problema "arte d'importazione-arte autoctona": «Il "mercato" d'arte, non quello dei mercanti o dei galleristi di oggi, ma quello degli artisti e dei committenti di un tempo è stato un mercato aperto, circolante, quasi una globalizzazione *ante litteram*, che lascia anche uno spazio alla produzione "locale", che parla una lingua diversa»¹¹.

La seconda constatazione è che territori ben circoscritti e considerati già scandagliati (le schedature inventariali di Soprintendenza e Diocesi) o dei quali le Autorità ritenevano di aver già evidenziato le eccellenze (le mostre della Soprintendenza) possono ancora offrire mirabili sorprese. Non solo il progredire della ricerca scientifica consente di avanzare nuove riflessioni su opere note attraverso l'acquisizione di nuovi dati, ma la frequentazione del territorio e le indagini *in loco*, nonché l'osservazione diretta dell'oggetto (non di una fotografia), permettono di individuare opere sconosciute e di migliorare le conoscenze di quelle già rese pubbliche. Manufatti inediti sono emersi sia dalle parrocchie, ove pensavo di non trovarli, perché i beni storico-artistici erano stati schedati – o lo dovevano essere tutti – dalle Diocesi con il progetto d'inventariazione promosso dalla CEI, che dai conventi di ordini religiosi, ove, al contrario, ero convinto di trovarli, poiché il progetto d'inventariazione poc'anzi citato non doveva essere esteso ai beni afferenti a soggetti giuridici diversi dalle Parrocchie e dalle Diocesi.

La terza constatazione, non meno importante delle altre due, rinvia al ruolo prioritario che va riconosciuto alle Parrocchie, e che esse devono convincersi di possedere, nel settore

¹⁰ Cfr. R. Pane, *L'educazione all'arte come fruizione estetica*, in *L'educazione artistica in Italia*, atti del convegno, Firenze, 10 - 12 gennaio 1975, Firenze 1975, pp. 9, 13.

¹¹ F. Abbate, *Gli studi di Storia dell'arte nel Salernitano*, in A. Ricco, D. Salvatore, a cura di, *Dentro il Museo. Arte nel Salernitano tra Medioevo ed Età contemporanea*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2019, pp. 23-24, in part. p. 23.

della conservazione del patrimonio culturale; non solo le Diocesi, alle quali il Diritto canonico attribuisce maggiori responsabilità e funzioni di indirizzo e di coordinamento. Le Parrocchie sono gli enti proprietari dei beni, sono gli enti più vicini alle comunità, che hanno il dovere di educare queste ultime all'uso e al significato simbolico di pale d'altare, statue, suppellettile liturgica e tanto altro. Sono gli enti che riescono a far nascere negli individui, per mezzo della fede e della devozione, un legame particolare e profondo con gli oggetti presenti nei luoghi di culto, quegli oggetti che papa Giovanni Paolo II riteneva funzionali alla missione della Chiesa¹²; è questo legame che si traduce nelle azioni estreme dell'occultamento, della ridipintura o della riargentatura di un'opera d'arte. Il consolidarsi di tale consapevolezza segna la genesi di tanti musei parrocchiali, una realtà che, in seno alla famiglia dei musei ecclesiastici, è in costante crescita in Italia e in Campania¹³ e che riflette la fortuna riservata ai cosiddetti musei minori dalla società del XXI secolo, come già segnalato da Alessandra Mottola Molfino¹⁴.

Concludo rivolgendo un sentito ringraziamento ai docenti del DiSPaC che nel triennio del Dottorato hanno sempre fornito utili indicazioni, ed in particolare a Donato Salvatore, mio tutor, che ha coordinato le ricerche con interesse e pazienza non comuni.

Esprimo inoltre riconoscenza a monsignor Ciro Miniero, vescovo della Diocesi di Vallo della Lucania, e al direttore dell'Ufficio Beni Culturali Raffaele Rammauro, nonché ad Angelo D'Apolito; a monsignor Antonio De Luca, vescovo della Diocesi di Teggiano-Policastro, e al direttore dell'Ufficio Beni Culturali don Fernando Barra, al direttore del Museo Diocesano "San Pietro" Marco Ambrogi, nonché a Vincenzo Bruno; a don Claudio De Caro, Provinciale dei Vocazionisti della Provincia d'Italia, e a don Costantino Liberti; a padre Giuseppe Iandiorio, Ministro Provinciale della Provincia Salernitano-Lucana dei Frati Minori, e al responsabile della Biblioteca e dell'Archivio Storico della Provincia frate Maurizio Pianta.

Comunico infine piena gratitudine a tutti i Parroci delle diocesi meridionali del Salernitano che hanno agevolato l'accesso alle opere.

¹² Giovanni Paolo II, *Allocuzione ai partecipanti al Convegno Nazionale Italiano di Arte Sacra*, 27 aprile 1981, in www.vatican.va.

¹³ Ad esempio cfr. G. Santi, *I musei religiosi in Italia*, Milano, Vita & Pensiero, 2012; G. Santi, *Musei ecclesiastici in Italia*, Milano, Vita & Pensiero, 2016; A. Ricco, a cura di, *I musei parrocchiali della Campania*, cit., in part. A. Ricco, *Musei e luoghi espositivi delle Parrocchie in Campania*, pp. 141-166.

¹⁴ Cfr. A. Mottola Molfino, *L'etica dei musei*, Torino, Allemandi, 2004, p. 171.

L'ultimo mio pensiero va a Mario Alberto Pavone, che, pur promuovendola e sostenendola, non è riuscito a vedere la mia ricerca completata.

**LINEAMENTI DI STORIA DELL'ARTE ARGENTARIA NELL'ANTICA
DIOCESI DI CAPACCIO E DINTORNI.
COMMITTENZA, ARGENTIERI E SUPPELLETILE LITURGICA**

1.1. Gli studi specifici sull'argenteria nel Salernitano e nella diocesi di Capaccio

Mai nessuno ha tentato la redazione di una storia dell'argenteria nel Salernitano, essendo piuttosto recenti gli interessi degli studiosi per il patrimonio artistico della provincia, né qualcuno ha mai scritto in maniera estesa sugli argenti nell'antica diocesi di Capaccio. In realtà per la nostra provincia, per quanto concerne l'argenteria, o in generale l'oreficeria, una ricognizione completa, seppure sommaria, ancora tarda ad arrivare, e l'incompiutezza degli inventari di beni storico-artistici delle diocesi di Salerno-Campagna-Acerno e di Nocera Inferiore-Sarno lo dimostra. Nella letteratura di settore compaiono opere conosciute da tempo, legate ai passati studi di Angelo Lipinsky e dei cugini Corrado e Elio Catello, che a volte sono ripubblicate senza particolari aggiornamenti scientifici. Le poche opere caputaquensi note al pubblico sono il frutto di rinvenimenti occasionali e di indagini non capillari che non hanno avuto un prosieguo. Ciò che ha inficiato ed inficia la conoscenza delle argenterie nel territorio, salernitano e caputaquense nella fattispecie, è la scarsa partecipazione di chi fa ricerca alle questioni inerenti ai maestri argentieri e alle loro opere, eccetto che per i busti conservati nel capoluogo e nei centri meglio documentati, per i quali è meno difficoltoso rinvenire notizie d'archivio.

Sono stati davvero pochi, meno che sporadici e frammentari – come dimostrerà approfonditamente l'Appendice a questo testo –, i contributi sulle opere di argenteria e oreficeria salernitane. Solo dopo il 1980, s'assiste ad un piccolo cambiamento, benché in volumi fondamentali per la storia del capoluogo e della provincia, come quelli editi da Pietro Laveglia nel 1982, non se ne faccia cenno, contrariamente alla miniatura¹. Lo sguardo è sempre rivolto ai singoli manufatti, molto raramente a intere collezioni, meno che mai a singoli artefici. Non raccoglieva entusiasmi nemmeno il rilevamento dei punzoni della città di Salerno, ovvero «SAL» (sormontato dal castello) sulla pisside tardo-quattrocentesca della Collezione De Ciccio nel Museo di Capodimonte, e soprattutto «SA» (sormontato da corona) sul busto primo-settecentesco di *San Fortunato* di Tommaso Rivaldi nel Duomo di Salerno, che attesta l'esistenza di manifatture locali in una città diversa dalla Capitale (Prammatica de Monetis del 1690), in un momento storico in cui negli altri centri meridionali la lavorazione di metalli preziosi è sostanzialmente

¹ Nella *Guida alla storia di Salerno e della sua provincia*, curata da Alfonso Leone e Giovanni Vitolo (Salerno, Laveglia, 1982, 3 voll.), l'argomento non è affrontato, contrariamente alla miniatura, per la quale vi è un capitolo specifico relativo alle opere di Cava de' Tirreni.

affievolita².

Forti delle passate esperienze scientifiche, nell'ultimo ventennio del Novecento gli investigatori prendevano in considerazione la porzione settentrionale della provincia, coincidente con il Capoluogo, Cava de' Tirreni e la Costiera d'Amalfi, e passavano ad esaminare opere isolate e ben determinati episodi artistici. Due argentieri attivi a Salerno nel XVI secolo erano menzionati da Donato Dente e Maria Antonietta Del Grosso nei loro volumi su Salerno (1984, 1987), vale a dire Francesco de Gado di Salerno e Stefano Sabino (con rispettivi apprendisti Cesare Russo e Giovanni Iacopo Guadagno)³, altri del Seicento da Donato Cosimato (1989), che annotava Pietro di Crescenzo (originario dello Stato di Sanseverino, ma con bottega a Napoli) e Domenico Balsamo (di Piano di Sorrento, con bottega a Napoli)⁴, e qualche altro del Settecento – ovvero un Giordano e un Luciano – compariva nel volume curato da Emidio Pettine (1985), che trascriveva la *Cronaca* di Matteo Greco⁵. I busti nel Duomo salernitano di Giovan Domenico Vinaccia, Nicola D'Aula, Tommaso Rivaldi e Benedetto Monaco (di Salerno), Giacinto Buonacquisto, erano oggetto di analisi da parte di Gian Giotto Borrelli (1987, 1998)⁶, Antonio Braca (1990)⁷ e Renato Ruotolo (1998)⁸. Su poche altre opere – non sempre individuate – di argentieri napoletani attivi per Salerno e dintorni, quali Giacinto Buonacquisto, Gaetano Fumo ed Epifanio Chiarucci (meno noto), si spendevano Luigi Avino (1992)⁹ e Adriano Caffaro

² C. Catello, E. Catello, *L'oreficeria a Napoli nel XV secolo*, Cava de' Tirreni (Sa), Di Mauro, 1975, pp. 78-82.

³ M.A. Del Grosso, D. Dente, *La civiltà salernitana nel secolo XVI. Inediti per una storia socio-economica culturale e scolastica*, Salerno, Alba, 1984, p. 366; M.A. Del Grosso, *Artigiani e botteghe a Salerno nella prima metà del '500*, in F. Sofia, a cura di, *Salerno e il Principato Citra nell'età moderna (secoli XVI-XIX)*, atti del convegno, Salerno, Castiglione del Genovesi, Pellezzano, 5 - 7 dicembre 1984, Napoli, Esi, 1987, pp. 567-584, in part. p. 583.

⁴ D. Cosimato, *Salerno nel Seicento. Economia e società*, Salerno, Laveglia, 1989, p. 174.

⁵ «Nel corrente anno 1753. Gl'orefici di Salerno, ed i due principali Giordano e Luciano convinti di falsità nell'oro, furono perseguitati e confiscati, essendo venuti da Napoli i Consoli dell'Arte, né più esercitarono l'arte»: M. Greco, *Cronaca di Salerno (1709-1787)*, a cura di E. Pettine, Salerno, Plectica, 1985, p. 33.

⁶ G.G. Borrelli, *Giovan Domenico Vinaccia e i busti dei Santi martiri salernitani*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, Electa Napoli, 1987, pp. 59-72; G.G. Borrelli, *Sculture a Salerno in età barocca*, in M.C. Cioffi, a cura di, *Il Barocco a Salerno*, Salerno, Laveglia, 1998, pp. 127-136.

⁷ A. Braca, *La Cappella del Tesoro del Duomo di Salerno*, Salerno, Laveglia, 1990, pp. 60-71.

⁸ R. Ruotolo, *Argenti barocchi*, in M.C. Cioffi, a cura di, *Il Barocco a Salerno*, cit., pp. 139-142.

⁹ L. Avino, *L'argentiere settecentesco Giacinto Buonacquisto a Salerno*, in «Rassegna storica salernitana», 2, 1992, pp. 215-226.

(1997)¹⁰.

Il Tesoro della Badia di Cava, più volte studiato, riceveva qualche aggiunta da Lipinsky ed Elio Catello in seno a più estese ricerche sul monumento nazionale (1990)¹¹, mentre il Tesoro del Duomo di Salerno, anch'esso noto grazie ai Catello, era approfondito da Braca (1990)¹² e Ruotolo (1998)¹³, e riceveva ulteriori puntualizzazioni da Angela e Corrado Catello (1990, 1991)¹⁴; poche immagini di argenti presentava il catalogo del Museo diocesano di Salerno¹⁵. Sull'argenteria e sull'oreficeria dei centri in Costiera ritroviamo attivi Serena Romano (1987)¹⁶ e Pasquale Natella, seppur con una brevissima osservazione critica sulle dipendenze culturali di quei manufatti (1989)¹⁷, Saverio Giasi, Gennaro Miccio e Angelina Montefusco, per l'allora istituendo Museo di Amalfi (1993)¹⁸, Angela Catello sul busto di *Sant'Andrea* della Cattedrale di Amalfi (1994)¹⁹, e in particolare Lipinsky. A costui va riconosciuto il merito di aver avviato il primo programma di ricerca pluriennale relativo ad un territorio, più o meno ampio, geograficamente e culturalmente omogeneo, nel Salernitano²⁰. Si aggiunga ancora Caffaro, che informava di due

¹⁰ A. Caffaro, *Maestri argentieri napoletani attivi tra Cetara e Nocera Inferiore nel Settecento*, in «Rassegna del Centro di cultura e storia amalfitana», n.s., 14, 1997, pp. 199-230, in part. 199-204, 207-215.

¹¹ A. Lipinsky, E. Catello, *Il Tesoro*, in G. Fiengo, F. Strazzullo, a cura di, *La Badia di Cava*, Cava de' Tirreni (Sa), Di Mauro, 1990, II, pp. 141-190.

¹² A. Braca, *La Cappella del Tesoro*, cit., pp. 18-71.

¹³ R. Ruotolo, *Argenti barocchi*, in M.C. Cioffi, a cura di, *Il Barocco a Salerno*, cit., pp. 143-148.

¹⁴ A. Catello, *Recensioni. Antonio Braca, La Cappella del Tesoro del Duomo di Salerno, Salerno, Laveglia, 1990*, in «Rassegna storica salernitana», 7, 14, 1990, pp. 343-346; C. Catello, *Recensioni. Antonio Braca, La Cappella del Tesoro del Duomo di Salerno, Salerno, Laveglia, 1990*, in «Rassegna del Centro di cultura e storia amalfitana», n.s., 1, 1991, pp. 131-133.

¹⁵ *Un itinerario di arte. Museo Diocesano "S. Matteo" Salerno*, Salerno, Gutenberg, 1997.

¹⁶ S. Romano, *Fatti e personaggi nel Regno di Napoli*, cit., pp. 97-112.

¹⁷ P. Natella, *Orafi in Costiera*, in «Rassegna del Centro di cultura e storia amalfitana», 18, 1989, pp. 140-142.

¹⁸ S. Giasi, G. Miccio, A. Montefusco, *Amalfi: progetto museo*, in «Bollettino di informazione. Soprintendenza per i beni ambientali architettonici artistici e storici di Salerno e Avellino», 1, 1993, pp. 45-48.

¹⁹ A. Catello, *Cenni sull'evoluzione del gusto nelle arti decorative nei primi decenni del Settecento*, in W. Prohaska, N. Spinosa, a cura di, *Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale 1707-1734*, catalogo della mostra, Vienna, Kunstforum der Bank Austria, 10 dicembre 1993 - 20 febbraio 1994, Napoli, Castel Sant'Elmo, 19 marzo - 24 luglio 1994, Napoli, Electa Napoli, 1994, pp. 365-378, in part. pp. 365-366.

²⁰ A. Lipinsky, L. Lipinsky, *Il Tesoro Sacro della Costiera Amalfitana*, a cura di N. Franciosa, Amalfi, Centro di Cultura e Storia Amalfitana, 1989.

misconosciuti argentieri napoletani, i fratelli Domenico e Francesco Rispoli, operanti a Cetara (1997)²¹.

Mera casualità, scaturita dai rinvenimenti archivistici, indirizzava gli sguardi degli studiosi sull'area cilentana, sguardi che non diverranno mai sistematici. Ciò vale tanto per il busto di *San Biagio* (1750) di Francesco Manzone nella parrocchiale di Ottati²², quanto per il busto di *San Gennaro* (1708) di Nicola Russo²³ e per i candelieri (1700) di Pietro Russo nella Certosa di Padula²⁴, oggi dispersi. Frutto invece di azioni programmate sviluppate da Vega de Martini, incentrate sulla certosa padulese, è l'elenco di argentieri napoletani attivi per i monaci tra Sei e Settecento (1984): Giovan Domenico Vinaccia, Gennaro Monte, Pietro di Crescenzo, Giovanni Palermo, Pietro Russo, Domenico D'Angelo e Giovanni Schettino²⁵. E lo stesso vale per le indagini di Concetta Restaino, che rintracciava alcune polizze di pagamento per il Vinaccia legate alla fornitura di argenti (dispersi)²⁶. Il catalogo del Museo diocesano di Vallo della Lucania (1986)²⁷, invece, curato dalla Soprintendenza per i BAAAS di Salerno, cominciava ad illustrare, in pillole, il patrimonio in argento dell'antica diocesi, e quindi di quant'altro era possibile porre e conoscere accanto al ben noto calice di Sacco e alle opere disperse della Certosa.

Purtroppo l'argenteria e l'oreficeria non vengono ospitate dalle iniziative di quegli anni, che pur erano importanti, anzi determinanti, per la valorizzazione dell'intera provincia e per l'avvio di più concreti studi storico-artistici. Si consideri che alla mostra *Il Cilento*

²¹ A. Caffaro, *Maestri argentieri napoletani attivi tra Cetara e Nocera*, cit., pp. 204-205, 216-218.

²² E. Catello, *L'arte argenteria napoletana nel XVIII secolo*, in F. Strazzullo, a cura di, *Settecento napoletano*, Napoli, Liguori, 1982, I, pp. 45-62, in part. pp. 52, 58-59, doc. 19.

²³ Si ha altresì traccia archivistica della porzione d'ottone della porta della Spezieria eseguita dal Russo su disegno dell'ingegnere regio Christofaro Schor, cfr. V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli, Altrastampa, 2001, p. 275.

²⁴ E. Catello, *Argenti napoletani del Seicento*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, Electa Napoli, 1998, pp. 8, 11, 14, nota 14, doc. 13.

²⁵ V. de Martini, *La certosa di S. Lorenzo la Padula: nuove acquisizioni*, in A. Putaturo Murano, A. Perriccioli Saggese, a cura di, *Studi di Storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, Benevento, Banca Sannitica, 1984, I, pp. 445-462, con appendice documentaria di M. Tamajo Contarini. Anche M. De Cunzio, V. de Martini, a cura di, *La Certosa di Padula*, Firenze, Centro Di, 1985, seconda ed. 1989, ristampa, 2006, p. 73, per il mero elenco di argentieri.

²⁶ C. Restaino, *La certosa di San Lorenzo: acquisizioni e proposte*, in *Archeologia e Arte in Campania*, Salerno, Dante Alighieri, 1993, pp. 173-200, in part. pp. 191-192.

²⁷ Soprintendenza ai beni ambientali architettonici artistici e storici delle province di Avellino e Salerno, *Il Museo Diocesano di Vallo della Lucania*, Salerno, Laveglia, 1986.

ritrovato (1990) aveva spazio solo il celebrato calice di Sacco²⁸. E rimangono senza un seguito le osservazioni di Abbate sul *San Costabile* (1662) di Aniello Treglia a Castellabate (1997)²⁹ e le ricognizioni archivistiche di Restaino presso la chiesa parrocchiale di Santo Stefano a Sala Consilina (1997), che per il XVIII secolo proponevano nuovi o poco noti nomi di argentieri, nonché una traccia per l'individuazione di botteghe argenterie anche in provincia. Dalle carte parrocchiali di Sala affioravano i nominativi di argentieri e artigiani ai quali la comunità si era rivolta per l'acquisto di suppellettile liturgica nuova e per la manutenzione di quella esistente: Gerardo Capobianco (che figura nelle spese per gli anni 1737-38), Aniello d'Auria «orefice» (richiamato per l'accomodo di una croce nel 1753), Francesco Antonio Pecorelli «artefice e argentiere» (citato per le spese sostenute negli anni 1792-93), e infine un «orefice della Padula»³⁰ (generico riferimento registrato per l'accomodo ad una croce nel 1804).

In questo periodo in tutto il Salernitano, non solo nel Cilento, opere d'argento sono semplicemente citate in studi di carattere storico, ove non godono di appropriate valutazioni³¹, e sono trascurate dalla letteratura storico-artistica³². Ad ogni modo i tempi s'avviano al cambiamento, tanto per studiosi quanto per detentori di beni. Ne è la prova il fatto che il Museo di Ravello, erroneamente definito un museo diocesano (in realtà è parrocchiale), venisse menzionato nel 1994, accanto al Museo Duca di Martina di Napoli, come uno dei luoghi italiani da visitare, in cui veder "dialogare" miniature, oreficerie sacre e tessuti³³.

Nel XXI secolo – giungiamo quindi ai nostri tempi – gli studi sull'argenteria e sull'oreficeria rinnovano la loro casualità e la non programmaticità, tuttavia crescono nel

²⁸ A. Cucciniello, in V. de Martini, a cura di, *Il Cilento ritrovato. La produzione artistica nell'antica Diocesi di Capaccio*, catalogo della mostra, Padula, Certosa, luglio - ottobre 1990, Napoli, Electa Napoli, 1990, p. 4, cat. n. 2

²⁹ F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Dai longobardi agli svevi*, Roma, Donzelli, 1997, p. XI.

³⁰ C. Restaino, *L'archivio dell'arte*, in R. Alaggio, A. Didier, E. Spinelli, C. Restaino, *La chiesa di Santo Stefano di Sala Consilina. Dalle carte d'Archivio all'archivio dell'Arte*, Salerno, Laveglia, 1997, pp. 125-162, in part. pp. 133-134.

³¹ Valga tra le tante *Tre apostoli una regione*, Cava de' Tirreni (Sa), Di Mauro, 2000.

³² Raro è lo spazio dedicato a queste tematiche, tra le occasioni editoriali nate in provincia rammento gli studi su Angelo e Francesco Solimena con un intervento di Angela Catello, *Un progetto di Solimena per una statua d'argento*, in V. de Martini, A. Braca, a cura di, *Angelo e Francesco Solimena, due culture a confronto*, Napoli, Fiorentino, 1994, pp. 101-106.

³³ C. Piglione, *I Luoghi*, in L. Castelfranchi Vegas, *Le arti minori nel Medioevo*, Milano, Jaca Book, 1994, p. 114.

numero e, seppure si accentuano nella parte settentrionale della provincia, tra Salerno e la Costiera, si estendono in aree non valutate prima, dimostrando che forse vale la pena acuire la vista per scrutare bene zone quasi sempre bistrattate. Eventi proiettati sull'area provinciale sono la mostra fotografica curata da Rosa Carafa, *Venti catalani* (2002), con la sezione sull'oreficeria scritta da Braca (vi sono opere più che note di Salerno, Amalfi e Ravello)³⁴, e l'altra mostra curata da Vega de Martini e Carmine Tavarone, *Passioni e splendori* (2007), con le argenterie affidate ad Antonella Cucciniello (accanto ad opere conosciute di Salerno e Amalfi ne compaiono altre note e meno note di Angri, Sacco e Tortorella, nel Cilento)³⁵.

Per la città di Salerno e i luoghi adiacenti, vanno menzionati molteplici interventi. Tra essi è opportuno ricordare quelli di Braca, che ritorna in più occasioni su opere del Tesoro del Duomo (2003, 2018)³⁶, di Mario D'Elia, che con il nuovo volume sul Museo diocesano si sofferma su qualche argento della collezione museale (2011)³⁷, di Manuela D'Angelo, che riferisce di nuovi modelli di Matteo Bottigliero per statuette d'argento di Felice Cioffi (2013)³⁸, oppure di Dario Cantarella, che avanza approfondimenti sulla croce del Guiscardo (2018)³⁹, e di Pasquale Trotta, che passa in rassegna una serie di documenti d'archivio soffermandosi su argenti commissionati ad Angelo De Luca e su altri richiesti ai

³⁴ R. Carafa, a cura di, *Venti catalani. Impronte iberiche nella cultura artistica del salernitano nel XV secolo*, catalogo della mostra, Salerno, 16 novembre - 17 dicembre 2002, Salerno, Menabò, 2002, in part. A. Braca, *Oreficeria in età aragonese*, pp. 64-71.

³⁵ V. de Martini, C. Tavarone, a cura di, *Passioni e splendori. Tesori artistici del territorio di Salerno*, catalogo della mostra, Paris, Lyon, Luxembourg, Marseille, Nice, 2007-2008, Roma, RAI, 2007, in part. A. Cucciniello, *L'arte e la remota dolcezza del paesaggio cilentano*, pp. 69-76.

³⁶ A. Braca, *Il Duomo di Salerno*, Salerno, Laveglia, 2003, in part. pp. 289-306; A. Braca, *Guida illustrata alla Cattedrale di San Matteo*, Salerno, Opera, 2018.

³⁷ M. D'Elia, *Museo Diocesano "San Matteo" di Salerno. Uno scrigno sotto il moggio*, Salerno, Plectica, 2011. Nel precedente catalogo del 2002 è riportata solo la croce del Guiscardo, cfr. A. Carucci, M. D'Elia, V. Garzillo, A. Montefusco, *Guida al Museo Diocesano di Salerno-Campagna-Acerno*, Napoli, Conferenza Episcopale Campana, 2002, pp. 14-15; la situazione non è dissimile in S. Cravero, *Museo Diocesano di Salerno-Campagna-Acerno*, in U. Dovere, a cura di, *Musei Diocesani della Campania*, Roma, Motta, 2004, pp. 205-213.

³⁸ M. D'Angelo, *Modelli del Bottigliero per «due statuette d'argento»*, in F. Abbate, a cura di, *Cinquantacinque racconti per dieci anni. Scritti di storia dell'arte*, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino, 2013, pp. 401-411.

³⁹ D. Cantarella, *La croce di Roberto il Guiscardo attraverso i documenti dell'Archivio Diocesano di Salerno*, in «Rassegna storica salernitana», 70, 2018, pp. 161-183.

poco noti partenopei Silvestro Cavasino e Giuseppe Lubrano (2018)⁴⁰. Risulta utile anche il volume di Silvana Sciarrotta, poiché, partendo da un'analisi del contesto produttivo cittadino, fornisce un rilevante quadro dell'attività orafa tra il 1734 e il 1764 (2011)⁴¹. La consultazione degli atti notarili presso l'Archivio di Stato di Salerno ha consentito alla studiosa di svelare i nomi dei maestri qui operanti. Eccetto l'argentiere napoletano Antonio Florio (o Di Florio), che in realtà aveva inviato un baldacchino in città e non vi si era stabilito, la studiosa ha rintracciato ben 25 orefici (12 salernitani), tra cui i più importanti Francesco Antonio e Gennaro Giordano (originari di Cetara, che rifornivano di oro e argento molti altri orafi e prestavano denaro), Donato e Agostino Giordano figli di Gennaro, poi Giuseppe Lanzetta, Baldassarre e Emilio Genovino, Francesco Maria Luciani e suo cugino Gregorio, Giuseppe Luciani, Matteo Buonfiglio, Crescenzo Forte, Francesco Canonico, Fabio D'Auria, Liborio e Nicola D'Auria (padre e figlio, originari dello Stato di San Severino), Placito Spatafora (da Avellino), Michele Petruccio, Domenico Vitolo, Benedetto di Filippo (originario dello Stato di San Severino), e gli apprendisti Lazzaro Malangone, Liborio Viscardi e Francesco Avallone (da Cetara).

Balza all'attenzione la presenza di cognomi noti in letteratura, che rinviano a Giovanni D'Auria (notizie per la metà del XVII secolo), Nicola, Giuseppe e Cesare D'Auria (notizie per l'ultimo quarto del Seicento), Domenico Giordano (notizie per la prima metà del XVIII secolo), Biagio Giordano (notizie per l'ultimo quarto del Settecento), Alessandro, Mattia, Onofrio e Salvatore Lanzetta (notizie per l'ultimo quarto del Settecento), Giovanni Petrucci (notizie per la fine del Settecento), Luigi Canonico (notizie per la prima metà del XIX secolo), Luigi e Francesco Forte (notizie per il XIX secolo)⁴². Colpisce in particolare il consistente numero di membri della famiglia D'Auria, originaria della zona di San Severino, almeno per coloro che operano a Salerno, che si accosta ai nominativi resi noti recentemente da Roberto Carmine Leardi e Gloria Guida.

⁴⁰ P. Trotta, *Documenti per la storia di Salerno. Il testamento dell'arcivescovo Bonaventura Poerio e altro*, in «Annali storici di Principato Citra», 2, 2018, pp. 89-113, in part. pp. 101, 108.

⁴¹ S. Sciarrotta, *Artigiani. La rete dei maestri e l'organizzazione del lavoro a Salerno (1734-1764)*, Salerno, Edisud, 2011, pp. 106-111, 112, 129-147, 164-165, 220, 236-242; per una sintesi del lavoro di ricerca anche S. Sciarrotta, *Artigiani nella Salerno settecentesca*, in «Annali storici di Principato Citra», 2, 2010, pp. 97-127.

⁴² Cfr. C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria napoletana dal XVI al XIX secolo*, Sorrento (Na), Di Mauro, 1996, pp. 58, 63, 71, 79, 84, 91, 92, 114-115, 120. Per i D'Auria anche R.C. Leardi, *Oggetti ordinari e straordinari. Nuovi documenti sulla produzione di argenti nella Napoli del secondo Seicento*, in «Locus amoenus», 17, 2019, p. 78.

Tra le forze intellettuali impegnate sul patrimonio in metalli preziosi di Cava de' Tirreni possiamo citare Salvatore Milano, che tiene conto anche dei casali⁴³, Giuseppe Gianluca Cicco e Rossella Luciano, che aggiornano il catalogo del Tesoro della Badia (2011)⁴⁴, Cantarella, con nuove riflessioni sulla stauroteca della Santissima Trinità (2018)⁴⁵, Leone de Castris, che attribuisce al Moderno una pace del convento di San Francesco (2017, 2018)⁴⁶. Per quanto concerne la Costiera, in continuità con precedenti studi e con i progetti della Soprintendenza salernitana, Pasqualina Sabino si dedica ai Santi Patroni (2001)⁴⁷, così come alle testimonianze dei culti principali pongono attenzione Salvatore Milano (2012)⁴⁸, Francesca Dell'Acqua e Cantarella (2019)⁴⁹, nonché Braca, che più in generale guarda a tanta suppellettile liturgica tra Medioevo e Rinascimento (2003, 2004, 2009)⁵⁰. Manufatti in argento dei centri costieri sono richiamati anche da Giovanni Camelia, Giuseppe Gargano e Stefania Cravero nel catalogo del Museo diocesano di Amalfi (2002, 2004)⁵¹, da Corrado Catello (2003)⁵², Paola Vitolo e Leone de Castris (2017, 2018)⁵³, da

⁴³ Ad esempio, S. Milano, *S. Pietro a Siepi. Guida alla chiesa e al museo*, Cava de' Tirreni (Sa), De Rosa, 2004; S. Milano, *La Cattedrale di Santa Maria della Visitazione in Cava de' Tirreni*, Salerno, Gaia, 2014; S. Milano, *La chiesa di Santa Maria de Jesu. Santuario di San Francesco e Sant'Antonio in Cava de' Tirreni*, Cava de' Tirreni (Sa), Areablu, 2017.

⁴⁴ G.G. Cicco, R. Luciano, a cura di, *I tesori d'arte della Badia di Cava*, catalogo della mostra, Cava de' Tirreni, Badia, 9 aprile - 5 giugno 2011, Salerno, Gaia, 2011.

⁴⁵ D. Cantarella, *La stauroteca di Urbano II: tradizione monastica ed evidenze stilistiche*, in «Rassegna del Centro di cultura e storia amalfitana», 55/56, 2018, pp. 177-210.

⁴⁶ P. Leone de Castris, *La "chiesa della città" e il suo patrimonio d'arte, dal Cinque al Settecento*, in S. Milano, *La chiesa di Santa Maria de Jesu*, cit., pp. 257-298, in part. pp. 280-284; P. Leone de Castris, *Il Moderno a Cava*, in «Napoli nobilissima», 4, 1, 2018, pp. 49-56.

⁴⁷ P. Sabino, *I Santi Patroni della Costiera Amalfitana*, Castrocielo (Fr), Ponticelli, 2001.

⁴⁸ S. Amato, *Culto e reliquie di Santa Barbara a Ravello*, in C. Caserta, a cura di, *Caterina d'Alessandria tra culto e insediamenti italici*, atti del V convegno, Ravello, 24 - 25 luglio 2008, Napoli, Esi, 2012, pp. 221-227.

⁴⁹ F. Dell'Acqua, D. Cantarella, *Longue durée: alcuni busti-reliquiario della Costa amalfitana*, in A. Ricco, D. Salvatore, a cura di, *Dentro il museo. Arte nel Salernitano tra Medioevo ed Età contemporanea*, Roma, De Luca, 2019, pp. 37-48.

⁵⁰ A. Braca, *Le culture artistiche del Medioevo in Costa d'Amalfi*, Amalfi (Sa), Centro di cultura e storia amalfitana, 2003, pp. 297-314; A. Braca, *Vicende artistiche fra Napoli e la Costa d'Amalfi in Età moderna*, Amalfi (Sa), Centro di cultura e storia amalfitana, 2004, pp. 87-97; A. Braca, *La testa reliquiario di Santa Barbara a Ravello*, in C. Caserta, a cura di, *Pantaleone da Nicomedia. Santo tra cielo e terra: reliquie, culto, iconografia*, atti del convegno, 23 - 24 luglio 2005, Napoli, Esi, 2009, pp. 391-406.

⁵¹ G. Camelia, G. Gargano, *Guida al Museo Diocesano di Amalfi-Cava de' Tirreni*, Napoli, Conferenza Episcopale Campana, 2002; S. Cravero, *Museo Diocesano di Amalfi-Cava de' Tirreni*, in U. Dovere, a cura di, *Musei Diocesani*, cit., pp. 51-59.

Manuela D'Angelo, che ritorna sul *Sant'Andrea* di Bottigliero e Giuseppe Conforto nella Cattedrale di Amalfi (2018)⁵⁴.

Per certi aspetti connessi ai progetti della Soprintendenza, finalizzati alla valorizzazione dei monumenti dell'agro, sono gli interventi di Braca (2005)⁵⁵, Margaret Biccò (2005)⁵⁶ e Gian Giotto Borrelli (2005)⁵⁷ sulla statuaria in argento, che si soffermano su Nicola Avitabile e Saverio Manzone, ai quali si associano i cataloghi curati da Natale Gentile (2008, 2017)⁵⁸ sul Museo diocesano di Nocera Inferiore, invero già dotato nel 2002 di un piccolo catalogo ospitante argenti⁵⁹ (il contributo di Antonia Solpietro del 2004 punta fondamentalmente sulla storia della diocesi, più che sulle opere, limitandosi ad una mera rassegna del *San Prisco* del Manzone e di qualche altro pezzo)⁶⁰. Sono invece occasionali, ossia privi di un prosieguo per le raccolte locali di argenti, gli studi dei Catello su Adamo Perrella che nel 1541 forniva una croce alla chiesa di San Giovanni Battista ad Angri (2000)⁶¹, di Ruotolo e Tavarone su certa suppellettile liturgica a Montecorvino Rovella (2004)⁶², di chi scrive su manufatti di Giuseppe Pesce e Pasquale Schisano a Santomenna

⁵² C. Catello, *Argenti del XVII secolo*, in F. Barra, A. Cerenza, G. Fiengo, a cura di, *La costa di Amalfi nel secolo XVII*, atti del convegno, Amalfi, 1° - 4 aprile 1998, Amalfi (Sa), Centro di cultura e storia amalfitana, 2003, II, pp. 393-395.

⁵³ P. Vitolo, *La Costiera amalfitana*, in F. Aceto, P. Vitolo, a cura di, *Architettura e arti figurative di età gotica in Campania*, Battipaglia (Sa), Laveglia & Carlone, 2017, I, pp. 282-294, in part. pp. 284-285; P. Leone de Castris, *Sculture in legno medioevali nella penisola sorrentino-amalfitana*, Castellammare di Stabia (Na), Longobardi, 2018, pp. 25, 105.

⁵⁴ M. D'Angelo, *Matteo Bottigliero*, Roma, Nuova Cultura, 2018, pp. 351-352.

⁵⁵ A. Braca, *Indagine preliminare sulla scultura dell'agro nocerino-sarnese*, in A. Braca, G. Villani, C. Zarra, *Architettura e opere d'arte nella Valle del Sarno*, Salerno, Arti Grafiche Sud, 2005, pp. 431-488, limitatamente al calice di Angri e ai busti d'argento.

⁵⁶ M. Biccò, *La "rifattione" della cattedrale di Nocera Inferiore*, Napoli, Il Girasole, 2005, che dava notizia di Saverio Manzone quale autore del busto di *San Prisco* in Cattedrale.

⁵⁷ G.G. Borrelli, *Proposte per Giacomo Colombo autore di modelli per argenti*, cit., p. 290.

⁵⁸ N. Gentile, a cura di, *Tesori d'Arte dell'Agro Nocerino-Sarnese*, Napoli, Valtrend, 2008; N. Gentile, a cura di, *Le meraviglie del Museo Diocesano*, Nocera Inferiore (Sa), CGM, 2017.

⁵⁹ T. Fortunato, N. Gentile, M. Vassalluzzo, *Guida al Museo Diocesano di Nocera Inferiore-Sarno*, Napoli, Conferenza Episcopale Campana, 2002.

⁶⁰ A. Solpietro, *Museo Diocesano di Nocera Inferiore-Sarno*, in U. Dovere, a cura di, *I musei diocesani*, cit., pp. 163-171.

⁶¹ C. Catello, E. Catello, *Scultura in argento nel Sei e Settecento a Napoli*, Sorrento (Na), Di Mauro, 2000, pp. 22, 23 nota 36.

⁶² R. Ruotolo, C. Tavarone, *Schede*, in B. D'Arminio, C. Tavarone, *Fede e Arte. Espressioni artistiche e pietà*

(2010)⁶³, di Braca sul *San Michele arcangelo* di Giuseppe Conforto a Calvanico (2014)⁶⁴.

È il territorio a sud del Sele, e quindi l'antica diocesi di Capaccio, che nel nuovo Millennio riceve molti contributi su singole opere o su serie di oggetti. I Catello riferiscono di una croce astile realizzata da Matteo Quaranta nel 1541 per il Marchese di Padula (2000)⁶⁵, Luigi Kalby e Francesco Volpe riprendono la vicenda del *San Costabile* di Castellabate, realizzato da Aniello Treglia nel 1662 (2000)⁶⁶, Vincenzo Cerino, Raffaele Rammauro e Carmine Troccoli aggiornano il catalogo del Museo diocesano di Vallo della Lucania (2002)⁶⁷, Giorgio Leone indugia sulla croce del 1611 nel Museo di Vallo della Lucania (2002)⁶⁸, Tavarone si sofferma su alcuni argenti di Cuccaro Vetere (2003)⁶⁹. Semplici accenni ai manufatti in metallo sono presenti nei testi di Cravero sui musei diocesani di Vallo della Lucania e di Teggiano-Policastro (2004)⁷⁰. Con il volume dell'editore Laveglia destinato alla cultura artistica del Vallo di Diano (2004), Restaino ritorna su alcuni argentieri attivi per la Certosa di Padula, ovvero Giovan Domenico

religiosa a Montecorvino Rovella, Salerno, Edizioni 10/17, 2004, pp. 14-95, in part. pp. 14-15, 75. In generale, le informazioni sul patrimonio artistico inserite in questo volume verranno riprese nei successivi, ad esempio N. Di Rienzo, *Montecorvino Rovella. Una perla picentina tra storia, arte e tradizioni*, Battipaglia (Sa), Monetti, 2017, oppure A. D'Arminio, V. Cardine, L. Scarpiello, *Chiese di Montecorvino e Gauro*, Montecorvino Rovella (Sa), Multistampa, 2018.

⁶³ A. Ricco, *Alcune note sul recente Museo del Sacro di Santomena (Sa) e due aggiunte ai cataloghi degli argentieri Giuseppe Pesce e Pasquale Schisano*, in «Annali Storici di Principato Citra», 2, 2010, pp. 118-133.

⁶⁴ A. Braca, *Josef de Conforto invenit et fecit*, cit., pp. 51-64.

⁶⁵ C. Catello, E. Catello *Scultura in argento*, cit., pp. 22, 23 nota 35.

⁶⁶ L. Kalby, *Santa Maria de Gulia: la documentazione artistica*, in F. Volpe, a cura di, *La basilica di S. Maria de Gulia nella storia di Castellabate*, Napoli, Esi, 2000, pp. 157-169, in part. p. 167; F. Volpe, *L'età moderna*, in *ivi*, pp. 59-107, in part. pp.85-86. Cfr. anche A. D'Auria, *San Costabile. Iconografia popolare nell'ambiente e nelle vicende di Castellabate*, Castellabate, s.e., 1993.

⁶⁷ V. Cerino, R. Rammauro, C. Troccoli, *Guida al Museo Diocesano di Vallo della Lucania*, Napoli, Conferenza Episcopale Campana, 2002.

⁶⁸ G. Leone, *Pange lingua. Fonti visive calabresi per l'iconografia dell'Eucarestia*, in G. Leone, a cura di, *Pange lingua. L'Eucarestia in Calabria. Storia Devozione Arte*, Catanzaro, Abramo, 2002, pp. 163-268, in part. p. 249 nota 530.

⁶⁹ C. Tavarone, *La storia artistica di Cuccaro Vetere*, in G. D'Amico, C. Tavarone, *Nella terra di Cuccaro Vetere. Pietà religiosa e arte in un paese del Cilento*, Sarno (Sa), Edizioni dell'Ippogrifo, 2003, pp. 93-142.

⁷⁰ S. Cravero, *Museo Diocesano di Teggiano-Policastro*, in U. Dovere, a cura di, *Musei Diocesani*, cit., pp. 251-25; S. Cravero, *Museo Diocesano di Vallo della Lucania*, in *ivi*, pp. 259-265.

Vinaccia e Pietro Russo⁷¹, e Carmine Carlone e Annalisa Ricciardi, nel ritrascrivere gli inventari napoleonici, ritornano sulla questione degli inventari e delle opere disperse della Certosa (già pubblicati nel 2002 sulla «Rassegna storica salernitana»⁷²).

Solo le operazioni condotte per la mostra *Visibile latente. Il patrimonio artistico dell'antica Diocesi di Policastro*, realizzata a Policastro nello stesso anno, danno maggiore risalto alla suppellettile liturgica in argento e ai maestri che la realizzavano. Così Abbate presenta un argenterie di Torre Orsaia, Decio Cataneo, attivo all'inizio del XVII secolo⁷³, e Antonella Cucciniello cura l'intera sezione riservata ai metalli nobili. Tutti inediti e inseriti in un arco cronologico compreso tra il XVI e il XIX secolo, gli argenti esposti afferiscono a maestri napoletani quali Gennaro Desiderio, Giuseppe Guariniello, Biagio Giordano, Gennaro Romanelli, Gennaro Pane e Vincenzo Catello⁷⁴. Nati da progetti di restauro della Soprintendenza sono i contributi di Rosanna Romano ed Eugenio Loreto, che presentano parte della raccolta d'argenti del convento francescano di Polla, ove era allestito il museo (2009)⁷⁵, e di Rosa Carafa, che analizza il reliquiario a busto di *San Lucido* ad Aquara, con la testa in rame dorato del XV secolo (2015)⁷⁶. Frutto di iniziative private sono gli ulteriori apporti alla ricerca provenienti da Di Dario Guida (2006)⁷⁷ e da Leone de Castris (2014)⁷⁸

⁷¹ C. Restaino, *Sugli aspetti artistici della Certosa di San Lorenzo*, in F. Abbate, a cura di, *Storia del Vallo di Diano. Vol. IV. La cultura artistica*, Salerno, Laveglia, 2004, pp. 53-88, in part. pp. 72-73, 85-87. Nello stesso volume Carmine Carlone e Annalisa Ricciardi trascrivono inventari di opere d'arte dei centri dianensi e ritornano sulla questione degli inventari e delle opere della Certosa di Padula (già pubblicato nel 2002 sulla «Rassegna storica salernitana»), cfr. C. Carlone, A. Ricciardi, *Gli inventari delle opere d'arte esistenti nei luoghi sacri del Vallo di Diano nel 1811*, in *ivi*, pp. 321-323, che replica quanto svolto da Luigi Avino, *Gli inventari napoleonici delle opere d'arte del Salernitano*, Baronissi, DEA, 2003.

⁷² C. Carlone, *Indizi documentari per l'individuazione dei beni della Certosa di Padula*, in «Rassegna storica salernitana», 38, 2, 2002, pp. 261-266.

⁷³ F. Abbate, *Il patrimonio artistico dell'antica Diocesi di Policastro*, in F. Abbate, a cura di, *Visibile latente. La produzione artistica nell'antica diocesi di Policastro*, catalogo della mostra, Policastro, Cattedrale, maggio - settembre 2004, Roma, Donzelli, 2004, pp. 17-42, in part. p. 35.

⁷⁴ A. Cucciniello, a cura di, *Gli argenti*, in F. Abbate, a cura di, *Visibile latente*, cit., pp. 175-216, con schede di S. Barbagallo, D. Marchese, A. Moschella, R.A. Pasculli, A. Ricco.

⁷⁵ R. Romano, E. Loreto, *I restauri. Le scelte*, in P.P. Mazzucca, a cura di, *Santuario Franciscano di Sant'Antonio in Polla. Lavori di restauro e valorizzazione*, Caggiano (Sa), Carucci, 2009 (pagine non numerate).

⁷⁶ R. Carafa, *Il santo degli Alburni: San Lucido di Aquara ed un busto reliquiario del XV secolo*, in *San Lucido di Aquara. Storia, culto e luoghi*, Salerno, Arci Postiglione, 2015, pp. 225-238.

⁷⁷ M.P. Di Dario Guida, *Alla ricerca dell'arte perduta. Il Medioevo in Italia Meridionale*, Roma, Cangemi, 2006.

che ritornano sul calice di Sacco, di chi scrive (2016), che pubblica la croce del 1733 di Sanza⁷⁹, di Roberto Carmine Leardi, che trascrive una lunga serie di documenti relativi ad argentieri napoletani e relativi ad opere realizzate per Padula e Teggiano da Gennaro Monte e Vinaccia (2019)⁸⁰.

Anche molti storici locali, più che in passato, si apprestano a render note le argenterie di tanti paesi. Tra essi, in area cilentana, preferisco fare poche segnalazioni. Generoso Conforti si sofferma sul busto di *San Biagio* (1750) di Francesco Manzone e sulla suppellettile liturgica della chiesa parrocchiale di Ottati (2004)⁸¹. Marco Ambrogi fornisce le prime coordinate per la lettura degli argenti del Museo parrocchiale di Roscigno (2006)⁸² e del Museo diocesano di Teggiano (2010)⁸³. Osvaldo Marrocco introduce qualche riferimento alla suppellettile in argento nel volumetto sul Museo di San Mauro Cilento⁸⁴. Il Museo parrocchiale di Castellabate invece, privo di un catalogo o di una guida alle collezioni, elabora qualche brochure, con la curatela di Angela Perna, illustrando alcuni manufatti in metallo. Anche negli eventi espositivi emerge la medesima sensibilità per le opere in argento e metalli preziosi, come si evince dalle mostre *Vestigia Fidei* curata da Gianni Citro (Torre Orsaia 2012)⁸⁵ e *La croce ritrovata* curata da Ambrogi (Teggiano 2013)⁸⁶.

⁷⁸ P.L. Leone de Castris, in P.L. Leone de Castris, a cura di, *Ori, argenti, gemme e smalti della Napoli angioina 1266-1381*, catalogo della mostra, Napoli, Cappella e Museo del Tesoro di San Gennaro, 11 ottobre - 31 dicembre 2014, Napoli, Arte'm, 2014, pp. 173-177.

⁷⁹ A. Ricco, *Il punzone dell'argentiere Antonio Di Florio in manufatti di produzione napoletana*, in «Rassegna storia salernitana», 65, 2016, pp. 81-104.

⁸⁰ R.C. Leardi, *Oggetti ordinari e straordinari. Nuovi documenti*, cit., pp. 67-86.

⁸¹ G. Conforti, *La chiesa parrocchiale di S. Biagio*, in G. Conforti, A. Grisi, R. Scannapieco, *Il culto di s. Biagio ad Ottati*, Salerno, Arci Postiglione, 2004, pp. 13-38.

⁸² M. Ambrogi, *Fede e religiosità a Roscigno*, Roccadaspide, Letizia, 2006.

⁸³ M. Ambrogi, *La chiesa di San Pietro e il Museo Diocesano di Teggiano. Il racconto storico e l'itinerario museale*, Teggiano (Sa), Paràdhosis, 2010; M. Ambrogi, *Il Museo e la Città*, Teggiano (Sa), Paràdhosis, 2015.

⁸⁴ O. Marrocco, cura di, *Frammenti di arte che rivivono. Recupero e restauri del Museo Eleousa di San Mauro Cilento*, a San Mauro Cilento, Associazione Culturale Eleousa, 2009.

⁸⁵ G. Citro, a cura di, *Vestigia fidei. L'Annunziata in mostra*, catalogo della mostra, Torre Orsaia, cappella dell'Annunziata, 7 - 18 agosto 2012, Sapri (Sa), Duminuco, 2012 (pagine non numerate). Qui è singolare notare che l'unica opera firmata e datata dall'orafo locale Decio Cataneo (già ricordato sopra da Abbate), ovvero la croce del 1627 di Torre, venga pubblicata come opera di bottega napoletana, e tale anomalia è evidenziata dall'ingrandimento dell'iscrizione che fornisce queste informazioni.

⁸⁶ M. Ambrogi, *La croce ritrovata*, catalogo della mostra, Teggiano, Museo Diocesano, 3 agosto - 2 ottobre

Con il rilancio degli studi sul Cilento, avvenuto con il Centro Studi "Giovanni Previtali" e con chi scrive a cominciare dal 2015 (quando la Regione Campania finanzia lo studio preliminare del territorio finalizzato alla realizzazione di una mostra, poi organizzata a Paestum nel 2017 nella forma dell'anteprima, *Ritorno al Cilento. Anteprima della mostra*), le specifiche indagini inerenti il patrimonio artistico in argento e metalli preziosi s'intensificano. Contestualmente migliorano anche le conoscenze sui maestri argentieri napoletani. Intorno ai progetti *Ritorno al Cilento*, susseguitisi dal 2017, si sviluppano altre ricerche e nuovi contributi che svelano opere inedite, nuove figure artistiche e nuove riflessioni sulle manifatture napoletane nei rapporti con altri centri di produzione figurativa⁸⁷. Proprio sotto la spinta di questi progetti ci sono state alcune nuove indagini di chi scrive nell'abbazia della Santissima Trinità di Cava de' Tirreni che hanno fornito nuovi nomi di argentieri e nuovi punzoni, quali quel «Giacomo Antonio argentiere di Napoli» pagato per i «giarroni d'argento fatti per la nostra sagristia in più partite»⁸⁸ nel 1638 e nel 1639; quell'anonimo argentiere che batteva il punzone «N·A·», in campo rettangolare con due puntini a mezza altezza (fig. 1), sulla croce astile del 1696 esposta in Museo (la cui identificazione con Nicola Avitabile è da verificare); oppure quel «Fra. Fabio Santo» (fig. 2) che firmava un calice del 1719 conservato negli ambienti privati della comunità

2013, Teggiano (Sa), Paràdhosis, 2013; anche M. Ambrogi, *Sant'Arsenio tra Medioevo ed età moderna*, Sant'Arsenio, Comune, 2006, in part. p. 79 per la croce cinquecentesca.

⁸⁷ A. Ricco, *Lo Studio preliminare e il progetto della mostra Ritorno al Cilento*, in F. Abbate, A. Ricco, a cura di, *Ritorno al Cilento. Anteprima della mostra*, catalogo della mostra, Capaccio Paestum, 18 maggio - 18 luglio 2017, Foggia, Grenzi, 2017, pp. 19-34, e con le schede di A. Ricco, G. Villano e R. Carafa alle pp. 39, 40, 41, 54, 59; A. Ricco, *Manufatti in argento tra '500 e '600 nel basso Salernitano tra modelli toscani e botteghe napoletane*, in F. Abbate, A. Ricco, a cura di, *Ritorno al Cilento. Saggi di storia dell'arte*, Foggia, Grenzi, 2017, pp. 67-74; A. Ricco, *Il triennio di Ritorno al Cilento, qualche aggiunta e le aspettative future*, in F. Abbate, A. Ricco, a cura di, *Ritorno al Cilento. Saggi di archeologia e storia dell'arte*, Foggia, Grenzi, 2019, 10-20; A. Ricco, *Sulle tracce dell'argentiere «A·A·», dal basso Salernitano all'Italia centro-meridionale*, in ivi, pp. 127-142; A. Ricco, *Sulle tracce di un argentiere napoletano attivo tra '400 e '500: le croci di Vallo della Lucania e di Cava de' Tirreni*, in A. Ricco, D. Salvatore, a cura di, *Dentro il museo. Arte nel Salernitano*, cit., pp. 65-78; A. Ricco, *L'anonimo "Argentiere GC": l'inizio degli studi su un maestro napoletano dell'Ottocento*, in N. Cleopazzo, M. Panarello, a cura di, *"Oltre Longhi": ai confini dell'Arte. Scritti per gli ottant'anni di Francesco Abbate*, Roccagloriosa (Sa), Centro Studi "Giovanni Previtali", 2019, pp. 271-277; A. Ricco, *Riconsiderando i marchi dell'argenteria napoletana: nuovi sguardi su opere note del '700*, nel volume in onore di Mimma Pasculli Ferrara, a cura di C. Fonseca e I. Di Liddo, in corso di stampa presso l'editore romano De Luca.

⁸⁸ Cava de' Tirreni, Archivio storico dell'Abbazia della Santissima Trinità, Registri dei conti, volume XI, 1637-40, c. 125r.

benedettina.



Fig. 1. Argentiere «N·A·» (Nicola Avitabile ?), *Croce processionale*, 1696, particolare del punzone. Cava de' Tirreni (Sa), Abbazia della Santissima Trinità.



Fig. 2. Fra. Fabio Santo, *Calice*, 1719, particolare della firma. Cava de' Tirreni (Sa), Abbazia della Santissima Trinità.

La questione della produzione argenteria a Salerno e nel Principato Citra

È ben noto, oggi, che in molti centri dell'antico Regno di Napoli fossero presenti botteghe di orafi e di argentieri e che, quantomeno fino alla prima età moderna, le principali città delle antiche Province potessero vantare l'utilizzo di un proprio marchio di garanzia. È altrettanto risaputo però che la produttività orafa e argenteria di questi centri andasse riducendosi nel corso dei secoli moderni anche per via della politica vicereale, tesa all'accentramento della lavorazione dei metalli nobili nella capitale, e che tale declino venisse definitivamente sancito dalle prammatiche vicereali di fine Seicento, che autorizzavano la produzione orafa e argenteria esclusivamente a Napoli ed entro un raggio di quaranta miglia da quest'ultima (poco dopo il provvedimento verrà esteso ai centri che erano sede del Tribunale delle Regie Udienze). È parimenti conosciuto anche il diritto concesso alla città di Salerno di battere il proprio marchio di garanzia su oggetti realizzati nelle sue officine, in quanto compresa nei limiti delle quaranta miglia e in quanto sede del Tribunale delle Regie Udienze:

«Resta il fatto singolare che nel XVIII secolo, essa è l'unica città del Regno "di qua del faro" che, al di fuori di Napoli, disponga di un proprio punzone per bollare i lavori d'argento»⁸⁹.

Non è nota purtroppo la produzione argenteria e orafa di Salerno e della sua provincia, vale a dire i suoi protagonisti, le loro sedi (benché Masuccio Salernitano, nel Quattrocento, li concentrasse in via dei Mercanti)⁹⁰, le loro opere, il sistema di controllo di maestri e di oggetti, e l'effettiva diffusione di questi ultimi⁹¹. Ovviamente non è possibile parlare

⁸⁹ C. Catello, E. Catello, *L'oreficeria a Napoli nel XV secolo*, cit., p. 81.

⁹⁰ Masuccio Salernitano, *Il Novellino*, ed. consultata, Milano, Rizzoli, 1990, p. 104.

⁹¹ Da verificare quanto tramandato da Enrico Bacco nel 1609 in merito alla presenza di miniere d'argento nell'antica Olibano, l'odierna Olevano, cfr. E. Bacco, *Il Regno di Napoli diviso in dodici provincie*, Napoli, 1609, a cura di A. Dentamaro, M. Morgera, Napoli, Memofonte, 2016, p. 20; tali miniere sono citate in *Delle ricerche fatte in diversi tempi per trovar miniere nel Regno*, in *Annali civili del Regno delle Due Sicilie*, Fascicolo LXII, Napoli, Tipografia del Real Ministero degli Affari Interni, 1843, XXXI, pp. 129-138, in part. p. 138; con l'Unità le miniere ricadono nelle competenze della Prefettura di Principato Citra, cfr. S. Sciarrotta, *Aspetti storici ed archivistici del fondo Prefettura: boschi e miniere*, in «Annali storici di Principato Citra», 2, 2012, pp. 185-194. Da verificare anche il punzone «STELA» che Lipinsky associava al centro cilentano di Stella Cilento (A. Lipinsky, *Argenterie quattrocentesche in Calabria*, in «Almanacco Calabrese», 1, 1961, pp. 29-50, in part. p. 38; A. Lipinsky, *Antonello Sublucano. Un ignoto orefice ed una*

nemmeno di elementi stilistici caratterizzanti le manifatture, benché il ricorrere di alcune tipologie di oggetti liturgici, come le croci astili del Quattro e Cinquecento, induca gli studi a parlare di una produzione qualificante le officine di una parte del Salernitano⁹². In sostanza, dell'ipotetica scuola orafa salernitana annunciata con entusiasmo dai Catello nel 1975, documentata dall'età angioina al Settecento, riguardante anche i limitrofi insediamenti di Cava, Amalfi e Ravello, attualmente non rimane che una manciata di opere, un brevissimo elenco di maestri⁹³, per lo più riferibili al Medioevo, e tanti interrogativi. La totale assenza di manufatti contrassegnati dai marchi «SAL» o «SA» nelle regioni meridionali schedate dalle Soprintendenze e dalle Diocesi – facendo fede i cataloghi consultati – ha fatto dubitare dell'esistenza di argentieri in città e di una corporazione di mestiere. Ad essere precisi gli archivi, di qualsivoglia genere, fino ai nostri tempi non hanno fornito informazioni relative ad una corporazione salernitana.

Il silenzio delle fonti fa ancora pensare che una corporazione di argentieri a Salerno non ci sia mai stata, e che lì vigessero norme e consuetudini diverse, oppure che, per assurdo, potessero essere evase quelle norme vicereali rigorosamente applicate a Napoli⁹⁴. Di tali incertezze, che influenzano anche le ricerche, significative sono le vicende che

croce del 1507, in «Napoli nobilissima», 1, 2, 1961, pp. 65-73, in part. p. 70), ma è improbabile perché l'insediamento acquisisce questa denominazione solo dopo l'Unità, cfr. P. Cantalupo, A. La Greca, a cura di, *Storia delle terre del Cilento antico*, Acciaroli (Sa), Centro di promozione culturale per il Cilento, 1989, II, p. 823.

⁹² C. Catello, E. Catello, *L'oreficeria a Napoli nel XV secolo*, cit., p. 59; in questa direzione si ponevano anche C. Tavarone, in Soprintendenza ai beni ambientali architettonici artistici e storici delle province di Avellino e Salerno, *Il Museo Diocesano di Vallo della Lucania*, cit., p. 114, e R. Middione, in I. Maietta, a cura di, *Recuperi e restauri ad Agerola*, catalogo della mostra, Agerola, chiesa di San Matteo, luglio - ottobre 1990, Castellammare di Stabia (Na), Longobardi, 1990, pp. 56-59.

⁹³ Si considerino Ruggiero documentato nel 1327, Cristoforo Marangio, Giacomo Manganario e Giovanni Rossi, attivi a Salerno; Stefano Cimino, Leonetto e Giovanni de Furno, Tommaso e Domenico de Marinis, presenti tra Amalfi e Cava; il tedesco Enrico Teutonico, operante ad Amalfi; Nicola Mazéo di Nocera ma attivo a Napoli: C. Catello, E. Catello, *L'oreficeria a Napoli nel XV secolo*, cit., pp. 78, 81, 121, 123. Sono interessanti in quanto riferiscono della lavorazione dei metalli in Costiera A. Tesauro, *Ferro e metalli a Vietri dal Medioevo al secondo dopoguerra*, in «Rassegna del Centro di cultura e storia amalfitana», n.s., 18, 1999, pp. 145-154 e A. Tesauro, *Il ruolo di Vietri nella produzione del rame in Principato Citra*, in «Rassegna del Centro di cultura e storia amalfitana», n.s., 19/20, 2000, pp. 131-159.

⁹⁴ Del resto i Catello individuavano nelle fiere di provincia il luogo in cui poter commerciare opere prive di bolli e di titolo inferiore, vale a dire qualitativamente minori per la maggiore percentuale di rame nella lega con l'argento, poiché erano ridotti i controlli, cfr. C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, Napoli, Giannini, 1973, p. 79.

coinvolgevano Antonia d'Aniello, Antonio Braca e Luigi Avino. La funzionaria della Soprintendenza, nel 1990, nella *Prefazione a La Cappella del Tesoro del Duomo di Salerno*, annunciava come una significativa novità l'inesistenza della corporazione di orafi salernitani, quantomeno per l'inoltrata età moderna, in seguito alla rilettura dei punzoni sul *San Fortunato* di Rivaldi (1710) compiuta da Braca, che non vi leggeva il «SA» bensì il «NA» coronato⁹⁵; una rilettura invero risultata scorretta sul piano storico oltre che tecnico, e aspramente contestata da Corrado Catello, che quindi ripristinava l'ipotesi della corporazione salernitana⁹⁶. Luigi Avino, che di documenti salernitani ne ha letti, nel 1998 comunicava con «sollecitudine»⁹⁷ a Ruotolo i risultati negativi delle sue ricerche in merito ad «alcuna commissione di argenti fatta ad eventuali maestri salernitani»⁹⁸; in realtà gli archivi stanno offrendo notizie – pur se in quantità limitata – di operazioni compiute sul territorio dagli stessi salernitani, con l'indicazione di nomi e di azioni. Sull'argomento ritorna Braca nel 2003, che ribadiva l'improbabilità di una corporazione nel capoluogo alla luce della carenza di oggetti e di una carente dislocazione di argentieri sul territorio, e rimarcava il fatto che anche maestri salernitani, come Benedetto Monaco, dichiarassero di avere bottega a Napoli e non a Salerno⁹⁹.

In realtà l'assenza di una corporazione di mestiere (dunque della massiccia presenza di argentieri che l'avrebbe potuta giustificare, quindi di una vera e propria scuola dotata di elementi formali ben distinguibili) trova riscontro nelle considerazioni avanzate dagli storici in merito all'incapacità della città di porsi quale polo politico, sociale, culturale, produttivo ed economico all'interno della provincia di Principato Citra. Aurelio Musi parlava di Salerno non a caso come di una "città assente"¹⁰⁰, in quanto non aveva maturato una sua identità forte e non era stata trainante per la provincia, e ciò a causa di una élite che

⁹⁵ A. D'Aniello, *Prefazione*, in A. Braca, *La Cappella del Tesoro*, cit., p. 7.

⁹⁶ C. Catello, *Recensioni. Antonio Braca, La Cappella del Tesoro*, cit., pp. 131-133. Nel 1994 Elio Catello inseriva Salerno tra i centri minori di lavorazione dell'argento che avevano avuto una breve durata, cfr. E. Catello, *Un grande patrimonio di argenti antichi*, in S. Abita, a cura di, *Argenti in Basilicata*, catalogo della mostra, Matera, Palazzo Lanfranchi, luglio - settembre 1994, Salerno, Edizioni 10/17, 1994, pp. 8-25, in part. p. 10.

⁹⁷ «Ringrazio l'amico Luigi Avino per la cortese sollecitudine con cui mi ha messo al corrente dei risultati delle sue ricerche archivistiche»: R. Ruotolo, *Argenti barocchi*, cit., p. 142 nota 11.

⁹⁸ R. Ruotolo, *Argenti barocchi*, cit., p. 142.

⁹⁹ A. Braca, *Il Duomo di Salerno*, cit., p. 305.

¹⁰⁰ A. Musi, *La città assente: Salerno nella "provincializzazione del Mezzogiorno spagnolo"*, in «Rassegna storica salernitana», 9, 1988, pp. 63-83; anche A. Musi, *Salerno città moderna*, Cava de' Tirreni (Sa), Avagliano, 1999.

non era riuscita a diventare classe dirigente¹⁰¹. Lo stesso Donato Cosimato evidenziava l'esistenza di un commercio di oggetti preziosi piuttosto che la produzione specifica di essi, precisando che, almeno per il Seicento, i lavori di oreficeria più importanti venissero commissionati a maestri napoletani, ovvero a maestri aventi bottega nella capitale, come Pietro di Crescenzo, originario della terra di San Severino¹⁰².

Si deve a Ruotolo l'ipotesi che a Salerno, in assenza di corporazione, vi fosse un altro ufficio abilitato alla punzonatura degli argenti, ovvero che subentrasse la figura del "pubblico campione della città", al quale sarebbe stato riconosciuto il diritto di battere il bollo «SA» con corona¹⁰³. Il "pubblico campione" (ruolo ricoperto da un certo Angelo Fedele all'inizio del Settecento) è citato nella valutazione fatta nel 1722-25 degli argenti donati a Salerno dall'arcivescovo Bonaventura Poerio¹⁰⁴, e nel contratto per il paliotto del 1727 di Giacinto Buonacquisto (disperso), destinato alla cattedrale di San Matteo; qui però la valutazione è richiesta al "regio campione" della Zecca di monete di Napoli¹⁰⁵. L'ipotesi di Ruotolo è confermata da Braca, che inseriva il "campione" tra le figure contemplate dalla giurisdizione della Zecca di pesi e misure del capoluogo di Principato Citra, ritenendo coinvolta la famiglia Ruggi – invero dimorante a Napoli dal 1677¹⁰⁶ – a seguito del ritrovamento di atti inerenti la Zecca nel fondo Ruggi d'Aragona dell'Archivio di Stato di Salerno¹⁰⁷.

¹⁰¹ Al riguardo è utile il quadro delineato recentemente da A. Musi, *Il patriziato di Salerno*, in «Rassegna storica salernitana», 67, 1, 2017, pp. 17-26.

¹⁰² «A Salerno esistevano solo oreficerie per il commercio di preziosi, gestite, pur altro da orefici di Sanseverino come Angelo e Francesco Romano»: D. Cosimato, *Salerno nel Seicento*, cit., p. 174.

¹⁰³ R. Ruotolo, *Argenti barocchi*, cit., pp. 142-143.

¹⁰⁴ R. Ruotolo, *Argenti barocchi*, cit., pp. 142-143, che rinvia ad un documento in Archivio dell'Arcidiocesi di Salerno-Campagna-Acerno, Cartella X48, *Lasciti testamentari*, Bonaventura Poerio.

¹⁰⁵ La notizia dell'opera si deve a L. Avino, *L'argentiere settecentesco Giacinto Buonacquisto a Salerno*, cit., pp. 218-219 nota 13.

¹⁰⁶ A. Braca, *Contributi alla conoscenza del Casato. "Casa Ruggi" di via Porta di Ronca 73*, in R. Ruggi d'Aragona, *I Ruggi d'Aragona di Salerno*, Salerno, D&P, 2016, pp. 179-182, in part. p. 180.

¹⁰⁷ A. Braca, *Il Duomo di Salerno*, cit., p. 306, che citava genericamente l'Archivio di Stato di Salerno, d'ora in poi ASSa, *Archivi privati*, Famiglia Ruggi d'Aragona, busta 73, fasc. 32. Sulla famiglia è utile il recente R. Ruggi d'Aragona, *I Ruggi d'Aragona di Salerno*, cit., seconda ed. 2017.

Il bollo di Salerno e la figura del “pubblico campione”

Da allora la questione è rimasta aperta. Non sono emersi documenti che possono confermare l'assegnazione del punzone «SA» coronato (presumibilmente identificato dai Catello come il marchio utilizzato dalla città di Salerno per bollare i manufatti in argento prodotti *in loco*) alla figura del "pubblico campione" della città, e non del tutto chiare sono le sue competenze. Cercherò quindi di fornire alcune coordinate storico-politico-amministrative per affrontare al meglio l'argomento. Intanto è opportuno ricordare che il controllo della Regia Zecca sui lavori in argento è presupposto dal fatto che fosse l'unico ufficio ad occuparsi di metalli preziosi, e che dal 1690 i maestri lavorassero «argento con due once di rame per libbra [...], conservandosi in tal modo [...] la medesima proporzione con la moneta»¹⁰⁸. E non si dimentichi che la corporazione degli orafi venisse sottoposta ad ispezioni del presidente commissario della Regia Zecca per la valutazione del materiale lavorato, e che in caso di inadempienze venisse dato seguito a dure sanzioni ai danni dei maestri, nonché multe ai danni della stessa Cassa degli orefici¹⁰⁹.

Fino al 1609 tali controlli erano stati di competenza governativa, e quindi del Tribunale della Regia Zecca di Napoli, che aveva sede nel Palazzo della Vicaria, al quale Giovanni Antonio Summonte destinava qualche pagina nella sua *Historia*¹¹⁰. In quella data esso

¹⁰⁸ C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, cit., 1973, pp. 33-34.

¹⁰⁹ C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, cit., 1973, p. 86.

¹¹⁰ Summonte è utile a comprendere il Tribunale della Zecca prima del 1609. Cfr. G.A. Summonte, *Historia della città e del Regno di Napoli*, Napoli, Iacomo Carlino, 1602, pp. 178-180: «[177] Segue il Tribunale detto la Zecca, che reside nel medesimo Palazzo della Vicaria, trasferitovi dalla piazza della Sellaria, il cui luoco fin al presente è detto la Zecca vecchia. Questo peraltro nome fu detto delli mastri rationali del Regio Archivio, perciocché anticamente quivi se registravano li regij decreti et altre espeditioni, come al presente si fa nella Regia Cancelleria, il che ci chiarisce che l'Archivio della Zecca, nel quale sono tutti i registri et espeditioni regie fino a Giovanna II, fin hora si ritrovino nella lor protettione. Questo Tribunale al presente si regge da ventiquattro rationali, che sono in vita creati dal Viceré, i quali tengono doi giudici, sei mastri d'atti, con alcuni scrivani, et altri ufficiali e ministri. Et ogni mese due d'essi rationali, con detti giudici, assisteno in esso Tribunale in tutti i giorni de' ne[178]gotij ove determinano le cause tanto de i pesi, misure e fraudi ch'in esso si commeteno, come anco del vendere una cosa per un'altra; tengono anco cura di mercare ogni anno i pesi e misure a ciascheduno artista che di essi si serveno, e passato il termine prefisso si fa la visita non solo per la città, ma per tutto il Regno, eseguendo contro quelli che non haveranno mercati i pesi e misure o che saranno colpevoli de alcune fraudi, dal quale Tribunale si appella al Sacro Consiglio. Li privilegij grandi e prerogative che godeva questo Tribunale ne' tempi antichi si leggono in molti luoghi

veniva abolito ed era sottoposto alle competenze della Regia Camera della Sommaria. Per gli stessi motivi per i quali venivano venduti i feudi, ossia fare cassa, Filippo III di Spagna re di Napoli sanciva l'estinzione del Tribunale della Regia Zecca e la vendita della giurisdizione alle singole università che avessero voluto comprarla. In pratica la Regia Zecca era considerata, al pari di altri Uffici di governo, un corpo feudale a sé stante, per il quale la Corte se ne riservava la vendita (con ben precisate condizioni d'acquisto), e ne ammetteva anche il subaffitto da parte delle università (questi Uffici diverranno appannaggio dell'aristocrazia feudale)¹¹¹. Come si evince dal Cedolario dei baroni e dei feudatari compilato nel 1638 e aggiornato nel 1669, l'università di Salerno era una delle poche del Principato Citra a risultare intestataria di tutti gli Uffici di governo messi in vendita dalla Corte¹¹². E tale proiezione non muta di molto nel Settecento.

In questo contesto s'inserisce la famiglia Ruggi d'Aragona, chiamata in causa da Braca, detentrica della giurisdizione della Zecca almeno nel XVII secolo, quando l'acquisiva Giovanni Francesco¹¹³, che quindi estendeva il potere del Casato sulla città e su tutto il territorio provinciale, essendo già a capo della gestione della Fiera e della Dogana di Salerno, oltre che di altri uffici burgensatici. Il documento reso noto da Braca, «Istruzioni

nelle scritture dell'Archivio, e particolarmente in uno registro che si conserva per essi rationali, chiamato il libro rosso. Havevano de più i mastri rationali cura della Zecca delle monete, con la giurisdittione sopra gli artisti di esso mestiero, ma tal prerogativa gli fu poi tolta, et eretto un altro Tribunale che è il seguente.

Il Tribunale della Zecca della moneta gli è retto da uno ufficiale detto il mastro di zecca. Quale ufficio è in vita et tiene il mastro detto di prova, due credenzieri, co' altri chiamati li aggiustatori, con buon numero di operarij nel zeccare le monete, così d'oro come di argento e di rame, con altri ministri, a' quali il mastro della zecca ministra giustitia insieme con il suo consultore e mastro d'atti; l'appellationi del quale si riconoscono dalla Regia Camera alla quale esso ufficio è soggetto. Risiede questo ufficio et Tribunale nel palazzo detto la Regia Zecca della Moneta, di rimpetto alla chiesa di Sant'Agostino, ove resedevano un tempo i mastri rationali, il quale fu comprato nel tempo del re Roberto, come si disse nel sesto capitolo.

Essendosi discorso delli pesi e misure necessariamente conviene trattarsi de i tavolarij, qual tengono cura delle misure et apprezzj delli territorij, fabriche et edficij, da i quali si appella al primario, che gli è il lor giudice circa dette misure et apprezzj, che per ciò costui tiene il mastro d'atti con l'archivio delle scritture; et tanto il suo ufficio, come delli quattro tavolarij, sono in vita e si concedono gratis dalla città, e sono eletti dalle Piazze così nobili come del popolo, però il primario si eligge persona delle medesime Piazze per ordine di giro, del che leggemo nelle scritture dell'archivio nel registro del 1400, L.B. foglio 98, che, morto Andrea Ronchella, pri[180]mario e milite fu eletto dalle Piazze della città Anello Bonisco di Napoli».

¹¹¹ D. Cosimato, *Salerno nel Seicento*, cit., p. 45.

¹¹² D. Cosimato, *Salerno nel Seicento*, cit., p. 46.

¹¹³ V. D'Arienzo, *La famiglia Ruggi d'Aragona tra mercato e istituzioni*, in Gruppo archeologico salernitano, a cura di, *Antiche famiglie nobili salernitane*, Salerno, Laveglia, 2000, pp. 61-71, in part. p. 65.

circa la giurisdizione della Zecca delli pesi e misure delle università del Regno»¹¹⁴, copia del 1780 – non del 1750 – di un precedente atto secentesco, è inserito nel fascicolo «Istruzioni e tariffe della Reggia Camera della Summaria per la Reggia Zecca»¹¹⁵. Le «Istruzioni», che nella struttura forse replicano la «Real Carta delli 30 aprile 1609» (con la quale si aggiornava la materia della Regia Zecca), quantomeno per la ripresa delle competenze della giurisdizione della Zecca e quindi dell'università, sono utili per il nostro discorso.

La giurisdizione della Zecca non consisteva solo «nel zeccare o adeguare ed aggiustare» pesi e misure e altri strumenti di vendita, bensì nell'evitare qualsiasi frode e nel verificare anche oggetti in oro, argento e altri metalli. Alle università era dato il compito di «comprare tutti li pesi e misure necessarie» e di custodire «quelli campionati con li regij campioni» nel luogo preposto alla conservazione dei propri atti amministrativi. Ogni università doveva eleggere annualmente «due altre persone, delle più pratiche di detta terra, dabbene ed esperte in questa materia di pesi e misure», che col sindaco e gli amministratori dovevano emanare annualmente – a gennaio – gli avvisi pubblici per aggiornare «tutte sorte di pesi», che, «in presenza del sindaco e deputato», sarebbero stati così muniti di «merco». Ogni peso doveva essere mercato «col merco, seu segno dell'università predetta con l'anno della detta mercatura, seu aggiustatura», e doveva essere iscritto in un registro con l'annotazione del proprietario. Ai due esperti era dato il diritto di «esercitare la giurisdizione di detta sorte di contravvenzioni delli pesi predetti del istesso modo che al presente si è esercitata e si esercita nel Tribunale della Regia Zecca». Era inoltre previsto il versamento di pesi e misure delle università ogni venticinque anni al Tribunale della Regia Zecca di Napoli, ove venivano «consignate in luogo del Campione per aggiustare di nuovo con li campioni regij» ed evitare truffe.

«[c. 1r] Copia

Istruzioni circa la giurisdizione della Zecca delli pesi e misure delle università del Regno

Avendo la Maestà del Re Nostro Signore, con la Real Carta delli 30 aprile 1609, comandato che il Tribunale della Reggia Zecca di pesi e misure di questo Regno si estingua e si proceda alla vendita della predetta giurisdizione all'istesse università del Regno che vorranno comprarla. Perciò, per eseguire la volontà predetta della Maestà Sua qual è, che nell'esercizio della giurisdizione si proceda con ogni rettitudine, dipendendo da questo il beneficio pubblico per commercio del vendere e comprare, la concessione che seguirà della Reggia Corte di detta giurisdizione s'intenda farsi con le seguenti Istruzioni, et non aliter.

¹¹⁴ ASSa, *Archivi privati*, Famiglia Ruggi d'Aragona, busta 73, fasc. 32, «Istruzioni circa la giurisdizione della Zecca delli pesi e misure delle Università del Regno», c. 1r.

¹¹⁵ ASSa, *Archivi privati*, Famiglia Ruggi d'Aragona, busta 73, fasc. 32, foglio grande isolato che racchiude il documento.

In primis, perché la cognizione della giurisdizione della Zecca non solo consiste nel zeccare, adeguare ed aggiustare li pesi e misure, statele ed ogni altra sorte d'istrumento di comprare e vendere, quali non solo si hanno da aggiustare, campionare e mercare, ma conoscere le frodi in tutte le mercanzie e robbe di maniera che non si possa vendere una cosa per un'altra, etiam sopra l'oro e l'argento e qualsisia altro metallo e pietre, panno tirati dove non sia la lettera T, di modo e forma che si esigeva e governava questo ufficio dal [c. 1v] Tribunale della Reggia Zecca di Napoli, che adesso, per la detta amministrazione si avrà da fare per voi in nome dell'università, la quale terrà detta giurisdizione, averà da comprare tutti li pesi e misure necessarie, bilancie, stadere, mezze canne, braccia, tomola, mezze tomola, e quelli campionati con li regij campioni averà da conservarli dentro di una camera, dove si soleno tenere le scritture dell'università, o in altro luogo più comodo e sicuro da eliggersi dall'università; quali campioni si avranno da tenere in molta custodia, e quelli conservarsi intatti ed illesi senza macula alcuna, per poter fare, dopo di quelli, l'aggiustamento ed adeguazione ut infra.

2. Item, per l'università predette si hanno da eliggere ogni anno, a tempo che si farà l'elezione del sindaco ed eletti, due altre persone, delle più pratiche di detta terra, dabbene ed esperte in questa materia di pesi e misure, le quali, unitamente con li sindaci ed eletti della terra, debbano ogni anno nel mese di gennaio emanare li banni per la terra e suoi distretti e casali, che ogni cittadino o forastiero commorante in essa vada ad aggiustare ed adeguare e campionare tutte le sorte di pesi, tanto grossi quanto minutoli [c. 2r], bilancie, statele, mezze canne, braccia, tomoli e mezzitomoli, ed ogni altra misura colla quale si comprasse o vendesse in detta terra e casali; e similmente tomola, mezze tomola e misure e per zecca si abban da pagare li sottoscritti deritti ed emolumenti. Cioè, per ogni peso, come sono di un rotolo e mezzo rotolo, quarti e mezzi quarti di rotolo, ed essendone mercati altre volte e giusti, si paga grana quattro, e quando detti pesi non fussero giusti o fussero nuovi si paga grana sei; e che detti pesi non siano di pietra, ma di ferro, di bronzo. E per ogni paranza di trappesi, intendendosi la paranza di sei in sino ad otto, grana sette; e quando fusse mezza paranza si paga per metà; e quando fusse mezza paranza si paga per metà; e quando fussero¹¹⁶ dieci pezzi di detti trappesi si paga grana sette e mezzo. Marchi: per ogni marco di mezza libra insino alli quattordici, grana sette, e dalli quattordici in su grana quattordici; e quando fusse di cinque onze a basso, denari otto per pezzo; e per ogni peso di cinque rotola in su che sia giusto e mercato, grana dieci. E per ogni bilancia arruata con le coppe grandi di un palmo larghe, con lo ruo di ferro, grana dodici; e per ogni [c. 2v] bilancia di rame, ottone o ferro che siano assajole, grana uno ed un sesto. E per ogni bilancia da pesare vetri, grana dieci. Pesi di monete: per ogni peso di pesar moneta, mercato ed aggiustato, grana tre e mezzo. Per ogni statela di rotola ottanta in su grana dodici, da ottanta in basso grana sette; e quando le statele non fussero giuste, si devano aggiustare per prezzo giusto. E per ogni capiello da misurare calce, con la campiatura¹¹⁷, grana dieci e denari tre. Canne, mezze canne e bracciolari. Per ogni canna si paga grana quattro e per ogni mezza canna grana due, e per ogni bracciolario grana due. Misure di vittovaglie. Per ogni tomolo grana diece, e per la campiatura grana dieci. Per ogni mezzo tomolo grana cinque, e per la campiatura grana due e mezzo, e per ogni quadra grana tre e mezzo, e per ogni mezza quadra grana uno e mezzo, e per la campiatura un tornese. Per ogni misurella di ventiquattro a tomolo, essendo giusta e mercata, si paga grana uno, e per la campionatura un tornese. Misura d'oglio. Per ogni staro o quarantino o fisino grana dodici, e per ogni quarto di rame, stagno, ferro o creta [c. 3r] grana due e mezza, e per ogni mezzo quarto grana due e mezza, e per ogni misurello grana due e mezzo, e per ogni altra misura dobla da misurar oglio grana due e mezzo, e lo stile che sta in mezzo ha da notare lo segnale della misura non si faccia di ferro, né di bronzo, ma di legno sottile. Misure di vino. Per ogni quartarone da misurar vino grana dodici, e per ogni carafa tanto di vetro quanto di creta o rame grana due, e per ogni meza carafa grana due, per ogni barile per la campiatura grana diece ed un sesto, e per ogni altra misura da misurar vino grana diece.

3°. Item, che nell'atto dell'aggiustamento predetto si debbano mercare li detti pesi con lo marco, seu segno, dell'università predetta con l'anno della detta mercatura, seu aggiustatura.

4°. Item, che nessuna persona di detta terra, sotto pena ad arbitrio della persona deputata per l'università, dummodo non excedat carolenos quindecim, debba né vendere né comprare, né tenere per vendere né per comprare in casa, in qualsisia modo, nessuna sorte di peso e misura, grosso né minuto, né statera, né bilancia, tomola, meze tomola, canne, meze canne, braccio, che non siano quelle zeccate dall'università e depu[c. 3v]tati per essa con lo marco ut supra che si è detto nel precedente capitolo; e ritrovandosi che alcuni cittadini, o commorante in essa, che tenesse li detti pesi per vendere del predetto modo, incorra nella pena predetta di carlini quindici.

5°. Item, che detti sindaci ed eletti e deputati debbano fare un libro ogni anno della adeguazione, seu mercatura, di tutti detti pesi, dove destintamente si debbano notare li nomi e cognomi delli cittadini verranno in quell'anno ad aggiustare li pesi predetti con le predetti deritti che averanno pagato distintamente; acciò non si nasca fraude in danno del università ed adeguazione delli pesi predetti.

¹¹⁶ Ms.: fessero.

¹¹⁷ Campionatura.

6°. Item, che detta adeguazione, seu aggiustatura, delli pesi predetti non si possa fare in modo alcuno se non in presenza del sindaco e deputato, li quali abbiano assistere solamente per maggior sicurtà¹¹⁸ di detta adeguazione.

7°. Item, di tutti gli emolumenti che¹¹⁹ perveniranno da pene ed ogni altro diritto, non solo del adeguazione¹²⁰ di detti pesi e misure, ma dalla trascrizione, se ne debba [c. 4r] far introito nello stesso libro apparte che si fa di detta aggiustatura ogni anno, e quello si debba tenere e conservare dal cassiero o banco o altra persona che è solita deputarsi per l'università nel esazione dell'altre entrate di essa, il quale ave obbligo ogni anno di dar conto dell'esazione delli emolumenti predetti, come è solito darsi dall'altre entrate dell'università.

8°. Item, che li predetti due deputati¹²¹ debbano in ogni anno gionti col sindaco, se vi sarà, e se no il capo del regimento, o prossimo eletto che sarà in detta terra, possano e debbano conoscere ed esercitare la giurisdizione di detta sorte di controvenzione delli pesi predetti del istesso modo che al presente si è esercitata ed esercita nel Tribunale della Reggia Zecca, le quali debbano eligere il mastro d'arti ed il consultore V.I.[.] con il voto del quale debbano procedere in tutte queste cause, tanto civili quanto criminali, dipendentino ed emercentino usque ad sententiam inclusive, ammettendo però l'appellazione.

9°. Item, che il giudice predetto eligendo ed il mastro d'arti abia[c. 4v] no da essere annali e debbano stare a sindacato avanti il sindacatore eligendo per l'università anno quolibet servata forma regia prammatica.

10°. Item, che tutte le università debbano mandare ogni venticinque anni ed avanti, se fosse necessario per alcune cause de falso¹²² o altro, in Napoli tutte sorti di pesi, che saranno consignate in luogo del Campione [funzionario] per aggiustarsi di nuovo con li campioni regij che si tengono nella città di Napoli dal istesso Tribunale della Zecca che sarà estinto, o vero tali persone che pro tempore saranno deputate dalla Regia Corte per la conservazione di detti campioni reali, accioché si evitino tutte sorte di frodi che si potiano commettere dalli conservatori di detti campioni, per la quale campitura, seu adeguazione, savrà da vedere se dovrà pagare secondo lo che si esigeva per prima ed altro.

11°. Item, che nella cognizione ed esercizio di detta giurisdizione di pesi e misure, cause civili e criminali, controvenzioni delle presenti Istruzioni, causa concernentino¹²³ a detta giurisdizione, non si ci debbono intromettere, né fare intro[c. 5r]mettere il barone delle terre predette, né il suo capitano, mastrodatti, né altra persona della jurisdizione di detto barone nello stesso modo e forma come per il passato si osservava prima della Tribunale predetto della Regia Zecca.

12°. Item, che li deputati o deputandi, che detta università nel mercare e zeccare, esiggere le mercature e pene, tanto dalli controvenienti come da tutti quelli che incorressero o fussero incorsi in vendere e contrattare, nel comprare e vendere, con pesi, bilance e statele ed ogni altra sorte di pesi e misure falze e non giuste, e non mercate con mercò dell'università, ed accioché detti deputati esercitano il loro officio con quella fedeltà e realtà che conviene al real servizio di Sua Maestà per il buon governo e quiete vivere de i sudditi, siano tenuti dar pleggeria di esercitare ed amministrare la detta giurisdizione di detta Regia Zecca, ha da stare a sindacato in ogni sei mesi, o in fine anni, come meglio e più espediente pare a detta università.

[c. 5v] 13°. Item, che li deputati e deputandi per detta università debbano e siano tenuti ed obligati ogni anno, nel primo del mese di gennaio, di far buttare banno, sotto pena da essa statuenda, dummodo non excedat la pena di carlini quindecim, secondo la qualità delli luoghi, e che qualsivoglia che tiene ed usa pesi e misure, come sono bilance, pesi di monete, statele, pesi di calce, canne, mezze canne, bracciolari, misure di vittovaglie, misure di vino, misure d'oglio, le debbano fra tre dì, secondo il nuovo ordine della università di Sua Maestà, portare avanti d'essi deputati per quelli mercare ed aggiustare giusta li pesi e misure di questa fedelissima città di Napoli, e non altrimenti, e detta mercatura ed aggiustatura continuare continuamente ogni dì ed ora finché sarà del tutto finita senza intermissione di tempo; e così osserveranno e farete osservare.

14°. Item, si dona ampla potestà e facultà che contro li controvenienti ed inobedienti al vostro banno, e renitenti a presentare i loro pesi e misure, possiate esiggere la pena per voi imposta nelli banni; e così anco [c. 6r] contro quelli che si sono serviti ed hanno usato ed usano pesi e misure non aggiustate e non mercate, ed usano pesi e misure non aggiustate e non mercate¹²⁴, ed altre frodi commettendo così comprando come

¹¹⁸ Ms.: sicurtà.

¹¹⁹ Ms.: e.

¹²⁰ Ms.: edaguazione.

¹²¹ Ci si riferisce ai due esperti in materia di pesi e misure eletti dalla città; nel seguito del testo il vocabolo ritorna per indicare le mansioni dei medesimi esperti.

¹²² Ms.: falte.

¹²³ Ms.: consernentino.

¹²⁴ La ripetizione è nel manoscritto originale.

vendendo; e contro quelli che vendano una cosa per un'altra contro la forma delle Istruzioni e capitoli del Regno.

15°. Item, che detti deputati e deputanti, sotto pena d'onze cento, oltre le altre pene etiam corporali in le quali incorreriano etiam per disposizione di legge, capitoli e prammatiche del presente Regno, che le pene sopradette non si possano esiggere eccetto che dalli stessi controvenienti ed inquisiti; e sotto la medesima pena non possano concordarsi con sindaci o vero eletti ed altri amministratori dell'università contro la forma delle predette Istruzioni per le pene e mercature si trovano da fare in dette università, ma debbano specialmente e particolarmente aggiustare e mercare tutti li pesi e misure pigliando il debito deritto che li compete, giusta la tassa in dette Istruzioni particolarmente notata.

16°. Item, che detti deputati o deputandi, sotto la medesima pena, siano obbligati pigliare diligentemente informazioni contro li controvenienti ed inquisiti che si troveranno con pesi e misure false, e costandoli per l'informazione che l'inquisito venisse a punirsi di pena corporale ne diano avviso a questa Regia Camera.

17°. Item, si dà ampla potestà nomine regio, così come la tenesse il Tribunale della Regia Zecca, che buttato sarà il banno per detti deputati, seu deputandi, siano tenuti venire a rivelarsi tutte quelle persone che tengono per vendere ed usano pesi e [c. 6v] misure, acciò non presentandole¹²⁵ possiate fare cerca per le botteghe e case dove si suole vendere a voi note e rivelate, e quelle non ritrovandole aggiustate e mercate esigerete le debbite pene, acciò li popoli non siano gravati.

Datum Neapolis ex Regia Cammera Summaria, die 22 mensis ianuari 1613. Iuan Alfonso Suarens M.C.L. Scipio Brantolinus. Iohannes Dominicus Scognamigli act.dus. Iohannes Baptista de Palma. Extracta est praesens copia a Registro mandatorum curie. Instructionum 31 at. 129 at. cum quo facta collatione concordat meliori tamen semper salva, et in fidem. Datum ex Regia Camera Summarie, die 25 mensis octobris 1675. Nicolaus Quaranta magistri actorum Thomas Clezeranus act.des Adest signum.

Extracta est praesens copia ab alia consimili autentica penes me cum quo facta collatione concordat meliori revisione semper salva, et in fidem, Neapolis, die vigesima mensis septembris 1780.

Io Josiph di Amayo magistri
Io Josiph di Amayo»¹²⁶.

Il testo è ripreso con poche varianti nel volume di Vincenzo Cervellino del 1756, *Direzione ovvero guida delle università di tutto il Regno di Napoli per la sua retta amministrazione*, riedito nel 1776¹²⁷. Pare evidente che i principali pesi e misure considerati "campioni regi" venissero conservati a Napoli presso la sede del Tribunale della Regia Zecca, ove opera il funzionario denominato campione, e che gli adeguamenti da fare nei singoli municipi, pur in possesso di campioni derivati dai modelli conservati

¹²⁵ Ms.: presentadonale.

¹²⁶ ASSa, *Archivi privati*, Famiglia Ruggi d'Aragona, busta 73, fasc. 32, «Istruzioni circa la giurisdizione della Zecca delli pesi e misure delle università del Regno».

¹²⁷ V. Cervellino, *Direzione ovvero guida delle università di tutto il Regno di Napoli per la sua retta amministrazione*, Napoli, Stamperia di Catello Longobardi, 1756, pp. 200-202. Il medesimo testo compare nell'edizione successiva stampata da Vincenzo Manfredi nel 1776 alle pp. 177-180, ove le competenze della Giurisdizione sono descritte invariate a p. 177: «nel zeccare o adeguare e giustare i pesi e misure, stadere ed ogni altra natura di pesi, tomoli, mezzi tomoli, ed ogni altra sorta d'instrumenti di comprare e vendere, quali non solo si hanno da giustare, campiare e mercare, ma conoscere le frodi in tutte le mercanzie e robe, di maniera che non si possa vendere e comprare una cosa per un'altra, etiam sopra l'argento, e di qualsisia metallo [...]. [L'università] avrà da campiare tutt'i pesi e misure necessarie, bilance, stadere, mezze canne, bracci, tomoli e mezzi tomoli, e quelli campionati con li regj campioni avrà da conservarli dentro una camera, dove si sogliono tenere le scritture dell'università; quale campione avranno da tenere in molta custodia, e quelli conservarli intatti ed illesi senza macula alcuna per potersi di poi farne dopo l'aggiustamento».

nella capitale, venissero curati da persone elette localmente e denominate "deputati", sempre operanti in collaborazione con i rappresentanti politici della comunità. Per quanto le competenze delle singole università si estendano ad argenti e metalli, non è mai menzionata la figura del "regio campione" tra quelle previste a livello locale, nemmeno quando si parla di battere il *merco* della città.

Nel 1772, nell'*Istoria delle leggi* del Regno, Ginesio Grimaldi accennava alla verifica di bilance e pesi con i regi campioni, al controllo del peso delle monete e alla mercatura¹²⁸. Nel 1782 Pompeo Sarnelli dedicava all'argomento un breve passaggio nella sua *Nuova guida* di Napoli, ove, nel riferire di alcuni tribunali regi, menzionava la Gran Corte della Zecca dei pesi e misure, composta da due maestri razionali, dal giudice e dal regio campione, che «decide le cause de' pesi e misure ed è giudice di appellazione delle cause del seguente Tribunale della Bagliva»¹²⁹. Invece nel 1788 Giuseppe Sigismondo ne parlava con maggiore distensione, citando il regio campione e ribadendo che compito dell'Ufficio fosse quello di marcare una volta l'anno, con un regio segno, i pesi, le bilance ed ogni altra misura:

«È d'uopo ora che, brevemente, si faccia parola del Tribunale della Regia Zecca dei pesi e misure e di quello detto della Bagliva. Il primo fu dismembrato dal Gran Tribunale della Zecca, allorché, questo abolito, si formò il Tribunale della Sommaria, e reggevasi presso la chiesa di Sant'Agostino ove sta al presente la Regia Zecca delle monete. Oggi è rimasto con due maestri razionali ed un giudice legale, ma non togato, ed il regio campione. Questo Tribunale altro carico non ha che marcare con un regio segno tutti i pesi, le bilancie ed ogni sorta di misure una volta l'anno. Della giurisdizione di questo Tribunale si ha che nel 1609, allorché fu mutata per la seconda volta la sua costituzione, fu stabilito dalla Regia Camera della Summaria che consisteva nelle frodi dei pesi e misure in due modi, cioè: I, quando il peso o misura è meno del campione (cioè della norma approvata) e si vende con quel peso o misura; II, quando il peso o misura è giusta e si dà il meno. Passò poi la Camera a distinguere la giurisdizione del giustiziero (del quale parleremo a suo luogo) da quella della Zecca, e disse: però dov'entra assisa posta dagli eletti in quelle robbe è la giurisdizione del giustiziero per quello che dà il meno, ma per pesi e misure mancanti sono sempre soggetti alla Zecca; qual Consulta fu approvata ben anche dal Collaterale. Oggi questo Tribunale, o per meglio dire Arrendamento, si affitta come corpo fiscale, mercecché nel 1759 fu incorporato alla Regia Corte, essendo prima dei consegnatarj. I giudici pedanei di questo Tribunale sono i due maestri razionali, i quali esercitano un mese per ciascheduno, ma le controverse in forma giudiziaria si agitavano nella Reale Soprintendenza, dai decreti della quale si avea il richiamo nella Camera della Summaria. Oggi tutto il dritto è passato al Supremo Consiglio di Azienda»¹³⁰.

Alla luce di quanto letto sembra plausibile la collocazione di questo funzionario a Napoli, ove sono raccolti tutti i campioni, anche in vista di cause giudiziarie, e non in altre città del Regno, alle quali, comunque, erano riconosciuti ampi poteri. Tuttavia le carte

¹²⁸ G. Grimaldi, *Istoria delle leggi e magistrati del Regno di Napoli*, Napoli, Stamperia Orsiniana, 1772, X, p. 322.

¹²⁹ P. Sarnelli, *Nuova guida de' forestieri e dell'istoria di Napoli. Libro primo*, Napoli, 1782, p. 39.

¹³⁰ G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli, Fratelli Terres, 1788, I, pp. 83-84.

d'archivio rinvenute in questi anni, come si vedrà a breve, rimandano indistintamente al regio campione della città di Salerno e al regio campione della Zecca di Napoli, e almeno in un caso esse riferiscono di un vero e proprio attestato ufficiale emesso dalla Regia Zecca di Napoli, com'era consuetudine per le opere più importanti¹³¹.

Tra i documenti noti riprendiamo l'atto notarile del 1727 che formalizza al Buonacquisto la commissione del paliotto da parte dell'Almo Collegio Medico Salernitano. In esso si legge di un «paliotto d'argento a prova di zecca e che sia marcato con li tre marchi secondo l'uso», e più giù anche di una statuetta consegnata alla città e suggellata col *marco* di Salerno¹³². Però poi chi pesa l'opera terminata e ne dà dichiarazione è Antonio Ferrazzano, ossia il «Regio Campione della Regia Zecca di monete di Napoli»¹³³. L'atto di commissione di questo paliotto rinvia al marchio dell'Arte di Napoli, al bollo del console e al punzone dell'artefice («li tre marchi secondo l'uso»), nonché al marchio della Zecca, ma non menziona alcun funzionario particolare preposto al controllo, né qualche specifica in grado di chiarire le competenze della Zecca di pesi e misure di Salerno e della Zecca di monete di Napoli (alla quale si deve il certificato finale). Analoghi termini sono rintracciabili in un contratto sottoscritto nel 1740 dall'arciconfraternita della Santissima Concezione di Nocera Inferiore, eretta nel convento dei frati minori, con l'argentiere napoletano Gaetano Fumo per la realizzazione dell'«apparato d'argento dell'altare di essa Immacolata Concezione». Nel documento leggiamo di «merchi e bolle solite» e di un attestato comprovante la qualità dell'argento:

«In presenza nostra have promesso consignare detti signori ufficiali, ed altri, che pro tempore saranno nella detta venerabile cappella a pruova della Regia Zecca con metterci li merchi e bolle solite da esso signor

¹³¹ C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, cit., 1973, p. 78.

¹³² «la perfezione del lavoro di detto paliotto debbia essere in conformità del lavoro della statuetta d'argento che lui remise in questa città. Quale statuetta si è restituita al detto magnifico Giacinto sugellata col marco della Zecca di pesi e misure di questa città»: ASSa, *Protocolli notarili*, notaio G.A. Barone, busta 5278, cc. 70r-77r, in L. Avino, *L'argentiere settecentesco Giacinto Buonacquisto a Salerno*, cit., pp. 223-226, in part. p. 224.

¹³³ Si tratta del titolo col quale si presenta nella dichiarazione redatta dopo aver pesato l'opera, che è allegata al precedente documento notarile: «Si fa fede da me sottoscritto Antonio Ferrazzano Regio Campione della Regia Zecca di monete di Napoli come ho pesato al signor Iacinto Buonacquisto orefice argentiere li seguenti argenti: cioè un paliotto di argento tutto guarnito con sue pezzi. [...] E detto argento si è pesato con l'assistenza del signore don Bartolomeo Canoro et il signor Carlo Rufolo e in fede ho fatto la presente e sottoscritta di mia propria mano. [...]» (ASSa, *Protocolli notarili*, notaio G.A. Barone, busta 5278, in L. Avino, *L'argentiere settecentesco Giacinto Buonacquisto a Salerno*, cit., p. 218 nota 13).

Gaetano apporsi nelli suoi lavori per il magnifico attestato della bontà del detto argento»¹³⁴.

Inoltre nell'atto notarile del 1764, con il quale l'Almo Collegio Medico Salernitano e l'argentiere napoletano Antonio Florio stipulavano un accordo per la fornitura di un baldacchino d'argento, fatto «secondo il disegno da lui formato ed in presenza nostra sottoscritto, tanto da esso lui, quanto dalli detti signori Collegiali Deputati, e rimasto in potere di esso signore Antonio»¹³⁵, è richiesto «argento di tutta bontà e perfezione, e mercato pezzo per pezzo dalli signori consoli dell'arte di Napoli»¹³⁶. Nel testo, che prosegue con le norme di pagamento e di consegna, nonché con le clausole ai danni dell'argentiere in caso di inadempienza, non è riportata alcun'altra forma di controllo del metallo impiegato. In un atto successivo però, redatto a causa di illeciti da parte dei committenti e risolti con la concessione di alcune proroghe di pagamento, nel sottolineare il rispetto dell'istrumento sottoscritto in precedenza, Florio aggiunge di aver fatto pesare l'opera al regio campione di Salerno:

«Per esecuzione del quale [l'istrumento], avendo il detto signor Antonio formato il baldacchino, ave quello trasportato in questa città, e dalli detti signori deputati si è ricevuto, per essersi ritrovato a tenore del disegno ed a tutta perfezione, e fattosi pesare dal Regio Campione di Salerno pezzo per pezzo, si è ritrovato ascendere il peso dell'argento a»¹³⁷.

E ancora, nella commissione del 1792 ai fratelli Domenico e Ferdinando Rispoli per la fornitura di sei frasche, sei candelieri e una croce, da porre sull'altare maggiore della chiesa di San Pietro a Cetara, è scritto che il metallo venisse bollato «dal regio console dell'Arte», tuttavia, per «maggior cautela e securtà» dei committenti, era previsto un ulteriore controllo da compiersi a Napoli (probabilmente presso la Regia Zecca):

«Con patto convenuto che prima di farsi la consegna di tutte dette frasche, candelieri ed altro debbano essi di Avallone, Autuori e Ferrigno, o ciascheduno di loro, andare in detta città di Napoli, e pesarsi detta

¹³⁴ ASSa, *Protocolli notarili*, notaio F. Ungaro, busta 4090, cc. 68r-74v, in A. Caffaro, *Maestri argentieri napoletani attivi tra Cetara e Nocera*, cit., pp. 207-211, in part. p. 208.

¹³⁵ ASSa, *Protocolli notarili*, I versamento, Salerno, notaio C. Barone, busta 5327, anno 1764-65, cc. 1r-3v, in part. c. 1v. Il contratto è riassunto in S. Sciarrotta, *Artigiani*, cit., p. 220.

¹³⁶ ASSa, *Protocolli notarili*, I versamento, Salerno, notaio C. Barone, busta 5327, anno 1764-65, c. 1v.

¹³⁷ ASSa, *Protocolli notarili*, I versamento, Salerno, notaio C. Barone, busta 5327, anno 1764-65, cc. 220r-224r, in part. c. 222v. I problemi con l'Almo Collegio de' Medici di Salerno continuano e l'intera vicenda è riassunta in ivi, busta 5327, anno 1765, cc. 45v-50v, ove è ribadito il regio campione di Salerno, al quale era stato sottoposto il baldacchino (c. 47v).

apparata d'argento per loro maggior cautela e sicurtà»¹³⁸.

Dunque, in considerazione delle carte presentate – o meglio parzialmente ripresentate – non è scontato assegnare il bollo «SA» al regio campione di Salerno, come proposto sopra, poiché non sono chiare la sua presenza in città e le eventuali differenze con l'omologo partenopeo, né tantomeno è più chiaro il quadro relativo alla giurisdizione della Zecca di pesi e misure di Salerno. Inoltre ci sono dei passaggi all'interno dei documenti rubricati e dei testi settecenteschi che lascerebbero finanche profilare l'eventualità che il regio campione operante a Salerno fosse cosa distinta dalla giurisdizione della Zecca di pesi e misure della città. E tutto ciò rende più complesse la questione del sistema di controllo vigente per le lavorazioni di metalli nobili a Salerno e il problema dell'assegnazione del marchio «SA» coronato, marchio che in ogni caso appare tipologicamente identico al marchio dell'Arte «NAP» (con corona) usato nella capitale. Di certo la dipendenza dalla corporazione di Napoli è palese, e del resto erano stati proprio i consoli napoletani ad intervenire ai danni degli orafi salernitani (i Giordano e i Luciani) per i brogli sull'argento scoperti nella prima metà del Settecento¹³⁹, ma ciò non deve pesare sulla risoluzione al nostro quesito.

Chiarifica la presenza del regio campione a Salerno, nonché i suoi rapporti con l'università e con la giurisdizione della Zecca di pesi e misure, e pare confermare anche l'uso esclusivo di un marchio da parte del campione, ma che purtroppo non ci è concesso di identificare, un fascicolo conservato nell'Archivio di Stato di Napoli, nel fondo Regia Camera della Sommaria. Si tratta di documenti relativi agli anni 1775-80 che illustrano problemi di successione ereditaria e il diritto all'esercizio di regio campione della città di Salerno da parte di Carlo Fedele: «Atti per il magnifico Carlo Fedele cittadino di Salerno con l'università di detta città di Salerno e magnifico Matteo Fedele»¹⁴⁰. In parte il fascicolo riprende informazioni già riportate sopra, ma a queste esso accosta nuovi dettagli che rendono più chiaro il contesto amministrativo che sto cercando di delineare per calarvi il campione e la giurisdizione della Zecca. Infatti in esso si legge che per l'esercizio di questa giurisdizione, l'università di Salerno provvedesse all'elezione, sottoposta a regio assenso, di un esperto «nel mestiere di adeguare e fissare i pesi e le misure suddette col carattere, seu

¹³⁸ ASSa, *Protocolli notarili*, notaio F.M. Perrelli, busta 2382, cc. 20v-23v, in A. Caffaro, *Maestri argentieri napoletani attivi tra Cetara e Nocera*, cit., pp. 216-218, in part. p. 217.

¹³⁹ M. Greco, *Cronaca di Salerno (1709-1787)*, cit., p. 33.

¹⁴⁰ Archivio di Stato di Napoli (d'ora in poi ASNa), *Regia Camera della Sommaria*, Processi. Pandetta generale o seconda sec. XVI-1808, busta 330, fasc. 8254.

Ufficio di Campione di essa città», e che solo all'università spettasse tale elezione e non al possessore della giurisdizione della Zecca, ossia a chi l'università dava in subaffitto l'ufficio governativo. La revisione di pesi e misure adottate nel territorio salernitano sarebbe avvenuta al cospetto di due amministratori cittadini e «dell'affittatore della Gabella della Zecca di essa città», «affittatore» che era tenuto ad affidarsi al campione per campionare e zeccare.

Inoltre, il cognome Fedele richiama quell'Angelo che nel 1722-25 verificava gli argenti donati da monsignor Poerio alla città di Salerno (citato da Ruotolo nel 1998), e consente di ipotizzare che la famiglia Fedele abbia detenuto l'ufficio di regio campione per quasi tutto il XVIII secolo. Il fascicolo informa del precedente campione, Angelo Fedele, morto nel 1770, e del successore, il figlio Carlo, cioè il protagonista della *querelle* giudiziaria, invero ben conosciuto dalle autorità civili poiché coadiuvava il padre dal 1763 in quanto inabile per la vecchiaia, ma senza percepire emolumento alcuno (fino alla morte del padre, quando figura ufficialmente nuovo campione di Salerno). Plausibile è l'identificazione di questo Angelo con quello documentato negli anni Venti del secolo, e quindi è plausibile l'ipotesi che avesse potuto detenere la carica di campione per circa un cinquantennio. Del resto Carlo, nel 1775, precisava che «suo padre esercitò per molti anni la carica di pubblico Campione di quella città»¹⁴¹, e poco dopo, nel 1776, affermava che «per tutto il tempo che visse esercitò l'impiego di Cambione della città suddetta, la quale, possedendo in feudo il dritto de pesi e misure, a detto quondam Angiolo, in qualità di Cambione di essa città, si apparteneva il dritto di adeguare i pesi tutti e misure in tutto il tempo dell'anno, in maniera che gli affittatori pro tempore di detto dritto, o sia gabella, indispensabilmente si sono dovuti servire della persona del cennato Cambione»¹⁴². L'altro erede di Angelo, Matteo, pretendeva competenze sull'ufficio del campione, pur in assenza di una sua elezione, ma non gli viene riconosciuto alcun diritto, che al contrario è confermato al fratello, legittimo detentore dell'ufficio.

Risparmiando la trascrizione di tutte le ventisette carte del fascicolo, è utile la lettura delle prime di esse, nelle quali sono ricostruiti alcuni passaggi di tipo amministrativo che

¹⁴¹ ASNa, *Regia Camera della Sommaria*, Processi. Pandetta generale o seconda sec. XVI-1808, busta 330, fasc. 8254, c. 8r.

¹⁴² ASNa, *Regia Camera della Sommaria*, Processi. Pandetta generale o seconda sec. XVI-1808, busta 330, fasc. 8254, c. 12r. Dalle altre carte del fascicolo si apprende che la campionatura e la zeccatura avvenivano «per antichissimo solito [...] sempre nella bottega del cambione» e che spettava all'università fornire indicazioni diverse in occasione della Fiera, cfr. *ivi*, c. 13r.

fanno luce sul pubblico campione:

«[c. 2r] Die 14 mensis julij 1775, in Neapolis presentata per magnificum Dominum Don Carolus Antonius Tarsia.

Procuram notar Granato actuario.

Nella Regia Camera della Summaria compare Carlo Fedele della città di Salerno, e dice come possedendo detta città il corpo feudale e giurisdizionale della Zecca de pesi e delle misure nella intiera estensione di essa città e suoi territori, da tavolati (?) della città medesima, e per l'esercizio di detta giurisdizione; e per la dovuta esattezza de pesi e delle misure si è sempre eletta e destinata una persona probba ed esperta nel mestiere di adeguare e fissare i pesi e le misure suddette col carattere, seu Ufficio di Campione di essa città, al quale spetta, in forza di antichissima inveterata costumanza, de aggiustare, campionare e mercare tutti li pesi e le misure della detta città e suo territorio, anche in occasione delli saggi si fanno dalla città suddetta in tutto l'anno per il buon uso della grassa; especialmente nel mese di settembre, allor che costumasi in detta città in esecuzione anche istruzioni che da questa Regia Camera a tutti i Tribunali della Zecca del Regno di chiamarsi, nel mese di settembre di ciascun anno, a revisione i pesi e le misure tutte di essa città e suo territorio per farli rivedere, aggiustare e campionare coll'assistenza di due eletti e dell'affittatore della Gabella della Zecca di essa città, esigendosi da esso Campione di essa città i deritti a sé appartenenti per l'aggiustamento, accomodo e campionatura de pesi e misure suddette, tanto che è tenuto l'affittatore della detta Gabella della Zecca di far campionare e zeccare dal detto Campione di essa città i pesi e le misure tutte degli abitanti in essa città e suo territorio, come dall'autentica copia dell'offerta fatta per l'affitto di detta Gabella, che il comparente produce con potestà di rilasciarne copia. Or essendo nell'anno 1770 vacata in detta città di Salerno la carica di detto Campione per la morte del fu Angelo Fedele, restò eletto alla carica suddetta esso comparente suo figlio, che, per molti anni, stante l'inabilità di detto suo padre, avea servito gratis da sostituto al medesimo colla futura dopo la di lui morte, e la conclusione, colla quale esso predetto comparente restò eletto nella carica [c. 2v] suddetta, fu roborata di regio assenso, che fu presentato tanto nella Soprintendenza doganale, quanto in questo Tribunale della Regia Camera, come dal detto originale regio assenso e dell'osservanza prestatali da i sopradetti due Tribunali, che il comparente anche produce, con potestà di rilasciarne copia.

Trovandosi adunque il comparente con sì giusto titolo, eletto ufficiale del Campione di detta città, e nel legittimo possesso dell'esercizio di detto officio colla solita provvisione ed altri lucri ed emolumenti al medesimo annessi, si pretese tempo fa da Matteo Fedele fratello del comparente, per puro sfogo di stizza fraterna, d'introdursi nell'appartenenza di detto officio, senza che avesse avuta mai la menoma ingerenza e delegazione in sua persona da detta città e suoi governatori, alla quale s'appartiene l'elezione della carica suddetta, tanto che si è preinteso di esser comparso in Regia Camera dove, facendosi lecito asserire forse mille cose tutte aliene dal vero, pretese doversi permettere l'esercizio di campione e bilancione in detta città, e vanta di esserle stato accordato qual ora però fusse stato eletto a detta carica dai governatori della Zecca. In sequela, di che essendosi adoperato in ciò a far dare esecuzione alla Regia Udienza, la medesima avendo conosciuto di non potersi dare luogo alla domanda di detto Matteo senza la legittima elezione di detta città in di lui persona, ed all'incontro trovandosi questa fatta legittimamente in persona del comparente, ch'è nel giusto possesso, non potevasi pregiudicare de deritti ed altro a detta carica annessa coll'intrusione di detto Matteo Fedele, cose tutte dal medesimo taciute, perciò ordinò che, ridotto ad jus et iustitiam l'osservanza antecedentemente data alle provvisioni suddette, l'affittatore della Gabella della Zecca di detta città si fusse servito del comparente ordinario campione della medesima per zeccare, adeguare e campionare i pesi e le misure [c. 3r] tutte della città e suo territorio, servata la forma della conclusione di detta città, colla quale esso comparente fu eletto a detta carica, munita di regio beneplacito come sopra. E perché la giunse a esiggere che la zecca e la campionatura di tutti i pesi e delle misure tutte della detta città di Salerno e suo territorio si faccia dal comparente ordinario campione di essa città eletto da i di lei governatori e confermato in tal carica col sopradetto assenso, senza darsi luogo a qualunque intrusione, che sotto qualunque colore e pretesto si potesse pretendere da detto Matteo o altro anche sull'appoggio di futura, che mai ottenesse da detta città, atteso si dovrebbe ciò verificare in morte del comparente, e fra di tanto non se li può fare menoma pregiudizio nell'esercizio di detta carica con tutto quello che alla medesima è annesso e si appartiene.

Ricorre per tanto in essa Regia Camera, e fa istanza anche in vista di detti documenti che presenta, ordinarsi di essere esso comparente mantenuto nel possesso dell'esercizio di detta carica colla sua provvisione ed altro a quella annesso, giusta l'antica costumanza, senza che possa essere da detto Matteo, o altri pretensori, in menoma parte perturbato, leso o pregiudicato in detta carica, e sue antiche solite appartenenze, con farsi ordine a chiunque di non ardire introdursi in ciò che secondo l'antico solito spetta a detta carica sotto quelle pene che meglio stima essa Regia Camera, e per l'effetto suddetto spedirsi le debite provvisioni dirette alla Regia Udienza di Salerno, alla quale, affine di evitarsi ogni tragiversino fa similmente istanza ordinarsi di non dare osservanza ad altre provvisioni ed ordini di essa Regia Camera se non spediti presso la sottoposta (?) banca ed inibirsi conseguentemente tutte le altre casi. Così dice e fa istanza, istanza jus salvis iuribus.

[c. 3v] Regia Udienza della Provincia di Salerno [...] come in questa Regia Camera è stata presentata la seguente comparsa.

Pertanto, stante dall'originale reale assenso di Sua Maestà, che Dio guardi, presentata presso gl'atti di questa Regia Camera cum potestate relaxandi copiam, appare di essere stato il suddetto magnifico comparente in vigore di passata conclusione fatta dalla città di Salerno per l'impotenza del quondam Angelo Fedele suo padre eletto all'esercizio dell'Ufficio di Campione di detta città e suo tenimento e per la di lui morte in quello confermato vi dicemo ed ordiniamo che debbiate mantenere e far mantenere il suddetto comparente nel possesso dell'esercizio di detta carica, purché però in quello legittimamente ritrovarsi, con farli godere la solita provvisione e tutti quei lucri ed emolumenti annessi al detto Ufficio di Campione a tenore dell'antico solito e secondo viene ordinato nel detto reale assenso, al qual effetto debbiate far ordine e mandato al magnifico Matteo Fedele ed altri a chi spetta acciò sotto pena di docati trecento per ciascuno contro detto Fisco Regio. E non debbano contro l'ordinato nel detto precitato regale assenso di Sua Maestà, che Dio guardi, ingerirsi, né intromettersi in detta carica, né che decendo cosa in contrario comparente in questa Regia Camera, e presso del sottoscritto actuario ad finem providendi. E così senza. Datum Neapoli die 14 mensis iulij 1775.

Don Angelus Cavalcanti M.C.L.

Don Petrus Antonius Torellus

Don Nicolaus Granata actuario»¹⁴³.

Il fascicolo riferisce inoltre della famiglia Ruggi d'Aragona, che come detto possedeva molti uffici di governo, che nella metà del secolo aveva sostenuto una causa con l'università di Salerno per l'apposizione di diritti fiscali non conformi alle tariffe ufficiali:

«[c. 4r] esigge per detta Gabella li deritti a tenore della tariffa della Regia Camera, e quella non alterare, con osservare il decreto interposto dalla Regia Camera della Summaria a di 16 settembre 1755 nella causa aggirata tra detta città [Salerno] e l'illustre Marchese Ruggi d'Aragona, confermato dalla medesima nell'anno 1761 in grado di nullità proposte da detto Marchese Ruggi e di restituzione in integrum domandato per parte della suddetta città, col quale decreto della Regia Camera fu ordinato di doversi detto illustre Marchese Ruggi d'Aragona mantenere nel possesso seu quasi d'esiggiere il [c. 4v] deritto del peso servata forma del rito della Regia Camera»¹⁴⁴.

Non si ritrova menzione di attestati o di dichiarazioni da farsi dopo i controlli, che tuttavia possono essere ritenuti impliciti, ma non dobbiamo pensare che il ricorso al "magnifico attestato" e la valutazione da parte della Regia Zecca siano stati argomenti affrontati solo in provincia nel corso del Settecento, vale a dire in luoghi distanti da Napoli e privi di una corporazione di orafi (per il secolo precedente, a Salerno, non ho riscontrato casi affini, ad esempio nell'atto del 1661 col quale il sindaco e gli eletti della città donavano alla cattedrale di San Matteo sei candelieri, «seu splendori», quattro giare, un crocifisso e carteglorie realizzate da Pietro di Crescenzo, ove pur si legge di prezzi, non si trova un cenno a regio campione e ad attestato)¹⁴⁵. Anche nella capitale alcuni committenti

¹⁴³ ASNa, *Regia Camera della Summaria*, Processi. Pandetta generale o seconda sec. XVI-1808, busta 330, fasc. 8254, cc. 1r-2r.

¹⁴⁴ ASNa, *Regia Camera della Summaria*, Processi. Pandetta generale o seconda sec. XVI-1808, busta 330, fasc. 8254, cc. 4r-v.

¹⁴⁵ «a tempo del passato contagio, et proprio alli 23 di giugno 1656, per le gratie ricevute per detta città dal

richiedevano l'intervento del regio campione, e vi sono vari casi. Indicativo è quello di Domenichino per la cappella del Tesoro in San Gennaro: nell'ultimo pagamento fatto a Cesare d'Auria ad aprile 1634 per le lastre di rame fornite a Domenichino si legge del regio campione e di una «fede del Campione»¹⁴⁶. La relazione del regio campione della Regia Zecca di moneta di Napoli, nell'agosto del 1695, era richiesta dalla Deputazione di san Gennaro per la verifica del peso del paliotto d'argento di Giovan Domenico Vinaccia, passato a miglior vita poco prima¹⁴⁷. Lo stesso paliotto d'argento di Matteo Treglia per il monastero di San Gregorio Armeno era pesato dal regio campione di Napoli¹⁴⁸. E gli stessi argentieri si avvalevano del lavoro del regio campione se ricordiamo quanto computo nel 1687 da Domenico Marinelli e Antonio Avitabile, che avevano fatto pesare gli argenti consegnatigli dal priore della basilica di San Nicola a Bari per ricavarne materia prima da

glorioso apostolo et evangelista san Matteo suo protettore et padrone, et in particolare a' tempo del detto contagio et invasione dell'armata francese, li signori del governo d'essa città in quello tempo unanimiter conclusero et fecero voto al detto glorioso Santo di darli dui candalieri grandi, seu splendori d'argento, con l'arme et descrittioni d'essa città, con forme si ne fece conclusione, quale si conserva nel libro de' decreti di detta città. In luoco delli quali splendori essi signori eletti et sindaco hanno fatto fare da Pietro di Crescenzio, argentiero di Napoli, sei candelieri, quattro giarre, un crocefisso, una carta di gloria et una carta d'imprincipio di argento di peso di libre cento et sei et mezza et cinque quarti, che, alla ragione di docati dieci e carlini tre la libra, ascendono alla summa de docati mille e novantasei, tarì quattro et grana quindici, et per la manifattura di quelli, apprezzata per docati quattrocento settanta cinque, che unito con detto prezzo d'argento fanno la summa de docati mille cinquecento settanta uno, tarì quattro et grana quindici; delli quali essendosine percepti dalla gabella esatta delle grana cinque per tumolo de farina imposta [c. 325v] a tempo di detto voto in virtù di detta conclusione et reggio assenso docati mille trecento quarant'otto, essi signori eletti et sindaco de questo corrente anno ci hano refuso et pagato del'intrade di essa città tutto il complimento, che ascende a docati ducento vinti tre, tarì quattro et grana quindici»: ASSa, *Protocolli notarili*, I versamento, Salerno, notaio G. D'Arminio, busta 4992, anno 1661, «Testimoniale et receptio candalaborum pro fedelissima civitate Salerni ut infra», cc. 324v-325v. Si tratta della donazione di opere eseguite da Pietro di Crescenzo più volte ricordata dagli storici.

¹⁴⁶ E. Nappi, *La Cappella del Tesoro e la Guglia di San Gennaro: nuovi documenti e nuove fonti*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, Electa Napoli, 2002, pp. 91-99, in part. p. 96.

¹⁴⁷ F. Strazzullo, *La Real Cappella del Tesoro di S. Gennaro. Documenti inediti*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1978, p. 138; la relazione del regio campione Antonio Ferrazzano è in A. Russo, *Il Barocco "peregrino" di Giovan Domenico Vinaccia. Il paliotto argenteo dell'altare maggiore*, in S. Causa, a cura di, *San Gennaro patrono delle arti. Conversazioni in Cappella 2016*, Napoli, Arte'm, 2016, pp. 37-77, in part. pp. 74-75.

¹⁴⁸ V. Rizzo, *Scultura della seconda metà del Seicento*, in R. Pane, a cura di, *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, Milano, Edizioni di Comunità, 1984, pp. 363-408, in part. p. 395.

reimpiegare in nuove opere dedicate al vescovo di Mira¹⁴⁹.

Indicativo è infine l'episodio che coinvolgeva Gaetano Manzone nel 1745 per il paliotto dell'altare maggiore della chiesa della Trinità delle Monache (anche per la vicenda propriamente artistica che c'informa dell'aggiunta di nuovi elementi a nove anni circa dal suo compimento)¹⁵⁰, episodio che accresce le questioni su questo funzionario, in quanto giungeva nella bottega del maestro:

«Si fa fede per me sottodetto Regio Campione, a chi la presente spetterà vedere, o sarà in qualsivoglia modo presentata, in sudetto, sive extra etiam [...], come nelli nove del passato mese di giugno del corrente anno, a richiesta del signor don Nicola Truglio, ho, nella bottega di argentiero del magnifico Gaetano Manzone, pesato l'infrascritto argento da detto Gaetano fatto per servizio del paliotto dell'altare maggiore della chiesa della Trinità delle Monache.

Ho pesato due bottini con francie d'argento per servizio di detto paliotto, sette restelli per sette paliotti per altari di detta chiesa, e l'ho ritrovati di peso in tutto libre cinquantasette, et ongie due, et in fede, Napoli li 21 dicembre 1745.

Donato Zampa Campione fo fede ut supra.

Io notar Gennaro Maria del Re di Napoli sono testimone, et in fede»¹⁵¹.

¹⁴⁹ F. Strazzullo, *Alcuni documenti inediti attinenti la storia dell'arte del '600 napoletano*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, Electa Napoli, 1986, pp. 243-250, p. 247.

¹⁵⁰ Attingendo da fonti precedenti, i Catello attribuivano il paliotto a Gaetano Starace, per gli elementi a fusione, e a Carlo Schisani, per le parti a sbalzo, con una datazione al 1736, cfr. *La Trinità delle Monache: il paliotto*, in «Napoli nobilissima», 11, 1902; C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, cit., 1973, p. 70; C. Catello, E. Catello, *Scultura in argento nel Sei e Settecento a Napoli*, Sorrento (Na), Di Mauro, 2000, p. 44; D. Catalano, *Argenti sacri da Napoli e dal meridione: presenze nel Lazio tra XV e XVIII secolo*, in B. Montevecchi, a cura di, *Sculture preziose. Oreficeria sacra nel Lazio da XIII al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Città del Vaticano, 30 marzo - 30 giugno 2015, Roma, Gangemi, 2015, pp. 55-65, in part. p. 64. Si deve a Serena Bisogno la pubblicazione di un documento tratto dall'Archivio di Stato di Napoli, fondo Corporazioni Religiose Soppresse, che riassume la storia del paliotto, rammentandone la commissione a Giacomo del Po del disegno e di un modellino, poi, dopo la morte di costui avvenuta nel 1726, la commissione a Filippo Marinelli delle parti architettoniche e a Paolo De Matteis delle figure, e infine a Gaetano Starace della traduzione in argento, che la terminava nel 1736, cfr. S. Bisogno, *Nicolò Tagliacozzi Canale. Architettura, decorazione, scenografia dell'ultimo rococò*, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2013, p. 261.

¹⁵¹ ASNa, *Corporazioni Religiose Soppresse*, fascio 5209, Trinità delle monache, foglio sfuso in fascio senza paginazione. Il documento mi è stato gentilmente trasmesso da Renato Ruotolo, che qui ringrazio.

Annotazione finale

Le vicende connesse alla produzione argenteria, o più estesamente orafa, di Salerno e di tutto il Principato Citra, compresa la diocesi di Capaccio, sono ben lungi dall'essere studiate e conosciute, ed hanno moltissimi interrogativi che attendono una risposta. Inoltre la carenza di documentazione e l'assenza quasi totale di manufatti riconducibili con certezza a botteghe locali non aiuta nell'individuazione dei tratti distintivi – non solo stile, bensì meccanismi di controllo, organizzazione dei maestri, etc. – di una manifattura propriamente salernitana, che, stando ai risultati ottenuti dalla ricerca storica più aggiornata, almeno per il Settecento si profila come «uno dei segmenti più prosperi dell'artigianato salernitano»¹⁵². Questi, sostanzialmente, sono i motivi che giustificano il prevalere di opere napoletane in un volume scaturito dall'indagine capillare di una porzione ben circoscritta del Salernitano. Tuttavia alcune testimonianze della lavorazione dei metalli preziosi in provincia, ora finalmente visive, benché estremamente esigue nel numero, sono riuscito a raccogliere e ad esporre.

¹⁵² S. Sciarrotta, *Artigiani*, cit., p. 238.

1.2. La diocesi di Capaccio tra metà '500 e metà '700: coordinate storiche e attori principali

Il territorio dell'antica diocesi di Capaccio (fig. 1)¹, appendice settentrionale della Lucania, che nel Medioevo «era andato incontro ad un destino di progressivo isolamento»² ed era diventato area di affermazione di grandi signorie con i Sanseverino, nel corso dell'età moderna, ovvero nei secoli del Vicereame di Napoli, maturava un assetto feudale di gran lunga differente, più frammentato, che influiva significativamente sulla situazione sociale, economica e culturale delle comunità³. Con la fine dei principi Sanseverino nel 1552⁴, sancita dal viceré don Pedro da Toledo, la diocesi di Capaccio chiudeva un importante capitolo della sua storia, nel quale il casato principesco ne aveva elevato la fama, contribuendo all'affermazione del suo centro maggiore, ossia Diano (l'attuale Teggiano), che Francesco Abbate ancora oggi paragona ad una vera e propria città, per dinamiche sociali, economiche, culturali e politiche, e per i più stretti legami con i grandi centri del Regno. Tuttavia, dopo il '52, con il mutare del panorama politico tutto il territorio perdeva la sua omogeneità, e mutava così l'orizzonte culturale di riferimento⁵. La baronia di Cilento (con sede a Rocca Cilento), Teggiano (sede privilegiata dei principi) e altri feudi dei Sanseverino passavano alla Corona, che li vendeva, parcellizzandoli, ai signori della Napoli vicereale, e non solo. Accanto alla nobiltà regnicola (ad esempio dei Carafa, Filomarino, Spinelli, Pignatelli, Caracciolo, Pappacoda, Villano) si ponevano altre

¹ Sui limiti della diocesi tra Medioevo ed età moderna, nonché per la corretta identificazione di paesi e casali, cfr. P. Cantalupo, *I limiti territoriali della diocesi di Capaccio nel XIII secolo*, in «Annali cilentani», 1, 1989, pp. 7-47.

² G. Galasso, *Storia del Regno di Napoli*, Torino, Utet, 2006, p. 896.

³ Per la storia della diocesi cfr. P. Ebner, *Chiesa baroni e popolo nel Cilento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1982; L. Rossi, *Vallen in Lucania*, Acciaroli (Sa), Centro di promozione culturale per il Cilento, 2001; F. Volpe, *La diocesi di Capaccio nell'età moderna*, Napoli, Esi, 2004; F. Volpe, *Lineamenti di storia della storiografia cilentana*, Napoli, Esi, 2014.

⁴ Sull'ultimo periodo di uno dei casati più potenti del Regno cfr. B. Di Salvia, G. Foscari, A. Montaudo, a cura di, *Ferrante Sanseverino. L'ultimo principe di Salerno nello scenario politico ed economico cinquecentesco*, atti del convegno, Salerno, 12 dicembre 2018, Salerno, Edisud, 2019.

⁵ Su Teggiano cfr. F. Abbate, *Aspetti della cultura figurativa nel Vallo di Diano. Committenza e territorio*, in V. de Martini, a cura di, *Il Vallo ritrovato. Scoperte e restauri nel Vallo di Diano*, catalogo della mostra, Padula, certosa di San Lorenzo, 22 luglio - 30 settembre 1989, Napoli, Electa, 1989, pp. 31-42, in part. pp. 32-39.

famiglie che non avevano derivato il loro *status* da meriti di guerra e concessioni sovrane, bensì legavano il loro potere ad improvvise fortune, e acquistavano feudi per legittimare l'ascesa sociale. Come precisato da Luigi Rossi, in questo momento «inizia un vero e proprio commercio di feudi e di titoli», e «sorgono tanti piccoli feudi di cui approfittano speculatori con scarsi vincoli culturali nella zona, per lo più residenti a Napoli, a Salerno, nella costiera amalfitana»⁶. Così inizia la progressiva estensione del toponimo Cilento – ormai svincolato da un sito e da una circoscrizione amministrativa – fino alle lontane propaggini del monte Stella⁷, che troverà una convalida nella seconda metà del Seicento⁸.

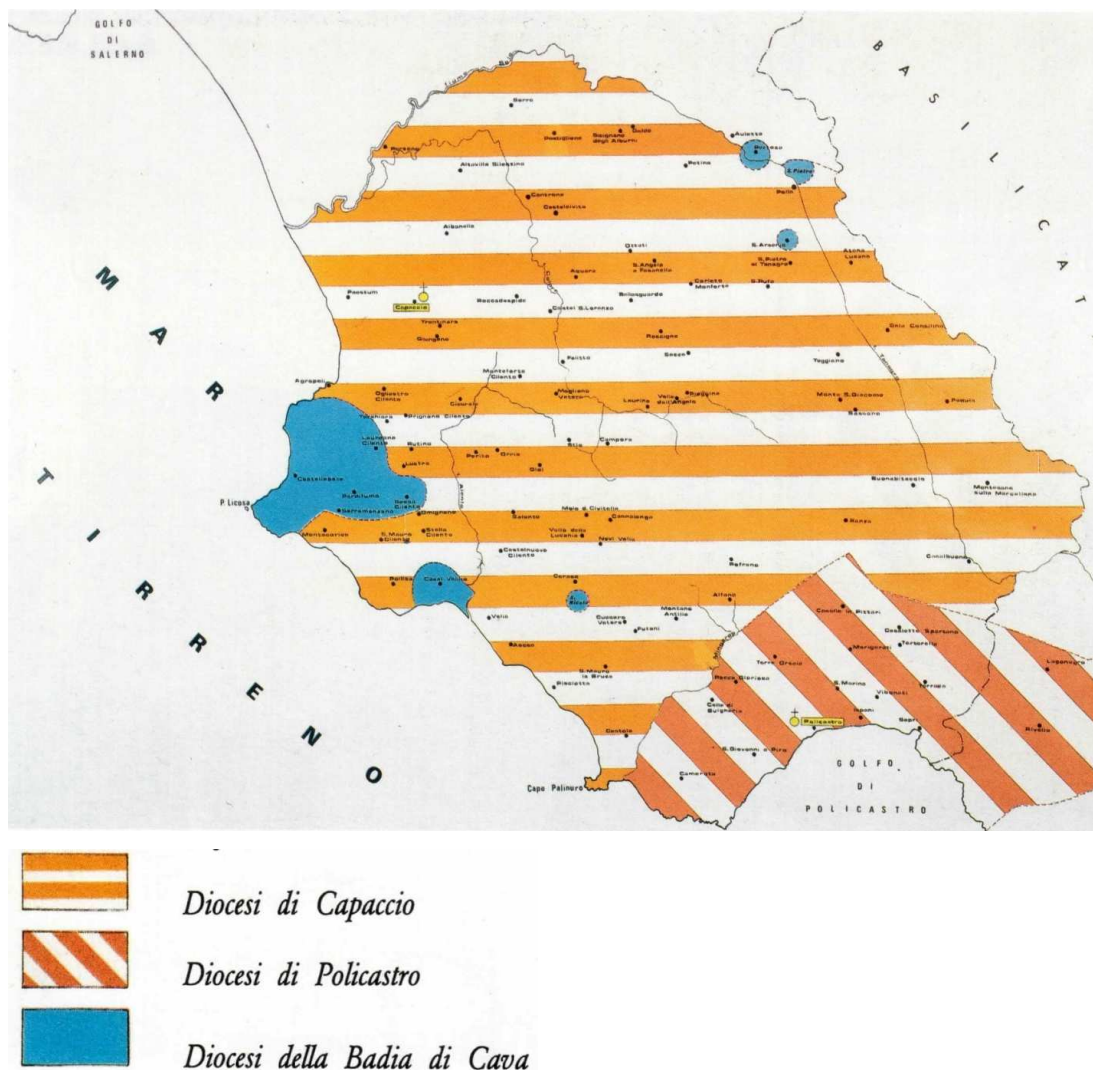


Fig. 1. Le diocesi esistenti nel basso Salernitano in età moderna.

⁶ L. Rossi, *Vallen in Lucania*, cit., p. 93.

⁷ N. Acocella, *Il Cilento dai Longobardi ai Normanni, secoli (X e XI)*, Salerno, Fratelli Di Giacomo, 1963, I, pp. 4-5.

⁸ P. Cantalupo, *Pagine storiche nei Comentaria di Giovan Nicola Del Mercato. Testo e traduzione*, Acciaroli (Sa), Centro di promozione culturale per il Cilento, 2001, pp. 12-15.

All'attuale area cilentana, ovvero al territorio che si estende a sud del Sele entro i confini del Principato Citra, dedicava alcune pagine Scipione Mazzella nel 1586. Non prive di toni coloriti nell'accennare ad aspetti sociali e di costume, esse sono utili ad inquadrare il territorio all'alba dell'età moderna per la sua estensione e per l'individuazione degli abitati principali:

«[44] Poscia, lasciato il fiume Silaro, si trova l'antica Pesto, ove per l'amenità dell'aere fioriscono le rose due volte l'anno, e quindi havea nome un seno molto pericoloso ch'oggi i marinari chiamano il Golfo di Salerno. Trovasi Agropoli, dove s'afferma, per la mollitie dell'aere, che passando le donne il dodicesimo anno sono simili alle cipriote, cioè che non si trovano più vergini. Vedesi poi Castello dell'Abbate, il Capo [45] della Licosa, prima chiamato il Promontorio Possidoniato, indi si trova Castello della Bruca, reliquie dell'antica Velia, col fiume Eleete, che dalla città d'Elea prese il nome, e quivi mandarono i romani per haver il modo di sacrificare a Cerere loro dea. Innanzi al territorio d'Elea sono le due Enotrie isolette, c'hanno piccioli porti artificiali: l'una è chiamata Isacia e l'altra Pontia. Scorgesi poi Camerota e Rocca Gloriosa, terra molto bella, nativo della quale è il molto reverendo fra Carlo Caro dell'habito di Santo Spirito, persona virtuosa e di honorate qualità. Appresso Policastro col suo golfo, che gli antichi chiamavano Seno Saprigo dalla città di Sapri, oggi nominata Libonati.

Entro terra è Capaccio, Nove con la Valle di Diano, poco lungi dalla quale, sopra un colle, è una terra detta Atane; dall'altra parte è Apolla, Tito e la Sala, così detta per avere i suoi monti pieni di salvia. Onde per ritrovarsi in questa valle una gran sorgiva d'acqua, con la città di Diano, Atane per Atteone, Tito per Titan, che è il sole, Apolla per Apollo, et Sala per lo sole, par che dalla somiglianza di questi nomi e dall'amenità del paese habbia quivi havuto origine la favola di Atteone figliuolo d'Aristeo, con Diana. Seguita poi la Padula col ricco monasterio di San Lorenzo tenuto da' padri certosini, Luria, Saponara e Marsico, con molte altre terre. Fu la Padula marchesato già di casa Cardona, ma ora n'è signore don Cesare d'Avalo, un de' figliuoli del Marchese del Vasto e gran cancelliero del Regno»⁹.

L'anno di stampa del volume di Mazzella è anche l'anno in cui papa Sisto V concedeva l'autorizzazione per lo spostamento della residenza del vescovo da Capaccio a Diano (è il periodo di Lelio Morelli)¹⁰. L'autorizzazione pontificia induceva all'elevazione a concattedrale della chiesa di Santa Maria Maggiore, all'elezione a Palazzo vescovile di un palazzo della famiglia Malavolta, alla fondazione del Seminario diocesano (acquistato precedentemente da Paolo Emilio Verallo) e alla promozione di Sala Consilina quale sede del vicariato e degli uffici curiali, favorita anche per la sua condizione di essere alle dipendenze del potere reale e libera dalle questioni del localismo feudale (che inciderà di lì a qualche decennio sulle scelte di Francesco Maria Brancaccio). In sostanza il baricentro della diocesi si spostava nel Vallo di Diano¹¹. Come fossero percepite le zone del territorio

⁹ S. Mazzella, *Descrittione del Regno di Napoli*, Napoli, Giovanni Battista Cappelli, 1586, pp. 44-45. Non cambia lo scenario nella descrizione fornita nell'edizione successiva, cfr. S. Mazzella, *Descrittione del Regno di Napoli*, Napoli, Giovanni Battista Cappelli, 1601, pp. 79-80.

¹⁰ Solo più tardi, nel 1851, Teggiano diventerà sede di diocesi autonoma, quella di Teggiano, nata dalla divisione della diocesi di Capaccio (fig. 2).

¹¹ Sulla storia del Vallo di Diano in età moderna è ancora significativo P. Villani, a cura di, *Storia del Vallo*

caputaquense a quel tempo è ravvisabile ancora nelle parole impiegate da Giuseppe Volpi per giustificare la nuova sede vescovile a Diano, che riferiscono della Terra più nobile, più sicura grazie al suo castello – questa volta sono citati i Sanseverino –, più "comoda" per salubrità dell'aria e abbondanza di viveri, e non ultimo abitata da ricchi e dotti signori:

«Poiché questa Chiesa rimase vedova di Lorenzo, a' 6 di giugno dell'anno 1686 [sic], piacendo a Sisto V provvederla del novello sposo dalla sua patria, vi destinò per vescovo Lelio Morello da Montalto, il quale, prima di partirsi da Roma, volle supplicare il Papa per lo stabilimento della residenza de' vescovi in Diano, terra a' suoi di la più nobile della diocesi, conciossia cosa che, tralasciando qui di dire dell'amenità del suo sito, salubrità dell'aere e abbondanza di ogni sorta de' viveri necessarj all'umana indigenza, che la rendeano perciò comodissima e proporzionata per la dimora del suo vescovo; oltra queste doti della natura, era altresì illustre per la chiarezza de' cittadini, de' quali molti v'erano signori di feudi e personaggi di grande affare; e per lo suo fortissimo castello, che, fabbricato da re Ladislao e accresciuto da re Ferrante di sei grandi torrioni e cinto di profondi fossi»¹².

Quelli illustrati, dai quali prende le mosse la presente ricerca, sono i principali eventi che sancivano l'avvento di una nuova fase della storia del territorio. Essi condizioneranno lo svolgersi di tante vicende, anche quella artistica, scaturite tanto da questioni interne, legate a soggetti o a problemi caputaquensi, quanto da questioni esterne, ad esempio determinate dalla politica vicereale o dalle disposizioni scaturite dal Concilio di Trento (invero accettate con una certa fatica)¹³. Con la redistribuzione delle sedi vescovili privilegiate, in un momento in cui col variare dello scenario politico ritorna l'abitudine dei vescovi di stanziare *in loco* (nei tre secoli precedenti al Concilio era stata una rarità), nella diocesi si accentuavano le disparità tra il versante interno del Vallo di Diano e quello tirrenico del Cilento storico¹⁴ e del Vallo di Novi¹⁵. Il dianense era meno provato dalle vicissitudini del tempo, meglio collegato alle città per mezzo della via Popilia, importante via di transito per la Calabria e «veicolo fondamentale di scambi culturali e di relazioni umane»¹⁶ (all'altezza di *Marcellianum* si diramava verso *Grumentum* e la Val d'Agri), più

di Diano. III, Salerno, Laveglia, 1985.

¹² G. Volpi, *Cronologia de' vescovi pestani*, Napoli, Giovanni Riccio, 1752, pp. 123-124.

¹³ Sull'argomento cfr. C. Troccoli, *La Diocesi di Capaccio dopo il Concilio di Trento*, s.l., Edizioni del Montesacro, 2009, che si pone in continuità con il precedente C. Troccoli, *La Riforma tridentina nella Diocesi di Capaccio 1564-1609*, Napoli, Tipolitografia Laurenziana, 1994.

¹⁴ Per gli insediamenti del Cilento storico sono ancora importanti i due volumi di P. Cantalupo, A. La Greca, a cura di, *Storia delle terre del Cilento antico*, Acciaroli (Sa), Centro di Promozione Culturale per il Cilento, 1989.

¹⁵ Sul Vallo di Novi continua ad essere importante P. Ebner, *Storia di un feudo del Mezzogiorno. La baronia di Novi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1973, seconda ed., 2004.

¹⁶ F. Abbate, *Aspetti della cultura figurativa nel Vallo di Diano*, cit., p. 32.

forte produttivamente ed economicamente. L'intera area meridionale di Principato Citra compresa tra il fiume Sele e il golfo di Sapri, afferente alle diocesi di Capaccio, di Policastro e della Badia di Cava de' Tirreni, perdeva quella sostanziale uniformità che era emersa maggiormente nei secoli passati, come sottolineato anche per il patrimonio artistico da Abbate, quando rilevava una qualità maggiore di alcune opere della diocesi bussentina¹⁷. Né quell'omogeneità territoriale, pur ottenuta sul piano ecclesiastico e catechetico¹⁸, ma non su quello sociale ed economico, verrà ripristinata dalle scelte future dei presuli, che ritorneranno nel Vallo di Novi, che restaureranno la cattedrale paleocristiana dell'Annunziata di Paestum e l'Episcopio di Capaccio Nuovo, grazie al vescovo Francesco Maria Brancaccio (1627-35)¹⁹, la concattedrale della Madonna del Granato a Capaccio (1708), grazie al vescovo Francesco Paolo Nicolai (1704-16)²⁰, e ancora la cattedrale paestana (1729), grazie al vescovo Agostino Odoardi (1724-41)²¹.

La situazione socio-economica era fronteggiata con difficoltà dai parlamenti delle università. Generalmente affidati ai membri della borghesia, questi tentavano a fatica di contrastare la crisi del baronaggio locale e non riuscivano a contenere le pretese dei baroni e quegli apparati burocratici che pesavano sull'economica locale. Avevano però una certa influenza, per mezzo dei sui membri, sulla gestione del patrimonio ecclesiastico parrocchiale²².

La parrocchia è un altro importante attore nel panorama caputaquense, indicativa del tenore di vita condotto in un luogo in un determinato tempo. La chiesa era il perno di ogni

¹⁷ F. Abbate, *Il patrimonio artistico dell'antica diocesi di Policastro*, in F. Abbate, a cura di, *Visibile latente. Il patrimonio artistico dell'antica diocesi di Policastro*, catalogo della mostra, Policastro, Cattedrale-Episcopio, giugno - settembre 2004, Roma, Donzelli, 2004, pp. 17-36, in part. p. 29.

¹⁸ «Le parrocchie cilentane delle tre diocesi presentano, da un capo all'altro della regione, caratteri esteriormente uniformi. Dappertutto l'estensione territoriale e la consistenza demografica di esse sono state condizionate dalle vicende degli insediamenti umani, fitti ma scarsamente popolati. Come ogni casale ebbe nel medioevo la sua chiesa, così di norma nell'età moderna troviamo che ogni centro abitato ha la sua parrocchia»: F. Volpe, *La parrocchia cilentana dal XVI al XIX secolo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, p. 6. Cfr. anche A. Di Leo, *I sinodi cilentani nei secoli XVII-XIX*, Napoli, Esi, 1993.

¹⁹ Giovan Cola Del Mercato ricorda anche l'intenzione del vescovo di erigere una sua dimora a Massa, presso Novi Velia, cfr. P. Cantalupo, *Pagine storiche nei Comentarî di Giovan Nicola Del Mercato*, cit., p. 69.

²⁰ S. Pansini, a cura di, *Vescovi, marchesi e patrioti. Storia della famiglia Nicolai*, Bari, Progedit, 2007.

²¹ G. Puca, *Agostino Odoardi Episcopus Caputaquensis (1724-1741)*, Torchiara (Sa), Monigraf, 1995; soprattutto M. Mello, *Paestum. Ricerche di storia antica (dagli scritti 1962-2011)*, Napoli, Arte Tipografica, 2012, in part. *Per la storia dell'antica cattedrale di Paestum. Nuovi documenti*.

²² L. Rossi, *Vallen in Lucania*, cit., pp. 93-94.

comunità, luogo identitario e "campanile di Marcellinara"²³ per ogni individuo frequentante un casale. Antonio Cestaro definiva "atipica" la parrocchia cilentana, in quanto innestata su una chiesa di tipo ricettizio, ovvero gestita in maniera associata dai preti che vi facevano capo – spesso esponenti delle famiglie del luogo²⁴ – e non solo dal parroco, come invece prescritto dalle regole tridentine²⁵. La giurisdizione della parrocchia coincideva con l'estensione dell'abitato, poche erano le eccezioni, e il suo parroco, detto anche arciprete o abate curato, era nominato dal vescovo (tranne alcuni, come quello di Corleto, perché di nomina regia)²⁶. La particolare conformazione della parrocchia, per certi aspetti, pur si concilia con quell'ambiente ecclesiastico meridionale ricostruito da Gabriele De Rosa, nel quale lo studioso evidenziava quel contrasto di sentimenti che induceva a tollerare scarsa formazione, pretese e prepotenze di singoli sacerdoti e di ricche famiglie, e finanche pratiche magiche e peccati della carne²⁷. E questi problemi erano acuiti in diocesi

²³ E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini, Torino, Einaudi, 1977, pp. 480-481.

²⁴ L'ingerenza delle famiglie nella vita parrocchiale e il peso da esse assunto è desumibile anche dal jus patronato di altari e cappelle, cfr. P. Ebner, *Chiese e altari di giuspatronato nella diocesi del Cilento nei secoli XVII e XVIII*, in *La società religiosa nell'età moderna. Atti del convegno di studi di storia sociale e religiosa*, Capaccio-Paestum, 18 - 21 maggio 1972, Napoli, Guida, 1973, pp. 775-785.

²⁵ Le chiese ricettizie erano considerate enti laici, fondati da laici (da famiglie influenti del luogo), che potevano essere dotati di propri statuti e consuetudini in merito al funzionamento, alla partecipazione (a numero limitato o illimitato), alla quota dei partecipanti e alla divisione delle rendite. Cfr. A. Cestaro, *Strutture ecclesiastiche e società nel Mezzogiorno*, Napoli, Ferraro, 1978, pp. 230-231.

²⁶ All'inizio dell'Ottocento, i paesi che accoglievano due o più parrocchie erano Altavilla Silentina, Gioi e Laurino, che avevano tre parrocchie ciascuno, poi Castelluccia (Castelcivita), Corleto, Rofrano e Sicignano degli Alburni, che ne avevano due, mentre Postiglione ne aveva due, ma erano amministrate da un solo parroco. Gli arcipreti con titolo ventoso, senza cura d'anime, erano presenti solo ad Altavilla Silentina, Corleto, Castelluccia, Laurino, Gioi, Novi, Sala e Diano. Per gli studi sulla parrocchia cilentana si rinvia a Francesco Volpe, al quale si devono ricerche sistematiche a cominciare dagli anni Settanta del secolo scorso, poi confluite nel volume del 1984, ossia F. Volpe, *La parrocchia cilentana dal XVI al XIX secolo*, cit., e nella più recente edizione del 2006 (F. Volpe, *La parrocchia cilentana dal XVI al XIX secolo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006); per il periodo precedente segnalo G. Vitolo, *Dalla pieve alla chiesa ricettizia. Istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa dall'Alto Medioevo al Cinquecento pretridentino*, in N. Cilento, a cura di, *Storia del Vallo di Diano. Età medievale*, Salerno, Laveglia, 1982, pp. 127-173. In merito ai parroci di nomina regia vanno valutati alcuni rinvenimenti archivistici che ad esempio c'informano di un parroco di Albanella, Domenico Cavallaro, nominato nel 1775 da re Ferdinando IV, cfr. Archivio Storico della Diocesi di Vallo della Lucania, d'ora in poi ASDV, fondo Benefici parrocchie, busta Benefici Albanella, fascicolo del 1775, non numerato; nella busta sono presenti venti fascicoli privi di numero d'inventario.

²⁷ G. De Rosa, *Vescovi, popolo e magia nel Sud*, Napoli, Guida, 1971. Per una sintesi sul rapporto tra Chiesa

molto estese come quella di Capaccio, nella quale la morfologia del suolo, il sistema viario e i pericolosi briganti, rendevano tutt'altro che semplice il controllo del territorio, ove le parrocchie periferiche, sottoposte a minori ispezioni, diventavano teatro di contrasti tra rappresentanti dei poteri civili ed ecclesiastici, di atteggiamenti lascivi da parte di parroci e sacerdoti e di curiosi episodi di devozione popolare che rasentano l'eresia: di ciò sono esempio, ad Albanella, la denuncia dell'università per la negligenza del sacerdote nella celebrazione delle messe presso la cappella della Pietà in San Matteo, nella metà del Seicento²⁸, e l'istituzione della confraternita delle Sorelle illuminate, nella metà del secolo successivo²⁹.

Altrettanti punti di riferimento per le comunità locali erano gli ordini religiosi, ai quali le stesse università richiedevano la fondazione di nuovi presidi, sia per ragioni spirituali che per ragioni sociali; a volte essi riutilizzavano strutture architettoniche preesistenti. Non solo i benedettini di Cava possedevano immobili e beni, ed avevano potere temporale e giurisdizionale episcopale autonomo, tanto da far parlare di "diocesi della badia di Cava" (dal 1394)³⁰, anche i frati minori, i cappuccini, i carmelitani, i domenicani, gli agostiniani, i celestini, i cruciferi, avevano fondato e fondavano propri conventi sul territorio, che ingrandivano e abbellivano tra Sei e Settecento; si aggiungano anche i priorati dei frati ospedalieri di Santo Spirito in Saxia di Roma presenti in più centri³¹. Nonostante le

ufficiale e religiosità popolare, nella quale spesso ricadono manifestazioni magiche e credenze varie, però mai ritenute stregoneria, cfr. F. Volpe, *Conversazioni. Uomini e vicende della provincia salernitana*, Salerno, Ripostes, 2001, pp. 25-28.

²⁸ ASDV, fondo Benefici parrocchie, busta Benefici Albanella, fascicolo del 1659 (?), non numerato.

²⁹ Se ne dava conto nella relazione *ad limina* del 1771, cfr. P. Ebner, *Chiesa baroni e popolo nel Cilento*, cit., I, pp. 254-255; L. Verrone, *Strutture ecclesiastiche e vita religiosa ad Albanella (500-900)*, tesi di Laurea in storia sociale, facoltà di Scienze Politiche, Università degli studi di Salerno, relatore F. Volpe, anno accademico 1991-92, pp. 67-69, 208-211.

³⁰ La Badia di Cava deteneva la giurisdizione su molti centri della diocesi, tra cui, nel Cilento storico, quelli colonizzati dai monaci benedettini, vale a dire Castellabate, Capograssi, Casalicchio, Matoni, Perdifumo, San Mango, Castagneta, Santa Barbara, Santa Lucia e Serramezzana. Utile è l'intervento di Antonia d'Aniello sulla committenza benedettina nell'area cilentana, che mette anche in evidenza le difficoltà insite in un simile discorso in quanto le opere sono carenti, cfr. A. d'Aniello, *Le dipendenze della Badia di Cava nel Cilento: la committenza benedettina*, in V. de Martini, a cura di, *Il Cilento ritrovato. La produzione artistica nell'antica Diocesi di Capaccio*, catalogo della mostra, Padula, luglio - ottobre 1990, Napoli, Electa Napoli, 1990, pp. 41-48. Sulle fondazioni cavensi cfr. B. Visentin, *Le fondazioni cavensi nell'Italia meridionale (secoli XI-XV)*, Salerno, Laveglia & Carlone, 2012.

³¹ Diano, Montesano, Padula, Sala, Ottati, Auletta, Marsicovetere, Marsico Nuovo, Oliveto, Buccino, cfr. G. Vitolo, *Dalla pieve alla chiesa ricettizia*, cit., p. 149, che cita P. De Angelis, *L'ospedale di Santo Spirito in*

soppressioni di papa Innocenzo X, decretate nel 1652 e concretizzatesi entro qualche anno³², tante ancora erano le case religiose rimaste in vita. A citare un caso, quello francescano, sia perché maggiormente radicato sul nostro territorio (riflesso delle antiche e durature relazioni tra i regnanti napoletani e i frati minori), sia perché negli ultimi anni ha goduto di nuovi contributi³³, le relazioni sui conventi dei minori osservanti redatte nel 1655 da padre Biagio da San Gregorio Magno lo dimostrano³⁴. Erano i certosini di Padula però i più interessanti, non solo perché possedevano interi feudi (ad esempio Montesano dal 1636, Padula e Buonabitacolo dal 1646), e costituivano una sorta di volano produttivo per

Saxia e le sue filiali nel mondo. L'assistenza medica e sociale dal secolo XII al secolo XIX in Europa, Asia, Africa, America, Roma, Tipografia Detti, 1958, p. 146.

³² Fondamentale è E. Boaga, *La soppressione innocenziana dei piccoli conventi in Italia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1971. Per una sintesi sulla realtà caputaquense è utile Ebner, che segnala anche gli enti – generalmente le parrocchie vicine – che avrebbero incamerato i beni dei conventi soppressi; tra questi ultimi compaiono quelli di Albanella (carmelitani), Altavilla (carmelitani), Aquara (carmelitani, domenicani), Buccino (carmelitani), Buonabitacolo (conventuali), Capaccio (carmelitani, agostiniani), Camella (agostiniani), Celso (agostiniani), Cicerale (domenicani), Contursi (carmelitani), Cosentini (agostiniani), Diano (celestini), Giungano (domenicani), Gorga (san Gerolamo di Fiesole), Lacciarulo (carmelitani), Magliano (agostiniani), Monteforte (agostiniani), Orria (agostiniani), Ortodonicò (agostiniani), Porcili (agostiniani), Postiglione (carmelitani), Prignano (agostiniani), Sala Consilina (cruciferi, san Gerolamo da Fiesole), San Mauro (carmelitani), San Rufo (san Gerolamo di Fiesole), Roscigno (conventuali), cfr. P. Ebner, *Chiesa baroni e popolo nel Cilento*, cit., I, pp. 167-171. Importante è il recentissimo M. Campanelli, *Geografia conventuale in Italia nel XVII secolo. Soppressioni e reintegrazioni innocenziane*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016. Per l'area cilentana, sino al XV secolo, cfr. V. Esposito, *Gli Ordini mendicanti nel Cilento: analisi e mappatura degli insediamenti dei secoli XIII-XV*, in «Annali storici di Principato Citra», 1, 2016, pp. 227-254.

³³ Faccio ad esempio riferimento a C. Biscaglia, *I frati minori dell'osservanza in Basilicata. Il convento di San Francesco d'Assisi in Tursi*, Fasano (Br), Congedo, 2009; *I frati osservanti e la società in Italia nel secolo XV*, atti del XL convegno internazionale, Assisi-Perugia, 11-13 ottobre 2012, Spoleto 2013; M.C. Di Natale, a cura di, *Opere d'arte nelle chiese francescane. Conservazione, restauro e musealizzazione*, Palermo, Plumelia, 2013; G. Giglio, *Capolavori d'arte nei conventi dei frati minori di Calabria*, Soveria Mannelli (Cz), Calabria Letteraria, 2019. Sulle strutture francescane nel Vallo di Diano è utile M. Ambrogio, *L'architettura e l'urbanistica francescana nel Vallo di Diano*, in *Il Francescanesimo nel Vallo di Diano*, atti dei convegni, Atena Lucana, 28 dicembre 2002, Polla, 4 aprile 2003, s.l., s.e., 2003, pp. 53-80.

³⁴ Biagio da San Gregorio Magno, *Chronologica historica et legal trascrittione, cioè fundatione e divisione della provincia osservante di Principato ... dell'Ordine dei minori di s. Francesco*, manoscritto (oggi perduto, già nella Biblioteca dei Baroni Ventimiglia di Vatolla), 1655, trascritto in *Descrizione cronologica storica e legale della provincia di Principato dei minori osservanti di s. Francesco (A. D. 1655)*, a cura di R. Stazione, pubblicato postumo a cura di G. D'Angelo, Nocera Superiore (Sa), Tipografia Boccia, 2009, p. 127.

il Vallo di Diano³⁵, ma erano parimenti esemplari per le scelte artistiche³⁶ (purtroppo proprio del patrimonio in argento dei certosini non rimane nulla, né a Padula, né a Cadossa, ove il complesso di Santa Maria oggi è di proprietà della famiglia Palmieri). Un quadro di sintesi circa le presenze degli ordini religiosi in diocesi ci è offerto dai *Comentari* di Gian Nicola Del Mercato, databili all'incirca al terzo quarto del Seicento:

«Questa diocesi caputaquense oggi è formata dalla stessa Capaccio, volge verso Sicignano, comprende il Vallo di Diano, il Vallo di Fasanella, il Vallo di Novi ed il Cilento, con i suoi centri fortificati, villaggi ed insediamenti, elencati nel sinodo diocesano; sebbene entro i confini vi siano alcune località esenti e sottoposte ad altri ecclesiastici, così come in potere della SS.ma Trinità cavense è Perdifumo, Castellabate, Capograssi, Serramediana, Li Matonti, S. Mango, Castagneta, S. Lucia, ora abbandonata, Casalicchio, Lo Grasso. Nel Vallo di Novi c'è la chiesa di Pattano in mano al proprio abate e la chiesa di Santa Maria delle Grazie, dove risiedono i domenicani, è di proprietà dei Canonici di S. Pietro *de Urbe*. Nel Vallo di Fasanella c'è l'abazia di Castel S. Lorenzo, quella di Controne, e quella di S. Pietro d'Aquara, ed anche quella dello stesso S. Angelo Fasanella, sotto propri abati. Similmente nel Vallo di Diano l'abate della Trinità cavense ha anche nel paese di Polla alcuni propri figliocci con la chiesa di S. Maria Annunziata, e (pure) La Pertosa»³⁷;

e dalle "prospettive" di Giovan Battista Pacichelli del 1703:

«Vastissima però è la diocesi per 150 miglia, ed abbraccia da 140 ville o casali, dodici de' quali son proprj del celebre monastero della Trinità della Cava, e vi ha il proprio assai illustre San Lorenzo della Padule, quegli di san Benedetto, questi dell'ordine della Certosa. Contansi anche delle altre nobili badie. Si moltiplican le parrocchie similmente: co' luoghi de' regolari fra lor distanti, tre de' celestini, due de' monaci olivetani di Monte Vergine, due di sant'Agostino della congregazione di Carbonara, otto de' conventuali, dieci de' minori osservanti, quattro de' capuccini, sei degli eremitani, altrettanti del Carmine, sette de' predicatori e quattro chiusure di monache in Diano, nella Tora e nella Castelluccia»³⁸.

³⁵ Mettendo in più stretta relazione la certosa con le sorti moderne di Padula e del Vallo, Aurelio Musi rimarcava la potenza finanziaria dei certosini e rammentava che in quegli anni solo in pochi (un grande feudatario passato indenne alla crisi, un rappresentante della banca genovese a Napoli o qualche alto esponente del Regno) avrebbero potuto investire più di centomila ducati per l'acquisto dei feudi dianensi, cfr. A. Musi, *La Certosa di Padula e il Principato Citeriore nell'età spagnola*, in «Rassegna storica salernitana», 1, 2006, pp. 61-69; il medesimo testo lo ritroviamo in C. Carlone, a cura di, *Storia arte e medicina nella Certosa di Padula (1306-2006)*, atti del convegno, Padula, Monte San Giacomo, 28-29 gennaio 2006, Salerno, Laveglia, 2006, pp. 71-80. Sulla certosa è utile il contributo di Vitolo col quale è introdotta la ristampa dei volumi di Antonio Sacco, Cfr. G. Vitolo, *Introduzione*, in A. Sacco, *La certosa di Padula*, Roma, Tipografia dell'Unione editrice, Grafia Industrie grafiche, 1914-30, ristampa, Salerno, Laveglia, 2004, I, pp. V-XXII.

³⁶ La bibliografia sulla certosa è molto ampia, e negli ultimi anni è stata notevolmente arricchita da contributi che hanno meglio chiarito il suo patrimonio artistico, rimangono tuttavia fondamentali, in quanto costantemente citati, i volumi di Sacco e la guida della Soprintendenza di Salerno, cfr. A. Sacco, *La Certosa di Padula*, cit.; M. De Cunzio, V. de Martini, a cura di, *La Certosa di Padula*, prima ed., Firenze, Giunti, 1986, seconda ed., 1989, ristampa, 2006.

³⁷ P. Cantalupo, *Pagine storiche nei Comentaria di Giovan Nicola Del Mercato*, cit., p. 5.

³⁸ G.B. Pacichelli, *Del Regno di Napoli in prospettiva*, Napoli, Muzio, 1703, p. 184.

Nei secoli che ci riguardano la diocesi ha conservato quell'articolazione agricola medioevale maturata con il monachesimo basiliano e benedettino che passa indenne anche il Viceregno austriaco e le riforme borboniche, per mutare nel XIX secolo. Primarie rimanevano la coltivazione di cereali, viti, ulivi, fichi, invero ricordata dalle tante fonti letterarie, nonché l'allevamento di bovini, ovini e in particolare suini, i cui prodotti diventavano determinanti per il superamento della stagione invernale, mentre la pesca era ovviamente praticata in costiera, e assumeva almeno per le alici un modesto rilievo sul mercato salernitano (al pari di vino, olio e fichi)³⁹. In linea generale, però, la produzione era legata al fabbisogno locale, con una programmata minima eccedenza funzionale al mercato locale, ovvero allo scambio di oggetti, attrezzi e derrate di cui non si disponeva; un mercato, questo, che s'imperniava sulle fiere, organizzate nei paesi più grandi⁴⁰.

Su tutto incideva un precario sistema viario, che era molto più esile sul versante tirrenico, fatto di viottoli utili alle comunicazioni di corto raggio⁴¹. Praticamente la pianura di Paestum, la Valle di Fasanella, il Cilento e il Vallo di Novi erano privi di strade rotabili ed erano isolati dalle principali vie di transito del Regno a causa del Sele (la strada regia arrivava a Eboli), attraversato solo ed esclusivamente con la scafa; la costruzione dei ponti, tra cui quello del 1758-63 di Luigi Vanvitelli⁴², distrutto nell'ultimo conflitto bellico, e il Ponte del Diavolo di Giustino Fiocca al Barizzo⁴³, è piuttosto tarda. Ciò comportava difficoltà nei trasporti e lievitazione dei costi, ed una preferenza per le rotte marittime nei

³⁹ Molti scrittori, nel presentare il territorio, hanno evidenziato la fertilità e l'amenità dei luoghi, ad esempio cfr. F. Sacco, *Dizionario geografico-istorico-fisico del Regno di Napoli*, Napoli, Vincenzo Flauto, 1795, I, p. 312; G. Antonini, *La Lucania. Discorsi*, Napoli, Francesco Tromberli, 1795, I, p. 252; L. Giustiniani, *Dizionario geografico del Regno di Napoli*, Napoli, Vincenzo Manfredi, 1797, I, p. 28.

⁴⁰ L. Rossi, *Vallen in Lucania*, cit., pp. 93-94.

⁴¹ Sulla viabilità meridionale in età moderna e in particolare nel XVIII secolo è utile N. Ostuni, *Le comunicazioni stradali nel Settecento meridionale*, Napoli, Esi, 1991.

⁴² B. Messina, S. Chiarenza, *Misura e forma di architetture del passato: il ponte di Luigi Vanvitelli a Eboli*, in «Disegnare con», 8, 15, 2015; anche G. Pisano, *Vanvitelli e Hackert a Persano con i Borbone*, Eboli (Sa), Habitat, 2010.

⁴³ La realizzazione del ponte dopo l'Unità aveva avuto grande risonanza presso l'opinione pubblica, conquistando repentinamente le attenzioni dell'ingegnere Pasquale Sasso (*Ponte del Diavolo sul fiume Sele al Barizzo*, Napoli, Tipografia di Luigi Gargiulo, 1873) e dell'Esposizione di Torino (*Esposizione generale italiana in Torino 1884. Catalogo generale*, Torino, Unione tipografico editrice, 1884); più in generale cfr. G. Barra, L. Bove, A. Capano, D. Delgrosso, A. Grisi, F. Manzione, C. Pelliccio, A. Voza, *Il ponte del Diavolo sul fiume Sele. La piana del Sele: la sua storia, i suoi uomini, il suo destino*, Eboli, Centro culturale studi storici "Il Saggio", 2012.

casi in cui si rendessero necessarie importazioni dall'esterno di materie prime, oggetti vari e opere d'arte (nonostante l'inefficienza dei porti consentisse l'attracco solo di piccole imbarcazioni)⁴⁴.

La fragile economica locale era aggravata dalle costanti e continue incursioni piratesche che ostacolavano il propagarsi della vita in pianura e lungo la costa, nonché dagli esiti periferici della rivolta di Masaniello del 1647-48, che calcando un generale malcontento incideva significativamente sulla feudalità del territorio (soprattutto su quella ivi dimorante)⁴⁵, e infine dalla peste del 1656, che falciava la popolazione causando l'abbandono di interi casali⁴⁶. Inoltre i cattivi investimenti e gli indebitamenti della grande nobiltà favorivano la concentrazione della proprietà nelle mani di chi disponeva di grandi capitali e quindi facilitavano nuove speculazioni (che conducevano nel Settecento al rafforzamento del ceto agrario-mercantile, dominante in seguito). La confusa politica di sviluppo del territorio, la scarsa produttività (sono indicativi i sequestri di grano)⁴⁷, i grandi

⁴⁴ Sul rapporto tra Cilento e mare cfr. fra gli altri A. Galdi, *Andar per mare al castello. Itinerari e vie d'acqua tra la Badia di Cava ed i porti del Cilento*, in «Archivio storico del Sannio», 2, 2000, pp. 89-99; G. Cirillo, *Nel Mezzogiorno minore: le aree costiere cilentane tra Sei e Settecento*, in «Annali storici di Principato Citra», 1-2, 2005, pp. 423-435; F. Sofia, «Si levò una gran tempesta à segno di Ponente et Libecco». *Imbarcazioni, uomini, attività lungo le coste cilentane in età moderna (secc. XVI-XVIII)*, in «Annali storici di Principato Citra», 2, 2016, pp. 7-91.

⁴⁵ Si ricordino due episodi relativi a Casalicchio e Laureana: nel primo, il barone Gian Battista Bonito veniva tagliato a pezzi su un banco da macellaio; nel secondo, Giuseppe Bambacaro, un borghese alleatosi coi contadini, riusciva a mettere in fuga il duca Sanfelice. In generale sull'argomento cfr. A. Di Leo, *Le ripercussioni del moto di Masaniello nel Cilento*, in *La società religiosa nell'età moderna*, cit., pp. 741-750; F. Volpe, *Ripercussioni dei moti masanielliani nel Cilento*, in *La costa di Amalfi nel secolo XVII*, atti del convegno, Amalfi, 1° - 4 aprile 1998, Amalfi, Centro di cultura e storia amalfitana, 2003, I, pp. 279-284; F. Volpe, *La rivolta di Masaniello nel Cilento. I capitoli concessi dai baroni di Sessa e di Omignano*, Vallo della Lucania (Sa), L'Opera, 2008. I forti disagi sociali avvertiti dagli abitanti della diocesi nei confronti del governo spagnolo emergevano nella loro drammaticità qualche anno prima, quando a Sala Consilina veniva ucciso il regio governatore spagnolo Diego Noboa, perché aveva fatto imprigionare un sacerdote che aveva voluto difendere la propria cognata dai desideri del governatore, cfr. P. Ebner, *Storia di un feudo del Mezzogiorno. La baronia di Novi*, cit., p. 191.

⁴⁶ Per la peste cfr. F. Volpe, *La diocesi di Capaccio dopo la peste del 1656*, in A. Cestaro, a cura di, *Studi di storia sociale e religiosa. Scritti in onore di Gabriele De Rosa*, Napoli, Ferraro, 1980, pp. 1495-1521, e più in generale per il Seicento F. Volpe, *Il Cilento del XVII secolo. Con un saggio su Magia e stregoneria*, seconda ed., Napoli, Esi, 1991.

⁴⁷ F. Sofia, «si muore di fame e non anno altro modo di potere campare»: *sequestri di grano negli approdi del Cilento nel Settecento*, in «Annali storici di Principato Citra», 2, 2015, pp. 76-106.

problemi occupazionali e la stasi sociale del secolo alimentavano anche il fenomeno del brigantaggio, reso endemico proprio da questo insieme di fattori⁴⁸.

La frammentarietà generale del territorio è ben palesata dalle parole note a tutti (e spesso riportate) di Giuseppe Maria Galanti, che nei confronti della realtà cilentana si poneva con uno sguardo più critico: «la regione del Cilento è divisa in moltissime popolazioni: non vi è altra regione del nostro Regno che in uno spazio eguale contenga tanti feudi e così piccoli»⁴⁹; le sue parole risuonano con più vigore perché venivano scritte in un secolo in cui Carlo di Borbone voleva disgregare i grandi stati feudali e creare piccoli feudi⁵⁰. In realtà la situazione di frammentarietà emerge anche da scritti precedenti, come quello di Costantino Gatta, e prima ancora di Pacichelli. Nella prima edizione del suo volume sulla Lucania, del 1732, Gatta sottolineava il «numero ben grande di villaggi e castella»⁵¹ nel Cilento, e così si esprimeva sulla diocesi di Capaccio:

«La maggior parte di questa Provincia di Lucania vien governata nello spirituale dal Vescovo di Pesto, detto di Capaccio, il quale domina una vastissima diocesi, composta di cento e diecessette fra terre e castella, essendo ella ingiunta a due altre sedi vescovili, cioè Velia e Agropoli, e vien compresa in quattro regioni, cioè Cilento, Valle di Novi, Valle di Diana e Valle di Sant'Angiolo Fasanella, in cui si numerano più di 77144 anime; oltre quelle de' luoghi esenti, alle quali somministrano i sacramenti cento-ottanta parrocchie»⁵².

Nel *Regno di Napoli in prospettiva*, del 1703, Pacichelli considerava il Cilento una sorta di piccola provincia all'interno di Principato Citra:

⁴⁸ Sul brigantaggio in area caputaquense cfr. D. Chieffallo, *La lunga notte dei Briganti. Cronistoria documentata del brigantaggio nel Cilento*, Acciaroli (Sa), Centro di promozione culturale per il Cilento, 2012; A. Gentile, *La banda Marino. La resistenza antiunitaria nel Cilento tra conquista coloniale, rivolta popolare e brigantaggio*, Bracigliano (Sa), D&P, 2019.

⁴⁹ G.M. Galanti, *Della descrizione geografica e politica delle Sicilie*, Napoli, Soci del Gabinetto Letterario, 1790, IV, p. 230; le affermazioni dell'autore sono riportate in molteplici volumi che si occupano di storia cilentana.

⁵⁰ «È sul mercato dei piccoli feudi e sul disciplinamento dei titoli che la politica di Carlo di Borbone è più incisiva. Il nuovo sovrano è soprattutto determinato verso la disgregazione dei grandi Stati feudali, con la creazione di piccoli feudi; politica che sarà poi seguita da un vero e proprio mercato degli onori che si apre con la concessione del titolo di marchese»: G. Cirillo, *Nobiltà e politiche nobiliari nel Regno di Napoli nel periodo di Carlo di Borbone*, in R. Cioffi, a cura di, *Le vite di Carlo di Borbone. Napoli, Spagna e America*, Napoli, Arte'm, 2018, pp. 139-152, in part. pp. 150-151.

⁵¹ C. Gatta, *Memorie topografico-storiche della Provincia di Lucania*, Napoli, Muzio, 1732, ristampa, a cura di F. La Greca, Acciaroli (Sa), Centro di promozione culturale per il Cilento, 2000, p. 224.

⁵² C. Gatta, *Memorie topografico-storiche della Provincia di Lucania*, cit., p. 229.

«Del Cilento

In vece di una città, che altri forse sperarebbe, e non abbiamo di questo nome, ci esibisce il Regno nella sua nobile Prospettiva gran numero di terre e casali, quasi una picciola Provincia, e dalle altre più proprie distinta»⁵³.

Nonostante i generali disagi del tempo, è opportuno ricordare quanto avveniva nella metà del secolo per volontà vescovile, vale a dire negli anni del regno di Carlo di Borbone: nasce in diocesi una nuova sensibilità. Nel 1750 il vescovo Pietro Antonio Raymondi terminava l'erezione del suo *Palatiolum* a Paestum, a ridosso dell'antica cattedrale paleocristiana. Costui portava a conclusione un percorso di valorizzazione dei più antichi siti diocesani cominciato dai predecessori Nicolai ed Odoardi, percorso che l'aveva condotto anche al restauro e all'ampliamento dei palazzi vescovili di Capaccio Nuovo, Sala Consilina e Novi Velia⁵⁴. Non si trattava però, e lo precisa Mario Mello, del vezzo di un vescovo che intendeva edificare la sua dimora, era piuttosto un consapevole ritorno alle origini, all'antica Paestum, ove era nata la diocesi, ove la nuova civiltà cristiana era nata dalle ceneri dell'antica civiltà pagana; non a caso si definiva "paestanus episcopus" nell'iscrizione in facciata⁵⁵. Se discutibile è il suo proposito di restituire a Pesto centralità nella circoscrizione ecclesiastica caputaquense – sarebbe stato impossibile per la precarietà dei collegamenti, per la posizione geografica, per la generale situazione socio-economica – , chiaro è l'intento di restituire dignità alla più antica sede della diocesi, dimenticata e abbandonata da tempo.

Non si può parlare però di un contributo notevole «alla rinascita delle terre e della popolazione della piana»⁵⁶, perché per una sua ripresa ci vorrà ancora del tempo, e occorreranno altri interventi. Che questo rilancio dell'area e delle sue genti non ci sia stato è possibile desumere dalla sostanziale uguaglianza tra le parole adottate da Pacichelli nel 1703 per descrivere la sede episcopale di Pesto, ossia «Una curia e tre palazzi prestan hora misera stanza alle capre»⁵⁷, e quanto ancora si riscontra nel 1795 nelle pagine che Antonini dedicava alle pianure cilentane nella seconda edizione ampliata de *La Lucania* (prima

⁵³ G.B. Pacichelli, *Del Regno di Napoli in prospettiva*, cit., p. 212.

⁵⁴ O. Pepe, *Chiesa e società a sud di Napoli. La diocesi di Capaccio nella seconda metà del XVIII secolo*, Firenze, Ermes, 2002.

⁵⁵ M. Mello, *Paestum. Vescovi e territorio tra XVI e XVIII secolo. Nuovi documenti*, in «Rassegna storica salernitana», 63, 1, 2015, pp. 85-106, in part. pp. 100-106.

⁵⁶ M. Mello, *Paestum. Vescovi e territorio*, cit., p. 106.

⁵⁷ G.B. Pacichelli, *Del Regno di Napoli in prospettiva*, cit., p. 183.

edizione, in volume unico, del 1745):

«L'aria di questa regione non è dappertutto uguale: ne' luoghi alti, fuori d'ogni credere, pura, amena e salutare si sperimenta, ma ne' piani e verso l'imboccatura de' fiumi è tanto mal sana in tempo di state che i più celebrati e deliziosi luoghi pericolosissimi divengono. Velia, che per l'amenità di sua aria cotanto a Cicerone ed a' romani piacque, ella oggi è divenuta tale che 'l solo passarci di state, e per tutto autunno ancora, mette in pericolo della vita. L'amenità di Pesto (se pur non sia d'inverno o primavera) è finita. Dormire di state o d'autunno in quelle vicinanze è un voler sicuramente morire»⁵⁸.

In ogni caso, sottolinea sempre Mello⁵⁹, questo nuovo atteggiamento dei presuli caputaquensi nei confronti dell'antico (che andrebbe comunque approfondito, benché le rovine di Paestum non siano mai state trascurate dalla tradizione cilentana), o meglio nei confronti di quanto era situato tra le antiche rovine della città, maturava con una battuta d'anticipo rispetto alla data, il 1750, che gli studi sono soliti considerare come l'inizio della

⁵⁸ G. Antonini, *La Lucania. Discorsi*, cit., I, p. 29. La prima edizione de *La Lucania*, datata al 1745, era determinante per Nicolò Carletti che, nel dedicare alcune "descrizioni" alla Campania, nel 1794 scriveva un testo che aspirava ad essere, secondo Maria Gabriella Pezone (*Le memorie di storia naturale di Nicolò Carletti: antichità e natura in un inedito itinerario da Napoli a Maratea nel Settecento*, in *Città e sedi umane fondate tra realtà e utopia*, atti del convegno, San Leucio, 14 - 16 giugno 2007, Locri, Pancallo, 2009, pp. 643-658), la vera guida del litorale lucano. Dello scritto di Carletti, la parte relativa al Cilento la ritroviamo in A. Capano, *Una interessante "guida" manoscritta del Cilento (1794)*, in «Annali storici di Principato Citra», 2, 2012, pp. 140-184, mentre quella dedicata al litorale da Salerno a Paestum in A. Capano, *Il manoscritto di Niccolò Carletti (1794): la descrizione da Salerno a Paestum*, in «Annali storici di Principato Citra», 2, 2013, pp. 125-159. Al di là delle fonti settecentesche fin qui citate, utili per la storia del territorio sono anche gli scrittori locali, ovvero l'agostiniano Luca Mandelli (o Mannelli) di Teggiano, vissuto nel XVII secolo, e Lucido di Stefano di Aquara, documentato invece nel XVIII secolo, autori rispettivamente delle seguenti opere, cioè il manoscritto *La Lucania sconosciuta*, assegnato agli anni 1661-64, oggi conservato presso la Biblioteca nazionale di Napoli (ms. XVIII.24), e i tre manoscritti *Della Valle di Fasanella nella Lucania* del 1781, trascritti nel secolo scorso da un gruppo di studiosi coordinati da Generoso Conforti e dati alle stampe nel 1994, 1995 e 1997 dal Centro di cultura e studi storici "Alburnus" (nel 2005 è stato pubblicato *l'Indice*, a cura di Giuseppe Barra). Sul manoscritto di Mannelli e sul suo autore cfr. F. Strazzullo, *"La Lucania sconosciuta" in un Ms. di Luca Mannelli della Biblioteca Nazionale di Napoli*, in P. Borraro, a cura di, *Studi Lucani*, atti del II Convegno nazionale di storiografia lucana, Montalbano Jonico, Matera, 10 - 14 settembre 1970), Galatina (Le), Congedo, 1970, II, pp. 279-300. La parte del manoscritto di Mannelli sul Vallo di Diano è in A. Didier, *Diano, città antica e nobile. Documenti per la storia di Teggiano*, Marigliano (Na), Anselmi, 1997.

⁵⁹ M. Mello, *Paestum. Vescovi e territorio*, cit., p. 106. Cfr. anche A. Trotta, *Itinerari culturali. Le immagini di Paestum nelle raccolte del Museo del Grand Tour*, in A. Ricco, D. Salvatore, a cura di, *Dentro il museo. Arte nel Salernitano tra Medioevo ed Età contemporanea*, Roma, De Luca, 2019, pp. 143-150. Per quanto accadeva nello stesso periodo nella limitrofa diocesi di Policastro, cfr. F. Volpe, *La Diocesi di Policastro nella prima metà del Settecento*, Napoli, Esi, 2004.

riscoperta di Pesto⁶⁰. Quindi ciò avveniva quasi in concomitanza agli scavi di Ercolano (1738) e di Pompei (1748) e al nuovo interesse per la classicità che s'affermava in Europa. Ciò avveniva quasi contemporaneamente alle attenzioni mostrate da Carlo di Borbone per una sua nuova residenza nel bosco di Persano, che ampliava il sistema decentrato delle regge e dei siti reali (ingrandito ulteriormente da Ferdinando IV), col quale consolidava la sua immagine presso tutte le classi sociali del Regno, producendo nuove infrastrutture e incentivando la produzione artistica⁶¹. Già palesate nel 1738, le idee di Carlo verranno realizzate un ventennio più tardi con l'edificazione della Reggia progettata dall'ingegnere Giovan Domenico Piana (1749-59) sulla lievissima altura compresa tra i fiumi Sele e Calore, precedentemente occupata dal Casino di caccia del duca di Serre Gerardo de' Rossi⁶².

Nella metà del secolo, dunque, con l'emergere di nuove sollecitazioni culturali, e prima

⁶⁰ La riscoperta di Paestum ha una serie di addentellati per l'intero territorio provinciale, in termini di conoscenza di città, paesi, monumenti e paesaggi, che sono stati sviluppati dai funzionari dell'Archivio di Stato di Salerno con una mostra del 2010-11, per la quale sono state consultate molte fonti che compongono il genere della letteratura di viaggio, cfr. M.T. Schiavino, ... *a curiosare le antichità ... Strade e viaggiatori in provincia di Salerno in età moderna e contemporanea*, in «Annali storici di Principato Citra», 2, 2010, pp. 167-182; F. Innella, *Due viaggiatori inglesi nel Cilento borbonico*, in «Annali storici di Principato Citra», 2, 2010, pp. 183-195; M.T. Schiavino, A. Sole, a cura di, ... *a curiosare le antichità ... Strade e viaggiatori in provincia di Salerno in età moderna e contemporanea*, catalogo della mostra, Salerno, Archivio di Stato, maggio 2010 - gennaio 2011, Salerno, Plectica, 2012.

⁶¹ Dagli anni Trenta del Settecento e fino alla fine del secolo erano stati costruiti sessantanove siti reali, tra i quali sei regge principali (Capodimonte, Caserta, Portici, Carditello, Persano, Quisisana), palazzi, casini di caccia, siti destinati a diverse tipologie di produzione. I recenti studi sulla residenza di Persano, come precisato da Giuseppe Cirillo nella *Presentazione* al volume di Nadia Parlante (*Corte borbonica e "Real Caccia" di Persano. Rituali, cerimoniali, funzioni, vita quotidiana*, Eboli [Sa], Centro culturale studi storici "Il Saggio", 2018, pp. VIII-XVI), s'inseriscono in più recenti iniziative europee volte ad indagare le funzioni delle corti e dei siti reali nella politica dei Borbone, che in Italia ruotano intorno alla sistemazione dell'archivio reale nella Reggia di Caserta. Un quadro più semplificato dell'argomento è in P. Mascilli Migliorini, *Il Palazzo e le residenze reali*, in R. Cioffi, a cura di, *Le vite di Carlo di Borbone*, cit., pp. 280-288, ma più in generale si rinvia a G. Cirillo, A.M. Noto, *The Modern State in Naples and Bourbon Europe. Historiography and Sources*, Napoli-Roma, COSME-MIBACT, 2019.

⁶² Sulla Reggia di Persano, la cui vicenda è stata interamente ricostruita, cfr. N. Parlante, *Corte borbonica e "Real Caccia" di Persano*, cit., al quale si rinvia per l'estesa bibliografia precedente. Segnalo inoltre V. de Martini, *Alcuni disegni inediti del «Real Palazzo del Bosco della Real Caccia di Persano»*, in N. Cleopazzo, M. Panarello, a cura di, *“Oltre Longhi”: ai confini dell'Arte. Scritti per gli ottant'anni di Francesco Abbate*, Roccagloriosa (Sa), Centro studi "Giovanni Previtali", 2019, pp. 323-328, che tuttavia considera inediti disegni pubblicati da Nadia Parlante nel 2018.

del divampare di aspre questioni sociali, trova conclusione la mia ricerca.



Fig. 2. Le diocesi nel basso Salernitano in età contemporanea, nate dalla divisione della diocesi di Capaccio e dall'accorpamento della diocesi di Policastro.

1.3. Una committenza "di necessità"

Orientamenti generali della committenza nelle province meridionali del Regno di Napoli

Nel XVI secolo, con il declassamento del Regno a Vicereame spagnolo, raggiungeva il culmine quel processo di centralizzazione avviato in età angioina che rafforzava enormemente il potere di Napoli, a tutto svantaggio del territorio, il quale perdeva l'importanza che invece aveva avuto col policentrismo degli Svevi. Contestualmente nel Mezzogiorno continentale mutava il sistema di relazioni artistiche e si determinava una frattura tra il nord e il sud del regno. Le province settentrionali, governate ancora dalle grandi famiglie romane, orientavano definitivamente i loro interessi verso l'Urbe. Le province meridionali invece, con la fine dei Sanseverino (1552), conoscevano una "rifeudalizzazione violenta" che introduceva una nuova nobiltà, non solo napoletana, ma gravitante su Napoli.

Roma nel frattempo diveniva un «centro d'iniziativa d'incomparabile importanza per tutte le branche dell'arte»¹, che rimarrà tale per tutto il Seicento ed oltre (affiancandosi a Firenze), e riduceva Napoli ad una posizione subalterna. L'accentramento nella capitale partenopea della grande nobiltà meridionale (distante dagli antichi feudi), funzionale alla politica di controllo del governo spagnolo, e le istanze di rinnovamento della Controriforma cattolica, che percorrono tutto il secolo con un'incidenza notevole in città, non modificheranno questo stato di cose e Roma manterrà un potere d'attrazione non trascurabile. Non varrà a cambiare il rapporto tra le due città l'apertura a Napoli di grandi cantieri per l'erezione, l'ampliamento e la decorazione tanto di dimore nobiliari quanto della cattedrale, di chiese e conventi di ordini religiosi, di chiese ed edifici di confraternite e di vari enti laici, nonché l'attività di Caravaggio e di artisti del calibro di Cosimo Fanzago, Mattia Preti, Luca Giordano, Paolo De Matteis e Francesco Solimena.

Nelle regioni meridionali, per i secoli qui analizzati, subentrava «la condizione comune di provincia periferica che poco o pochissimo produce e molto o poco importa dalla capitale a seconda degli orientamenti culturali e delle possibilità economiche della

¹ F. Bologna, *Per una storia delle arti medievali e moderne nel Mezzogiorno continentale*, in G. Galasso, R. Romeo, a cura di, *Storia del Mezzogiorno. Volume XI. Aspetti e problemi del Medioevo e dell'Età moderna*. 4°, Napoli-Roma, Editalia, 1994-95, pp. 217-242, in part. p. 240.

committenza feudale»². Le ragioni finanziarie orientavano spesso verso botteghe locali, con concrete conseguenze sulla diffusione della pittura a fresco e della scultura in marmo, in bronzo o in argento (che prenderà piede nel Settecento), praticate prevalentemente nella capitale e raramente richieste per gli eccessivi costi aggiuntivi imposti dal trasporto. L'arte diveniva così, in quei secoli, «espressione alquanto frammentata delle esigenze devozionali o dei bisogni socio-culturali dei vari strati delle popolazioni locali»³, piuttosto che strumento d'attuazione del programma politico di una solida classe dirigente. Proprio le esigenze finanziarie della committenza, commiste a quelle devozionali, contribuiscono allo sviluppo in alcuni luoghi di maestranze locali specializzate – fermo restando che gli artisti talentuosi si trasferiscono a Napoli – e alla caratterizzazione dei patrimoni artistici delle province meridionali⁴.

Anche nei ventisette anni del vicereame austriaco, periodo nel quale l'arte conosce un notevole fervore, alimentata dagli stessi viceré, da un patriziato che ormai ha abbandonato gli antichi feudi per trasferirsi definitivamente a Napoli, da una folta classe borghese costituita da ricchi mercanti, funzionari e burocrati, le province dipenderanno esclusivamente da Napoli, quanto meno per l'importazione di modelli figurativi. In pochi casi sarà possibile registrare una produzione locale di alta qualità. Nel Settecento le botteghe argentarie e orafe distanti dalla capitale (ancora misconosciute), in netto declino già nel secolo precedente per la politica spagnola, affievoliranno significativamente la loro operosità. In un frangente storico in cui la cultura e l'arte napoletana s'internazionalizzano tutti gli artisti di provincia, non solo gli argentieri, ma reggeranno il confronto con la grande offerta artistica della capitale, rafforzata sia dalle manifatture reali dei Borbone, ben note e apprezzate in Europa, come rammentava già Alvar González-Palacios nel riportare le parole di Antoine-Laurent Castellan⁵, che dalla presenza di importanti artisti forestieri,

² M.P. Di Dario Guida, *Pittura e scultura del Seicento e del Settecento*, in G. Galasso, R. Romeo, a cura di, *Storia del Mezzogiorno*, cit., pp. 491-535, in part. p. 493.

³ F. Abbate, *Pittura e scultura del Rinascimento*, in G. Galasso, R. Romeo, a cura di, *Storia del Mezzogiorno*, cit., pp. 441-489, in part. p. 443.

⁴ «Anche rimanendo nel solo ambito del clero regolare, il patrimonio artistico delle province prese forma, si articolò e subì una evoluzione più o meno accelerata in funzione dei gusti e del potere economico degli Ordini committenti»: M.P. Di Dario Guida, *Pittura e scultura del Seicento e del Settecento*, cit., p. 493.

⁵ A. González-Palacios, *Le arti decorative e l'arredamento alla corte di Napoli: 1734-1805*, in *Civiltà del '700 a Napoli. 1734-1799*, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte, Palazzo Reale, Museo Pignatelli, Museo di San Martino, Museo Duca di Martina, Caserta, Palazzo Reale, dicembre 1979 - ottobre 1980, coordinamento di N. Spinosa, Firenze, Centro Di, 1979-80, II, pp. 76-95, in part. pp. 76-77.

come quei fiorentini ricordati da Luigi Vanvitelli⁶.

Committenti e committenza "di necessità" della diocesi di Capaccio

Nel 1981 Joselita Raspi Serra scriveva a proposito del Vallo di Diano, forte l'influenza di Ferdinando Bologna, di una «invalsa consuetudine interpretativa dell'elemento, che assume interesse per sé» e viene privato della realtà storica, una consuetudine che determina l'attuazione di un'azione selettiva in base a categorie primarie e non (trascurabili dall'indagine e dalla conservazione), e che favorisce un «fittizio mondo in cui si evidenziano nuovi valori basati, per lo più, su concetti di categorie estetiche». Continuava poi:

«Lontana la realtà, quella della vita di ogni giorno, tramandata dalle opere strutturali, dalla edilizia, specie civile, dagli oggetti comuni o dai racconti scritti sul marmo o sulle pareti affrescate, ma soprattutto discussa nell'area territoriale»⁷.

Queste lacune, che andavano estese all'intera area caputaquense, venivano arginate alla fine dello stesso decennio dagli studi promossi dalla Soprintendenza BAAAS di Salerno e Avellino e nello specifico dalle ricerche di Francesco Abbate (più volte citate), per poi essere sensibilmente ridotte negli anni successivi. Le iniziali indagini sulla Certosa di Padula, sul Museo diocesano di Vallo della Lucania (o meglio sulle opere cilentane depositate nel Museo di Vallo), su Andrea da Salerno e la pittura rinascimentale nel Sud, sul Vallo di Diano e sul Cilento in senso lato, ormai affrancate dall'estetica crociana, si muovevano in quella direzione. A dirla anche con altre parole, quelle di chi scriveva negli stessi anni sui metodi di lettura dei centri storici minori, vale a dire Francesco Divenuto, si cominciava a valutare meglio l'«intorno storico», che può essere di un centro urbano come di un manufatto liturgico, avvalendosi di tutte le risorse informative utili alla comprensione di un prodotto del "fare umano"⁸.

⁶ In una lettera indirizzata al fratello, ben nota, Vanvitelli sottolineava la massiccia presenza di fiorentini in città, cfr. F. Strazzullo, *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, Galatina (Le), Congedo, 1976, I, p. 15. Sulle manifatture reali di Carlo di Borbone molti studiosi hanno fornito propri contributi in varie sedi, ma in questa sede per una visione d'insieme si può ancora rinviare a F. Strazzullo, *Le manifatture d'arte di Carlo di Borbone*, Napoli, Liguori, 1979.

⁷ J. Raspi Serra, *Linee del territorio. Arte e società nel Mezzogiorno*, Salerno, Laveglia, 1981, p. 12.

⁸ F. Divenuto, *Analisi dei metodi di lettura dei centri storici minori*, in G. Spagnesi, a cura di, *Esperienze di*

Francesco Abbate parlava difatti di arte figurativa «che ci coinvolge profondamente nel nostro vivere quotidiano»⁹, non formata necessariamente da eccellenze. Lo studioso lavorava per comporre una storia di individui e di comunità, di artisti geniali e di collaboratori di bottega, e di fruitori, sulla scorta di quel "metodo globale", «di grande fascino ma molto difficile da applicare»¹⁰, fornito da Ferdinando Bologna.

«Non solo le opere, dunque, ma anche le persone che le vollero o ne fruiro, sovrani, feudatari, vescovi, monaci, mercanti, membri di confraternite, semplici cittadini. E l'ambiente in cui andarono ad inserirsi, il paesaggio urbano e quello rurale degli insediamenti piccoli e grandi, feudali o religiosi, monasteri, castelli, villaggi, borghi. Le strade percorse dai potenti e dagli emarginati, dai pellegrini, dagli eserciti invasori, dagli artisti, dagli occhi incantati dei viaggiatori, dai pastori della transumanza. Una produzione artistica intesa appunto come fenomeno produttivo che, per quanto particolarmente sofisticato, va comunque a inserirsi in un mercato, con le sue regole e le sue specificità, estetiche e tecniche»¹¹.

Queste parole le ritroviamo nell'*Introduzione* al primo volume della sua mirabile *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, edito nel 1997. È significativo che esse vengano scritte dopo le esperienze maturate in ambito caputaquense (*Il Vallo ritrovato* del 1989 e *Il Cilento ritrovato* del 1990)¹², non a caso, nell'*Introduzione*, Abbate prosegue la trattazione con il Cilento; e del resto alle esperienze caputaquensi fa riferimento nella bibliografia per le problematiche relative alla produzione figurativa in zone cosiddette periferiche. È significativo che queste parole vengano scritte dopo l'intensificarsi degli interessi per le periferie artistiche meridionali, sull'esempio di quanto fatto dal suo maestro Roberto Longhi, «grande indagatore di "periferie" artistiche»¹³ (e sulla scia delle verifiche condotte sulle dinamiche tra centri e periferie di Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg). Accogliendo però il longhiano «invito a cercare»¹⁴, Abbate va "oltre Longhi". Lo studioso

storia dell'architettura e di restauro, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987, pp. 630-631.

⁹ F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Dai longobardi agli svevi*, Roma, Donzelli, 1997, p. XI.

¹⁰ N. Cleopazzo, M.G. Gargiulo, *Intervista a Francesco Abbate su Ferdinando Bologna*, in F. Abbate, a cura di, *Ferdinando Bologna e il contemporaneo. Scenari per i novant'anni di un maestro*, Roccagloriosa (Sa), Centro studi "Giovanni Previtali", 2015, pp. 91-95, in part. p. 92.

¹¹ F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Dai longobardi agli svevi*, cit., p. XI.

¹² F. Abbate, *Aspetti della cultura figurativa nel Vallo di Diano. Committenza e territorio*, in V. de Martini, a cura di, *Il Vallo ritrovato. Scoperte e restauri nel Vallo di Diano*, catalogo della mostra, Padula, certosa di San Lorenzo, 22 luglio - 30 settembre 1989, Napoli, Electa, 1989, pp. 31-42; F. Abbate, *L'Antica Diocesi di Capaccio: geografia, storia, produzione artistica. Proposte di lettura*, in V. de Martini, a cura di, *Il Cilento ritrovato. La produzione artistica nell'antica Diocesi di Capaccio*, catalogo della mostra, Padula, luglio - ottobre 1990, Napoli, Electa Napoli, 1990, pp. 13-29.

¹³ F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Dai longobardi agli svevi*, cit., p. X.

¹⁴ Abbate riportava l'episodio in cui, nel 1941, Alberto Graziani scriveva dalla Calabria a Roberto Longhi, al

d'adozione cilentana si proietta non solo su Diano, vero centro della diocesi, bensì sulla «periferia della periferia»¹⁵ caputaquense, o per essere più precisi, sulla periferia della periferia nella periferia meridionale (qual era considerato il Sud peninsulare)¹⁶, e su episodi artistici maturati lungo direttrici locali. Così egli indaga quel «"meticciato" linguistico» campano-lucano – che nel 1999 stentava ad attribuire a maestranze locali¹⁷ – che mostra «le stratificazioni di una assai interessante cultura artistica autonoma, non subordinata a culture "altre", magari, diciamo pure, più progredite e moderne, ma che di quella modernità ha avuto, in qualche misura, sentore, e forse anche una conoscenza diretta, ma senza perdervisi fino a rinnegare la propria identità»¹⁸. Questo "andare oltre" però, che equivale ad un allontanamento dallo stereotipo di studioso meridionale denunciato da Giovanni Previtali a suo tempo¹⁹ e ad un allontanamento dal vecchio modello centro-periferia le cui ampie implicazioni sono state delineate da Castelnuovo e Ginzburg²⁰, non equivale ad un superamento del maestro Longhi, che al contrario rimarrà un fondamentale punto di riferimento²¹, come del resto lo sarà Bologna (in realtà pare che Abbate non si sia mai posto il problema del superamento di qualcuno), bensì vuol essere un soffermarsi su

quale raccontava di un patrimonio artistico diverso da quello che era solito studiare, e Longhi lo esortava a cercare, cfr. F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Dai longobardi agli svevi*, cit., p. X.

¹⁵ F. Abbate, *Aspetti della cultura figurativa nel Vallo di Diano*, cit., p. 34, ove definiva nel Vallo di Diano il centro della periferia, cioè Teggiano, e la periferia della periferia.

¹⁶ Nel suo saggio nella Storia del Mezzogiorno, Abbate esordisce con questa puntualizzazione, cfr. F. Abbate, *Pittura e scultura del Rinascimento*, cit., p. 443.

¹⁷ «di maestranze non so se definire "locali"»: F. Abbate, *Un inedito affresco di periferia campana*, in A. Cadei, M. Righetti Tosti Croce, A. Segagni Malacart, A. Tomei, a cura di, *Arte d'Occidente. Studi in onore di Angiola Maria Romanini. Temi e Metodi*, Roma, Edizioni Sintesi Informazione, 1999, pp. 1051-1055, in part. p. 1052.

¹⁸ F. Abbate, *Esempi di circolazione di cultura lucana nel basso Cilento*, in *Scritti per Gino Rizzo*, in «Kronos», 10, 2006, pp. 99-106, in part. p. 100.

¹⁹ Previtali si lamentava di alcuni comportamenti degli studiosi meridionali, che a volte sono pervasi da un forte campanilismo e altre volte invece accettano passivamente i superficiali giudizi negativi di una critica poco avvezza alla cultura artistica del Mezzogiorno, cfr. G. Previtali, *Teodoro d'Errico e la 'questione meridionale'*, in «Prospettiva», 3, 1975, pp. 17-34, in part. p. 19.

²⁰ E. Castelnuovo, C. Ginzburg, *Centro e periferia*, in G. Previtali, a cura di, *Storia dell'arte italiana. Parte prima: Materiali e problemi. I. Questioni e metodi*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 285-352. Il saggio è stato recentemente ripresentato, cfr. E. Castelnuovo, C. Ginzburg, *Centro e periferia nella storia dell'arte italiana*, Firenze, Officina Libraria, 2019.

²¹ F. Abbate, *Sua Signoria mangia in oro. Roberto Longhi e la sociologia dell'arte*, Galatina (Le), Congedo, 2004, p. 11.

argomenti non primari nella prospettiva tracciata da Longhi²².

Con Abbate dunque, tra il 1989 e il 1990, si comincia a parlare con maggiore concretezza, per il Salernitano al di là del Sele, di città più importanti, di committenti, di ragioni della committenza, di valore sociale e politico e non solo estetico delle opere d'arte, nonché di una committenza e di un patrimonio artistico che assumono sfaccettature diverse all'interno della vasta diocesi in conseguenza del variare della situazione feudale e socio-economico-produttiva, e in conseguenza della conformazione morfologica dei settori territoriali di cui la diocesi si componeva. Si continua anche a parlare, almeno per il Vallo di Diano, di linee di tendenze e di elementi egemoni nella produzione artistica e nella committenza, ma con molta cautela, poiché in un territorio diocesano tanto vasto, teatro di vicende molto articolate, «ogni generalizzazione, ogni semplificazione rappresenta un chiaro impoverimento»²³.

Lo smembramento della casata dei Sanseverino (1552) comportava l'avvento di una feudalità meno potente e facoltosa, che inciderà nei secoli successivi sulla formazione del patrimonio artistico diocesano. Questa feudalità non risiedeva in periferia e non era attenta alla cura di quei luoghi, né voleva essere propensa all'attuazione di programmi culturali nelle terre di proprietà, che erano considerate mera fonte di reddito se non banale merce di scambio. Nei secoli presi in esame, dunque, l'area caputaquense perdeva la sua "città", il suo "centro" politico e culturale, sede della corte, qual era stato Diano, che era riuscito ad influenzare molte scelte artistiche nel territorio, e non ce la farà a crearne un altro (l'elezione di Diano a sede del vescovo non varrà a ristabilire lo *status* precedente). La stessa Certosa di Padula, definita in modo non del tutto appropriato il centro della periferia nell'età barocca²⁴, non potrà raggiungere l'importanza della città dei Sanseverino, pur considerando il potere economico e i possedimenti feudali dei certosini, per i quali essi si volgevano sulla Lucania.

La comunità certosina si configurava come uno dei principali attori del territorio, proprietaria del più grande cantiere artistico del basso Salernitano, che spesso ma non

²² Questa interpretazione ha ispirato il recentissimo volume dedicato ad Abbate, ovvero N. Cleopazzo, M. Panarello, a cura di, *“Oltre Longhi”: ai confini dell’Arte. Scritti per gli ottant’anni di Francesco Abbate*, Roccagloriosa (Sa), Centro studi "Giovanni Previtali", 2019, come si evince dall'introduzione dei curatori, N. Cleopazzo, M. Panarello, *Le ragioni di un titolo e di un libro*, in *ivi*, pp. 13-15, in part. 13.

²³ F. Abbate, *Introduzione*, in F. Abbate, a cura di, *Storia del Vallo di Diano. Vol. IV. La cultura artistica*, Salerno, Laveglia, 2004, pp. 9-17, in part. p. 12.

²⁴ M.C. Gallo, *Tipi e forme degli ammodernamenti barocchi nel Salernitano*, Salerno, Laveglia, 2004, p. 17.

sempre puntava su personalità di elevata fama e valore²⁵ (come Jacopo Del Duca, Giovan Domenico Vinaccia, Gennaro Monte, Luca Giordano, Paolo De Matteis o Nicolò Tagliacozzi Canale). Essa si poneva accanto ad altri attori, pubblici, privati, religiosi, di Novi Velia, Vallo della Lucania, Teggiano, Polla, Sala Consilina o Sant'Angelo a Fasanella, che a fasi alterne e in modo discontinuo contribuivano alla formazione del patrimonio artistico della diocesi per mezzo di più oculate commissioni. Per questi motivi Abbate parlava, citando Aurelio Musi, di vicenda culturale «episodica»²⁶ per il Vallo di Diano e più in generale di panorama culturale caputaquense «impreciso e frastagliato»²⁷, accanto al quale è da rimarcare il più vivace scambio con Napoli e la maggiore ricchezza artistica del versante bussentino, parte della diocesi di Policastro, determinato dalla vicinanza con le principali vie di comunicazioni²⁸.

Tra il XVII e il XVIII secolo, con la riduzione del numero di opere importate da Napoli, i committenti della diocesi incoraggiavano lo sviluppo del mercato artistico locale, non propriamente cilentano però, quanto lucano, o più appropriatamente "di confine", poiché riferibile a più entità amministrative. In una zona "di confine", ove i limiti delle tradizioni culturali campana, lucana e calabrese si assottigliano, possono essere collocati Melchiorre da Montalbano, Nicola da Novi (Velia?), il Maestro del polittico di Picerno, Antonio Aielli, Giovanni Luca De Luca, gli Stabile, i Ferro, Giovanni De Gregorio, fra Umile da Petralia, Anselmo Palmieri, Nicola Peccheneda, Feliciano Mangieri o Agostino Pierri, Nicola Trani e altri scultori lucani, e forse qualche inedito argentero di cui si dirà²⁹. In

²⁵ Questo atteggiamento, non condiviso da altre grandi certose, è ribadito anche da F. Abbate, *Introduzione*, cit., pp. 13-14.

²⁶ F. Abbate, *Aspetti della cultura figurativa nel Vallo di Diano*, cit., p. 32.

²⁷ F. Abbate, *L'Antica Diocesi di Capaccio*, cit., p. 21.

²⁸ F. Abbate, *Il patrimonio artistico dell'antica diocesi di Policastro*, in F. Abbate, a cura di, *Visibile latente. Il patrimonio artistico dell'antica diocesi di Policastro*, catalogo della mostra, Policastro, Cattedrale-Episcopeo, giugno - settembre 2004, Roma, Donzelli, 2004, pp. 24, 29.

²⁹ In questa direzione si pongono, ad esempio, G. Leone, *Scultori di confine. Alcuni esempi di scultura in legno nell'area del Pollino (...e di altre zone della Calabria settentrionale e della Basilicata meridionale tra il Cinquecento e il Settecento)*, in «Studi medievali e moderni», 15, 2011, pp. 334-336; E. Acanfora, *Santi Patroni e scultori lucani: qualche aggiunta*, in I. Di Liddo, M. Pasculli Ferrara, a cura di, *Santi patroni in Puglia e in Italia meridionale in età moderna*, Fasano (Br), Schena, 2017, pp. 121-140; S. De Mieri, *Leonardo Grazia da Pistoia, Antonio e Costantino Stabile tra Napoli e la Lucania*, in F. Abbate, A. Ricco, a cura di, *Ritorno al Cilento. Saggi di storia dell'arte*, Foggia, Grenzi, 2017, pp. 60-66; S. De Mieri, *Pittori 'lucani' nel Salernitano. Nuovi dipinti di Pietro Antonio Ferro e del Pietrafesa*, in F. Abbate, A. Ricco, a cura di, *Ritorno al Cilento. Saggi di archeologia e storia dell'arte*, Foggia, Grenzi, 2019, pp. 107-116. Il saggio

realtà gli spostamenti tra queste aree del reame sono ben provati, ad esempio, dal pittore Giuseppe De Gregorio, figlio del più celebre Giovanni, che da Pignola si trasferiva a Padula (1656)³⁰, oppure dall'intagliatore Tommaso Brando, che da Torraca andava a Matera (1743)³¹, o ancora dai nominativi registrati nel Catasto onciario di Casalnuovo, associati a provenienze lagonegresi (1754)³².

La committenza di opere d'arte nella diocesi diveniva, al pari di altre province, espressione di esigenze devozionali e sociali dei diversi membri delle comunità locali, per i quali però il compiacimento estetico, il collezionismo o la fama dell'artista non erano affatto contemplati. Al contrario, primeggiava la funzione dell'oggetto, vale a dire l'uso nella liturgia, nel culto e nella devozione, e la trasmissione della memoria, ovvero del prestigio o della fede di un singolo, di un casato o di un gruppo sociale («eternare se stessi»)³³. Tutto ciò poco ha a che fare con quell'uso politico e ostentativo che ne facevano

dell'Acanfora richiede qualche considerazione in merito a precedenti attribuzioni ad Agostino Pierri di opere cilentane (ivi, p. 124, nota 17). La studiosa ha rilevato un'errata attribuzione al Pierri nella scheda ministeriale del busto di *San Nicola* presente nella chiesa eponima di Roscigno, che ha attribuito allo scultore lagonegrese Antonio Barbelli attraverso i dati attinti dagli inventari napoleonici del 1811. In realtà, nel catalogo informatizzato di ArtPast, relativamente al comune di Roscigno, l'unica scheda afferente ad un busto di san Nicola ha una generica assegnazione a «bottega napoletana» (scheda OA/I 1500659206, di C. Restaino), invece l'unica attribuzione al Pierri è avanzata per il busto di *San Giuseppe* (scheda OA/I 1500659198, di C. Restaino), tra l'altro firmato e datato (ma la Restaino non ne dava conto, perché evidentemente non riusciva a visionarlo ad una distanza ravvicinata). Il busto di *San Nicola* al quale probabilmente fa riferimento la Acanfora è quello firmato da Gennaro Franzese (la firma è emersa nel corso della schedatura diocesana, scheda CEI C8S0003), reso noto da Marco Ambrogi e opportunamente contestualizzato nella produzione partenopea da Francesco Abbate, cfr. M. Ambrogi, *Fede e religiosità a Roscigno*, Roccadaspide (Sa), Grafica Letizia, 2006, p. 51; F. Abbate, *Due sculture lignee napoletane nel Cilento. Una segnalazione*, in L. Derosa, C. Gelao, a cura di, *Tempi e forme dell'arte. Miscellanea di Studi offerti a Pina Belli D'Elia*, Foggia, Grenzi, 2011, pp. 365-367. Cfr. Soprintendenza ABAP per le province di Salerno e Avellino, d'ora in poi SABAP SA, Ufficio Catalogo, Roscigno, Chiesa di San Nicola di Bari, scheda OA/I 1500659198, di C. Restaino, 1994 (Artpast/2006 P. Mercadante); scheda OA/I 1500659206, di C. Restaino, 1994 (Artpast/2006 P. Mercadante).

³⁰ S. Saccone, *Petrafricanus pingebat. Opere di Giovanni De Gregorio 1608-1653*, catalogo della mostra, Matera, chiesa del Rosario, agosto - settembre 1993, Napoli, Fiorentino, 1993, pp. 18-19.

³¹ R. Ruotolo, *Società, committenza e artigianato artistico*, in S. Abita, a cura di, *Argenti in Basilicata*, catalogo della mostra, Matera, Palazzo Lanfranchi, luglio - settembre 1994, Salerno, Edizioni 10/17, 1994, pp. 26-39, in part. p. 38.

³² Archivio di Stato di Salerno, d'ora in poi ASSa, *Catasto onciario*, Bobina 80, volume 4245, c. 145r, nell'elenco dei forestieri.

³³ R. Ruotolo, *Committenti e artisti nella Tricarico dei secoli XVII e XVIII*, in C. Biscaglia, M.P. Pettinau

la corte, l'aristocrazia e l'alta borghesia del Regno, rammentato anche da Abbate³⁴.

Non più strumento di dominazione per mezzo della diffusione di elementi dall'alto potenziale simbolico, per la maggioranza dei committenti locali l'oggetto assumeva valore in quanto offerta al divino, in quanto veicolo per la trasmissione di un messaggio religioso, in quanto strumento per l'attuazione di un rito; offerta, messaggio e rito afferivano ad un insieme ben determinato di individui che si configura come comunità (non erano rivolti ad individui generici), una comunità che sperava intanto di "conservarsi la vita" e poi di migliorarla³⁵. Le azioni del donare alla comunità e del comprare per la comunità acquisivano importanza e conquistavano il diritto di essere ricordate nella storia stessa di quella comunità, indipendentemente dalla qualità estetica dell'oggetto donato e dalla notorietà del suo autore. L'oggetto non era mai considerato di per sé, piuttosto come parte di un contesto, che contribuiva alla determinazione di un spazio sacro, e come funzionale allo svolgimento di un rito, proprio nei termini forniti da Pavel Florenskij, secondo il quale il rito religioso è un organismo compatto, sintesi delle arti, che varia di luogo in luogo, e che necessita per il suo compiersi dei colori, del profumo e degli uomini di quel luogo³⁶.

Da questo nuovo punto di vista, i committenti del panorama caputaquense, già definito "impreciso e frastagliato", potrebbero essere considerati come parte di una committenza cosiddetta "di necessità". Escludendo i certosini, cioè i grandi protagonisti, questa committenza "di necessità" è composta da una pluralità di soggetti più deboli, attivi in un territorio vessato da problemi sociali ed economici e da una quasi inesistente

Vescina, R. Ruotolo, a cura di, *Segni di luce a trame d'oro. I paramenti liturgici della diocesi di Tricarico*, catalogo della mostra, Tricarico, Museo Diocesano, 6 aprile - 1° settembre 2019, Foggia, Grenzi, 2019, pp. 23-27, in part. p. 23. Dello stesso autore è importante, per la committenza meridionale, il saggio alla mostra del 1994, cfr. R. Ruotolo, *Società, committenza e artigianato artistico*, cit., pp. 26-39.

³⁴ F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il secolo d'oro*, Roma, Donzelli, 2002, p. 202.

³⁵ L'espressione "conservarsi la vita" tiene conto di una frase di Francesco Volpe, «Conservarsi la vita nel Seicento non era certo facile», adoperata nella *Premessa* alla pubblicazione delle *Memorie* di Giovan Nicola Del Mercato. Qui Volpe, nell'evidenziare il fine ultimo dell'autore, ovvero esortare il suo unico figlio maschio a vivere e ad affrontare pazientemente la vita, mette in evidenza la precarietà dei tempi, nei quali si moriva molto facilmente, a causa di guerre, pestilenze, carestie e infortuni, e si era dediti proprio per questi stessi motivi ad accogliere ogni credenza e convinzione popolare che potesse alimentare la speranza di un futuro migliore. Cfr. F. Volpe, *Memorie di famiglia. Giovan Cola Del Mercato di Laureana*, Napoli, Esi, 1994; il testo è anche in F. Volpe, *Conversazioni. Uomini e vicende della provincia salernitana*, Napoli, Ripostes, 2001, pp. 29-34, in part. pp. 29-30.

³⁶ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti sull'arte*, a cura di N. Misler, Roma, Casa del Libro, 1983, pp. 57-67.

alfabetizzazione, che ricorreva alle opere d'arte, nei limiti delle proprie disponibilità, quando l'interesse comunitario, il culto e la devozione lo rendevano necessario. Il ricorso all'artista di maggior grido da parte di questa committenza, che prevedeva un maggiore impegno finanziario, diveniva fatto eccezionale a cui si giungeva per ringraziare il divino in seguito alla protezione ricevuta (in casi di calamità naturali, di flagelli pestilenziali o di vari altri eventi drammatici), oppure per onorarlo in particolari circostanze. E ciò poteva indurre all'impiego di materiali preziosi come l'oro, l'argento e il rame dorato, e così alla scelta di un artista capace di dar forma a questi metalli (scelta che indirizzava inevitabilmente la committenza verso Napoli). Dunque, cambiando la prospettiva, quella impiegata per valutare vicende consumatesi in grandi città, ciò che prima era ritenuto "impreciso" ora potrebbe assumere maggiore coerenza se rapportato alle caratteristiche sociali del territorio.

Per una committenza "di necessità" potrebbe subentrare la nozione di sacrificio sulla quale insiste Krzysztof Pomian, che può essere letta accanto a quella religiosità popolare lirica, autentica e genuina di cui parlava Gabriele De Rosa, fatta di sincretismo magico-religioso, di magia intesa come arte che confina con la scienza, di credenza ingenua nei valori simbolici³⁷ (oggetto di nuove riflessioni in un convegno dedicato allo studioso dall'Istituto Sturzo di Roma nel 2019). La nozione di sacrificio era ritenuta determinante da Pomian per la comprensione di certi fenomeni che rivestono un'importanza vitale nelle società umane, e che ammettono la distinzione e la comunicazione tra la sfera del visibile e quella dell'invisibile. Il sacrificio consta dell'offerta di un oggetto visibile ad un essere che abita l'invisibile, e può avvenire secondo qualsiasi modalità, ricorrendo a qualsiasi prodotto:

«Ciò vale, come si può immaginare, per la parte del raccolto destinata alle divinità, per l'animale offerto al tempio o per la vittima umana immolata sull'altare degli dèi. Ma vale anche per tutte le produzioni umane per le quali la materia, la forma, le dimensioni, il peso o altre caratteristiche sono state scelte in modo da renderle inadatte a essere incluse nella sfera delle attività utilitarie, e quindi tali da potere essere offerte solo a esseri invisibili. Ciò vale infine per tutti quegli oggetti naturali o artificiali che vengono sottratti alla sfera delle attività utilitarie per essere sottoposti a una protezione speciale ed essere esposti allo sguardo in luoghi chiusi allestiti appositamente: i sacri recinti, le tombe, i tesori dei templi o dei palazzi, gli studi e le gallerie, i musei, i siti a qualsiasi titolo protetti»³⁸.

³⁷ F. Volpe, *Conversazioni*, cit., pp. 26-27. La religiosità popolare di De Rosa è diversa da quel devozionismo corrotto di cui parlava Romeo De Maio, riferendosi con accezione negativa alla religiosità napoletana, fatta di processioni, venerazione di reliquie e immagini, e cerimonie, cfr. R. De Maio, *Società e vita religiosa a Napoli nell'età moderna (1656-1799)*, Napoli, Esi, 1971, p. 140.

³⁸ K. Pomian, *Dalle sacre reliquie all'arte moderna. Venezia-Chicago dal XIII al XX secolo*, Gallimard, 2003, trad. italiana di A. Serra, Milano, Il Saggiatore, 2004, p. 10.

L'opera offerta al divino, che indirettamente era rivolta anche alla comunità (i busti e le statue assumevano un ruolo epifanico), e l'opera donata ad una chiesa nell'interesse della collettività, erano caricate di un valore tale da quegli individui, da essere ricordate da tante fonti scritte, nonché orali. Una tale esaltazione, che non poggiava su alcuna formazione culturale specifica, bensì su un attaccamento a qualcosa di proprio e su un orgoglio campanilistico, è comprensibile attraverso quel principio di autenticità che è affrontato a livello internazionale con il Documento di Nara del 1994, vale a dire quel principio che serve a riconoscere a tutti i paesi del mondo il diritto alla conservazione di un proprio bene per mezzo di valori assegnati a questo dal paese nel quale il bene è collocato (e non per mezzo di valori imposti dall'esterno)³⁹. È chiaro però che non intendo equiparare Girolamo Forte da Sant'Angelo a Fasanella a Michelangelo, e non intendo riscrivere la storia – parafrasando Castelnuovo e Ginzburg – dal punto di vista del perdente di turno⁴⁰.

Alimentata dalla Controriforma cattolica e dai suoi lontani esiti, la richiesta d'arte coinvolgeva nella fattispecie la sfera religiosa, il clero secolare e gli ordini mendicanti, ma senza lasciare del tutto indenni i feudatari, il popolo grasso e le università (in tante chiese sono attestati altari di *jus* patronato dell'università). Non si ha notizia di opere commissionate per spazi non religiosi, né di collezioni d'arte private, benché siano noti sul territorio, in centri sia grandi che piccoli, cappelle private e singole opere (raramente schedate dalla Soprintendenza), non sempre di soggetto religioso, presso storiche famiglie cilentane, quali, ad esempio, i Pinto e i Palmieri di Vallo della Lucania, gli Albini di Albanella, i Del Mercato di Laureana (questi ultimi sono proprietari di una chiesetta in paese e di dipinti e sculture in parte esposte nel Museo parrocchiale di Castellabate)⁴¹. La

³⁹ Trascritto in *Documento di Nara sull'Autenticità*, in «Restauro», 136-137, 1996, pp. 248-251.

⁴⁰ E. Castelnuovo, C. Ginzburg, *Centro e periferia nella storia dell'arte italiana*, cit., 2019, p. 114.

⁴¹ Sui Del Mercato cfr. Giovan Cola Del Mercato di Laureana, *Memorie di famiglia*, a cura di F. Volpe, Napoli, Esi, 1994; P. Cantalupo, *Pagine storiche nei Comentaria di Giovan Nicola Del Mercato. Testo e traduzione*, Acciaroli (Sa), Centro di promozione culturale per il Cilento, 2001. Sulle opere in Museo cfr. A. Ricco, *Lo Studio preliminare e il progetto della mostra Ritorno al Cilento*, in F. Abbate, A. Ricco, a cura di, *Ritorno al Cilento. Anteprima della mostra*, catalogo della mostra, Capaccio-Paestum, 18 maggio - 18 luglio 2017, Foggia, Grenzi, 2017, pp. 19-34, in part. pp. 29-30; F. Abbate, *Qualche osservazione sulle collezioni dei musei parrocchiali del Cilento e del Vallo di Diano*, in A. Ricco, a cura di, *I musei parrocchiali della Campania a confronto con i musei ecclesiastici italiani. Potenzialità, problematiche e prospettive di una realtà emergente*, Foggia, Grenzi, 2018, pp. 117-122; A. Ricco, *Musei e luoghi espositivi delle parrocchie in Campania*, in *ivi*, pp. 141-166, in part. pp. 148-149.

tipologia di committenza non consente nemmeno di parlare di preferenze per un artista, o perlomeno non l'ha consentito fino ad oggi, anche se qualche firma e qualche punzone ritornano più di una volta.

Sotto la spinta della nuova evangelizzazione, promossa e autorizzata dai vescovi, tra Sei e Settecento nuovi ordini religiosi s'insediavano nella diocesi, e quelli preesistenti fondavano nuove sedi o ampliavano e decoravano quelle presenti. Spesso le nuove fondazioni mendicanti erano legate a deliberazioni delle università, che ritroviamo ad esempio alle origini delle comunità di cappuccini a Camerota (1602), Ottati (1602-04) e Castelvita (1614), nonché dei riformati di Capaccio (1717-22)⁴². Così i cantieri certosini di Padula e di Cadossa⁴³ – si è parlato prima dei certosini come dei principali committenti – venivano affiancati dai cantieri di tanti altri siti religiosi, francescani *in primis*, che contribuivano al mutamento dell'aspetto medievale e rinascimentale del territorio⁴⁴, e che divenivano anche direttrici di sviluppo urbano in molti insediamenti, come a Sant'Angelo a Fasanella⁴⁵. Vi erano cantieri aperti per la costruzione di chiese ad impianto controriformato longitudinale a Vallo della Lucania, con la cattedrale di San Pantaleone (1716-51), a Gioi Cilento, con la chiesa di San Francesco, a Stio, con la chiesa dei Santi Pietro e Paolo (con coro e transetto del 1742). Vi erano altresì cantieri per edifici a pianta centrale a Montesano, con la chiesa dell'Assunta (1718), e a Buonabitacolo, con la cappella di Santa Maria degli Angeli, la cui cupola affrescata rammenta altre cupole caputaquensi,

⁴² Sono sufficienti qui C. Corvo, G. Figliolia Forziati, A. Grisi, A. Romaniello, *Castelvita. Note storiche*, Salerno, Arci Postiglione, 1988, pp. 9-44; G. Puca, *Capaccio e il suo convento francescano, a cura dell'Ordine francescano secolare fraternità di Capaccio*, Roccadaspide (Sa), Grafiche Letizia, 2002, pp. 36-51; A. Romaniello, *Il convento dei cappuccini di Ottati. Ricerche storiche dalla fondazione (1602) alla soppressione (1811)*, in «Il Postiglione», 7, 1994, pp. 17-32.

⁴³ Di pertinenza dei certosini, piuttosto modesta nelle dimensioni, la badia di Cadossa subisce alcune modifiche tra Sei e Settecento; essa è decorata con stucchi bianchi e nuove tele nella chiesa e da decorazioni pittoriche sulla volta dell'androne d'ingresso. Benché citata già dal Sacco nella sua opera sulla Certosa di Padula, sono utili R. Alaggio, *La fondazione dell'abbazia di Santa Maria di Cadossa*, in «Apollo», 11, 1995, pp. 70-101; V. D'Acunti, *Nota sull'abbazia di Santa Maria di Cadossa e il Priorato Gerosolimitano di Venosa*, in «Rassegna storica salernitana», 21, 2004, pp. 257-265.

⁴⁴ Sull'architettura rinascimentale, con i casi a Bellosguardo, Laurino, Ottati, Petina, Sant'Angelo a Fasanella, Serre, Sicignano degli Alburni e Teggiano, cfr. C. Ingrosso, *Architetture del Rinascimento nel territorio di Salerno: Cilento e Vallo di Diano*, Roma, Aracne, 2011 (estratto da A. Gambardella, a cura di, *L'architettura del Classicismo in Campania e Calabria tra Quattrocento e Cinquecento*, Roma, Aracne, 2006).

⁴⁵ L.G. Kalby, *Il feudo di Sant'Angelo a Fasanella*, in L.G. Kalby, a cura di, *Il feudo di Sant'Angelo a Fasanella*, Salerno, Elea Press, 1991, pp. 13-141, in part. pp. 49-51.

come quella della chiesa di Sant'Antonio a Polla (anch'essa ammodernata). Da ricordare, inoltre, la vicina Buccino con la chiesa di Sant'Antonio, che era ricostruita dagli agostiniani nel 1758⁴⁶. In breve, ritroviamo lavori di riedificazione, ampliamento e decorazione in tantissimi centri, sia per conventi che per chiese e cappelle⁴⁷.

In generale, molti edifici ecclesiastici subiscono interventi di ammodernamento che trasformano l'architettura esistente. In alcuni casi tali lavori rispettano la morfologia architettonica più antica, secondo ciò che è stato definito il "modello di Padula", che ritroviamo ad esempio nella chiesa della Certosa, nella vicina chiesa di San Francesco, a Teggiano nella chiesa della Pietà e negli agostiniani, o a Policastro nella Cattedrale⁴⁸. Tale consuetudine però, «che traeva origine dalla necessità di adeguamento alle norme del Concilio di Trento, si trasformò ben presto in un vertiginoso processo di continue ristrutturazioni»⁴⁹. Invero non dobbiamo pensare che tutti gli interventi siano legati alle prescrizioni tridentine e siano giustificati dall'incremento demografico, che al contrario nel

⁴⁶ M.C. Gallo, *Tipi e forme degli ammodernamenti barocchi*, cit., pp. 87-117.

⁴⁷ Ricordo a titolo di *exempla* i lavori ad Altavilla Silentina nel convento di Sant'Antonio o nelle chiese di San Biagio e di Sant'Egidio, ad Atena Lucana nella chiesa di Santa Maria Maggiore, a Capaccio nel convento francescano (edificato sui resti del soppresso convento carmelitano, e dotato del chiostro nel 1749), nella parrocchiale e nella Madonna del Granato (1708), a Castel San Lorenzo nella chiesa di San Giovanni Battista (1760), a Castelvita nel convento dei cappuccini, a Castellabate nella basilica di San Maria, a Centola nel convento francescano, a Laurino nella Collegiata, a Lustra nel convento di San Francesco, a Novi Velia con l'Episcopio (entro il 1711), a Paestum nella Cattedrale (1729), a Pisciotta nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo, a Polla nelle chiese di San Nicola dei Latini e di San Nicola dei Greci, a Pollica nella chiesa francescana di Santa Maria delle Grazie, a Roccadaspide nella chiesa della Natività (edificata nel 1608 e ampliata intorno al 1750), a Sala Consilina nella chiesa di San Pietro e nella cappella di San Giuseppe, a San Pietro al Tanagro nella chiesa di San Pietro, a Sant'Angelo a Fasanella nella chiesa di Santa Maria Maggiore, a Sanza nella chiesa di Santa Maria Assunta, a Valle dell'Angelo nella chiesa di San Barbato.

⁴⁸ M.C. Gallo, *Tipi e forme degli ammodernamenti barocchi*, cit., pp. 124-132; M.C. Gallo, *Influenze artistiche della Certosa in età barocca*, in C. Carlone, a cura di, *Storia arte e medicina nella Certosa di Padula (1306-2006)*, Salerno, Laveglia, 2006, pp. 199-255; per gli interventi pittorici nelle chiese di Padula e Teggiano, citate da Gallo, cfr. S. Carotenuto, *Pittori e decoratori del primo Settecento tra il Cilento e il Vallo di Diano*, in F. Abbate, A. Ricco, a cura di, *Ritorno al Cilento. Saggi di storia dell'arte*, cit., pp. 111-117. Quanto avvenuto nella città di Teggiano in questi secoli ben riflette in sintesi quanto si è svolto nel territorio caputaquense, cfr. al riguardo M. Ambrogi, *La città delle cinquanta chiese. Itinerario tra la storia e l'arte del patrimonio religioso di Teggiano*, in *Quaderni del Museo Diocesano*, 2, Teggiano (Sa), Cooperativa Paràdhdosis, 2010. È utile anche L. Santoro, *La provincia di Salerno. Storia, arte e paesaggio*, Napoli, Paparo, 2012.

⁴⁹ M.C. Gallo, *Tipi e forme degli ammodernamenti barocchi*, cit., p. 119.

XVII secolo è inesistente. Al riguardo, le sante visite e le relazioni *ad limina* forniscono un quadro tutt'altro che florido, contraddistinto da povertà, da difficoltà sociali e da incuria nei luoghi di culto, poveri di suppellettile liturgica, come precisava Luigi Rossi, che comportano minacce d'interdizione da parte dei presuli e finanche la chiusura di edifici non sicuri; tra l'altro proprio in questi secoli alcuni casali vengono abbandonati, e con essi le chiese. E alcune fonti, si pensi a Giuseppe Volpi, riferiscono dell'esigenza di ostentare le armi del proprio casato quale fattore determinante alla base dei molteplici interventi promossi dal vescovo Andrea Bonito (1677-84)⁵⁰. Molti dei cosiddetti ammodernamenti si collocano cronologicamente in una fase di ripresa, qual era il Settecento (qualche altro intervento più significativo è registrato per l'inizio del Seicento, piccoli altri ce ne saranno stati dopo i terremoti del 1561 e del 1581), e andrebbero forse interpretati come manutenzioni straordinarie – se non come recuperi⁵¹ – di chiese che sono state private di qualsiasi cura per decenni e decenni. E ciò mi sembra che possa valere anche per i lavori della prima metà del secolo nella cattedrale di Paestum e nella concattedrale di Capaccio a cui s'è fatto cenno sopra.

Nuovi edifici e nuovi ampliamenti, ancora non valutati in modo approfondito, sono da ascrivere alla feudalità dimorante sul territorio, in realtà indebolita in maniera sostanziale dagli eventi del 1647-48 che ne avevano sancito la frattura con le comunità⁵². I suoi interventi vanno rintracciati fondamentalmente nel campo civile, ove ampliano la categoria dell'architettura rurale povera, fornendo solo di rado casi più significativi. Tra essi cito Palazzo Coppola a Valle (XVII secolo), il Palazzo (1735) e la cappella (1704) della famiglia Acciari a Sala Consilina, Palazzo Caracciolo-Baracca di Atena Lucana, il più modesto Palazzo Pinto (XVII secolo) di Albanella con annessa cappella (1725), indicativo di una tipologia edilizia diffusa nel Cilento⁵³. Più interessanti sono, ma per i proprietari che

⁵⁰ G. Volpi, *Cronologia de' vescovi pestani*, Napoli, Giovanni Riccio, 1752, pp. 178-179; l'opinione è riportata anche in L. Rossi, *Vallen in Lucania*, Acciaroli (Sa), Centro di promozione culturale per il Cilento, 2001, p. 116 nota 23.

⁵¹ Nel puntualizzare le differenze concettuali tra restauro, ristrutturazione, consolidamento, recupero, in quanto determinanti alla corretta conservazione del patrimonio architettonico, Giovanni Carbonara precisava che per "recupero" deve intendersi un intervento su una generica preesistenza, che non è un bene culturale, per sottrarla alla condizione di abbandono, cfr. G. Carbonara, *Avvicinamento al restauro*, Napoli, Liguori, 1997, p. 16.

⁵² Secondo Ruotolo, in area lucana, le rivolte del 1647-48 provocavano l'uscita di scena della committenza feudale dal mercato artistico, cfr. R. Ruotolo, *Società, committenza e artigianato artistico*, cit., p. 32.

⁵³ Cfr. al riguardo C. Beguinot, *Il Cilento, problemi urbanistici*, Napoli, La Nuovissima, 1960; anche il più

li avevano commissionati, il Casino di caccia dei principi Filomarino, dotato anche di una cappella, ubicata in località Massano di Roccadaspide, la cui storia non è stata ancora scritta, e la residenza di caccia del Duca di Serre nel bosco di Persano, poi abbattuta per l'erezione della reggia borbonica. Molto più importanti sono invece le residenze dei principi di Angri, la prima al Barizzo, progettata da Mario Gioffredo (l'architrave della cappella reca la data 1728), e la seconda a Paestum, attualmente nota come Tenuta Salati, e soprattutto la Reggia di Persano voluta da Carlo di Borbone, della quale s'è detto precedentemente⁵⁴.

Almeno un cenno meritano le confraternite laiche, in età contemporanea quasi totalmente estinte. Documentate già nella seconda metà del XVI secolo e ampiamente diffuse nella diocesi, esse non si limitano a decorare gli altari di patronato nelle chiese, bensì, tra Sei e Settecento, edificano propri edifici, che dotano di discreti arredi fissi e di opere d'arte mobili⁵⁵. Nella maggior parte dei casi il patrimonio artistico delle confraternite è stato incamerato dalle parrocchie, ragion per cui, oggi, è molto complesso identificarne i beni – lo è meno per dipinti e statue, ma lo è più per la suppellettile liturgica – in assenza di iscrizioni specifiche e di stemmi. Lì dove l'ente è stato attualmente ricostituito non è rinvenibile un numero elevato di opere d'arte antica.

Con le ristrutturazioni del Sei e in particolare del Settecento, che vedono i committenti importare opere – ma non in maniera esclusiva – dalla capitale e al contempo alimentare un mercato più interno (rivolto sia alla Lucania che al Salernitano), nonché quello prettamente cilentano e dianense con nuove personalità di artisti (Francesco Tanga da Buccino, Giuseppe Giliberto da Polla, Andrea Carrara da Padula, Giovanni La Maina da Padula, Francesco De Martino da Buonabitacolo, Nicola Di Sardo, Antonio Carnevale da Sicignano, Gennaro Funicello da Laureana, Giuseppe Quaglia da Roccadaspide, Sabino Peluso da Sanza, Carmine Natale da Castel San Lorenzo, Giuseppe Rubini da Capaccio, Antonio Della Bruna o Andrea de Hippolitis da Vallo della Lucania e tanti altri)⁵⁶, il

recente P. Natella, *Case-torri e case-forti nel Salernitano*, in «Annali storici di Principato Citra», 2, 2014, pp. 167-190.

⁵⁴ U. Cardarelli, B. De Sivo, *L'Ultrasole. Edilizia e urbanistica in un'area di sviluppo agrario*, Napoli, Fausto Fiorentino, 1963, pp. 80-100.

⁵⁵ Per la storia delle confraternite nell'area in esame si rinvia agli studi di Amedeo La Greca, avviati nel 1992 e più recentemente approfonditi: A. La Greca, *Confraternite nel Cilento*, Acciaroli (Sa), Centro di promozione culturale per il Cilento, 1992; A. La Greca, *Pellegrini di Cristo. Confraternite nella diocesi di Vallo della Lucania*, Acciaroli (Sa), Centro di promozione culturale per il Cilento, 2012.

⁵⁶ Benché alcuni degli artisti rubricati siano stati citati in testi di respiro locale, per una visione d'insieme

patrimonio artistico caputaquense comincia ad assumere una fisionomia che lo caratterizza rispetto a quello di altre diocesi meridionali⁵⁷.

La commissione di opere in argento

I conventi, le chiese e le cappelle non sono arricchiti solo da stucchi, affreschi, tele, statue e busti, esse sono parimenti dotate di nuove suppellettili liturgiche in argento e in generali in metalli preziosi. Tuttavia, in fatto di metalli, i committenti caputaquensi non hanno contribuito allo sviluppo di botteghe locali, indirizzando le scelte quasi esclusivamente su Napoli, in linea del resto con più generali dinamiche delineate dagli studi di settori⁵⁸. Non disponiamo di elementi pregnanti che possano indurci ad ipotizzare l'esistenza di un mercato orafo locale nei secoli di cui ci si occupa, che sarebbe stato di certo osteggiato dalla politica vicereale. Gli stessi nomi rinvenuti nel corso delle campagne di schedatura – lo si vedrà in seguito – potrebbero appartenere ad argentieri nativi dell'area cilentana che hanno aperto bottega a Napoli (iscrivendosi alla corporazione della città), dei quali il punzone tarda a comparire. Dinamiche analoghe, già avanzate in passato, sono state accolte anche da Abbate, che ripropone le vicende di Angelo Chiarito per la Basilicata, di Domenico Gigante per la Puglia e di Salvatore Vecchio per la Calabria⁵⁹.

Nello studio degli argenti, dunque, il panorama della committenza non varia, ma varia il suo comportamento. La necessità di disporre di un manufatto prezioso in mancanza di adeguate risorse finanziarie non suggerisce il ricorso all'artista locale, bensì l'acquisto sempre presso argentieri della capitale, ma meno rinomati, di un prodotto relativamente poco costoso. Le esigenze finanziarie si traducono in acquisto di oggetti meno elaborati, dalle forme più comuni e standardizzate, per così dire seriali, ovvero prodotte mediante l'utilizzo di medesimi modelli e con le stesse formule decorative. L'appello all'artigiano del posto è comprensibile invece per gli "accomodi", come si evince dagli episodi noti della

sulla produzione artistica cilentana e dianense mi sembra più opportuno rinviare a L. Avino, *Gli inventari napoleonici delle opere d'arte del Salernitano*, Baronissi (Sa) Dea, 2003; L. Avino, *Per la storia delle arti nel Mezzogiorno*, Baronissi (Sa), Dea, 2003.

⁵⁷ F. Abbate, *L'Antica Diocesi di Capaccio*, cit., p.

⁵⁸ E. Catello, *Introduzione allo studio delle arti decorative nel Mezzogiorno*, in G. Galasso, R. Romeo, a cura di, *Storia del Mezzogiorno*, cit., pp. 569-584, in part. p. 572.

⁵⁹ F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il secolo d'oro*, cit., pp. 220-221, 223; F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Mezzogiorno austriaco e borbonico*, Roma, Donzelli, 2009, p. 421.

parrocchia di Santo Stefano a Sala Consilina⁶⁰, che riflette la generale tendenza al ricorso a argentieri locali condivisa da altre province come la Puglia⁶¹. In questa direzione potrebbe anche essere ammissibile l'esistenza in diocesi di botteghe che compravano altrove elementi semilavorati che poi assemblavano e vendevano.

Non è possibile, per gli argenti, fare confronti tra i committenti, come fatto altrove da Di Dario Guida⁶², perché non disponiamo di molte informazioni e perché gli argenti sopravvissuti alle ingiurie del tempo sono pochi rispetto a quelli dei quali si legge in carte d'archivio; comunque le opere di maggiore qualità celano una committenza altolocata. I nomi dei presuli compaiono raramente sulla suppellettile liturgica in argento, mentre più ampio è il novero delle notizie relative ad interventi commissionati da costoro sul patrimonio architettonico. Tuttavia talune iscrizioni leggibili su manufatti conservati nei luoghi deputati a sedi vescovili (ammesso che le iscrizioni non siano state apposte in anni successivi) potrebbero rinviare ad alcuni di loro e a personaggi di spicco della curia, oppure gravitanti intorno ad essa. È il caso di Novi Velia con la cappella vescovile dei Santi Apostoli Pietro e Paolo; uno dei casi che documentano la tendenza dei presuli a cambiare dimora. La cappella vescovile è legata all'Episcopio ottenuto dalla ristrutturazione di Palazzo Coccelli voluta dal vescovo Francesco Paolo Nicolai e terminata entro il 1711; a Novi il vescovo faceva anche ricavare da alcuni ambienti della chiesa di Santa Maria dei Greci (precedentemente interdetta) i locali per la nuova Curia vescovile.

Da questa cappella, come ricordato da Carlo Zennaro, proviene una parte dei manufatti conservati nella chiesa parrocchiale⁶³. Tra essi ritroviamo una pisside del 1699 con l'iscrizione «PRO ECCLE. SS. APOSTOL: PETRI ET PAULI TERRAE NOVI A. D. 1699», che potrebbe rinviare agli anni in cui Nicolai acquistava Palazzo Coccelli (dopo il 1693) ed elevava a cappella vescovile l'edificio dedicato agli apostoli Pietro e Paolo. Pertanto la pisside potrebbe essere un acquisto del vescovo⁶⁴. Rinveniamo inoltre un

⁶⁰ C. Restaino, *L'archivio dell'arte*, in R. Alaggio, A. Didier, E. Spinelli, C. Restaino, *La chiesa di Santo Stefano di Sala Consilina. Dalle carte d'Archivio all'archivio dell'Arte*, Salerno, Laveglia, 1997, pp. 133-134.

⁶¹ F.L. Bibbo, *Gli argenti di Polignano a Mare*, Fasano, Schena, 1989; C. Catello, *L'arte orafa e argenteria nel Mezzogiorno d'Italia dall'età normanna al Regno Unito*, in G. Galasso, R. Romeo, a cura di, *Storia del Mezzogiorno*, cit., pp. 587-603, in part. p. 597.

⁶² M.P. Di Dario Guida, *Pittura e scultura del Seicento e del Settecento*, cit., p. 493.

⁶³ C. Zennaro, *Breve storia popolare di Novi Velia*, a cura di V. Cerino, Novi Velia (Sa), Pro Loco, 2001, pp. 75-76, 87.

⁶⁴ Diocesi di Vallo della Lucania, d'ora in poi DVL, Ufficio Beni Culturali, Inventario diocesano dei beni storico-artistici (*IDBSA*), contenitore Parrocchia Santa Maria dei Lombardi-Novì Velia, scheda CEI

ostensorio del 1701 di Nicola Murolo, recante l'iscrizione «V.I.D. DIO.ES LAUR.S COCCELLI PROT.S APOS. PRO ECCL. SS.C.R. APO.R PETRI ET PAULI», che era un dono, alla medesima cappella, del protonotario apostolico Lorenzo Coccelli, parente del precedente vicario generale Giuseppe Coccelli⁶⁵.

Gli spostamenti dei presuli, ovvero il diritto riconosciuto ad essi di scegliere una sede più consona alle proprie volontà, hanno impedito la formazione di un unico tesoro della cattedrale, che sarebbe stato plausibile trovare in una delle antiche diocesi d'Italia. I trasferimenti hanno comportato una distribuzione, tra diversi centri, degli argenti che i vescovi donavano alle sedi che occupavano e degli argenti che le comunità donavano loro, mentre i successivi abbandoni hanno causato la dispersione e la perdita. Difatti di quelle «suppellettili di argento, le quali si custodiscono fuori dal rettor di san Pietro»⁶⁶, citate da Pacichelli nel 1703 tra le righe dedicate alla cattedrale dell'Assunta a Paestum, oggi non rimane nulla⁶⁷. In realtà questo "girovagare", che ha favorito di certo il contatto diretto con comunità variamente ubicate nella diocesi (da Paestum, a Capaccio, ad Agropoli, a Diano, a Novi, a Sala Consilina, a Vallo della Lucania), ha determinato la nascita di molteplici piccoli insiemi di opere di pregevole qualità (pare inappropriato il termine collezioni), ma non solo. I cambiamenti di residenza, uniti alla volontà di coltivare la fede in tutti gli angoli del territorio, anche presso i più piccoli villaggi degli anfratti più impervi, hanno contribuito alla diffusione di una suppellettile liturgica in metalli preziosi, mediamente discreta, in tutti gli agglomerati urbani caputaquensi dotati di un luogo di culto.

Spinti dalle *Istruzioni* di san Carlo Borromeo, che regolamentavano qualsiasi aspetto della vita religiosa e disciplinavano l'impiego di manufatti in rapporto al contesto nel quale dovevano essere utilizzati⁶⁸, vescovi, abati, sacerdoti, frati e monaci cercavano di adeguare le proprie chiese e le proprie sacrestie. Lì dove non riuscivano con fondi propri, evenienza che non era eccezionale ed era piuttosto la prassi in tantissime chiese, non solamente quelle piccolissime annesse a piccolissimi villaggi, i sacerdoti, i frati e i monaci procedevano all'acquisizione di suppellettile liturgica necessaria al culto grazie all'aiuto della comunità.

DW!0173.

⁶⁵ DVL, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Parrocchia Santa Maria dei Lombardi-Novati Velia, scheda CEI DW!0164.

⁶⁶ G.B. Pacichelli, *Del Regno di Napoli in prospettiva*, Napoli, Muzio, 1703, p. 184.

⁶⁷ Dalle schede di catalogo della Soprintendenza e della Diocesi non si riesce a trarre informazioni utili a ricostruire, pur in minima parte, la suppellettile liturgica lì utilizzata

⁶⁸ Come avviene per i vasetti degli olii santi, cfr. San Carlo Borromeo, *Arte sacra*, Milano, 1577, a cura di C. Castiglione e C. Marcora, Milano, 1952, pp. 155-157.

Se a Sala Consilina l'incendio alla chiesa di San Pietro nel 1705 (già riedificata a cominciare dagli anni di Francesco Maria Brancaccio, che vi destinava la sua pensione per adibirla a nuova cattedrale⁶⁹, e completata da Tommaso Carafa) era superato grazie alle rendite del suo cospicuo patrimonio, che consentivano l'acquisto di tutta la suppellettile liturgica necessaria, in altre realtà vigevano le collette e le donazioni da parte di privati⁷⁰. A Castellabate ad esempio, nel 1794, la comunità faceva una colletta per munire la basilica di Santa Maria Assunta di un ostensorio d'argento di Sebastiano Ajello⁷¹.

La partecipazione dei membri della comunità era garantita inoltre per l'acquisto di oggetti in onore del santo protettore o dei santi per i quali la devozione era maggiore. Non pare privo di significato che alcuni dei principali reliquiari a busto in argento e rame dorato dell'area caputaquense, sui quali ritornerò più avanti, vale a dire il *San Lucido* (1649 circa) della chiesa di San Nicola di Bari ad Aquara (rubato nel 1895)⁷², il *San Costabile* di Aniello Treglia (1662) nella basilica di Santa Maria Assunta a Castellabate e il *San Biagio* di Francesco Manzone (1750) nella parrocchiale eponima di Ottati, siano stati commissionati dalle università e abbiano coinvolto le comunità di pertinenza nella loro interezza (se ne parlerà in maniera più estesa nel prosieguo della trattazione). Un coinvolgimento analogo è registrato in comunità a ridosso dei confini diocesani. Lo ritroviamo ad Oliveto Citra, ove il *Reliquiario a busto di san Macario* in rame dorato e argento (cm 85x53x40; fig. 1)⁷³, attualmente in parrocchiale ma proveniente dal convento francescano, era stato realizzato a spese della comunità, in quanto Macario era il santo patrono⁷⁴. Lo riconosciamo inoltre nella comunità di Acerno per la commissione di

⁶⁹ L. Rossi, *Vallen in Lucania*, cit., pp. 108-109 nota 17.

⁷⁰ E. Spinelli, A. Didier, *L'archivio di San Pietro di Sala Consilina*, Salerno, Laveglia, 1990, pp. 106-107.

⁷¹ DVL, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Parrocchia Santa Maria Assunta-Castellabate, scheda CEI DW! DVY0276.

⁷² Di una scultura in argento che accoglieva le reliquie di san Lucido dal 1649 parlava Cirillo Caterino in un libretto del 1922, che oggi è stato riportato in un saggio di Generoso Conforti, cfr. C. Caterino, *S. Lucido di Aquara nella storia e nella leggenda*, Aversa (Na), Nappa, 1922, poi pubblicato in G. Conforti, *San Lucido di Aquara. Storia e leggenda di padre Cirillo Caterino*, in *San Lucido di Aquara. Storia, culto e luoghi*, Salerno, Arci Postiglione, 2015, pp. 9-52, in part. pp. 13-52, il reliquiario seicentesco è citato a p. 36.

⁷³ Soprintendenza ABAP per le province di Salerno e Avellino, d'ora in poi SABAP SA, Ufficio Catalogo, Oliveto Citra, Chiesa di Santa Maria della Misericordia, scheda OAI 1500668479, di C. Restaino (ArtPast/2006 A. Ricco).

⁷⁴ G. Cuomo, *Le leggi eversive del secolo XIX e le vicende degli Ordini Religiosi della Provincia di Principato Citeriore*, 8, Mercato San Severino, Moriniello, 1972, ristampa 1988, p. 1079. Più in generale sul culto di san Macario ad Oliveto e sulla fondazione del convento cfr. T.M. Giordano, *I francescani nella*

entrambi i reliquiari a busto di san Donato, quello seicentesco in rame dorato e argento (cm 61x40; fig. 2), e l'altro del 1737 in argento (cm 120x65x49; fig. 3), purtroppo trafugati entrambi nel settembre 2017, ma da me fotografati⁷⁵.



Fig. 1. *Reliquiario di san Macario*. Oliveto Citra (Sa), chiesa di Santa Maria della Misericordia.

storia di Oliveto Citra. Fatti e vicende dell'antico convento di S. Maria del Paradiso, Bracigliano (Sa), Cecom, 1990, pp. 34-35; le medesime notizie, in parte sviluppate, sono inserite, con apparato fotografico d'epoca, in R. Palumbo, *La Terra dell'Oliveto*, Oliveto Citra (Sa), Comune, 2002.

⁷⁵ A. Ricco, *Musei e luoghi espositivi delle parrocchie in Campania*, cit., pp. 164-165; i due reliquiari a busto di san Donato non sono stati mai schedati, né dalla Soprintendenza salernitana, né dall'Arcidiocesi di Salerno.



Fig. 2. *Reliquiario di san Donato*. Acerno (Sa), chiesa di Santa Maria degli Angeli.



Fig. 3. Argentieri napoletani, *Reliquiario di san Donato*. Acerno (Sa), chiesa di Santa Maria degli Angeli.

Dove si rifornisse di argenti la variegata committenza caputaquense non è possibile sapere per la totalità dei casi sul territorio, anche se per i vescovi e le famiglie più ricche che avevano contatti con la capitale risulterebbe quasi scontato il rapporto diretto con l'artista. L'incertezza deriva dal fatto che i precedenti studi hanno posto l'accento sulle fiere che periodicamente venivano organizzate nei principali paesi della provincia⁷⁶, nel corso delle quali gli argentieri avrebbero potuto vendere una gran quantità di manufatti, non necessariamente di qualità eccelsa e finanche privi dei bolli di garanzia. E in zone del regno come la Valle di Fasanella, il Cilento e la Valle di Novi (s'è già detto che il Vallo di Diano era servito dalla via Popilia), in cui il sistema viario non era sviluppato e la comunicazione con le città risultava difficoltosa, sia via mare che via terra, le fiere si configuravano effettivamente come la primaria fonte di approvvigionamento di materie prime, di attrezzi e in generale di prodotti che non era possibile realizzare *in loco*, mentre i più modesti mercati settimanali, o comunque periodici, erano principale occasione di scambio di derrate alimentari e di prodotti del posto. Quanto fossero importanti le aree mercatali, nate in corrispondenza di importanti incroci viari, è dimostrato, per fare un esempio, dal villaggio di Mercato Cilento (attuale frazione di Perdifumo), verso il quale confluiva una fitta rete di stradine che metteva in comunicazione i piccoli insediamenti del Monte Stella⁷⁷. E tra l'altro già in epoca angioina sono noti i mercati di Cilento, Cuccaro, Pattano e Castellabate, nonché la Fiera di san Lorenzo del 10 agosto che si svolgeva presso Laureana, la cui rilevanza nel 1531 induceva l'università di Rocca Cilento, sede amministrativa e politica della baronia di Cilento, a uniformare su quella fiera pesi e bilance degli altri mercati locali, come il Mercato del Sabato, per contrastare le frodi; l'evento s'associa anche ad una denuncia del 1561 fatta dai consoli napoletani per gli argenti di basso titolo presso le fiere del regno⁷⁸. Il Mercato del Sabato, così appellato il mercato presso l'attuale Mercato Cilento, è documentato ancora nel Sei e nel Settecento, sopravvissuto alla rivolta di Masaniello, alla peste e alle tante carestie⁷⁹.

Se dunque le fiere e i mercati sono stati importanti, e lo saranno stati almeno in parte

⁷⁶ C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, Napoli, Giannini, 1973, p. 79.

⁷⁷ Sulle origini del villaggio e sul territorio cfr. A. Infante, *Ricerche storiche su Mercato Cilento*, Acciaroli (Sa), Centro di promozione culturale per il Cilento, 1988.

⁷⁸ C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, cit., 1973, p. 27.

⁷⁹ Cfr. A. Infante, *Ricerche storiche su Mercato Cilento*, cit., pp. 75-89, nel quale l'autore attinge ad una relazione sui mercati settimanali di Francesco Volpe.

anche per gli argentieri e per gli abitanti della diocesi di Capaccio, è vero che non è elevato il numero delle opere in argento, da me visionate, prive di qualsivoglia punzone. Non sembra nemmeno più basso, rispetto alla media regnicola, il livello qualitativo dei pezzi approdati in area cilentana e dianense. Va infine tenuto nella debita considerazione il banditismo diffuso in area caputaquense, di cui pagavano le conseguenze gli stessi vescovi nell'espletamento del loro ufficio pastorale, che non senza perplessità ci consentirebbe di ammettere una libera e serena circolazione di oggetti in metalli preziosi. Una simile ipotesi striderebbe con le più note consuetudini degli scultori di Napoli a lavorare per i committenti delle province meridionali liberandosi però di ogni responsabilità, a causa delle strade, in merito all'arrivo di esse in uno stato ottimale. Pertanto le convinzioni degli studi andrebbero ridimensionate, o per lo meno ricalibrate a seconda delle aree di indagine e in base a dati documentari.

Inoltre, ma evitando la generalizzazione, da alcune fonti si apprende che qualche committente cilentano (in senso lato dal Sele a Policastro) si recasse direttamente o inviasse a Napoli i propri collaboratori e uomini di fiducia per contrattare con gli argentieri e per comprare quanto loro serviva. È più che nota la vicenda della commissione di un busto dedicato a san Costabile da parte dei cittadini di Castellabate, che nel 1659 e nel 1662 andavano direttamente da Aniello Treglia per accordarsi sull'opera e ritirarla una volta compiuta, e per condurla così, dapprima via mare e poi a braccia, sino all'abitato⁸⁰. Sono espliciti i documenti della chiesa di San Pietro a Sala Consilina, ove in una relazione del 1711 è ricordato un viaggio a Napoli nel 1706 «a fare la provista de più necessarij parati con l'incensiero e navicella d'argento»⁸¹; il prelievo direttamente nella capitale di un'opera precedentemente commissionata è rammentato per Domenico Siciliano nel 1710, «per il trasporto della statua di S. Antonio da Padova»⁸². Sono altresì palesi le informazioni tratte dalle carte contabili della chiesa di Santo Stefano, tra le quali si legge, per il 1759-60, di pagamenti ad Angelo Petrazzuolo per essere andato a Napoli a prendere un calice d'argento⁸³. Per gli episodi rubricati, ad esclusione della statua, si ha quasi la sensazione che l'acquisto di argenti, tessuti e altro di poco ingombrante, non fosse il frutto di valutazioni ponderate, quanto di scelte fatte al momento in base all'offerta, alle necessità e alle disponibilità finanziarie.

⁸⁰ F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Dai longobardi agli svevi*, cit., p. XI.

⁸¹ E. Spinelli, A. Didier, *L'archivio di San Pietro di Sala Consilina*, cit., p. 107.

⁸² E. Spinelli, A. Didier, *L'archivio di San Pietro di Sala Consilina*, cit., p. 107.

⁸³ C. Restano, *L'archivio dell'arte*, cit., p. 133.

Un'ultima osservazione occorre avanzare sullo stato di usura delle opere, poiché da esso ne deriva un atteggiamento della committenza. Abbate rimarcava l'ottimo stato di conservazione di molte opere, che presupponeva un uso limitato e una gerarchia tra gli oggetti⁸⁴. Eccettuando le aspirazioni propiziatriche riconoscibili in alcuni di essi, quelli più belli e preziosi, la gerarchia tra opere liturgiche era già rivendicata da san Carlo Borromeo, che suggeriva l'utilizzo dei manufatti più preziosi in particolari celebrazioni, e per le cattedrali proponeva finanche l'esposizione di essi in apposite vetrine collocate nel presbiterio, come già ricordavano Benedetta Montevecchi e Sandra Vasco Rocca⁸⁵. Tutto ciò sposta l'attenzione su una serie di oggetti, esteticamente meno o non sempre rilevanti, che compaiono nella stragrande maggioranza delle chiese, ossia i calici e le pissidi con il piede in rame fuso a getto, dotato di nodo vasiforme, afferenti alla prima metà del XVII secolo (valga il calice in San Pietro a Sala Consilina; fig. 4). Escludendo i danni accidentali che comportano rotture e forti ammaccature, i segni dell'usura del tempo, come l'assottigliamento della doratura, l'appiattimento di motivi incisi e dei particolari di microsculture e l'affievolimento di elementi decorativi lì dove la superficie si presta al contatto con la mano del celebrante, sono frequenti in tantissimi di questi esemplari. Tali esemplari sono indicativi di una produzione alquanto ripetitiva, e non solamente per l'apparato decorativo, se si pensa al fatto che il piede lo si può ritrovare identico in calici e pissidi.

Il gran numero di essi, a cui fa riscontro un numero significativo anche per il Settecento, palesa la fortuna avuta dalla tipologia di oggetto presso la committenza, evidentemente anche per ragioni economiche, quelle ragioni che erano pregnanti nella diocesi di Capaccio. Tutti questi fattori, letti insieme alla più diffusa presenza nelle province campane di botteghe operanti con bronzo e leghe di rame, potrebbero orientare verso l'ipotesi che i committenti locali ricorressero ad artigiani caputaquensi o di provincia per il reperimento di oggetti liturgici, dalle forme e dai decori pressoché immutati nel tempo, da utilizzare quotidianamente. Detta in altri termini, forse, la domanda di oggetti a basso costo, potrebbe essere stata assolta da un'offerta provinciale e non da artisti napoletani. La presenza inoltre di coppe e sottocoppe in argento punzonato montate su questi piedi in rame potrebbe essere giustificata dalla vendita di singole parti di oggetti, che pur avveniva, e non poteva essere diversamente, per far fronte a rotture e guasti accidentali.

⁸⁴ F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Mezzogiorno austriaco e borbonico*, cit., p. 417.

⁸⁵ B. Montevecchi, S. Vasco Rocca, a cura di, *Dizionari terminologici. Suppellettile liturgica*, Firenze, Centro Di, 1987, p. 312.



Fig. 4. *Calice*. Sala Consilina (Sa), chiesa di San Pietro.

Problemi di metodo: qualche esempio

Oggigiorno non è sempre possibile identificare la committenza per l'insieme delle opere al quale la presente trattazione è dedicata, perché le vicende subite dal patrimonio artistico in argento sono state tali e tante da aver causato la perdita della relazione tra committente, oggetto e luogo di destinazione (o meglio, luogo d'uso). Non mi riferisco solo all'incetta che ne ha fatto il tempo (anche l'uso di fondere vecchio vasellame), alle confische dovute alla Giunta argenteria di Napoli nel 1793, alle soppressioni dell'Ottocento, che sono le più note, oppure alle più antiche soppressioni innocenziane del 1652, che sono meno considerate. Di certo questi eventi hanno causato la perdita di interi patrimoni (si pensi alle vicende ottocentesche per gli argenti del monastero di Santa Sofia a Castelcivita e del convento di San Francesco di Rocca Cilento)⁸⁶ e la dispersione dei medesimi con il trasferimento di beni nelle parrocchie limitrofe e nelle case religiose che ne facevano richiesta, non necessariamente della medesima diocesi. Valga da esempio il trasferimento di arredi sacri dal convento dei frati minori riformati di Montecorvino Rovella al convento

⁸⁶ In un «Notamento» di tutti i beni del monastero del 1851, già noto per la copia conservata nell'Archivio della Diocesi di Teggiano-Policastro trascritta da Carmelo Corvo (*Il monastero di S. Sofia di Castelcivita*, Castelcivita [Sa], Parrocchia di San Nicola, 1995, pp. 139-141), ma conservata anche nella sede della Provincia a Baronissi, si legge tra gli «Oggetti di sacristia» di «Calici d'argento numero due. Incenziero uno. Pissida due. Parati, ossia terni numero tre. Pianete numero cinque. Camici numero cinque. Tovaglie numero undici, tre grandi ed otto piccole. Asperzillo d'argento uno. Secchietto d'argento uno. Ostansorio anche d'argento uno. Cotte numero cinque, tre nuove e due vecchie. Piviali numero due. Cera libbre dieci. Cera per cambiarsi (?) libbre otto», che oggi è molto difficile ritrovare, cfr. Baronissi (Sa), Archivio Storico della Provincia Salernitano-Lucana dei Frati Minori, d'ora in poi ASPSLFM, deposito, fascicolo non inventariato, «Notamento di ciò che esiste nella comunità religiosa del monastero di Santa Sofia in Castelluccia, eseguito nell'atto della consegna tra la presidente suor Maria Celeste Soldari alla novella abbadesse suor Maria Clementina Bambacaro nel dì 14 ottobre 1851», c. 2r. Nello «Inventario delle cose degli oggetti appartenenti al convento di San Francesco Cilento» (si deve intendere il convento di San Francesco presso Rocca Cilento), al punto sette, leggiamo di «arredi sacri per la chiesa a sufficienza» e di oggetti d'argento, quali «una pisside, un incensiere e navicella, una sfera tutta di argento, stellato e giglio di argento alla Madonna con 4 anelli di oro ed un paio di orecchini, corone e collana di argento a San Francesco, corona, palma e freccia di argento a Santa Filomena, un paio d'orecchini ed anello di oro a Santa Lucia», ma oggi non rimane che poca cosa, cfr. ASPSLFM, Armadio 4, volume 30, c. 31r. Da notare che ancora nell'Ottocento, Rocca Cilento venisse detta Cilento, poiché per le popolazioni locali rimaneva la sede principale dell'antica baronia, cfr. P. Cantalupo, *Acropolis. Appunti per una Storia del Cilento, I (Dalle origini al XIII secolo)*, Agropoli (Sa), 1981, p. 128.

di Capaccio⁸⁷; ironia della sorte, però, negli ultimi decenni il convento di Capaccio non è stato frequentato dai frati e i pochissimi argenti superstiti sono stati depositati a Baronissi nella sede della Provincia religiosa⁸⁸.

Nel corso del tempo la movimentazione di argenti ha avuto molteplici cause, da ricondurre non solo alle soppressioni, bensì a vendite, magari per il recupero di fondi necessari alla manutenzione di un edificio, ad esigenze di culto, per l'assegnazione di suppellettile liturgica ad una chiesa sprovvista, ad esigenze conservative, per la sottrazione di beni a luoghi a rischio (e viceversa la distribuzione dei beni in più abitazioni di privati cittadini), oppure per semplice desiderio di un sacerdote di spostare un manufatto a lui caro. Si considerino pure i furti, e ce ne sono stati (Atena Lucana, Centola, Perdifumo, Policastro, Sala Consilina, etc.; figg. 5, 6, 7)⁸⁹, e gli acquisti su un mercato non sempre sicuro, ma frequentato, ove i furbi, in assenza di una domanda pretenziosa, tendono a smontare e ad assemblare oggetti in nome di un eclettismo piuttosto *kitsch*, che pur fa breccia. Non è detto che un ostensorio seicentesco in una chiesa sia stato commissionato o donato in quel secolo da un frate, da un parroco o da un membro della comunità, la sua presenza può avere motivazioni disparate, non ultima l'acquisto in anni recenti; e come acquisto recente andrebbe considerato da iniziative scientifiche rivolte allo studio del patrimonio artistico di una ben precisa comunità, privo dunque di legami con il passato di quella comunità⁹⁰.

⁸⁷ G. Cuomo, *Le leggi eversive del secolo XIX e le vicende degli Ordini Religiosi*, cit., 8, p. 1105.

⁸⁸ Solo di recente, da qualche anno, dopo la chiusura del Museo del Grand Tour della Fondazione Giambattista Vico di Vatolla, che ha destato non poche polemiche, anche per gli esiti giudiziari della vicenda, il convento è stato restituito alla vita religiosa. Sul Museo, inaugurato nel 2003, cfr. Fondazione Gian Battista Vico, *Paestum nei percorsi del Grand Tour. Museo del Complesso Monumentale di Sant'Antonio di Capaccio*, Napoli, Paparo, 2003.

⁸⁹ Diocesi di Teggiano-Policastro, d'ora in poi DTP, Ufficio Beni Culturali, Inventario diocesano dei beni storico-artistici (*IDBSA*), contenitore Atena Lucana, scheda CEI C7T0060 (fig. 5); contenitore Policastro, scheda CEI C900118 (fig. 6); contenitore Sala Consilina-San Pietro, scheda CEI C8V0057; DVL, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Parrocchia San Nicola-Centola, scheda CEI DV-0109 (fig. 7); contenitore Parrocchia San Sisto-Perdifumo, scheda CEI DX50261.

⁹⁰ Partendo da un caso puntuale, nella scheda di catalogo della croce astile dalla simbologia *Arbor Vitae* dell'Abbazia di Montevergine è passato sotto silenzio che l'oggetto sia stato il frutto di un acquisto degli ultimi anni (comunicazione del responsabile ai beni culturali don Giovanni Maria Gargiulo), cfr. D. Catello in P. Leone de Castris, a cura di, *Il Museo Abbaziale di Montevergine. Catalogo delle opere*, Napoli, Art Studio Paparo, 2016, p. 145. Una croce identica è passata in asta Cambi a Milano, n. 244 del 18/11/2015, cfr. C. Peruzzo, a cura di, *Argenti da collezione italiani ed europei, Milano 18 novembre 2015*, catalogo, Milano,



Fig. 5. *Navicella portaincenso*. Atena Lucana (Sa), chiesa di Santa Maria degli Angeli.



Fig. 6. *Turibolo*. Santa Marina (Sa), fraz. Policastro, chiesa di Santa Maria Assunta.



Fig. 7. *Calice*. Centola (Sa), chiesa di San Nicola.

Un frate – s'è parlato di ordini mendicanti – può portare con sé beni propri (beni presenti nella sua cella) che dopo la morte sono distribuiti a seconda delle necessità, distribuzione che difficilmente può essere tracciata. La consultazione dell'Archivio storico della Provincia religiosa salernitano-lucana dei frati minori ci informa di tanti oggetti, di varie tipologie, compresi gli argenti, che, con il trapasso a miglior vita di chi li usava, vengono "espropriati" dall'ordine (ovvero acquisiti) e destinati a varie sedi. Tra i «Verbali e inventari di oggetti di uso. Post obitum» riporto quello del 1856 relativo ad un cilentano, Giuseppe da Sicignano:

«[c. 56r] Esproprio del fu ministro reverendo padre Giuseppe da Sicignano eseguita nel dì 2 dicembre 1856.

Un calice con patena di argento col peso di messe numero 60
Quadri dipinti a tela numero 6, cioè tre grandi e tre piccoli
Letto con capezziera di ferro
Materassi tre di lana
Scranni (?) due di ferro
Cuscini di lana numero 3
Una coverta imbottita
Un covertino colorato
Tre angioli per presepe di autore con due bambini ed una bambina di legno, e varî pastori pel presepe anche di legno.⁹¹
Una statuetta della Vergine, con testa, mani e piedi di legno, ed uno stellato di argento, cioè di dodici stelle.⁹²
Rame
Due conche, cioè una grande ed una picciola
Tianelle numero 3
Una cassaruola
Una picciola graticola di ferro - Dati alla cucina
Due cristieri
Un orologio di argento esitato per carlini 24
Un'ombrella usata di seta esitato per carlini 12
Contanti ducati 84 e 25.

Biancheria
Un ornamento di tovaglie
Camicci con ammitti tre
Cotte due
Cingoli di caprisciola 2
Una mezza veste ricamata, o tessuta a fiori di oro
Lenzuola numero 9
Camice
Facce di cuscini
Meusale
Salvietti
Tovaglie
«[c. 56v] Scolle

⁹¹ La calligrafia più minuta, con un'interlinea più piccola, lascia pensare che questa voce sia stata aggiunta in seguito.

⁹² Anche questa voce sembra aggiunta a verbale completato, perché non è in colonna.

Giacchette
Calzonetti

Libri

Casi si coscienza di Benedetto XIV dispari
Teologia morale Bossuet
Teologia morale di sant'Alfonso
Geografia universale
Fascicoli sul Nuovo Testamento
Sermones sancti Thomae Aquinatis
Istoria Santa
Grammatica francese
L'Uomo apostolico
La via del Cielo
Istruzione de' confessori
Lettere spirituali
Le avventure di Telemaco
Mondo antico e moderno
Santità e doveri del sacerdote
Un calepino
Geografia moderna
Discorsi sopra la storia universale
Genealogia degli dei
Dialogo delle imprese militari
Istruzione pratica de' confessori
Logica
La maggior parte dei suddetti son dispari
«[c. 57r] Un messale vecchio
Liggenda anche vecchia

Si è trovata una somma di ducati 84.25, compreso l'orologietto e l'ombrella. Che, depurati da tutte le spese accessorie coi debiti, restano a beneficio della Provincia ducati 71.42.

Padre Antonino da Sorrento, discreto. Padre Francesco da Paterno provinciale giubilare (?), e discreto. Padre Diego da Laurino ex Provinciale, e discreto. Padre Gaetano da Rodio guardiano»⁹³.

Assegnazioni o donazioni di argenti a chiese e conventi caputaquensi in anni contemporanei vanno rilevati in alcune parrocchie. Ad esempio, nella chiesa di Santa Maria dei Lombardi a Novi Velia è presente un calice settecentesco (argento sbalzato, inciso e dorato, cm 24x11; fig. 8) di modesta fattura, mai schedato, che, stando al parroco don Aniello Panzariello, è stato donato da un frate proveniente dalla Sicilia. Circa l'ambito culturale di riferimento non abbiamo certezze, in quanto i punzoni sono del tutto abrasi (s'intravede solo la lettera C), tuttavia pare un prodotto meridionale. Ciò che invece desta perplessità è l'iscrizione sul bordo del piede, che recita «GENNARO PELUSO A.D. 1785», perché questo cognome è documentato anche a Sanza, paese natale, tra l'altro, dello scultore settecentesco Sabino Peluso (notizie per il 1735 circa)⁹⁴, pertanto la vicenda diventa più confusa. Un altro esempio è fornito dal Museo diocesano di Teggiano-Policastro, o meglio dalla Diocesi di Teggiano che nell'Inventario diocesano dei beni

⁹³ Baronissi (Sa), ASPSLFM, Armadio 2, volume 74, *Espropri 1838-1856*, c. 56r-v.

⁹⁴ L. Avino, *Per la storia delle arti*, cit., p. 57.

storico-artistici inserisce tra gli oggetti della sezione museale di Policastro un bellissimo calice primo-secentesco (argento fuso, cesellato, sbalzato, inciso e dorato, cm 22x9; fig. 9) che in realtà è di proprietà di don Gianni Citro, parroco bussentino e noto animatore culturale della diocesi (e di recente anche della Campania per le mostre d'arte antica)⁹⁵.



Fig. 8. *Calice*, 1785. Novi Velia (Sa), chiesa di Santa Maria dei Lombardi.

Fig. 9. *Calice*. Collezione privata.

Interessa anche un altro caso, che non sarà sicuramente l'ultimo, offerto dalla parrocchia di San Nicola di Bari ad Aquara. Ho già accennato ad un reliquiario di san Ludico in argento del XVII secolo: Cirillo Caterino narra del furto di quest'opera perpetrato nel 1895 e della commissione nel medesimo anno di un busto d'argento a Vincenzo Catello, che lo eseguiva su disegno di Salvatore Cepparulo⁹⁶. Di recente Generoso Conforti – ma con tutta probabilità non sarà stato l'unico – ha ricordato il furto del *San Lucido* di Catello e Cepparulo del 1975 e la repentina commissione di un ulteriore busto da parte degli aquaresi, che è quello attuale⁹⁷. E fin qui la vicenda non ha nulla di eccezionale, in quanto condivisa da una pluralità di paesi. Nella sacrestia della parrocchiale però, non ben in vista,

⁹⁵ DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Teggiano-Diocesi, scheda CEI F5L0318a.

⁹⁶ C. Caterino, *S. Lucido di Aquara nella storia e nella leggenda*, cit., p. 36.

⁹⁷ G. Conforti, *San Lucido di Aquara. Storia e leggenda di padre Cirillo Caterino*, cit., p. 12.

è presente una testa di santo in argento identificata come *Testa di san Lucido* (cm 23x15x25; non schedato dalla Soprintendenza ma dalla Diocesi; fig. 10)⁹⁸, ovvero come l'elemento superstite di quello che era il busto rubato nel 1975. Dunque, dopo il furto, l'Arma dei Carabinieri rintracciava e restituiva alla comunità, previo riconoscimento, la testa del reliquiario. Anche questa restituzione non ha risvolti inusuali dal punto di vista della ricerca scientifica, pur configurandosi come un evento eccezionale, e non richiederebbe di essere specificamente ricordato se non fosse per delle differenze che emergono dal confronto tra alcune immagini.



Fig. 10 a-b. *Testa di san Lucido* (?). Aquara (Sa), chiesa di San Nicola di Bari.

Il busto ottocentesco è documentato da una serie di fotografie scattate nel corso di processioni organizzate nel centro e nel territorio di Aquara nel 1974 ed in particolare esso è documentato da uno scatto più antico che lo ritrae su una base lignea (fig. 11)⁹⁹. Non ci troviamo dinanzi fotografie d'autore o finalizzate alla registrazione dell'opera, bensì alla registrazione amatoriale di riti ed eventi religiosi ai quali la comunità locale partecipava

⁹⁸ DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Aquara-San Nicola, scheda CEI C7S0023a.

⁹⁹ Faccio riferimento alle fotografie pubblicate nel volume *San Lucido di Aquara. Storia, culto e luoghi* del 2015 che si pongono in chiusura, che le didascalie rinviano al 1974, e soprattutto alla foto d'epoca nel saggio di M. Maresca, *Processo per il culto in onore di San Lucido*, in *ivi*, pp. 141-224, in part. p. 145.

con grande devozione, ma fortunatamente il busto è rivelato da molteplici angolazioni. Possiamo quindi affermare che l'opera rappresentasse un monaco benedettino a mezzafigura con le mani in preghiera e con il capo dritto, il viso barbuto, lo sguardo rivolto innanzi e i capelli corti, molto vicino al busto odierno. La testa riposta in sacrestia, invece, propone una fisionomia simile ma non uguale, resa con uno stile diverso che non sembra affine a quello mostrato da Catello, e addirittura indurrebbe a fare un salto nel secolo precedente. Ed è il taglio del collo il principale elemento che allontana la testa in sacrestia dall'altra ottocentesca, perché suggerisce una torsione ed un orientamento del capo che non sono condivisi. Ecco che il silenzio su tale testa da parte di Conforti potrebbe essere interpretato come un'omissione voluta e non casuale. L'assenza di rimandi alla stessa testa va evidenziata anche nei contributi di Rosa Carafa sul più antico *Reliquiario a busto di San Lucido* recentemente restaurato¹⁰⁰. Sembra quasi che il *Reliquiario a busto di San Lucido* del 1895 e la *Testa di san Lucido* settecentesca rientrino in quel «numero forse ancora sconosciuto» di statue superstiti di cui riferiva Elio Catello nel 1994, «giacché l'esistenza delle residue statue d'argento, per la segretezza e lo zelo dei consegnatari, viene ignorato dagli stessi fedeli, e fino a poco tempo addietro anche dagli organi istituzionali di tutela»¹⁰¹.

Le indagini territoriali hanno fatto emergere un fenomeno che ostacola la ricerca e la corretta lettura delle opere in rapporto al territorio e agli attori di un territorio, che solo apparentemente può essere assimilato allo spostamento dai luoghi d'origine per ragioni di protezione: la tendenza a "mescolare" argenti giuridicamente appartenenti a soggetti diversi lì dove le parrocchie sono affidate a membri di ordini religiosi. È chiaro che il fenomeno può anche avere, o può aver avuto, un segno opposto nei casi in cui ad un parroco è stata affidata qualche competenza su qualche convento. Lo stesso problema, non va trascurato, si verifica anche nei casi di gestione unica di due se non di tre parrocchie in momenti di necessità, purtroppo a causa del calo delle vocazioni. Il confronto tra schede di catalogo della Soprintendenza e della Diocesi e oggetti rinvenuti *in loco* durante le ispezioni ha suscitato tali osservazioni, che non si caricano di toni polemici, e che non sono

¹⁰⁰ R. Carafa, *Artisti regnicoli in provincia di Salerno: annotazioni per una produzione scultorea tra la fine del Quattrocento e il Cinquecento*, in F. Abbate, a cura di, *Cinquantacinque racconti per dieci anni. Scritti di storia dell'arte*, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino, 2013, pp. 65-94; R. Carafa, *Il santo degli Alburni: San Lucido di Aquara ed un busto reliquiario del XV secolo*, in *San Lucido di Aquara. Storia, culto e luoghi*, cit., pp. 225-238; R. Carafa, in F. Abbate, A. Ricco, a cura di, *Ritorno al Cilento. Anteprima*, cit., p. 41, cat. 6.

¹⁰¹ E. Catello, *Un grande patrimonio di argenti antichi*, in S. Abita, a cura di, *Argenti in Basilicata*, cit., p. 17.

poi una caratteristica specifica del basso Salernitano. Questa circolazione di beni, forse impropria, potrebbe anche agevolare i furti, e nel triennio di ricerche dottorali non è stata rara la scoperta di un furto proprio in occasione dei miei sopralluoghi.



Fig. 11 a-b. Vincenzo Catello, Salvatore Cepparulo, *Reliquiario di san Lucido*, 1895, trafugato. Aquara (Sa), chiesa di San Nicola di Bari.

Singolare – a dimostrazione di quanto scritto – è l'esperienza maturata a Polla nel convento di Sant'Antonio dei frati minori, distintosi dai centri dianensi per l'orizzonte culturale «meno periferico»¹⁰². Qui ho trovato oggetti di una parrocchia schedati dalla Diocesi di Teggiano-Policastro e non ho trovato oggetti del convento rilevati dalla Soprintendenza. Dalla chiesa di Cristo Re, sede di una delle parrocchie di Polla, provengono due calici, un ostensorio e un reliquario a ostensorio¹⁰³. Tra le fotografie dei manufatti visionati da Rosa Carafa in occasione dei lavori di restauro del convento e dell'allestimento del Museo nel 2009¹⁰⁴, oggi smantellato e inesistente¹⁰⁵, compaiono due

¹⁰² F. Abbate, *Aspetti della cultura figurativa nel Vallo di Diano*, cit., p. 40.

¹⁰³ DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Polla-Cristo Re, schede CEI C8M0010, C8M0011, C8M0014, C8M0015, C8M0016.

¹⁰⁴ P.P. Mazzucca, a cura di, *Santuario Franciscano di Sant'Antonio in Polla. Lavori di restauro e valorizzazione*, Caggiano (Sa), Carucci, 2009 (pagine non numerate).

¹⁰⁵ A. Ricco, *Tra esigenze conservative e necessità espositive: gli argenti nel Museo Diocesano di*

calici che non sono attualmente reperibili (fig. 12)¹⁰⁶.



Fig. 12. Calici. Polla (Sa), convento di Sant'Antonio.

Sant'Angelo dei Lombardi-Conza-Nusco-Bisaccia, in A. Ricco, a cura di, *I musei parrocchiali della Campania a confronto con i musei ecclesiastici italiani. Potenzialità, problematiche e prospettive di una realtà emergente*, Foggia, Grenzi, 2018, pp. 85-97, in part. p. 87.

¹⁰⁶ SABAP SA, Ufficio di Rosa Carafa, fascicolo Polla, fotografia "15 -16 Calici"; ringrazio la Carafa per avermi trasmesso la documentazione. Nel fascicolo sono presenti fotografie degli oggetti, l'elenco degli oggetti e le didascalie per i pezzi da esporre nel Museo; nel volumetto scaturito dai lavori di restauro (citato precedentemente) compaiono tre argenti tra quelli presi in considerazione dalla Carafa. Nell'Ufficio Catalogo della Soprintendenza non sono presenti schede sulla suppellettile liturgica del convento pollese; schede non esistono nemmeno presso la Diocesi, che non ha potuto estendere l'inventario promosso dalla CEI in edifici di proprietà diversa da quella diocesana e parrocchiale.

Sulla circolazione di beni tra un ente giuridico ed un altro, oppure tra una parrocchia e l'altra, dovrebbero vegliare un po' tutti, perché, al pari di sculture e dipinti, gli argenti (non solo le sculture in argento, anche le suppellettili liturgiche) sono ancorati ad un preciso luogo e ad un preciso tempo, e presuppongono l'interazione di almeno due individui (chi realizza e chi richiede un prodotto), senza considerare coloro che tali beni usano. Il venir meno di uno di questi elementi inficia la ricerca e la corretta lettura di un'opera. E colui che richiede l'opera, ossia il committente, senza il quale un oggetto in un determinato spazio non giungerebbe, non è elemento secondario e trascurabile nel sistema di relazioni a cui si è fatto cenno. Possono essere estese alla regione del Salernitano di cui mi occupo le osservazioni che Luigi Kalby avanzava sull'attigua Basilicata, che lo studio della cultura figurativa è legato anche all'indagine sulla committenza¹⁰⁷. Se è vero che i "mutamenti gerarchici" tra i settori dell'arte hanno un peso notevole sulla conservazione di certe tipologie di opere d'arte – come ha affermato Letizia Gaeta per arginare vecchie e nuove gerarchie e resistere «alle seduzioni degli argomenti 'importanti'», al fine di intraprendere quella via maestra della storia sociale dell'arte che «guarda e ascolta da vicino, senza pregiudizi, tutti i testimoni del segmento di storia preso in esame»¹⁰⁸, come del resto faceva Francis Haskell, che parlava di storici non solo dell'arte ma degli uomini e delle idee¹⁰⁹ – la sopravvivenza della suppellettile liturgica in argento è qui più che altrove legata all'apprezzamento che essa ha ricevuto soprattutto dalla società contemporanea.

Ove notate, le anomalie di cui discorrevo verranno evidenziate nel corso del lavoro.

¹⁰⁷ L.G. Kalby, *Arti figurative e committenza*, in A. Cestaro, a cura di, *Storia della Basilicata. 3. L'Età moderna*, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 302-339.

¹⁰⁸ L. Gaeta, *Introduzione*, in L. Gaeta, S. De Mieri, *Intagliatori incisori scultori sodalizi e società nella Napoli dei viceré. Ritorno all'Annunziata*, Galatina (Le), Congedo, 2015, pp. 5-8, in part. pp. 6-7.

¹⁰⁹ F. Haskell, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiana nell'epoca barocca*, ed. a cura di T. Montanari, Torino, Einaudi, 2019.

Un patrimonio "diffuso"

La visione sul patrimonio artistico in argento maturata attraverso i sopralluoghi e la schedatura è alquanto frammentaria, nel senso che oggi è rimasto poco rispetto a quanto tramandato dalle fonti archivistiche e letterarie. Si può tuttavia parlare di un patrimonio "diffuso", che coinvolge l'intero territorio e che inevitabilmente interessa ogni chiesa, anche piccolissima, di qualsiasi paese o casale della diocesi. Questa "diffusione" va dunque intesa come una peculiarità, perché valorizza l'area d'indagine nella sua coralità (indipendentemente dalle eccellenze artistiche e dall'estrazione sociale dei committenti) e perché riflette la storia della diocesi, contrassegnata da innumerevoli terre, castelli e casali. E da un punto di vista tale si può affermare che il patrimonio artistico caputaquense rispecchi in concreto il senso di devozione e la *pietas* di tutte le comunità che hanno vissuto e dato forma al territorio.

Il *corpus* di opere in argento della diocesi è composto per la maggior parte da manufatti commissionati o donati tra la fine del Cinquecento e il Settecento (è davvero esigua la quantità di oggetti in metalli preziosi del Quattrocento o del Medioevo). Esso riflette il più generale processo di cambiamento sociale e culturale innescato dal Concilio di Trento e proseguito con la lunga età barocca – che cercava di «imporre nella cultura e nella mentalità modelli rigidi di tipi sociali, formule e criteri fissi di interpretazione»¹¹⁰ – fino all'avvento dell'Illuminismo, al quale hanno partecipato, coscientemente e non, le comunità cilentane e dianensi. Le opere d'arte in argento, non solo consentono di ampliare le conoscenze sulla committenza locale, ma, integrando fatti e vicende relative a maestri operanti a Napoli, principale centro di produzione figurativa, contribuiscono a migliorare significativamente il quadro dell'arte argenteria napoletana nell'antico reame.

¹¹⁰ R. Villari, *Introduzione*, in R. Villari, a cura di, *L'uomo barocco*, Roma-Bari, Laterza, 1991, ristampa, 1998, pp. VII-XV, in part. p. X.

1.4. Sotto la spinta della Controriforma cattolica: argenti tra la metà del '500 e l'inizio del '600

Il contesto artistico di riferimento

Dopo la più bella stagione dell'arte argenteria napoletana, quella dell'età aragonese, nel Cinquecento la produzione di manufatti in argento continua a svilupparsi, nonostante il declassamento di Napoli a capitale di un viceregno. I maestri partenopei risentono ancora di reminiscenze tardo gotiche e accolgono con lentezza il linguaggio rinascimentale, ma ricevono anche stimoli dalla cultura spagnola. Pur se legati ad una ristretta clientela, gli argentieri documentati in città sono tantissimi, e nel 1589 il Tribunale della Sommaria ne contava già trecentoquindici¹. Tra i maggiori maestri la critica è solita segnalare Matteo Quaranta, Adamo Perrella, Andrea Delicato, Costantino e Scipione di Costanzo, Francesco e Prospero Festinese, oppure i Punzo, Vincenzo Longo, e Giuseppe Salmirago e Pietro Lombardo, dei quali sono noti sin dal tempo del D'Addosio un crocifisso e due candelieri in argento dorato e cristallo di rocca della Real Casa dell'Annunziata, ma in passato collocati anche nell'ufficio del Sindaco (1989) prima di approdare al Museo civico di Castel Nuovo (dal 1990)². Verso la fine del secolo gli argentieri intensificano la loro attività e la diversificano da quella degli orafi e dei gioiellieri³.

Questi maestri e tanti altri non rubricati sono conosciuti soprattutto per mezzo di carte d'archivio che non di opere, poiché in quegli anni non vigeva l'obbligatorietà dei punzoni e spesso, in un mercato di nicchia, si creavano rapporti fidelizzati tra richiedente e offerente

¹ C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, Napoli, Giannini, 1973, p. 28.

² G.B. D'Addosio, *Origini, vicende storiche e progressi della Real S. Casa dell'Annunziata*, Napoli, Antonio Cons, 1883, pp. 183-184; G. Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, Napoli, Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze, 1891, VI, p. 70; E. Catello, *Argenti italiani*, in E. Catello, G. Mabile, H. Brunner, *Gli argenti. Italia - Francia - Germania*, in *I quaderni dell'antiquariato*, Milano, Fratelli Fabbri, 1981, pp. 4-29, in part. p. 9; F. Petrelli, in *Capolavori negati. Tesori d'arte del Comune di Napoli*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 22 aprile - 1° luglio 1989, Napoli, Electa Napoli, 1989, p. 95; I. Maietta, *Il Museo Civico. Le arti decorative*, in P. Leone de Castris, a cura di, *Castel Nuovo. Il Museo Civico*, Napoli, De Rosa, 1990, pp. 207-208, con scheda di F. Petrelli alle pp. 210-211. A Pietro Lombardo è stato attribuito un gruppo di croci meridionali in G. Boraccesi, C. Dell'Aquila, F. Dicarlo, *Il volto nuovo della matrice di Rutigliano, tra tardogotico e rinascimento*, Lecce, Capone, 1996, pp. 176-177, 182-183.

³ C. Catello, E. Catello, *Scultura in argento nel Sei e Settecento a Napoli*, Sorrento (Na), Di Mauro, 2000, p. 18.

che non necessitavano di garanzie esterne. È il caso anche di Girolamo Santacroce, che è noto alle fonti come orefice, non semplicemente come scultore, ma non sono emerse testimonianze delle sue abilità orafe, o quanto meno testimonianze certe. I Catello si limitavano ad accostarlo a Giovanni e a "maestro" Bernardino (documentato a Ferrara nel 1485) per tentare la ricostruzione dei suoi legami familiari⁴, ma l'ipotesi non era accolta da Riccardo Naldi⁵, il quale nella monografia sull'artista riportava le medaglie per Jacopo Sannazzaro e per Andrea Carafa, ma non citava l'ipotesi di Alessandra Perriccioli circa l'attribuzione ad una presunta bottega del Santacroce del *Reliquiario della Vergine delle Grazie* nel monastero di Santa Chiara a Napoli⁶.

Viceversa è consistente anche l'insieme di opere cinquecentesche munite di punzoni non ancora sottratti al campo dell'anonimato, passati in rassegna nei volumi dei Catello e in pochi altri, che s'affiancano ai pochi nomi di argentieri che è stato possibile associare a qualche opera, quali Andrea Cioffi (o di Cioffo, o Ciuffo), Domenico Mazzola, Giovan Pietro Parascandalo o Vincenzo Longo, ma non senza difficoltà⁷. Al Longo, ad esempio, nel 1972 la Barricella e i Catello attribuivano il bollo che ritenevano fosse consolare "V.L.(C)" rinvenuto sulla cassetta dei sacri crismi della Real Casa Santa dell'Annunziata⁸, e in seguito, nel 1981, Anna Grelle Iusco gli restituiva la croce astile ispirata alla

⁴ C. Catello, E. Catello, *L'oreficeria a Napoli nel XV secolo*, Cava de' Tirreni (Sa), Di Mauro, 1975, pp. 28, 107, 114.

⁵ R. Naldi, *Girolamo Santacroce*, Napoli, Electa Napoli, 1997, pp. 13, 47 nota 44, 55, 82. Per le medaglie cfr. R. Naldi, in P. Ragionieri, a cura di, *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra, Firenze, 24 maggio - 12 settembre 2005, Firenze, Mandragora, 2005, pp. 44-45.

⁶ A. Perriccioli, *Gli argenti del Tesoro del monastero di S. Chiara in Napoli*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli», 17, 1974-75, pp. 223-263, in part. pp. 232-235, 249-251.

⁷ A titolo esemplificativo rammento i marchi elencati dai Catello nel 1996 relativi a ben undici consoli dell'arte e a ben sedici artefici, cfr. C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria napoletana dal XVI al XIX secolo*, Sorrento (Na), Di Mauro, 1996, pp. 27-28, 50, 51, 57, 60, 73, 84, 86, 89, 90, 91, 93, 96, 113; dal 1996 gli studi sul territorio meridionale hanno scoperto nuovi marchi, come quelli «IBM» in campo rettangolare e «MC» in campo rettangolare rinvenuti recentemente in un'area limitrofa alla nostra, ovvero nella diocesi di Tursi-Lagonegro, presentati in G. Boraccesi, *Argenteria in Basilicata. Il Tardogotico e il Rinascimento nella Diocesi di Lagonegro-Tursi*, Foggia, Grenzi, 2017, pp. 28-29, 36-37.

⁸ A. Barricella, *Il Tesoro della Real Casa Santa dell'Annunziata*, in «Kàlos», 18, 1972, pp. 13-18; C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, Napoli, Edizioni del Banco di Napoli, 1972, pp. 38, 60, 153, 172-173, «Databile tra il 1560 ed il 1580 essa, oltre al punzone dell'argentiere, reca quello dell'Arte, che durerà per tutto lo scorcio del secolo, ed un punzone attribuibile al maestro Vincenzo Longo. Anzi, poiché quest'ultimo bollo è incompleto, per il contorno aperto e la presenza di un punto dopo la "L", non può escludersi che sia proprio quello consolare del Longo, che ricoprì la carica nel 1561 (p. 172)».

simbologia *Arbor Vitae* nell'Episcopio di Acerenza (ma in origine nella chiesa francescana di Sant'Antonio) per mezzo della lettura del «monogramma VL»⁹. Nel 1989 Ida Maietta confermava le posizioni dei Catello del 1972 in merito al bollo consolare sulla cassetina, anche se nell'*incipit* della scheda riportava due artefici¹⁰; invece nel 1995 Corrado Catello ne parlava come se fosse del solo Longo¹¹, al pari di Rita Mavelli nel 2006, che condivideva anche la paternità della croce acheruntina¹². Nel 2010 Angela Catello ampliava il catalogo del Longo, conferendogli per via stilistica la paternità della croce astile dalla simbologia *Arbor Vitae* nella Real Casa dell'Annunziata¹³. In tempi recenti, infine, facendo leva sulle ultime posizioni della Maietta (2010), si devono a Boraccesi la definitiva espunzione della cassetina dal catalogo del Longo e la conferma dell'ipotesi che su di essa possa essere letto solo il bollo consolare dell'argentario («V·L·C·»)¹⁴. Dunque, ad eccezione di quella di Angela Catello, le ipotesi illustrate non s'avvalgono di dati probanti, ma della semplice analogia tra le lettere del marchio e le iniziali del nome, analogia sostenuta poi dal fatto che del Longo ci fossero notizie in decenni conciliabili con lo stile dell'opera (ad oggi è noto dal 1558 e il 1571)¹⁵. Nessun bollo del Longo è stato mai pubblicato dai Catello.

⁹ A. Grelle Iusco, *Note introduttive: fra materiali e storia*, in A. Grelle Iusco, a cura di, *Arte in Basilicata*, catalogo della mostra, Matera, Palazzo del Seminario, 1979, Roma, De Luca, 1981, ristampa anastatica, con *Note di aggiornamento* di A. Grelle Iusco e S. Iusco, Roma, De Luca, 2001, pp. 13-158, in part. pp. 148-149. L'attribuzione al Longo non è citata da Franca Bibbo nel 1983 ma accolta da Renato Ruotolo nel 1994, cfr. F.L. Bibbo, *L'argenteria sacra della diocesi di Acerenza (XII-XVIII sec.)*, in «Bollettino della Biblioteca provinciale di Matera», 6, 1983, pp. 13-44, in part. p. 30; R. Ruotolo, in S. Abita, a cura di, *Argenti in Basilicata*, catalogo della mostra, Matera, Palazzo Lanfranchi, luglio - settembre 1994, Salerno, Edizioni 10/17, 1994, p. 77.

¹⁰ I. Maietta, *Il Museo Civico*, cit., p. 207, con scheda a p. 218.

¹¹ C. Catello, *L'arte orafa e argenteria nel Mezzogiorno d'Italia dall'età normanna al Regno Unito*, in G. Galasso, R. Romeo, a cura di, *Storia del Mezzogiorno. Volume XI. Aspetti e problemi del Medioevo e dell'Età moderna. 4°*, Napoli-Roma, Editalia, 1994-95, p. 596.

¹² R. Mavelli, *Oreficeria e argenteria nel Cinquecento*, in C.D. Fonseca, a cura di, *Storia della Basilicata. II. Il Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. 899-919, in part. p. 917. Cfr. anche A. Giganti, in A. Giganti, a cura di, *Il Museo Diocesano di Acerenza*, Bari, La Matrice, 2009, p. 86.

¹³ A. Catello, *Argenti e gioielli del Tesoro*, in *Ori e Argenti dell'Annunziata*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Nuovo, 2010, Napoli, Vpoint, 2010, pp. 9-14, in part. p. 13.

¹⁴ G. Boraccesi, *Argenteria in Basilicata*, cit., p. 28, nota 57, che richiama I. Mietta, *Il tesoro sacro dell'Annunziata tra dispersioni e recuperi*, in *Ori e Argenti dell'Annunziata di Napoli*, cit., p. 4.

¹⁵ A. Calabrese, W. Chiappinelli, *Borgo Orefici. Storia e tradizioni della corporazione degli orafi*, Napoli, Savarese, 1999, p. 44.

Ora la verifica diretta dei punzoni deve far riconsiderare l'intero *iter* attributivo, ma contestualmente dovrebbe chiarire un modestissimo segmento della vicenda orafa partenopea attraverso la presentazione di alcuni punzoni che non sono stati mai trascritti correttamente. Per la cassetta napoletana, se è confermato il punzone «AC», ma entro cornice liscia in campo rettangolare (fig. 1a), uguale a quello rinvenuto nel 1972 su un calice della Basilica di Bari e assegnato nel 1996 ad Andrea Cioffi¹⁶, non è convalidato il punzone di Longo. Infatti le lettere V e L, intervallate da puntini a mezza altezza, pur ipotizzandovi la presenza di una C a destra, sembrano comunque precedute da un altro carattere («(?)·V·L·(?)»); fig. 1b). Per la croce acheruntina, invece, lo studio ha evidenziato il marchio «V·L·» (fig. 2a) in abaco rettangolare, con cunei a mezza altezza, di segno inverso, tra le lettere (gli altri punzoni sono il «NAPL» con corona e il bollo consolare «G·B·C» in abaco rettangolare, con cornice liscia e con il puntino contenuto nella C; fig. 2b)¹⁷. Va da sé che cade definitivamente la paternità a Longo della cassetta, che vacilla l'assegnazione all'argentario del presunto bollo consolare e che, allo stesso tempo, cedono le certezze circa l'identificazione di un suo punzone. Per la croce astile di Acerenza sarebbe più che legittimo ritornare alla più anonima soluzione di "Argentario napoletano o Monogrammista «V·L·» (Vincenzo Longo ?)".



Fig. 1 a-b. Argentario napoletano «AC», *Cassetta per i sacri crismi*, particolari dei vasetti interni. Napoli, Real Casa Santa dell'Annunziata, oggi Museo civico di Castel Nuovo.

¹⁶ C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, cit., 1972, p. 126; C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, cit., 1973, p. 156; C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria*, cit., p. 51. Sulla paternità al maestro che usava le lettere A e C cfr. anche I. Mietta, *Il tesoro sacro dell'Annunziata tra dispersioni e recuperi*, in *Ori e Argenti dell'Annunziata di Napoli*, cit., p. 4.

¹⁷ I due punzoni sono stati pubblicati in A. Ricco, *Manufatti in argento tra '500 e '600 nel basso Salernitano tra modelli toscani e botteghe napoletane: le croci astili dalla simbologia Arbor vitae*, in F. Abbate, A. Ricco, cura di, *Ritorno al Cilento. Saggi di storia dell'arte*, Foggia, Grenzi, 2017, pp. 67-74.



Fig. 2 a-c. Argentiere «V·L·» (Vincenzo Longo ?), *Croce processionale*, particolare dei punzoni. Acerenza (Pz), convento di Sant'Antonio, oggi Museo diocesano.

Per quanto riguarda le province del Regno, nel XVI secolo, la produzione argenteria è in netto declino. Della grande scuola orafa d'Abruzzo la critica rammenta gli aquilani Vincenzo Governa e Giovanni Rosecci, quest'ultimo autore di una croce del 1575 nel Museo nazionale de L'Aquila, e ricorda i sulmonesi Ippolito Pietropaolo, Mariano Scarapanzio, artefice della pace del 1558 a Montecassino, Cesare Carrozzo e Pietro Alovise Cariciolo, ai quali si deve il busto di *San Rufino* del 1562 a Trasacco, oppure i meno talentuosi Pietro Santi e Valerio Ronci. Di gran lunga minori sono le informazioni su i pochissimi argentieri delle altre province, e le rare opere superstiti risultano piuttosto modeste, intrise di un certo arcaismo, come avviene ad esempio per la croce del 1507 di Antonello Sublucano e per la pace del 1599 di Giulio Parvolo nella Cattedrale di Matera¹⁸.

¹⁸ C. Catello, *L'arte orafa e argenteria nel Mezzogiorno d'Italia dall'età normanna al Regno Unito*, cit., p. 595.

Argentieri e argenti dei primi decenni post-conciliari per la diocesi di Capaccio

Il territorio dell'antica diocesi di Capaccio riesce a fornire, per questo periodo, pochi ma significativi numeri al panorama orafa napoletano e più genericamente meridionale, che sono comunque importanti se consideriamo le scarse conoscenze sulla produzione cinquecentesca e quindi la non maturità degli studi. La critica aveva già evidenziato in passato l'esistenza di una croce processionale in argento (cm 97x56; fig. 3 a-b) nella chiesa del Santissimo Salvatore di Socia di Ortodonico (nel comune di Montecorice) per un'iscrizione che documenta un argentiere sconosciuto («FUIT AUCTOR ISTIUS D. DOMITIUS AMORESANUS A. D. 1518»)¹⁹, ovvero Domizio Amoresano, al quale Antonia d'Aniello attribuiva «soltanto il grosso nodo» della croce, spostando invece il resto del manufatto su un ignoto artista ottocentesco²⁰. Sulle medesime posizioni si poneva la critica successiva, che ne ipotizzava la realizzazione in una città non napoletana per l'assenza del cognome dell'argentiere nei repertori conosciuti («venuta da fuori»)²¹.

Il nome dell'argentiere si mostra tuttora isolato (nei cataloghi ministeriali e diocesani non è presente), ma oggi siamo costretti a privarlo dell'unico frammento che si pensava potesse attestarne la perizia tecnica, vale a dire il nodo della croce, poiché è ottocentesco anch'esso. Questa risoluzione è suggerita dallo stile della lamina e soprattutto dai punzoni ivi incussi, che rinviano all'autore dell'intera croce. Contrariamente ai precedenti studiosi oggi possiamo affermare che l'artefice dell'intero manufatto è l'argentiere che adottava il punzone «G†C» in campo longitudinale (con tre palline in alto al centro e freccetta in basso; fig. 3 d-f)²², punzone rinvenuto su tutte le parti che compongono la croce. Un

¹⁹ Diocesi di Vallo della Lucania, d'ora in poi DVL, Ufficio Beni Culturali, Inventario diocesano dei beni storico-artistici (*IDBSA*), contenitore Seminario Diocesano-Vallo Lucania, schede CEI DW! F610034, F610035, F610036, con attribuzione all'Amoresano della macolla; Soprintendenza ABAP per le province di Salerno e Avellino, d'ora in poi SABAP SA, Ufficio Catalogo, Montecorice, Chiesa del Santissimo Salvatore, scheda OA/I 1500675626, di M. Tortora, 1998 (ArtPast/2006 E.M.A. Marsico), che erroneamente datava la croce al 1518.

²⁰ A. D'Aniello, in Soprintendenza ai beni ambientali architettonici artistici e storici delle province di Avellino e Salerno, *Il Museo Diocesano di Vallo della Lucania*, Salerno, Laveglia, 1986, pp. 54-55.

²¹ V. Cerino, R. Rammauro, C. Troccoli, *Guida al Museo Diocesano di Vallo della Lucania*, Napoli, Conferenza Episcopale Campana, 2002, pp. 48-49.

²² Il punzone, spesso abraso e parziale, è battuto più volte su macolla, montante, traversa, cartiglio e estremità inferiore, accanto al marchio Testina di Partenope di profilo con N/8 in uso dal 1832 al 1872.

marchio analogo veniva registrato dai Catello su un reliquiario del 1840 nel Palazzo Vescovile di Andria²³ e veniva poi assegnato al napoletano Gaetano Capozzi (notizie tra il 1826 e il 1872)²⁴.

Ritornando all'artista del Cinquecento, il suo nome, Amoresano, può essere contestualizzato nel territorio cilentano, ma può suscitare considerazioni che non andranno a suo vantaggio. Gli Amoresano sono documentati proprio ad Ortodonico (vi è il Palazzo di famiglia, donato al Comune di Montecorice), ove sono stati i feudatari del villaggio dal 1556 al 1606²⁵. Inoltre un Domizio Amoresano iuniore vendeva il feudo nel 1606²⁶, ma in quanto "iuniore" questo personaggio ammette l'esistenza precedente di un "seniore", che così si avvicina a quel 1518 dell'iscrizione. Tale iscrizione è ottocentesca e non cinquecentesca, e la sua funzione è quella di rammentare un fatto accaduto in un passato remoto, «FUIT AUCTOR», e non nel presente: essa ricorda evidentemente che l'antica croce cinquecentesca, cara alla comunità locale, veniva fusa nell'Ottocento, in quanto rovinata, per la realizzazione di un nuovo oggetto, più utile alle esigenze liturgiche. A questo punto può sorgere il dubbio che nell'iscrizione sia stato commesso un errore, e che sia stata fatta confusione tra il committente e l'artefice della croce antica, poiché la coincidenza tra i nomi potrebbe non essere casuale; non deve però avvalorare tale dubbio solo la «D.» di "dominus", che potrebbe essere impiegata al pari di "magnifico" anche per gli artisti. Dunque, in assenza di nuovi documenti sugli Amoresano e sugli artisti regnicoli del tempo, e alla luce dell'attribuzione ottocentesca del "nodo", sembrerebbe appropriato, almeno per il momento, non perseverare su questo argentiere che, al contrario, potrebbe essere una figura fittizia, mai esistita.

²³ C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, cit., 1972, p. 133. C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, cit., 1973, p. 156; C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria*, cit., p. 51.

²⁴ C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, cit., 1973, p. 127; C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria*, cit., p. 78; D. Catello, *Tesori in luce. Gli argenti della basilica cattedrale e del museo diocesano di Pozzuoli*, Napoli, Giannini, 2005, p. 137. Non aggiungo altro sul Capozzi poiché esula dalla mia ricerca.

²⁵ P. Cantalupo, A. La Greca, a cura di, *Storia delle terre del Cilento antico*, Acciaroli (Sa), Centro di promozione culturale per il Cilento, 1989, II, p. 736

²⁶ P. Ebner, *Chiesa baroni e popolo nel Cilento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1982, II, pp. 227-228.



Fig. 3. a-f. Gaetano Capozzi, *Croce processionale*, 1832-72. Montecorice (Sa), fraz. Socia di Ortodonicò, chiesa del Santissimo Salvatore, oggi Vallo della Lucania (Sa), Museo diocesano.

Testimonianza di una vicenda coeva, provinciale ma non necessariamente cilentana, è la proposta avanzata più di recente da chi scrive, di accostare tre croci in argento sbalzato della diocesi caputaquense. Si tratta di un gruppo riunito intorno all'esemplare del 1532 conservato nella chiesa di Santa Maria Assunta a Tortorella (fig. 4)²⁷, che annovera la

²⁷ A. Cucciniello, in F. Abbate, a cura di, *Visibile latente. La produzione artistica nell'antica diocesi di Policastro*, catalogo della mostra, Policastro, Cattedrale, maggio - settembre 2004, Roma, Donzelli, 2004, pp. 176-178; anche A. Cucciniello, *L'arte e la remota dolcezza del paesaggio cilentano*, in V. de Martini, C. Tavarone, a cura di, *Passioni e splendori. Tesori artistici del territorio di Salerno*, catalogo della mostra, Paris, Lyon, Luxembourg, Marseille, Nice, 2007-2008, Roma, RAI, 2007, pp. 74-75. Sulla croce non sono riuscito ad individuare il punzone "F" citato da Marco Ambrogi sulla testata destra, cfr. M. Ambrogi, a cura di, *La croce ritrovata*, catalogo della mostra, Teggiano, Museo Diocesano, 3 agosto - 2 ottobre 2013, Teggiano (Sa), Paràdhosis, 2013, pp. 46-47.

croce di Santa Maria Maggiore a Sant'Arsenio²⁸ (fig. 5) e l'altra della chiesa di San Barbato a Valle dell'Angelo (cm 53,7x45x2,5, con il puntale cm 82; fig. 6 a-b). L'insieme può essere quindi condotto sotto l'etichetta convenzionale di "Maestro della croce di Tortorella"²⁹. I manufatti in questione sono dislocati in insediamenti distanti tra di loro, ovvero afferenti all'area bussentina, al Vallo di Diano e agli Alburni, ma si tratta di aree più assoggettate all'influenza della cultura lucana. In ogni caso, essi attestano l'esistenza di una bottega, attardata su modi arcaici, attiva quanto meno per il secondo quarto del secolo, che fornisce opere ai paesi del Salernitano.



Fig. 4. Maestro della croce di Tortorella, *Croce processionale*, 1532. Tortorella (Sa), chiesa di Santa Maria Assunta, oggi Santa Marina (Sa), fraz. Policastro, Museo diocesano.

Fig. 5. Maestro della croce di Tortorella, *Croce processionale*. Sant'Arsenio (Sa), chiesa di Santa Maria Maggiore.

²⁸ M. Ambrogi, *Sant'Arsenio tra Medioevo ed età moderna*, Sant'Arsenio (Sa), Comune, 2006, p. 79; M. Ambrogi, *La croce ritrovata*, cit., pp. 48-49.

²⁹ Le tre croci sono state segnalate insieme in A. Ricco, *Il triennio di Ritorno al Cilento, qualche aggiunta e le aspettative future*, in F. Abbate, A. Ricco, *Ritorno al Cilento, Saggi di archeologia e storia dell'arte*, Foggia, Grenzi, 2019, pp. 11-20, in part. pp. 14-15.



Fig. 6. Maestro della croce di Tortorella, *Croce processionale*. Valle dell'Angelo (Sa), chiesa di San Barbato, oggi Vallo della Lucania (Sa), Museo diocesano (deposito).

Nella seconda metà del Cinquecento invece, venendo all'arco cronologico che qui interessa, si registrano un maggior numero di opere con punzoni di argentieri napoletani e la diffusione di tipologie di manufatti proprie di tali anni. E ciò avviene tra le luci e le ombre di una diocesi molto problematica, in costante osservazione da parte della Congregazione dei Vescovi, nella quale anche i commissari apostolici erano osteggiati dal clero locale, dedito alle cattive abitudini e all'interesse privato. Gli scontri tra i commissari e il clero, che avevano infastidito finanche l'arcivescovo di Salerno Marco Antonio Marsilio Colonna, il malcostume dei fedeli, il banditismo e la pirateria (che costringevano i vescovi a viaggiare scortati), i terremoti e le carestie, ostacolavano il diffondersi dei principi conciliari. Come scriveva Carmine Troccoli, «lentamente, ma inesorabilmente, qualcosa cominciò a muoversi»³⁰.

Nel prosieguo di questa ricerca mi soffermerò su opere che consentono di conoscere nuovi artisti, anche se non identificabili con un nome e un cognome, di ampliare i cataloghi di argentieri già noti alla critica e di fare qualche puntualizzazione su alcuni di loro, ma tratterò anche di alcune tipologie di oggetti che hanno avuto maggiore fortuna sul territorio

³⁰ C. Troccoli, *La Riforma tridentina nella Diocesi di Capaccio 1564-1609*, Napoli, Laurenziana, 1994, p. 99.

caputaquense o che si conservano in numero considerevole.



Fig. 7 a-e. Argentiere «PV», *Croce processionale*. Padula (Sa), convento di San Francesco, oggi, Baronissi (Sa), convento della Santissima Trinità.

Alla tipologia di croce astile ispirata alla simbologia dell'*Arbor vitae*, tipica degli anni post-conciliari, che interrompe l'inertza della precedente tipologia a bracci lobati³¹, è dedicata una successiva sezione della ricerca, ora pongo l'attenzione su due di esse di sicura paternità. Comincio dall'esemplare di secondo Cinquecento del convento di San Francesco a Padula (in deposito presso il convento della Santissima Trinità di Baronissi). La croce in questione, in argento fuso e sbalzato (cm 81x38,5; fig. 7a-b)³², è priva della macolla e delle terminazioni originarie, essendo ottocentesche quelle attuali, ma ci offre i marchi di maestri attivi a Napoli non riscontrati altrove. Ritroviamo incussi accanto al noto

³¹ C. Catello, E. Catello, *Scultura in argento*, cit., p. 22.

³² SABAP SA, Ufficio Catalogo, Padula, Chiesa di San Francesco, scheda OA/I 1500668926, di A. Cucciniello, 1993 (ArtPast/2006 D. Marchese).

«NAP(L)» coronato, in uso nel XVI secolo (fig. 7c), l'ignoto bollo consolare «PFC» in abaco rettangolare (fig. 7d) e il *puntillo* dell'artefice «PV» entro cornice perlinata in abaco rettangolare (fig. 7e)³³. Il manufatto c'informa dell'esistenza di un argenterie di notevole qualità, aggiornato sia alle novità di ambito toscano della seconda metà del secolo, che alla scultura napoletana di quei decenni, attenta ai modi di Michelangelo Naccherino e Pietro Bernini, che, assimilando non pochi caratteri della cultura locale, «segnano il graduale passaggio dalla scultura tardomanierista a quella prebarocca»³⁴.

L'argenterie ricorre, evidentemente su richiesta della committenza, ad una tipologia di manufatto che ha avuto notevole fortuna tra gli ultimi decenni del Cinque e i primi anni del Seicento, e che è stata sicuramente elaborata da maestranze partenopee, delle quali sono noti alcuni "capi bottega" per mezzo dei loro marchi. Se la forma tortile dei bracci e i tralci vegetali incisi risentono di modelli artistici e letterari medioevali, l'iconografia del Cristo, crocifisso a tre chiodi, con il busto in lieve torsione e con il capo abbandonato alla morte, chiama in causa modelli pittorici e scultorei maturati a Firenze intorno alla metà del secolo (tra Michelangelo, Giambologna – fig. 8 – e Marco Pino), e già conosciuti a Napoli almeno dal 1562, come si evince dalla croce processionale di San Lorenzo Maggiore (fig. 9)³⁵. Ai medesimi modelli è ispirata la più nota croce di Acerenza (fig. 10 a-b), richiamata sopra per il punzone «V·L·» (fig. 2a), che, proprio in virtù dei rapporti con le croci di Giambologna (si pensi alla croce di Loreto del 1568, fig. 8)³⁶, si muove con una battuta d'anticipo rispetto al manufatto padulese; tra l'altro va osservato che proviene anch'essa da un convento francescano, quello di Sant'Antonio, fondato nel secondo cinquantennio del

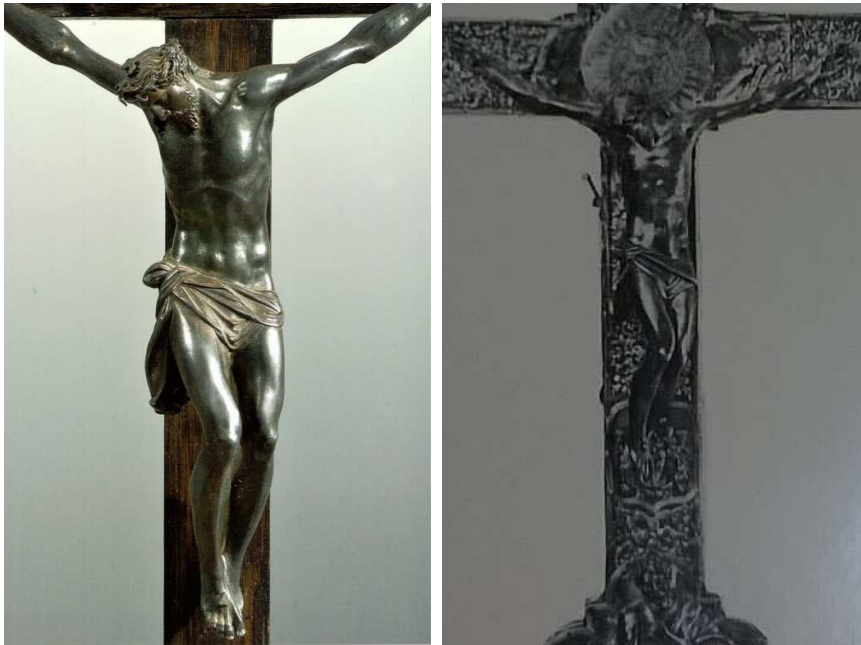
³³ Le lettere P e V consentono di richiamare, ma senza sostenerne necessariamente la relazione, il bollo consolare «PVC» in campo rettangolare impresso su una croce astile di Acquaviva delle Fonti, cfr. C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, cit., 1973, p. 94; C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria*, cit., p. 28. Cfr. anche G. Boraccesi, *Esempi di oreficerie nella Puglia centrosettentrionale tra Manierismo e Controriforma*, in A. Cassiano, F. Vona, a cura di, *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*, catalogo della mostra, Bitonto, Lecce, 15 dicembre 2012 - 8 aprile 2013, Galatina (Le), Congedo, 2013, pp. 197-214, in part. p. 209.

³⁴ F. Negri Arnoldi, *La scultura del Quattrocento e del Cinquecento*, in G. Pugliese Carratelli, a cura di, *Il Rinascimento e l'Età Barocca*, Napoli, Electa Napoli, 1994, pp. 143-179, in part. p. 168.

³⁵ Riprodotta in C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, cit., 1972, p. 167; la croce non compare tra le schede di catalogo del Ministero, né nella guida al Museo dell'Opera, cfr. *San Lorenzo Maggiore. Guida al museo e al complesso*, Napoli, Esi, 2005. L'opera è stata attribuita a Pietro Lombardo da G. Boraccesi, C. Dell'Aquila, F. Dicarlo, *Il volto nuovo della matrice di Rutigliano*, cit., pp. 68-70.

³⁶ Cfr. F. Grimaldi, M. Mascii, *Giambologna fra tecnica e stile. I crocifissi documentati*, Pistoia, Etruria, 2011, pp. 45-51, 82-94.

secolo. Entrambe le opere risultano isolate, nel senso che le loro caratteristiche stilistiche non sono condivise da altre croci da me esaminate, anche se il Cristo acheruntino ritorna altrove in forme simili, ad esempio nella croce di un reliquiario (fig. 11)³⁷, purtroppo non rintracciato, del monastero di Santa Chiara a Napoli, nell'altra croce in rame dorato, argento e cristallo di rocca della Cattedrale di Salerno³⁸, e in quella d'argento (cm 86x39; fig. 12) della parrocchiale di San Nicola a Castelcivita, ascrivibile ai primi anni del Seicento³⁹. Forme simili le ritroviamo anche in una croce del 1626 (cm 130; fig. 13)⁴⁰ a Capri, che propone un problema analogo a quello affrontato per l'Amoresano, perché qui l'iscrizione «SETTEBRO 1626 ANDREA STRINA ME FECIT ALIAS DE SANSONETTO», è stata letta a favore di un omonimo notaio apostolico di famiglia caprese documentato in quegli anni, benché alla formula «ME FECIT» ricorra generalmente l'autore di un oggetto.



³⁷ Polo Museale della Campania, Fototeca, Napoli, Convento di Santa Chiara, AFSG n. 3640, sul cartoncino che accoglie la fotografia è posta un'annotazione, «NON RITROVATA». L'oggetto non è presente nel catalogo della Soprintendenza napoletana competente e non compare nemmeno nella guida del monastero, cfr. A. Alabiso, M. De Cunzio, D. Giampaola, A. Pezzullo, a cura di, *Il Monastero di Santa Chiara*, Napoli, Electa Napoli, 1995.

³⁸ A. Braca, *La Cappella del Tesoro del Duomo di Salerno*, Salerno, Laveglia, 1990, pp. 44-45; A. Braca, *Il Duomo di Salerno*, Salerno, Laveglia, 2003, pp. 296-197.

³⁹ Diocesi di Teggiano-Policastro, d'ora in poi DTP, Ufficio Beni Culturali, Inventario diocesano dei beni storico-artistici (*IDBSA*), contenitore Castelcivita, scheda CEI C810074.

⁴⁰ Soprintendenza ABAP NA, Ufficio Catalogo, Capri, Chiesa di Santo Stefano, scheda OA/C 1500046917, di G. Ferraro, 1981 (ArtPast/2005 C. Famiglietti).

Fig. 8. Giambologna, *Croce*, 1568. Loreto (An), Santa Casa.

Fig. 9. *Croce processionale*, 1562. Napoli, convento di San Lorenzo Maggiore.



Fig. 10 a-b. Argentiere «V·L·», *Croce processionale*. Acerenza (Pz), convento di Sant'Antonio, oggi Museo diocesano.

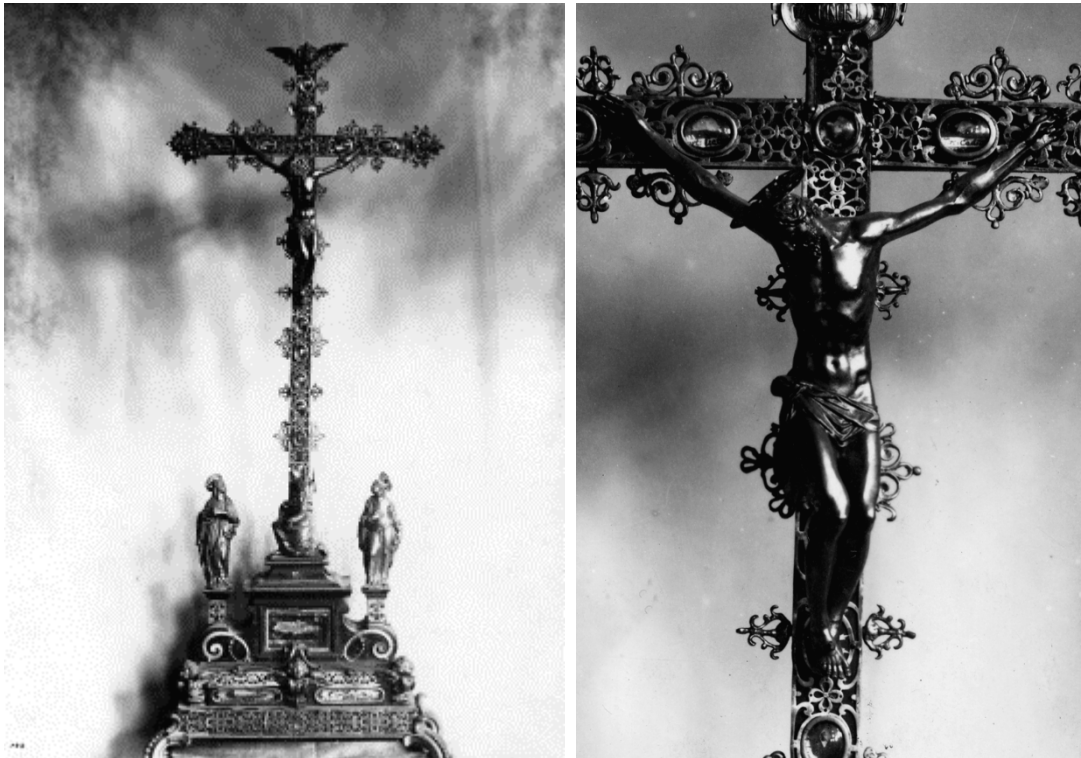


Fig. 11 a-b. *Reliquiario a croce*. Napoli, monastero di Santa Chiara.



Fig. 12 a-b. *Croce processionale*. Castelcivita (Sa), chiesa di San Nicola.

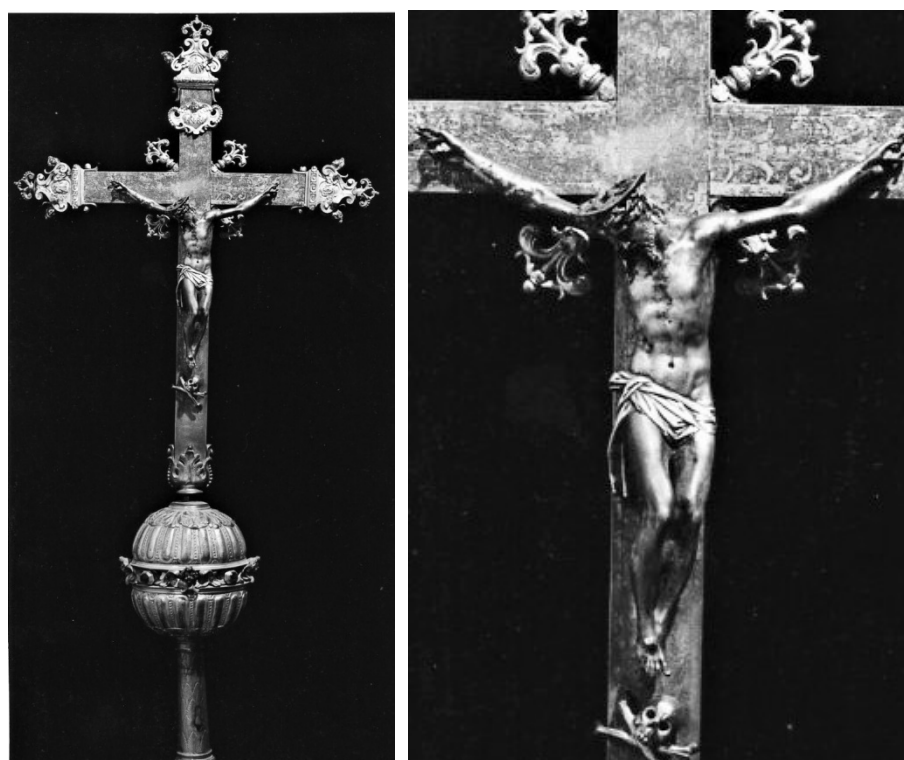


Fig. 13 a-b. Andrea Strina (?), *Croce processionale*, 1626. Capri (Sa), chiesa di Santo Stefano.



Fig. 14 a-b. Argentiere «LDM» (attr.), *Croce processionale*. Centola (Sa), chiesa di San Nicola.



Fig. 14 c. Argentiere «LDM» (attr.), *Croce processionale*, part. Centola (Sa), chiesa di San Nicola.

Fig. 15 a. Argentiere «LDM», *Croce processionale*, part. Moliterno (Pz), chiesa di Santa Maria Assunta.



Fig. 15 b. Argentiere «LDM», *Croce processionale*, part. Moliterno (Pz), chiesa di Santa Maria Assunta.

Priva di punzoni e di poco successiva rispetto all'analogia di Padula, è la croce in argento e rame dorato (cm 88x33; fig. 14 a-b)⁴¹ della chiesa parrocchiale di San Nicola a Centola, ma secondo Cammarano proveniente dall'antica Badia⁴² (anche qui era insediata una comunità francescana, ma di frati cappuccini). Le ragioni stilistiche, come si vedrà a breve, inducono ad attribuire l'opera all'argentiere che usa il marchio «LDM», presumibilmente napoletano, e a datarla intorno al 1611. Nota da tempo soprattutto a chi si occupa di storia cilentana, ma non analizzata nei suoi elementi formali, la croce di Centola denuncia strette affinità stilistiche con l'analogo esemplare del 1611 (cm 96x43,5; fig. 15a)⁴³ conservato della chiesa di Santa Maria Assunta a Moliterno, commissionata dall'arciprete e protonotario apostolico Giovanni Parisio. Citato anche da Anna Grelle Iusco nel 1981⁴⁴, il manufatto di Moliterno era analizzato da Renato Ruotolo nel 1994, che vi leggeva sopra il punzone «LBM»⁴⁵, punzone non citato però da Mavelli nel 2006⁴⁶. In anni vicinissimi ai nostri, invece, Boraccesi vi ha visto il punzone «L·D·M», e lo ha associato all'artista napoletano Lutio De Maria⁴⁷, del quale estendeva il periodo d'attività dal 1611 al 1621⁴⁸. Il marchio da me rinvenuto sul bordo inferiore del montante è «LDM» in campo rettangolare, privo di puntini tra le lettere (fig. 15b): da ciò la mia affermazione in merito alla paternità e alla cronologia della croce cilentana. Dunque il rinvenimento di questo punzone induce a isolare una nuova personalità, che al momento è documentata solo nel 1611, ma con due

⁴¹ DVL, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Centola-Parrocchia San Nicola, scheda CEI DV-0054.

⁴² G. Cammarano, *Storia di Centola. Vol. II. La badia di S. Maria*, Acciaroli (Sa), Centro di Promozione Culturale per il Cilento, 1994, pp. 61, 79-110.

⁴³ Non mi è stato possibile esaminare la macolla e il manico perché, in occasione del mio sopralluogo nel 2018, il parroco non riusciva a trovarli.

⁴⁴ A. Grelle Iusco, *Note introduttive: fra materiali e storia*, cit., p. 148.

⁴⁵ R. Ruotolo, in S. Abita, a cura di, *Argenti in Basilicata*, cit., p. 78.

⁴⁶ R. Mavelli, *Oreficeria e argenteria nel Cinquecento*, cit., p. 919.

⁴⁷ G. Boraccesi, *Argenteria in Basilicata*, cit., pp. 19-20.

⁴⁸ C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria*, cit., p. 92.

opere, e che è plausibile considerare di formazione napoletana, una formazione analoga a quella cinquecentesca dell'argentiere «PV».



Fig. 16. Gian Pietro Parascandolo, *Calice*, 1586. Torre del Greco (Na), chiesa di Santa Maria La Bruna.

Fig. 17. Gian Pietro Parascandolo, *Pisside*. Cosenza, Palazzo arcivescovile.

Del cinquantennio preso in esame la diocesi di Capaccio ci restituisce una discreta quantità di calici e di pissidi appartenenti a tipologie napoletane ampiamente affermatesi nel Mezzogiorno durante la seconda metà del secolo, che si svilupperanno con poche varianti e approderanno al secolo successivo. Queste tipologie sono ben rappresentate da alcuni manufatti attribuiti a Gian Pietro Parascandolo per via del marchio, tra i quali il calice del 1586 conservato nella chiesa di Santa Maria La Bruna a Torre del Greco (fig. 16)⁴⁹ e la pisside del Palazzo arcivescovile di Cosenza (fig. 17)⁵⁰. Si tratta di oggetti caratterizzati dal piede fuso a getto (con fusto, nodo e base uniti), a base circolare a tesa bassa (a fasce digradanti), con il nodo ovoidale (a seconda dei casi, ad uovo o ad oliva)

⁴⁹ C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, cit., 1972, pp. 116, 178-179. Soprintendenza BAP di Napoli e provincia, d'ora in poi SBAP NA, Ufficio Catalogo, Torre del Greco, Chiesa di Santa Maria La Bruna, scheda OA/P 1500280346, di M.V. De Franciscis, 1994 (ArtPast/2005 M. Monaco).

⁵⁰ G. Leone, in S. Abita, a cura di, *Argenti di Calabria. Testimonianze meridionali dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra, Cosenza, 1° dicembre 2006 - 30 aprile 2007, Napoli, Paparo, 2006, pp. 78-79.

contenuto tra due gole. Il sottocoppa e la coppa nei calici sono in lamina sbalzata, e la coppa è del tipo a bicchiere, dal bordo leggermente svasato. La coppa e il coperchio nelle pissidi, sempre a sbalzo, perdono la sfericità che caratterizzavano le pissidi del cinquantennio precedente; qui il coperchio termina semplicemente con una piccola edicola a tempietto (come nelle opere precedenti), oppure con un piedistallo, sul quale s'impongono il globo e la croce (a rocchetti o a testate sagomate). Il repertorio figurativo tardo rinascimentale, attinto dalla pittura e dalla scultura monumentale, è composto da ovali, baccelli, volute, cartigli e trecce, disegnati a cesello sul piede, sul fusto e sul sottocoppa, e a bulino sulle lamine; più rari sono i simboli della Passione, che diventeranno frequenti con l'avvicinarsi del nuovo secolo⁵¹.

Calici e pissidi di questa forma sanciscono il definitivo abbandono nel reame delle forme medioevali, e pongono le basi per la sperimentazione di soluzioni successive, che giungeranno fino all'ultimo ventennio del Seicento (quando, con i manufatti cosiddetti "a traforo partenopeo", il profilo del piede ritornerà mistilineo e il nodo si caricherà di nuove figure e soggetti, così come il sottocoppa, la coppa e il coperchio della pisside)⁵². La svolta cinquecentesca, che non sarà tale per tutti gli artisti (se consideriamo la suppellettile liturgica non sempre aggiornata che veniva ritratta dai pittori)⁵³, è favorita indubbiamente da san Carlo Borromeo, che nel 1577 dettava norme per forme e decori della suppellettile liturgica anche alla luce di esigenze pratiche. Il cardinale milanese parlava di stabilità di un vaso sacro, che evitasse il rovesciamento del suo contenuto, oppure di conformazione e di dimensione del nodo di un calice o di una pisside, che garantissero l'agevole e sicura presa da parte dell'officiante nel corso della celebrazione. Di seguito trascrivo le prescrizioni su calici e pissidi, oggetti alquanto cari alla Controriforma perché legati al tema della

⁵¹ Sulla specifica tipologia cfr. C. Catello, *Vasi sacri di Montecassino*, in «Arte cristiana», 71, 1983, pp. 93-112, in part. p. 97; anche G. Boraccesi, *Esempi di oreficerie nella Puglia centrosettentrionale tra Manierismo e Controriforma*, cit., pp. 6-7.

⁵² Sull'evoluzione delle forme del calice, per una sintesi, cfr. B. Montevecchi, S. Vasco Rocca, a cura di, *Dizionari terminologici. Suppellettile ecclesiastica*, Firenze, Centro Di, 1987, pp. 101-110. Sono importanti per comprendere il modello di calice diffusosi in età gotica, derivante dalla produzione di Guccio di Mannaia, e affermatosi nel Quattrocento, e la tipologia di manufatto sviluppatasi nel Cinquecento i testi di M. Collareta, D. Levi, *Calici italiani*, Museo nazionale del Bargello, Firenze, S.P.E.S., 1983, e di A. Capitano, *Arte orafa e Controriforma. La Toscana come crocevia*, Firenze, Sillabe, 2001, pp. 8-10.

⁵³ Per alcuni casi meridionali cfr. N. Cleopazzo, *Dipingere gli argenti. L'oreficeria sacra e la pittura del Sei e Settecento in Terra di Bari: esempi e riflessioni*, in G. Lanzillotta, a cura di, *Potere e liturgia. Argenti dell'età barocca in Terra di Bari*, catalogo della mostra, Conversano, Polo Museale, 6 aprile - 30 giugno 2014, Bari, Adda, 2014, pp. 81-96.

transustanziazione del pane e del vino:

«Il calice deve essere di puro oro; se le finanze non lo consentono, potrà essere di puro argento ma indorato nell'interno e nell'esterno: per lo stesso motivo della povertà si permette che il piede sia di bronzo indorato. Esso piede deve essere ampio in proporzione così che il calice sia ben sicuro sul medesimo, senza pericolo di rovesciarsi; abbia la forma ottagonale, esagonale o comunque circolare. Sulla superficie del piede ci possono essere immagini sacre, tali però da non impedire alla mano di stringerlo, che significhino i misteri della Passione: non vi siano mai ornamenti profani. Abbia sopra il nodo, ben adorno, [138] ma non presenti delle sporgenze che rendano incomodo stringere il calice con la mano, od offendano le dita specialmente quando nella celebrazione della Messa si deve prendere il calice avendo ripiegati l'indice e il pollice. La coppa si restringa alquanto sul fondo, ma si allarghi verso il labbro superiore. Il labbro sia tale che per nulla si ripieghi né all'esterno né all'interno.

Il calice migliore, che deve servire per celebrare nelle maggiori solennità, sia tutto di oro massiccio e cesellato artisticamente con sacre immagini, abbia la circonferenza di almeno diciotto once e sia dal piede all'orlo alto quattordici once: la grandezza del medesimo sia maggiore nella chiesa cattedrale che in quella collegiale e parrocchiale.

Il calice minore, che si usa nella Messa non solenne, abbia una circonferenza di quattordici once e sia alto dodici.

[...]

[151] La pisside, che serve per conservare religiosamente la santissima Eucaristia, deve essere d'oro o di puro argento indorato.

Quando la pisside è d'argento, se non la si può indorare nella parte esterna, deve assolutamente essere indorata internamente.

Il piede sia alto sei once, affinché la si possa comodamente e con sicurezza prendere con la mano.

Il nodo a mezzo sia decentemente ornato, ma senza sporgenze che rendano comunque difficoltoso stringerla con la mano, specialmente quando, per distribuire la Comunione durante la Santa Messa, la si deve prendere con la mano avente congiunti il pollice e l'indice.

Il vaso, cioè la coppa di forma rotonda od ovale, sia fonda ed ampia in proporzione: nel mezzo del fondo della coppa abbia una piccola elevazione convessa.

Il coperchio della pisside sia parimenti rotondo od ovale in corrispondenza della forma della pisside e si elevi nel mezzo a modo di piramide: ai due lati abbia come due piccoli uncini che si inseriscano perfettamente nel circolo sottostante.

In cima al coperchio si innesti una piccola croce o una statuetta di Cristo crocifisso o risorto.

Quando per mancanza di mezzi non si può altrimenti, il Vescovo potrà permettere che il coperchio e la pisside siano fatte con bronzo o stagno indorato»⁵⁴.

Ciò nonostante, i manufatti napoletani che ci accingiamo ad analizzare non traducono l'esigenza di stabilità con l'aumento del diametro della base del piede rispetto ai precedenti esemplari polilobati e mistilinei, né replicano pedissequamente le altre indicazioni. La necessità funzionale rivendicata per il calice – ma vale altrettanto per la pisside – induce invece ad aumentare il peso del piede, che è realizzato per questo motivo a fusione e non più a sbalzo. Le eccezioni in merito all'uso di materiali meno costosi, in lega di rame poi dorata, divengono quasi la normalità; e nell'ottica del risparmio potrebbero essere lette anche le lamine della coppa di pisside decorate all'esterno da fasce incise e dorate, dunque con una doratura non estesa su tutta la superficie. Inoltre la forma piramidale richiesta per il coperchio della pisside è meno frequente, ed è sostituita da alternative forse meno

⁵⁴ San Carlo Borromeo, *Arte sacra*, Milano, 1577, a cura di C. Castiglioni e C. Marcora, Milano, 1952, pp. 137-138, 151.

complesse e più rapide da farsi. In merito alle diverse dimensioni del piede e della coppa per i due tipi di vasi sacri, esse trovano oggi riscontro, ma ci si deve sempre scontrare con più recenti manomissioni che hanno comportato smontaggi e montaggi non accurati. Alla luce di quanto letto e di quanto detto c'è da chiedersi se non siano state motivazioni puramente funzionali quelle all'origine della variante del piede con il nodo ad oliva, cioè più piccolo e schiacciato rispetto al nodo ad uovo, documentato ad esempio da una coppa su piede in bronzo argentato del 1586 (cm 16x10; fig. 18) esposta nel Museo parrocchiale di Castellabate⁵⁵.



Fig. 18. *Coppa*, 1586. Castellabate (Sa), chiesa di Santa Maria de Gulia, oggi Museo parrocchiale.

Con tali tipologie si sono confrontati alcuni argentieri napoletani del periodo, noti e meno noti, tra cui ricordo Parascandolo, Giovanni Antonio Pisa e l'argentiere «SM», segnalati dai Catello⁵⁶, oppure Giovanni Battista Perrillo, segnalato invece da Boraccesi⁵⁷,

⁵⁵ DVL, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Castellabate-Parrocchia Santa Maria Assunta, scheda CEI DVY0328; sotto la base si legge «1586»; l'altezza del piede è cm 10x10.

⁵⁶ C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, cit., 1972, pp. 116, 178-179; C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, cit., 1973, pp. 146, 210-211; C. Catello, *Vasi sacri di Montecassino*, cit., pp. 97, 99; C. Catello, *Argenti italiani nell'Abbazia di Montecassino*, Sorrento (Na), Di Mauro, 1993, fig. 31.

⁵⁷ G. Boraccesi, *Rutigliano: cinque secoli di argenteria sacra*, Lecce, Capone, 1987, pp. 32-33.

e i più tardi Antonio Persico e Aniello Ricchera⁵⁸. Si è parlato, soprattutto per i calici simili a quello del 1586 a Torre del Greco (che ha il nodo ad uovo; fig. 16), di tipologia prettamente napoletana, accolta anche nell'Urbe, e lo si evince dall'esemplare di Santa Maria Maddalena⁵⁹, ma manufatti simili – non uguali – sono realizzati anche in altre botteghe italiane, come quelle messinesi o quelle romane, se consideriamo il *Calice di san Filippo Neri* in Santa Maria in Vallicella, successivo al 1551, e il più tardo calice in San Marcello al Corso appartenuto al cardinale Tiberio Muti (1615-37)⁶⁰, o ancora quello del Museo diocesano di Fermo⁶¹. Tuttavia, questi tipi di calici e di pissidi napoletane di cui discorriamo appaiono come versioni semplificate e a buon mercato di più raffinati esemplari prodotti in altri centri orafi italiani ed europei. Si pensi a Genova o a Firenze, e ai vasi sacri disegnati da Perin del Vaga (quello degli Uffizi; fig. 19)⁶², grazie ai quali l'artista gareggiava con la produzione d'oltralpe⁶³ conosciuta per mezzo della circolazione di stampe e di opere, che giungevano in Italia, anche con i loro artefici, sia nella Firenze dei Medici⁶⁴, che nella Roma dei Papi e dei potenti cardinali (valga la collezione del cardinale Sfondrati)⁶⁵.

⁵⁸ I nomi sono ricavati dall'iscrizione incisa su un calice in argento (cm 24x,10,5), vale a dire «+ DONATO ALLA B · V · DEL'ARCO DALLI SS.^{RI} ANTONIO PERSICO, ET ANIELLO RICCHERA OREFICI ANNO · D.NI · 1657», cfr. Soprintendenza ABAP per l'area metropolitana di Napoli, d'ora in poi SABAP NA, Ufficio Catalogo, Napoli, Chiesa di Santa Maria della Sanità, scheda OA/I 1500371913, di C. Palazzolo, 1995 (ArtPast/2005 R. Palmieri).

⁵⁹ L. Cardilli Aloisi, in *Tesori d'arte sacra di Roma e del Lazio dal Medioevo all'Ottocento*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, novembre - dicembre 1975, organizzata dall'Assessorato antichità, belle arti e problemi della cultura del Comune di Roma, Roma, Emmekappa, 1975, pp. 107-10, cat. 251.

⁶⁰ A.M. Pedrocchi, *Argenti sacri nelle chiese di Roma dal XV al XIX secolo. Repertori dell'Arte del Lazio-2*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 2010, pp. 44, 54-55.

⁶¹ G. Barucca, *I doni sistini e l'arte orafa nel Piceno fra Cinque e Seicento*, in G. Barucca, B. Montevicchi, *Atlante dei beni culturali dei territori di Ascoli Piceno e di Fermo. Beni artistici. Oreficerie*, Milano, Silvana, 2006, pp. 159-186, in part. pp. 172, 178, fig. 16.

⁶² G. Roccatagliata, *Argenti genovesi*, Genova, Banca Carige, 2002, p. 44, pubblica il disegno di un vaso sacro, firmato dall'artista, conservato nel Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. 329.

⁶³ Si rinvia a M. Bimbenet-Privat, A. Kugel, *Chefs-d'oeuvre d'orfèvrerie allemande. Renaissance et baroque*, Dijon, Fatou, 2017.

⁶⁴ A titolo esemplificativo cfr. M. Mosco, O. Casazza, *Il Museo degli Argenti. Collezioni e collezionisti*, Firenze, Giunti, 2004.

⁶⁵ M. Bimbenet-Privat, A. Kugel, *La collection d'orfèvrerie de Cardinal Sfondrati au Musée Chrétienne de la Bibliothèque Vaticane*, Città del Vaticano, 1998; G. Morello, a cura di, *I doni dei Papi. Ori e argenti della Biblioteca Apostolica Vaticana*, catalogo della mostra, Perugia, Palazzo Graziani, 1° ottobre 1999 - 9 gennaio

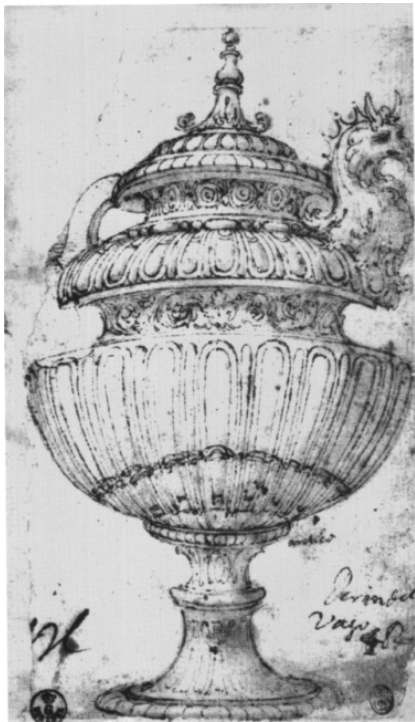


Fig. 19. Perin del Vaga, *Coppa*. Firenze, Galleria degli Uffizi.



Fig. 20. Gian Pietro Parascandolo o bottega, *Calice*. Sant'Angelo a Fasanella (Sa), chiesa di Santa Maria Maggiore.



Fig. 21. Gian Pietro Parascandolo o bottega, *Calice*. Montano Antilia (Sa), chiesa di San Nicola.



Fig. 22 a-b. Gian Pietro Parascandolo, *Calice*. Ispani (Sa), chiesa di San Nicola.



Fig. 23. Ambito di Gian Pietro Parascandolo, *Calice*. Corleto Monforte (Sa), chiesa di Santa Barbara.

Fig. 24. Ambito di Gian Pietro Parascandolo, *Calice*. Polla (Sa), convento di Sant'Antonio.

Fig. 25. Ambito di Gian Pietro Parascandolo, *Calice*. Ceraso (Sa), chiesa di San Nicola.



Fig. 26 a-b. Antonio Persico, Aniello Ricchera, *Calice*, 1657. Napoli, chiesa di Santa Maria della Sanità.

Ritornando alla diocesi di Capaccio, calici in rame analoghi a quello del Parascandolo del 1586 si rintracciano nell'ufficio del parroco della chiesa di Santa Maria Maggiore a Sant'Angelo a Fasanella (cm 22,5x11,7; fig. 20)⁶⁶ e nella chiesa di San Nicola a Montano Antilia (cm 24x11,5; fig. 21)⁶⁷. I due esemplari condividono con quello del 1586 la struttura compositiva e le ampie baccellature che si sviluppano in vario modo sulle superfici disponibili, nonché quel gradino sul bordo del piede, alternante una gola e una sequenza decorativa, che è distintivo di manufatti del periodo; in realtà anche le misure variano di poco, perché il modello dell'86 è alto 24 centimetri. Circa la cronologia, per quanto sia difficile orientarsi in assenza di documenti, potrebbero valere proprio gli anni intorno all'86. Le evidenze stilistiche inducono ad attribuire i manufatti al Parascandolo o alla sua bottega. Di paternità certa, invece, è il calice d'argento (cm 22,5x11,5; fig. 22a)⁶⁸

⁶⁶ Oggetto non schedato dalla Diocesi e dalla Soprintendenza. Calice in rame fuso, sbalzato e dorato e in argento sbalzato e dorato.

⁶⁷ Calice in rame fuso, sbalzato, cesellato e dorato, e in argento sbalzato e dorato, cfr. DVL, Ufficio Catalogo, *IDBSA*, contenitore Montano Antilia-Parrocchia San Nicola, scheda CEI DWU0067. Andrebbe anche aggiunto l'esemplare di Castel San Lorenzo (cm 24,5x11,5) in rame e argento, ma la coppa è più tarda di qualche secolo, cfr. DVL, Ufficio Catalogo, *IDBSA*, contenitore Castel San Lorenzo-Parrocchia San Giovanni Battista, scheda CEI DVU0175.

⁶⁸ SABAP SA, Ufficio Catalogo, Ispani, Chiesa di San Nicola, scheda OA/I 1500232108, di A. De Luca,

della chiesa parrocchiale di San Nicola ad Ispani (diocesi di Policastro), al di sotto del quale è stato incusso il punzone «GP/P» in campo sagomato (fig. 22b), uguale a quello che i Catello hanno assegnato al nostro maestro⁶⁹. Il calice di Ispani è affine a quello di Torre del Greco, all'altro di Armento⁷⁰ e a quello di Cerchiara di Calabria⁷¹, l'unica differenza sta nel bordo della base, nel senso che il motivo ad intreccio è presente solo sull'oggetto calabrese; anche al manufatto di Ispani estenderei la precedente datazione. In realtà potremo rintracciare ancora tre calici in rame, a Corleto Monforte (cm 23,8x11,4; fig. 23)⁷², a Polla (cm 23x11,4; fig. 24)⁷³ e a Ceraso (cm 23,5x11,2; fig. 25)⁷⁴, ma per inserirli in un generico "ambito di Parascandolo" e farli slittare in anni più avanzati per le variazioni sulla base del piede, che è privo del gradino di cui si diceva, in conformità all'esemplare in rame del 1657 di Persico e Ricchera (cm 23x7; fig. 26 a-b) conservato in Santa Maria della Sanità a Napoli⁷⁵, alquanto raro per la data, e invero attardato.

Esponente di una famiglia di argentieri operante a Napoli, di cui si hanno notizie per il XVI e il XVII secolo (ma altri Parascandolo ritornano nel Sette e nell'Ottocento, si pensi a Nicola e a Raffaele), Gian Pietro è documentato dal 1581, anno inciso su un calice della

1993 (ArtPast/2005 I. Raina), non è registrato il punzone; DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Ispani-Parrocchia San Nicola, scheda CEI C880056, è rilevato il punzone.

⁶⁹ C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, cit., 1972, p. 116.

⁷⁰ Soprintendenza ABAP della Basilicata, d'ora in poi SABAP MT, Ufficio Catalogo, Armento, Chiesa di San Luca Abate, scheda OA/C 1700126123, di F.L. Bibbo, 1983, M.C. Lopez, 1996 (ArtPast/2007 L. Fragrasso).

⁷¹ Soprintendenza ABAP per la città metropolitana di Reggio Calabria e la provincia di Vibo Valentia, d'ora in poi SABAP RG, Ufficio Catalogo, Cerchiara di Calabria, Santuario di Santa Maria delle Armi, scheda OA/C 1800026003, di G. Trombetti, 1988 (ArtPast/2006 C. Perri).

⁷² DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Corleto Monforte-Parrocchia Santa Barbara, scheda CEI C850191: calice in rame fuso, cesellato argentato e dorato e in argento sbalzato, inciso e dorato. La coppa è di fine Ottocento, sul bordo del sottocoppa e sul bordo della coppa sono stati battuti i punzoni «(M).800» in campo rettangolare e «VC» in campo rettangolare di Vincenzo Catello.

⁷³ DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Polla-Parrocchia San Nicola dei Latini, scheda CEI C8N0369; calice in rame fuso, sbalzato, cesellato e argentato e in argento sbalzato e dorato.

⁷⁴ DVL, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Ceraso-Parrocchia San Nicola, scheda CEI DW40112. Si possono segnalare anche altri calici a Ceraso e a Poderia, frazione di Celle di Bulgheria, cfr. DVL, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Ceraso-Parrocchia San Nicola, scheda CEI DW40050; DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Celle di Bulgheria, scheda CEI C830016.

⁷⁵ SABAP NA, Ufficio Catalogo, Napoli, Chiesa di Santa Maria della Sanità, scheda OAI 1500371913, di C. Palazzolo, 1995 (ArtPast/2005 R. Palmieri).

chiesa di San Sebastiano a Vizzini⁷⁶, al 1612, anno in cui riceve una commissione da un certo Giovan Battista Scannapieco⁷⁷. Di costui abbiamo scarsissime notizie, quasi nulle, eccetto la sua consuetudine ad apporre il punzone anche su opere in rame. Abbiamo però un nutrito gruppo di opere firmate (ovvero punzionate), che possiamo inserire nei limiti cronologici suindicati, e che, dislocate in molteplici città dell'Italia meridionale, non solo nei paesi cilentani e dianensi, ci fanno capire l'estensione del suo bacino di clienti. Ne ritroviamo infatti da un capo all'altro del Regno, da Montecassino a Torre del Greco, da Ariano Irpino⁷⁸ a Bovino (per il *Reliquiario di san Pancrazio*, non ho ritrovato quello di san Zenone)⁷⁹, a Bari (due calici)⁸⁰, Polignano a Mare (calice)⁸¹, a Matera (calice)⁸², Palazzo San Gervasio (pisside)⁸³, Armento (due calici)⁸⁴, San Severino Lucano (calice)⁸⁵, a

⁷⁶ C. Guastella, *Attività orafa nella seconda metà del secolo XVI tra Napoli e Palermo*, in *Scritti in onore di Ottavio Morisani*, Catania, Università degli Studi, 1982, pp. 243-292, in part. pp. 286, 291.

⁷⁷ C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, cit., 1972, p. 116, a cui si deve un primo profilo biografico, integrato a distanza di decenni da Antonella Salatino, *Parascandolo Gian Pietro*, in S. Abita, a cura di, *Argenti di Calabria*, cit., pp. 422-423.

⁷⁸ Ne facevano menzione già i Catello nel 1972 (p. 166), ma nel catalogo online del Ministero (SABAP SA, Ufficio Catalogo, Ariano Irpino, Cattedrale, scheda OA/C 1500227384, di F. Alfano, 1998 [ArtPast/2005 D. Marchese]) è assegnato al Parascandolo un calice dalle forme inusuali per quegli anni, presentato anche nel primo catalogo del Museo diocesano (C. Iuorio, D. Minelli, D. Pesa, E. Scaperrotta, *Guida al Museo Diocesano di Ariano Irpino-Lacedonia*, Napoli, Conferenza Episcopale Campana, 2002, pp. 52-53), invece nell'ultimo catalogo del Museo, nella sezione di Ariano, non compaiono manufatti attribuiti al maestro. Nello stesso catalogo ne è presente un altro, molto simile a quello di Torre del Greco del 1586 (che purtroppo non ritrovo nel catalogo della Soprintendenza), cfr. R. Masiello, a cura di, *Catalogo del Museo Diocesano di Ariano & Lacedonia*, Ariano Irpino (Av), G&P Grafica, 2017, p. 67, cat. 38.

⁷⁹ Soprintendenza ABAP di Barletta-Andria, Trani e Foggia, d'ora in poi SABAP FG, Ufficio Catalogo, Bovino, Cattedrale, scheda OA/P 1600205679, di C. Scarano, 1999, F. Picca, 2000 (ArtPast/2006 N. Schena), che attinge da G. Totaro, *La basilica cattedrale e la cappella di S. Marco in Bovino*, Foggia, Edigraf, 1993, p. 79.

⁸⁰ Soprintendenza ABAP di Bari, d'ora in poi SABAP BA, Ufficio Catalogo, Bari, Museo Nicolaiano, scheda OA/P 1600107748, di F. Picca, 1992 (ArtPast/2006 M. Perchiazzi); scheda OA/P 1600107795, di S. Mola, 1992 (ArtPast/2006 M. Perchiazzi).

⁸¹ SABAP BA, Ufficio Catalogo, Polignano a Mare, Chiesa di Sant'Antonio, scheda OA/P 1600114874, di A.M. Pellegrini, 1987, G. Caliendo, 1997 (ArtPast/2006 M. Perchiazzi).

⁸² SABAP MT, Ufficio Catalogo, Matera, Chiesa di San Pietro Caveoso, scheda OA/C 1700135359, di P. D'Alconzo, 1993 (ArtPast/2005), ma la scheda è priva di allegato fotografico.

⁸³ SABAP MT, Ufficio Catalogo, Palazzo San Gervasio, Chiesa di San Nicola, scheda OA/C 1700125415, di F.L. Bibbo, 1982, F. Paradiso, 1996 (ArtPast/2007 G.C. Madio), con coppa e coperchio successivi al piede.

⁸⁴ SABAP MT, Ufficio Catalogo, Armento, Chiesa di San Luca Abate, scheda OA/C 1700126123, di F.L.

Cosenza (pisside)⁸⁶, Cerchiara di Calabria (calice), a Sinopoli (calice)⁸⁷, a Vibo Valenzia (calice)⁸⁸, a Vizzini nel catanese (calice). Il catalogo dell'artista fino ad oggi composto è formato prevalentemente da calici, con limitati esemplari di pissidi e di reliquiari, che ci permettono comunque di seguire l'evoluzione di tipologie liturgiche nella tarda rinascenza. Molte di queste opere sono costantemente chiamate in causa da parte della critica, tra cui Leone, Mavelli, Lojacono, Leolini, Boraccesi e altri⁸⁹.



Bibbo, 1983, M.C. Lopez, 1996 (ArtPast/2007 L. Fragrasso); scheda OA/C 1700126182, di F.L. Bibbo, 1983, M.C. Lupoli, 1996 (ArtPast/2007 L. Fragrasso).

⁸⁵ SABAP MT, Ufficio Catalogo, San Severino Lucano, Chiesa di Santa Maria degli Angeli, scheda OA/C 1700130377, di R. Ruotolo, 1976, C. Scarano, 1996 (ArtPast/2006 G. Madio).

⁸⁶ Tesoro dell'Arcivescovado di Cosenza.

⁸⁷ Chiesa di San Giorgio Martire di Sinopoli.

⁸⁸ SABAP RG, Ufficio Catalogo, Vibo Valentia, Chiesa di Santa Maria La Nova, scheda OA/C 1800001816, di M.C. Bonagura, 1974 (ArtPast/2005 B. Ceravolo).

⁸⁹ Ad esempio R. Caputo, a cura di, *Il Santuario di Santa Maria delle Armi in Cerchiara di Calabria*, Castrovillari (Cs), Il Coscile, 1991, p. 75; M. Minerva, *Catalogazione degli argenti sacri esistenti nelle chiese di Manduria*, tesi di laurea, Università degli Studi di Lecce, facoltà di Conservazione dei beni culturali, a.a. 1996/97, p. 93; F.L. Bibbo, *Gli argenti di Polignano a Mare*, Fasano, Schena, 1989, p. 18, cat. 2; G. Leone, in G. Ceraudo, *Tesori d'arte. 1. La Cappella della Madonna della Grazia di Carpanzano*, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino, 2000, p. 66; R. Mavelli, *Oreficeria e argenteria nel Cinquecento*, cit., pp. 911-912; L. Lojacono, *Per una storia dell'oreficeria sacra in Calabria tra XVI e XVIII secolo: contributi su argentieri napoletani e nuove ipotesi d'indagine*, in «Rivista storica calabrese», 28, 1/2, 2007 (2009), pp. 174-176; G. Leone, in S. Abita, a cura di, *Argenti di Calabria*, cit., pp. 78-79; F. Leolini, *Il restauro dei calici della chiesa di San Nicola di Bari a Lagonegro: descrizione, ricerca storico-artistica e osservazioni stilistiche*, in «Bollettino storico della Basilicata», 29, 2013, pp. 335-366, in part. pp. 351-352; V. Petrosillo, *Polignano a Mare*, in G. Lanzillotta, a cura di, *Potere e liturgia*, cit., pp. 295-305, in part. p. 302; G. Boraccesi, *Argenteria in Basilicata*, cit., pp. 37-38, 39.

Fig. 27. *Pisside*. Copertino (Le), chiesa di Santa Maria ad Nives.

Fig. 28. *Pisside*. Ispani (Sa), parrocchia di San Nicola.

Fig. 29. *Pisside*. Teggiano (Sa), Episcopio, oggi Museo diocesano.

Si è fatto riferimento anche alle pissidi, per le quali il cardinale Borromeo prescriveva forme piuttosto precise, e ho segnalato, invece, la tendenza a produrne con profili un po' differenti. Per le pissidi con coppa e coperchio assimilabili a calotte emisferiche, montate su piedi mistilinei ancora negli anni Cinquanta (si guardi la pisside di Copertino, fig. 27, oppure l'altra di Tiggiano)⁹⁰, le indagini fin qui compiute conducono verso l'esemplare più modesto di Ispani (fig. 28)⁹¹, che è vicino alla pisside della chiesa di San Giacomo a Lauria Inferiore, e soprattutto verso quello di Teggiano (fig. 29). Nel Museo diocesano di quest'ultimo centro è esposta una più qualificante pisside proveniente dall'Episcopio (fig. 29)⁹², che Boraccesi ha opportunamente restituito «all'ultimo Cinquecento»⁹³, ma che potrebbe essere datata agli anni Ottanta.

⁹⁰ Cfr. rispettivamente B. Boraccesi, *Oreficeria sacra in Puglia tra Medioevo e Rinascimento*, Foggia, Grenzi, 2005, p. 116, e G. Boraccesi, *Appendice. Note sui calici della mostra "Redempti pretioso sanguine"*, in S. Cortese, a cura di, *La fede e l'arte esposta. Museo Diocesano di Ugento*, Ugento (Le), Associazione Domus Dei-Museo Diocesano, 2015, pp. 164-166, in part. 166. Questo tipo è ricorrente nei secoli più antichi nelle province meridionali, non solo a Napoli, e presso manifatture locali come quella salentina; si confrontino in merito le immagini pubblicate in G. Boraccesi, *D'argento è la Puglia. Oreficerie gotiche e tardo gotiche*, Bari, Adda, 2000, pp. 62-64; anche G. Boraccesi, *Arti decorative nel ducato di Andria. L'oreficeria gotica e rinascimentale*, in C. Gelao *Andria rinascimentale, episodi di arte figurativa*, Andria (Fg), Grafiche Guglielmi, 2018, pp. 189-201.

⁹¹ DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Ispani-Parrocchia San Nicola, scheda CEI C880061; si tratta di una pisside con piede più tardo in rame fuso e dorato e con coppa e coperchio in argento sbalzato, inciso e dorato, cm 18,5x7.

⁹² Le opere in argento conservate nell'Episcopio di Teggiano hanno provenienze disparate, non sempre rintracciate, poiché nel secondo dopoguerra sono stati molteplici i manufatti (sculture, dipinti, reliquiari, e non solo argenti) rimossi dalle sedi originarie per ragioni di sicurezza, in realtà dando anche seguito ad esigenze pregresse, provenienti tanto dalla sfera civile quanto da quella religiosa, di creare un museo. Di movimentazioni in ambito diocesano e di rinvenimenti fortuiti a Teggiano ne dà conto anche M. Ambroggi, *Inediti restaurati al Museo Diocesano di Teggiano provenienti dall'antica chiesa del Santissimo Rosario di Polla*, in A. Ricco, D. Salvatore, a cura di, *Dentro il museo. Arte nel Salernitano tra Medioevo ed Età contemporanea*, Roma, De Luca, 2019, pp. 239-249.

⁹³ G. Boraccesi, *Argenteria in Basilicata* cit., p. 29, nota 62. Era pubblicata per la prima volta con datazione al XVII secolo in M. Ambroggi, *La chiesa di San Pietro e il Museo Diocesano di Teggiano*, in *Quaderni del Museo Diocesano*, 1, Teggiano (Sa), Cooperativa Paràdhosis, 2010, pp. 120-121.



Fig. 30 a-c. Argentiere «G-R», *Pisside*. Sala Consilina (Sa), chiesa di San Pietro.

Il numero di esemplari cresce, nonostante talune dipendenze dalle forme precedenti, quando guardiamo alla tipologia descritta precedentemente. Mi riferisco alla pisside che ha il fusto del piede con un nodo ad oliva⁹⁴, che è priva di calotte emisferiche, cioè ha una coppa profonda e un coperchio a cupola ribassata, e che è dotata di un elemento cacuminale che replica un tempietto a pianta circolare, con colonnato e copertura a scaglie. Ne riscontriamo esemplari in tanti paesi, ad esempio a Postiglione⁹⁵, Felitto⁹⁶, Laurino⁹⁷ e

⁹⁴ Un tipo di piede del genere è impiegato in alcuni reliquiari del Tesoro di Sant'Antonio a Padova datati 1650, cfr. M. Collareta, G. Marian Canova, A.M. Spiazzi, *Basilica del Santo. Le Oreficerie*, Padova-Roma, Centro Studi Antoniani-De Luca, 1995, p. 163.

⁹⁵ DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Postiglione, scheda CEI C8P0250, scheda CEI C8P0251.

⁹⁶ DVL, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Felitto-Santa Maria Assunta, scheda CEI DW90119.

in particolare a Sala Consilina. Nella chiesa parrocchiale di San Pietro a Sala è possibile ammirare una pisside in rame argentato e argento dorato (cm 21,5x7,8; fig. 30a)⁹⁸, ornata da simboli della Passione organizzati in quattro sezioni sulla base e sul nodo, nonché da racemi vegetali sulla coppa e sul coperchio. Il trattamento dei tralci incisi sulle lamine d'argento, che emergono da un fondo segmentato, produce effetti simili ai disegni dei damaschi di seta o alle colonne delle pianete e ai brusti sulle maniche delle tunicelle. L'oggetto reca il marchio del suo artefice, «G·R» in campo longitudinale (purtroppo il contorno non è nitido; fig. 30c), battuto sia sulla coppa che sul coperchio. Il punzone non trova riscontri tra quelli pubblicati dai Catello e da chi studia la materia, si configura pertanto come una utile aggiunta nel panorama manifatturiero napoletano dell'ultimo ventennio del Cinquecento, un panorama che ha tramandato i nomi degli argentieri ma non i loro marchi.

Del modello di pisside borromeana, col coperchio che «si elevi nel mezzo a modo di piramide» si conservano esigui esemplari, tra i quali quello interamente in argento del 1598 (cm 25x12,5; fig. 31 a-b) nella chiesa parrocchiale di San Nicola a Roscigno⁹⁹. Qui il piede è più esile e il nodo si è allungato, inoltre tutti i motivi decorativi sono incisi e non cesellati: essi assumono la forma di ovoli (sulla tesa della coppa) e di grandi girali, e cambia la tecnica di lavorazione della superficie. Nella precedente pisside di Sala l'elemento vegetale emerge da un fondo ruvido, trattato con brevi linee, a Roscigno questa tecnica è confermata per gli ornamenti sul piede, invece per la coppa e per il coperchio il fondo è liscio e il tralcio è costruito per via di levare, come si fa in una matrice di stampa. Più di altri, questo manufatto sembra riprodurre l'effetto ottenuto, nei paramenti sacri del tempo, dalla disposizione di ampie fasce decorative su superfici cromatiche uniformi (fig. 32)¹⁰⁰: si tratta di motivi vigenti nella scultura monumentale cinquecentesca, si pensi

⁹⁷ DVL, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Laurino-Parrocchia Santa Maria Maggiore e San Biagio, scheda CEI DWK0320.

⁹⁸ DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Sala Consilina-San Pietro, scheda CEI C8V0069.

⁹⁹ DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Roscigno-San Nicola, scheda CEI C8S0052; l'oggetto è in argento fuso, sbalzato, inciso e dorato. La soluzione adoperata alla sommità del coperchio è condivisa da altre pissidi in diocesi e tra esse quella di Polla, cfr. DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Polla-Cristo Re, scheda CEI C8M0013; si tratta di un oggetto con il piede in rame fuso a getto e dorato, dal nodo ad oliva (vi sono più gole e collarini) e dalla base concava, e con la coppa e il coperchio in argento sbalzato, privi di decorazioni.

¹⁰⁰ Segnalo due tunicelle di produzione spagnola della seconda metà del Cinquecento e una pianeta tedesca ricamata in argento (di cui pubblico un particolare; fig. 31) realizzata a cavallo dei due secoli, cfr. R. Orsi

all'uso che ne faceva Domenico Napoletano nel Polittico di San Lorenzo Maggiore a Napoli (fig. 33)¹⁰¹, ma ho l'impressione che sia più appropriato l'effetto ottenuto dai prodotti serici. Dalla scheda della Diocesi di Teggiano-Policastro apprendiamo che sulle lamine sono incussi i tre marchi napoletani, ossia il marchio dell'Arte «NAPL», apposto sotto al piede (qui ritroviamo l'iscrizione «1598») e sulla coppa, il bollo consolare «FPC», inciso sul piede e sulla coppa, e «LG», distintivo dell'artefice, battuto sulla coppa.



Fig. 31 a-b. Argentiere «LG», *Pisside*, 1598. Roscigno (Sa), chiesa di San Nicola.

Fig. 32. Manifattura tedesca, *Pianeta*. Montecassino (Fr), Abbazia.

Fig. 33. Domenico Napoletano, *Polittico*. Napoli, chiesa di San Lorenzo Maggiore.

Il profilo del coperchio suggerito da san Carlo è accolto da un anonimo argentiere di cultura napoletana, attivo alla fine del Cinquecento, per la pisside (cm 25,4x7,8; fig. 34)¹⁰² della chiesa parrocchiale di Sant'Eufemia a San Mauro La Bruca (rientrava, insieme al

Landini, a cura, *I tesori salvati di Montecassino. Antichi tessuti e paramenti sacri*, Pescara, Carsa, 2004, pp. 68-69, 76-77.

¹⁰¹ Per lo scultore e per l'opera si rinvia al recente contributo di R. Naldi, *Domenico Napoletano: un profilo e una nuova opera*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2017-2018*, Napoli, Arte'm, 2018, pp. 37-49.

¹⁰² DVL, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore San Mauro La Bruca-Parrocchia Sant'Eufemia, scheda CEI DXR0059.

villaggio di Rodio, nel baliaggio di Sant'Eufemia, ed era un feudo di commenda dell'Ordine di Malta)¹⁰³, databile in questi stessi anni. Le sue dimensioni, maggiori del normale, farebbero pensare ad un utilizzo non quotidiano. Il manufatto evidentemente è sopravvissuto al furto di argenti del 1969, nel corso del quale i malfattori trafugavano persino i vasi sacri nel tabernacolo¹⁰⁴, oppure è la testimonianza di una donazione recente, come del resto fatto per un ostensorio. Esso è in rame e argento, ovvero il piede è in rame fuso a getto, inciso e argentato, e la coppa e il coperchio sono in lamina d'argento sbalzata e interamente dorata, decorati da motivi vegetali organizzati in cinque settori verticali. La crocetta apicale è un'aggiunta e denuncia i malsani interventi contemporanei. Del medesimo contesto culturale è il frammento di pisside in argento di Ogliastro Cilento (fig. 35)¹⁰⁵, che mostra quella che sarebbe dovuta essere la terminazione dell'esemplare di San Mauro La Bruca.



¹⁰³ P. Ebner, *Storia di un feudo del Mezzogiorno. La baronia di Novi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1973, p. 567, che riporta le fonti più antiche.

¹⁰⁴ Un decreto del vescovo Biagio D'Agostino, redatto nel 1969, rammenta il furto di vasi sacri e di reliquiari del 25 luglio di quell'anno, a seguito del quale il medesimo vescovo offriva alla parrocchia un ostensorio d'argento nel quale conservare ed esporre le sacre specie violate, cfr. P. Ebner, *Chiesa baroni e popolo nel Cilento*, cit., II, p. 532.

¹⁰⁵ DVL, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Ogliastro-Parrocchia San Nazario, scheda CEI DW#0052.

Fig. 34. *Pisside*. San Mauro La Bruca (Sa), chiesa di Sant'Eufemia.

Fig. 35. *Coppa di pisside*. Ogliastro (Sa), chiesa di San Nazario.

Accanto ai modelli di ispirazione borromeana, vanno collocate altre pissidi, databili tra la fine del Cinque e l'inizio del Seicento, come il manufatto di Parascandolo a Cosenza (fig. 17). Sono le pissidi che sul fusto dal nodo ad oliva montano coppe più dilatate con un coperchio dalla punta che si allarga fino a divenire un piedistallo per la croce. Un discreto esemplare in rame e argento (cm 22x7,5; fig. 36)¹⁰⁶ è conservato nella chiesa parrocchiale di Santa Veneranda, ubicata al centro del piccolissimo borgo di Angellara, presso Vallo della Lucania, per la quale potrebbe valere da *ante quem* la data 1604, che corrisponde all'anno in cui il vescovo Lelio Morello compiva la visita pastorale in parrocchia e registrava la presenza di una «techa argentea»¹⁰⁷ nel tabernacolo (questa pisside si configura come il pezzo più antico del patrimonio liturgico del borgo).



¹⁰⁶ DVL, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Angellara-Parrocchia Santa Veneranda, scheda CEI DY70083; l'oggetto ha il piede in rame fuso a getto e dorato e in argento sbalzato, inciso e dorato.

¹⁰⁷ P. Ebner, *Storia di un feudo del Mezzogiorno*, cit., p. 397.



Fig. 36 a-c. *Piaside*, ante 1604. Vallo della Lucania (Sa), fraz. Angellara, chiesa di Santa Veneranda.

Un manufatto diverso da quelli analizzati fino ad ora è il calice in argento dorato e colorato (cm 25x13; fig. 37)¹⁰⁸ conservato nella parrocchiale di Sant'Angelo a Fasanella, parrocchiale che funge fundamentalmente da luogo di confluenza di tutta la suppellettile liturgica del comune (consuetudine consolidatasi con l'inventariazione diocesana dei beni storico-artistici), ma in quanto tale è anche il luogo nel quale la suppellettile liturgica perde la memoria del passato, poiché privata delle sedi originarie. Il calice mostra un piede diviso in sei settori dal profilo mistilineo e dall'orlo alto. Il fusto è a sezione esagonale, al pari del nodo. La coppa è dotata di un sottocoppa figurato. Sull'intera superficie dell'oggetto compaiono simboli della Passione ed elementi vegetali consueti del repertorio decorativo cinquecentesco, ma con i busti della Madonna col Bambino, di san Biagio e di san Francesco d'Assisi sul sottocoppa.

Il calice non è noto alla Soprintendenza salernitana, ma solo alla Diocesi di Teggiano-Policastro, i cui catalogatori lo ritenevano impropriamente eseguito nel Settecento. Sembra, al contrario, un prodotto scaturito dalla cultura tardogotica e da quella manierista, in quanto fonde gli elementi salienti dei vasi sacri tardogotici e di quelli che abbiamo

¹⁰⁸ DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Sant'Angelo a Fasanella-Santa Maria Maggiore, scheda CEI C8#0203.

illustrato nella prima parte del paragrafo, per proiettarsi verso le opere che vedremo nel seguito della trattazione. Ogni linea acquisisce maggiore morbidezza, ciò che era disegnato assume ora rilievo, l'orlo a balaustra del piede gotico diviene qui una florida corona di palmette, e accanto all'argento dorato si pone il colore celeste, che rende più prezioso l'oggetto e al tempo stesso lo ingentilisce. Un'opera simile è il *Reliquiario della Sacra Spina* della Cattedrale di Sezze (Lt; fig. 38), già descritto da una fonte del 1641¹⁰⁹, e interpretato nella mostra romana del 1975 come prodotto partenopeo realizzato tra la fine del Cinque e l'inizio del Seicento¹¹⁰. Se le coordinate cronologiche possono essere estese anche all'opera di Fasanella, magari con maggiore elasticità, non possiamo invece accogliere l'ambito culturale di riferimento, che più correttamente è quello lombardo. Entrambe le opere si pongono in relazione con molteplici calici analoghi di area lombarda, che sviluppano precedenti modelli quattrocenteschi, basti pensare all'analogo della parrocchiale di San Barnaba Apostolo a Mantova (fig. 39), datato alla fine del Cinquecento¹¹¹, e a quello donato alla Cattedrale di Lodi (fig. 40) dal vescovo Ludovico Taberna (1579-1616)¹¹².



Fig. 37 a-b. *Calice*. Sant'Angelo a Fasanella (Sa), chiesa di Santa Maria Maggiore.

¹⁰⁹ G. Ciammarucone, *Descrizione della città di Sezza*, Roma, Reverenda Camera Apostolica, 1641, p. 65.

¹¹⁰ M. di Macco, in *Tesori d'arte sacra di Roma e del Lazio*, cit., pp. 50-51, 119, fig. 119.

¹¹¹ Soprintendenza ABAP per le province di Cremona, Lodi e Mantova, d'ora in poi SABAP MN, Ufficio catalogo, Mantova, Chiesa di San Barnaba, scheda OA/C 0300039909, di U. Bazzotti, 1979, aggiornamento M. Marubbi, 1990 (ArtPast/2006 S. Pincella).

¹¹² SABAP MN, Ufficio catalogo, Lodi, Chiesa di Santa Maria Assunta, scheda OA/C 0300049421, di R. Cassanelli, 1977 (ArtPast/2006 T. Monaco).



Fig. 38 a-b. *Reliquiario della Sacra Spina*. Sezze (Lt), chiesa di Santa Maria.



Fig. 39. *Calice*. Mantova, chiesa di San Barnaba Apostolo.

Fig. 40. *Calice*, ante 1616. Lodi, chiesa di Santa Maria Assunta.

I santi raffigurati sul sottocoppa, ovvero Biagio e Francesco, legano il calice all'ampio territorio di Sant'Angelo a Fasanella, che in passato comprendeva anche Ottati, suo casale con il nome di Ottati Fasanella. Il primo dei santi citati è il patrono di Ottati (gli veniva titolata la parrocchiale nel 1781)¹¹³, e di Biagio sono conservati alcuni resti sacri (ad esempio il *Reliquiario a braccio* del 1714 di Nicola De Angelis)¹¹⁴, ma il suo culto è ben attestato anche a Sant'Angelo, nel quale ritroviamo sia statue che dipinti, almeno dal Cinquecento, nelle chiese di Santa Maria Maggiore, di San Nicola e di San Francesco¹¹⁵. Il secondo santo invece rinvia non tanto al singolo culto, quanto alle comunità di minori e di cappuccini attestate in entrambi i centri urbani fino all'Ottocento, che portano con sé i culti di altri santi dell'ordine. Non ho rinvenuto documenti utili, né emergono iscrizioni, che ci consentano di legare l'oggetto ad una chiesa o ad un'altra, e non ne ho trovati di uguali nel corso delle mie indagini, ma la sua qualità, elevata se confrontata ad altri calici, indurrebbe a ipotizzare che sia stato donato da qualche nobile famiglia. Al riguardo Lucido Di Stefano ricorda la donazione di un calice d'argento al monastero femminile di San Giuseppe e di Santa Teresa ubicato a Sant'Angelo da parte della regina Amalia prima della partenza per la Spagna, ma sarebbe troppo azzardato riconoscere nel nostro calice quel dono, per il quale la regina avrebbe attinto dall'antico tesoro di famiglia¹¹⁶.

¹¹³ L. Di Stefano, *Della Valle di Fasanella nella Lucania. Libro II*, manoscritto, 1781, trascrizione a cura di G. Conforti, Salerno, Edizioni Arci Postiglione, 1995, II, p. 60.

¹¹⁴ A. Ricco, in F. Abbate, A. Ricco, a cura di, *Ritorno al Cilento. Anteprema della mostra*, catalogo della mostra, Capaccio Paestum, 18 maggio - 18 luglio 2017, Foggia, Grenzi, 2017, p. 54.

¹¹⁵ SABAP SA, Ufficio Catalogo, Sant'Angelo a Fasanella, Chiesa di Santa Maria Maggiore, scheda OA/I 1500232785, di C. Restaino, 1992 (ArtPast/2006 A. Ricco), *Reliquiario a busto di san Biagio*, in legno scolpito, dipinto e dorato, del XVII secolo; ivi, Chiesa di San Nicola, scheda OA/I 1500232157, di C. Restaino, 1992 (ArtPast/2006 A. Ricco), statua di *San Biagio*, in legno scolpito, dipinto e dorato, del Cinquecento; ivi, Chiesa di San Francesco, scheda OA/I 1500232391, di C. Restaino, 1992 (ArtPast/2006 A. Ricco), dipinto con *Madonna con Bambino tra san Gennaro e san Biagio*, olio su tela, attribuito di recente a Giovanni Ricca, del 1631 circa.

¹¹⁶ «Nel partire da questo Regno, la religiosissima regina Amalia di felice memoria, per la Spagna, mandò a questo convento un calce d'argento, una pianeta e trenta monete d'oro, dette oncie, accompagnate con una lettera alle suore scritta di suo proprio carattere, che gelosamente conservano. A colui al quale consegnò la regina il dono disse che sperava ella che il Re di Napoli suo figlio avrebbe avuto del convento e delle sue religiose la stessa memoria che lei n'ebbe. Di fatto lo stesso nostro Monarca a contemplazione della detta sua gran genitrice accordò gratis il suo regal assenso su la fondazione del convento nell'anno 1774»: L. Di Stefano, *Della Valle di Fasanella nella Lucania. Libro II*, cit., p. 89.

Alla luce dei dati emersi è ragionevole condurre il nostro oggetto verso la chiesa del convento di San Francesco, nella quale ritornano entrambi i santi. Il convento veniva istituito nel 1587¹¹⁷ per volere della comunità locale, con il sostegno di Belisario Acquaviva d'Aragona duca di Nardò e con l'autorizzazione di papa Sisto V, su un fondo di proprietà di Giovanni Tommaso Saia, ma i lavori di costruzione della chiesa verranno ultimati poco dopo il 1614¹¹⁸. Qui emerge una tela raffigurante la *Madonna con Bambino tra san Gennaro e san Biagio*, recentemente posta all'attenzione della critica da Giuseppe Porzio per l'attribuzione a Giovanni Ricca con una datazione a ridosso del 1631 (ora presentata con la cornice originale, oggi smontata; fig. 41 a-b)¹¹⁹. Se da un lato essa attesta la presenza del culto di san Biagio in convento, dall'altro lato documenta l'esistenza di una nobile famiglia, non ancora identificata, ma legata all'ordine francescano, e di particolari pretese artistiche, che avrebbe potuto commissionare e donare – qualora dovesse prendere piede tale ipotesi – il nostro calice ai frati qualche anno prima del dipinto. La provenienza del vaso sacro dal convento troverebbe conforto, infine, nella relazione di padre Biagio da San Gregorio Magno, nella quale si legge di una sacrestia ricca di argenti e di «uno [calice] fra questi di gran spesa e grandezza»¹²⁰, ed effettivamente esso è più alto degli altri.

¹¹⁷ Ebner riporta la data 1558 come anno d'istituzione del convento, cfr. P. Ebner, *Chiesa baroni e popolo*, cit., II, p. 568.

¹¹⁸ Biagio da San Gregorio Magno, *Chronologica historica et legal trascrittione, cioè fundatione e divisione della provincia osservante di Principato ... dell'Ordine dei minori di s. Francesco*, manoscritto (oggi perduto, già nella Biblioteca dei Baroni Ventimiglia di Vatolla), 1655, trascritto in *Descrizione cronologica storica e legale della provincia di Principato dei minori osservanti di s. Francesco (A. D. 1655)*, a cura di R. Stazione, pubblicato postumo a cura di G. D'Angelo, Nocera Superiore (Sa), Boccia, 2009, pp. 125-131. A questo manoscritto, redatto su richiesta del Capitolo generale dell'Aracoeli nel 1651 (e dopo le soppressioni di Innocenzo X del 1652), attingeva nel 1693 padre Bonaventura Tauleri d'Atina – lo affermava già padre Gabriele Cuomo – per la sua relazione sui conventi della provincia di Principato Citra, ampiamente citato dagli studi. A padre Biagio da San Gregorio Magno si deve la notizia della tela raffigurante san Ludovico da Tolosa di Filippo Vitale. Cfr. B. Tauleri d'Atina, *Fondazioni di tutti i conventi della provincia di Principato dei FF.MM. Osservanti di s. Francesco raccolte dal p. Bonaventura Tauleri d'Atina O.F.M. nell'anno 1693, trascritte dal p. Gabriele Candido Cuomo O.F.M.*, Mercato San Severino (Sa), Moriniello, 1985; sono conservati fascicoli su singoli conventi nell'Archivio Storico della Provincia Salernitano-Lucana dei Frati Minori a Baronissi.

¹¹⁹ G. Porzio, *La scuola di Ribera*, Napoli, Arte'm, 2014, pp. 99-100, 195. La proposta è stata accettata anche da N. Cleopazzo, in F. Abbate, A. Ricco, a cura di, *Ritorno al Cilento. Anteprima della mostra*, cit., p. 47.

¹²⁰ Biagio da San Gregorio Magno, *Chronologica historica et legal trascrittione*, cit., p. 127.

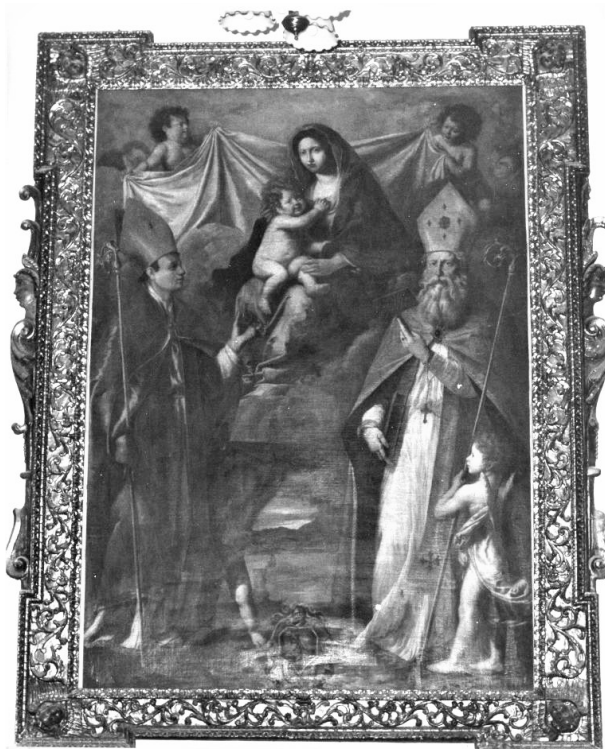


Fig. 39 a-b. Giovanni Ricca, *Madonna con Bambino tra san Gennaro e san Biagio*, 1631 circa. Sant'Angelo a Fasanelle (Sa), chiesa di San Francesco.

1.5. Tra persistenze tardo-manieriste e cultura barocca

Il contesto artistico di riferimento

Il Seicento è il secolo in cui si registra un notevole sviluppo del settore, nonostante la generale crisi economica, con una richiesta di oggetti sia di destinazione profana che di destinazione sacra. La produzione è alimentata, da un lato, dalla corsa sfrenata al lusso generata in ambiente spagnolo dai consistenti arrivi di argento dal Messico e, dall'altro, dalle esigenze liturgiche e culturali della Controriforma cattolica. L'arte argenteria è caratterizzata da un vivace rigoglio creativo che, in un momento ancora dominato dalla cultura toscana, sviluppa forme barocche intrise di spagnolismo. Anche gli argentieri risentono dell'inesauribile fantasia decorativa di Cosimo Fanzago e più tardi delle invenzioni di Lorenzo Vaccaro. Purtroppo le opere che giungono fino ai nostri tempi annoverano moltissimi esemplari d'uso religioso, benché, invece, i documenti riferiscano di altrettanti oggetti profani. Del resto, come precisato dai Catello, «intere generazioni di argentieri, quali i Buonacquisto, i Pisa, i Porzio, i Maiorino, i Lanzetta, riempirono di splendide argenterie anche le residenze di ricchi mercanti, oltre che degli aristocratici»¹.

L'esibizionismo del tempo, commisto al costume popolare, dà vita ad una vera gara, sia in seno all'aristocrazia, la quale ostentava nelle proprie dimore centri tavola, vasellame e particolari prodotti d'argento, che in seno agli ordini religiosi, i quali commissionavano non semplicemente vasi sacri e suppellettile liturgica, bensì paliotti e sculture in argento. Vediamo così contendersi il primato per gli oggetti più sontuosi la cappella del Tesoro di san Gennaro, la chiesa del Gesù, la Real Casa Santa dell'Annunziata, il monastero di Santa Chiara o la certosa di San Martino; gli ordini religiosi e il clero secolare costituivano un «mercato specifico permanente»² per gli argentieri e in generale gli artisti. Da un lato si scorge l'esigenza di impreziosire le chiese e in esse gli altari (non solo con vasi, candelieri e frasche), ma dall'altro si scorge la necessità presso i fedeli, soprattutto dopo la peste del 1656, di assicurarsi un rapido intervento celeste, che conduceva all'elezione di nuovi patroni cittadini e alla loro celebrazione con opere preziose³.

¹ C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, Napoli, Giannini, 1973, p. 61.

² G. Labrot, *Peinture et société à Naples. XVI-XVIII siècles. Commandes collections marchés*, Seyssel, Champ Vallon, 2010, p. 37.

³ Sulle effigie dei santi e sui patroni cfr. A. Catello, *Santi patroni tra devozione e spettacolo*, in A. Catello, U.

Proprio in questo periodo prende definitivamente piede ciò che può essere considerata una vera specializzazione partenopea nella lavorazione dell'argento, vale a dire la realizzazione di paliotti, busti e statue⁴. A Napoli più che altrove «l'assenza di un fattore preminente, quale era la "politica" artistica dei pontefici e delle loro famiglie a Roma, favoriva l'emergere di un meno inibito senso di modernità e, sovente, una percezione di valori qualitativi prevalente perfino sui requisiti devozionali»⁵.

Come per la pittura e per la scultura propriamente detta anche per l'arte argenteria la fine del secolo è caratterizzata da episodi figurativi di notevole portata innovativa, che avranno conseguenze sulla prima parte del Settecento e che daranno una risonanza europea alla cultura artistica napoletana. Grandi capolavori sono destinati a sedi regnicole, basti pensare al paliotto per la basilica di San Nicola a Bari, eseguito da Domenico Marinelli e Antonio Avitabile, oppure al paliotto del 1695 per la Cappella del Tesoro di san Gennaro a Napoli, che anticipa il gusto rococò, firmato da Giovan Domenico Vinaccia; ma altrettanti capolavori vengono inviati in città del Mediterraneo, come a Gerusalemme, ove ritroviamo la monumentale lampada pensile del 1690 per la basilica del Santo Sepolcro, modellata da Paolo Perrella⁶, o in Spagna, ove ritroviamo le quattro statue dei *Continenti* (oggi nella Cattedrale di Toledo) commissionate dal viceré Fernando de Benavides conte di Sant'Esteban a Lorenzo Vaccaro⁷.

Bile, a cura di, *Giubili e Santi d'argento*, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte, 17 dicembre 2000 - 28 gennaio 2001, Napoli, Electa Napoli, 2000, pp. 15-19; U. Bile, *Santi patroni, argenti e viaggiatori*, in *ivi*, pp. 20-22; ma più in generale si rinvia a F.M. Sallmann, *Santi barocchi. Modelli di santità, pratiche devozionali e comportamenti religiosi nel regno di Napoli dal 1540 al 1750*, ed. italiana a cura di C. Rabuffetti, Lecce, Argo, 1996.

⁴ C. Catello, E. Catello, *Statue d'argento a Napoli nel Sei e Settecento*, in M. Vajro, a cura di, *Strenna Napoletana per il 1974*, Napoli, Delfino, 1974, pp. 31-38, in part. pp. 33-36; C. Catello, *Argenti*, in R. Causa, G. Galasso, N. Spinosa, a cura di, *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte, Museo Pignatelli, 24 ottobre 1984 - 14 aprile 1985, Napoli, Electa Napoli, 1985, pp. 307-308.

⁵ O. Ferrari, *La pittura e la scultura del Seicento: Classicismo, Barocco, Rococò*, in G. Pugliese Carratelli, a cura di, *Il Rinascimento e l'Età Barocca*, Napoli, Electa Napoli, 1994, pp. 263-325, in part. p. 286.

⁶ V. Rizzo, *Ulteriori scoperte sulla scultura napoletana del Seicento e del Settecento da Pietro Ghetti a Gaetano Salomone*, in *Quaderni dell'Archivio Storico*, Napoli, Istituto Banco di Napoli-Fondazione, 2002/03 (2004), pp. 165-199, 201.

⁷ Sull'arte argenteria napoletana del XVII secolo, a Napoli e nel Regno, esistono molteplici contributi, ma per un quadro d'insieme si possono indicare C. Catello, *L'arte orafa e argenteria nel Mezzogiorno d'Italia dall'età normanna al Regno Unito*, in G. Galasso, R. Romeo, a cura di, *Storia del Mezzogiorno. Volume XI. Aspetti e problemi del Medioevo e dell'Età moderna. 4°*, Napoli-Roma, Editalia, 1994-95, pp. 596-598; C. Catello, E. Catello, *Scultura in argento nel Sei e Settecento a Napoli*, Sorrento (Na), Di Mauro, 2000, pp. 27-

Per il primo Seicento usufruiamo oggi di una consistente mole di documenti, che tramandano notizie su argentieri e su opere, le quali purtroppo hanno superato raramente gli ostacoli imposti dal tempo, ovvero gli eventi bellici, le calamità naturali, le mode e il costume di una società tendente al riutilizzo degli antichi manufatti per la produzione dei nuovi. Per i successivi decenni fortunatamente disponiamo di maggiori opere da assegnare agli artisti tramandati dalle fonti archivistiche. Tra i più noti maestri del secolo possiamo menzionare Orazio Scoppa, autore anche di una raccolta di disegni per argentieri, Giovan Matteo di Sarno, Gennaro Monte, Aniello e Matteo Treglia, Nicola D'Aula, Domenico Marinelli, Francesco D'Angelo, Biagio Guariniello, Giovan Domenico Vinaccia, Antonio Avitabile, Giovan Battista Buonacquisto, Antonio e Paolo Perrella, e Lorenzo Vaccaro⁸.

A costoro e ad altri attivi nella capitale si devono quelle opere che ritroviamo in tutte le provincie del reame, ove le manifatture locali vanno sempre più riducendosi.

Rispecchiando la situazione generale, la diocesi di Capaccio ci restituisce un ridotto numero di manufatti dotati di punzoni o di iscrizioni che tramandano i nomi degli argentieri, come quelli dei committenti. Se per la prima metà del secolo, dunque, le opere ci forniscono solo qualche dato, un po' diverso è lo scenario che si apre nel secondo cinquantennio, anche grazie alle nuove disposizioni legislative, che imponevano la bollatura di tutti i lavori in argento.

40; F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il secolo d'oro*, Roma, Donzelli, 2002, pp. 202-223; A. Cassiano, M. Bozzi Corso, *Sculture d'argento*, in R. Casciaro, A. Cassiano, a cura di, *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*, catalogo della mostra, Lecce, chiesa di San Francesco della Scarpa, 16 dicembre 2007 - 28 maggio 2008, Roma, De Luca, 2007, pp. 143-148; e il più recente catalogo G. Lanzillotta, a cura di, *Potere e Liturgia. Argenti dell'età barocca in Terra di Bari*, catalogo della mostra, Conversano, Pinacoteca Comunale, 6 aprile - 20 giugno 2014, Bari, Adda, 2014.

⁸ A voler fornire qualche numero, per rendere l'idea degli argentieri e dei punzoni conosciuti per il XVII secolo, considerando anche i maestri che continuano l'attività all'inizio del Settecento, si tenga conto che nel repertorio dei Catello del 1996 sono riportati diciassette punzoni di consoli dell'Arte (di cui due non identificabili) e quarantasei marchi di artefici (di cui otto non identificati), cfr. C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria napoletana dal XVI al XIX secolo*, Sorrento (Na), Di Mauro, 1996, pp. 28-30, 50, 51, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 65, 77, 78, 79, 80, 81, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 97, 98, 99, 100, 101, 109. Pur ammettendo le morti causate dalla peste del 1656, che privava della vita molti artisti, le cifre segnalate sono piuttosto basse. Quanto sia ancora ampio il lavoro da compiere per l'emersione di argentieri e di punzoni lo si può desumere, ad esempio, da un recente contributo di Renato Ruotolo che, spulciando le carte dell'Archivio di Stato di Napoli, e rileggendo documenti già conosciuti, ha pubblicato un cospicuo elenco di orafi e argentieri partenopei solo in parte noti, cfr. R. Ruotolo, *Qualche appunto sui maestri orafi ed argentieri napoletani del XVII e XVIII secolo*, in *Estudios de Platería. San Eloy 2015*, coord. J.R. Carmona, Murcia, Universidad de Murcia, 2015, pp. 517-524.

Come nel precedente paragrafo, anche qui cercherò di procedere con casi di paternità sconosciuta ma che consentono di soffermarmi sulla committenza o su più generali tendenze e con casi di paternità sicura, che danno la possibilità di approfondire le conoscenze su alcuni artisti e di studiarne di nuovi.

Manufatti anonimi per committenti noti: qualche caso

Consolidatosi l'assetto conferito alla diocesi di Capaccio nel 1586 da Lelio Morello, che aveva scelto le sedi di Diano e di Sala Consilina, nel nuovo secolo i vescovi cercano di dare concretezza ai principi tridentini e di affrontare anche la questione del culto delle reliquie, legato all'esplosione devozionale nata con la Controriforma. «Per i cattolici sarà il culto delle reliquie, spesso congiunto a quello dell'immagine sacra, che farà partecipare alla materialità del sacro i fedeli»⁹. Non sarà stato un caso che nel 1611 il nuovo vescovo, il teatino di nobile famiglia spagnola residente a Napoli, Pietro de Matta e Haro (1611-27), desse inizio alla sua visita pastorale con la ricognizione del corpo di san Cono nella Concattedrale di Teggiano e con la distribuzione di alcuni suoi resti a comunità limitrofe; e ciò ci conduce verso i santi locali, ai quali si farà riferimento anche in seguito.

«Venuto in diocesi, si applicò immediatamente alla santa visita, e incominciando da Diano, volle prima visitare il deposito del beato Cono, il quale sin dall'anno 1261 si conservava nella chiesa di Santa Maria Maggiore, e facendo aprir l'arca di piombo in cui era stato riposto, in essa ritrovò il cranio, le coste e le ossa delle cosce e delle gambe, più bianche dell'avorio, delle quali ne distribuì alcune a diverse persone dabbene, e specialmente diede a don Felice, monaco certosino in San Lorenzo della Padula, la metà del cranio, che in quella chiesa di San Lorenzo di presente si venera; e acciocché con decenza maggiore fosse quel deposito custodito, dalla cappella di San Vito lo trasferì solennemente in un'altra più nobile della medesima chiesa»¹⁰.

Tra le reliquie più diffuse e più venerate, tralasciando quelle dei cosiddetti santi della Controriforma, figurano i legnetti della Vera Croce (conservati con materiali altrettanto preziosi quali oro, argento e soprattutto cristallo di rocca, in quanto dotato di significati simbolici derivanti dalla sua purezza e dall'assoluta trasparenza)¹¹, che possono assurgere ad emblema del mercato delle reliquie in Occidente, o meglio tra Oriente e Occidente, e che attestano il persistere di una pratica sviluppatasi sin dal Medioevo, associata oltre che alla devozione al prestigio sociale¹². Numerosi risultano i contenitori con questa reliquia, di

⁹ F.M. Sallmann, *Santi barocchi*, cit., p. 427.

¹⁰ G. Volpi, *Cronologia de' vescovi pestani ora detti di Capaccio*, Napoli, Giovanni Riccio, 1752, p. 139.

¹¹ M. Collareta, *Il cristallo nella liturgia religiosa e civile con qualche osservazione sulle croci veneziane in cristallo di rocca*, in B. Zanettin, a cura di, *Cristalli e gemme. Realtà fisica e immaginario. Simbologia, tecniche e arte*, atti del convegno, Venezia, 28 - 30 aprile 1999, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2003, pp. 495-512.

¹² Sull'argomento esistono molteplici contributi, essendo oggetto di ricerca da moltissimi anni. Tra di essi segnalo i saggi di Sofia Di Sciascio, *Reliquie della Vera Croce in Puglia e Basilicata fra XI e XV secolo*, in A.C. Quintavalle, a cura di, *Medioevo Mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam dal Tardoantico al*

ogni epoca, ma preme fermarsi su un esemplare congeniale alla cronologia corrente: il reliquiario del 1616 in argento e rame dorato (cm 36x22x13,5; fig. 1)¹³. Esso è oggi conservato nell'Istituto delle Ancelle di Santa Teresa a Cuccaro Vetere, ma proviene dalla chiesa di San Pietro (eretta a sede unificata delle parrocchie di San Pietro, San Leonardo, San Michele Arcangelo e San Nicola dal vescovo de Matta e Haro nel 1611)¹⁴, ove in realtà approdava dopo le soppressioni ottocentesche del convento dei frati minori (edificato, secondo la tradizione, nel Trecento)¹⁵.

Il *Reliquiario della Vera Croce* di Cuccaro rientra nella tipologia della stauroteca, ovvero del contenitore a forma di croce destinato ad accogliere i resti della croce sulla quale Cristo morì, e per tale motivo è considerato anche un reliquiario topico o parlante¹⁶. Di gusto tardo manieristico e di fattura meridionale, esso è composto da una base che emula il Golgota, caratterizzata da vegetazione e da animaletti (lucertola, lumaca e serpente) che alludono all'umanità strisciante nella polvere del peccato, e dalla croce che è innestata nel mezzo, secondo formule permeate di cultura popolare che saranno care al barocco meridionale¹⁷. Alle estremità della base sono inseriti due angeli adoranti, che se per un verso rinviano ai dolenti dell'iconografia classica della crocifissione, per un altro richiamano figure convenzionali presenti in tanti manufatti analoghi dell'ampio panorama

secolo XII, atti del VII convegno internazionale di studi, Parma, 21 - 25 settembre 2004, Milano, 2007, pp. 360-370; *Reliquie e reliquiari in Puglia fra IX e XV secolo*, Galatina (Le), Congedo, 2009; *Culti e reliquie in Puglia sui passi dei pellegrini*, in A. Trono, M.L. Imperiale, G. Marella, a cura di, *In viaggio verso Gerusalemme*, Galatina (Le), Congedo, 2014, pp. 199-212; più in generale cfr. C. Mercuri, *La Vera Croce. Storia e leggenda dal Golgota a Roma*, Bar, Laterza, 2014.

¹³ Diocesi di Vallo della Lucania, d'ora in poi DVL, Ufficio Beni Culturali, Inventario diocesano dei beni storico-artistici (*IDBSA*), contenitore Parrocchia San Pietro-Cuccaro Vetere, schede CEI DW80139, che riporta la data 1616 vicino all'immagine incisa di san Francesco d'Assisi sul verso dell'oggetto.

¹⁴ P. Ebner, *Storia di un feudo del Mezzogiorno. La baronia di Novi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1973, seconda ed., 2004, p. 534.

¹⁵ Sul reliquiario cfr. G. Antonini, *La Lucania. Discorsi*, Napoli, Francesco Tromberli, 1795, II, p. 340; G. D'Amico, C. Tavarone, *Nella Terra di Cuccaro Vetere. Pietà religiosa e arte in un paese del Cilento*, Sarno (Sa), Edizioni dell'Ippogrifo, 2003, pp. 39-40, 51-57, 94-103; A. La Greca, A. Capano, D. Chieffallo, *Cuccaro Vetere tra Stato medioevale, feudalità moderna e municipalità contemporanea*, Acciaroli (Sa), Centro di promozione culturale per il Cilento, 2014, che riprende i saggi precedenti.

¹⁶ B. Montevicchi, S. Vasco Rocca, a cura di, *Dizionari terminologici. Suppellettile ecclesiastica. I*, Firenze, Centro Di, 1987, pp. 172, 174, 205.

¹⁷ O. Zastrow, *Croci e crocifissi. Tesori dall'VIII al XIX secolo*, Milano, 5 Continents, 2009, pp. 273, 276.

italiano¹⁸. Una stauroteca simile, ma interamente in argento sbalzato e inciso (cm 43x27,5; fig. 2), di produzione napoletana dell'inoltrato Seicento, è quella, trafugata nel 2017, della chiesa parrocchiale di Santa Maria degli Angeli ad Acerno, che probabilmente proveniva dall'antica cattedrale di San Donato e quindi potrebbe essere di committenza vescovile¹⁹.



Fig. 1. *Stauroteca*, 1616. Cuccaro Vetere (Sa), Istituto delle Ancelle di Santa Teresa.



Fig. 2. *Stauroteca*. Acerno (Sa), chiesa di Santa Maria degli Angeli.

¹⁸ L'iconografia della croce sul Golgota, animato da flora e fauna o da simboli della Passione, con o senza Cristo crocifisso e con o senza astanti, è piuttosto diffusa, e la si ritrova, per varie epoche, sia in reliquiari che in oggetti devozionali. Valgano da esempio la stauroteca del Museo diocesano di Acerenza, almeno nella descrizione ricavata dai documenti d'archivio (A. Ricco, in D. Catalano, M. Ceriana, P. Leone de Castris, M. Ragozzino, a cura di, *Rinascimento visto da Sud. Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500*, catalogo della mostra, Matera, 19 aprile - 15 settembre 2019, Napoli, Arte'm, 2019, p. 266, con bibliografia precedente), un reliquiario settecentesco con un frammento della Croce nel Tesoro di Sant'Antonio a Padova (C. Rigoni, in M. Collareta, G. Mariani Canova, A.M. Spiazzi, a cura di, *Basilica del Santo. Le oreficerie*, Padova-Roma, Centro Studi Antoniani-De Luca, 1995, p. 172), il frontespizio di un manoscritto del 1763 decorato da Valentino Pantaleoni dell'Archivio di Stato di Udine (F. Metz, in P. Goi, a cura di, *In hoc signo. Il tesoro delle croci*, catalogo della mostra, Pordenone, Portogruaro, 4 aprile - 31 agosto 2006, Milano, Skira, 2006, pp. 426, 459-160, cat. II.62).

¹⁹ Il basamento è analogo a quello del *Reliquiario della Vergine delle grazie* in Santa Chiara a Napoli, successivo rispetto alla scultura, cfr. A. Perriccioli, *Gli argenti del Tesoro del Monastero di Santa Chiara*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli», 17, 1974-75, pp. 249-251, tav. II.

La committenza vescovile è invece accertata per un altro reliquiario nella diocesi di Capaccio, il *Reliquiario del sangue di san Vito* (cm 39,5x16,5x11; fig. 3)²⁰, conservato nella chiesa parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo a Pisciotta²¹. Il manufatto è composto da un piede dal nodo a vaso, delimitato da due gole, che si sviluppa in verticale con un elemento bulbiforme, e da un ricettacolo di forma ovale, che è inserito nel fusto per mezzo di un raccordo fatto di due cherubini. La base circolare del piede, dal bordo esteso e dalla corona di ovoli, con il collo stretto e lungo che prosegue nel nodo, documenta l'evoluzione della tipologia di piede post-tridentino che abbiamo visto in precedenza. Qui il nodo (passando dal precedente volume ovoidale ad uno piriforme, che però non abbiamo illustrato) giunge alla forma di un vaso col coperchio baccellato, che è tipico della produzione del secondo quarto del secolo, ma che andrà ben oltre negli anni. Un utile confronto è dato dall'ostensorio dell'argentiere «G·PS», della prima metà del secolo, esposto nel Museo diocesano di Brindisi (fig. 4)²² e dal reliquiario del 1649 con il frammento della Croce collocato nel Museo diocesano di Ugento (fig. 5)²³, che in realtà chiamano in causa anche il piede di ostensorio del 1638 (cm 59x23x12; fig. 6)²⁴ della parrocchiale di Marina di Camerota e il *Reliquiario della Vera Croce* (cm 40x20x12; fig. 7)²⁵ della chiesa di San Nicola a Gioi (non rinvenuta nel corso dei miei sopralluoghi).

²⁰ Soprintendenza ABAP per le province di Salerno e Avellino, d'ora in poi SABAP SA, Ufficio Catalogo, Pisciotta, Chiesa dei Santi Pietro e Paolo, scheda OA/I 1500670158, di R. Romano, 1995 (ArtPast/2006 I. Iannelli), che non identifica la reliquia e lo stemma; DVL, Ufficio Beni Culturali, IDBSA, contenitore Parrocchia Santi Pietro e Paolo-Pisciotta, schede CEI DXC0097, ove lo stemma non è identificato.

²¹ Nella medesima chiesa, il culto di san Vito è attestato anche dalla statua lignea del santo, settecentesca, citata su l'altare eponimo nella santa visita del 1884; nella stessa relazione è ricordata una reliquia del sangue di san Vito in sacrestia, cfr. P. Ebner, *Chiesa baroni e popolo nel Cilento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1982, II, p. 326.

²² G. Boraccesi, *Le suppellettili in argento del Museo Diocesano Giovanni Tarantini di Brindisi*, Foggia, Grenzi, 2011, p. 19.

²³ S. Cortese, in S. Cortese, a cura di, *La fede e l'arte esposta. Museo Diocesano di Ugento*, Ugento (Le), Associazione Domus Dei-Museo Diocesano, 2015, pp. 90-92, cat. 30.

²⁴ Diocesi di Teggiano-Policastro, d'ora in poi DTP, Ufficio Beni Culturali, Inventario diocesano dei beni storico-artistici (IDBSA), contenitore Marina di Camerota-Sant'Alfonso, schede CEI C7X0120, che riporta le seguenti iscrizioni: «A D V.S. DOMINICI BORRELLI» e «AD USUM SCIPIONIS. CARACCIOLI 1638», entrambe al di sotto del piede. I membri della famiglia Caracciolo sono ampiamente documentati sul territorio, sia come proprietari di feudi che come rappresentanti delle sfere ecclesiastiche, si ricordino ad esempio gli abati di Sant'Angelo a Fasanella tra il Cinque e il Seicento, e il monumento funebre del 1585 commissionato da Fabio per lo zio Francesco.

²⁵ SABAP SA, Ufficio Catalogo, Gioi, Chiesa di San Nicola, scheda OA/I 1500233942, di M. Veneruso,



Fig. 3 a-d. *Reliquiario del sangue di san Vito*, 1635-39. Pisciotta (Sa), Chiesa dei SS. Pietro e Paolo.

1993 (ArtPast/2005 R. Caneschi); DVL, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Parrocchia Santi Eustachio e Nicola-Gioi, schede CEI DWD0454; l'oggetto ha il piede in argento fuso e cesellato e il ricettacolo in argento laminato, sbalzato, dorato e inciso, con la raggiera che alterna raggi lanceolati e teste cherubiche dorate (forse in rame).



Fig. 4. Argentiere «G-PS», *Ostensorio*. Brindisi, Museo diocesano.



Fig. 5. *Reliquiario della Vera Croce*, 1649. Ugento (Le), Museo diocesano.



Fig. 6. *Ostensorio*, 1638. Camerota (Sa), fraz. Marina, chiesa di Sant'Alfonso.



Fig. 7. *Reliquiario della Vera Croce*. Gioi (Sa), chiesa di Sant'Eustachio.

Il profilo della teca di Pisciotta, pur rammentando la figura di quell'ellisse che stimolerà gli artisti del tempo, ritengo che debba essere giustificato dalle reliquie che accoglie, ossia dai frammenti di ossa e dall'ampollina col sangue montati in una struttura che potrebbe essere un po' più antica, o comunque preesistente al reliquiario. Il dorso della teca propone, in alto, la base della crocetta con un giro di foglie analoga alla sommità del coperchio che abbiamo già visto nella pisside del 1598 a Roscigno. La superficie del dorso (fig. 3d), però, decorata con volute affrontate su fondo ruvido, che riscontriamo su tante lamine di questi anni, si relaziona a tanta plastica architettonica di Cosimo Fanzago (si consideri ad esempio il Gesù Nuovo a Napoli, o la certosa di San Martino; fig. 8)²⁶.



Fig. 3d. *Reliquiario del sangue di san Vito*, 1635-39, part.

Fig. 8. Cosimo Fanzago, *Cappella di San Bruno*, 1631, part. Napoli, certosa di San Martino.

Sul piede è inciso a bulino lo stemma della famiglia Pappacoda, proprietaria del feudo di Pisciotta, ma il cappello con i cordoncini all'esterno dello scudo araldico rinvia ad un membro insignito della porpora vescovile. Costui non può che essere Luigi Pappacoda, vescovo di Capaccio dal 1635 al 1639, primogenito di Cesare marchese di Pisciotta e

²⁶ Sulla decorazione plastica e marmorea di Fanzago cfr. ad esempio G. Cantone, *Napoli barocca*, Bari, Laterza, terza ed., 2002.

Aurelia della Marra ed esperto giurista, ben noto presso la curia pontificia romana. Secondo il Volpi²⁷, egli aveva ricevuto la nomina perché nel 1632 il fratello Federico (sposato con Porzia Mattei, figlia del Duca di Paganica) aveva protetto Carlo Brancaccio, vicario generale della diocesi e fratello del vescovo Francesco Maria (1627-35). Costui era sfuggito all'arresto dopo la repressione delle agitazioni di Sala Consilina, che avevano causato la morte del governatore spagnolo Diego Noboa e la vendita di Sala, fino ad allora del regio demanio, a Francesco Filomarino di Roccadaspide (1632)²⁸.



Fig. 9. *Pisside*. Pisciotta (Sa), Chiesa dei SS. Pietro e Paolo.

Fig. 10. *Pianeta*, 1635-39. Pisciotta (Sa), Chiesa dei SS. Pietro e Paolo.

Il nostro reliquiario potrebbe essere considerato come un dono del vescovo alla parrocchia del suo paese d'origine, paese nel quale, tra l'altro, aveva deciso di dimorare negli anni del suo presolato facendovi trasferire gli uffici curiali²⁹; stando al Del Mercato, a

²⁷ G. Volpi, *Cronologia de' vescovi pestani*, cit., p. 163.

²⁸ P. Ebner, *Storia di un feudo del Mezzogiorno*, cit., p. 191.

²⁹ Ebner nel 1973 riferiva di un sinodo celebrato dal presule per i giorni 1-3 maggio 1639 nella chiesa di Santa Maria dei Lombardi a Novi Velia (P. Ebner, *Storia di un feudo del Mezzogiorno*, cit., p. 291), ma la notizia non è riportata nel volume del 1982 (P. Ebner, *Chiesa baroni e popolo nel Cilento*, cit., I, p. 186), invece Luigi Rossi scriveva solo della volontà di indire il sinodo (L. Rossi, *Vallen in Lucania*, Acciaroli [Sa], Centro di promozione culturale per il Cilento, 2001, p. 111).

causa del trasferimento a Lecce, il Pappacoda non riuscirà a «edificare un'altra abitazione nel detto villaggio di Monte»³⁰ (nell'attuale comune di Cicerale), villaggio che faceva parte dei beni della Mensa vescovile³¹. Al reliquiario può essere accostata per strette affinità stilistiche – si guardi la base e il nodo – anche la pisside in rame e argento (cm 20x7; fig. 9)³². Tali oggetti, insieme alla pianeta in seta colorata ricamata in oro (cm 104x71; fig. 10)³³, contraddistinta dalle insegne vescovili sulla colonna, documentano il legame di Pappacoda con la sua chiesa.

Ho riferito, per il Cinquecento, della quantità di calici e di pissidi in rame rinvenuti sul territorio, ma una consistente quantità di pezzi è confermata anche per il Seicento. Posso menzionare i calici dal nodo a vaso analoghi al fusto del reliquiario di Pisciotta, come il calice in rame e argento del 1636 (cm 21,7x11; fig. 11)³⁴ del monastero femminile di Santa

³⁰ P. Cantalupo, *Pagine storiche nei Comentaria di Giovan Nicola Del Mercato. Testo e traduzione*, Acciaroli (Sa), Centro di promozione culturale per il Cilento, 2001, p. 69, anche la nota 78

³¹ Su Monte il vescovo vantava la giurisdizione civile, e in alcuni documenti noti agli studi i vescovi si fregiavano spesso del titolo di signori di Monte e di Lucolo; per una sintesi su Monte cfr. P. Cantalupo, A. La Greca, a cura di, *Storia delle terre del Cilento antico*, Acciaroli (Sa), Centro di promozione culturale per il Cilento, 1989, II, pp. 721-722.

³² SABAP SA, Ufficio Catalogo, Pisciotta, Chiesa dei Santi Pietro e Paolo, scheda OA/I 1500670201, di R. Romano, 1995 (ArtPast/2006 I. Iannelli), con datazione al XIX secolo; DVL, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Parrocchia Santi Pietro e Paolo-Pisciotta, schede CEI DXC0244.

³³ SABAP SA, Ufficio Catalogo, Pisciotta, Chiesa dei Santi Pietro e Paolo, scheda OA/I 1500670132, di R. Romano, 1995 (ArtPast/2006 I. Iannelli); DVL, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Parrocchia Santi Pietro e Paolo-Pisciotta, schede CEI DXC0079.

³⁴ DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Castelcivita-San Cono, schede CEI C800275. Sotto il piede del calice, lungo il bordo, corre l'iscrizione «DELLE SIGNO.E MONACHE DELLA CASTELLUCCIA + 1636 +», che consente di aggiungere una nuova opera al catalogo, piuttosto povero, del monastero femminile del centro alburnense per un'annata nella quale è documentata l'attività della badessa suor Maddalena Lettieri. La data dell'iscrizione coincide con l'entrata nel monastero in qualità di monache – lo erano state come educande – di Vittoria e Angela Giordano di Salerno, figlie Giovanni Tommaso, probabile parente – se si ammettesse l'errore di trascrizione – di Orazio Giardino, facoltoso del luogo, e fondatore del monastero di monache cappuccine con disposizione testamentaria del 1584, cfr. C. Corvo, *Il monastero di S. Sofia di Castelcivita*, Castelcivita (Sa), Parrocchia di San Nicola di Bari, 1995, pp. 14, 59, 61, 214, 231. È risaputo che la comunità di monache risentisse amaramente delle disposizioni ottocentesche in fatto di ordini religiosi, ma il monastero verrà definitivamente chiuso, per la precarietà dei locali e delle condizioni di vita delle poche monache ivi rimaste, solo nel 1903. Eccetto poche opere lasciate in chiesa, valga la pala della *Deposizione* del Pietrafesa, tutto il resto verrà spostato altrove, come la suppellettile liturgica in argento e tutto quanto poteva essere facilmente movimentato, senza lasciarne traccia. Non è detto che il nostro calice, l'unico oggetto d'argento di Castelcivita a ricordare esplicitamente quella comunità, sia

Sofia a Castelcivita, oggi conservato nella chiesa di San Cono, oppure come l'altro sempre in rame e argento (cm 22x11; fig. 12) della chiesa di San Nicola di Bari ad Ispani, sul quale i catalogatori della Diocesi di Teggiano-Policastro vi hanno letto la data 1636³⁵ (e al contrario quelli della Soprintendenza la data meno probabile del 1748)³⁶, o quelli del convento di San Francesco a Lustra (cm 27,4x10,8)³⁷ e della chiesa di San Nicola a Centola (cm 22x10,5; fig. 13)³⁸. Insistendo su queste opere, analisi più accurate mi danno la possibilità di avanzare un'ipotesi circa l'individuazione di un'anonima bottega meridionale che fornisce calici molto simili ai paesi della diocesi nel corso del secolo. Tra i manufatti esaminati è possibile isolarne circa una decina in base alle misure (nello specifico il diametro del piede), alla struttura del fusto, al volume del nodo e alla partitura decorativa sia del piede che del nodo, mentre la coppa e in particolare il sottocoppa, che sono sottoposti a più facile usura e a più facile sostituzione, verranno meno valutati. Si tratta in ogni caso di un tipo di manufatto che, con una serie di varianti, si ritrova un po' ovunque nel Mezzogiorno, basti pensare a ciò che compare nella Cattedrale di Matera³⁹, oppure al *Reliquiario del sangue di Cristo* oggi nell'Episcopio di Potenza (*ante* 1656; fig. 14)⁴⁰.

I calici che mi accingo a presentare possono essere riuniti sotto un'etichetta convenzionale, che potrà essere "Maestro dei calici cilentani", dal toponimo dell'area che si

uno dei due ancora menzionati nell'inventario del 1851, cfr. Baronissi (Sa), Archivio Storico della Provincia Salernitano-Lucana dei Frati Minori, d'ora in poi ASPSLFM, deposito, fascicolo non inventariato, «Notamento di ciò che esiste nella comunità religiosa del monastero di Santa Sofia in Castelluccia, eseguito nell'atto della consegna tra la presidente suor Maria Celeste Soldari alla novella abbadessa suor Maria Clementina Bambacaro nel dì 14 ottobre 1851», c. 2r.

³⁵ DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Ispani-San Nicola, schede CEI C880055; sotto al piede il catalogatore leggeva la seguente iscrizione: «D. CONTE FILITTO CAPno D GIOSEPPE LAURINO TITO 1636».

³⁶ SABAP SA, Ufficio Catalogo, Pisciotta, Chiesa di San Nicola di Bari, scheda OA/I 1500232136, di A. De Luca, 1993 (ArtPast/2005 I. Raina), ove ritrovo la seguente iscrizione «D(---) CONTE FILITTO CAP(---)NO B(---) GIUSEPPE LAVARINO 1748».

³⁷ Riporta l'iscrizione «CONVENTO SAN FRANCESCO D'ASSISI LUSTRA CILENTO», ma pare recente.

³⁸ DVL, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Parrocchia San Nicola-Centola, schede CEI DV-0110.

³⁹ M.T. Cascione, *Gli argenti sacri della Cattedrale di Matera dall'XI al XIX secolo*, Matera, La Stamperia, 2000, p. 52.

⁴⁰ Il reliquiario è noto da tempo, cfr. A. Grelle Iusco, *Note introduttive: fra materiali e storia*, in A. Grelle Iusco, a cura di, *Arte in Basilicata*, catalogo della mostra, Matera, Palazzo del Seminario, 1979, Roma, De Luca, 1981, pp. 150-151, 152; F.L. Bibbo, in S. Abita, a cura di, *Argenti in Basilicata*, catalogo della mostra, Matera, Palazzo Lanfranchi, luglio - settembre 1994, Salerno, Edizioni 10/17, 1994, p. 74.

sta indagando. Essi vanno inseriti in un arco cronologico abbastanza ampio, forse troppo, i cui estremi sono suggeriti dagli oggetti degli anni Trenta passati in rassegna e almeno dal calice in rame e argento del 1681 (cm 20x12; fig. 15) della chiesa di Santa Maria Assunta, esposto nel Museo parrocchiale di Castellabate⁴¹. Un tentativo di circoscrivere ulteriormente la datazione potrebbe tener conto proprio dei sottocoppa, che, come si vedrà a breve, propongono frequentemente forme usuali tra l'ultimo quarto del Sei e l'inizio del Settecento, ma per i motivi addotti sopra, per la carenza di dati e per ragioni di stile, si ritiene conveniente la cronologia estesa e quindi gli estremi già indicati. Va inoltre aggiunto che il calice del 1681, escluso dall'insieme selezionato perché dotato di caratteristiche divergenti, appare piuttosto attardato per quella data, dal momento che la cultura barocca napoletana produce ben altre opere (si pensi al calice del 1682 nel convento di Sant'Antonio ad Altavilla Silentina, sul quale si ritornerà più in là; cm 29,2x12,4; fig. 16)⁴² e Vincenzo Maiorino, che pur era partito da quella tipologia,

⁴¹ SABAP SA, Ufficio Catalogo, Castellabate, chiesa di Santa Maria Assunta, scheda OA/I 1500222752, di A. Pignataro, 1993 (ArtPast/2005 R. Caneschi); DVL, Ufficio Beni Culturali, IDBSA, contenitore Parrocchia Santa Maria Assunta-Castellabate, scheda CEI DVY0332; oggi è nell'attiguo Museo di Arte Sacra della Parrocchia. L'opera mostra il piede e il fusto in rame fuso, cesellato, inciso e dorato, mentre la coppa e il sottocoppa in argento sbalzato, inciso e dorato. Al di sotto del piede è presente l'iscrizione «S·A·AB·1681·IL PREZZO·II-2-10», non rilevata dai catalogatori, che interpreto come «S(anto)·A(antonio)·AB(ate)», che potrebbe esser riferita alla cappella eponima documentata in chiesa almeno dal 1505 al 1797 di patronato della famiglia Starnella, cfr. F. Volpe, *L'età moderna*, in F. Volpe, a cura di, *La basilica di S. Maria de Gulia nella storia di Castellabate*, Napoli, Esi, 2000, pp. 101-106.

⁴² Il manufatto non è stato mai schedato, al pari di tanti altri che appartenevano alla comunità francescana e che dal 1929 sono entrati nelle disponibilità dei Padri Vocazionisti in seguito alla concessione dell'intero convento, cfr. sul convento P. Tesaro Olivieri, *La Chiesa di San Francesco piccola Santa Croce di Altavilla Silentina*, s.l., s.e., 2003; A. Bellissimo, *Convento dei padri vocazionali Chiesa di San Francesco: Altavilla Silentina*, Capaccio-Paestum (Sa), 2009. Sotto il piede dell'oggetto sono presenti l'iscrizione «S. FRANCESCO/ D'ALTAVILLA/ 1682» e lo stemma dell'ordine francescano. Può essere uno dei calici citati negli inventari del 1860 e del 1862: ASPSLFM, Armadio 2, vol. 37, *Inventario del Convento di San Francesco di Altavilla per l'anno 1860*, c. 105r, ove si legge «Calici tutti in argento, due» e «Calici co' soli bicchieri e patena d'argento ed i piedi di rame d'orato, numero due»; ivi, Armadio 2, vol. 38, *Inventario del Convento di San Francesco di Altavilla per l'anno 1862*, c. 271v, ove ritroviamo «Cali(ci) due d'argento» e «Calici due con soli bicchiri e patene d'argento, con piedi di rame dorati, 2». Nella relazione redatta da frate Bonaventura d'Atina nel 1693 non compaiono inventari di oggetti, salvo l'indicazione che nella «sacristia del choro di basso», ovvero dietro l'altare maggiore, ci sia «ogni suppellettile necessaria per la chiesa», e la data non ricorre nemmeno tra i lasciti testamentari o tra i crediti che la comunità doveva rivendicare presso privati, cfr. ivi, Armadio 2, vol. 82, «Platea del convento di San Francesco della terra d'Altavilla di questa Osservante Provincia di Principato», cc. 1r-65r, in part. c. 2r.

approdava ad esiti di gran lunga migliori con il suo esemplare del 1698 ad Angri (oggi nel Museo diocesano di Nocera Inferiore)⁴³.



Fig. 11. *Calice*, 1636. Castelvita (Sa), chiesa di San Cono.

Fig. 12. *Calice*, 1636. Ispani (Sa), chiesa di San Nicola di Bari.



⁴³ Noto almeno dal 1972, cfr. C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, Napoli, Giannini, 1972, pp. 202-203; più recentemente cfr. T. Fortunato, in N. Gentile, a cura di, *Tesori d'Arte dell'Agro Nocerino-Sarnese*, Napoli, Valtrend, 2008, p. 67. Un tentativo lucano di tracciare l'evoluzione del calice tra Cinque e Seicento si deve anche a F.L. Bibbo, *L'argenteria sacra della diocesi di Acerenza (XII-XVIII sec.)*, in «Bollettino della Biblioteca provinciale di Matera», 6, 1983, pp. 13-44, in part. pp. 34-36.

Fig. 13. *Calice*. Centola, chiesa di San Nicola.

Fig. 14. *Reliquiario del sangue di Cristo*, ante 1656. Potenza, chiesa di Santa Maria del Sepolcro.



Fig. 15. *Calice*, 1681. Castellabate (Sa), chiesa di Santa Maria Assunta.



Fig. 16. *Calice*, 1682. Altavilla Silentina (Sa), convento di Sant'Antonio.

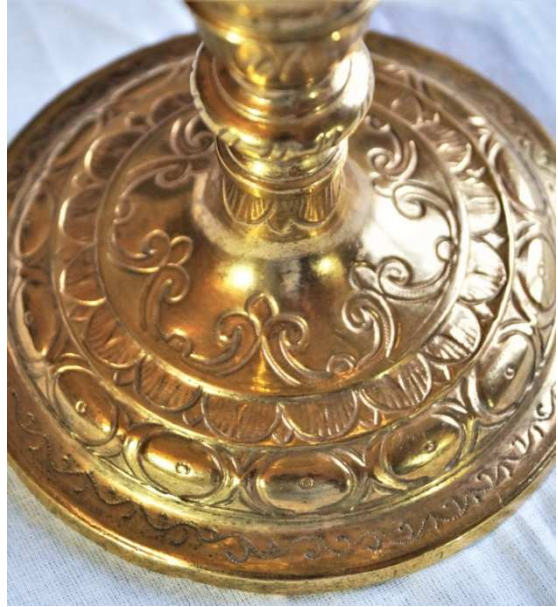


Fig. 17 a-b. "Maestro dei calici cilentani", *Calice*. Sala Consilina (Sa), chiesa di San Pietro.



Fig. 18 a-b. *Calice*. Sala Consilina (Sa), chiesa di San Pietro.



Fig. 19 a-b. *Calice*, post 1656. Sala Consilina (Sa), chiesa di San Pietro.

Le caratteristiche tecniche e formali dei nove manufatti selezionati, tale è il loro numero, possono essere ben illustrate dall'esemplare di Sala Consilina, conservato nella chiesa parrocchiale di San Pietro. Tale calice, in rame e argento dorato (cm 22,6x10,6; fig. 17)⁴⁴, può essere considerato una delle superstiti testimonianze, insieme all'altro calice stilisticamente affine ma di più alta qualità (cm 23x11, fig. 18)⁴⁵, di quel processo di ammodernamento della chiesa, che avrebbe interessato la stessa suppellettile liturgica, avviato in quegli anni. La chiesa, che già godeva di grande importanza, era rafforzata

⁴⁴ DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Sala Consilina-San Pietro, schede CEI C8V0054.

⁴⁵ DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Sala Consilina-San Pietro, schede CEI C8V0049. In sacrestia si conserva un altro calice (presumibilmente in argento fuso, cesellato, sbalzato e dorato, cm 22,6x10,6; fig. 19) che riporta sotto il piede, lungo l'orlo, un'iscrizione in caratteri corsivi («AB. D. FRAN.^S ANT.^S PANDELLI ARCHIP.^R SALA SU.^{PT} PRO SUIYS PRO SE, SUIYSQ. HER. ET SUCCES.») che rinvia all'abate arciprete Francesco Antonio Pandelli, rettore di San Pietro (carica assunta probabilmente dopo la peste del 1656) e vicario generale della diocesi con il vescovo Giovanni Battista de Pace (1684-98); questo calice mostra un tipo di nodo piriforme che s'afferma nel primo quarto del Seicento e che ritorna nei decenni in avanti. Il Pandelli è citato in un manoscritto del 1711, cioè in una relazione sulla chiesa di San Pietro, nel quale egli è elogiato per la gestione della chiesa dopo la pestilenza. Il manoscritto è pubblicato integralmente in E. Spinelli, A. Didier, *L'archivio di San Pietro di Sala Consilina*, Salerno, Laveglia, 1990, pp. 101-114, cfr. in part. pp. 106, 110, 113, 114.

economicamente dalle disposizioni eccezionali firmate dal vescovo De Matta e Haro nel 1612⁴⁶ e assurgeva agli onori di nuova cattedrale della diocesi nelle aspettative del vescovo Francesco Maria Brancaccio (1627-35), il quale la riconfermava come sede del successivo sinodo (1629) e soprattutto ne finanziava i lavori di ristrutturazione; a Sala il Brancaccio aveva già acquistato un palazzo per adeguarlo a nuova dimora vescovile⁴⁷. I lavori in chiesa verranno completati solo negli anni di monsignor Tommaso Carafa (1639-64), ma tutto verrà vanificato da un incendio generatosi in sacrestia nella notte del 2 ottobre 1705, che distruggerà gli arredi sacri e la suppellettile liturgica⁴⁸.

Dunque il nostro calice (cm 22,6x10,6; fig. 17) ha il piede in rame fuso a getto, a base circolare, formato da un orlo sporgente decorato con una linea ondulata di puntini, da due fasce digradanti di ovoli e di palmette, e dal collo cesellato con i medesimi motivi (volute affrontate in basso e palmette in alto, all'innesto del fusto). Tutt'uno con il piede è il fusto, che è a sezione circolare, con due collarini alle estremità e con un nodo a vaso nel mezzo, inserito tra due nodi di raccordo, di cui il primo emula un cordoncino e il secondo un giro di palmette. Il vaso che compone il nodo mostra l'ennesima sequenza di palmette nella parte bassa e una serie di boccioli (disegnati con file di punti) nella parte alta, divise da un piccolo collarino, mentre il coperchio è baccellato ed ha il bordo modanato. Per quanto riguarda la coppa, avvitata nel fusto, essa è in argento sbalzato e dorato ed ha un labbro pronunciato. Il sottocoppa è in rame sbalzato, cesellato, traforato e dorato, ed è decorato da baccelli e da una successione di volutine e di cuspidi; dal punto di vista stilistico esso si relaziona a molteplici esemplari databili tra il Cinque e il Seicento.

I calici che presentano le medesime caratteristiche vanno rintracciati in paesi ubicati nelle quattro partizioni consuete della diocesi⁴⁹. Le minime variazioni dimensionali e le

⁴⁶ Le disposizioni prevedevano l'annessione alla parrocchiale delle cappelle di Sant'Antonio da Padova, di Sant'Antonio Abate, della Morte, di Santa Maria del Monte Carmelo, e ammettevano quindi la riscossione da parte dei presbiteri di vari emolumenti; inoltre essa godeva del titolo di "chiesa matrice", era la depositaria dell'archivio dell'università, ed era stata scelta quale sede del sinodo diocesano del 1617. Cfr. E. Spinelli, A. Didier, *L'archivio di San Pietro*, cit., pp. 46-48, 63 doc. 17; da altri documenti si apprende che la chiesa prestasse anche denaro, come avviene per l'arciprete Giovanni Battista Caputo (doc. 18).

⁴⁷ G. Volpi, *Cronologia de' vescovi pestani*, cit., p. 148; L. Rossi, *Vallen in Lucania*, cit., p. 109 e nota 17.

⁴⁸ E. Spinelli, A. Didier, *L'archivio di San Pietro*, cit., p. 106, la notizia è riportata in una relazione manoscritta del 1711.

⁴⁹ Per i paesi e i casali che compongono il Vallo di Novi, il Cilento storico, la Valle di Fasanella e il Vallo di Diano, cfr. P. Cantalupo, *I limiti territoriali della diocesi di Capaccio nel XIII secolo*, in «Annali cilentani», 1, 1989, pp. 17-19.

lievi alterazioni di certi dettagli sono da imputare alle deformazioni causate da danni accidentali e a malsani interventi di restauro, invece dei sottocoppa non si terrà conto, poiché maggiormente soggetti a sostituzioni. Nel Vallo di Novi ne individuiamo uno ad Orria, nella chiesa parrocchiale di San Felice (cm 22,5x10,3; fig. 20)⁵⁰, anche se il sottocoppa è decorato da simboli della Passione. Nel Cilento storico un calice di questo tipo è presente a Castellabate, nella chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta (cm 22,3x10,1; fig. 21)⁵¹, sul quale però sono montati coppa e sottocoppa ottocenteschi; l'ennesimo esemplare potrebbe essere individuato anche nella località di San Marco, nell'eponima chiesa parrocchiale (cm 22,5x10,5; fig. 22)⁵², benché il sottocoppa rinvii al Settecento e il piede sia privo di un paio di elementi decorativi. Nella Valle di Fasanella va rilevato un esemplare a Corleto Monforte, nella chiesa parrocchiale di Santa Barbara (cm 23,5x10,8; fig. 23)⁵³, ma il sottocoppa è più recente, probabilmente di fine secolo; un altro a Ottati, nella chiesa parrocchiale di San Biagio (cm 22,5x10,5; fig. 24)⁵⁴, ma la coppa e il sotto coppa sono da attribuire all'argenterie, ancora anonimo, che utilizza il marchio «FP» in campo rettangolare⁵⁵, rinvenuto accanto al bollo "Croce greca con N/8", impiegato negli anni 1839-72.

⁵⁰ SABAP SA, Ufficio Catalogo, Orria, Chiesa di San Felice, scheda OAI 1500668573, di M. Veneruso, 1993 (ArtPast/2006 P. Mercadante); DVL, Ufficio Beni Culturali, IDBSA, contenitore Parrocchia San Felice-Orria, scheda CEI DX10057; l'oggetto ha piede, fusto e sottocoppa in rame fuso, cesellato, sbalzato e argentato, e la coppa in argento sbalzato e dorato.

⁵¹ DVL, Ufficio Beni Culturali, IDBSA, contenitore Parrocchia Santa Maria Assunta-Castellabate, scheda CEI DVY0320. L'oggetto ha piede e fusto in rame fuso, cesellato e argentato, e la coppa e il sottocoppa in argento sbalzato e dorato. L'orlo della coppa mostra il marchio in uso dal 1832 al 1872, ovvero Testina di Partenope di profilo con N/8.

⁵² DVL, Ufficio Beni Culturali, IDBSA, contenitore Parrocchia San Marco Evangelista-Castellabate, scheda CEI DVW0053. Il manufatto ha piede e fusto in rame fuso, cesellato e argentato, e la coppa e il sottocoppa in argento sbalzato e dorato.

⁵³ SABAP SA, Ufficio Catalogo, Corleto Monforte, Chiesa di Santa Barbara, scheda OAI 1500225742, di S. Saccone, 1993 (ArtPast/2005 D. Marchese); DTP, Ufficio Beni Culturali, IDBSA, contenitore Corleto-Parrocchia Santa Barbara, scheda CEI C850194. Il calice è in rame fuso, cesellato e dorato, e in argento sbalzato, inciso e dorato (coppa e sottocoppa).

⁵⁴ DTP, Ufficio Beni Culturali, IDBSA, contenitore Ottati-Parrocchia San Biagio, scheda CEI C8G0035. Piede e fusto sono in rame fuso, cesellato e argentato, e la coppa e sottocoppa in argento sbalzato e dorato.

⁵⁵ Un punzone con le medesime lettere, ma in campo trapezoidale, era pubblicato dai Catello nel 1996, ma non era attribuito a nessuno poiché operanti negli stessi anni Raffaele Perretti, Francesco Palma e Filippo Pedicini, cfr. C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria napoletana dal XVI al XIX secolo*, Sorrento (Na), Di Mauro, 1996, p. 73.

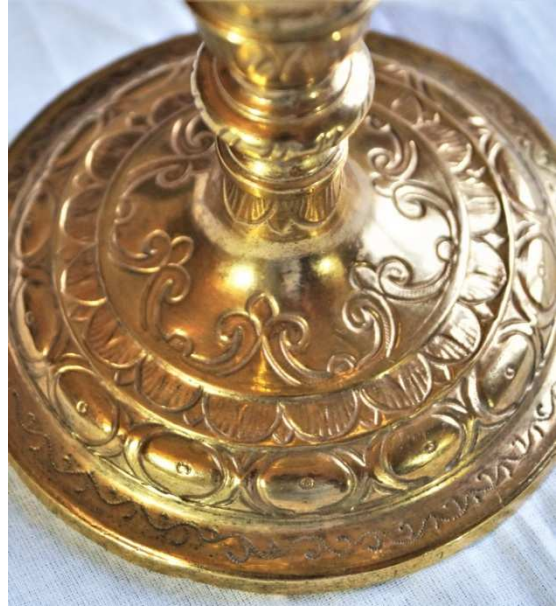


Fig. 17 a-b. "Maestro dei calici cilentani", *Calice*. Sala Consilina (Sa), chiesa di San Pietro.



Fig. 20 a-b. "Maestro dei calici cilentani", *Calice*. Orria (Sa), chiesa di San Felice.



Fig. 21 a-b. "Maestro dei calici cilentani", *Calice*. Castellabate (Sa), chiesa di Santa Maria Assunta.



Fig. 22 a-b. "Maestro dei calici cilentani", *Calice*. Castellabate (Sa), fraz. San Marco, chiesa di San Marco Evangelista.



Fig. 23 a-b. "Maestro dei calici cilentani", *Calice*, con part. del piede dopo il restauro. Corleto Monforte (Sa), chiesa di Santa Barbara.



Fig. 24. "Maestro dei calici cilentani", *Calice*. Ottati (Sa), chiesa di San Biagio.

Ritornando al Vallo di Diano, oltre al calice di Sala Consilina, devo segnalare un ulteriore caso, che tuttavia non ho avuto modo di analizzare direttamente, a Monte San Giacomo, nella parrocchia omonima (cm 22x10,5; fig. 25)⁵⁶. Esemplari individuati solo attraverso la consultazione dell'Inventario diocesano dei beni storico-artistici di Teggiano-Policastro, ma afferenti all'area bussentina, sono in contrada Fortino di Casaletto Spartano, nella chiesa parrocchiale di San Giuseppe (cm 22x11; fig. 26)⁵⁷, a Celle di Bulgheria, nella parrocchia di Maria Santissima delle Nevi (cm 21x10; fig. 27)⁵⁸, e a San Giovanni a Piro, nella parrocchia di San Pietro Apostolo (cm 21,5x10; fig. 28)⁵⁹, ma qui sul nodo riscontriamo un filo di perline che non è condiviso da altri calici.



Fig. 25 a-b. "Maestro dei calici cilentani", *Calice*. Monte San Giacomo (Sa), chiesa di San Giacomo.

⁵⁶ DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Monte San Giacomo-Parrocchia San Giacomo, scheda CEI C890093, ove si legge di un'iscrizione sotto al piede «L - D - N P.P». L'oggetto ha piede e fusto in rame fuso, cesellato e dorato, e la coppa e il sottocoppa in argento sbalzato, traforato e dorato.

⁵⁷ DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Fortino-Parrocchia San Giuseppe, scheda CEI C7\$0006, ove è registrata l'esistenza di uno stemma non identificato sotto al piede. L'oggetto ha piede e fusto in rame fuso, cesellato e dorato, e la coppa e il sottocoppa in argento sbalzato, traforato e dorato.

⁵⁸ DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Celle di Bulgheria-Parrocchia Maria SS. delle Nevi, scheda CEI C820063, ove è ritenuto interamente in argento, con l'iscrizione «D.G.R.» sotto al piede.

⁵⁹ DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore San Giovanni a Piro-Parrocchia San Pietro Apostolo, scheda CEI C8!0108. Il calice è in rame fuso, cesellato e dorato (piede e fusto), e in argento sbalzato e dorato (sottocoppa e coppa).



Fig. 26 a-b. "Maestro dei calici cilentani", *Calice*. Casaleto Spartano (Sa), fraz. Fortino, chiesa di San Giuseppe.



Fig. 27 a-b. "Maestro dei calici cilentani", *Calice*. Celle di Bulgheria (Sa), parrocchia di Maria Santissima delle Nevi.



Fig. 28 a-b. "Maestro dei calici cilentani", *Calice*. San Giovanni a Piro (Sa), parrocchia di San Pietro Apostolo.

L'insieme delle opere di questa anonima bottega meridionale può essere completato, seppur dubitativamente, da due calici della vicina Lucania, a Matera, nella chiesa di San Rocco (cm 22x10,5; fig. 29)⁶⁰ e nella chiesa di Santa Chiara (cm 22x10,5; fig. 30)⁶¹.



Fig. 29. "Maestro dei calici cilentani" (?), *Calice*. Matera, chiesa di San Rocco.

Fig. 30. "Maestro dei calici cilentani" (?), *Calice*. Matera, chiesa di Santa Chiara.

⁶⁰ Soprintendenza ABAP della Basilicata, d'ora in poi SABAP MT, Ufficio Catalogo, Matera, Chiesa di San Rocco, scheda OA/C 1700035231, di F.L. Bibbo, 1985 (ArtPast/2005 G.C. Madio),

⁶¹ SABAP MT, Ufficio Catalogo, Matera, Chiesa di Santa Chiara, scheda OA/C 1700035355, di R. Ruotolo, 1980 (ArtPast/2005).

Ovviamente quelli illustrati non sono i soli calici conservati in chiese e conventi della diocesi. Accanto ad essi ne ritroviamo altri, qualitativamente migliori, ma che non si prestano a considerazioni di tipo statistico relative ad alcuni aspetti produttivi perché sono in numero minore. Del cinquantennio esaminato, sul territorio esistono tanti altri calici che variano di poco rispetto a quelli rubricati, e lo abbiamo visto in precedenza. Lo dimostra anche l'esemplare in rame e argento (cm 22x10,7; fig. 31)⁶² della chiesa parrocchiale di Santa Veneranda ad Angellara, con il piede e il nodo del fusto dalla differente conformazione, ove lo stemma lega il manufatto ad una committenza nobiliare⁶³; proprio la forma più bombata del piede e il nodo tendente al cilindro sembra che ricordino, seppur lontanamente, i calici iberici donati ai luoghi santi del Mediterraneo dai sovrani spagnoli, come quello del 1587 di Filippo II a Gerusalemme⁶⁴ e come quell'altro del 1605 di Filippo III a Monte Sant'Angelo (fig. 32)⁶⁵. E lo dimostrano ancora due vasi sacri, il primo della Cattedrale di Teggiano (cm 23x10,5; fig. 33)⁶⁶ e il secondo del convento di Sant'Antonio di Polla (cm 24x12; fig. 24)⁶⁷, che attestano l'evoluzione del fusto con il nodo ovoidale nella prima metà del secolo, in linea con un indirizzo figurativo condiviso da molti centri meridionali, come appare evidente dal calice napoletano degli anni Trenta a Conversano⁶⁸

⁶² DVL, Ufficio Beni Culturali, IDBSA, contenitore Parrocchia Santa Veneranda-Vallo della Lucania, scheda CEI DY70082. Il calice ha il piede e il fusto in rame fuso, cesellato, inciso e dorato, il sottocoppa in rame sbalzato e dorato e la coppa in argento dorato; sul piede, oltre allo stemma, al momento non identificato, è presente l'iscrizione «D S· ABT· VITA·», di non facile interpretazione.

⁶³ Uno scudo accartocciato con al centro un leone rampante, sormontato da una corona, che regge con una zampa un ramo d'ulivo, caricato da una banda orizzontale distinta da due stelle. Il ramo d'ulivo potrebbe essere riferito alla terra di Angellara (il sigillo dell'università annovera un ramo di ulivo con sopra la corona ducale sormontata da tre stelle e leggenda *Angellaro*, cfr. P. Ebner, *Storia di un feudo del Mezzogiorno*, cit., p. 394), ma il leone rampante ricorda anche l'arme dei duchi di Monteleone.

⁶⁴ M. Bimbenet-Privat, in *Trésor du Saint-Sépulcre*, publié à l'occasion de l'exposition *Trésor du Saint-Sépulcre. Présents des cours royales européennes à Jerusalem*, Versailles, Château de Versailles, Châtenay-Malabry, Maison de Chateaubriand, 16 avril - 14 juillet 2013, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana, 2013, pp. 120-121.

⁶⁵ R. Mavelli, *Il Tesoro della basilica: storia di donazioni e spoliazioni*, in P. Belli D'Elia, a cura di, *L'Angelo la Montagna il Pellegrino. Monte Sant'Angelo e il santuario di San Michele del Gargano*, seconda ed., Foggia, Grenzi, 2003, pp. 128-207, in part. p. 193.

⁶⁶ DTP, Ufficio Beni Culturali, IDBSA, contenitore Teggiano-Santa Maria, scheda CEI C9I0038, che riporta sul piede l'iscrizione «D.P.C.». Il calice è in argento fuso, cesellato, sbalzato, inciso e dorato.

⁶⁷ Il calice è in argento fuso, cesellato, inciso, sbalzato e dorato.

⁶⁸ G. Boraccesi, *Ora et Mirabilia*, in V. L'Abbate, a cura di, *Il Tesoro di San Benedetto in Conversano*,

e da quello del 1654 (fig. 35), di presumibile fattura siciliana, a Catanzaro, nel Museo diocesano⁶⁹. E un'alternativa ad essi è costituita da un calice più semplice, dalle forme essenziali e dalle superfici lisce, qui rappresentato dall'esemplare datato 1662 (cm 22,5x11; fig. 37)⁷⁰ della parrocchiale di San Marco Evangelista a Licusati (frazione di Camerota), molto vicino al più noto calice del 1552 (fig. 36) nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo di Oppido Lucano (Pz)⁷¹, ma che appare come tipologia già nel secondo quarto del secolo.



Fig. 31 a-b. *Calice*, particolari. Vallo della Lucania (Sa), fraz. Angellara, chiesa di Santa Veneranda.

catalogo della mostra, Conversano, Polo Museale, 26 gennaio - 31 maggio 2017, Foggia, Grenzi, 2017, pp. 251-301, in part. pp. 262-263, cat. 8. Vale altresì il più noto ostensorio di Monte Sant'Angelo sul Gargano, anteriore al 1662, cfr. R. Mavelli, *Il Tesoro della basilica: storia di donazioni e spoliazioni*, cit., pp. 195-196, cat. 46.

⁶⁹ N. Mari, in S. Abita, a cura di, *Argenti di Calabria. Testimonianze meridionali dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra, Cosenza, 1° dicembre 2006 - 30 aprile 2007, Napoli, Paparo, 2006, pp. 128-129.

⁷⁰ SABAP MT, Ufficio Catalogo, Licusati, Chiesa di San Marco, scheda OA/C 1500220833, di A. Amendola, 1993 (ArtPast/2005 R. Caneschi); DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Licusati-San Marco, scheda CEI C9I0038, ove è rilevata l'iscrizione «D. FERRANTE . DI . THOMASE 1662»; l'oggetto è in argento fuso, sbalzato e dorato.

⁷¹ SABAP MT, Ufficio Catalogo, scheda OA/C 1700026499, di A. Giganti, 1973, aggiornamento M. Grimaldi, 1995 (ArtPast/2006 V. Di Stefano); F.L. Bibbo, *L'argenteria sacra della diocesi di Acerenza (XII-XVIII sec.)*, cit., p. 35.



Fig. 31 c. *Calice*. Vallo della Lucania (Sa), fraz. Angellara, chiesa di Santa Veneranda.

Fig. 32. Migel Ant., *Calice*, 1605. Monte Sant'Angelo (Fg), santuario di San Michele Arcangelo.



Fig. 33. *Calice*. Teggiano (Sa), cattedrale di Santa Maria.

Fig. 34. *Calice*. Polla (Sa), convento di Sant'Antonio.



Fig. 35. *Calice*, 1654. Catanzaro, Museo diocesano.



Fig. 36. *Calice*, 1652. Oppido Lucano (Pz), chiesa dei Santi Pietro e Paolo.



Fig. 37. *Calice*, 1662. Camerota (Sa), fraz. Licusati, chiesa di San Marco Evangelista.

Concludo il paragrafo con due nuovi manufatti, relativi il primo al convento francescano di Altavilla Silentina e il secondo alla grotta di San Michele Arcangelo di Sant'Angelo a Fasanella, alla quale era annesso un monastero di cui attualmente non rimane che un rudere e parte del campanile.

Il manufatto altavillese è un vasetto con coperchio in argento laminato e inciso (cm 8x6,3; fig. 38)⁷², di incerta funzione liturgica, con quei poco convincenti peducci sferici saldati al bordo. Lo stemma inciso sul corpo, accompagnato dall'iscrizione che palesa la famiglia Sanches, quasi sicuramente una famiglia spagnola trasferitasi nel vicereame, crea relazioni con analoghi scudi araldici di tipo accartocciato riscontrabili tra la fine del Cinque e i primi decenni del Seicento. Il corpo del cilindro, però, evidenziato dalle cornici mistilinee alle estremità, e il coperchio semisferico, ma purtroppo privo dell'elemento terminale, rinviano ad oggetti di analoga forma in uso nel XVII secolo, come vasetti per olii santi (le misure non sono molto differenti) e custodie per l'ostia (generalmente bassa e con un diametro di poco inferiore ai dieci centimetri). Tali constatazioni inducono a considerare il vasetto un prodotto dell'inizio del secolo, che trova un riscontro nella scatola per ostie della chiesa parrocchiale di Rignano Garganico, in territorio pugliese, accostata alle manifatture napoletane e datata tra la fine del Cinque e l'inizio del Seicento⁷³. Nonostante l'evidente committenza ad oggi non sono emerse informazioni che collegano la famiglia alla comunità francescana, né c'è stato un riscontro con gli stemmi lapidei e marmorei più antichi – ultime testimonianze di monumenti sepolcrali o lastre tombali – ancora conservati nel chiostro del convento. Ciò tuttavia non deve concedere la possibilità di espungere il manufatto dal patrimonio francescano.

Il secondo oggetto è uno sportellino in metallo sbalzato (potrebbe essere argento ma la superficie è sporca e ossidata) con l'immagine di san Michele arcangelo (cm 30x16; fig. 39), messo in opera nel tabernacolo (fig. 40) dell'altare munito del paliotto con la figura di Cristo morto (molto probabilmente replicante una sagoma ben più antica, fig. 41). L'altare è stato identificato da Luigi Kalby con quello antico dedicato alla Pietà⁷⁴, che è

⁷² Non è stato possibile aprire il coperchio in quanto incastrato.

⁷³ G. Boraccesi, *Un contributo per l'arte in Capitanata: gli argenti, e non solo, della parrocchiale di Rignano Garganico*, in A. Gravina, a cura di, *29° Convegno nazionale sulla Preistoria-Protostoria-Storia della Daunia*, atti del convegno, San Severo, 15 - 16 novembre 2008, San Severo (Fg), Centro Grafico, 2009, pp. 89-106, in part. 95, fig. 10.

⁷⁴ L. Kalby, *Il feudo di Sant'Angelo a Fasanella*, in L. Kalby, a cura di, *Il feudo di Sant'Angelo a Fasanella*, Salerno, Elea Press, 1991, pp. 13-141, in part. p. 100.

documentato nella «Descrizione della Sacra Grotta di San Michele Arcangelo con l'altari, ed abati e prodigi circa la reliquia di San Marco» del 1702, ovvero in un manoscritto conservato nell'archivio parrocchiale e pubblicato da Adriana Di Leo, ove si legge: «dalla famiglia Saja La cappella della Pietà»⁷⁵.

Ubicato nella porzione più interna della grotta, prima del famoso altare di San Michele (con la statua in marmo di Girolamo D'Auria)⁷⁶, l'altare è posto dinanzi ad una concavità naturale della roccia nella quale compare un affresco tardo-medioevale col *Cristo in pietà* che giustificherebbe l'identificazione di Kalby⁷⁷. Esso potrebbe coincidere con uno di quelli rubricati nell'inventario napoleonico d'inizio Ottocento, che annovera in grotta tre soli altari⁷⁸ (e non tutti quelli del 1702), di cui due lignei, e in uno di questi due registra «una immagine a tela dipinta del Crocifisso, meza logora»⁷⁹, che attualmente non esiste (ma che potrebbe essere immaginata sul dossale oggi spoglio); l'inventario consente di anticipare di un trentennio lo scenario fornito da Achille Vianelli nel 1844 (fig. 42). L'altare era schedato nella sua interezza da Concetta Restaino come manufatto del Seicento di manifattura campana⁸⁰, e più recentemente è stato attribuito al secolo successivo dagli schedatori della Diocesi di Teggiano-Policastro⁸¹, ma a me sembra piuttosto il frutto di un assemblaggio di pezzi eterogenei. Questo assemblaggio è maturato negli ultimi due secoli di vita del monastero al quale la grotta era annessa, se non già nel Settecento, in un contesto ormai lontano dal benessere economico e dalla fama di cui quella comunità godeva ancora nel Seicento, quando il monastero dipendeva dalla Sede Apostolica e quando il centro urbano era in espansione⁸². L'altare così composto è la testimonianza di

⁷⁵ A. Di Leo, *Fonti e documenti*, in L. Kalby, a cura di, *Il feudo di Sant'Angelo a Fasanella*, cit., pp. 145-190, in part. p. 189.

⁷⁶ R. Carafa, *Artisti regnicoli in provincia di Salerno: annotazioni per una produzione scultorea tra la fine del Quattrocento e il Cinquecento*, in F. Abbate, a cura di, *Cinquantacinque racconti per dieci anni. Scritti di storia dell'arte*, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino, 2013, pp. 65-94, in part. pp. 82-86.

⁷⁷ Per l'affresco medioevale di Cristo cfr. F.L. Gervasio, *Il culto micaelico nelle provincie di Avellino e Salerno in età medievale*, in «Apollo», XXI, 2005, pp. 59-98.

⁷⁸ Gli altari elencati sono dedicati all'Immacolata, al Crocifisso e a san Michele.

⁷⁹ L. Avino, *Gli inventari napoleonici delle opere d'arte del Salernitano*, Baronissi (Sa) Dea, 2003, p. 278.

⁸⁰ SABAP SA, Ufficio Catalogo, Sant'Angelo a Fasanella, Chiesa di San Michele, scheda OA/I 1500232416, di C. Restaino, 1992 (ArtPast/2006 A. Ricco).

⁸¹ DTP, Uffici Beni Culturali, contenitore Sant'Angelo a Fasanella-Parrocchia Santa Maria Maggiore, schede CEI C8#0685, C8#0686, C8#0687, C8#0688.

⁸² Nelle sue memorie il Del Mercato, che era stato governatore di Sant'Angelo a Fasanella nel 1663, scriveva di un centro in espansione, cfr. P. Cantalupo, *Pagine storiche nei Comentaria di Giovan Nicola Del Mercato*,

un'esigenza devozionale soprattutto del popolo caputaquense, che continuerà a frequentare il luogo nonostante la crisi della comunità monastica.

La porticina del tabernacolo (fig. 39), ritornando ad essa, ha la consueta forma centinata e mostra nel mezzo san Michele ad ali spiegate, con l'armatura e con la tunica corta, con la spada impugnata nella mano destra, in procinto di scagliarla contro il demonio posto ai suoi piedi, e con il braccio sinistro coperto dallo scudo. L'immagine del santo richiama un'iconografia medioevale diffusa anche per mezzo di placchette votive all'incirca dall'XI secolo (fig. 43)⁸³ e un tipo di santo con l'armatura, senza tunica, ben accolto nel Regno di Napoli almeno dal Quattrocento, come emerge da un disegno di Pisanello per Alfonso d'Aragona oggi al Louvre (fig. 44; compaiono anche monete con la stessa effigie)⁸⁴, e come appare anche dall'immagine del Santo scolpita al di sopra dell'eremo dell'Arcangelo nel Vallone di Pulsano a Monte Sant'Angelo⁸⁵. Stilisticamente la nostra immagine si relaziona alla cultura figurativa napoletana della prima metà del Seicento, che risente di certe eleganze manieriste. Uno sportello di recinzione raffigurante il santo, dei primi decenni del secolo, è presente anche nel Santuario di Monte Sant'Angelo (fig. 45)⁸⁶, ma l'iconografia che avrà maggiore fortuna presso la devozione popolare, e lo si evince dalle tantissime statuette prodotte nel Gargano (fig. 46)⁸⁷, sarà proprio quella condivisa dalla porticina di Fasanella.

cit., p. 41. Nel 1732 la grotta era considerata uno dei luoghi "ragguardevoli" del territorio in C. Gatta, *Memorie topografico-storiche della Provincia di Lucania*, Napoli, Gennaro Muzio, 1732, ristampa a cura di F. La Greca, Acciaroli (Sa), Centro di promozione culturale per il Cilento, 2000, p. 247. L'Antonini, che scriveva nel 1795, non utilizzava alcuna parola di merito sulla grotta, limitandosi a relazionarla al centro urbano, cfr. G. Antonini, *La Lucania. Discorsi*, Napoli, Francesco Tomberli, 1795, p. 205.

⁸³ G. Bertelli, in R. Mavelli, A.M. Tripputi, a cura di, *Per la gloria dell'Arcangelo*, Foggia, Grenzi, 2001, pp. 116-117.

⁸⁴ R. Mavelli, *Testimonianze letterarie e frammenti di arredo*, in P. Belli D'Elia, a cura di, *L'Angelo la Montagna il Pellegrino*, cit., pp. 156-181, in part. p. 170.

⁸⁵ Vedila riprodotta in C. Grenzi, F.M. Ceschin, a cura di, *La via Francigena del Sud. Percorsi della devozione in Capitanata*, Foggia, Grenzi, 2011, p. 22.

⁸⁶ R. Mavelli, *Argenti e arredi liturgici*, in R. Mavelli, A.M. Tripputi, a cura di, *Per la gloria dell'Arcangelo*, cit., p. 15-72, in part. p. 23.

⁸⁷ A.M. Tripputi, *Gli statuari dell'Arcangelo*, in R. Mavelli, A.M. Tripputi, a cura di, *Per la gloria dell'Arcangelo*, cit., pp. 235-259.



Fig. 38. *Vasetto*. Altavilla Silentina (Sa), convento di Sant'Antonio.

Fig. 39. *Sportello di tabernacolo*. Sant'Angelo a Fasanella (Sa), grotta di San Michele Arcangelo.

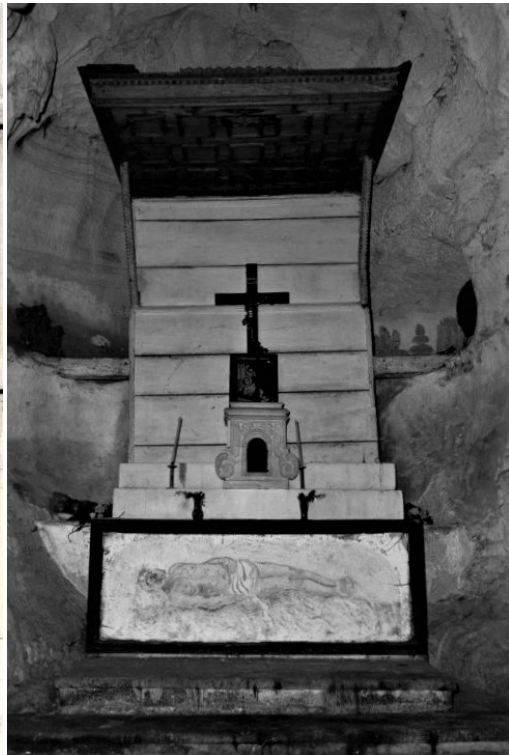


Fig. 40. *Tabernacolo*. Sant'Angelo a Fasanella (Sa), grotta di San Michele Arcangelo.

Fig. 41. *Altare*. Sant'Angelo a Fasanella (Sa), grotta di San Michele Arcangelo.



Fig. 42. Achille Vianelli, *Grotta di San Michele a Sant'Angelo a Fasanella*, 1844.



Fig. 39. *Sportello di tabernacolo*. Sant'Angelo a Fasanella (Sa), grotta di San Michele Arcangelo.



Fig. 43. *Placchetta votiva*. Monte Sant'Angelo (Fg), santuario di San Michele Arcangelo.

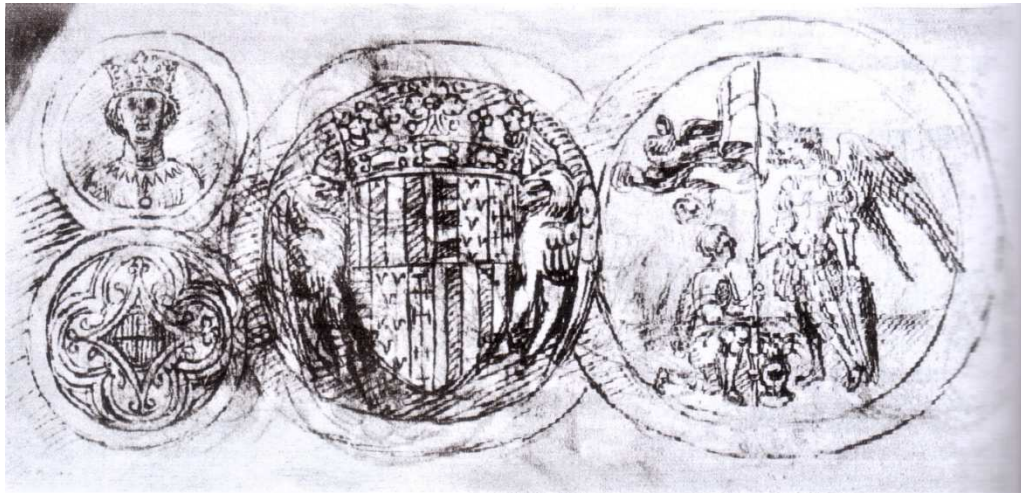


Fig. 44. Pisanello, *Alfonso d'Aragona al cospetto di san Michele*. Parigi (Francia), Museo del Louvre.



Fig. 45. *Sportello di recinzione*. Monte Sant'Angelo (Fg), santuario di San Michele Arcangelo.

Fig. 46. Scultore garganico, *San Michele arcangelo*, 1771. Monte Sant'Angelo (Fg), santuario di San Michele Arcangelo.

Argentieri e committenti nell'età barocca

Proseguendo la trattazione, prima di addentrarci nell'età barocca, vale la pena soffermarsi su alcune opere autografe che ancora risentono della cultura figurativa tardomanierista e su alcuni argentieri che hanno vissuto gli anni di passaggio tra le due culture figurative. Novità provengono tanto da chiese parrocchiali, quanto da conventi, e allontanandoci dai confini caputaquensi anche da cattedrali e concattedrali.



Fig. 47 a-c. Giovan Matteo Di Sarno, *Custodia per olî santi*, 1625. Altavilla Silentina (Sa), convento di Sant'Antonio.

Nel convento francescano di Altavilla Silentina è conservata una piccola custodia in argento per i vasetti degli olî santi (cm 10,6x6,5x6,5; fig. 47a-c), non conosciuta dalle Autorità che si occupano di catalogazione di opere d'arte. La custodia ha la forma di un parallelepipedo, che poggia su quattro peducci a voluta saldati agli angoli, ed è completata

da un coperchio messo in opera a scorrimento, che termina con una crocetta nel mezzo. I bordi sono percorsi da cornici mistilinee e tutte le superfici disponibili sono decorate da motivi vegetali e floreali incisi a bulino. All'interno sono alloggiati, come spesso avveniva per ragioni pratiche⁸⁸, solo due vasetti cilindrici in lamina d'argento, di dimensioni idonee all'inserimento del pollice per raccogliere una piccola quantità di olio, distinti rispettivamente dalle lettere «OS» e «OC» incise sui coperchi (incernierati all'orlo), come prescritto da san Carlo, identificative del crisma e dell'olio dei catecumeni⁸⁹. La data al di sotto della custodia colloca tutto l'insieme nel 1625. Lo stemma sui lati lunghi rinvia alla famiglia che l'ha commissionata e donata alla comunità francescana. Purtroppo quest'ultima non è stata ancora identificata, né la data emerge per qualche avvenimento particolare dalla bibliografia consultata. Lo stesso padre Biagio da San Gregorio Magno, che scriveva la sua relazione sul convento trent'anni dopo, vale a dire nel 1655, non riporta notizie relative a donazioni o a vicende che coinvolgono famiglie nobili, ma solo l'episodio dell'anima di frate Francesco da Cava, membro di quella comunità morto nel '25, vagante nel convento, che raggiunge la pace dopo una messa di suffragio⁹⁰.



Fig. 48 a-b. Giovan Matteo Di Sarno, Domenico Ferraro e Alfonso Pompameo, *Reliquario di san Biagio*, 1653 (parte della base), 1856 (busto). Napoli, cappella del Tesoro di San Gennaro.

⁸⁸ Per comodità, l'olio per l'estrema unzione è conservato in un vasetto isolato

⁸⁹ Sul tipo di manufatto cfr. B. Montevecchi, S. Vasco Rocca, a cura di, *Dizionari terminologici. Suppellettile ecclesiastica*, Firenze, Centro Di, 1987, pp. 154-155.

⁹⁰ Biagio da San Gregorio Magno, *Chronologica historica et legal trascrittione, cioè fundatione e divisione della provincia osservante di Principato ... dell'Ordine dei minori di s. Francesco*, manoscritto (oggi perduto, già nella Biblioteca dei Baroni Ventimiglia di Vatolla), 1655, trascritto in *Descrizione cronologica storica e legale della provincia di Principato dei minori osservanti di s. Francesco (A. D. 1655)*, a cura di R. Stazione, pubblicato postumo a cura di G. D'Angelo, Nocera Superiore (Sa), Boccia, 2009, pp. 165-168, in part. pp. 167-168.



Fig. 49 a-b. *Reliquiario a busto di san Sergio*, 1654. Bisceglie (Ba), Cattedrale.

Sono i punzoni registrati sul coperchio della custodia e sotto i vasetti a informarci dell'artefice, ovvero dell'argentiere che usava il marchio «GM·S» in campo rettangolare, con un puntino contenuto dall'ansa inferiore della S (fig. 47c), che i Catello rinvenivano nel 1972 sulla pedana del 1653⁹¹ che sorregge il *San Biagio* del 1856 (fig. 48a-b)⁹² nella cappella

⁹¹ La base del busto è ottagonale, con un'ossatura in rame e con lamine in argento. Oltre che per la pianta e per le protomi angeliche agli angoli, anche per i racemi vegetali sbalzati in argento (ma fatta eccezione per le aggiunte ottocentesche), essa condivide il gusto decorativo affermatosi a Napoli negli stessi anni e presenta analogie con la base del *Reliquiario di san Sergio* del 1654 (fig. 49a-b) nella Cattedrale di Bisceglie (Ba). Per il *Reliquiario di san Sergio* cfr. M. Pasquale, in C. Gelao, a cura di, *Confraternite arte e devozione in Puglia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra, Bari, Pinacoteca Provinciale, 9 ottobre - 27 novembre 1994, Napoli, Electa Napoli, 1994, pp. 328-329; meglio riprodotto in C. Catello, D. Catello, *Argenti sacri a Bisceglie*, catalogo della mostra, Bisceglie, Cattedrale, 29 ottobre - 1° novembre 1998, Lecce, Edizione del Grifo, 1998, pp. 23-24, tav. XXXVIII; anche la recente scheda di R. Doronzo in G. Lanzillotta, a cura di, *Potere e Liturgia. Argenti dell'età barocca in Terra di Bari*, cit., pp. 128-129.

⁹² Il busto di *San Biagio* del 1856 (eseguito in sostituzione di quello più antico rubato nel 1810) è di Domenico Ferraro e Alfonso Pompameo, probabilmente eseguito su disegno di Francesco Citarelli, cfr. C. Catello, E. Catello, *La Cappella del Tesoro di San Gennaro*, Napoli, Edizioni del Banco di Napoli, 1977, p. 146, nota 98; F. Strazzullo, *La Real Cappella del Tesoro di S. Gennaro. Documenti inediti*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1978, p. 167, che trascrive le iscrizioni sul busto, tra cui quella non ben in vista della base che riporta la data, ossia «GUBERNATORES ECCLESIAE S. BLASII MAIORIS/ D. CAMILLO SANFELICIO/

del Tesoro di San Gennaro a Napoli⁹³, e che nel 1996 associavano al maestro napoletano Giovan Matteo Di Sarno⁹⁴. L'artista, nell'opera cilentana, ricorre ad un volume geometrico piuttosto comune, già noto dall'esemplare della Real Casa Santa dell'Annunziata (fig. 50; visto in precedenza), oppure utilizzato per singoli vasetti (si pensi ai più che noti vasetti cristalmi del 1544 ad Acerenza)⁹⁵, o più genericamente per reliquiari (il *Reliquiario a urna di san Vincenzo martire* del 1653 di Domenico Ricci, a Soriano nel Cimino)⁹⁶. L'elemento che contraddistingue la nostra custodia è il coperchio, non solo perché inserito a scorrimento e non incernierato, bensì per la forma, ovvero sagomata a quattro spioventi, che rammenta un profilo ben radicato nella produzione partenopea se ne troviamo riscontro nel quattrocentesco *Reliquiario di san Mauro* della chiesa di San Pietro a Fondi (Lt; fig. 51)⁹⁷.



Fig. 50. Argentiere napoletano «AC», *Cassetta per i sacri crismi*. Napoli, Real Casa Santa dell'Annunziata.

Fig. 51. *Reliquiario di san Mauro*. Fondi (Lt), chiesa di San Pietro.

PRO SEDILI MONTANAEAE/ FRANCISCO BALSAMO IOANNE DOMENICO MONANARIO
VINCENTIO BOVE/ PRO PLATEA POPULARI/ ANNO 1653»; Soprintendenza BAP di Napoli e provincia,
d'ora in poi SBAP NA, Ufficio Catalogo, Napoli, Cattedrale, scheda OA/I 1500123445, di G. Borrelli, 1987
(ArtPast/2005 E. Di Bartolo). C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, cit., 1972, p.
134.

⁹³ C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, cit., 1972, p. 134.

⁹⁴ C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria napoletana*, cit., p. 85.

⁹⁵ A. Grelle Iusco, *Note introduttive: fra materiali e storia*, cit., p. 148.

⁹⁶ P. Peron, in B. Montevecchi, a cura di, *Sculture preziose. Oreficeria sacra nel Lazio da XIII al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Città del Vaticano, 30 marzo - 30 giugno 2015, Roma, Gangemi, 2015, pp. 125, 216-217, cat. 75.

⁹⁷ M. di Macco, in *Tesori d'arte sacra di Roma e del Lazio dal Medioevo all'Ottocento*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, novembre - dicembre 1975, organizzata dall'Assessorato antichità, belle arti e problemi della cultura del Comune di Roma, Roma, Emmekappa, 1975, p. 41, cat. 90. Si consideri pure il reliquiario a cassa del 1430 di produzione sulmonese nel Museo civico di Sulmona, cfr. E. Mattiocco, *Dai tesori delle Cattedrali all'oreficeria popolare*, in A. Gandolfi, E. Mattiocco, a cura di, *Ori e Argenti d'Abruzzo dal Medioevo al XX secolo*, Pescara, Carsa, 1996, pp. 7-66, in part. p. 28.

Del Di Sarno (o semplicemente Sarno) si hanno notizie a Napoli almeno dal 1622, anno in cui realizzava un paliotto e alcuni candelieri per la chiesa del Carmine⁹⁸. Nel 1633, inoltre, è documentato con «un paro di candelieri e capitelli d'argento del Crocifisso dell'altare della cappella del Tesoro del glorioso S. Gennaro»⁹⁹ e nel 1641 con una custodia e dei fiori d'argento per il monastero dell'Egiziaca¹⁰⁰. Un Giovan Matteo Sarno è citato, senza la specifica di argentiere, anche in due cedole di pagamento dell'Archivio Storico del Banco di Napoli: l'una del 1619, intestata a Di Sarno, emessa per «l'opera che ha fatto e va facendo d'oro per servitio della pittura del prencipe»¹⁰¹; l'altra del 1650, ma intestata a Giuliano Finelli, a conto di una somma concessa per due *Vittorie* in marmo della Cappella Antinori nella chiesa dei Santi Apostoli, ove il Sarno compare accanto ad Andrea Grizzi e a Matteo Grimaldo («e per lui ad Gio. Matteo Sarno in conto de quello li deve detto Andrea de quello li deve per la statua che fa del loro glorioso beato Andrea»)¹⁰². Dunque, evitando di cadere in errore, è lecito ritenere che ad oggi del Di Sarno ci siano notizie all'incirca dal primo quarto alla metà del Seicento, e che il manufatto di Altavilla Silentina aiuti a documentare meglio la sua attività degli anni Venti. Infine, in passato, è stato proposto come il probabile padre dell'argentiere Marco Di Sarno, attestato per la seconda metà del secolo, del quale un incensiere e una navicella di raccolta privata andavano in mostra nel 1988¹⁰³.

⁹⁸ G. Filangieri, *Indice degli artefici delle arti maggiori e minori*, Napoli, Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze, 1891, II, p. 427.

⁹⁹ E. Nappi, *La cappella del Tesoro e la Guglia di San Gennaro: nuovi documenti e nuove fonti*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, Electa Napoli, 2002, pp. 91-99, in part. p. 96.

¹⁰⁰ V. Rizzo, *Altre notizie su pittori, scultori ed architetti napoletani del Seicento*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, Electa Napoli, 1987, pp. 153-175, in part. pp. 170-171.

¹⁰¹ E. Nappi, *Documenti inediti per la storia dell'arte a Napoli per i secoli XVI-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. 2005/06*, Napoli, Istituto Banco di Napoli-Fondazione, 2007, pp. 307-334, in part. p. 325.

¹⁰² E. Nappi, *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.A. D'Alessandro, a cura di, *Sant'Andrea Avellino e i Teatini nella Napoli del Vicereame Spagnolo. Arte, Religione, Società*, Napoli, D'Auria, 2011, I, pp. 387-490, in part. p. 460.

¹⁰³ C. Catello, in C. Catello, a cura di, *Tre secoli di argenti napoletani*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 22 aprile - 2 maggio 1988, mostra a cura di A. Caròla-Perrotti, Napoli, Electa Napoli, 1988, pp. 36, 48, 87, catt. 4-5; cfr. anche C. Catello, *Argenti antichi. Tecnologia, restauro, conservazione. Rifacimenti e falsificazioni*, Sorrento (Na), Di Mauro, 1994, seconda ed., 2000, pp. 190-191.



Fig. 52 a-d. Detius Catanius, *Croce processionale*, 1627. Torre Orsaia (Sa), chiesa di San Lorenzo Martire.

A ridosso del confine meridionale della diocesi di Capaccio, nella chiesa parrocchiale di San Lorenzo Martire a Torre Orsaia, un tempo residenza privilegiata dei vescovi di Policastro¹⁰⁴, è conservata una croce processionale (cm 69x36,5; fig. 52)¹⁰⁵ datata 1627 e firmata da un orefice del luogo, «Detius Catanius» (fig. 52c)¹⁰⁶, non noto agli studi, eccetto

¹⁰⁴ P. Ebner, *Chiesa baroni e popolo nel Cilento*, cit., II, pp. 669-671.

¹⁰⁵ DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Torre Orsaia-San Lorenzo Martire, scheda CEI C9L0065.

¹⁰⁶ Nella parte inferiore del montante si legge la seguente iscrizione: «DETIUS CATANI-/ US AURIFABER/ A TER.A TURRI/ ORSAIA FECIT/ AN. D. 1627».

che per una mera citazione da parte di Francesco Abbate nel 2004¹⁰⁷. La croce è composta da lamine d'argento incise a bulino con motivi vegetali e volute che creano una trama decorativa non dissimile da quanto visto fino a questo momento su tanti manufatti in metalli preziosi, così come su tessuti liturgici coevi. Alla base del montante è presente una testata bulbiforme in rame dorato, ritmata da fili di perle, mentre alle altre tre estremità sono fissate, per mezzo di viti, terminazioni in rame composte da volute affrontate e abitate da cherubini. In rame dorato sono il cartiglio, il teschio e il Cristo crocifisso, reso a tutto tondo. Il puntale è in ferro. Come le viti, le aggiunte all'intersezione dei bracci, sia sul fronte che sul retro, sono recenti, e pertanto denunciano un intervento di manutenzione, alquanto improvvido.



Fig. 53 a-b. Francesco Curia, *Battesimo di Cristo*. Napoli, cattedrale di San Gennaro.

Ammettendo che si tratti del caso di un orefice che lavora in autonomia l'argento e il rame, ovvero che è dotato di una bottega, di tutti gli attrezzi del mestiere e di capacità tecniche, e non si limita a montare pezzi già fatti (ipotesi che è esclusa proprio

¹⁰⁷ F. Abbate, *Il patrimonio artistico dell'antica diocesi di Policastro*, in F. Abbate, a cura di, *Visibile latente. Il patrimonio artistico dell'antica diocesi di Policastro*, catalogo della mostra, Policastro, Cattedrale-Episcopeo, giugno - settembre 2004, Roma, Donzelli, 2004, p. 35. La croce veniva pubblicata, ma come opera di anonimo, nella guida di una mostra del 2012, cfr. G. Citro, a cura di, *Vestigia Fidei. L'Annunziata in mostra*, catalogo della mostra, Torre Orsaia, cappella dell'Annunziata, 7 - 8 agosto 2012, Sapri (Sa), Duminuco, 2012, c. 9r.

dall'iscrizione, che pare piuttosto il manifesto di uno *status* acquisito), la croce di Torre Orsaia è la testimonianza dell'esistenza di un maestro di provincia, precisamente bussentino, operante quanto meno nella prima metà del XVII secolo, e con risultati niente affatto trascurabili. Dalla lettura dell'unica sua opera certa, stando alle conoscenze attuali, si può ipotizzare una formazione in ambito partenopeo e un'attenzione ai modelli figurativi dominanti nella capitale del Vicereame. Non lo si evince semplicemente dalle linee incise sulle lamine o dalle terminazioni dorate, abbastanza generiche, bensì dal tipo di Cristo crocifisso. Evidenti sono le dipendenze dai modelli cinquecenteschi impiegati nelle croci ispirate alla simbologia *Arbor Vitae*, ma quei modelli sono qui interpretati attraverso una nuova lente, che edulcora le forme e i volumi delle figure in nome di un'armonia, di una semplicità e di una delicatezza condizionate dagli insegnamenti di Federico Barocci, e che hanno un corrispettivo a Napoli in Teodoro D'Errico e in Francesco Curia (ad esempio il *Battesimo di Cristo* nella Cattedrale di Napoli, che colloca il suo autore «nel novero dei rari, ultimi esponenti e focolai della Maniera»¹⁰⁸; fig. 53a-b).

La data incisa sulla croce, ovvero il 1627, non è casuale. È stato scritto che la diocesi di Policastro facesse registrare una certa ripresa nei decenni post-conciliari, accelerata anche dall'attività del vescovo Filippo Spinelli (1597-1611), fondatore della Biblioteca diocesana nel 1611¹⁰⁹, e che tale ripresa venisse alimentata dai successori, i quali procederanno con investimenti immobiliari e miglorie di ogni tipo; ad esempio nel 1640 monsignor Pietro Magri acquista un nuovo palazzo a Lauria Superiore (Pz). In questo contesto aumentano le commesse artistiche nei principali luoghi di rappresentanza del potere vescovile, vale a dire nella cattedrale di Santa Maria Assunta a Policastro, e negli edifici ecclesiastici di Torre Orsaia e Lauria, centri preferiti dai presuli poiché distanti dalle pianure malariche e al sicuro dalle incursioni piratesche. Sede del secondo Episcopio diocesano fin dal 1301, Torre

¹⁰⁸ P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606 L'ultima maniera*, Napoli, Electa Napoli, 1991, p. 117, tav. 25.

¹⁰⁹ «Le tappe di ripresa del cammino storico furono tre: il 500, il 1079 ed il 1597-1611. [...] la terza, tra due epoche (secc. XVI-XVII), nel rigoglio di grandi innovazioni, dopo il Concilio di Trento, operate dal vescovo Filippo Spinelli fondatore della Biblioteca nel 1611»: G. Castaldo, *L'Archivio Diocesano di Policastro Bussentino*, in F. Abbate, a cura di, *Visibile latente. Il patrimonio artistico dell'antica Diocesi di Policastro*, catalogo della mostra, Policastro, maggio - settembre 2004, Roma, Donzelli, 2004, pp. 51-55, in part. 52.; anche G. Castaldo, *Notizie storiche su Policastro Bussentino*, s.l., s.e., 1973, p. 53. All'autore, che è stato archivistica e bibliotecario della diocesi, si devono alcune ricerche monografiche su siti o argomenti bussentini che si ritrovano in forma dattiloscritta presso l'archivio storico della Diocesi di Teggiano-Policastro a Policastro, non tutti pubblicati.

accoglierà anche il Seminario a partire dal 1639 (funzionante nei periodi estivi fino al 1815)¹¹⁰ grazie all'operosità del vescovo Magri, al quale vanno restituiti ulteriori interventi nella chiesa di San Lorenzo, ma oggi non ben documentati¹¹¹.



Fig. 54. *Cappella del Santissimo Sacramento*, 1627. Santa Marina (Sa), fraz. Policastro, chiesa di Santa Maria Assunta.

Fig. 55. *Balaustra del presbiterio*, 1610-28, part. del pilastro all'inizio della scala con stemma di Giovanni Antonio Santonio. Santa Marina (Sa), fraz. Policastro, chiesa di Santa Maria Assunta.

¹¹⁰ Cfr. al riguardo N.M. Laudisio, *Sinossi della Diocesi di Policastro*, Napoli, De Dominicis, 1831, ristampa a cura di G. Galeazzo Visconti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1976, pp. 38-39, 52.

¹¹¹ Il nome e lo stemma di Paolo Magri, in carica sul seggio bussentino dal 1635 al 1649, li ritroviamo in più punti del complesso parrocchiale di San Lorenzo. Su un portale secondario del prospetto destro dell'edificio ritroviamo l'iscrizione «PET.^S MAGRI ROSAN. EPI.^S POLICAN.» (fig. 56). Nel cortile interno della chiesa, alle spalle del campanile, è presente una lapide che recita «POLYCASTRENSE PUE-/ ROR SEMINARIU. SUBTER/ EP.ALIU. ÆDIV. TECTA PRESSE/ REPOSITU. PETRO MAGRI/ ROSSAN. E.PO VIGILANTISS.^O/ A.NO PRÆSULATUS SUI. IV/ ET SALUT. MDCXXXIX COMO-/ DIOR LOCO CANO.CE CO.DITUR» (fig. 57). Infine, sotto la volta del campanile, annesso al lato sinistro della chiesa, sono murati tre stemmi (figg. 58, 59, 60), ma provenienti da edifici abbattuti.

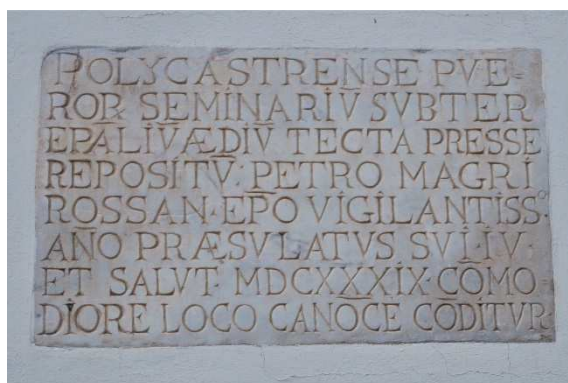


Fig. 56. *Portale laterale*, 1635-49. Torre Orsaia (Sa), chiesa di San Lorenzo Martire.

Fig. 57. *Lapide*, 1639. Torre Orsaia (Sa), cortile interno della chiesa di San Lorenzo Martire.



Figg. 58, 59, 60. *Stemmi di Pietro Magri*, 1635-49. Torre Orsaia (Sa), campanile annesso alla chiesa di San Lorenzo Martire.

Nel panorama diocesano così delineato, il 1627 è un anno che va ricordato per l'edificazione della cappella del Santissimo Sacramento nella Cattedrale di Policastro (fig. 54), situata all'estremità della navata sinistra, voluta dal vescovo Giovanni Antonio Santonio

(1610-28)¹¹². La cappella si inserisce nella più generale sistemazione del presbiterio finanziata in quegli anni dal presule (del quale riporta le insegne la balaustra; fig. 55)¹¹³, che probabilmente è parte di un più ampio programma culturale, di dimensione diocesana, rivolto ai siti più importanti, del quale purtroppo rimangono poche tracce. Similmente ad altri vescovi, anche Santonio sarà stato attivo tanto per la cattedrale quanto per le chiese di Torre Orsaia e di Lauria. Ritengo che la croce del 1627 possa essere letta da tale prospettiva, e di conseguenza ritengo plausibile considerare Decio Cataneo un artista – non un banale artigiano – coinvolto consapevolmente dalla committenza vescovile in questo programma di rinnovamento, grazie al quale egli assumeva maggiore fama e soprattutto consolidava la sua posizione sociale, «aurifaber a terra Turri Orsaia», con una sua opera in uno dei siti più rappresentativi del territorio. Non meraviglierebbe il rinvenimento di uno stemma vescovile sul verso della croce, in corrispondenza della crociera, ove ora vi è un rattoppo.

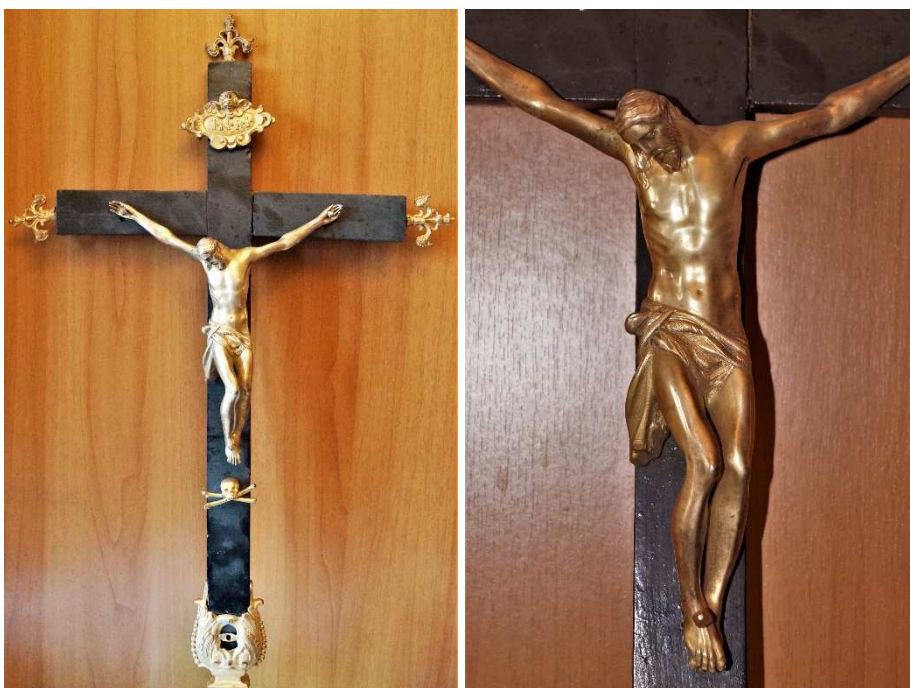


Fig. 61 a-b. *Croce processionale*. Novi Velia (Sa), chiesa di Santa Maria dei Lombardi.

¹¹² Sulla trabeazione in alto, al di sotto del *Cristo benedicente* e degli stemmi del vescovo, si legge: «SANTISSIMÆ VIRGINI DEI PARÆ SUI ET ECCLESIAE PATRONÆ CLEMENTISSIMAE/ IOANNES ANT ANTONIUS/ TARENTINUS E.PUS POLICASTREN. MDCXXVII».

¹¹³ La navata sinistra veniva modificata per la costruzione della congrega dell'Assunta negli anni del vescovo Marco Antonio De Rosa tra il 1705 e il 1709. Sulla cattedrale cfr. G. Castaldo, *Prima relazione storico-artistica sulla Cattedrale di Policastro Bussentino*, Policastro (Sa), s.e., 1973; *Chiesa cattedrale di Policastro. La storia e i restauri*, Salerno, Arti Grafiche, 1990; R. Romano, *La cattedrale di Policastro*, in F. Abbate, a cura di, *Visibile latente*, cit., pp. 37-42; M.C. Gallo, *Tipi e forme degli ammodernamenti barocchi nel Salernitano*, Salerno, Laveglia, 2004, pp. 128-130.

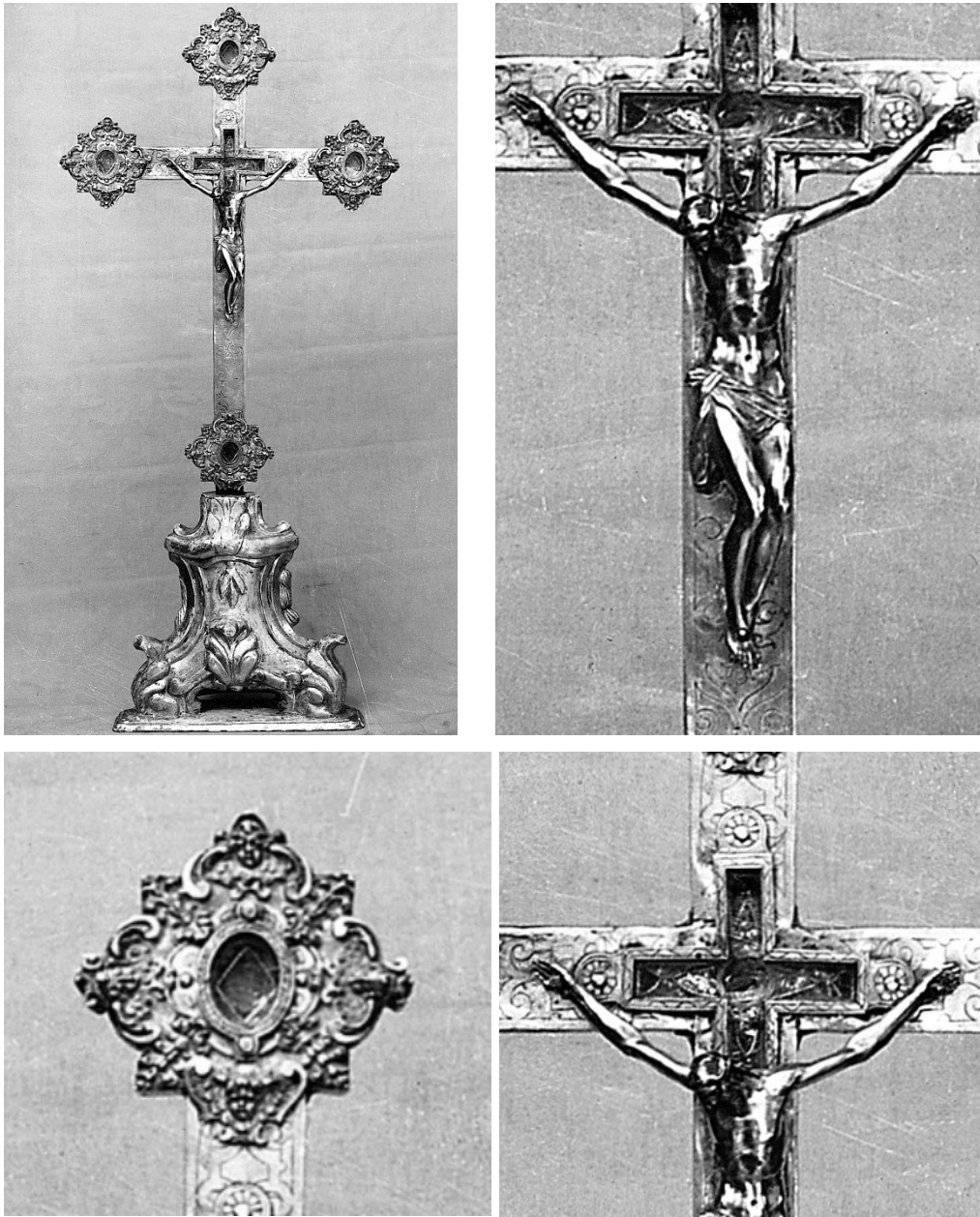


Fig. 62 a-d. Argentieri meridionali, *Stauroteca*. Troia (Fg), cattedrale di Santa Maria Assunta.

Manufatti stilisticamente affini nel basso Salernitano non se ne contano molti. A Novi Velia, nella chiesa parrocchiale di Santa Maria dei Lombardi, è custodita una croce seicentesca in legno intagliato e in rame dorato (cm 62x39; fig. 61a-b)¹¹⁴ con un Cristo che risente della medesima cultura, ma non vi è una comunanza di mano. Un'opera più affine è invece a Troia: la *Stauroteca* (cm 65x55; fig. 62a-d)¹¹⁵ della Cattedrale. Attribuita da Rita

¹¹⁴ Non ho rinvenuto una scheda relativa all'oggetto nei cataloghi della Soprintendenza e della Diocesi.

¹¹⁵ Soprintendenza ABAP per le province di Barletta, Andria, Trani e Foggia, d'ora in poi SABAP FG, Ufficio Catalogo, Troia, Cattedrale di Santa Maria Assunta, scheda OA/P 1600164922, di R. Mavelli, 1995

Mavelli ad un anonimo napoletano, è stata datata tra il 1595 e il 1607 per via dello stemma del vescovo Giacomo Aldobrandini (1593-1607) e per il fatto che essa non compare nell'inventario vescovile del 1595. L'opera è composta dalla base in legno di fattura settecentesca e dalla croce in argento, ma appare come il risultato di un rimaneggiamento effettuato in anni successivi a quelli del vescovo Aldobrandini. I bracci della croce e il Cristo sembrano coevi, e la trama vegetale è piuttosto ariosa, in sintonia con l'ornamento della croce di Torre Orsaia. Le terminazioni, esse stesse teche-reliquiario, polilobate in ricordo delle croci quattrocentesche, propongono un decoro molto più fitto e corsivo che poco s'addice all'insieme. Inoltre la teca contenente i resti del sacro legno è inserita con una certa forzatura nella crociera, quasi a cozzare contro le mani del Figlio morto. Se la cronologia avanzata dalla Mavelli concorda con la croce e il Cristo, i quattro reliquiari alle estremità potrebbero essere di poco più antichi¹¹⁶, mentre la teca nella crociera sembrerebbe successiva di qualche anno, anche per la presenza dei fioroni esterni, che sono frequenti in anni più avanzati, e della linea ondulata lungo i bordi, che abbiamo visto sui piedi dei calici di metà Seicento. In sostanza l'odierna *Stauroteca* (priva della base) farebbe un po' pensare a quel crocifisso e a quei candelieri ricordati dalle carte per gli accomodi richiesti nel 1626 dal vescovo Giovanni Battista Astalli (1626-44) e ad interventi futuri che i nuovi presuli avrebbero potuto richiedere. Infine, Mavelli ha relazionato il Cristo al dipinto dell'*Allegoria dei Sacramenti* di Girolamo Imparato nella chiesa di Sant'Elia a Pianisi, ma vi estenderei le considerazioni fatte sopra per il Cristo di Torre Orsaia¹¹⁷.

Su un binario mediano, che passa tra i vigorosi volumi giambologneschi e le dolcezze dell'ultima maniera, si colloca la croce processionale in argento fuso e dorato del 1631 (cm 64x46; fig. 63)¹¹⁸ della cattedrale di Policastro. I bracci sono in lamina, di uno spessore significativo, al pari della croce del 1627, e sono ornati da consueti motivi vegetali, oltre che da eleganti immagini incise sulla crociera, in entrambi i lati, di Dio Padre e della Madonna

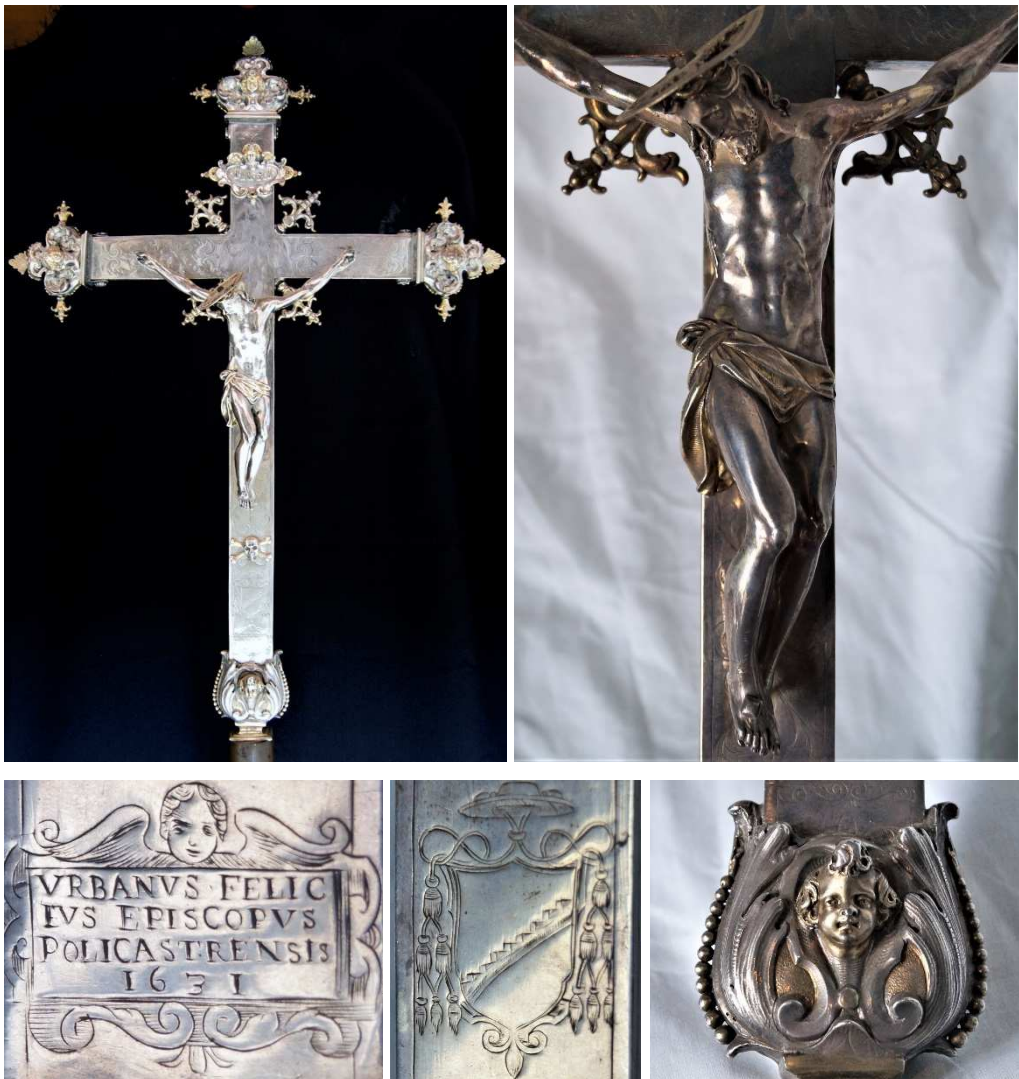
(ArtPast/2005 E. Torelli).

¹¹⁶ Le teche alle estremità della croce combinano più elementi, non solamente ricordi quattrocenteschi, ma anche un repertorio decorativo tardomanierista. L'ipotesi della datazione di poco anticipata rispetto agli anni indicati sopra può essere giustificata dal fatto che in una lamina sagomata alla maniera arcaica, ancora ricercata nel Cinquecento, si trovino motivi decorativi affermatasi alla fine del secolo, quei motivi che compariranno separatamente o con diversa evidenza nelle cuspidi delle croci di primo Seicento, come illustrato fino ad ora.

¹¹⁷ R. Mavelli, *Il Tesoro della Cattedrale di Troia. Gli argenti*, Foggia, Grenzi, 2017, pp. 50-51.

¹¹⁸ SABAP SA, Ufficio Catalogo, Policastro, Chiesa di Santa Maria Assunta, scheda OA/I 1500660647, di A. De Luca, 1993 (ArtPast/2005 I. Iannelli), che attribuiva la croce al XVIII secolo; DTP, Ufficio Beni Culturali, IDBSA, contenitore Policastro-Parrocchia di Santa Maria Assunta, scheda CEI C900116.

(alla quale la cattedrale è dedicata). All'incrocio del montante con la traversa emergono elementi gigliati. Le cuspidi sono in argento fuso, dal profilo polilobato, composte da volute, fili di perline, testine cherubiche e da boccioli e palmette che sporgono alle estremità. La croce è riconducibile al vescovo Urbano Feliceo (1629-35) attraverso l'iscrizione incisa sull'estremità inferiore del montante¹¹⁹. Benché priva di punzoni, essa può essere attribuita ad un abile maestro della capitale, esperto di tecniche di fusione e forse di incisione. È significativo il fatto che si collochi cronologicamente tra la visita pastorale compiuta in cattedrale nel 1630 e il Sinodo diocesano indetto per il 1632: sicuramente è la testimonianza di un programma religioso-culturale, ma potrebbe essere letta anche come la testimonianza di una politica del consenso, di cui si aveva necessità a quel tempo, e nella quale ricade lo stesso turibolo del 1631 (fig. 64)¹²⁰.



¹¹⁹ «URBANUS FELIC-/ EUS EPISCOPUS/ POLICASTRENSIS/ 1631».

¹²⁰ DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Teggiano-Diocesi, scheda CEI F5L0351.



Fig. 63 a-g. *Croce processionale*, 1631. Santa Marina (Sa), fraz. Policastro, chiesa di Santa Maria Assunta.

Recante l'insegna del Feliceo, e quindi accomunato alla croce, questo turibolo (fig. 64a), attualmente nel Museo diocesano di Policastro, era presentato agli studiosi per la prima volta nella mostra bussentina del 2004 ed era attribuito ad un ignoto meridionale¹²¹. Oggi è più giusto restituirlo ad un argentario napoletano attivo nel secondo quarto del secolo e, almeno per il piattello, ottocentesco, all'anonimo argentario che utilizza il *puntillo* «LP» in campo rettangolare (fig. 64b), non rilevato in quell'occasione¹²².



¹²¹ D. Marchese, in F. Abbate, a cura di, *Visibile latente*, cit., pp. 179-181.

¹²² Lo stesso punzone «LP» è incusso su una croce processionale datata 1856 (cm 77x40), esposta nel Museo diocesano di Policastro. Tale constatazione ci consente di supporre che questo argentario abbia potuto accomodare il turibolo del 1631, in concomitanza alla realizzazione della croce.

Fig. 64 a-b. Argentiere napoletano, Argentiere «LP», *Turibolo*, 1631, sec. XIX (piattello e piede). Teggiano (Sa), Palazzo vescovile, oggi Policastro (Sa), Museo diocesano.



Fig. 65 a-b. Argentiere «G-S», *Pisside*, 1634. Castelcivita (Sa), chiesa di San Nicola di Bari.

Un nuovo marchio, nuovo anche per gli anni dell'oggetto sul quale veniva battuto, compare sulla coppa di una pisside in rame e argento del 1634 (cm 17,5x16,4; fig. 65)¹²³ della chiesa di San Nicola di Bari a Castelcivita, in passato sede di parrocchia autonoma¹²⁴. L'originaria appartenenza alla chiesa è palesata dall'immagine a mezzo busto del santo di

¹²³ DVL, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Castelcivita-Parrocchia San Nicola, scheda CEI C810083; la pisside ha il piede e il fusto in rame fuso e dorato, la coppa in argento sbalzato, inciso e dorato e il coperchio in argento sbalzato, inciso e dorato.

¹²⁴ Si deve al nostro tempo l'unificazione delle due parrocchie di Castelcivita, quelle di San Cono e di San Nicola di Bari. Il primo luogo di culto dedicato a san Nicola va identificato con una cappella di origini medioevali edificata al di fuori delle mura. Nel Trecento il culto veniva trasferito all'interno della città fortificata, nella chiesa corrispondente all'attuale canonica, ma solo tra il 1559 e il 1562 veniva eretta la nuova chiesa, ubicata nella cosiddetta "sala-corte" del castello. Sui siti dedicati al santo e sulle dispute tra le due parrocchie, spesso citate e approfondite in letteratura, cfr. G. Figliolia Forziati, *Il sito di S. Nicola Vecchio a Castelcivita*, in «Il Postiglione», 13, 2000, pp. 109-120; M. Perrotta, *Parrocchia San Nicola di Bari. Origine e documentazione*, Castelcivita (Sa), Edizione Parrocchiale, 2001; M. Perrotta, *S. Nicola di Bari Principale Patrono di Castelcivita*, Salerno, Arci Postiglione, 2008; e più in generale G. Figliolia Forziati, *Castelcivita, la piccola Assisi degli Alburni*, Salerno, Arci Postiglione, 2015.

Mira incisa sulla coppa, accompagnata dall'indicazione «S.^{TO} NICOLA 1634». L'anno ricorda un periodo in cui nuovi santi raggiungevano *in loco* gli onori patronali, quali ad esempio sant'Antonio da Padova nel 1630 e san Biagio nel 1635, che conducevano probabilmente alla nascita di "fazioni" di fedeli in seno alla comunità, pronte a parteggiare per la chiesa e per il santo più vicini¹²⁵. Del resto, situazioni di conflittualità tra le comunità religiose erano descritte dal Di Stefano nel 1781, che riferiva dell'indebita appropriazione da parte dei francescani riformati, perpetrata nel 1626, del convento degli osservanti¹²⁶; e risaputi sono i rapporti conflittuali tra le due parrocchie di San Cono e di San Nicola.

Sulla coppa della pisside, in prossimità dell'incisione (molto più modesta di quella della Madonna illustrata poc'anzi), è riscontrabile il punzone dell'artefice, che, pur consunto, ci offre le lettere G ed S intervallate da un puntino, ossia «G·S» in campo rettangolare (forse con cornice liscia; fig. 65b). Non sono emersi altri punzoni che avrebbero identificato la scuola d'appartenenza del maestro, ma lo stile dell'oggetto e i dati storici orientano ogni considerazione su Napoli, ove è registrata la maggiore concentrazione di orafi e argentieri del Vicereame. Il punzone è simile a quello che i Catello hanno assegnato a Giuseppe Simioli, tuttavia la data della pisside è troppo alta per consentire l'associazione di tale punzone all'artista richiamato, che è ad oggi documentato tra la fine del Sei e l'inizio del Settecento¹²⁷. Pertanto, in attesa del rinvenimento di dati documentari e di nuovi esemplari formalmente affini, muniti di bolli meglio leggibili, è conveniente parlare di anonimo argentiere «G·S», probabilmente di formazione napoletana, di cui si hanno notizie per il 1634.

La nostra pisside richiama manufatti analizzati nel precedente paragrafo, ove il piede è composto da fasce digradanti e il fusto ha un nodo a vaso, come il *Reliquiario della Vera Croce* di Pisciotta (1635-39). Quella di Castelcivita ci mostra una ulteriore variante della tipologia, nella quale le decorazioni a cesello vengono meno e tutto l'oggetto è molto più sobrio. Improntato a questa semplicità è il calice in argento (cm 22,5x10,9; fig. 66a-b) della chiesa parrocchiale di San Nicola di Bari a Castinatelli, piccolissimo insediamento ubicato nel comune di Futani. Si tratta di un calice dal profilo veramente essenziale, che ritorna anche nei secoli successivi, per il quale però proporrei una datazione ai decenni centrali del

¹²⁵ Si veda anche C. Corvo, *La fondazione del Convento dei Cappuccini e la proclamazione di Sant'Antonio protettore di Castelcivita*, in «Il Postiglione», 8, 1995, pp. 30-39.

¹²⁶ L. Di Stefano, *Della Valle di Fasanella nella Lucania. Libro II*, manoscritto, 1781, trascrizione a cura di G. Conforti, Salerno, Edizioni Arci Postiglione, 1995, II, p. 200.

¹²⁷ Per il punzone del Simioli cfr. C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani*, cit., 1973, p. 151.

Seicento, invero sostenuta dai calici del 1652 di Oppido Lucano (fig. 67) e del 1662 di Licusati (cm 22,5x11; fig. 68)¹²⁸. E in tali decenni porrei il punzone sulla coppa di Castinatelli, «AA» in campo rettangolare (fig. 66b-c), da interpretare quale marchio distintivo di un anonimo maestro seicentesco, non conosciuto, o comunque non pubblicato.



Fig. 66 a-c. Argentiere «AA», *Calice*. Futani (Sa), fraz. Castinatelli, chiesa di San Nicola di Bari.



Fig. 67. *Calice*, 1652. Oppido Lucano (Pz), chiesa dei Santi Pietro e Paolo.

¹²⁸ Il calice è stato schedato dalla Diocesi come manufatto in argento sbalzato e dorato, recante sotto al piede l'iscrizione «D. FERRANTE . DI . THOMASE 1662», cfr. DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Licusati-Parrocchia San Marco, scheda CEI C7Z0035.

Fig. 68. *Calice*, 1662. Camerota (Sa), fraz. Licusati, chiesa di San Marco Evangelista.

Un ennesimo marchio anonimo e poco noto è rilevabile, volendo mantenere una certa vicinanza ai limiti caputaquensi, da un'opera della chiesa parrocchiale di Santa Maria degli Angeli ad Acerno, sede della diocesi omonima, oggi inglobata dall'arcidiocesi di Salerno-Campagna-Acerno. Nella cappella del Santissimo è posta una lampada pensile in argento traforato e inciso del 1637 (cm 65x28, con le catenelle; fig. 69a-c) che, insieme allo stemma del donatore e all'immagine incisa di san Donato, riferibile all'antica cattedrale, accoglie il marchio «GFP» in campo longitudinale (fig. 69c)¹²⁹.



Fig. 69 a-c. Argentiere «GFP», *Lampada pensile*, 1637. Acerno (Sa), chiesa di Santa Maria degli Angeli.

Vale la pena rimanere ancora all'esterno della diocesi di Capaccio per ricordare due opere della cattedrale di Policastro che si collocano nel medesimo quarto di secolo, anche se l'artefice è ignoto: il bacino (cm 51,5x39,5x4,2; fig. 70a-c) e l'acquamanile del 1649 (cm 32x8,7; fig. 71a-d). Sono manufatti noti agli studi dal 2004¹³⁰, e vanno legati agli anni del vescovo Pietro Magri, del quale ho segnalato sopra interventi a Torre Orsaia e a Lauria. Il

¹²⁹ Sul corpo dell'oggetto è inciso il nome «DONATO CURCIO/ 1637», al momento di non facile interpretazione.

¹³⁰ A. Moschella, in F. Abbate, a cura di, *Visibile latente*, cit., pp. 182-184.

presule è richiamato non solo dalla data incisa nel bacile (quel 1649 esteso anche all'acquamanile)¹³¹, che coincide con l'ultimo anno di governo del Magri, bensì dalla cicogna, simbolo di resurrezione e suo emblema araldico, presente ai piedi dell'Assunta in entrambi le opere. Esse andrebbero assegnate a due argentieri diversi, o per lo meno ad una medesima bottega nella quale hanno operato artigiani di diversa bravura e capacità.



¹³¹ Nel cavetto del bacino, lungo il lato inferiore, si legge «PATRONA · EPISCOPATUS · CIVITATIS · POLICASTRI · ANNO · SALUTIS · 1649».

Fig. 70 a-c. *Bacino*, 1649. Santa Marina (Sa), fraz. Policastro, chiesa di Santa Maria Assunta.



Fig. 71 a-d. *Acquamanile*, 1649. Santa Marina (Sa), fraz. Policastro, chiesa di Santa Maria Assunta.

In questi due oggetti la Madonna e i due angeli adoranti (figg. 70b, 71c-d) sono ripetuti secondo il medesimo schema, e la figura della Vergine replica il medesimo modello (che i

due artisti avranno avuto a disposizione), ma con risultati diversi. Ritroviamo maggiore accuratezza nell'immagine sul bacile, ove sembra esserci stata una più affinata cesellatura grazie all'uso di punte variabili, unita, forse, a qualche piccolo tocco di bulino. Anche gli esiti formali sono diversi, se la Maria del bacile (fig. 70b), nella sua esilità, con i lunghissimi capelli gonfiati dal vento ascensionale, quasi riecheggia figure pinesche, se non botticelliane; di contro l'altra Maria (fig. 71d), meno definita tecnicamente, ha un impianto più solido, come avviene in tanta pittura napoletana del tempo, ma distante dal tono marcatamente devozionale che prendeva piede in provincia con – facendo dei nomi – Ippolito Borghese e Pietrafesa. Stesse considerazioni valgono per gli angeli, in entrambi i casi molto lontani da quelli di Filippo Vitale e di Francesco Guarini, per i quali vanno rilevate anomalie proporzionali e prospettiche nella parte inferiore del corpo (fig. 71c), che stento a inquadrare come cifra stilistica di un autore. Anzi si ha la sensazione che siano state cesellate forme ideate per superfici concave piuttosto che per piane o convesse. Meglio riuscito, e ciò denota più elevate capacità plastiche, è il manico figurato dell'acquamanile (fig. 71b), una sorta di scultura in miniatura, con tanto di caratterizzazione fisiognomica, che traduce il gusto barocco di Orazio Scoppa (ad esempio la brocca del 1642-43; fig. 72)¹³². E altrettanto interessanti sono le ampie volute vegetali sullo stesso acquamanile (fig. 71a) e sulla tesa del bacile (fig. 70c), che contribuiscono ad attribuire a mani diverse i manufatti in questione.



Fig. 71 b. *Acquamanile*, 1649, part. Santa Marina (Sa), fraz. Policastro, chiesa di Santa Maria Assunta.

¹³² E. Catello, *Modelli per argentieri di Orazio Scoppa*, in «Arte cristiana», 69, 1981, pp. 145-150; A. Catello, in R. Causa, G. Galasso, N. Spinosa, a cura di, *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte, Museo Pignatelli, 24 ottobre 1984 - 14 aprile 1985, Napoli, Electa Napoli, 1984, II, p. 312.

Fig. 72. Orazio Scoppa, *Brocca*, 1642-43. Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe.



Fig. 73. *Corona di statua*. Gioi Cilento (Sa), casa canonica.



Fig. 74 a-c. Argentiere «A·S», *Vassoio*, la seconda foto dei marchi è tratta dall'altro vassoio. Gerusalemme

(Israele), convento di San Salvatore.

Questi ultimi motivi ornamentali, a volte considerati di ridotto valore, permettono di citare, per la struttura con la quale si sviluppano e per l'uso del cesello, alcune corone di statua, come quella dei primi decenni del Seicento a Gioi Cilento (fig. 73)¹³³, e danno la possibilità di presentare altri manufatti, ma provenienti dall'estremo opposto del Mediterraneo. Si tratta di due vassoi in argento sbalzato, cesellato e inciso (cm 25,3x18,2; fig. 74a-c)¹³⁴ del convento di San Salvatore a Gerusalemme, che recano i punzoni «NĀP(.)» coronato, con puntino sulla A contenuto nel campo delle lettere (abraso sul lato destro), e «A·S» entro cornice rettangolare liscia, in campo rettangolare (fig. 74b-c). Il marchio dell'autore non è presente nei repertori dei Catello, e al momento non è identificato, ma può essere associato ad un argentiere partenopeo di cultura barocca attivo tra la metà e gli anni Ottanta del secolo. Alla definizione della cronologia concorrono sia valutazioni stilistiche, e qui ci viene in soccorso il bacile del 1649, che dati documentari, desumibili dall'uso del marchio dell'Arte, in vigore nel Viceregno almeno dal 1619 al 1680 circa¹³⁵; va anche tenuto conto che il «NĀP.» (fig. 75b) è presente su una corona di statua del 1684 (cm 12,5x18,6; fig. 75a), in deposito presso la casa canonica annessa alla parrocchiale di Castellabate¹³⁶. Per

¹³³ DVL, Ufficio Beni Culturali, IDBSA, contenitore Gioi-Parrocchia Sant'Eustachio, scheda CEI DWD0445; la corona è in argento sbalzato, traforato e inciso, ma è attualmente introvabile negli edifici afferenti alla parrocchia.

¹³⁴ Gerusalemme, Ente Custodia di Terra Santa, d'ora in poi CTS, Ufficio Beni Culturali, Catalogo, Israele, Gerusalemme, Convento di San Salvatore, schede CTS-OA-25442, CTS-OA-26405, inventario ASP17a-b. Gli oggetti venivano studiati da chi scrive nel corso di un periodo di lavoro in Terra Santa, nel quale ho revisionato anche schede inventariali precedentemente redatte; in quell'occasione registravo i punzoni sopra riportati.

¹³⁵ Nel 1996 i Catello assegnavano il marchio «NĀP», senza puntino in basso a destra e con il puntino sulla A a ridosso della corona (fig. 76a), ad anni compresi tra il 1619 e il 1680 circa, cfr. C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria napoletana*, cit., p. 16. Nel 1998 Corrado e Daria Catello pubblicavano il marchio del 1996 con l'aggiunta del puntino in basso a destra, ovvero «NĀP.» (fig. 76b), cfr. C. Catello, D. Catello, *Argenti sacri a Bisceglie*, cit., p. 9. Nel 2000 Daria Catello confermava il precedente marchio dell'Arte del 1996 (fig. 76c), cfr. D. Catello, *Argenti e Argentieri*, in C. Catello, *Argenti antichi*, seconda ed., Sorrento (Na), Di Mauro, 2000, pp. 130-131. Nel 2005, la medesima studiosa trascriveva il solo bollo «NĀP.», con puntino in basso e con puntino sulla A incluso – pare – nel campo delle lettere (fig. 76d), cfr. D. Catello, *Tesori in luce. Gli argenti della basilica cattedrale e del museo diocesano di Pozzuoli*, Napoli, Giannini, 2005, p. 18. S'intende dunque tal ultimo marchio una sorta di aggiornamento dei precedenti rilevamenti.

¹³⁶ DVL, Ufficio Beni Culturali, IDBSA, contenitore Castellabate-Parrocchia Santa Maria Assunta, scheda CEI DVY0138, ove il punzone non è registrato. La corona era acquistata dalla comunità locale nel 1684 probabilmente per la statua della *Madonna con Bambino* in legno oggi esposta nel Museo parrocchiale; sul

il perfezionamento del dato cronologico dei due vassoi sarebbe stato utile il *Registro delle condotte della Custodia di Terra Santa*, ovvero il registro nel quale venivano annotati tutti gli oggetti e i materiali giunti in Terra Santa. Purtroppo il controllo dei doni giunti nel XVII secolo dai Commissariati di Terra Santa¹³⁷ dei paesi europei non ha prodotto esiti soddisfacenti, perché non sono emersi dettagli tali da riuscire ad identificare i due vassoi¹³⁸. Di certo, però, essi venivano realizzati per la Custodia, è quanto denuncia lo stemma con la croce di Gerusalemme, e potrebbero essere stati spediti dal Commissariato di Napoli o da un altro del Mezzogiorno d'Italia.



bordo l'iscrizione «EX DEVOTIONE CIVIUM CASTRI ABBATIS IN ANNO 1684».

¹³⁷ In ogni paese esistono uno o più Commissariati di Terra Santa, che sono una sorta di ufficio dell'Ente Custodia Terra Santa all'estero. Un Commissariato può coincidere con l'estensione dell'intero paese, oppure con il territorio di una provincia o di una città; in Italia ne esistono vari. Dai Commissariati, retti da Commissari, partivano merci e doni destinati a Gerusalemme e ad altri Luoghi Santi della Custodia, che si estende non solo su Israele, bensì su tanti altri paesi.

¹³⁸ Nel Registro delle Condotte sono annotati gli oggetti o le materie prime provenienti dai singoli Commissariati, a volte in modo molto specifico, con l'elenco dettagliato degli oggetti, e con i nomi donatori, altre volte in modo più generico. Il Registro consultato è la trascrizione contemporanea del più antico registro, che attualmente è disperso; proprio questa versione ha avuto un esito a stampa in lingua spagnola. Il Registro andava comunque compilato in italiano, ma la correttezza della lingua era legata alle conoscenze linguistiche del redattore, pertanto spesso ci troviamo dinanzi espressioni maccheroniche. È bene specificare che la provenienza di un'opera da un Commissariato non deve indurre a pensare che essa sia stata prodotta in quel territorio, ma potrebbe essere stata realizzata in un paese, acquistata da un nobile di un altro paese e poi da qui spedita. CTS, Ufficio Beni Culturali, Archivio, *Registro delle Condotte*, con esito a stampa della trascrizione dell'originale perduto in Francisco Quecedo, *Cooperación económica internacional al sostenimiento de los Santos Lugares*, Barcelone, Seráfica, 1954.

Fig. 75 a-b. *Corona di statua*, 1684. Castellabate (Sa), casa canonica.



Fig. 76 a-d. Marchi dell'Arte di Napoli pubblicati: a) nel 1996; b) nel 1998; c) nel 2000; d) nel 2005.

Dopo la peste del 1656 s'intensifica la richiesta di busti in metalli preziosi, anche da parte di piccole comunità delle province del reame, ove si assiste ad «autentiche gare di generosità popolare»¹³⁹ per dare lustro alla devozione dei propri santi, e con esse alla maggiore diffusione della cultura figurativa del Barocco napoletano. Recuperando ancora le analisi di Volpe, al quale si deve la precedente citazione, tali manifestazioni attestano da un lato l'avvicinamento del popolo al culto dei santi e alla pratica religiosa, e dall'altro sanciscono l'avvento di un processo di moralizzazione che modifica il malcostume (figli illegittimi, adulterio, concubinaggio), ma che andrà esaurendosi dopo il 1680¹⁴⁰.



Fig. 77 a-b. Aniello Treglia, Anonimi, *Reliquiario di san Costabile*, 1662, sec. XX circa. Castellabate (Sa),

¹³⁹ F. Volpe, *La diocesi di Capaccio nell'età moderna*, Napoli, Esi, 2004, p. 62.

¹⁴⁰ «si vive e si procrea più intensamente, nell'ambito e nell'entusiasmo di una famiglia nuova, rinnovata dopo le lacerazioni portate dal morbo»: F. Volpe, *La diocesi di Capaccio nell'età moderna*, cit., p. 63.

chiesa di Santa Maria Assunta. Foto a) M. Coppola; foto b) Diocesi (2007).

Tra queste gare è esemplare quella che veniva promossa dalla comunità di Castellabate per il busto di *San Costabile* nella cappella eponima della parrocchiale, probabilmente in sostituzione di un antico busto ligneo. Dopo estenuanti questue¹⁴¹ cominciate nel '56 e dopo le trattative tra l'argentiere napoletano Aniello Treglia e Francesco Antonio Cepolla (procuratore della cappella di San Costabile), trattative che nel '61, in seguito alla pattuizione del prezzo per un busto in rame e argento¹⁴², intensificavano la raccolta di denaro, la popolazione di Castellabate riusciva ad avere solo nel 1662 la scultura per l'amato Santo (cm 113x80x45; fig. 77a-b)¹⁴³, e ad esporla in chiesa, già rinnovata nell'aspetto prima del 1631, ovvero prima della visita compiuta dall'abate Giulio Vecchioni¹⁴⁴. L'intera vicenda è documentata nell'archivio parrocchiale¹⁴⁵, nel quale il manoscritto che annota le elemosine raccolte per la cappella di San Costabile ci rivela anche che dal 1644 i cittadini del luogo cominciarono a pensare a qualche miglioria da apportare alla cappella (già citata in un elenco delle cappelle e dei patronati del 1624-29), quella cappella che era stata profanata dai

¹⁴¹ Vi partecipava lo stesso signore di Castellabate, il marchese di Torrecuso Girolamo Caracciolo.

¹⁴² Il busto doveva essere in rame dorato e la testa, le mani, la mitra, il pastorale e il castello in argento.

¹⁴³ SABAP SA, Ufficio Catalogo, Castellabate, Chiesa di Santa Maria Assunta, scheda OA/I 1500222694, di A. Pignataro, 1993 (ArtPast/2005 R. Caneschi), attribuito al XVIII secolo e ritenuto fatto di rame cesellato e dipinto, dunque in rame anche il capo e le mani; DVL, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Castellabate-Parrocchia Santa Maria Assunta, scheda CEI DVY0065, qui considerato un busto del Settecento in rame dorato e legno dipinto (presumibilmente il capo e le mani). Circa i materiali di cui si compone l'opera, Abbate riportava un'informazione imprecisa, che diverge dalle precedenti, scrivendo prima di un busto «in argento e rame», e poi di un «santo d'argento» accompagnato in chiesa, cfr. F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Dai longobardi agli svevi*, Roma, Donzelli, 1997, pp. XI-XII. Di una statua d'argento parlava anche Francesco Volpe, cfr. F. Volpe, *L'età moderna*, in F. Volpe, a cura di, *La basilica di S. Maria de Gulia*, cit., pp. 57-107, in part. p. 86. Solo Kalby riferiva di opera in rame, cfr. L. Kalby, *Santa Maria de Gulia: la documentazione artistica*, in *ivi*, pp. 155-169, in part. p. 167.

¹⁴⁴ Kalby ritiene che in quella data la chiesa avesse già assunto l'impianto a tre navate, cfr. L. Kalby, *Santa Maria de Gulia: la documentazione artistica*, cit., p. 168.

¹⁴⁵ Castellabate, Archivio della Parrocchia di Santa Maria Assunta, documento 17, *Libro delle elemosine per la Cappella di S. Costabile 1644-1707*, dal quale hanno attinto vari studiosi, cfr. ad esempio A.M. Farina, *Un Santo Cilentano San Costabile Gentilcore Fondatore e Patrono di Castellabate*, in «Comunità in dialogo», 1, 1979; A. D'Auria, *San Costabile. Iconografia popolare nell'ambiente e nelle vicende di Castellabate*, Acciaroli (Sa), Centro di promozione culturale per il Cilento, 1993; G. Malzone, *Antichi luoghi di culto nel territorio di Castellabate. 2. La Cappella dell'Annunziata*, in «Le nostre radici», 3, 1995, pp. 10-18; F. Volpe, *L'età moderna*, cit., pp. 85-86, 102.

pirati turchi nel 1625; e dell'evento gli abati scriveranno sempre con un certo rammarico nelle loro relazioni¹⁴⁶.

Alla luce della documentazione archivistica locale, il pagamento di 120 ducati fatto al Treglia il 26 febbraio 1661 per conto del procuratore Cepolla, di cui Eduardo Nappi ha rinvenuto la cedola di pagamento nell'Archivio Storico del Banco di Napoli¹⁴⁷, deve essere correttamente considerato il primo acconto per un'opera che verrà licenziata dall'artefice solo il 2 novembre 1662, e che arriverà a destinazione non prima del 10 (per una somma totale di 335 ducati, 4 tarì e 11 grana). In definitiva, per il febbraio del '61, esattamente per il giorno 17, la cronaca parrocchiale racconta di un primo incontro avvenuto a Napoli con l'argentiere, per concordare la soluzione "economica" di un busto in rame e argento, al quale avrà fatto seguito il pagamento del 26 successivo, «a conto del prezzo d'una statua del glorioso Santo Costabile»¹⁴⁸.

Il *Reliquiario a busto di san Costabile* (fig. 77a-b), come si mostra attualmente, annovera una base ovale di fattura contemporanea, in legno rivestito da lamine di rame sbalzato e dorato, che poggia su quattro piedi di ottone tornito e dorato. Il santo benedettino è rappresentato con l'abito monastico fermato da una corda in vita e con il piviale che si apre all'altezza delle braccia, sul quale però il consueto fermaglio è sostituito da una teca reliquiario ovale dalla tesa liscia (sembra un'aggiunta successiva); le lamine del busto sono in rame sbalzato, cesellato e dorato, invece la teca-reliquiario è in argento (anch'essa aggiunta successivamente). Il santo espone le insegne vescovili, ossia il pastorale e la mitra in ottone dorato, e sorregge un castello in argento (novecentesco), simbolo di Castellabate, con il giglio in alto; tali attributi iconografici differiscono stilisticamente dal busto e appaiono di fattura più recente. Le mani e il capo sono gli unici elementi dipinti, e sono stati variamente interpretati dagli studiosi, ora come oggetti di rame, ora di legno.

Per quanto non sia stato possibile movimentare il busto ed esaminarlo al meglio, verificando anche il montaggio di mani e testa ed eventuali iscrizioni, e pur prendendo atto

¹⁴⁶ G. D'Aiello, *Lo sbarco dei turchi nel 1625 a Castellabate. Prima parte*, in «Annali cilentani», 1, 1991, pp. 143-160; G. D'Aiello, *Lo sbarco dei turchi nel 1625 a Castellabate. Seconda parte*, in «Annali cilentani», 2, 1991, pp. 96-116.

¹⁴⁷ Nel saggio di Nappi si legge di un busto realizzato nel 1661, ma l'autore ignora la bibliografia esistente, cfr. E. Nappi, *Il Sant'Antonio da Padova di Cerreto Sannita e nuove acquisizioni sugli argentieri Giovanni Maiorino e Aniello Treglia*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2017-2018*, Napoli, Arte'm, 2018, pp. 136-140, in part. pp. 137, 138, doc. 14.

¹⁴⁸ E. Nappi, *Il Sant'Antonio da Padova di Cerreto Sannita e nuove acquisizioni*, cit., p. 138, doc. 14.

di casi in cui il restauro ha dimostrato che teste che si pensava fossero in legno sono in rame (il *Reliquiario di san Lucido* ad Aquara)¹⁴⁹, si può affermare che tali ultimi elementi del *San Costabile* sono in legno. Inoltre la compattezza e la lucentezza delle superfici dipinte fa supporre che siano stati ritoccati, e basti osservare, per averne la prova, le fotografie di fine Novecento della Parrocchia e della Soprintendenza (fig. 77c-d). Benché esistano casi di mani e teste d'argento montate su busti in legno in determinate ricorrenze, si pensi alla testa e alle mani di *San Ferdinando d'Aragona* del 1711 a Dragoni, di Francesco Cangiani¹⁵⁰, non si ha notizia che ciò potesse avvenire a Castellabate¹⁵¹.

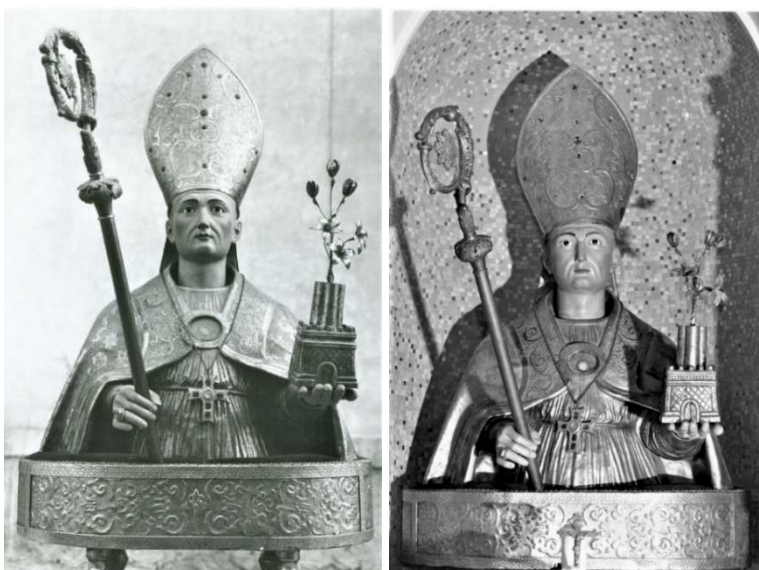


Fig. 77 c-d. Aniello Treglia, Anonimi, *Reliquiario di san Costabile*, 1662, sec. XX circa. Castellabate (Sa),

¹⁴⁹ R. Carafa, *Artisti regnicoli in provincia di Salerno: annotazioni per una produzione scultorea tra la fine del Quattrocento e il Cinquecento*, cit., pp. 65-94; R. Carafa, *Il santo degli Alburni: San Lucido di Aquara ed un busto reliquiario del XV secolo*, in *San Lucido di Aquara. Storia, culto e luoghi*, Salerno, Arci Postiglione, 2015, pp. 225-238; R. Carafa, in F. Abbate, A. Ricco, a cura di, *Ritorno al Cilento. Anteprima della mostra*, catalogo della mostra, Capaccio Paestum, 18 maggio - 18 luglio 2017, Foggia, Grenzi, 2017, p. 41.

¹⁵⁰ S. Squillante, *Un momento di collaborazione tra botteghe napoletane: la statua di San Ferdinando d'Aragona di Dragoni*, in «OADI», 16, 2017 (versione online su www.unipa.it).

¹⁵¹ In questa dialettica tra busti in rame con elementi in legno e tra busti in legno con elementi in argento si colloca l'ottocentesco *Reliquiario a busto di san Filippo* (cm 80x160x40; fig. 78a-b) nella chiesa di San Filippo d'Agira a Laurito, in legno scolpito, argentato e dorato, che emula una scultura in metalli preziosi (non ci sono informazioni per ritenerlo la copia di un originale in argento secondo i modi forniti per altre opere da Gian Giotto Borrelli nel suo saggio *Lorenzo Vaccaro, Giovan Domenico Vinaccia, Domenico Antonio Vaccaro: modelli per argenti, argenti come modelli*, in R. Casciaro, a cura di, *Cartapesta e scultura polimaterica*, atti del convegno, Lecce, 9 - 10 maggio 2008, Galatina [Le], Congedo, 2012, pp. 141-160). Cfr. SABAP SA, Ufficio Catalogo, Laurito, Chiesa di San Filippo d'Agira, scheda OA/I 1500236762, di M. Tortora, 1993 (ArtPast/2005 P. Mercadante); DVL, Ufficio Beni Culturali, IDBSA, contenitore Parrocchia San Filippo-Laurito, scheda CEI DWL0061, con impropria datazione al XVIII secolo.

chiesa di Santa Maria Assunta. Foto c) Parrocchia; d) Soprintendenza (1993).



Fig. 78 a-b. *Reliquario di san Filippo*. Laurito (Sa), chiesa di San Filippo d'Agira.



Fig. 79. Ditta Daria Catello, *San Costabile*, 1993, part. Castellabate (Sa), chiesa di Santa Maria Assunta.
Fig. 80. *Reliquario di san Massimo vescovo*, 1661, 1803 (testa). Montevergine (Av), Museo dell'Abbazia

Indugiando ancora sullo specifico argomento, va aggiunto che gli elementi in legno del busto cilentano potrebbero essere ottocenteschi, se non novecenteschi (si consideri il *San Costabile* del 1993 della ditta Catello; fig. 79), vale a dire che non erano stati concepiti nel Seicento per sostituire originali d'argento. È indubbio che essi appaiano non del tutto armoniosi nell'insieme; inoltre il volto fa ricordare tante teste in metalli preziosi realizzate dopo i depredamenti governativi di oggetti in argento decretati nel 1794 da re Ferdinando IV (fig. 80)¹⁵². Le incongruenze rilevate fin qui trovano conferma nella documentazione archivistica e fotografica reperibile a Castellabate e citata in parte della letteratura locale, che invero poneva l'attenzione sul santo a causa di uno spiacevole avvenimento, il trafugamento di un altro reliquiario a busto di cui a breve si dirà¹⁵³. Purtroppo tale documentazione, al pari della produzione letteraria, è di difficile consultazione, ed è del tutto ignorata dalla critica specialistica. Tuttavia, se dell'opera del Treglia di fatto non rimane che il busto in rame, è possibile capire, grazie a tali fonti, come esso sia potuto giungere a questo stato. Intanto l'impostazione originaria del busto, dalla quale deriva quella attuale, è convalidata da una litografia di Francesco Apicella, presumibilmente stampata tra gli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento (cm 37,6x28,5; fig. 81), con le sole varianti della mano benedicente e della pedagna (tardobarocca).

Nel 1993, a Castellabate, Alfredo D'Auria redigeva un libretto per «commemorare l'evento del nuovo busto argenteo [dei Catello], che il popolo ha voluto donare al suo Santo Fondatore e Protettore»¹⁵⁴ e per proporre l'istituzione della Deputazione del Tesoro di San Costabile, con l'obiettivo di curare il tesoro del santo e ogni memoria ad esso riferita, che fondamentalmente coincide con la storia del centro urbano e della sua comunità. L'autore narrava, attingendo dalle fonti parrocchiali note, le circostanze che avevano indotto alla commissione dell'opera al Treglia, ma andava ben oltre quegli avvenimenti, per descrivere, attraverso altre fonti archivistiche e poi attraverso i ricordi dei protagonisti, le vicissitudini

¹⁵² Le disposizioni ferdinandee obbligavano così comunità religiose e fedeli a rifare sui loro santi le teste d'argento mancanti, similmente a quanto avvenuto nel 1803 per i benedettini di Montevergine, che rifacevano quelle dei sedici reliquiari a busto in rame dorato (per la maggior parte seicenteschi), sistematicamente celebrati dalle fonti, oggi esposti nel Museo dell'Abbazia, come il *San Massimo* (fig. 80), cfr. L. Coiro, in P. Leone de Castris, a cura di, *Il Museo Abbaziale di Montevergine. Catalogo delle opere*, Napoli, Art Studio Paparo, 2016, pp. 138-141, che riporta la bibliografia precedente.

¹⁵³ Cfr. in merito A.M. Farina, *Un Santo Cilentano San Costabile Gentilcore Fondatore e Patrono di Castellabate*, in «Comunità in dialogo», 1, 1979.

¹⁵⁴ A. D'Auria, *San Costabile*, cit., p. 9.

contemporanee dell'antico busto, cominciando dall'epidemia di colera del 1836-37. Partendo da una memoria manoscritta della famiglia Di Sessa¹⁵⁵, di Castellabate, rammentava che l'uscita indenne dall'epidemia della sua comunità aveva generato l'idea di dedicare al santo un nuovo busto, interamente d'argento, per ringraziarlo della protezione ricevuta. Il declino della fortuna del reliquiario del Treglia iniziava allora.



Fig. 81. Francesco Apicella, *San Costabile*, 1837-44.

Fig. 77 a. Aniello Treglia, Anonimi, *Reliquiario di san Costabile*, 1662, sec. XX circa. Castellabate (Sa), chiesa di Santa Maria Assunta.

Intrapresa la colletta e intensificata nel 1842, dopo la pubblica benedizione del Santo avvenuta in presenza dell'abate Costabile Marigola e del Sotto Intendente – lo registrava Di Sessa –, non era stata raggiunta una cifra sufficiente, ma nonostante ciò era stato dato incarico all'argentiere napoletano Mattia Contursi di realizzare il nuovo busto, con l'impegno ad utilizzare i pezzi d'argento della scultura del Treglia. Ecco le parole del D'Auria che riassumono la situazione:

«Bisognava ordinare la statua e nello stesso tempo cercare di risparmiare. E si escogitò una scorciatoia: giacché la vecchia statua del Treglia sarebbe rimasta come doppione e quindi soltanto in rari casi utilizzabile,

¹⁵⁵ Castellabate, Archivio della Famiglia Di Sessa, *Libro di Memoria fatto da me Costabile Di Sessa dalla mia nascita e di mia moglie e figli e case comprate e territori*, manoscritto di 81 carte.

si pensò di prelevare da questa, volontariamente, i pezzi d'argento che potevano andare benissimo anche per la nuova. In tal modo si risparmiavano diversi bei ducatonì, e si procedette su questa strada»¹⁵⁶.

Così, il 16 febbraio 1844 Castellabate riceveva il nuovo *Reliquiario a busto di San Costabile* (fig. 82), «tutto di argento», nel quale erano stati reimpiegati elementi più antichi. Esso aveva avuto comunque un costo significativo: «il costo docati mille ducento in fuori della testa e mano e castello che aveva in mano»¹⁵⁷. Quanto rimasto della scultura del Treglia era così accantonato. Anche l'opera di Contursi raggiungeva un'ampia diffusione per mezzo della stampa di immagini litografiche, come quella di Stefano Samele di Salerno (cm 37,6x28,5; fig. 83). Proprio l'immagine di Samele ci consente di datare la precedente di Apicella tra la fine degli anni Trenta – dopo il 1837 – e l'inizio dei Quaranta, ovvero negli anni in cui occorreva racimolare denaro per il nuovo *San Costabile*.



Fig. 82. Mattia Contursi, Aniello Treglia, *Reliquiario di san Costabile*, 1844, 1662. Castellabate (Sa), chiesa di Santa Maria Assunta.

Fig. 83. Stefano Samele, *Reliquiario di san Costabile*, fine sec. XIX.

I resti della scultura di Aniello verranno letteralmente recuperati e ripresi dopo il

¹⁵⁶ A. D'Auria, *San Costabile*, cit., p. 35.

¹⁵⁷ Castellabate, Archivio della Famiglia Di Sessa, *Libro di Memoria fatto da me Costabile Di Sessa dalla mia nascita e di mia moglie e figli e case comprate e territori*.

trafugamento del reliquiario a busto di Contursi, avvenuto nella notte tra il 18 e il 19 novembre del 1974. Dopo il furto, il busto del Treglia verrà messo sulla pedagna utilizzata dalla scultura del Contursi e completato delle parti mancanti, ovvero della testa e delle mani, fatte in legno, del pastorale, della mitra, del castello e del giglio, fatti in metallo.

«risolsero di renderlo di nuovo idoneo alla funzione cui in origine era stato destinato facendo formare da anonimo scultore la testa e le mani di legno dipinto, non trascurando di ornarlo con un nuovo castello, pastorale, giglio e mitra»¹⁵⁸.

Con le integrazioni, l'antica lamina di rame verrà dorata, ma la doratura interesserà anche l'abito monastico, che in origine, secondo D'Auria, aveva un colore scuro, per l'appartenenza di Costabile all'ordine benedettino (non è detto che non siano stati ossidazioni e sporco, più condensati lì dove la lamina non è liscia). Così il busto del Treglia matura una nuova immagine (fig. 84)¹⁵⁹, che però non è la definitiva. Nell'ultimo decennio del Novecento altri eventi vi cambieranno basamento, mitra e croce pettorale (fig. 77d)¹⁶⁰.



Fig. 84. Aniello Treglia, Anonimi, *Reliquiario di san Costabile*, 1662, 1844, 1974 post. Castellabate (Sa), chiesa di Santa Maria Assunta.

Fig. 77 d. Aniello Treglia, Anonimi, *Reliquiario di san Costabile*, 1662, 1974 post, 1993 circa. Castellabate

¹⁵⁸ A. D'Auria, *San Costabile*, cit., p. 46.

¹⁵⁹ A.M. Farina, *Un Santo Cilentano San Costabile Gentilcore Fondatore e Patrono di Castellabate*, in «Comunità in dialogo», 1, 1979. La croce pettorale è del tipo che si sviluppa tra Sei e Settecento in lamina traforata su un verso e in lamina incisa con Cristo crocifisso sull'altro.

¹⁶⁰ Dei precedenti oggetti non ho rinvenuto traccia.

(Sa), chiesa di Santa Maria Assunta.

Dunque il *Reliquiario di san Costabile* del 1662 veniva realizzato, stando alle carte d'archivio, da uno degli argentieri più importati del momento nella capitale del Viceregno, specializzato in grandi opere quali statue, cibori e paliotti, documentato ad oggi dal 1655 al 1672¹⁶¹. La presunta data più antica della sua attività, il 1633, riportata dai Catello nel 1977 a proposito del rifacimento degli antichi busti dei santi patroni di Napoli su modelli di Andrea Falcone, potrebbe essere una svista¹⁶², benché la stessa data venga riproposta da Daria nel 2007¹⁶³ (del resto Falcone nasceva nel 1630). L'anno di morte, invece, il 1672, è noto agli studiosi almeno dal 1978 grazie a Franco Strazzullo, che ne collocava l'evento

¹⁶¹ Tra gli studiosi che hanno contribuito a migliorare le conoscenze sul Treglia, oltre agli autori citati e che citerò, occorre ricordare anche M. Borrelli, *Contributo alla storia degli artefici maggiori e minori della mole Girolimiana*, Napoli, Laurenziana, 1968, V, p. 80; E. Nappi, *Catalogo delle pubblicazioni edite dal 1883 al 1990, riguardanti le opere i architetti, pittori, scultori, marmorari ed intagliatori per i secoli XVI e XVII, pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano, Edizioni LT, 1992, p. 133; E. Nappi, *Santa Maria della Sanità, inediti e precisazioni*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, Electa Napoli, 2000, pp. 61-76, in part. p. 74, ove il doc. 79 è ripreso da R.C. Leardi, *Il ciclo ritrovato di Bernardino Fera nella 'sacra grotta' di Santa Maria della Sanità*, in *La chiesa e le catacombe di San Gaudosio. Storia di un restauro*, Napoli, Arte'm, 2017, pp. 31-45, in art. pp. 32, 44, nota 24; E. Nappi, *La Cappella del Tesoro e la Guglia di San Gennaro*, cit., pp. 91-99, in part. p. 96; E. Nappi, *I Gesuiti a Napoli: nuovi documenti*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, Electa Napoli, 2003, pp. 111-133, in part. p. 129; R. Lucchese, *La chiesa dei Gerolamini*, in *Quaderni dell'Archivio Storico. 2007/08*, Napoli, Fondazione Banco di Napoli, 2009, pp. 587-614, in part. pp. 606, 607; G. Guida, *Alcuni artisti dei secoli XVII-XIX nelle carte dell'Archivio Storico del Banco di Napoli-Fondazione*, in *Quaderni dell'Archivio Storico, 2011/13*, Napoli, Fondazione del Banco di Napoli, 2014, pp. 383-410, in part. p. 384; G. Forgione, *Il complesso dei Girolamini. Artisti e committenti nella Napoli del Seicento*, tesi di dottorato, tutor T. Montanari, Scuola di dottorato in Scienze Archeologiche e Storico-Artistiche, ciclo XXVII, Università degli Studi di Napoli "Federico II", a.a. 2013-14, pp. 114, 118-120, 171, 270-271; E. Nappi, *La chiesa e il convento di San Domenico Maggiore di Napoli: documenti*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna*, Napoli, Arte'm, 2015, pp. 35-53, in part. p. 48. Una precedente aggiunta al catalogo del Treglia era fatta impropriamente nel 2006, con due candelieri del 1703, in D. Marchese, A. Ricco, *Una segnalazione. Il Museo Sansossiano di Frattamaggiore*, in F. Abbate, a cura di, *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, Napoli, Paparo, 2006, II, pp. 603-612, poi revisionata in favore dell'argentiere «A.T.» nel 2013 in A. Ricco, *Argentiere «A.T.» (Antonio Torrone ?), Coppia di candelieri*, in *Gli argenti sacri del Museo Sansossiano. Frattamaggiore*, Sorrento (Na), Di Mauro, 2013, pp. 32-33.

¹⁶² C. Catello, E. Catello, *La Cappella del Tesoro di San Gennaro*, Napoli, Edizioni del Banco di Napoli, 1977, p. 82.

¹⁶³ D. Catello, *Il restauro delle opere in argento*, Napoli, Giannini, 2007, p. 165.

nell'autunno di quell'anno¹⁶⁴; oggi Roberto Carmine Leardi ha trovato un documento che fa anticipare l'*ante quem* della sua dipartita all'11 agosto '72¹⁶⁵. Al di fuori di questo arco cronologico la critica pone però il *Reliquiario di santo Stefano* del 1685 (fig. 85), nella Cattedrale di Caiazzo¹⁶⁶, alquanto affine al *Reliquiario di san Ferdinando d'Aragona* del 1706 (fig. 86), ma del figlio Matteo¹⁶⁷.



Fig. 85. Aniello Treglia (?), *Reliquiario di santo Stefano*, 1685. Caiazzo (Ce), cattedrale.

Fig. 86. Matteo Treglia, *Reliquiario di san Ferdinando d'Aragona*, 1706. Caiazzo (Ce), cattedrale.

¹⁶⁴ Strazzullo aveva comunicato il periodo di morte, circoscritto all'autunno 1672, in seguito ad un pagamento del 12 ottobre di quell'anno, F. Strazzullo, *La Real Cappella del Tesoro di S. Gennaro*, cit., p. 122. I Catello scrivevano del 1671, cfr. C. Catello, E. Catello, *La Cappella del Tesoro*, cit., p. 98.

¹⁶⁵ R.C. Leardi, *Oggetti ordinari e straordinari. Nuovi documenti sulla produzione di argenti nella Napoli del secondo Seicento*, in «Locus amoenus», 17, 2019, pp. 67-86, in part. p. 69, 76-77, doc. 10.

¹⁶⁶ C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani*, cit., 1972, pp. 123, 208-209, ove gli autori scrivevano «Nel 1685 il Treglia realizzò, con le offerte dei fedeli, la statua di S. Stefano», rifacendosi anche a B. di Dario, *Notizie storiche della città e diocesi di Caiazzo*, Caiazzo, 1940, e riconfermavano l'anno successivo in C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani*, cit., 1973, pp. 153, 224-225; C. Catello, E. Catello, *Scultura in argento*, cit., pp. 71, 80-81; C. Catello, *Argenti antichi*, cit., pp. 66-67, 96-97, figg. 58-59; D. Catello, *Argenti e argentieri*, cit., p. 242; tra i più recenti anche S. Squillante, *Un momento di collaborazione tra botteghe napoletane: la statua di San Ferdinando d'Aragona di Dragoni*, cit.

¹⁶⁷ Trafugati prima della campagna di catalogazione della Soprintendenza di Caserta, di essi ritroviamo solo le schede dei basamenti, attribuite alla seconda metà del XVII secolo, cfr. Soprintendenza ABAP di Caserta, d'ora in poi SABAP CE, Ufficio Catalogo, Caiazzo, Chiesa di Santa Maria Assunta, scheda OA/I 1500210348, di A. Cucciniello, 1993 (ArtPast/2005 F. Perciavalle); scheda OA/I 1500210346, di A. Cucciniello, 1993 (ArtPast/2005 F. Perciavalle).

Il raffronto tra il busto di Castellabate e quelli realizzati dal Treglia tra gli anni Cinquanta e Sessanta conferma le incongruenze illustrate sopra e fa intuire quale possa essere stata la primitiva immagine del *Reliquiario di san Costabile*, ben lontana dalla rigidità attuale. Prendiamo quindi in considerazione il *Reliquiario di san Rocco* in rame dorato e argento del 1658-59 (fig. 87) di Montella, voluto dalla comunità come ex-voto per la fine della peste nel '56 (quando san Rocco era proclamato protettore del paese), invero non particolarmente conosciuto se in testi di ampia divulgazione quali sono le guide rosse del Touring Club, pur redatte e revisionate da napoletani ed irpini, non è menzionato con la paternità al Treglia¹⁶⁸. Esso oggi è collocato nella collegiata di Santa Maria del Piano, ma proviene dalla chiesa dell'Annunziata, distrutta dal sisma del 1980¹⁶⁹. Il busto si conserva così come uscito dalla bottega del suo artefice, con il corpo in rame dorato e con testa, mani e teca in argento. Prendiamo in considerazione anche il *Sant'Aspreno* in argento del 1663-64 (fig. 88), conservato nella cappella del Tesoro di San Gennaro a Napoli, sul quale però è montata la testa cinquecentesca di un ignoto napoletano che impiegava il punzone «B» in campo quadrangolare¹⁷⁰. Si tratta del primo di sei busti, raffiguranti gli antichi Patroni di Napoli,

¹⁶⁸ Touring Club Italiano, *Campania*, prima ed., Milano, Touring Editore, 1981, nuova ed., *La Biblioteca di Repubblica*, 2005, p. 444.

¹⁶⁹ L'acquisto di una statua in argento dedicata a san Rocco veniva sancita nel 1656, subito dopo la peste, cfr. D. Ciociola, *Montella. Saggio di memorie critico cronografiche*, Montella (Av), Cianciulli, 1877, ristampa, Montella (Av), Dragonetti, 1986, pp. 156-157. Ampiamente venerato a Montella e ricordato da fonti irpine, il busto di *San Rocco* del Treglia era citato nel 1991 nella chiesa di Santa Maria del Piano come una delle opere sopravvissute ai terremoti e alle vicende devastanti del tempo, mentre delle chiese dell'Annunziata e della Madonna della Libera (nell'Ottocento c'era la parrocchia capitolare di Santa Maria della Libera, Annunziata e San Giuseppe) erano rammentate due sole tele, cfr. S. Moscariello, *Montella tra note e immagini*, Montella (Av), Dragonetti, 1991, p. 111; anche G. Passaro, *La collegiata di Santa Mara del Piano di Montella*, Montella (Av), Dragonetti, 1995, p. 59. Nel 1999 Elio Catello pubblicava una polizza di pagamento al Treglia del 1658 per il *San Rocco*, cfr. E. Catello, *Argenti napoletani del Seicento*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, Electa Napoli, 1999, pp. 7-15, in part. pp. 8, 13, doc. 8; il documento è trascritto nuovamente in E. Nappi, *Il Sant'Antonio da Padova di Cerreto Sannita e nuove acquisizioni*, cit., p. 137, doc. 11, che tuttavia pubblica altre cedole di pagamento al nostro artista.

¹⁷⁰ Nel corso del restauro dell'opera Daria Catello registrava sul lato posteriore della testa, e poi lo pubblicava, il punzone «B», probabilmente in campo quadrato, accanto al marchio dell'Arte «NAPL» in uso nel XVI secolo, cfr. D. Catello, *Il restauro delle opere in argento*, cit., pp. 157-161, in part. pp. 136-137, 138-139; il restauro era esteso a tutti gli antichi Santi Patroni realizzati dal Treglia grazie ad un progetto della Soprintendenza di Napoli competente in materia. Il punzone parrebbe simile a quello presente in C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria napoletana*, cit., p. 57.

che Treglia eseguiva in argento su modello di Falcone per sostituire i busti lignei cinquecenteschi, dei quali veniva salvata solo la testa in argento¹⁷¹.



Fig. 87. Aniello Treglia, Argentieri meridionali, *Reliquiario di san Rocco*, 1658-59 sec. XIX (attributi). Montella (Av), chiesa di Santa Maria del Piano, già nella chiesa dell'Annunciata.

Fig. 88. Argentiere «B», Aniello Treglia, *Reliquiario di sant'Aspreno*, sec. XVI, 1663-64 (busto). Napoli, cattedrale di San Gennaro.

A questo punto c'è da fare un'ultima constatazione, relativa alla qualità dell'opera cilentana, o quello che ne rimane. Anche se incompleto, il volume del busto è meno elaborato rispetto a quelli napoletani degli anni Sessanta, e risente dei modelli di primo Seicento, per i quali il piviale avvolge per intero il corpo senza mostrare null'altro (valga il noto *Reliquiario di san Gennaro* del 1639 dell'Ospedale omonimo di Napoli)¹⁷², e la fissità del volto ha un carattere più devozionale. Non è detto che la sua semplicità, che non è condivisa nemmeno dal santo irpino degli anni Cinquanta, non possa essere giustificata dalle ristrettezze finanziarie della comunità di Castellabate, che avrebbero condizionato la

¹⁷¹ Hanno affrontato il problema per primi, dopo una preliminare sistemazione del patrimonio artistico della cappella del Tesoro, C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani*, cit., 1972, pp. 61, 123-124; C. Catello, E. Catello, *La Cappella del Tesoro*, cit., pp. 80-82, 145 nota 87; F. Strazzullo, *La Real Cappella del Tesoro di S. Gennaro*, cit., pp. 118-123; V. Rizzo, *Scultura della seconda metà del Seicento*, in R. Pane, a cura di, *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, Milano, Ed. di Comunità, 1984, pp. 363-408, in part. p. 395.

¹⁷² R. Middione, in P.L. de Castris, a cura di, *Castel Nuovo. Il Museo Civico*, Napoli, De Rosa, 1990, p. 214.

maestria e l'estro del suo artefice, in un momento in cui costui riceveva un gran numero di commissioni per opere di notevole impegno, quali busti e paliotti, da committenti di notevole importanza.

I busti da me esaminati, ovvero a Castellabate e a Montella, non riportano il marchio con le cifre distintive del Treglia, tuttavia mi soffermo sul suo punzone perché oggi va sollevato il problema del rinvenimento del suo marchio. Occorre capire se e come il marchio “·A·T·” (fig. 89a), che i Catello rilevavano nel 1972 sul *Reliquiario di san Gennaro* a Napoli, sia stato utilizzato dal figlio Matteo e dalla sua bottega dopo la morte di Aniello nel 1672, prendendo sempre atto del fatto che in una bottega possono rimanere sia opere complete che elementi lavorati secondo criteri seriali, che poi sono gli elementi sui quali spesso ritroviamo i bolli (ad esempio lamine a sbalzo, testate di croci, manici *et cetera*). Occorre anche chiarire i punzoni con le lettere A e T reperiti per uno stesso periodo e gli argentieri con queste stesse iniziali, perché le ricerche recenti hanno elevato il numero degli oggetti conosciuti ed hanno evidenziato, seppur in sottofondo, la necessità di fare ordine tra artisti, punzoni e date.



Fig. 89 a-c. Marchi di argentieri napoletani: a) Aniello Treglia; b) Antonio Torrone; c) Argentiere «·A·T·».



Fig. 90. Argentiere «·A. T.», *Calice*. Otranto (Le), Diocesi.

Un maggiore livello di attenzione è richiesto dal proliferare di attribuzioni ad Aniello

Treglia, con ipotesi non sempre sorrette da dati stilistici e storici, come avviene nell'Inventario diocesano dei beni storico-artistici di Otranto, ove gli è stato assegnato un calice della tipologia a "traforo partenopeo" (cm 25x11; fig. 90)¹⁷³ che è difficile collocare prima della morte di Aniello (1672), in quanto gli esemplari più antichi afferiscono al decennio successivo. Un'accortezza maggiore è richiesta per l'attribuzione ad Aniello di un servizio di tre carteglorie (la maggiore cm 34x45, fig. 91; le minori cm 31x27, fig. 92), databili tra gli ultimissimi anni del Sei e l'inizio del Settecento¹⁷⁴, conservate nella cattedrale della Santissima Achirópita di Rossano (Cs), che nel 1974 erano considerate di un anonimo argentiere napoletano «A.T.»¹⁷⁵ e successivamente, con la schedatura della Diocesi, opere del Treglia. Andare oltre l'orizzonte tracciato dai Catello nel 1996¹⁷⁶, che chiude lo sguardo su un numero determinato di artisti e punzoni, avrebbe comportato per Maria Teresa Cascione vagliare l'ipotesi che il marchio incusso sull'ostensorio di primo Settecento (cm 83,5x19; fig. 93) della Cattedrale di Matera¹⁷⁷, oggi nel Museo diocesano, non fosse né di Aniello Treglia (fig. 89a), in quanto l'opera poco si concilia con i suoi anni, né di Antonio Torrone (fig. 89b), in quanto privo della cornice perlinata assegnatagli dai Catello, bensì di un nuovo talentuoso argentiere napoletano (fig. 89c)¹⁷⁸.



¹⁷³ Cfr. www.beweb.it, relativamente alla diocesi di Otranto; qui viene registrato il punzone «A. T.», ripetuto tre volte sul bordo della base.

¹⁷⁴ Si relazionano ad esemplari noti come le carteglorie di Acquaviva delle Fonti dell'argentiere "B.V.", datate al 1694, cfr. A. Catello, in N. Spinosa, a cura di, *Ritorno al Barocco*, cit., pp. 120-121.

¹⁷⁵ Soprintendenza ABAP di Catanzaro, Cosenza e Crotona, d'ora in poi SABAP CS, Ufficio Catalogo, Rossano, Chiesa della SS.ma Achirópita, scheda OA/C 1800002486, di R. De Gennaro, 1974 (ArtPast/2006 C. Perri), nella quale sono registrati il bollo consolare «[.]C/ C» e il marchio dell'Arte di Napoli (NAP).

¹⁷⁶ C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria napoletana*, cit.

¹⁷⁷ M.T. Cascione, *Gli argenti sacri della Cattedrale di Matera*, cit., p. 60.

¹⁷⁸ Per lo studio dell'ostensorio non mi è stato possibile toglierlo dalla vetrina del Museo diocesano di Matera.



Fig. 91-92. Argentiere «A.T.», *Servizio di carteglorie*. Rossano (Cs), cattedrale della Santissima Achiropita.





Fig. 93 a-e. Argentiere «A·T», *Ostensorio*. Matera, cattedrale, oggi Museo diocesano.

Il marchio trovato sull'ostensorio di Matera, battuto sul bordo del piede e all'estremità dell'ala destra dell'angelo, è «A·T» in un abaco rettangolare, con due soli puntini a mezza altezza prima delle lettere (fig. 89c); sul piede è frammentario, mentre sull'ala è più leggibile. Sull'ala sono presenti un frammento del «NA(P)» coronato e il bollo consolare «N·[.]·C» in campo sagomato, che per le lettere e la disposizione dei puntini, facendo riferimento all'elenco dei consoli dei Catello, potrebbe essere avvicinato al bollo di Nicola Cangiani («N·C·C»), attestato nel 1703, o all'altro di Nicola Alvino («N·A·C»), console tra il 1745 e il 1777¹⁷⁹. Le motivazioni formali orienterebbero verso l'inizio del secolo, anche per la fortuna avuta dalla tipologia di ostensorio, che rinvia ad esempio al manufatto di Francesco

¹⁷⁹ C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria napoletana*, cit., pp. 31, 34.

Avellino del 1725 a Catanzaro (fig. 94)¹⁸⁰.



Fig. 93 a. Argentiere «A·T», *Ostensorio*. Matera, cattedrale, oggi Museo diocesano.

Fig. 94. Francesco Avellino, *Ostensorio*, 1725. Catanzaro, cattedrale.

Del tutto diverso, e di più agevole lettura, è il reliquiario a busto in rame dorato e argento di *Santa Monica* (cm 80x74x42; fig. 95a-d), in deposito nella certosa di San Lorenzo a Padula, ma proveniente dalla vicina Buccino, nello specifico dalla chiesa di Sant'Antonio del complesso di Sant'Agostino, dunque proveniente dal territorio dell'arcidiocesi di Salerno. Il reliquiario è a Padula dal 1989¹⁸¹, evidentemente spostato dal luogo d'origine per esigenze di sicurezza dopo il sisma del 1980. Esso veniva schedato nel 1991¹⁸², dopo il restauro di Alfonso Serritiello, e veniva pubblicato nel 1994 nel celebre volume con il quale il Ministero per i beni culturali dava conto dei restauri condotti sui beni culturali delle aree terremotate, tra la Campania e la Basilicata, effettuati con fondi pubblici¹⁸³.

¹⁸⁰ O. Sergi, in S. Abita, a cura di, *Argenti di Calabria. Testimonianze meridionali dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra, Cosenza, 1° dicembre 2006 - 30 aprile 2007, Napoli, Paparo, 2006, pp. 168-169.

¹⁸¹ Il manufatto reca ancora il cartellino di quell'anno, cioè compilato in occasione del trasferimento, secondo il verbale di consegna n. 160 del 1989.

¹⁸² SABAP SA, Ufficio Catalogo, Buccino, Chiesa di Sant'Antonio, scheda OA/I 1500224393, di A. D'Avino, 1991, aggiornamento C. Restaino, 2001 (ArtPast/2005 A. Ricco).

¹⁸³ Soprintendenza generale agli interventi post-sismici in Campania e Basilicata, a cura di, *Dopo la polvere*.



Fig. 95 a-d. Seguace di Leonardo Carpentiero, *Reliquiario di Santa Monica*. Buccino (Sa), chiesa di Sant' Antonio, in deposito Padula (Sa), certosa di San Lorenzo.

Esso oggi si presenta su una base lignea creata in occasione del restauro, con il busto e l'aureola in rame dorato (ai lati sono visibili le linee di congiunzione delle lamine), e con le mani, il volto, la teca-reliquiario e probabilmente la cintura in argento. La santa è rappresentata in abito monacale, con la tunica sostenuta dalla cintura, il soggolo e il frontino che avvolgono il collo e il viso, il mantello e il velo sul capo (che scende fin sul petto). Il mantello e il velo sono decorati con motivi floreali che si evidenziano su un fondo ruvido. Nel petto ha la reliquia, inserita in una teca con la cornice mistilinea dal bordo perlinato, ritmata da una sequenza alternata di cherubini e di volute. Dell'opera lascia perplessi il trattamento dozzinale delle superfici d'argento, forse condotto dopo il restauro, che nasconde i dettagli del volto (fig. 95d).

Per stile e tipologia la nostra santa (fig. 95a) si relazione al *Reliquiario di santa Patrizia* (cm 65x65x70; fig. 96a-b) del Tesoro di San Gennaro a Napoli, datato al 1625. Quest'ultimo è stato attribuito a Leonardo Carpentiero dai Catello (1972), in seguito al rilevamento del punzone "LRC", per il quale però scrivevano di dover attendere conferme¹⁸⁴; conferme che in realtà non giungeranno, in quanto nel 1996 ancora utilizzeranno un tono probabilistico, «[il marchio] non può che essere il suo»¹⁸⁵, tuttavia oggi la proposta è condivisa da tutti. L'anonimo artefice del *Reliquiario di santa Monica* percorre la tradizione napoletana dei reliquiari a busto, intrisa di cultura tardo-manierista e di una forte componente devozionale, ma esibisce anche una particolare attenzione a soluzioni impiegate dallo specifico autore del busto di santa Patrizia.

¹⁸⁴ «Anche per la statua secentesca di S. Patrizia, recante il bollo di Leonardo Carpentiero si attende una definitiva conferma»: C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani*, cit., 1972, p. 163, nota 101.

¹⁸⁵ C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria napoletana*, cit., p. 93. Documentato per il 1620, il Carpentiero veniva fatto giustiziare dal cardinale Zapata per lesa maestà, ma stando al reliquiario del 1625 risulta artista abilissimo, che purtroppo non ha goduto di particolari fortune presso gli studiosi. Le informazioni sull'argentiere oggi non sono molto diverse da quelle fornite nel secolo scorso tra gli anni Settanta e Ottanta, cfr. C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani*, cit., 1972, pp. 100, 163, nota 101; C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani*, cit., 1973, p. 128; C. Catello, E. Catello, *La Cappella del Tesoro*, cit., pp. 82, 146, nota 89; F. Strazzullo, *La Real Cappella del Tesoro di S. Gennaro*, cit., p. 165, che non attribuisce al Carpentiero; A. Catello, in R. Causa, G. Galasso, N. Spinosa, a cura di, *Civiltà del Seicento a Napoli*, cit., II, p. 309. Il Carpentiero e la *Santa Patrizia* vengono generalmente citati per contestualizzare nell'ambito produttivo napoletano altre opere, ad esempio cfr. R. Middione, in N. Spinosa, a cura di, *Ritorno al Barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*, catalogo della mostra, Napoli, 12 dicembre 2009 - 11 aprile 2010, Napoli, Arte'm, 2009, II, pp. 119-120, cat. 4.2; ma questa operazione è fatta anche da chi scrive.



Fig. 96 a-b. Leonardo Carpentiero, *Reliquiario di santa Patrizia*, 1625. Napoli, cattedrale di San Gennaro. Foto a) anteriore al restauro del 1996.

Oltre che per l'impianto compositivo generale e per la gestualità (la mano sinistra di santa Patrizia varia di poco perché le dita devono reggere il suo attributo iconografico), l'artista attinge dall'opera partenopea per il modellato, ad ampi piani, dei panneggi del velo e del mantello, nonché per il modo in cui taglia le vesti sulla pedana (anche se la cesura netta del busto è condivisa da altri casi, come dal *Reliquiario di san Pietro* a Galatina)¹⁸⁶. La minore delicatezza delle superfici della *Santa Monica* potrebbe anche essere determinata dall'uso del rame, che non si presta a quelle eleganze che garantisce l'argento. Una maggiore drammaticità, invece, è data dal volto: è leggermente reclinato su un lato, i muscoli facciali sono contratti, la bocca semiaperta mostra i denti, e vi è una meticolosa cura dei particolari (fig. 95d). Proprio le caratteristiche del volto, nonostante le dipendenze dal busto del 1625, inducono ad avvicinare la realizzazione della *Santa Monica* agli anni mediani del Seicento. Essa non è comunque molto distante dai risultati raggiunti da Aniello Treglia con il *Reliquiario di san Rocco* del 1658-59 (fig. 87). Inoltre la trama vegetale creata nell'aureola trova riscontro in tante superfici ornamentali dei decenni centrali del secolo; qui va inoltre

¹⁸⁶ M. Bozzi Corso, in R. Casciaro, A. Cassiano, a cura di, *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto*, cit., pp. 158-159.

notato che le finiture a bulino, che mirano ad effetti pittorici, sono attestate su manufatti che si collocano in anni avanzati del secolo. Analogo discorso vale per la cornice d'argento della teca-reliquiario (fig. 95c). In conclusione, l'anonimo autore del reliquiario di Buccino potrebbe essere considerato un seguace di Leonardo Carpentiero, la cui attività si sarebbe estesa fino alla metà del Seicento.



Fig. 96 a. Leonardo Carpentiero, *Reliquiario di santa Patrizia*, 1625. Napoli, cattedrale di San Gennaro. Foto a) anteriore al restauro del 1996.

Fig. 95 a-b. Seguace di Leonardo Carpentiero, *Reliquiario di Santa Monica*. Buccino (Sa), chiesa di Sant' Antonio, in deposito Padula (Sa), certosa di San Lorenzo.

Dopo la metà del Seicento, probabilmente al terzo quarto, va condotta la croce processionale in bronzo argentato (cm 78x40; fig. 98a-c)¹⁸⁷ della chiesa parrocchiale di Santa Maria Maggiore a Sant'Angelo a Fasanella, che pur essendo priva di paternità è opportuno citare, perché documenta l'evoluzione di questa tipologia di manufatto liturgico. In questo periodo il tipo della croce acquisisce un'altezza maggiore, anche se il montante e la traversa vi perdono in larghezza, e soprattutto si afferma un modello di Cristo crocifisso ancora vivente, tipicamente barocco, grazie alle interpretazioni di Alessandro Algardi e di Gian Lorenzo Bernini¹⁸⁸, con il quale, secondo Alvar González-Palacios, avveniva una vera rivoluzione nel campo delle arti decorative¹⁸⁹. Se le variazioni dimensionali sono avvertibili già nell'esemplare (cm 86x44; fig. 97a-b)¹⁹⁰ della cattedrale di San Pantaleone a Vallo della Lucania, databile per ragioni stilistiche all'incirca alla metà del secolo, il tipo di Cristo crocifisso barocco fa la sua apparizione in diocesi con la croce di Sant'Angelo a Fasanella.

Caratterizzata di un pessimo stato di conservazione a causa di lesioni, ammaccature, abrasioni, rattoppi e saldature (non escluderei la possibilità che le figure incise siano state ricalcate), la croce di Fasanella si pone in continuità con l'esemplare di Vallo anche per l'immagine dell'Immacolata incisa sulla crociera, intorno alla quale ritroviamo i simboli del Sole, della Luna, dello specchio, che richiamano la tradizionale iconografia tridentina. Proprio tal ultimo aspetto fa ipotizzare la provenienza dell'oggetto dal convento dei francescani, per i quali l'iconografia surriferita è stata ampiamente accolta, come del resto dimostra il gran numero di dipinti caputaquensi di analogo soggetto di Gregorio da Pietrafesa

¹⁸⁷ DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Sant'Angelo a Fasanella-Parrocchia Santa Maria Maggiore, scheda CEI C8#0112.

¹⁸⁸ Per una panoramica sul Crocifisso barocco è ancora utile F. Negri Arnoldi, *Origine e diffusione del Crocifisso barocco con l'immagine del cristo vivente*, in «Storia dell'arte», 20, 1974, pp. 57-80.

¹⁸⁹ A. González-Palacios, *Il Tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco. Roma e il Regno delle Due Sicilie*, Milano, Longanesi, 1984, I, p. 56.

¹⁹⁰ DVL, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Parrocchia San Pantaleone-Vallo della Lucania, scheda CEI DY60104. La croce è in argento e rame dorato. Sulla macolla sono presenti le iscrizioni «S·P·M·» sotto l'immagine di san Pantaleone, e «S·P·A·», sotto l'immagine del sole. Le testate in rame recuperano un modello che abbiamo già visto sul territorio almeno dal 1631 (croce di Policastro), invece la macolla, nella sua struttura, fatta di cherubini in rame dorato e lamine d'argento sbalzato nel mezzo, ricorda la montatura delle pedagne dei busti-reliquiario, che abbiamo già riscontrato tanto per il 1625 quanto per il 1653. Le immagini incise, nello specifico l'Immacolata sul verso, molto delicata, è in sintonia con tanta pittura devozionale del tempo. La statuetta del Cristo crocifisso, invece, riprende un modello, più antico, che è stato ampiamente illustrato.

e Ippolito Borghese¹⁹¹. Mancano il cartiglio in alto e il teschio in basso, la cui presenza è attestata dai soli fori sulle lamine.



Fig. 97 a-d. Croce processionale. Vallo della Lucania (Sa), cattedrale di San Pantaleone.

¹⁹¹ Tra i recenti contributi anche N. Cleopazzo, *Un'aggiunta al catalogo di Ippolito Borghese: il politico per i Cappuccini di Novi Velia*, in «Arte cristiana», 887, 2015, pp. 107-112, che collega l'*Immacolata concezione* del Seminario di Massa (Sa), seppur ridipinta nel Settecento, ad un rinvenimento documentario relativo ad Ippolito Borghese. Sul dipinto nel 1998 si soffermava Mario Alberto Pavone proponendone la realizzazione da parte di Filippo Pennini sul prototipo del Borghese a Santa Maria La Nova a Napoli, cfr. M.A. Pavone, *Il bozzetto di Salisburgo nel percorso artistico di Filippo Pennini*, in «Barockberichte», 16/17, 1998, pp. 9-18.



Fig. 98 a-c. *Croce processionale*. Sant' Angelo a Fasanella (Sa), chiesa di Santa Maria Maggiore.

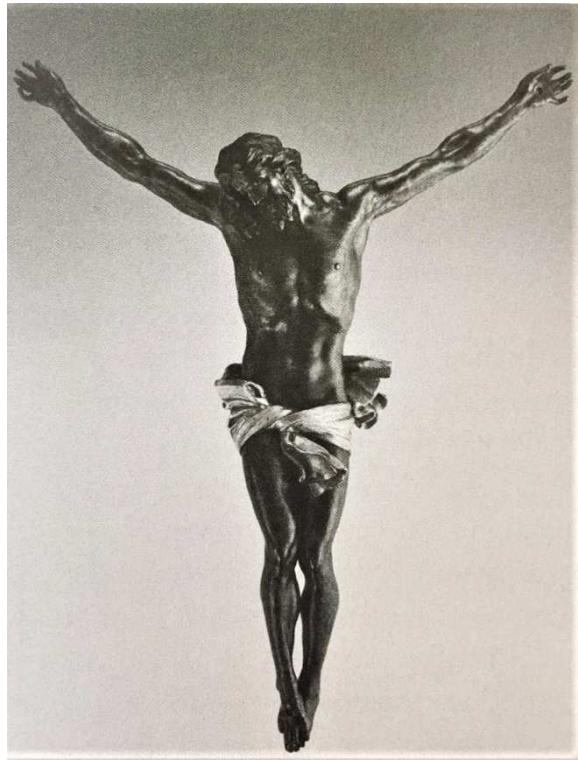


Fig. 98 b. *Croce processionale*. Sant' Angelo a Fasanella (Sa), chiesa di Santa Maria Maggiore.

Fig. 99. Gian Lorenzo Bernini, *Crocifisso*, 1655 circa. Collezione privata.



Fig. 100. Gian Lorenzo Bernini, *Crocifisso*, 1659. Collezione privata.

Fig. 101. Gian Lorenzo Bernini (su invenzione di), Ercole Ferrata, *Crocifisso*, 1659. Città del Vaticano, basilica di San Pietro.

L'anonimo autore del manufatto di Fasanella rappresenta un Cristo vivente (cm 22x19), fuso a tutto tondo, crocifisso a tre chiodi, ovvero secondo un'iconografia che ha avuto maggiore fortuna di quella a quattro chiodi. Il corpo è dritto, privo di torsione, ma totalmente in tensione, con le ginocchia leggermente disallineate a causa dei piedi trafitti da un solo chiodo. Il petto è rigonfio e il capo è alto, posto sul collo ben in vista, rivolto al Padre, quasi ad anelare l'ultimo respiro. Il Figlio qui rappresentato risente dei modelli elaborati negli anni Cinquanta da Bernini per il monumentale *Crocifisso* di Filippo IV nel monastero di San Lorenzo di El Escorial in Spagna (1654-57)¹⁹², di cui esisteva una versione ridotta a Roma (1655 circa; fig. 99), allora probabilmente in possesso di Alessandro VII Chigi, e per altri crocifissi più piccoli, con Cristo vivo, nella basilica di San Pietro in Vaticano (1659; fig. 101), quindi di maggiore visibilità. Questi ultimi erano realizzati da Ercole Ferrata su modello del Cavaliere (1659; fig. 100), rispetto al quale però il lombardo apportava una modifica, evidentemente su richiesta pontificia, e ritornava al tipo di Cristo crocifisso a tre chiodi inviato in Spagna¹⁹³.

Come il nostro ignoto artefice sia giunto a quei modelli non è possibile sapere, di certo però Bernini è stato il protagonista indiscusso dell'arte italiana del Seicento, molte sue opere sono state replicate, e molti suoi progetti hanno interessato i settori dell'argenteria, dell'oreficeria e in genere delle arti decorative, intervenendo finanche nei processi di fusione dei metalli, come ha evidenziato Francesco Petrucci¹⁹⁴. Attraverso la lettura di quelli che

¹⁹² La sostituzione del *Crocifisso* dall'altare maggiore di San Lorenzo a cinque anni dalla sua commissione induceva Bernini, in chiave anti-spagnola, a realizzare un'altra opera "simile" e a donarla al cardinale Pallavicini. La seconda versione di quel modello è stata identificata da Tomaso Montanari con il Crocifisso della National Gallery di Toronto, cfr. T. Montanari, *Bernini per Bernini: il secondo "Crocifisso" monumentale. Con una digressione su Domenico Guidi*, in «Prospettiva», 136, 2009, pp. 2-25; la sua ipotesi è stata ripresentata anche nel più recente T. Montanari, *La libertà di Bernini. La sovranità dell'artista e le regole del potere*, Torino, Einaudi, 2016, pp. 139, 141.

¹⁹³ Sui crocifissi del Bernini in San Pietro in Vaticano, argomento che hanno affrontato, non senza difficoltà, molti studiosi, è importante, anche perché ripercorre la fortuna degli studi, il recentissimo lavoro di Andrea Bacchi, legato ad un convegno del 2015 dedicato alla diffusione del linguaggio algardiano, nel quale si affronta anche il rapporto con il Bernini, cfr. A. Bacchi, «*Bernini sculptures not by Bernini*». *I Crocifissi di Ercole Ferrata per San Pietro*, in A. Bacchi, A. Nova, L. Simonato, a cura di, *Gli allievi di Algardi. Opere, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento*, Firenze, Officina Libraria, 2019, pp. 13-27.

¹⁹⁴ F. Petrucci, *Bernini inventore. Disegni berniniani per arti decorative*, in S. Ebert-Schifferer, T.A. Marder, S. Schütze, a cura di, *Bernini disegnatore: nuove prospettive di ricerca*, Roma, Campisano, 2017, pp. 341-364, in part. p. 344.

sono elementi realizzati in maniera seriale nella croce di Fasanella si potrebbe ipotizzare la provenienza napoletana per il suo autore, e tra Napoli e l'Urbe sono documentati molteplici scambi. Purtroppo il Cristo di Fasanella è l'unico esempio di tal genere nella diocesi di Capaccio, almeno stando alle mie conoscenze, perché maggiore fortuna, ancora nel secondo cinquantennio del secolo, ha il tutto il Mezzogiorno¹⁹⁵, ha il più antico modello di Cristo crocifisso, ravvisabile ad esempio nella croce processionale del 1676 (cm 90x36; fig. 102a-b), di fattura napoletana, conservata nella parrocchiale di Angellara¹⁹⁶ o nell'altra croce (cm 89x42; fig. 103), sempre napoletana, di Santa Maria dei Magi a Galdo degli Alburni¹⁹⁷. Dovremo aspettare il nuovo secolo per vedere figure un po' diverse¹⁹⁸.



Fig. 102. *Croce processionale*, 1676. Vallo della Lucania (Sa), fraz. Angellara, chiesa di Santa Veneranda.

Fig. 103. *Croce processionale*. Sicignano degli Alburni (Sa), fraz. Galdo degli Alburni, chiesa di Santa

¹⁹⁵ Un esempio celebre è fornito dalla croce del 1695 di Govan Battista Buonacquisto oggi nel Museo diocesano di Catanzaro, cfr. N. Mari, in S. Abita, *Argenti di Calabria*, cit., pp. 158-159, cat. 62.

¹⁹⁶ DVL, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Parrocchia Santa Veneranda-Vallo della Lucania, scheda CEI DY70079.

¹⁹⁷ DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Galdo-Parrocchia Santa Maria dei Magi, scheda CEI C9B0077.

¹⁹⁸ Ad esempio il caso di Sanza, cfr. A. Ricco, *Il punzone dell'argentiere Antonio Di Florio in manufatti di produzione napoletana*, in «Rassegna storica salernitana», 65, 2016, pp. 81-104, in part. pp. 91-93, 101-102, figg. 10-11.

Maria dei Magi.

Tra le opere della seconda metà del Seicento di paternità sconosciuta che è opportuno illustrare, sia pure brevemente, va annoverata la pisside in argento dorato (cm 29x14; fig. 104)¹⁹⁹ della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Casalbuono. Essa si distingue per il tipo di fusto, che ha un carattere germinativo, e soprattutto per la montatura della coppa e la struttura del coperchio, che richiamano i grandi esempi dell'oreficeria rinascimentale europea. Sull'ultimo collarino del fusto è impostata una struttura costituita da sei sostegni antropomorfi saldati superiormente ad un anello baccellato che accoglie la coppa (ornata da motivi vegetali incisi). Il coperchio replica la montatura sottostante, disponendo i simboli eucaristici in sei settori e collocando altrettanti fili di perline che convergono sotto la crocetta apicale, ove ritroviamo una sorta di piramide fogliacea simile a quella che adorna la punta del coperchio nella pisside del 1598 a Roscigno.



Fig. 104. *Pisside*. Casalbuono (Sa), chiesa di Santa Maria delle Grazie.

Fig. 105. *Pisside*. Castelcivita (Sa), chiesa di San Cono.

¹⁹⁹ DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Casalbuono-Parrocchia Santa Maria delle Grazie, scheda CEI C7!0132.



Fig. 106. *Pisside*. Tropea (Vv), Cattedrale.

Fig. 107. *Pisside*. Polla (Sa), chiesa di Cristo Re.

Il territorio non ci offre adeguati termini di confronto per il manufatto di Casalbuono, solo la pisside in rame e argento dorati (cm 23,5x7,6; fig. 105)²⁰⁰ della chiesa di San Cono a Castelvita, elegante con le sue *Storie della Passione*, può esserle vagamente affiancata per il profilo del coperchio. Un'opportuna relazione, invece, può essere creata con la pisside in argento dorato (fig. 106) del Tesoro della Cattedrale di Tropea (Vv)²⁰¹, ove tuttavia il piede ed il fusto sono diversi, ovvero rinviano a motivi sviluppatisi in contesto controriformato che ritroviamo ancora nella prima metà del Seicento (il piede), e a soluzioni diffuse a partire dagli anni Venti e Trenta del secolo (il fusto col nodo a vaso). Entrambe le opere possono essere assegnate a botteghe napoletane, per il momento non individuate (anche perché non abbondiamo di opere analoghe), ma la cronologia che qui propongo deve orientare verso la metà del secolo, dal momento che l'uso di montature a giorno approderà a breve alla tipologia di calici e pissidi a "traforo partenopeo". Una versione semplificata della pisside di Casalbuono, con una cronologia meno definita, è data dall'esemplare in rame e argento (cm 27x14; fig. 107)²⁰² della chiesa parrocchiale di Cristo Re a Polla.

²⁰⁰ DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Castelvita-San Cono, scheda CEI C800280.

²⁰¹ B. Ceravolo, in S. Abita, a cura di, *Argenti di Calabria*, cit., pp. 144-145, che riprende A. Preiti, in G. Leone, a cura di, *Pange lingua. L'Eucarestia in Calabria. Storia Devozione Arte*, Catanzaro, Abramo, 2002, p. 606.

²⁰² DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Polla-Parrocchia Cristo Re, scheda CEI C8M0013. Sotto

Su una tipologia di calice della seconda metà del Seicento

Nella chiesa di Cristo Re a Polla era conservato – oggi si trova nel convento di Sant'Antonio²⁰³ – un calice in argento fuso (cm 24x12; fig. 108)²⁰⁴, riferibile alla produzione argenteria napoletana del secondo quarto del secolo (il termine di paragone è costituito dal calice del 1624-30 in Santa Maria della Colonna a Rutigliano; fig. 109)²⁰⁵, che propone elementi analoghi a quelli poc'anzi visti e che ci permette di illustrare altri manufatti, di paternità ignota, degli ultimi decenni del secolo.



Fig. 108. *Calice*. Polla (Sa), convento di Sant'Antonio, già chiesa di Cristo Re.

Fig. 109. *Calice*, 1624-30. Rutigliano (Bari), chiesa di Santa Maria della Colonna.

il piede è presente l'iscrizione «D. S. A. D. P.».

²⁰³ La chiesa di Cristo Re è gestita da molti anni dai frati minori del convento di Sant'Antonio di Polla e ciò ha comportato una discreta movimentazione degli oggetti liturgici con conseguenze sulla loro corretta destinazione. Ne è un esempio il calice citato, che veniva schedato dalla Diocesi di Teggiano-Policastro in Cristo Re, ma oggi lo ritroviamo in Sant'Antonio, ove non è documentato dall'inventario degli oggetti liturgici stilato in occasione del restauro del convento e dell'apertura del Museo nel 2009, cfr. SABAP SA, Ufficio Rosa Carafa, fascicolo Polla, *Polla, Convento di Sant'Antonio. Didascalie argenti*.

²⁰⁴ DTP, Ufficio Beni Culturali, IDBSA, contenitore Polla-Parrocchia Cristo Re, scheda CEI C8M0010.

²⁰⁵ G. Boraccesi, *Rutigliano: cinque secoli di argenteria sacra*, Lecce, Capone, 1987, pp. 44-45.



Fig. 110 a-b. Vincenzo Maiorino, *Calice*, 1698. Scafati (Sa), chiesa di Santa Maria dei Bagni, oggi Nocera Inferiore (Sa), Museo diocesano.

Le superfici decorate del calice di Polla, che annoverano volutine, boccioli, teste cherubiche e gigli, e la sua struttura compositiva, fatta di un fusto dal nodo ovoidale e di sequenze di perline che dal basso all'alto dividono l'oggetto in settori, sono elementi che se da un lato possono essere considerati il punto d'arrivo di un tipo di calice tardo manierista (ad esempio, ciò che allora era sviluppato graficamente, ora acquista volume), dall'altro lato possono essere intesi come il primo stadio di un cambiamento che giungerà a due tipi di calice barocco molto diffusi nell'ultimo quarto del secolo. Il primo tipo è rappresentato dai calici che ruotano intorno all'esemplare del 1698 di Vincenzo Maiorino²⁰⁶ (cm 22,9x10,9; fig. 110a-b)²⁰⁷, della chiesa di Santa Maria dei Bagni a Scafati (non Angri), e che a breve illustrerò, il secondo tipo è formato dai calici a “traforo partenopeo”, ai quali invece è

²⁰⁶ L'artista è esponente di una famiglia di argentieri napoletani attestata nel Seicento, in merito alla quale sono arrivate novità da una recente ricerca, cfr. E. Nappi, *Il Sant'Antonio da Padova di Cerreto Sannita e nuove acquisizioni*, cit., pp. 136-140,

²⁰⁷ C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani*, cit., 1972, pp. 112, 202-203; C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani*, cit., 1973, pp. 141, 242-243; T. Fortunato, N. Gentile, M. Vassalluzzo, *Guida al Museo Diocesano di Nocera Inferiore-Sarno*, Napoli, Conferenza Episcopale Campana, 2002, pp. 28-29; T. Fortunato, in N. Gentile, a cura di, *Tesori d'arte dell'Agro Nocerino-Sarnese*, Napoli, Valtrend, 2008, p. 67.

dedicata l'ultima parte della mia ricerca.



Fig. 111 a-d. *Calice*, 1682. Altavilla Silentina (Sa), convento di Sant' Antonio.



Fig. 112 a-d. *Calice*, 1680-90. Montecassino (Fr), Museo dell'Abbazia.

Nell'insieme di opere riunite dal calice del Maiorino – riunite perché condividono la tipologia ma non la medesima paternità – abbiamo molteplici esemplari databili tra la fine del Sei e l'inizio del Settecento, ma con poche date sicure, inoltre non ritroviamo molti nomi

di argentieri, e ciò rende complesso districarsi sull'argomento. Per molto tempo gli studi hanno accostato al Maiorino solo il nome di Giuseppe Palmentiero, del quale Rita Mavelli registrava il punzone sul calice della chiesa di Santa Maria della Consolazione ad Altamura (Ba)²⁰⁸, ma negli ultimi anni lo scenario è mutato. Valga in questa sede la campagna di schedatura condotta per la mostra pugliese *Potere e liturgia* (Conversano, 2014), che ha reso visibili altri artefici. Tra essi c'è una proposta per Alfonso Balsamo²⁰⁹ e poi emergono argentieri anonimi individuati per mezzo del punzone, come il monogrammista «DT» (marchio incusso su un calice di Bisceglie)²¹⁰, l'altro monogrammista «A·T·» (marchio rinvenuto su un calice del 1696 di Terlizzi inopportuno assegnato ad Aniello Treglia)²¹¹, e ancora quello «D·N» (marchio presente su un calice di Toritto databile attraverso il consolare di Stefano De Vietri agli anni 1692-1701)²¹², che declinano secondo modalità simili il medesimo repertorio decorativo.

In questo enorme insieme di calici vanno a disporsi anche alcuni di quelli della diocesi di Capaccio, riconducibili a manifatture partenopee, le cui datazioni seicentesche danno un contributo ai più generali studi di settore. La data più alta è il 1682 inciso sul calice (cm 29,2x12,4; fig. 111a-d) del convento di Sant'Antonio ad Altavilla Silentina, ove l'appartenenza alla comunità francescana del luogo è palesata dall'iscrizione sotto al piede, «S. FRANCESCO/ D ALTAVILLA/ 1682» e da uno stemma con la Conformità. È il più interessante rispetto a quelli che vedremo, non solo per la qualità del cesello, anche per certe specifiche tipologiche e compositive, come le figure distese sul piede, la montatura del nodo, replicata sul sottocoppa, il collarino enorme con figure angeliche al di sopra del nodo, le sequenze di ovoli nelle gole, che ritroviamo successivamente. Esso è dotato di un maggiore slancio verticale che gli conferisce un'eleganza non comune, in grado di sostenere la scena con il più celebre calice di Montecassino ove è raffigurato san Michele arcangelo (cm 31,5x11,7; fig. 112a-d), di cui aiuta a circoscriverne la cronologia ai primi anni Ottanta del

²⁰⁸ R. Mavelli, in C. Gelao, a cura di, *Confraternite arte e devozione in Puglia*, cit., pp. 338-339; l'attribuzione è stata confermata da C. Savino, in G. Lanzillotta, a cura di, *Potere e Liturgia. Argenti dell'età barocca in Terra di Bari*, cit., p. 145.

²⁰⁹ F. Liuzzi, *Acquaviva delle Fonti*, in G. Lanzillotta, a cura di, *Potere e Liturgia*, cit., pp. 167-199, in part. p. 187.

²¹⁰ R. Doronzo, *Bisceglie*, in G. Lanzillotta, a cura di, *Potere e Liturgia*, cit., pp. 227-237, in part. p. 229; già noto ai Catello, cfr. C. Catello, D. Catello, *Argenti sacri a Bisceglie*, cit., p. 12, tav. VI.

²¹¹ F. Di Palo, *Terlizzi*, in G. Lanzillotta, a cura di, *Potere e Liturgia*, cit., pp. 322-341, in part. pp. 323-324.

²¹² C. Savino, *Toritto*, in G. Lanzillotta, a cura di, *Potere e Liturgia*, cit., pp. 342-343, in part. p. 342.

secolo, piuttosto che al generico ultimo quarto²¹³.



Fig. 113 a-b. Calice, 1688. Polla (Sa), convento di Sant'Antonio.



Fig. 114 a-b. Patena, 1688 (?). Polla (Sa), convento di Sant'Antonio.

Il resto dei calici caputaquensi è più vicino al vaso sacro di Scafati, del Maiorino. Un

²¹³ M. Spinucci, in B. Montevecchi, a cura di, *Sculture preziose. Oreficeria sacra nel Lazio dal XII al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Città del Vaticano, 30 marzo - 30 giugno 2015, Roma, Gangemi, 2015, pp. 130, 219, cat. 81; il marchio «NA» con corona è battuto due volte sull'orlo del piede.

ulteriore manufatto proviene dall'ambito francescano, ed è quello in argento del 1688 (cm 22x10,3; fig. 113a-b)²¹⁴ del convento di Sant'Antonio di Polla, che stando all'iscrizione sotto il piede, «S · ANTONIO²¹⁵ · DELLA · POLLA · A · DEVOTIONE · DI · F · ANDREA · DELLA · POLLA + 1688 +»²¹⁶, era il dono di un confratello, padre Andrea, alla sua comunità; e potrebbe essere completato dalla patena in lamina d'argento (cm 16,5 ; fig. 114a-b), incisa con l'immagine del santo di Padova e con le lettere «S · A · D · APOLLA»²¹⁷ sul verso del cavetto che sono affini a quelle dell'iscrizione sul calice²¹⁸. Frutto di una donazione è anche il calice in argento del 1691 (cm 23,5x10,5; fig. 115)²¹⁹ nella chiesa di San Giorgio a Postiglione, come esplicitato dall'iscrizione sotto al piede, «CATERINA PERROTTA 1691» (da notare il sottocoppa a traforo come quelli che più in là esaminerò). Privo di iscrizioni che avrebbero potuto comunicare il donatore, ma circoscrivibile all'ultimo decennio del secolo, è il calice (cm 22x10,4; fig. 116)²²⁰, anch'esso tutto d'argento, della chiesa di San Pietro a Sala Consilina, ove rinveniamo il marchio «(N)AP» con corona, battuto tre volte, sull'orlo del piede. In aggiunta, vanno elencati ulteriori vasi sacri che non forniscono dati utili ad una datazione ad *annum* ma che le ragioni stilistiche pongono nell'insieme illustrato, ovvero il secondo vaso di Postiglione (cm 23x10,5; fig. 117)²²¹, che

²¹⁴ L'opera è presente nell'elenco degli argenti stilato da Rosa Carafa, cfr. SABAP SA, Ufficio Rosa Carafa, fascicolo Polla, *Polla, Convento di Sant'Antonio. Didascalie argenti*, n. 9. Veniva pubblicato, ma con datazione errata al 1698, in R. Romano, E. Loreto, *I restauri. Le scelte*, in P.P. Mazzucca, a cura di, *Santuario Francescano di Sant'Antonio in Polla. Lavori di restauro e valorizzazione*, Caggiano (Sa), Carucci, 2009.

²¹⁵ «ANTOTO» sostituito da «ANTONI.O».

²¹⁶ Accanto ad essa è incisa anche un'iscrizione con dati tecnici, «UNA LIB: CT,00/ OTTO».

²¹⁷ «S(ANTO) · A(NTONIO) · D(ELLA) · APOLLA».

²¹⁸ La patena è documentata anche da Rosa Carafa, che associa invece al calice a "traforo partenopeo", SABAP SA, Ufficio Rosa Carafa, fascicolo Polla, *Polla, Convento di Sant'Antonio. Didascalie argenti*, n. 7.

²¹⁹ SABAP SA, Ufficio Catalogo, Postiglione, Chiesa di San Giorgio, scheda OAI 1500659177, di S. Saccone, 1993 (ArtPast/2006 E.M.A. Marsico); DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, scheda CEI C8P0248. Al di sopra del nodo, il cilindro inciso pare il frutto di un rattoppo. Accanto al calice va posto un ostensorio che, non solo è affine stilisticamente, ma ne condivide anche la data, come desumibile dall'iscrizione «IN ARCH. P.RD LEONARDO BOCCHILI CANONICO 1691», cfr. in *ivi*, scheda OAI 1500659171, di S. Saccone, 1993 (ArtPast/2006 E.M.A. Marsico); in *ivi*, scheda CEI C8P0109.

²²⁰ DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Sala Consilina-Parrocchia San Pietro, scheda CEI C8V0055.

²²¹ L'opera mi è nota attraverso la consultazione delle schede di catalogo, dunque non è stata esaminata direttamente. Tali schede riportano iscrizioni poco diverse, quella ministeriale «D.L.; B.C.; CAPS», mentre la diocesana «D I B C CAPS», cfr. SABAP SA, Ufficio Catalogo, Postiglione, Chiesa di San Giorgio, scheda OAI 1500659180, di S. Saccone, 1993 (ArtPast/2006 E.M.A. Marsico); DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*,

si muove con una battuta d'anticipo e che va riferito almeno alla produzione dei primi anni Ottanta (la trama decorativa e le cesellature ricordano il calice della fig. 108), e il calice di Galdo degli Alburni (cm 23,5x11,7; fig. 118)²²².



Fig. 115. *Calice*, 1691. Postiglione (Sa), chiesa di San Giorgio.

Fig. 116. *Calice*, 1690-99. Sala Consilina (Sa), chiesa di San Pietro.



Fig. 117. *Calice*. Postiglione (Sa), chiesa di San Giorgio.

Fig. 118. *Calice*. Sicignano (Sa), fraz. Galdo degli Alburni, chiesa di Santa Maria dei Magi.

contenitore Postiglione-Parrocchia San Giorgio, scheda CEI C8P0080.

²²² SABAP SA, Ufficio Catalogo, Postiglione, Chiesa di San Giorgio, scheda OA/I 1500661852, di C. Restaino, 1995 (ArtPast/2006 A. Ricco); DTP, Ufficio Beni Culturali, IDBSA, contenitore Galdo-Parrocchia Santa Maria dei Magi, scheda CEI C9B0070; entrambe le schede riportano datazioni diverse. La foto ministeriale ritrae una patena che non ho ritrovato in chiesa, né in altre chiese curate dallo stesso parroco.



Fig. 119 a-b. *Calice*. Montesano sulla Marcellana (Sa), chiesa d Sant' Anna.



Fig. 119 b. *Calice*. Montesano sulla Marcellana (Sa), chiesa d Sant' Anna.

Fig. 112 b. *Calice*, 1680-90. Montecassino (Fr), Museo dell'Abbazia.



Fig. 120 a-b. *Calice*, 1832-72 (coppa). Capaccio (Sa), convento di Sant'Antonio, oggi Baronissi (Sa), convento della Santissima Trinità.



Fig. 121 a-b. *Calice*, 1705. Polla (Sa), chiesa di San Nicola dei Latini.

Quali siano state le varianti del tipo di vaso fin qui illustrato potrebbero essere dedotte dall'interessante esemplare della parrocchiale di Montesano sulla Marcellana (cm 22x11x8; fig. 119a-b)²²³, che ben dialoga con i manufatti visti nell'ultimo ventennio del Seicento. Alle varianti sul piede, ove s'impongono quattro grandi foglie in sostituzione di figure angeliche, e sul nodo, ove i serafini, di notevole qualità scultorea, sono in procinto di distaccarsi dal nodo piriforme, fanno seguito un modo di cesellare i simboli eucaristici e i motivi ornamentali, sottili fili di perline e sequenze di ovoli tra le gole e i collarini, che sono familiari ai calici degli anni Ottanta di Altavilla Silentina e di Montecassino (fig. 112b). Accanto vi si potrebbe porre il vaso sacro (cm 23,5x10,7; fig. 120a-b) del convento di Sant'Antonio di Capaccio, per il quale proporrei una generica cronologia agli ultimi decenni del secolo²²⁴.

Ulteriori varianti alla tipologia, con le quali si giunge all'alba del Settecento, sono attestate dal calice del 1705 (cm 23x11; fig. 121a-b)²²⁵ conservato nella chiesa di San Nicola dei Latini a Polla, ma ci troviamo ormai in un momento in cui il "traforo partenopeo" la fa da padrone.

²²³ Non mi stato possibile esaminare da vicino il calice, pertanto le valutazioni avanzate sono scaturite dalle fotografie delle schede di catalogo, cfr. SABAP SA, Ufficio Catalogo, Montesano sulla Marcellana, Chiesa di Sant'Anna, scheda OA/I 1500240456, di F. Dell'Acqua, 1995 (ArtPast/2006 R. Caneschi); DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Montesano-Parrocchia Sant'Anna, scheda CEI C8A0089; entrambe le schede riportano una datazione al XVIII secolo.

²²⁴ La coppa è ottocentesca, vi figura il marchio di garanzia di Napoli valido negli anni 1832-1872. L'appartenenza al convento cilentano è confermata dall'iscrizione sull'orlo del piede «S(ANTO) · A(NTONIO) · D(I) · C(APACCIO) ·». Attualmente il manufatto è conservato nel convento della Santissima Trinità di Baronissi, esattamente negli spazi riservati a funzioni espositive, ove sono raccolte molte le opere d'arte provenienti dalla provincia religiosa.

²²⁵ DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Polla-Parrocchia San Nicola dei Latini, scheda CEI C8N0367. Sull'opera è presente la seguente iscrizione: «1705/ D·G·M·».

Argentieri e punzoni nell'ultimo decennio del secolo

Sul finire del secolo, come già precisato altrove, a causa delle nuove prescrizioni vicereali, le conoscenze su argentieri ed opere aumentano in quanto aumentano i rinvenimenti di manufatti punzonati, che dunque riescono ad offrire date e dati più specifici e utili agli studi di argenteria. Questo generale andamento è registrato anche nella diocesi di Capaccio, o meglio nel basso Salernitano, tant'è che qualche piccola novità alla critica verrà fornita da questo territorio.

Riallacciandoci alle indagini precedenti, imperniate sulle tipologie di manufatti, e dando un ultimo seguito in questo capitolo al discorso sui calici, preme evidenziare la presenza in diocesi di un inedito argenteo documentato sullo scorcio del secolo proprio con un calice. Mi riferisco all'autore del vaso in rame e argento (cm 22,3x10,6; fig. 122 a-d)²²⁶ conservato nella chiesa di Santa Maria dei Magi di Galdo che, sotto il piede, reca l'iscrizione «CAP:^{US} AMBRO:^{US} AMERUSO FECIT 1694» (fig. 122c), ove il verbo «fecit» non dovrebbe indurre a fraintendimenti circa l'identificazione dell'Ameruso con un argenteo. Le letture compiute ad oggi non hanno svelato nulla su costui, il cui nome però è riscontrabile nel Salernitano, e in particolare nella zona di Sicignano, nella quale ricade Galdo. Pertanto non sarebbe del tutto scorretto pensare che si tratti di un artista d'origine cilentana. Partendo poi da valutazioni oggettive del calice che lo riguarda, molto modesto e dozzinale al cospetto di quelli esaminati nel paragrafo precedente, è lecito ipotizzare che si possa trattare di una figura attiva in un contesto soprattutto provinciale, al quale sarebbe potuta spettare la fornitura di suppellettile liturgica d'uso quotidiano. Ad ogni buon modo, è doveroso tener conto dello stato di conservazione dell'opera e della sfigurante manutenzione subita, che più dell'usura appiattisce e sbiadisce – o cancella – ogni dettaglio, e che dunque sospende ogni giudizio definitivo.

Il vaso sacro in questione è del tipo che si diffonde a cominciare dal secondo quarto del secolo, ovvero col piede a base circolare e con il fusto dal nodo a vaso, intorno al quale ho selezionato un insieme di oggetti identificato dall'etichetta di "Maestro dei calici cilentani" (fig. 17a-b), databili in maniera estesa ai decenni centrali del Seicento. Da quelli, l'esemplare di Galdo (il sottocoppa è settecentesco) si distacca per una serie di motivi ornamentali e per una – apparente – minore eleganza: pur recuperando quella partitura decorativa, vengono

²²⁶ Non è presente nei cataloghi della Soprintendenza ABAP di Salerno e della Diocesi di Teggiano-Policastro.

meno la corona di palmette, la fitta serie di ovoli e il tipo di sequenza gigliata sulla pancia del piede, così come non ritroviamo i boccioli e la stessa baccellatura sul nodo. Tentando una ricerca di manufatti con caratteristiche analoghe nella diocesi di Capaccio, sono emersi due casi nel Vallo di Diano e nel Vallo di Novi. I calici in questione sono ubicati nella chiesa di San Michele a Padula (rame fuso e cesellato e argento sbalzato e dorato, cm 22x10; fig. 123)²²⁷ e nella chiesa di Sant'Eufemia a San Mauro La Bruca (rame fuso, cesellato e argentato e argento dorato, cm 22,8x10; fig. 124)²²⁸; non analizzo le coppe. Essi propongono un piede e un fusto con la medesima struttura e con la medesima decorazione: compaiono tanto le linee ondulate sul piede che le palmette acuminate e i fiori stilizzati sul nodo, o il medesimo orlo pronunciato che chiude il nodo stesso (figg. 122-125). Inoltre in ambito lucano, limitatamente alla cattedrale di Matera, ho scovato un altro oggetto che può implementare il numero dell'insieme (bronzo dorato e argento sbalzato e dorato, cm 22,7x10; fig. 125)²²⁹. Si potrebbe, quindi, in attesa di ulteriori sviluppi, riunire attorno all'Ameruso gli oggetti segnalti.



²²⁷ DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Padula-Parrocchiale San Michele, scheda CEI C8J0420, che riporta la sigla «DPC».

²²⁸ DVL, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Parrocchia Sant'Eufemia-San Mauro La Bruca, scheda CEI DXR0060. Il motivo ad intreccio del sottocoppa, ottocentesco, richiama il secchiello scheda CEI DWA0071 della chiesa di San Marco a Futani.

²²⁹ M.T. Cascione, *Gli argenti sacri della cattedrale di Matera*, cit., p. 52.



Fig. 122 a-d. Cap. Ambrogio Ameruso, *Calice*, 1694. Sicignano (Sa), fraz. Galdo degli Alburni, chiesa di Santa Maria dei Magi.



Fig. 123. Cap. Ambrogio Ameruso (?), *Calice*. Padula (Sa), chiesa di San Michele.



Fig. 124. Cap. Ambrogio Ameruso (?), *Calice*. San Mauro La Bruca (Sa), chiesa di Sant'Eufemia.



Fig. 125. Cap. Ambrogio Ameruso (?), *Calice*. Matera, cattedrale.



Fig. 122 a-d. Cap. Ambrogio Ameruso, *Calice*, 1694, particolare. Sicignano (Sa), fraz. Galdo degli Alburni, chiesa di Santa Maria dei Magi.

Fig. 123. Cap. Ambrogio Ameruso (?), *Calice*, particolare. Padula (Sa), chiesa di San Michele.

Fig. 124. Cap. Ambrogio Ameruso (?), *Calice*, part. San Mauro La Bruca (Sa), chiesa di Sant'Eufemia.

Fig. 125. Cap. Ambrogio Ameruso (?), *Calice*, particolare. Matera, cattedrale.



Fig. 126 a-c. Bottega cilentana, *Croce processionale*. Teggiano (Sa), Museo diocesano.

Ad una bottega operante in provincia potrebbero essere restituite due croci processionali di Teggiano e di Sacco. La prima (cm 53x38; fig. 126) è esposta nel Museo diocesano “San Pietro” a Teggiano, ma era conservata, con l’indicazione di ignota provenienza, nel Palazzo Vescovile, ove probabilmente era stata collocata dal vescovo Aldo Forzoni negli anni del suo vescovato, quando, sotto la spinta dell’esigenza di salvaguardia, era frequente la movimentazione di opere dalle sedi d’origine. È stato Marco Ambrogi a ipotizzarne la provenienza dalla parrocchiale di Casalbuono alla luce dell’iscrizione apposta sulla crociera, «1694/ FA`bR·/ CASAL·»²³⁰. Se è pienamente condivisibile quest’ultima ipotesi, non lo è altrettanto l’attribuzione proposta a Gennaro Desiderio sulla scorta del confronto con la

²³⁰ M. Ambrogi, a cura di, *La croce ritrovata. Un itinerario diocesano sulla crocifissione attraverso i secoli*, catalogo della mostra, Teggiano, 3 agosto - 27 ottobre 2013, in *Quaderni del Museo Diocesano*, 3, Teggiano (Sa), Cooperativa Paràdhsosis, 2013, pp. 54-55; anche M. Ambrogi, *Il Museo e la Città*, in *Quaderni del Museo Diocesano*, 5, Teggiano (Sa), Cooperativa Paràdhsosis, 2015, p. 42.

croce del 1696 a Celle di Bulgheria²³¹, perché la qualità dell'opera cellese è superiore²³².



Fig. 127. Bottega cilentana, *Croce processionale*. Sacco (Sa), chiesa di San Silvestro.

La croce di Casalbuono denuncia anomalie stilistiche giustificabili, forse, con l'approvvigionamento di materiali semilavorati da parte di una bottega priva di adeguate capacità tecniche e di strumenti idonei alla lavorazione dei metalli, che può generare difformità nella fase di montaggio. Le lamine del montante e della traversa sono lavorate con una tecnica che ritroviamo ad esempio nel busto di *San Gennaro* del Museo di Castel Nuovo, ma che qui raggiunge esiti mediocri. La figura del Cristo crocifisso è un po' tozza. Di contro le cuspidi alle estremità dei bracci si allineano alla generale produzione napoletana del periodo. Le medesime caratteristiche presenta la croce della chiesa di San Silvestro a Sacco (cm 57x35; fig. 127)²³³, ovvero la seconda croce alla quale mi riferivo sopra. È proprio il riconoscimento di un pezzo simile che fa pensare all'esistenza di altri esemplari e così all'esistenza di una bottega ove realizzarli, che, per le capacità di certo basse, si rivolge ad

²³¹ M. Ambrogi, a cura di, *La croce ritrovata*, cit., p. 54; anche M. Ambrogi, *Il Museo e la Città*, cit., p. 42.

²³² Sulla croce di Celle cfr. A. Ricco, in F. Abbate, a cura di, *Visibile latente*, cit., pp. 185-187.

²³³ SABAP SA, Uffici Catalogo, Sacco, Chiesa di San Silvestro, scheda OA/I 1500228140, di L. Gaeta, 1993 (ArtPast/2006 P. Mercadante), che attribuisce l'oggetto al XVIII secolo; DVL, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Sacco-Parrocchia San Silvestro, scheda CEI DXO0034.

una clientela accomodante.



Fig. 128 a-e. Argentiere «M`A`C», Turibolo, 1690-99 (1698 ?). Polla (Sa), convento di Sant' Antonio.

Il repertorio degli argentieri attivi a Napoli alla fine del Seicento è arricchito da un nuovo rinvenimento effettuato nel convento di Sant'Antonio a Polla. La piccola collezione di manufatti in argento della comunità francescana annovera un turibolo in argento fuso, sbalzato e traforato riconducibile all'ultimo decennio del secolo (cm 27x7,8; fig. 128 a-e). Esso contribuisce a documentare il significativo patrimonio artistico maturato in quei decenni dalla comunità francescana, soprattutto su impulso dell'opera compiuta da padre Ambrogio Pantoliano (1585 circa-1651), impegnato, come precisa Marcigliano, «in un vero e proprio rilancio culturale del Convento»²³⁴. Nella specificità del caso, il nostro incensiere è stato acquistato, come vedremo, dopo il terremoto del 1694, evento che causò ingenti danni

²³⁴ D. Marcigliano, *Arte e Fede. La via della bellezza del Santuario Antoniano di Polla*, Cava de' Tirreni (Sa), Areablu Edizioni, 2016, pp. 17-18, 111, nota 5.

al convento, tra cui la distruzione del refettorio e di alcune celle, e così la possibile perdita di qualche suppellettile liturgica.



Fig. 128 d. Argentiere «M`A`C», *Turibolo*, 1690-99 (1698 ?). Polla (Sa), convento di Sant'Antonio.

Fig. 129. Bollo consolare di Giuseppe Simioli pubblicato nel 1996.

Il turibolo figura nell'elenco dei beni da esporre nel Museo del convento stilato da Rosa Carafa prima del 2009²³⁵, ma non trova spazio nel volumetto stampato per la sua apertura²³⁶. Reca impressi sulle sue superfici, in molteplici punti (corpo, coperto e piattello), il marchio dell'Arte di Napoli «NAP/9(.)», con due sole cifre sottostanti (fig. 128c), di cui la seconda sembrerebbe un numero 8, e il bollo consolare «G`S`C`» in campo sagomato (fig. 128d). Quest'ultimo è simile al bollo attribuito a Giuseppe Simioli (fig. 129)²³⁷, documentato all'incarico consolare negli anni 1696, 1698-1699, 1700, 1703, 1707 e 1708, ma il puntino alto tra le lettere G e S ci fa dubitare. Tuttavia va notata la corrispondenza tra il bollo sull'oggetto, con la probabile data 1698, e l'anno di nomina a console del Simioli. Il terzo punzone ad essere rilevato è quello dell'artefice, pure esso battuto più volte. Si tratta di un anonimo napoletano che per convenzione possiamo denominare Argentiere «M`A`C», dal marchio impiegato, che si distingue per la presenza di lettere in campo longitudinale intervallate da due puntini alti (fig. 128e). Nella bibliografia consultata non ho trovato pubblicato nulla di simile.

Carafa assegnava all'autore dell'incensiere, di cui ne rilevava le lettere incusse, anche la navicella portaincenso (cm 16,7x7,5x6,4; fig. 130a-b)²³⁸, pubblicata nel 2009 con una datazione al 1698²³⁹. Benché l'incensiere e la navicella vengano utilizzati insieme, ovvero

²³⁵ SABAP SA, Ufficio Rosa Carafa, fascicolo Polla, *Polla, Convento di Sant'Antonio. Didascalie argenti*, n. 15.

²³⁶ R. Romano, E. Loreto, *I restauri. Le scelte*, cit.

²³⁷ C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria napoletana*, cit., p. 30.

²³⁸ SABAP SA, Ufficio Rosa Carafa, fascicolo Polla, *Polla, Convento di Sant'Antonio. Didascalie argenti*, n. 15.

²³⁹ R. Romano, E. Loreto, *I restauri. Le scelte*, cit.

per la medesima funzione liturgica, potrebbero essere oggetti acquistati insieme, ma le forme della seconda sembrano abbastanza convenzionali per poter ammettere una condivisione di mano con il primo. Va altresì precisato che su una valva di coperchio della navicella s'intravede uno stemma (fig. 130b) non riscontrato sul turibolo, e ciò distanzierebbe i due manufatti.



Fig. 130 a-b. *Navicella portaincenso*. Polla (Sa), convento di Sant'Antonio.

Dalla consultazione degli Inventari dei beni storico-artistici e della documentazione fotografica delle Diocesi di Vallo della Lucania e di Teggiano-Policastro sono emersi manufatti ai quali sono stati assegnati punzoni inediti o poco noti. Riservandomi la possibilità di una verifica diretta delle lamine, per ora menziono la pace in argento sbalzato (cm 17x14x8; fig. 131) della chiesa parrocchiale di Casalbuono. Su di essa sono stati rilevati, e sono individuabili dalla fotografia, alcuni punzoni, purtroppo abrasivi, che non si prestano a facile lettura, tra cui il marchio «NA» coronato, valido alla fine del secolo, un bollo consolare dalla forma sagomata, ma non identificabile, e il *puntillo* dell'artefice, con cifre variamente lette dall'estensore della scheda come «BC o OA»²⁴⁰. Indipendentemente dai marchi, la pace costituisce un raro esemplare di questa tipologia in area caputaquense, che traduce in forme semplificate la famosa acquasantiera del 1693 di Giuseppe Simioli (fig. 132)²⁴¹, ma riferisce

²⁴⁰ DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Casalbuono-Parrocchia Santa Maria delle Grazie, scheda CEI C7!0068.

²⁴¹ L'opera è nota da tempo, almeno dal 1972 (C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani*, cit., 1972, p. 232), ed è stata esposta anche alla mostra *Ritorno al barocco* (2009), cfr. A. Catello, in N. Spinosa, a cura di, *Ritorno*

ad un tempo di un maestro dotato di non elevate capacità plastiche per l'elaborazione della Pietà, piuttosto incerta.

Tra gli oggetti che recano marchi da verificare e che meritano una citazione per la qualità estetica, va menzionato l'ostensorio raggiato (fig. 133 a-b) in argento della chiesa di San Michele a Padula, sul quale gli schedatori della Diocesi di Teggiano hanno rilevato un punzone «AC», non identificabile, e il marchio usuale della città di Napoli²⁴².

Con le opere fin qui illustrate termina il capitolo dedicato al Seicento, nel quale ho affrontato argomenti che si esauriscono entro i limiti di questo secolo, senza andare oltre, ma tante altre sono le opere rinvenute, spesso inedite, che potrebbero arricchire le conoscenze su argentieri operanti a cavallo dei due secoli, come Giuseppe Simioli, oppure Nicola De Angelis, del quale ho registrato il punzone su una croce processionale (cm 94x43; fig. 134 a-b) a Sant'Angelo a Fasanella, datata 1696, che ad oggi è l'attestazione più alta relativa all'artista²⁴³.



Fig. 131. Argentiere «BC o OA», Pace, 1690-99. Casalbuono (Sa), chiesa di Santa Maria delle Grazie.

Fig. 132. Giuseppe Simioli, *Acquasantiera*, 1693. Collezione privata.

al Barocco, cit., p. 120.

²⁴² DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Padula-Parrocchia San Michele, scheda CEI C8J0172.

²⁴³ A. Ricco, in F. Abbate, A. Ricco, a cura di, *Ritorno al Cilento. Anteprima*, cit., p. 54. Il marchio del De Angelis, «N·D·A·» in campo rettangolare, è presente sui raggi della crociera, accanto a quello di Napoli «N·A/96», e al consolare di Giuseppe Simioli, «G·S/·C·» in campo sagomato. Per l'identificazione della croce cfr. DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Sant'Angelo a Fasanella-Parrocchia Santa Maria Maggiore, scheda CEI C8#0198.



Fig. 133 a-b. Argentiere «AC», *Ostensorio*. Padula (Sa), chiesa di San Michele.



Fig. 134 a-b. Nicola De Angelis, *Croce processionale*, 1696. Sant' Angelo a Fasanella (Sa), chiesa di Santa Maria Maggiore.

TRA LA DIOCESI DI CAPACCIO E LE PROVINCE DEL REGNO

2.1. Le croci dalla simbologia *Arbor vitae* tra la seconda metà del '500 e l'inizio del '600

Le croci astili dalla simbologia *Arbor vitae*, più comunemente note come croci "ad albero", rappresentano una delle tipologie di manufatti liturgici più interessanti tra quelle elaborate negli anni post-conciliari presso gli *ateliers* dei maestri napoletani. I casi della diocesi di Capaccio consentono di avanzare alcune considerazioni di carattere generale sulla tipologia e di soffermarsi su alcune specifiche iconografiche e stilistiche, che offrono elementi utili alla migliore comprensione di un *corpus* di opere che fino a qualche anno fa sembrava fosse più contenuto, ma che, al contrario, negli ultimi anni sta crescendo, assumendo le dimensioni di un fenomeno esteso a gran parte della Penisola.

Senza pretendere di riconsiderare tutta la bibliografia sulle croci astili dette "ad albero", dal momento che è in agguato il rischio di dimenticare qualche titolo e che alcuni di essi non sono facilmente reperibili, va rilevato che almeno dai primi decenni del Novecento la critica risulta attenta a questa tipologia di manufatto¹. Possono qui valere i contributi di Cappelli (1932, 1934, 1962), Frangipane (1933) e Gallo (1934) sulle croci calabresi di Aieta, Magisano, Zumpano e Ioggi, come quelli successivi di Lipinsky (1973) o di Berloco (1978) per la croce di Altamura (Ba), o ancora di Mortari (1979) per l'altra di Roccasecca (Fr), che invero avanzavano posizioni differenti per la cronologia e l'ambito culturale, ora a favore di produzioni provinciali, ora napoletane². Negli anni '80, però, la tematica assumeva una nuova dimensione, ma non senza discordanze.

¹ Il tipo di croce non figurava nella mostra B. Ulianich, a cura di, *La Croce. Dalle origini all'inizio del secolo XVI*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Nuovo, 25 marzo - 14 maggio 2000, Napoli, Electa Napoli, 2000, che anticipava gli atti del convegno del 1999, *La croce. Iconografia e interpretazione*, editi nel 2007.

² B. Cappelli, *Aieta*, in «Brutium», XI, 4, 1932; A. Frangipane, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. II. Calabria*, Roma, Libreria dello Stato, 1933, pp. 72, 141, 142, 255; B. Cappelli, *Note marginali all'Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, vol. II, Calabria*, in «Archivio storico per la Calabria e la Lucania», 4, 1934, pp. 104-172, in part. pp. 115; G. Gallo, *La croce processionale di Ioggi*, in «Brutium», XIII, 2, 1934, pp. 7-17; B. Cappelli, *Secondo Congresso eucaristico diocesano. Mostra d'arte sacra diocesana*, catalogo della mostra, Cassano, Salone delle Terme Sibarite, 8 - 19 settembre 1962, a cura di B. Cappelli, Cassano, Candide Vette, 1962, cat. 21; A. Lipinsky, *Scuole argentarie in Calabria Citra*, in «Almanacco calabrese», 22-23, 1972-73, pp. 157-169, in part. p. 168; T. Berloco, *Le chiese di Altamura: San Francesco d'Assisi*, in «Altamura», 19-20, 1977-78, pp. 185-231, in part. pp. 220-225; L. Mortari, *La croce nell'oreficeria del Lazio dal Medio Evo al Rinascimento*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», 2, 1979, pp. 229-345, in part. p. 342.



Fig. 1 a-b. Argentiere «V·L·», *Croce processionale*. Acerenza (Pz), convento di Sant'Antonio, oggi Museo diocesano.



Fig. 2 a-b. *Croce processionale*, 1585. Campodipietra (Cb), chiesa di San Martino.



Fig. 3. *Croce processionale*, 1611. Giungano (Sa), chiesa di Santa Maria Assunta.

Fig. 4. *Croce processionale*. Rutigliano (Ba), chiesa di Santa Maria della Colonna.



Fig. 5. *Croce processionale*, 1583. Lauria (Pz), chiesa di San Nicola di Bari.

Fig. 6 a. Argentiere «LDM», *Croce processionale*, 1611. Moliterno (Pz), chiesa di Santa Maria Assunta.



Fig. 6 b. Argentiere «LDM», *Croce processionale*, part. Moliterno (Pz), chiesa di Santa Maria Assunta.

Con la mostra *Arte in Basilicata* Grelle Iusco puntualizzava che per quanto fosse difficile definire l'apporto della regione alla produzione orafa napoletana, sarebbe stato arduo credere nell'esclusività delle botteghe partenopee. In quell'occasione la studiosa considerava la croce di Acerenza (Pz; fig. 1 a-b) affine alle altre lucane, e la attribuiva, per mezzo dei punzoni, al napoletano Vincenzo Longo, attivo nella seconda metà del '500³. Nel 1984 la «lady di ferro dell'arte italiana»⁴ riportava nel suo *Molise* l'esemplare di Campodipietra con la data 1558⁵ (fig. 2 a-b). Intanto d'Aniello relazionava genericamente la croce del 1611 nella chiesa parrocchiale di Giungano (Sa; fig. 3) al gruppo lucano⁶, invece Boraccesi definiva come molisana quella di Rutigliano (Ba; fig. 4)⁷. Nel 1994, il manufatto del 1558 induceva Ruotolo ad affermare che «a quella data la tipologia fosse ormai definita»⁸ e che ritornasse identica in tutte le croci lucane e calabresi; egli reputava il pellicano e la figura sul verso, o le figurazioni delle terminazioni, come parti di uno

³ A. Grelle Iusco, *Note introduttive: fra materiali e storia*, in A. Grelle Iusco, a cura di, *Arte in Basilicata*, catalogo della mostra, Matera, Palazzo del Seminario, 1979, Roma, De Luca, 1981, ristampa anastatica, con *Note di aggiornamento* di A. Grelle Iusco e S. Iusco, Roma, De Luca, 2001, pp. 13-157, in part. p. 149, che citava le croci di Pietragalla (Pz), Vietri (Pz), Rotondella (Mt), Latronico (Pz), Cirigliano (Mt), Moliterno (Pz; del 1611).

⁴ A. Marino, *Luisa Mortari la lady di ferro dell'arte italiana*, in «La Repubblica», 17 settembre 2003, che anticipava il convegno su Luisa Mortari (M. Pasculli Ferrara, a cura di, *Per la Storia dell'Arte in Italia e in Europa. Studi in onore di Luisa Motari*, atti del convegno internazionale di studi, Bari, Università degli Studi, 18 - 20 settembre 2003, Roma, De Luca, 2004).

⁵ L. Mortari, *Molise. Appunti per una storia dell'arte*, Roma, De Luca, 1984, pp. 114, 151-155.

⁶ A. d'Aniello in Soprintendenza ai BAAAS delle Province di Avellino e Salerno, *Il Museo Diocesano di Vallo della Lucania*, Salerno, Pietro Laveglia, 1986, p. 124.

⁷ Boraccesi (*Rutigliano: cinque secoli di argenteria sacra*, Manduria, Capone, 1987, pp. 34-37) citava le croci di Rutigliano, Magisano, Aieta, Zumpano, Acerenza, Cirigliano, Latronico, Moliterno, Pietragalla, Rotondella, Vietri di Potenza, Giungano, Roccasecca, Campodipietra, Acquaviva delle Fonti, Tricase.

⁸ R. Ruotolo in S. Abita, a cura di, *Argenti in Basilicata*, catalogo della mostra, Matera, Palazzo Lanfranchi, luglio - settembre 1994, Salerno, Edizioni 10/17, 1994, p. 75.

schema originario, e non elementi tardi (Grelle Iusco). Lo studioso, inoltre, collocava al 1583 la croce di Lauria (fig. 5) per l'incisione sull'ala del pellicano⁹, rilevava dubitativamente il punzone «LBM» sulla croce di Moliterno datata 1611 (fig. 6), e restituiva l'intero *corpus* lucano alle botteghe napoletane¹⁰. Subito dopo Catalano forniva l'esatta datazione, al 1587, della croce di Campodipietra¹¹: così lo slittamento in avanti meglio giustificava le analogie con quella di Moliterno del 1611 e con le altre simili per testate e figura sul verso, ma soprattutto riconduceva l'attenzione sulla sfera napoletana, concentrando le opere tra l'ultimo trentennio del Cinque e il primo ventennio del Seicento. In questo modo sembravano tracciate le direttrici fondamentali della questione, che saranno riprese in avanti.

Boraccesi (1996) ritornava sul tema da Rutigliano e partendo dalla figurina di Cristo proponeva l'attribuzione a Pietro Lombardo, al quale aveva riferito la croce del 1562 in San Lorenzo Maggiore a Napoli¹², delle altre croci di Rutigliano, Acerenza, Acquaviva delle Fonti, Campodipietra, Lauria, Pietragalla, Roccasecca e Magisano; e si soffermava sui manufatti messinesi di Castoreale¹³. Precedenti oggetti erano poi ripresi da Savona (1997) e Leone (1998, 2002)¹⁴, dai Catello (2000), che relazionavano queste croci a simbologie

⁹ E. Catello, *Un grande patrimonio di argenti antichi*, in S. Abita, a cura di, *Argenti in Basilicata*, cit., pp. 8-25, in part. p. 16. Dal mio studio è emersa anche l'iscrizione sulla testata sinistra, al di sotto della pigna, ovvero «AN(..) 1583».

¹⁰ R. Ruotolo, in S. Abita, a cura di, *Argenti in Basilicata*, cit., p. 77.

¹¹ D. Catalano, in R. Cappelli, a cura di, *Pulchra ornamenta ecclesiae. Verso il Giubileo del 2000*, catalogo della mostra, Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 8 aprile - 8 maggio 1995, Roma, Recografica, 1995, pp. 30-31.

¹² Trascrivendo nel modo seguente l'iscrizione: «P(ietro) · L(ombardo) · N(eapolitanis) · M(e) · F(ecit)/ M · D · L · XII».

¹³ G. Boraccesi in G. Boraccesi, C. Dell'Aquila, F. Dicarlo, *Il volto nuovo della matrice di Rutigliano, tra tardogotico e rinascimento*, Lecce, Capone, 1996, pp. 68-70; per i reperti di Castoreale cfr. Macchiarella Fiorentino in C. Ciolino, a cura di, *Orafi e Argentieri al Monte di pietà. Artefici e botteghe messinesi del sec. XVII*, catalogo mostra, Messina, Museo Regionale, 8 giugno - 8 luglio 1988, Messina, P&M, 1988, pp. 176-177, 182-183.

¹⁴ V. Savona in V. Savona, M. Francione, a cura di, *Percorsi d'arte tra luoghi di culto: la diocesi di Acerenza*, Venosa, Osanna, 1997, pp. 55-58; G. Leone, in G. Ceraudo, a cura di, *Itinerari turistico-religiosi in Calabria. Verso il Giubileo del 2000*, catalogo della mostra, Torino, 17 - 21 novembre 1998, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino, 1998, pp. 83-84; G. Leone, *La Croce di San Pietro a Magisano. Una lettura*, in «I foglietti d'arte», 2, Paola, Publiepa, 1998; G. Leone, *Pange lingua. Fonti visive calabresi per l'iconografia dell'Eucarestia*, in G. Leone, a cura di, *Pange lingua. L'Eucarestia in Calabria. Storia Devozione Arte*, Catanzaro, Abramo, 2002, pp. 163-268, in part. pp. 232, 249 note 530-531.

paleocristiane e orientali¹⁵, e da Abbate (2002), che citava quelli di Cirigliano del 1605 e di Moliterno del 1611¹⁶, così come da Grelle Iusco e Iusco (2001)¹⁷, e da Mavelli (2006)¹⁸. Emergevano inoltre esemplari a Camerino¹⁹, Ischia²⁰, Mirabello Sannitico (del 1598)²¹, Angri²² e Montevergine²³, che venivano ascritti all'ambito partenopeo. Tuttavia i cataloghi di mostre e di musei non sempre riuscivano a fornire aggiornamenti, impantanandosi a volte su vecchie posizioni e imprecisioni, ed ecco i casi, tra gli altri²⁴, dell'Annunziata di Napoli²⁵ e del Diocesano di Acerenza; nel catalogo di quest'ultimo erano trascritti erroneamente i punzoni della ipotetica croce del Longo²⁶, che invece sono «V·L·» con cunei a mezza altezza tra le lettere e «G·B·C» in campo rettangolare. Negli ultimi anni è ritornato sull'argomento Boraccesi, spendendosi sull'esemplare di Molfetta del 1583 del

¹⁵ C. Catello, E. Catello, *Scultura in argento nel Sei e Settecento a Napoli*, Sorrento (Na), Di Mauro, 2000, p. 22.

¹⁶ F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il secolo d'oro*, Roma, Donzelli, 2002, p. 221.

¹⁷ A. Grelle Iusco, S. Iusco, *Note di aggiornamento*, in A. Grelle Iusco, a cura di, *Arte in Basilicata*, cit., pp. 233-331, in part. p. 325.

¹⁸ R. Mavelli, *Oreficerie e argenteria nel Cinquecento*, in C.D. Fonseca, a cura di, *Storia della Basilicata. II. Il Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. 899-919, in part. p. 917.

¹⁹ G. Barucca, in M. Giannatiempo López, a cura di, *Ori e Argenti. Capolavori di oreficeria sacra nella provincia di Macerata*, Milano, Federico Motta, 2001, p. 157.

²⁰ A. Di Lustro, *Guida al Museo Diocesano di Ischia*, Napoli, Conferenza Episcopale Campana, 2002, p. 40.

²¹ D. Catalano, *Arte e devozione: vicende storico-artistiche delle chiese di Mirabello*, in G. Palmieri, a cura di, *Mirabello Sannitico: storia, arte e tradizioni*, Ferrazzano, Enne, 2003, pp. 139-160, in part. p. 140.

²² N. Gentile, a cura di, *Tesori d'arte dell'Agro nocerino-sarnese*, Napoli, Valtrend, 2008, p. 54.

²³ D. Catello, in P. Leone de Castris, a cura di, *Il Museo Abbaziale di Montevergine. Catalogo delle opere*, Napoli, Art Studio Paparo, 2016, p. 145. Precedentemente evidenziavo l'acquisizione recente della croce da parte dei benedettini.

²⁴ Cfr. ad esempio la scheda di L. Cifarelli e A. Rafaele, in G. Pupillo, F. Giaconella, a cura di, *Mudima. Catalogo delle opere*, Altamura (Ba), Museo Diocesano Matronei Altamura, 2017, pp. 14-17; M. Spinucci, in B. Montevecchi, a cura di, *Sculture preziose. Oreficeria sacra nel Lazio dal XIII al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Città del Vaticano, Musei Vaticani, 30 marzo - 30 giugno 2015, Roma, Gangemi, 2015, p. 211; F. Liuzzi, *Acquaviva delle Fonti*, in G. Lanzillotta, a cura di, *Potere e liturgia. Argenti dell'età barocca in Terra di Bari*, catalogo della mostra, Conversano, Pinacoteca Comunale, 6 aprile - 30 giugno 2014, Bari, Mario Adda, 2014, pp. 167-199, in part. pp. 178-179 e C. Savino, *Altamura*, in ivi, pp. 200-205, in part. pp. 201-202; A. Catello, *Argenti e gioielli del Tesoro*, in *Ori e Argenti dell'Annunziata*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Nuovo, 2010, Napoli, Vpoint, 2010, pp. 9-14, in part. p. 12; S. Abita, a cura di, *Argenti di Calabria, testimonianze meridionali dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra, Cosenza, Palazzo Arnone, 1° dicembre 2006 - 30 aprile 2007, Napoli, Paparo, 2006, pp. 62-71.

²⁵ A. Catello, *Argenti e gioielli del Tesoro*, cit., pp. 12-13.

²⁶ A. Giganti, in A. Giganti, a cura di, *Il Museo Diocesano di Acerenza*, Bari, La Matrice, 2009, p. 86.

napoletano Biagio Camitella, e riproponendo la paternità a Lombardo dei manufatti di Rutigliano, Campodipietra e Monopoli (1590)²⁷. Più recentemente, nel 2017, ha anche analizzato gli esemplari dell'attuale diocesi di Lagonegro-Tursi (Lauria Superiore, Moliterno, Rotondella, Latronico, Viggianello), e ha aggiunto un nuovo numero al catalogo di Lutio De Maria in seguito alla lettura del punzone «L·D·M» sulla croce di Moliterno²⁸, ma, come abbiamo visto, il marchio corretto è «LDM», senza puntini, che fa quindi cadere questa aggiunta. Nello stesso 2017 chi scrive si è soffermato su questa tipologia di croce presentando i punzoni della croce di Acerenza e della croce di Padula²⁹.

Le nostre croci astili, dal montante e la traversa perpendicolari e foggiate a ramo d'albero con i segni di potatura, stando alle classificazioni fornite da Vasco Rocca e Montevecchi nel loro *Dizionario*, possono essere considerate una variante semplificata delle tipologie "a bracci ramiformi" e "biforcata" (ove trattata a ramo), e pertanto non vanno inserite nella categoria "ad albero"³⁰. La presenza inoltre di un nastro avvolgente e di un tralcio di vite ritorto trasformano i bracci in torciglioni arborei, emulando un tipo più antico di colonna, e, come illustrato anche da Leone, introducono la tipologia di oggetto in una iconografia legata alla riflessione teologica sull'identificazione dell'albero della croce con l'albero della vita³¹. Sarebbe pertanto più opportuno parlare di croci astili che richiamano la simbologia *Arbor vitae*.

²⁷ G. Boraccesi, *Esempi di oreficerie nella Puglia centrosettentrionale tra Manierismo e Controriforma*, in A. Cassano, F. Vona, a cura di, *La Puglia, il manierismo e la controriforma*, catalogo della mostra, Lecce, San Francesco della Scarpa, 22 dicembre 2012 - 8 aprile 2013, Bitonto, Galleria Nazionale della Puglia "Ghirolamo e Rosanna Devanna", Palazzo Sylos Calò, 15 dicembre 2012 - 8 aprile 2013, Galatina (Le), Congedo, 2013, pp. 197-214, in part. pp. 208-209, e le successive 334-335; G. Boraccesi, F. Dicarlo, *Storia e cultura in una città di Provincia: Rutigliano fra Medioevo e Rinascimento*, Rutigliano (Ba), ABMC, 2015, pp. 77-78; anche A. Grelle Iusco, *Note introduttive*, cit., p. 171. Liuzzi (F. Liuzzi, *Dalla Capitale al Regno. L'arte argenteria religiosa napoletana in Puglia tra Cinquecento e Novecento: presenze ad Acquaviva delle Fonti dal XVIII al XX secolo*, in «Bollettino d'arte», 145, 2008, pp. 69-102, in part. p. 84) informava del punzone della croce di Acquaviva delle Fonti, «N*S».

²⁸ G. Boraccesi, *Argenteria in Basilicata. Il Tardogotico e il Rinascimento nella Diocesi di Lagonegro-Tursi*, Foggia, Grenzi, 2017, pp. 18-25; qui ha anche presentato un nuovo argenteiere ottocentesco, Mansueto Finamore, quale autore della croce di Viggianello (solo il manico e la macolla sono più antichi).

²⁹ A. Ricco, *Manufatti in argento tra '500 e '600 nel basso Salernitano tra modelli toscani e botteghe napoletane: le croci astili dalla simbologia Arbor vitae*, in F. Abbate, A. Ricco, cura di, *Ritorno al Cilento. Saggi di storia dell'arte*, Foggia, Grenzi, 2017, pp. 67-74.

³⁰ B. Montevecchi, S. Vasco Rocca, *Dizionari terminologici. Suppellettile ecclesiastica*, Firenze, Centro Di, 1987, pp. 69-77.

³¹ G. Leone, *La Croce di San Pietro a Magisano*, cit.

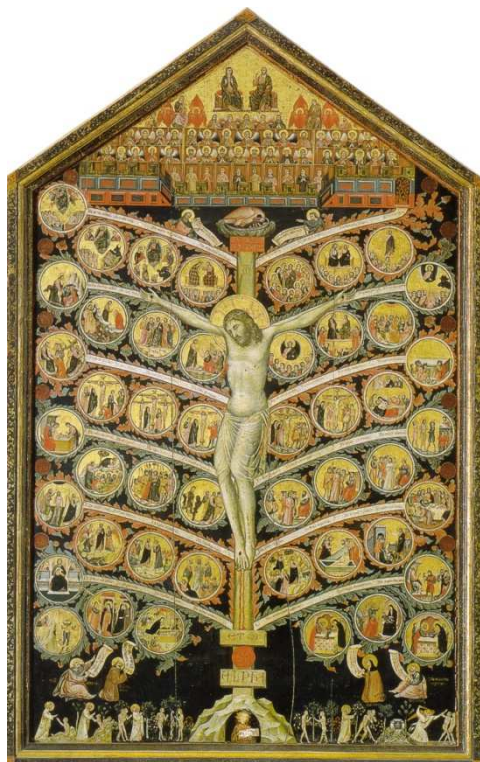


Fig. 7. Pacino di Buonaguida, *Albero della vita*, 1305-10. Firenze, Galleria dell'Accademia.

Fig. 8. *Croce*. Milano, collezione privata.

Tali croci traggono origine dalle opere ispirate dal trattatello del 1260 di san Bonaventura, *Lignum Vitae* (invero recupera temi proposti da Tertulliano e sant'Agostino), che redatto per un uso mnemonico della vita di Cristo, al pari di altri suoi scritti, ha alimentato la creatività degli artisti. Pur recuperando nobili esempi medioevali di raffigurazioni dell'albero della vita e di croci costruite a ramo d'albero, il testo del francescano lo si trova alla base della tavola con l'*Albero della vita* (1305-10; fig. 7) di Pacino di Buonaguida alla Galleria dell'Accademia di Firenze (già convento delle clarisse di Monticelli) e dell'analogo affresco (1355 ca.) di Taddeo Gaddi nel refettorio di Santa Croce. Queste nostre croci, inoltre, si giovano di oreficerie francesi (croci a bracci tubolari con rami potati, fig. 8) e tedesche (fusti tortili a tronco d'albero, fig. 9) del '400 e '500³²,

³² M. Bimbenet-Privat, A. Kugel, in G. Morello, a cura di, *I doni dei Papi. Ori e argenti della Biblioteca Apostolica Vaticana*, catalogo della mostra, Perugia, Palazzo Grazianni, 1° ottobre 1999 - 9 gennaio 2000, Roma, Retablo, 1999, pp. 112-113, (fig. 9); B. D'Onofrio, in P. Vittorelli, a cura di, *Ave Crux Gloriosa. Croci e crocifissi nell'arte dall'VIII al XX secolo*, catalogo della mostra, Montecassino (Fr), Abbazia di Montecassino, 2002, p. 134; O. Zastrow, *Croci e crocifissi. Tesori dall'VIII al XIX secolo*, Milano, 5 Continents, 2009, pp. 192-201 (fig. 8). Tipo noto a P. Toesca, *Catalogo delle cose d'arte e d'antichità d'Italia*. Aosta, Roma, La Libreria dello Stato, 1911, p. 142.

nonché di quella rivalutazione rinascimentale del crocifisso come oggetto d'arte che deve molto a Brunelleschi e Donatello, per i quali diveniva manifesto di ideali figurativi³³.



Fig. 9. *Coppa*. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

I manufatti che si stanno analizzando non si pongono solo in relazione con alcuni crocifissi lignei del Trecento napoletano³⁴, come proposto da Barucca³⁵, ma anche con altri, poiché alcuni elementi, tanto il Cristo morto coronato di spine e a tre chiodi, quanto la croce a ramo d'albero, ritornano in opere dei secoli precedenti e successivi, presenti in città e in regione, oppure ritornano in opere di maestri che hanno soggiornato nella Capitale del Regno. Mai assopiti nella memoria degli artisti, il Cristo doloroso³⁶ e la croce a ramo

³³ Per una sintesi cfr. D. Gasparotto, *I crocifissi di Giambologna e la tradizione fiorentina*, in A. Di Lorenzo, a cura di, *Il Crocifisso d'oro del Museo Poldi Pezzoli: Giambologna e Gasparo Mola*, in «Quaderni di studi e restauri del Museo Poldi Pezzoli», 9, 2011, pp. 9-15; sul ruolo di Donatello cfr. F. Caglioti, *Il "Crocifisso" ligneo di Donatello per i Servi di Padova*, in «Prospettiva», 130-131, 2008, pp. 50-106, anche F. Caglioti, *I tre Crocifissi grandi di Donatello*, in A. Nante, M. Mercalli, a cura di, *Donatello svelato*, catalogo della mostra, Padova, Museo Diocesano, 28 marzo - 26 luglio 2015, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 39-63.

³⁴ R. Causa, in F. Bologna, R. Causa, *Sculture lignee nella Campania*, catalogo della mostra, Napoli, Palazzo Reale, 8 ottobre 1950 - 31 maggio 1951, Napoli, Soprintendenza alle Gallerie, 1950, pp. 131-134.

³⁵ G. Barucca in M. Giannatiempo López, a cura di, *Ori e Argenti*, cit., p. 157.

³⁶ G. De Francovich, *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso*, in «Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 2, 1938, pp. 143-261.

d'albero compagno nel duecentesco *Cristo deposto* di Montevergine³⁷, nel *Monumento di Maria di Durazzo* in Santa Chiara di Napoli (fig. 10), nei crocifissi quattrocenteschi di Santa Maria Maddalena di Aversa e di San Pietro a Majella di Napoli³⁸, nella *Crocifissione* Thyssen-Bornemisza di Colantonio e in quella Sibiu di Antonello da Messina³⁹, in quella di sapore fiammingo in San Francesco a Maiori⁴⁰, nelle prove cinquecentesche di Pedro Campaña⁴¹, nella *Pietà* di Silvestro Buono al Museo di Capodimonte⁴² (fig. 11), sino ad arrivare, ma in Sicilia, a Castelvetro, alla «impressionante»⁴³ *Genealogia della Madonna* del 1580 (fig. 12), ove Antonino Ferraro sviluppava il motivo dell'albero nella chiesa di San Domenico.



Fig. 10. Maestro Durazzesco, *Monumento di Maria di Durazzo*. Napoli, chiesa di Santa Chiara.

³⁷ P. Leone de Castris, in P. Leone de Castris, a cura di, *Il Museo Abbaziale di Montevergine*, cit., pp. 48-49.

³⁸ S. D'Ovidio, *Scultura lignea del Medioevo a Napoli e in Campania*, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 2014, pp. 79-80, 105 nota 110.

³⁹ F. Bologna, F. De Melis, a cura di, *Antonello da Messina*, catalogo della mostra, Rovereto, MART, 5 ottobre 2019 - 12 gennaio 2014, Milano, Electa, 2013, pp. 21-31.

⁴⁰ A. Braca, *Vicende artistiche fra Napoli e la Costa d'Amalfi in Età Moderna*, Amalfi (Sa), Centro di Cultura e Studi Amalfitani, 2004, pp. 27, 100, con le attribuzioni di Bologna e Fiorillo.

⁴¹ N. Dacos, *Pedro Campaña dopo Siviglia: arazzi e altri inediti*, in «Bollettino d'arte», 65, 1980, pp. 1-44.

⁴² M. Confalone, in M. Utili, a cura di, *Museo di Capodimonte*, Milano, Touring Club Italiano, 2002, p. 295.

⁴³ F. Negri Arnoldi, *Scultura del Cinquecento in Italia Meridionale*, Napoli, Electa Napoli, 1997, p. 109.



Fig. 11. Silvestro Buono, *Pietà*. Napoli, Real Museo e Bosco di Capodimonte.

Fig. 12. Antonino Ferraro, *Genealogia della Madonna*, 1580. Castelvetro (Tp), chiesa di San Domenico.

Nel clima tridentino, quindi, in un rinnovato slancio pietistico e dottrinario che non esclude la cultura umanistica e le acquisizioni sull'anatomia umana, nella città di Napoli, nella quale sin dal Medioevo si era sviluppato il culto della croce, con un'incidenza non trascurabile sulla vita cittadina⁴⁴, prendeva forma la tipologia di manufatto che stiamo esaminando. I maestri argentieri napoletani pare recuperassero talune componenti dell'iconografia gotica del crocifisso, anche sulla scorta di croci francesi già note a Roma e Montecassino⁴⁵ (e altrove)⁴⁶, per combinarle con altri elementi simbolici; e che il crocifisso sia stato materia gravosa lo comprova il fatto che Carlo Borromeo lo trattasse per primo tra le sacre suppellettili nelle *Instructiones* (1577). Si giungeva così alla nostra tipologia: una croce con manico tubolare e macolla sferica (a volte con pietre), bracci tortili a ramo

⁴⁴ Sull'argomento cfr. G. Vitolo, *Culto della croce e identità cittadina*, in «Napoli nobilissima», 3-4, 2000, pp. 81-96.

⁴⁵ *Tesori d'arte sacra di Roma*, p. 43; B. D'Onofrio, in P. Vittorelli, a cura di, *Ave Crux Gloriosa*, cit., p. 134.

⁴⁶ L. Bertolini, M. Bucci, *Mostra d'arte sacra dal secolo VI al secolo XIX*, catalogo della mostra, Lucca, Palazzo Ducale, giugno - novembre 1957, Lucca, Tipografia Lorenzetti e Natale, 1957, p. 69; E. Brunod, *Catalogo degli enti e degli edifici di culto e delle opere di arte sacra nella Diocesi e Comune di Aosta*, in *Arte sacra in Valle d'Aosta*, Aosta, Musumeci, 1981, III, p. 332; O. Zastrow, *Musei e Gallerie di Milano. Museo d'Arti Applicate. Smalti*, Milano, Mondadori, 1985, p. 33; O. Zastrow, *Musei e Gallerie di Milano. Museo d'Arti Applicate. Oreficerie*, Milano, Mondadori, 1993, pp. 88-91; M. Porcu Gaias, A. Pasolini, *Argenti di Sardegna*, Perugia, Morlacchi, 2016, pp. 79, 106 fig. 13, 126, 170 fig. 206, per la stauroteca di Ales, ritenuta di matrice catalana, e per la croce aniconica di Oristano.

d'albero con tralci di vite incisi, Cristo morto crocifisso a tre chiodi, raggi all'intersezione del montante con la traversa, elementi simbolici di vario tenore alle tre terminazioni superiori, e a volte statuette supplementari. I dati acquisiti non sembrano idonei ad avanzare ipotesi circa l'affermazione di uno schema originario e di varianti successive, similmente a quanto sostenuto in passato, sia per la carenza di datazioni certe, sia per le frequenti manomissioni. Comunque gli esemplari migliori sono e vanno considerati di produzione napoletana, poi diramatisi nella Penisola, ove avrebbero suggestionato gli argentieri locali. Riscontrabili in numero circoscritto, questi manufatti hanno avuto una diffusione notevole nell'arco temporale indicato, che i rinvenimenti suggeriscono dalle Marche alla Sicilia⁴⁷.

Nel contesto così delineato s'inseriscono le croci dalla simbologia *Arbor vitae* dell'antica diocesi di Capaccio. Oltre alla più nota, nella chiesa parrocchiale di Giungano del 1611⁴⁸ (fig. 13 a-b), vanno menzionate le altre di San Nicola a Centola, attribuita all'argentiere «LDM» (forse dell'antica Badia; fig. 14 a-b)⁴⁹, di San Francesco a Padula (fig. 15 a-b), dell'argentiere «PV»⁵⁰, e di San Nicola a Gioi (fig. 16 a-b)⁵¹. Potrebbe essere casuale il fatto che esse si trovino in centri in cui, come a Padula, ci siano state comunità francescane, degli osservanti a Gioi e dei cappuccini a Centola. Esse sono piuttosto note a coloro che si sono occupati di vicende locali, trovando spazio in qualche scritto, ma sembrano poco conosciute dagli specialisti del settore, poiché non ne ho trovato menzione nella

⁴⁷ Fanno eccezione gli esemplari di Montecassino: C. Catello, *Argenti italiani nell'Abbazia di Montecassino*, Cava de' Tirreni (Sa), Di Mauro, 1993, p. 35; M.L. Papini, in P. Vittorelli, a cura di, *Ave Crux Gloriosa*, cit., p. 197.

⁴⁸ La data coincide con l'anno di vendita della terra di Giungano a Marcantonio Morra e con la nomina a vescovo del teatino Pietro de Matta e Haro, cfr. D. Ruggiero, *I signori del territorio di Giungano nella prima metà del Settecento*, in F. Sofia, a cura di, *Salerno e il Principato Citra nell'età moderna*, atti del convegno, Salerno, Castiglione del Genovesi, Pellezzano, 5 - 7 dicembre 1984, Napoli, Esi, 1987, pp. 505-512, p. 205; L. Rossi, *Vallen in Lucania*, Acciaroli, Centro di promozione culturale per il Cilento, 2001, p. 107.

⁴⁹ DVL, Ufficio Beni Culturali, *IBSA*, Centola-Parrocchia San Nicola, scheda DV-0054; per un primo tentativo di studio cfr. G. Cammarano, *Storia di Centola. Vol. II. La badia di S. Maria*, Acciaroli, Centro di Promozione Culturale per il Cilento, 1994, pp. 61, 79-110; L. Rossi, *Vallen in Lucania*, cit., p. 142.

⁵⁰ SABAP SA, Ufficio Catalogo, Padula, Chiesa di San Francesco, scheda OA/I 1500668926, di A. Cucciniello, 1993 (ArtPast/2006 D. Marchese).

⁵¹ SABAP SA, Ufficio Catalogo, Gioi, Chiesa di San Nicola, scheda OA/I 1500233952, di M. Veneruso, 1993 (ArtPast/2005 R. Caneschi); DVL, UBC, *IBSA*, Gioi-Parrocchia Santi Eustachio e Nicola, scheda DWD0465.

bibliografia consultata, tranne che per quella di Giungano⁵². I manufatti caputaquensi, in quantità non trascurabile, sono parte di un più ampio gruppo campano in via di definizione, che aggiunge a quelli citati anche gli altri, al momento individuati tra le schede di catalogo nelle Soprintendenze, di Ponticelli (Na; fig. 17)⁵³, Treviso (Av; fig. 18)⁵⁴, Solofra (Av; fig. 19)⁵⁵, Monterocchetta (Bn; fig. 20)⁵⁶ e Cucciano (Bn)⁵⁷. Già l'insieme appena abbozzato contribuisce a restituire alla Campania un peso non conferito in passato.



Fig. 13 a-b. *Croce processionale*, 1611. Giungano (Sa), chiesa di Santa Maria Assunta.

⁵² Ad esempio cfr. G. Leone, *Pange lingua. Fonti visive calabresi per l'iconografia dell'Eucarestia*, cit., p. 249 nota 530

⁵³ G. Mancini, *La confraternita del SS. Rosario in Ponticelli*, Napoli, Il Quartiere, 1992, p. 142; Soprintendenza ABAP per l'area metropolitana di Napoli, d'ora in poi SABAP NA, Ufficio Catalogo, Napoli (Ponticelli), Chiesa di Santa Maria della Neve, scheda OA/P 1500282280, di M. Veneruso, 1993 (ArtPast/2005 S. Ripaldi).

⁵⁴ SABAP SA, Ufficio Catalogo, Treviso, Chiesa dell'Addolorata, scheda OA/I 1500657032, di P. Fardella, 1993 (ArtPast/2005 R.A. Pascucci).

⁵⁵ SABAP SA, Ufficio Catalogo, Solofra (La Fratta), Chiesa di San Giuliano, scheda OA/I 1500658715, di P. Di Meglio, 1998 (ArtPast/2005 D. Marchese).

⁵⁶ Soprintendenza ABAP di Caserta e Benevento, d'ora in poi SABAP CE, Ufficio Catalogo, San Nicola Manfredi (Monterocchetta), Chiesa di San Bartolomeo, scheda OA/I 1500206592, di A. Cavuoto, 1994 (ArtPast/2005 S. Carro).

⁵⁷ SABAP CE, Ufficio Catalogo, San Martino Sannita (Cucciano), Confraternita del Rosario a, scheda OA/I 1500207487, di A. Cavuoto, 1993 (ArtPast/2010 M. Moretti).



Fig. 14 a-b. *Croce processionale*. Centola (Sa), chiesa di San Nicola.



Fig. 15 a-b. Argentiere «PV», *Croce processionale*. Padula (Sa), convento di San Francesco.



Fig. 16 a-b. *Croce processionale*. Gioi (Sa), chiesa di San Nicola.



Fig. 17. *Croce processionale*. Ponticelli (Na), chiesa di Santa Maria della Neve.

Fig. 18. *Croce processionale*. Trevico (Av), chiesa dell'Addolorata.



Fig. 19. *Croce processionale*. Solofra (Av), fraz. La Fratta, chiesa di San Giuliano.

Fig. 20. *Croce processionale*. San Nicola Manfredi (Bn), fraz. Monterocchetta, chiesa di San Bartolomeo.

Delle quattro rubricate sopra, solo le croci di Giungano (cm 67,5x33; fig. 3, 13 a-b) e di Centola (cm 88x33; fig. 14 a-b) propongono la macolla in lega di rame dorata e incisa (con baccellature e palmette su entrambe le calotte emisferiche molto simili), che sostiene il montante con la traversa in argento inciso, in sintonia con l'intero *corpus* italiano. Le due macolle si relazionano con gli esemplari di Acerenza, Lauria Superiore, Camerino, Moliterno, Latronico e Viggianello. Solo questi esemplari cilentani conservano sia i raggi in rame dorato all'incrocio dei bracci, tipologicamente uguali a quelli delle croci di Montevergine, Magisano, San Nicola Manfredi, Camerino, Latronico e Santa Maria Assunta di Lequile (Le), che il nido alla sommità del montante, egualmente lavorato a fasci intrecciati e a bordo dalla tesa ampia, secondo soluzioni riscontrabili nelle croci di Magisano e Latronico ; il pellicano, in bronzo, lo si ritrova a Centola. Il Figlio, in entrambi i casi fuso a tutto tondo, è rappresentato che ha ormai esalato l'ultimo respiro, ed è abbandonato alla morte, secondo un'iconografia condivisa dalle croci dello stesso tipo.

Il manufatto di Giungano (fig. 3, 13 a-b) rinvia agli oggetti di Montevergine, Acerenza e Magisano per il tralcio di vite che nasce da un robusto tronco nella parte bassa del montante. Per il cartiglio con INRI (fig. 21), invece, esso richiama sia l'opera di Magisano che un singolo cartiglio schedato a Nocera Inferiore (fig. 22), sul quale il catalogatore vi

leggeva il punzone «NAP. con corona»⁵⁸. Aggiungo inoltre che il motivo della doppia corolla di foglie dorate e argentate, schiacciate intorno alle pigne in lega dorata, ricorda la croce di Viggianello del 1816 di Mansueto Finamore; le pigne compaiono nelle croci di Acerenza, Lauria, Rutigliano, Molfetta, Zumpano, Magisano, Camerino, Ischia, Angri e Montevergine. Il volto di Cristo (fig. 23), ben diverso dagli altri caquataquensi, mostra una compostezza e un equilibrio che sembrano risentire della *Crocifissione* di Giorgio Vasari (fig. 24) nella chiesa di San Giovanni a Carbonara a Napoli, e sembra trovare qualche affinità con quello di Ischia (fig. 25)⁵⁹.



Fig. 21. *Croce processionale*, 1611, particolare. Giungano (Sa), chiesa di Santa Maria Assunta.

Fig. 22. *Cartiglio di croce*. Nocera Inferiore (Sa), chiesa di San Matteo.

L'esemplare di Centola (fig. 14 a-b) diverge dall'altro di Giungano per il tralcio di vite e per le soluzioni adottate nelle testate dei bracci, ovvero a corolla dagli ampi petali lisci aperti, soluzioni queste che riconducono agli esemplari di Lauria, Moliterno, Latronico, Rotondella, Molfetta, Rutigliano, Campodipietra, Magisano, Aieta, San Nicola Manfredi, Montevergine; con l'oggetto di Campodipietra condivide anche il *titulus*. Purtroppo non è dato sapere se sulla traversa della croce centolese un tempo ci siano stati cherubini, trilobi con santi a mezzobusto o pigne. In ogni caso, le corrispondenze notate, unite alle affinità stilistiche evidenziate nel precedente paragrafo tra il suo Cristo morto e quello di Moliterno del 1611, confermano l'attribuzione allo stesso argentiere «LDM» di entrambe le croci e inducono a datare entro il 1611 l'esemplare cilentano.

La croce astile dei francescani di Padula (cm 81x38,5; fig. 15 a-b), apparentemente la più antica tra quelle cilentane, consta di macolla e terminazioni di fattura ottocentesca, e non conserva nulla degli elementi riscontrati altrove⁶⁰. Le estremità dei bracci sono

⁵⁸ SABAP SA, Ufficio Catalogo, Nocera Inferiore, Chiesa di San Matteo, scheda OA/I 1500667084, di P. Tranchino, 1998 (ArtPast/2006 I. Iannelli).

⁵⁹ Soprintendenza per i BAP di Napoli e Provincia, d'ora in poi SBAP NA, Ufficio Catalogo, Ischia, Cattedrale dell'Assunta, scheda OA/I 1500062848, di G. Borrelli, 1985 (ArtPast/2005 M. Monaco).

⁶⁰ Difficile è identificare la croce con quella degli inventari antichi: C. Corvo, *I Frati Minori a Padula dalla prima metà del Quattrocento alla seconda metà del Novecento. Ricerca storica*, Padula (Sa), Convento di

nettamente troncate e poco si prestano ad ipotesi ricostruttive. Va tuttavia rilevata anche qui l'assenza del motivo del tronco che genera il tralcio vegetale nella parte inferiore del montante, come a Centola, e che di contro ritroviamo nei pezzi più antichi. Col manufatto di Centola essa ha ancora in comune l'inclinazione al plasticismo delle forme e l'attenzione al dato naturalistico, che si traduce, ma con esiti stilistici diversi, nel realismo del Cristo, dall'accurata resa anatomica del corpo e dall'espressione sofferente del volto.

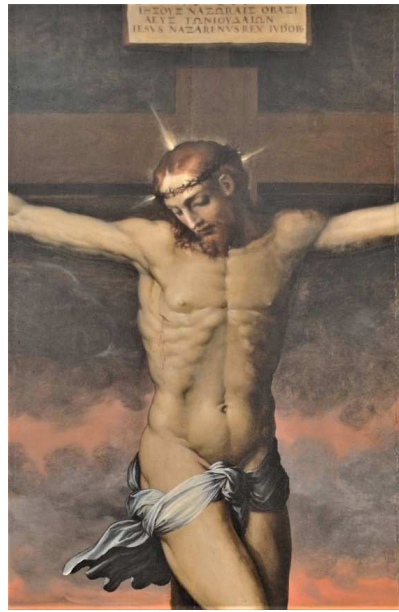


Fig. 23. *Croce processionale*, 1611, particolare. Giungano (Sa), chiesa di Santa Maria Assunta.

Fig. 24. Giorgio Vasari, *Crocifissione*, 1545. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara.



Fig. 25. *Croce processionale*, particolare. Ischia (Na), cattedrale dell'Assunta.

San Francesco, 1995, p. 34; E. Giudice, *Secoli di storia di fede e di arte nelle chiese di Padula*, Padula (Sa), Stampa Editoriale, 2010, p. 246.

L'ignoto autore della croce, individuato per mezzo del suo punzone, «PV» in abaco rettangolare con cornice perlinata, che ancora attende di essere identificato, dimostra di possedere grandi capacità scultoree. Egli denuncia padronanza dei mezzi tecnici ed espressivi, sia nel dare volume e vigore plastico ad un corpo ben proporzionato, sia nel far fronte a problemi tecnico-prospettici imposti dalla realizzazione di un capo abbandonato in avanti verso la spalla, con il mento quasi appoggiato al torace e con la bocca aperta, sia nell'esecuzione di ciocche di capelli che fluiscono dalla testa alla spalla e fino al petto. Da questo punto di vista, tra le croci cilentane, quella francescana pare fornire la prova migliore, perché l'altra di Centola è più incerta, mentre quella di Gioi dà l'impressione che la testa sia un pezzo aggiunto, cioè si presta solo alla veduta frontale. Vanno infine segnalate le affinità del panneggio del perizoma con l'analogo dettaglio del Cristo di Rutigliano (fig. 4), che però è ben distante dal Figlio di Campodipietra (fig. 2b).

L'ultima croce è proprio quella di Gioi (cm 86x38,5; fig. 16 a-b), che le insegne sulla macolla legano alla chiesa di San Nicola⁶¹, e che affranchierebbero dalla «croce di argento»⁶² citata nel 1811 nel convento degli osservanti. Riargentata e munita di elementi successivi, essa è dotata di una macolla in lega di rame dorata caricata da cherubini, con raggi all'intersezione dei bracci e testate a forma di corone (come l'esemplare francese a Montecassino). Il Cristo è in lega di rame dorata, non a tutto tondo, e propone differenze formali e tecniche rispetto alle precedenti sculture. La croce può essere inserita nella produzione napoletana tra i due secoli.

Le sculture del Cristo nelle prime tre croci caputaquensi si prestano ad ulteriori riflessioni. Le analogie tra le statuette analizzate non si esauriscono solo nell'iconografia, bensì fanno emergere dettagli che riconducono ad artisti presenti a Napoli e a modelli di un preciso giro di anni. L'invenzione del capo, vale a dire la scelta di abbassarlo, scoprire il collo per farne quasi il prolungamento della spalla, ruotare i capelli sull'orecchio a vista

⁶¹ Cfr. i documenti in P. Ebner, *Storia di un feudo del Mezzogiorno. La Baronìa di Novi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1973, p. 595; P. Ebner, *Chiesa baroni e popolo nel Cilento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1982, II, pp. 49, 51; G. Barra, *Gioi: storia, devozione e luoghi della fede*, Eboli (Sa), Il Saggio, 2016, pp. 127-128, 130, 139, 181-182.

⁶² L. Avino, *Gli inventari napoleonici delle opere d'arte del Salernitano*, Baronissi (Sa), DEA, 2003, p. 131; G. Barra, *Gioi*, cit., p. 185; da valutare comunque le movimentazioni segnalate in G. Salati (*L'antica Gioi*, Bari, La Meridionale, 1911, ristampa anastatica, a cura di G. Manna, A. Salati, Napoli, Esi, 2003, pp. 42-43) e le relazioni costanti tra i parroci e i frati documentate *ab antiquo* da C. Corvo (*Gioi Cilento: il convento di San Francesco*, Gioi [Sa], Associazione culturale "L'atomo", 1995, pp. 49-96).

(anche in conseguenza della corona di spine), spostare la chioma sul lato opposto, ordinare i capelli a ciocche e fare la barba folta e lunga al mento, sembrerebbe portare in prima battuta verso Marco Pino. Questa scelta espressivo-formale, l'esaltazione del cedimento alla morte, rammenta, tra le tante, la *Crocifissione* del suo primo soggiorno napoletano (1552-68) nella congrega di Santa Sofia e soprattutto l'analogo dipinto andato in asta Sotheby nel 1977 (fig. 26), riferito dalla critica agli anni '60, alquanto distante dal noto disegno di Michelangelo per Vittoria Colonna⁶³. La stessa attenzione ai dettagli anatomici e la resa dei corpi in torsione, con l'addome contratto, sembrano rintracciarsi nelle tre croci cilentane (nella fattispecie di Padula) e in altre cinquecentesche, come l'acheruntina (fig. 1b, 27a-b). A ben guardare, è proprio quest'ultimo dipinto ad essere più affine ai nostri manufatti, pure per la disposizione del perizoma annodato a sinistra e per il suo lungo lembo che cade semicurvo accompagnando la coscia. Ad essere più attenti il lembo che svolazza a destra nel dipinto trova un corrispettivo nel motivo ondeggiante del lembo posteriore di Cristo acheruntino (motivo non condiviso dalle figure cilentane, ma che richiama anche un *Cristo* del Bargello)⁶⁴. Volendo estendere lo sguardo al tipo di croce nel suo insieme, non si può non notare che nelle opere del senese ricorra il motivo del tralcio vegetale avvolto ad una colonna, e che nella *Resurrezione* dell'Oratorio del Gonfalone (1568-70) a Roma compaia una colonna tortile in parte coperta da un tralcio che nasce da un giro di palmette. E qualche decennio prima, a Napoli, il Vasari aveva usato un motivo analogo nella *Presentazione al Tempio* di Monteoliveto.

⁶³ Cfr. le crocifissioni al Getty Museum di Los Angeles, in San Giacomo degli Spagnoli e Santa Maria La Nova a Napoli, in Santa Trofimena a Minori: A. Zezza, *Marco Pino. L'opera completa*, Napoli, Electa Napoli, 2003, pp. 172, 174, 194-195, 210, 263, 268, 270, 272, 286, 292, 295, 297, 306; A. Zezza, a cura di, *Marco Pino. Un protagonista della "maniera moderna" a Napoli. Restauri nel centro storico*, guida alla mostra, Napoli, 12 aprile - 30 giugno 2003, Napoli, Electa Napoli, 2003, p. 62; L. Di Mauro, L. Giusti, A. Russo, a cura di, *Il Museo Diocesano di Napoli. Guida al percorso museale*, Napoli, De Rosa, 2009, p. 187. In merito ai modelli michelangioleschi va ricordato anche il disegno di *Gesù sulla croce con la Madonna e san Giovanni* conservato al British Museum di Londra, che richiama il piccolo crocifisso ligneo di Casa Buonarroti, cfr. P. Ragionieri, *Michelangelo. Il piccolo crocifisso ligneo della Casa Buonarroti*, catalogo della mostra, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 21 dicembre - 6 marzo 2010, Milano, Silvana, 2010.

⁶⁴ O. Zastrow, *Croci e crocifissi*, cit., pp. 215-220, che conduce il prototipo al contesto lombardo e non a Giambologna.



Fig. 26. Marco Pino, *Crocifissione*, sec. XVI, anni '60. Asta Sotheby 1977.

Fig. 27 a-b. Argentiere «V·L·», *Croce processionale*, particolari. Acerenza (Pz), convento di Sant'Antonio, oggi Museo diocesano.



Fig. 28. El Greco, *Crocifissione*, 1572-74. Collezione privata.



Fig. 29. Giambologna, *Crocifisso*, 1568, particolare. Loreto (An), santuario.

Ritornando all'Urbe, vanno segnalate le interpretazioni del tema della Crocifissione di El Greco, datate 1572-74 in una recente mostra (come la tela di cm 67,5x42, di collezione privata, qui riproposta; fig. 28), destinate «alla più pratica devozione domestica»⁶⁵, che condividono i tratti salienti della *Crocifissione* Sotheby, ma che denunciano una chiara derivazione dai crocifissi con il Cristo morto di Giambologna, come quello di Loreto del 1568⁶⁶ (fig. 29), probabilmente visti dal pittore tra la bottega di Firenze e Roma (quello di Pio V)⁶⁷; nel dipinto citato vi è la sola variante dei quattro chiodi, che palesa un errore nell'impostazione di gambe e piedi, giustificata esclusivamente dai tre chiodi. Il crocifisso del fiammingo, «trascurabile»⁶⁸ per taluni, diverso dal monumentale Cristo dell'Annunziata a Firenze (esposto in una recente mostra a Palazzo Strozzi⁶⁹, e ritenuto in passato semplice «ricreazione del prototipo»⁷⁰ michelangiotesco), se genera un confronto ovvio con Marco Pino, costituisce il modello diretto dei Cristo di molte croci astili, d'altare o da tavolo fatte a Napoli almeno a cominciare dal 1562, come ci dimostra la croce in San Lorenzo Maggiore⁷¹.

È nota «la proliferazione dei molti modelli di "Cristo morto" e "Cristo vivo" creati a partire dagli originali del Giambologna», che ha generato non poche difficoltà per

⁶⁵ L. Puppi, *Il pittore nel suo labirinto*, in L. Puppi, a cura di, *El Greco in Italia. Metamorfosi di un genio*, catalogo della mostra, Treviso, Casa dei Carraresi, 24 ottobre 2015 - 10 aprile 2016, Milano, Skira, 2015, pp. 23-37, in part. pp. 35, figg. 71-73, 75.

⁶⁶ F. Grimaldi, M. Mascii, *Giambologna fra tecnica e stile. I crocifissi documentati*, Pistoia, Etruria, 2011, pp. 45-51, 82-94. Agli autori si devono i più recenti F. Grimaldi, M. Mascii, D. Repetto, *Mannerism and Baroque. Giambologna - Algardi*, Firenze, Ostolani, 2019.

⁶⁷ M. Fabiansky, *El Greco in Italia*, in «Paragone», 53, 2002, pp. 33-38, in part. p. 36.

⁶⁸ A. Capitano, *Arte orafa e Controriforma. La Toscana come crocevia*, Livorno, Sillabe, 2001, p. 67.

⁶⁹ D. Zikos, in C. Falciani, A. Natali, a cura di, *Il Cinquecento a Firenze. "Maniera moderna" e Controriforma*, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi, 21 settembre 2017 - 8 gennaio 2018, Firenze, Mandragora, 2017, pp. 132-133, cat. III.8. Tra gli ultimi contributi sullo scultore cfr. L. Lorzio, *Le "ruine" del Musaeum Romanum di Francesco Angeloni. Bellori, gli Orsini, Giambologna e tre nuovi elenchi di bronzi e anticaglie*, in C. Mazzetti di Pietralata, A. Amendola, a cura di, *Gli Orsini e i Savelli nella Roma dei Papi. Arte e mecenatismo di antichi casati dal feudo alle corti barocche europee*, Milano, Silvana, 2017, pp. 355-370.

⁷⁰ F. Negri Arnoldi, *Origine e diffusione del Crocifisso barocco con l'immagine del cristo vivente*, in «Storia dell'arte», 20, 1974, pp. 57-80, in part. p. 61, che parte da E.M. Casalini, *Due opere del Giambologna nell'Annunziata di Firenze*, in «Studi storici dell'Ordine dei Servi di Maria», 14, 1964, pp. 261-276.

⁷¹ C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, Napoli, Edizioni del Banco di Napoli, 1972, p. 167.

l'attribuzione al maestro di copie improbabili, tuttavia una croce documentata di sicura paternità del fiammingo, o quantomeno della bottega, giungeva a Napoli presumibilmente tra il 1574 ed il 1578. Si tratta del crocifisso donato dalla granduchessa di Toscana Giovanna d'Austria (con Cristo simile a quelli di Loreto e di San Marco-Serragli a Firenze), regalia della politica espansionistica dei Medici verso il Regno di Napoli. Il manufatto era già ricordato da Simone Fortuna, agente del duca di Urbino a Firenze, in una lettera del 1581 come uno dei quattro crocifissi di certa mano dello scultore⁷². Non sono conosciute nel Regno opere precedenti, ma non possono essere del tutto escluse. In ogni caso, i riflessi del Cristo di Loreto (1568; fig. 30) e del Cristo della granduchessa di Toscana citato poche righe sopra (circa 1574-78; fig. 31) sembrano evidenti, anzi aiutano a datare i manufatti qui studiati (benché privi della corona di spine), da quelli più antichi, riferibili agli anni Settanta e Ottanta, di Acerenza *in primis* (fig. 32), Lauria Superiore (1583; fig. 33) e Padula (fig. 34), agli altri, più giovani di qualche decennio, di Moliterno (1611), Centola e Giungano (1611; fig. 35).



Fig. 30. Giambologna, *Crocifisso*, 1568, particolare. Loreto (An), santuario.

Fig. 31. Giambologna, *Crocifisso*, 1574-78, particolare. Collezione privata.

⁷² F. Grimaldi, M. Mascii, *Giambologna fra tecnica e stile*, cit., pp. 63-65.



Fig. 32. Argentiere «V·L·», *Croce processionale*, particolare. Acerenza (Pz), convento di Sant'Antonio, oggi Museo diocesano.

Fig. 33. *Croce processionale*, 1583, particolare. Lauria (Pz), chiesa di San Nicola di Bari.



Fig. 34. Argentiere «PV», *Croce processionale*, particolare. Padula (Sa), convento di San Francesco.

Fig. 35. *Croce processionale*, 1611, particolare. Giungano (Sa), chiesa di Santa Maria Assunta.

Che la conoscenza dei crocifissi di Giambologna sia avvenuta per il tramite di un originale o di una copia non è dato sapere, di certo i rapporti tra i due centri erano vivaci (ad esempio Naccherino si era trasferito a Napoli nel 1573), e in ragione di tali motivi i maestri napoletani avevano intercettato le scelte del fiammingo, applicandole in particolare alla tipologia di cui si discorre (forse qualche lontano riflesso lo si può cogliere nella scultura lignea dei Mollica, se consideriamo il crocifisso di Francesco nella chiesa del Gesù Nuovo a Napoli; fig. 36)⁷³. Fa specie, infine, notare il tipo di croce ispirato alla simbologia *Arbor vitae*, ma di derivazione francese, nella tarda produzione di Antonio Susini (collaboratore di Giambologna dal 1573), per il raro reliquiario a croce del primo quarto del Seicento in Palazzo Pitti a Firenze⁷⁴ (fig. 37), con motivi nelle terminazioni delle testate che ricordano il manufatto di Giungano (fig. 13a).

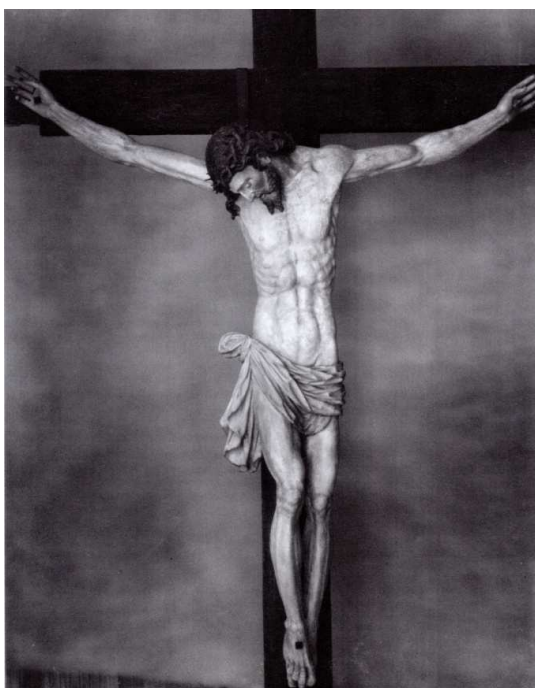


Fig. 36. Francesco Mollica, Crocifisso. Napoli, chiesa del Gesù Nuovo.

Fig. 37. Antonio Susini, *Reliquiario*. Firenze, Palazzo Pitti.

⁷³ P. Staffiero, *Immagini della Passione di Cristo nella scultura lignea napoletana del primo Seicento*, in L. Gaeta, a cura di, *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea. Volume secondo*, atti del convegno internazionale di studi, Lecce, 9 - 11 giugno 2004, Galatina (Le), Congedo, 2007, pp. 349-375.

⁷⁴ M. Boschi, in R. Gennaioli, M. Sframeli, a cura di, *Sacri Splendori. Il Tesoro della "Cappella delle Reliquie" in Palazzo Pitti*, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Pitti, 10 giugno - 2 novembre 2014, Livorno, Sillabe, 2014, pp. 144-147. In merito ai modelli di Giambologna e le opere di Susini cfr. D. Cerami, *Giambologna e Antonio Susini a Loreto: i Crocifissi*, in M. Landolfi, a cura di, *Scritti di Historia Nostra per Floriano Grimaldi*, Recanati, Tecnostampa, 2011, pp. 179-196.

In conclusione, la croce con i bracci ispirati all'*Arbor Vitae* ha una significativa diffusione in tutto il Mezzogiorno tra la seconda metà del Cinquecento e il primo ventennio del Seicento, ma il tipo di Cristo crocifisso a tre chiodi di derivazione toscana, diviene quasi un modello dominante, che percorrerà – e lo si è visto – i territori regnicoli per l'intero secolo successivo, scavalcando, se è lecito dire, quantomeno per alcune aree, i grandi esempi di “Cristo vivo” e “Cristo morto” di Alessandro Algardi e di Gian Lorenzo Bernini. Al di là dell'inizio del Seicento, questa croce processionale, così come è stata illustrata, comparirà molto raramente, e nell'Ottocento verrà sostituita da un più banale ramo d'albero.

Un più tardo esemplare settecentesco, che per le qualità formali è degno di ogni considerazione, ma che interpreta la tipologia cinquecentesca con maggiore vigore, alla luce dei grandi modelli della cultura barocca italiana, lo si trova nella chiesa parrocchiale di San Gregorio Magno, proprio a ridosso della nostra diocesi di Capaccio⁷⁵. Si tratta della croce in argento (cm 78x36; fig. 38a-i) di un anonimo argentiere «·DA» (fig. 38g-i)⁷⁶, per il quale la lezione di Algardi e Bernini – citati prima – sembra ormai assimilata. Si tratta di un altro anonimo argentiere napoletano identificato esclusivamente attraverso le cifre del suo marchio, che ad oggi è documentato solo grazie al manufatto di San Gregorio Magno, databile al 1710 per il «NAP/7(·)0» (fig. 38e) e per il bollo consolare di Geronimo Di Benedetto «G·B/·C·» (in carica almeno negli anni 1710, 1714, 1720, 1729 e 1733; fig. 38f)⁷⁷. Ci troviamo dinanzi un marchio inedito che d'istinto potrebbe essere associato a

⁷⁵ SABAP SA, Ufficio Catalogo, San Gregorio Magno, Chiesa Madre, scheda OAI 1500221706, di P. Fardella, 1994 (ArtPast/2006 E.M.A. Marsico). Precedentemente (A. Ricco, *Manufatti in argento tra '500 e '600 nel basso Salernitano*, cit., nota 56) ho citato il punzone di questa croce, che trascrivevo, seppur abraso, nella forma «·D·A» in campo rettangolare, con un possibile avvicinamento al punzone di Domenico Antonio Fera (C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria napoletana dal XV al XIX secolo*, Sorrento [Na], Franco Di Mauro, 1996, p. 61), tuttavia, dopo un ulteriore controllo, che tiene conto di confronti con altri marchi, ritengo di potervi leggere le seguenti cifre «·DA», con un solo puntino a mezza altezza prima della lettera D.

⁷⁶ Il punzone «·DA», stando alle riprese fotografiche, sembra un punzone completo e non parziale, il prosieguo delle indagini potrà confermare o smentire tale mia indicazione.

⁷⁷ I punzoni compaiono in molteplici punti della croce, quasi sempre però in forma parziale. Il “NAP” coronato con il millesimo «7(·)0» è incusso sulla macolla, invece il millesimo «7(↑)(·)» (sembra intravedersi la parte superiore di una freccia) è emerso dal cartiglio. Il bollo consolare «G·B/·C·» in campo sagomato, nella forma completa, è su un raggio a destra della Madonna. Infine il punzone «·DA» dell'artefice compare sul cartiglio, sul teschio e su un raggio della Madonna. Per il console cfr. C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria napoletana*, cit., p. 31.

Diodato Avitabile, di cui è conosciuto solo il bollo consolare per il periodo 1735-51, ma che deve attendere una più appropriata identificazione.



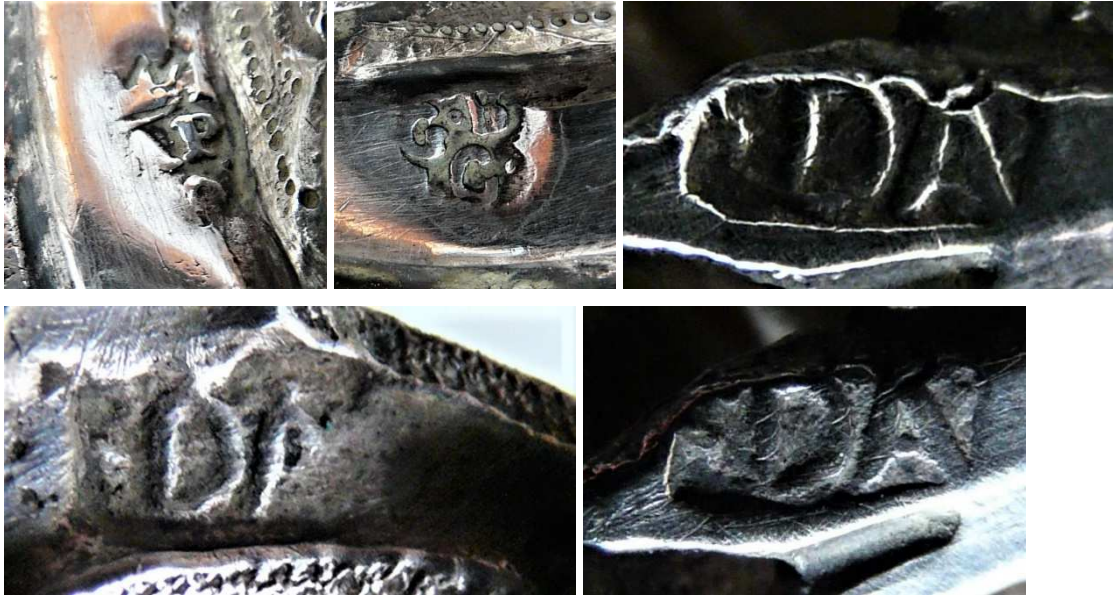


Fig. 38 a-i. Argentiere «DA», *Croce processionale*, 1710 (?). San Gregorio Magno (Sa), chiesa di San Gregorio Magno.

3.2. Un caso di studio: l'anonimo argentiere «A·A·» tra la fine del '600 e la prima metà del '700*

Il presente contributo intende delineare il profilo di un argentiere attivo a Napoli presumibilmente tra la fine del Seicento e la prima metà del Settecento, del quale si conserva un significativo *corpus* di opere nel Cilento e sui monti Alburni. Ancora anonimo, il maestro è stato individuato per mezzo del suo punzone, ovvero «A·A·» in abaco longitudinale con angoli smussati, dotato di rientranze cuneiformi sui lati lunghi, e con tre puntini a mezza altezza tra le lettere (fig. 1a). Esso non trova rispondenza tra quelli repertoriati dai Catello, ma è già noto in letteratura in quanto presente su opere pubblicate.

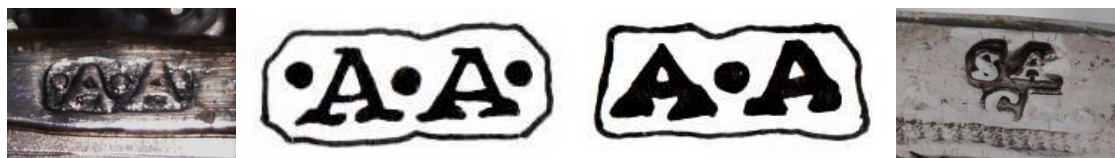


Fig. 1 a-d. Punzoni di argentieri napoletani: a) Argentiere «A·A·»; b) Antonio Attingendo (?); c) Antonio Avitabile; d) anonimo «SA/C»; due centrali sono stati pubblicati da Corrado e Elio Catello.

Tra i marchi editi dai Catello, quello che più si avvicina al nostro è «A·A·» in campo poligonale (fig. 1b) rinvenuto su una pisside del 1720 nella chiesa di San Sebastiano a Guardia Sanframondi (Bn): riportato tra i punzoni degli «Argentieri non identificati» rubricati nel 1972 e nel 1973, esso è stato successivamente (1996) proposto per Antonio Attingendo, documentato dal 1694 al 1710 e già inserito nell'«Elenco di maestri attivi dal 1690 al 1860» stilato nel 1972¹. Attualmente non è possibile verificare il punzone in quanto la pisside di Guardia è scomparsa, probabilmente con il furto al Museo degli

* Con questo paragrafo torno a riflettere su argomenti affrontati nel mio saggio *Sulle tracce dell'argentiere «A·A·», dal basso Salernitano all'Italia centro-meridionale*, pubblicato in F. Abbate, A. Ricco, a cura di, *Ritorno al Cilento. Saggi di archeologia e storia dell'arte*, Foggia, Grenzi, 2019, pp. 127-142.

¹ C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, Napoli, Edizioni del Banco di Napoli, 1972, pp. 126, 143; C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, Napoli, Giannini, 1973, pp. 124, 156, 173; C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria napoletana dal XV al XIX secolo*, Sorrento (Na), Di Mauro, 1996, p. 50; va notato che in questi volumi la copia del punzone è riportata con la forma del campo diversa. Esso non è trascritto in V. Donaver, R. Dabbene, *Argenti italiani del Settecento*, Milano, Libreria Malavasi, 2000. Tra i tanti, la proposta per l'Attingendo è stata accolta sia da G. Boraccesi, per il caso di Martina Franca (*Beni culturali di Martina Franca. Catalogo degli argenti liturgici della Basilica collegiata di San Martino*, in «Umanesimo della pietra», 12, 2006, pp. 21-22), sia da R. Mavelli, per il caso di Troia (*Il Tesoro della Cattedrale di Troia. Gli Argenti*, Foggia, Grenzi, 2017, p. 96, cat. 48).

Argenti², e non è possibile nemmeno capire come fosse l'oggetto, poiché non risulta illustrato nella bibliografia consultata, non rinvenuto nelle schede del MiBAC e non individuato nella Fototeca del Polo Museale della Campania³.



Fig. 2 a-c. Argentiere «A·A·», *Reliquiario della Santa Croce*. Santa Severina (Kr), Cattedrale.

In considerazione di tale assenza e delle carenze documentarie alla base del collegamento marchio-artista, che sembra sia stato avanzato per le analogie tra lettere e iniziali del nome, nonché per la convinzione che non vi fossero altri maestri dalle stesse iniziali nell'arco cronologico di riferimento, ritengo opportuno – per il momento – affrancare, per le differenze della forma, il punzone delle opere salernitane dall'altro pubblicato dai Catello, e soprattutto ritengo giusto distanziarlo dall'Attingendo. La scelta è sostenuta anche dal rinvenimento di notizie su un altro argenteo dalle iniziali comuni del nome, Antonio Albanese, che riceve un pagamento nel 1717 «per serv(izio) della casa del Conte di Mauleon»⁴. Queste constatazioni inducono a ricorrere al nome convenzionale,

² C. Labagnara, *Il Museo degli argenti di Guardia Sanframondi dalla costituzione al trafugamento*, in *Annuario 1986*, a cura dell'ASMV, Napoli, s.e., 1987, pp. 311-314; cfr. anche *Il Museo di Guardia Sanframondi*, Salerno, Boccia, 1979 e V. de Martini, *Il Museo di Guardia Sanframondi*, in «Napoli nobilissima», 18, 1979, pp. 195-198.

³ La documentazione in chiesa non è consultabile.

⁴ «1720 A Mattia de Franco ducati sedici tarì 1.4 per esso ad Antonio Albanese disse sono a complimento e

ovvero Argentiere «A·A·», per identificare una personalità e per comporre il suo catalogo, evitando errori interpretativi e ulteriori ipotesi, che renderebbero più nebbioso il contesto d'indagine, e non gli darebbero la chiarezza necessaria.



Fig. 3 a-c. Argentiere «A·A·», *Pisside*, 1717. Montevergine (Av), Museo dell'Abbazia.

Della necessità di chiarezza sono indicativi due casi di opere con il medesimo nostro marchio che è stato interpretato in modo differente: il primo è costituito dal *Reliquiario della Santa Croce* della Cattedrale di Santa Severina (Kr; fig. 2 a-c), noto da tempo e accostato al punzone associato all'Attingendo ma non attribuito a costui (2006)⁵; il secondo è offerto da una pisside dell'irpina Abbazia di Montevergine (cm 28x10; fig. 3 a-c), pubblicata nel 2005 come di un generico napoletano «A. A.», poi nel 2010 come manufatto del 1717 con una probabile paternità ad Antonio Attingendo, e nel 2016 come inedita di

final pagamento di tutti li lavori d'argento fatti sino alli 2 corrente per servitio della Casa del Conte di Mauleon, atteso il dipiù li have ricevuti precedentemente restando col presente pagamento, per l'intero sodisfatto della sua manifattura che ha importato la summa de ducati 45, per esso a Luca Santallo per altrettanti 16.1.4»: Archivio Storico del Banco di Napoli, *Banco di San Giacomo*, giornale di cassa m. 647, 5 ottobre 1717, p. 302.

⁵ G. Aita, in S. Abita, a cura di, *Argenti di Calabria*, catalogo della mostra, Cosenza, 1° dicembre 2006 - 30 aprile 2007, Napoli, Paparo, 2006, pp. 196-197, cat. 80; anche Sorrenti, in M.R. Cagliostro, a cura di, *Calabria*, Roma, De Luca, 2002, p. 208.

Antonio Avitabile (ma improbabile poiché a costui i Catello hanno assegnato il marchio «A·A»; fig. 1c) e con una datazione oscillante tra il 1715 e il 1717 (ma «NAP/717»)⁶. Non indugio oltre nel rubricare tutte le opere già note con le cifre del nostro maestro, perché non tutti gli studiosi hanno mostrato il punzone battuto sui loro oggetti, trascrivendone solo le lettere; rischerei pertanto di redigere un elenco di opere non verificate, in grado solamente di sviare da una corretta analisi.

Stando ai primi dati recuperati dai vasi sacri cilentani e alburnensi è possibile affermare che il nostro argentiere abbia operato almeno dal 1701 al 1724 e che si sia formato nel contesto culturale barocco della seconda metà del Seicento, maturando abilità non trascurabili nei processi di fusione dei metalli. L'avvio della carriera professionale quantomeno nell'ultimo decennio del secolo giustificherebbe anche, per via della fama acquisita, gli ordinativi all'alba del Settecento da parte della committenza ecclesiastica di provincia, tanto del Principato Citra, quanto della Lucania e della Terra di Bari. Che ci sia stato un rapporto di lavoro duraturo e consolidato con il territorio dell'antica diocesi di Capaccio è lecito supporre per la suppellettile liturgica rinvenuta. Siffatte considerazioni sono generate sia dalla scansione cronologica delle opere che dal numero di esse, ben nove, numero che acquisisce un *plus* valore se rapportato alle perdite che il patrimonio in metalli preziosi ha subito nel corso dei secoli (valga la narrazione di Vincenzo Florio in merito alle consegne di argenti nel 1798 al Banco della Pietà e alla Regia Zecca di Napoli per far fronte alle esigenze finanziarie del Regno)⁷.

Tuttavia non sono tali le conoscenze da orientare la disquisizione a favore di una diretta volontà vescovile, che in questi anni annoverava Vincenzo Corcione (1698-1703), Francesco De Nicolai (1704-1716), Carlo Francesco Giocoli (1717-1723) e Agostino Odoardi (1724-1741), o di una diretta volontà degli abati, perché non è possibile valutarne le preferenze, benché di taluni personaggi, quali il De Nicolai (alla diocesi di Conza dal

⁶ R. Guariglia, A. Catello, M. Catello, *Gli Argenti*, in R. Guariglia, a cura di, *O Salutaris Hostia*, catalogo della mostra, Montevergine, 2005, Montevergine (Av), Edizioni dei PP. Benedettini, 2005, pp. 25-91, in part. pp. 56-57, cat. 16; R. Guariglia, *Gli Argenti. Schede*, in R. Guariglia, E. Mollica, a cura di, *Montevergine barocca*, Montevergine (Av), Edizioni dei PP. Benedettini, 2010, pp. 183-237, in part. pp. 202-203, cat. 44; C. Cosenza, in P. Leone de Castris, a cura di, *Il Museo Abbaziale di Montevergine. Catalogo delle opere*, Napoli, Art Studio Paparo, 2016, p. 153, cat. 61. Don Giovanni Maria Gargiulo dell'Abbazia di Montevergine ha comunicato che in tutti i volumi citati è stata proposta la medesima pisside.

⁷ V. Florio, *Memorie storiche ossia Annali napoletani dal 1759 in avanti scritti da Vincenzo Florio*, a cura di G. De Blasiis, in «Archivio storico delle province napoletane», 31, 1906, pp. 237-297, in particolare pp. 249-251: è la seconda parte di un manoscritto della Società Napoletana di Storia Patria (la prima parte in ivi, 30, 1905, pp. 515-554).

1716 al 1731), si abbia qualche informazione in più⁸. La dislocazione delle opere di sicura paternità del nostro argentiere, tanto nell'entroterra quanto sulla costa, vale a dire a Sant'Angelo a Fasanella, Laureana, San Mauro Cilento e Rodio, avvalorava l'ipotesi che egli sia stato apprezzato in area caputaquense⁹.

Nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Sant'Angelo a Fasanella, in passato terra «nullius diocesis»¹⁰, è attualmente conservato un consistente nucleo di sue opere, che annovera due calici, una coppa di calice e tre pissidi. Purtroppo, l'accentramento nella chiesa madre della suppellettile liturgica della parrocchia, non solo di quella "non in uso", non agevola alcun tentativo di studio, anche se ci troviamo in un contesto in cui le fonti rammentano argenterie preziose. Nel 1655, infatti, padre Biagio da San Gregorio Magno documentava nel convento di San Francesco una sacrestia «magnifica e ripiena di [...] argenterie diverse» e rubricava «croce, sfera, incensiero, secchio per l'acqua benedetta e più calici, tutti d'argento»¹¹; più tardi, nel 1693, Bonaventura Tauleri d'Atina avrebbe ricopiato i medesimi dati¹². Nel 1781 Lucido Di Stefano scriveva di una «chiesa [parrocchiale] ricca di argenti, fra quali l'intero apparato dell'altare maggiore e un

⁸ Ad esempio cfr. S. Pansini, a cura di, *Vescovi, marchesi e patrioti: storia della famiglia Nicolai*, Bari, Progedit, 2007.

⁹ Il raffronto tra i punzoni rinvenuti induce a non considerare nell'insieme che sto componendo il calice del convento di Sant'Antonio di Polla da me citato nel 2017, in quanto il marchio qui battuto è piuttosto un consolare, cfr. A. Ricco, *Lo Studio preliminare e il progetto della mostra Ritorno al Cilento*, in F. Abbate, A. Ricco, a cura di, *Ritorno al Cilento. Anteprima della mostra*, catalogo della mostra, Capaccio-Paestum, 18 luglio - 18 luglio 2017, Foggia, Grenzi, 2017, p. 16.

¹⁰ Baronissi, Archivio Storico della Provincia Salernitano-Lucana dei Frati Minori, d'ora in poi ASPSLFM, *Platea del convento di S. Francesco della terra di S. Angelo Fasanella di questa Osservante Provincia di Principato, raccolta ed ampliata dal P.M.R. Bonaventura d'Atina, lettor giubilato e actual ministro provinciale, nell'anno 1693*, c. 1r.

¹¹ Biagio da San Gregorio Magno, *Chronologica historica et legal trascrittione, cioè fundatione e divisione della provincia osservante di Principato ... dell'Ordine dei minori di s. Francesco*, manoscritto (oggi perduto, già nella Biblioteca dei Baroni Ventimiglia di Vatolla), 1655, trascritto in *Descrizione cronologica storica e legale della provincia di Principato dei minori osservanti di s. Francesco (A. D. 1655)*, a cura di R. Stazione, pubblicato postumo a cura di G. D'Angelo, Nocera Superiore (Sa), Boccia, 2009, p. 127.

¹² «magnifica e ripiena di belli e ricchi parati, argenterie diverse, come croce, sfera, incensiero, secchio per l'acqua benedetta e più calici, tutti d'argento, ed uno fra questi di gran spesa e grandezza»: ASPSLFM, *Platea del convento di S. Francesco della terra di S. Angelo Fasanella*, cit., c. 2r. Cfr. anche B. Tauleri d'Atina, *Fondazioni di tutti i conventi della provincia di Principato dei FF.MM. Osservanti di s. Francesco raccolte dal p. Bonaventura Tauleri d'Atina O.F.M. nell'anno 1693, trascritte dal p. Gabriele Candido Cuomo O.F.M.*, Mercato San Severino (Sa), Moriniello, 1985, pp. 113-118.

baldacchino», inoltre registrava la presenza di «un braccio d'argento» con un «deto dell'evangelista san Marco»¹³: se di quest'ultimo i sopralluoghi non hanno fornito traccia, del baldacchino si potrebbe trovare rispondenza nel tronetto per l'esposizione eucaristica del 1777, oggi conservato in sacrestia¹⁴.



Fig. 4 a-b. Argentiere «A·A·», Calice, 1701. Sant'Angelo a Fasanella (Sa), chiesa di Santa Maria Maggiore.

Il manufatto più antico, quello che fornisce il dato cronologico più alto per intraprendere la costruzione del catalogo del maestro, è il calice del 1701 (cm 26x11,7; fig. 4 a-b). La paternità e la datazione sono indicate dai punzoni incussi sul bordo del piede e sul bordo della coppa, vale a dire «A·A·» e «NAP/701» (coppa). Il bollo consolare «F·C/C·», presente nei medesimi punti, è assimilabile a quello impiegato da Francesco Cangiani negli anni del consolato (1692-1718)¹⁵. Il vaso sacro è eseguito a fusione e sbalzo, con coppa dorata; sul piede vi è inciso «S·S·R·». L'opera recupera una tipologia

¹³ L. Di Stefano, *Della Valle di Fasanella nella Lucania. Libro II*, manoscritto, 1781, trascrizione a cura di G. Conforti, Salerno, Edizioni Arci Postiglione, 1995, II, p. 88. Tra i contemporanei, le stesse notizie sono in P. Ebner, *Chiesa baroni e popolo nel Cilento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1982, II, p. 568.

¹⁴ Diocesi di Teggiano-Policastro, d'ora in poi DTP, Ufficio Beni Culturali, Inventario diocesano dei beni storico-artistici (IDBSA), Sant'Angelo a Fasanella-Parrocchia Santa Maria Maggiore, scheda CEI C8#0188.

¹⁵ C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria napoletana*, cit., p. 29.

che ha avuto particolare fortuna a partire dall'inizio del XVII secolo, contraddistinta dal piede a modanature digradanti e dal nodo a forma di pera rovesciata, ma qui è privata della veste ornamentale fatta di volutine, palmette, ovoli, perline e linee ondulate di sapore tardo-rinascimentale¹⁶. Alleggerito degli elementi secondari e del sottocoppa, arricchito di collarini sul fusto e di una fascia che strozza il nodo, all'alba del nuovo secolo il calice propone un'interessante interpretazione di quella tipologia, che per il ritmo compositivo e per l'evoluzione volumetrica sembra risentire della ricerca di movimento tipica della cultura barocca e degli effetti "pulsanti" delle creazioni di Francesco Borromini.



Fig. 5 a-b, 6 a-b. Argentiere «A·A·», *Pissidi*, 1716, con punzoni sotto le rispettive pissidi. Sant'Angelo a Fasanelle (Sa), chiesa di Santa Maria Maggiore.

¹⁶ Sulla fortuna degli schemi della tarda Rinascenza cfr. C. Catello, *Vasi sacri di Montecassino*, in «Arte cristiana», 71 (1983), pp. 99-100; anche A. Ricco, in D. Marchese, A. Ricco, *Gli argenti del Museo Sansossiano, dalla catalogazione al catalogo*, in *Gli argenti sacri del Museo Sansossiano. Frattamaggiore, Sorrento (Na)*, Di Mauro, 2013, pp. 27, 30-31, 35.



Fig. 7 a-c. Argentiere «A·A·», Sebastiano Ajello, *Calice*, 1692-1718 circa. Sant'Angelo a Fasanello (Sa), chiesa di Santa Maria Maggiore.

Su soluzioni più statiche, maggiormente ancorate ai profili tardo-rinascimentali, si collocano le due pissidi successive del 1716 (cm 31,5x11 e cm 22x8,5; figg. 5 a-b, 6 a-b)¹⁷, mercate su piede, coppa e coperchio con «A·A·», «NAP/(7)16», «NAP/(71)6», e «N·D*A/C» in campo sagomato con stella a cinque punte tra le lettere D e A, del console Nicola D'Ajello (in carica almeno negli anni 1713, 1716 e 1720)¹⁸. Questo profilo, molto più semplice, viene accolto dalla produzione di altri argentieri napoletani, anche di fama, quali Carlo Schisano¹⁹ e Giuseppe Palmentiero²⁰, ed ha fortuna ancora nell'Ottocento. Del medesimo contesto culturale, ma con una cronologia meno precisa, sono la coppa di un calice (cm 24,2x10,7; fig. 7 b)²¹ punzonata dal consolare «F·C/C» accostabile a Francesco

¹⁷ Sulla più piccola, sotto al piede, è inciso «1775».

¹⁸ C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria napoletana*, cit., p. 31.

¹⁹ A. Ricco, *Aggiunte a Carlo Schisano e altre 'cose' del Museo Diocesano di Sant'Angelo dei Lombardi*, in *Cinquantacinque racconti per dieci anni. Scritti di storia dell'arte*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013, pp. 420, 422 fig. 3.

²⁰ Il calice del 1748 nella Cattedrale di Vallo della Lucania, cfr. DVL, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, scheda CEI DY60157.

²¹ Il piede è punzonato «S·A» da Sebastiano Ajello, e riporta l'iscrizione «S.M.M.D.S.F.», che lega l'oggetto

Cangiani, pertanto databile all'incirca tra il 1692 e il 1718²², e la pisside in rame dorato e argento (cm 20x9; fig. 8 a-c)²³ marcata con il consolare di Sebastiano Avitabile («S·A/C·»), quindi oscillante almeno tra il 1715 e il 1726 circa²⁴. Il piede in rame dorato di quest'ultimo vaso e il suo repertorio ornamentale denunciano un maggiore legame con il mondo tardo-rinascimentale che farebbe vacillare l'attribuzione al nostro argenteiere, ma taluni elementi, ad esempio fili di perline, baccellature, trattamento delle gole e palmette, ritornano in un calice di San Mauro Cilento.



Fig. 8 a-c. Argenteiere «A·A·», *Pisside*, 1715-26. Sant'Angelo a Fasanella (Sa), chiesa di Santa Maria Maggiore.

Nella parrocchiale di San Mauro dell'omonimo centro cilentano, il calice in questione (cm 24,3x10,8; fig. 9)²⁵ è punzonato «NA(P)/720» sotto al piede, e «A·A·» e «SA/C» (non identificato; fig. 1d) sotto al piede e sul sottocoppa. Il manufatto riprende per la tipologia l'esemplare del 1701 (fig. 4) e per la veste ornamentale il repertorio ostentato dalla pisside

alla chiesa («S(anta).M(aria).M(aggiore).D(i).S(ant' Angelo).F(asanella).»).

²² C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria napoletana*, cit., p. 29.

²³ DTP, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, Sant'Angelo a Fasanella-Parrocchia Santa Maria Maggiore, scheda CEI C8#0304.

²⁴ C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria napoletana*, cit., p. 32.

²⁵ DVL, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, Parrocchia San Mauro-San Mauro Cilento, scheda CEI DXQ0089.

precedente (fig. 8). Il piede ed il fusto sono molto vicini al calice del convento dei cappuccini di Putignano (Ba), recentemente segnalato con i marchi «F+G» e «NAP/71(1)»²⁶, e al ben più importante calice con san Michele arcangelo di Montecassino (Fr; fig. 10), dell'ultimo Seicento²⁷. Col vaso cassinese quello cilentano è accomunato anche per il sottocoppa in argento traforato, tripartito da aggettanti teste cherubiche e lavorato con immagini di Dio Padre, Gesù Cristo e Colomba dello Spirito Santo.



Fig. 9 a-e. Argentiere «A·A·», Calice, 1720. San Mauro Cilento (Sa), chiesa di San Mauro.

²⁶ M. Lestingi, *Putignano*, in G. Lanzillotta, a cura di, *Potere e Liturgia. Argenti dell'età barocca in Terra di Bari*, catalogo della mostra, Conversano, 6 aprile - 30 giugno 2014, Bari, Adda, 2014, pp. 307-308.

²⁷ M. Spinucci, in B. Montevicchi, a cura di, *Sculture preziose. Oreficeria sacra nel Lazio dal XII al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Città del Vaticano, 30 marzo - 30 giugno 2015, Roma, Gangemi, 2015, pp. 130, 219, cat. 81.



Fig. 10 a-e. *Calice*. Montecassino (Fr), Museo dell'Abbazia.

Totamente traforato a giorno è l'altro calice (cm 26,3x11,2; fig. 11)²⁸ della stessa parrocchia, punzonato «NA(P)/72(?)» sul sottocoppa e sul bordo del piede, accanto alle cifre dell'artefice «A·A·» e a quelle del console «SA/C». Esso è decorato sul piede dai simboli della Passione di Cristo, ovvero dal bacile con la brocca, dalla tunica e dal velo della Veronica; sul nodo da putti con strumenti della Passione inseriti in una montatura composta di figure angeliche che riecheggiano soluzioni in uso nelle manifatture europee dal Cinquecento, come si evince dalla pisside del 1570-80 di Elias Lencker (Norimberga) nella Collezione Sfondrati in Vaticano (fig. 12)²⁹ o dalle soluzioni di Friedrich Hillebrand e

²⁸ DVL, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, Parrocchia San Mauro-San Mauro Cilento, scheda CEI DXQ0090.

²⁹ M. Bimbenet Privat-A. Kügel, in G. Morello, a cura di, *I doni dei Papi*, catalogo della mostra, Perugia, 1°

Hans Pezolt³⁰; sul sottocoppa vi sono i medesimi soggetti. Dei due calici non sono emersi riferimenti diretti dalle visite pastorali riassunte da Ebner e dagli inventari napoleonici³¹, ciò nonostante essi acquistano un rilievo notevole nella ricerca in quanto proiettano il nostro maestro in un panorama molto più ampio e suggestivo.



Fig. 11 a-e. Argentiere «A·A·», *Calice*, 1720-29. San Mauro Cilento (Sa), chiesa di San mauro.

ottobre 1999 - 9 gennaio 2000, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1999, p. 114, cat. 45; anche M. Bimbenet-Privat, A. Kügel, *La collection d'orfèvrerie de Cardinal Sfondrati au Musée Chrétienne de la Bibliothèque Vaticane*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1998, pp. 25-31.

³⁰ M. Bimbenet-Privat, A. Kügel, *Chefs-d'oeuvre d'orfèvrerie allemande. Renaissance et baroque*, Dijon, Faton, 2017, pp. 108-109, 114-115, catt. 14, 18.

³¹ P. Ebner, *Chiesa baroni e popolo*, cit., II, pp. 528-531; L. Avino, *Gli inventari napoleonici delle opere d'arte del Salernitano*, Baronissi (Sa), DEA, 2003, pp. 271-272.



Fig. 12. Elias Lencker, *Pisside*, 1570-80. Città del Vaticano, Collezione Sfondrati.

Fig. 13. *Calice*. Gerusalemme (Israele), convento di San Salvatore.

Il manufatto s'inserisce in una tradizione tipicamente napoletana, da tempo evidenziata dalla critica, che si distingue da quelle di altre produzioni italiane, come si evince, ad esempio, dal confronto con il calice di secondo Seicento, di fattura lombarda, nel convento di San Salvatore a Gerusalemme (cm 23,4x13,7; fig. 13)³². Recentemente definita da Boraccesi a «traforo partenopeo»³³, questa produzione napoletana si connota per un più

³² Gerusalemme, Ente di Custodia di Terra Santa, Ufficio Beni Culturali, Catalogo, Israele, Gerusalemme, Convento di San Salvatore, scheda CTS-OA-25601. Il manufatto ha piede, fusto e sottocoppa in argento fuso e traforato, e coppa in argento sbalzato e dorato. Sono narrate le storie della vita di Cristo, in particolare della Passione, su tutte le parti che formato l'oggetto: Cristo incoronato di spine, Cristo flagellato, Salita al Calvario, Compianto su Cristo morto (sul piede); Lavanda dei piedi, Ultima cena, Cattura di Cristo, Cristo risorto (sul fusto); Cristo nell'orto di Getsemani, Bacio di Giuda, Ecce homo, Cristo condotto al martirio (sul sottocoppa). Come di consueto per le opere inviate in Terra Santa, che accolgono lo stemma dell'ente destinatario, anche su questo calice è incisa sotto al piede la Croce di Gerusalemme. Le iscrizioni presenti ci consentono di affermare che il manufatto veniva inviato dal Commissariato di Terra Santa di Lombardia («SIG· COM· GEN· TERRÆ SAN· LOMBARDIÆ +») ed era acquistato grazie alle elemosine dei fedeli («EX ELEMOSINIS COMMISSIONIS TERRÆ SANCTÆ LOMBARDIÆ»). Il calice è partecipe di una produzione genericamente lombarda che nell'ultimo quarto del secolo può essere rappresentata dal più noto calice del 1683 (scheda OA/C 0300176064) conservato nella basilica di Sant'Ambrogio a Milano, ma che conta molteplici esemplari in tante parrocchie della regione.

³³ G. Boraccesi, *Capolavori di oreficeria nella Cattedrale di Nardò*, Galatina (Le), Congedo, 2013, p. 38.

fitto uso del traforo a giorno con microsculture a figura intera e a mezzo busto³⁴. Essa ha avuto particolare fortuna tra la fine del Seicento e i primi decenni del Settecento, e di essa possono essere indicativi l'ostensorio nel busto di *Santa Chiara* del 1689 attribuito a Lorenzo Vaccaro (fig. 14), collocato nella cappella del Tesoro di San Gennaro a Napoli³⁵, e il noto calice del 1703 attribuito a Nicola Cangiani (fig. 15), di collezione privata³⁶. Qualche opera più tarda è di minore qualità, ad esempio il calice del 1778 nel Museo Abbaziale di Montevergine (sul quale il «NAP/(7)78» sul piede non era stato ancora rilevato; cm 25x12; fig. 16 a-c)³⁷, ma la tipologia resiste anche nell'Ottocento, e valgano l'esemplare virginiano (cm 25,9x12,8; fig. 17 a-b) esposto in Museo, che il marchio «+N/8» (sul bordo della coppa e sul bordo del piede) consente di datare tra il 1839 e il 1872, e l'altro abbastanza modesto di Campora databile tra il 1832 e il 1872 per il marchio Testina di Partenope di profilo con N/8 su piede e sottocoppa (cm 24,5x12,6; fig. 18 a-c)³⁸.

Calici, pissidi, ostensori a "traforo partenopeo" hanno avuto una notevole diffusione tanto nelle provincie del Regno di Napoli³⁹ quanto negli altri Stati dell'Italia centrale, se ne troviamo esemplari nello Stato Pontificio, a Roma (si pensi ai calici in Santa Maria in Via e nel Gesù), a Velletri (nel Museo Capitolare)⁴⁰, a Serrapetrona (il calice del 1695 in San

³⁴ Sul procedimento tecnico cfr. C. Catello, *Vasi sacri di Montecassino*, cit., pp. 100-101; C. Catello, *Argenti antichi*, seconda ed., Sorrento (Na), Di Mauro, 2000, pp. 15-16.

³⁵ P. Jorio, F. Recanatesi, a cura di, *Il Tesoro di Napoli*, Napoli, Arte Tipografica, 2007, pp. 94-95.

³⁶ C. Catello, in C. Catello, a cura di, *Tre secoli di argenti napoletani*, catalogo della mostra, Napoli, 22 aprile - 2 maggio 1988, Napoli, Electa Napoli, 1988, pp. 39, 92, cat. 12.

³⁷ R. Guariglia, *Gli Argenti antichi dell'Abbazia di Montevergine*, in R. Guariglia, E. Mollica a cura di, *Montevergine barocca*, cit., pp. 88-89; R. Guariglia, *Gli Argenti. Schede*, cit., pp. 190-191, cat. 38.

³⁸ Sul sottocoppa, accanto al bollo di garanzia citato emerge un marchio parziale «N·(?)» in campo rettangolare. L'oggetto era già noto al MiBAC, cfr. SABAP SA, Ufficio Catalogo, Campora, Chiesa di San Nicola, scheda OAI 1500221142, di M. Veneruso, 1993 (ArtPast/2005 R. Caneschi). In questa parrocchia non è stato possibile analizzare altri argenti a causa del loro mancato reperimento da parte del parroco, ovvero di una corona di statua (scheda CEI DVI0100), di una pisside (scheda CEI DVI0101), di una croce processionale (scheda CEI DVI0103), di un ostensorio (scheda CEI DVI0115) e di un secchiello per l'acqua benedetta (scheda OAI 1500221143).

³⁹ Cospicuo il nucleo già segnalato in A. Grelle Iusco, *Note introduttive*, in A. Grelle Iusco, a cura di, *Arte in Basilicata*, catalogo della mostra, Matera, Palazzo del Seminario, 1979, Roma, De Luca, 1981, p. 151.

⁴⁰ *Tesori d'arte sacra di Roma e del Lazio dal Medioevo all'Ottocento*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, novembre - dicembre 1975, organizzata dall'Assessorato antichità, belle arti e problemi della cultura del Comune di Roma, Roma, Emmekappa, 1975, pp. 122-123; A.M. Pedrocchi, *Argenti sacri nelle chiese di Roma dal XV al XIX secolo*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2010, pp. 74-75.

Francesco)⁴¹, e nel Regno di Sardegna (nella Cattedrale di Iglesias)⁴². Nell'area caputaquense e bussentina, fino a questo momento ho registrato circa venti calici a traforo ad Alfano⁴³, Bosco, Campora, Casal Velino, Corleto Monforte, Laureana, Lentiscosa, Lustra, Novi Velia, Ottati, Polla (convento e parrocchiale), Postiglione, Rodio, San Mauro Cilento, Santa Marina, Sicignano degli Alburni, Torchiara, Vallo della Lucania. Inoltre, la letteratura di settore informa che con tale stile si siano confrontati argentieri di spicco, tra i quali Giuseppe Simioli, Gaetano Fumo (il calice nel Duomo di Salerno)⁴⁴, Andrea De Blasio, Giuseppe Palmentiero (il calice di Santa Maria delle Grazie a Lentiscosa; cm 25,5x13,5; fig. 19a-c)⁴⁵, e altri maestri anonimi i cui cataloghi sono in via di composizione.



⁴¹ G. Barucca, in M. Giannatiempo Lòpez, a cura di, *Ori e argenti. Capolavori di oreficeria sacra nella provincia di Macerata*, Milano, Motta, 2001, pp. 180-182, cat. 81.

⁴² M. Porcu Gaias, A. Pasolini, *Argenti di Sardegna*, Perugia, Morlacchi, 2016, pp. 202-203, 251. Ad un napoletano era attribuito un calice col sottocoppa traforato in Santa Maria in Provenzano a Siena, cfr. C. Alessi, L. Martini, a cura di, *Panis Vivus*, XXII Congresso eucaristico nazionale, Siena, Protagon, 1994, pp. 151-152, cat. 61. Un altro esemplare è presente in una collezione privata di Rimini, con attribuzione a Giuseppe Cangiani e datazione al 1704, cfr. R. Sancisi, in R. Sancisi, a cura di, *Sacri calici. Oreficeria religiosa dal XV al XX secolo. Una collezione riminese*, catalogo della mostra, Rimini, 29 aprile - 11 giugno 2017, Rimini, Museo della Città "Luigi Tonini", 2017, pp. 75-76.

⁴³ Nella parrocchia di San Nicola ad Alfano non è ammesso lo studio della suppellettile liturgica in argento.

⁴⁴ A. Braca, *La Cappella del Tesoro del Duomo di Salerno*, Salerno, Laveglia, 1991, p. 52, cat. 13.

⁴⁵ DTP, Ufficio Beni Culturali, IDBSA, Lentiscosa-Parrocchia Santa Maria delle Grazie, scheda CEI C7_0101. Sull'orlo del piede è presente l'iscrizione «PRIIORA ANGIOLA SERAFINA DI S. TERESA». Accanto al punzone del Palmentiero, «G·P» in campo rettangolare, con la P incompleta, incusso su piede e sottocoppa, è presente quello consolare assegnato a Lorenzo Cavaliere, «L·C/·C·», in carica negli anni 1728 e 1738-39. Per i punzoni cfr. C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria napoletana*, cit., pp. 33, 86.

Fig. 14. Lorenzo Vaccaro, *Santa Chiara*, 1689, particolare. Napoli, cappella del Tesoro di San Gennaro.
Fig. 15. Nicola Cangiani, *Calice*, 1703. Collezione privata.



Fig. 16 a-c. *Calice*, 1778. Montevergine (Av), Museo dell'Abbazia.



Fig. 17. *Calice*, 1839-72. Montevergine (Av), Museo dell'Abbazia.



Fig. 18 a-c. *Calice*, 1832-72. Campora (Sa), chiesa di San Nicola.



Fig. 19 a-c. Giuseppe Palmentiero, *Calice*, 1728. Camerota (Sa), fraz. Lentiscosa, chiesa di Santa Maria delle Grazie.



Fig. 20 a-b. Argentiere «A·A·», Calice. Laureana Cilento (Sa), chiesa di Santa Maria del Paradiso.

Della medesima tipologia, e stilisticamente identico al precedente, è il calice (cm 26x13; fig. 20 a-b)⁴⁶ della chiesa di Santa Maria del Paradiso a Laureana Cilento. Come per Sant'Angelo a Fasanella, anche in questo caso ci troviamo in una realtà parrocchiale per la quale le fonti, *in primis* le visite pastorali, danno conto di molteplici oggetti in argento, segnalando opere *antiqui laboris*, che purtroppo non trovano riscontro nella realtà attuale. Alquanto significativi appaiono i «dieci calici, croce, turibolo, navetta e secchiello» e il «braccio d'argento»⁴⁷ con la reliquia di san Cono, ricordati costantemente nelle sante visite condotte nel 1698, 1712 e 1716; non meno interessante è il legato di 150 ducati del reverendo Luca Antonio Grasso, fatto presso il notaio Carlo Petrosino nel 1683, da spendere per l'acquisto di suppellettili e di vasi sacri⁴⁸. Sul calice qui presentato, come si evince dalla fotografia della scheda CEI⁴⁹, troviamo sul bordo del piede i puntilli

⁴⁶ DVL, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, Parrocchia Santa Maria del Paradiso-Laureana scheda CEI DWH0050.

⁴⁷ P. Ebner, *Chiesa baroni e popolo*, cit., II, p. 73.

⁴⁸ P. Ebner, *Chiesa baroni e popolo*, cit., II, pp. 73-75; si tratta delle visite eseguite dal vicario Placido de Pace l'11 giugno 1698 e dal vescovo De Nicolai il 13 marzo 1712 e il 23 gennaio 1716.

⁴⁹ Il ricorso alla sola fotografia è determinato dal fatto che il parroco pro tempore di Laureana, nonostante le autorizzazioni vescovili, non garantisce la fruizione del patrimonio artistico della parrocchia, del quale non è

dell'autore «A·A» e forse del console Sebastiano Avitabile «S·A/C»⁵⁰. La cronologia suggerita dal console (1715-1726) e la sistematicità con la quale la suppellettile liturgica è rubricata nelle tre relazioni pastorali, con il gruppo invariato di "dieci calici", indurrebbero a fare del 23 gennaio 1716, giorno della visita del Vescovo, un *ante quem* per il nostro calice, oppure a ritenerlo parte dell'arredo liturgico di un altro plesso, magari la cappella presso il Palazzo del duca Sanfelice o la cappella dell'Annunziata della famiglia Del Mercato, delle quali sono citati alcuni arredi preziosi.



Fig. 21 a-f. Argentiere «A·A», Calice, 1724. Pisciotta (Sa), fraz. Rodio, chiesa di Sant'Agnello.

il proprietario, bensì il rappresentante legale.

⁵⁰ C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria napoletana*, cit., p. 32.

Simile è il calice in argento traforato e dorato (cm 24,3x10,8; fig. 21 a-f)⁵¹ nella chiesa di Sant'Agnello a Rodio, punzonato sul bordo del piede con «·A·A(·)», S·A/C·» (del console Sebastiano Avitabile) e «NA(P)/724»; Rodio era governata da un vicario risiedente nel monastero gerosolimitano di San Mauro La Bruca, in quanto il villaggio rientrava nel baliaggio di Sant'Eufemia. Non disdicendo i precedenti casi di studio, la documentazione d'archivio e le fonti consultate non si soffermano sul manufatto, che, stando alle descrizioni di Ebner, non viene rammentato nemmeno nella visita del 1726 del vescovo Odoardi – che pur era riuscito a fare nonostante la differente giurisdizione – o in quelle successive svolte dai suoi vicari⁵².



Fig. 22 a-b. Argentiere «·A·A·», *Croce processionale*. Bagnoli Irpino (Av), chiesa di Santa Maria Assunta.

È ora opportuno aggiungere alcuni manufatti poco noti di provenienza irpina, qui rapidamente presentati. Si tratta di una croce processionale (cm 100x46; fig. 22)⁵³, priva di

⁵¹ DVL, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, Parrocchia Sant'Agnello-Pisciotta, scheda CEI DX90110, erroneamente datato 1754.

⁵² P. Ebner, *Chiesa baroni e popolo*, cit., II, pp. 427-429.

⁵³ Soprintendenza ABAP di Salerno e Avellino, d'ora in poi SABAP SA, Ufficio Catalogo, Bagnoli Irpino, Chiesa di Santa Maria Assunta, scheda OA/I 1500014709, di L. Capasso, 1972, S. Messera, 2000 (*ArtPast/*

altri marchi all'infuori di quello dell'artefice «A·A·», di un calice (cm 25x12,3; fig. 23 a-b)⁵⁴ e della pisside del 1725 (cm 22x11)⁵⁵ nella collegiata di Bagnoli Irpino (Av), nell'antica diocesi di Nusco. Questi ultimi due, in realtà, stilisticamente affini ai precedenti calici a traforo e alle pissidi di Fasanella, riportano punzoni abrasi e parziali con lettera A e puntini a mezza altezza: da ciò i dubbi che inducono alla sola segnalazione. Certa, invece, è la paternità del secchiello (cm 12,5x10,5; fig. 24 a-c)⁵⁶ di Santa Maria Assunta in Cielo di Frigento (Av), cattedrale dell'antica diocesi omonima, punzonato sul bordo «A·A·» e «SA/C», quindi databile grazie al bollo consolare, come si vedrà, tra il 1717 (il calice di Montevergine) e il 1737 (l'ostensorio di Montecassino).



Fig. 23 a-b. *Calice*. Bagnoli Irpino (Av), chiesa di Santa Maria Assunta.

2005 R. Caneschi); Arcidiocesi di Sant'Angelo dei Lombardi-Conza-Nusco-Bisaccia (d'ora in poi ASAL), Ufficio Beni Culturali, Inventario diocesano dei beni storico-artistici (*IDBSA*), scheda CEI BLF0098.

⁵⁴ SABAP SA, Ufficio Catalogo, Bagnoli Irpino, Chiesa di Santa Maria Assunta, scheda OA/I 1500014690, di L. Capasso, 1972, S. Messera, 2000 (ArtPast/ 2005 R. Caneschi); ASAL, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, scheda CEI BLF0168.

⁵⁵ SABAP SA, Ufficio Catalogo, Bagnoli Irpino, Chiesa di Santa Maria Assunta, scheda OA/I 1500234557, di L. Capasso, 1972, S. Messera, 2000 (ArtPast/ 2005 R. Caneschi); ASAL, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, scheda CEI BLF0128.

⁵⁶ SABAP SA, Ufficio Catalogo, Frigento, Chiesa di Santa Maria Assunta in Cielo, scheda OA/I 1500047980, di C. Celentano, 1984 (ArtPast/2005 A. Pompa); ASAL, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, scheda CEI BLF0658.



Fig. 24 a-c. Argentiere «A·A·», *Secchiello per acqua benedetta*. Frigento (Av), chiesa di Santa Maria Assunta in Cielo.

Composto questo primo catalogo di opere sicure, l'attenzione volge verso la tipologia di oggetto che è più rappresentativa delle qualità dell'artista, ossia la produzione a "traforo partenopeo", e gli sforzi vengono dirottati sulle valutazioni stilistiche. Nella diocesi di Capaccio ho rilevato alcuni calici strettamente affini a quelli del nostro argentiere, come ad Ottati, ma preferisco tralasciarli per evitare sviste, dal momento che l'attribuzione su base stilistica può imbattersi nella circolazione di modelli e nella collaborazione tra gli argentieri, del resto già documentate, relativamente al Settecento, dalle società professionali ricostruite da Silvana Sciarrotta per alcuni maestri salernitani e da Diego Davide per altri maestri napoletani (che prevedevano la partizione di competenze e la commercializzazione dei prodotti nelle province del reame, spesso presso le fiere e i mercati)⁵⁷. Tuttavia, proprio le ragioni stilistiche hanno indotto alla costituzione di alcuni insiemi di oggetti omogenei ed hanno spinto alla verifica diretta di manufatti noti da tempo. Pertanto ritengo utile fornire i risultati di una verifica sul campo, seppur parziale,

⁵⁷ S. Sciarrotta, *Artigiani. La rete dei maestri e l'organizzazione del lavoro a Salerno (1734-1764)*, Salerno, Edisud, 2011, pp. 129-147; D. Davide, *Nell'andare e venire per fuori Napoli, per le fiere, e piazze di questo Regno: produzione e circolazione di ori e argenti nel Regno di Napoli nel XVIII secolo*, in «Viaggiatori. Circolazioni scambi ed esilio», I, 2, 2018, pp. 494-516.

ed andare ben al di là del basso Salernitano, per dimostrare come e dove dovrà proseguire la ricerca e quanto sia stata estesa l'area di riferimento del nostro anonimo argenterie.



Fig. 25 a-b. Argenterie «A·A·», *Secchiello per acqua benedetta*, 1704-08 circa. Nocera Inferiore (Av), chiesa di San Prisco, oggi Museo diocesano.

Mantenendo l'attenzione sul Principato Citra, va chiamato in causa il secchiello per acqua benedetta in argento sbalzato della Cattedrale di Nocera Inferiore (cm 23x9,8; fig. 25 a-b). Precedentemente proposto per Antonio Avitabile o Antonio Attingendo e per anni a cavallo tra i due secoli⁵⁸, oggi la corretta lettura dei punzoni permette di assegnarlo all'artista che sto studiando, con una datazione al primo decennio del Settecento, confortata anche dal bollo consolare di Giovan Battista Buonacquisto, in carica quantomeno negli anni 1704, 1708, 1711 e 1715. Al di sotto del corpo e all'estremità del manico ritroviamo rispettivamente «NAP», il nostro «A·A·» e «(·G·)/B·B(·A)/·C·», poi «NAP/70(?)», «A·A·» e «G·/B·B·A/(·C·)» in campo ottagonale. Per il trattamento della lamina, l'oggetto è stato messo in relazione con la coppetta del 1712 del Museo di Capodimonte attribuita a Cristoforo Mellino⁵⁹ – invero vicina al tipo della *tasse à vin* diffusa in Francia⁶⁰, di cui si

⁵⁸ T. Fortunato, N. Gentile, M. Vassalluzzo, *Guida al Museo Diocesano di Nocera Inferiore-Sarno*, Napoli, Conferenza Episcopale Campana, 2002, pp. 42-43; T. Fortunato, in N. Gentile, a cura di, *Tesori d'arte dell'Agro Nocerino-Sarnese*, Napoli, Valtrend, 2008, p. 88.

⁵⁹ C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani*, cit., 1972, pp. 216-217; C. Catello, E. Catello, *Argenti*

ha un esemplare londinese del 1645 al Victoria and Albert Museum⁶¹ – e ricorda la coppetta del 1703-05 attribuita a Geronimo Di Benedetto⁶², che per l'ornato richiama i candelieri ad una fiamma nella Collezione Citterio di Milano⁶³, quello del Di Benedetto a Venosa (Pz) e l'altro di Francesco Cangiani in collezione privata⁶⁴. Il manico del nostro secchiello è identico a quello di Frigento, invece il motivo del cordoncino sotto all'orlo rinvia al ricamo sul velo della Veronica nel calice di San Mauro. Si tratta dell'ennesimo manufatto che mostra l'ampiezza dei riferimenti culturali dell'argentario e che conferma il gusto barocco di parte della sua produzione, invero condiviso da altri contemporanei, anche romani se si pensa a Pietro Paolo Maccastropi⁶⁵.

Probabilmente proveniente dal territorio amalfitano, ma oggi esposto nel Museo di Palazzo Piersanti a Matelica (Mc), è il calice (cm 25x12,9; fig. 26 a-d) donato nel 1938 alla parrocchiale di Terricoli (Mc) dall'arcivescovo di Amalfi Ercolano Marini (1915-45), originario di quei luoghi⁶⁶. Già noto agli studi, su di esso Chicco vi rilevava un punzone abraso nel quale riconosceva solo la lettera A, e lo confrontava con il calice dell'abbazia di

napoletani, cit., 1973, pp. 252-253.

⁶⁰ A. Lipinsky, *Oreficeria e argenteria in Europa dal XVI al XIX secolo*, Novara, IGDA, 1965, ristampa, 1979, pp. 137-138.

⁶¹ H. Brunner, *Argenti europei*, seconda ed., Busto Arsizio (Mi), Bramante, 1970, rist., 1992, p. 26, fig. 20.

⁶² A. Catello, in N. Spinosa, a cura di, *Ritorno al Barocco*, catalogo della mostra, Napoli, 12 dicembre 2009 - 11 aprile 2010, Napoli, Arte'm, 2009, II, p. 134, cat. 4.20; anche C. Catello, in C. Catello, a cura di, *Tre secoli di argenti*, cit., pp. 39, 91, cat. 11 e C. Catello, *Argenti antichi*, cit., pp. 19, 45.

⁶³ H. Brunner, *Argenti europei*, cit., fig. 338.

⁶⁴ G.G. Borrelli, S. Abita, a cura di, *Argenti in Basilicata*, catalogo della mostra, Matera, Palazzo Lanfranchi, luglio - settembre 1994, Salerno, Edizioni 10/17, 1994, p. 89 e C. Catello, in C. Catello, a cura di, *Tre secoli di argenti*, cit., pp. 46, cat. 29; quelli della Cattedrale di Troia riportano alcune varianti, pur condividendone il gusto, al pari delle coppette lavadita, cfr. R. Mavelli, *Il Tesoro della Cattedrale di Troia. Gli Argenti*, Foggia, Grenzi, 2017, pp. 93-95, catt. 43, 46, 47, con bibl. precedente.

⁶⁵ G. Barucca, in G. Barucca, J. Montagu, a cura di, *Ori e Argenti. Capolavori del '700 da Arrighi a Valadier*, catalogo della mostra, Urbino, 4 aprile - 14 ottobre 2007, Milano, Skira, 2007, pp. 120, 227, cat. 37.

⁶⁶ M. Chicco, in M. Giannatiempo Lòpez, a cura di, *Ori e argenti*, cit., pp. 189, 191, cat. 89; anche *Oltre la Porta... testimonianze giubilari e splendori d'arte della chiesa matelicese*, catalogo della mostra, Matelica, 14 luglio - 31 dicembre 2000, Matelica, Grafostil, 2000, p. 51. Chicco è stato impreciso nell'assegnare al 1719 il calice in C. Catello, *Vasi sacri di Montecassino*, cit., p. 100, fig. 15. Sempre un calice a "traforo partenopeo" settecentesco era l'oggetto donato al monastero di San Giacomo Maggiore a Palo del Colle in Puglia nel 1828 dal generale Giuseppe Clary, fratello di Basilio Michele, arcivescovo di Bari dal 1823 al 1858, cfr. G. Boraccesi, *Arti preziose nel monastero delle Olivetane a Palo del Colle (I)*, in «Ricche minere», 12, 2019, pp. 39-65, fig. 9.

Montecassino di Gaetano Starace⁶⁷, analogo ad un altro esemplare della collezione benedettina. In realtà sul bordo del piede matelicese è presente un punzone che, sia pure abraso e slittato nella battitura, ci restituisce una lettera A tra due puntini a mezza altezza e una seconda lettera A alla destra, ovvero «·A·A(·)» in campo longitudinale. Tale evidenza persuaderebbe nell'assegnare l'opera al nostro maestro, con una cronologia contenuta entro il primo quarto del Settecento. Il calice matelicese, così, introdurrebbe nel catalogo del maestro un esemplare "a traforo" privo di microsculture (eccetto i cherubini), ritmato da figure simboliche su nodo e sottocoppa, che riporta lo sguardo al vaso di Bagnoli Irpino.



Fig. 26 a-d. Argentiere «·A·A·», Calice. Matelica (Mc), fraz. Terricoli, chiesa di San Vincenzo Ferrer, oggi Museo di Palazzo Piersanti.

⁶⁷ C. Catello, *Argenti italiani nell'Abazia di Montecassino*, Sorrento (Na), Di Mauro, 1993, p. 22, fig. 37.



Fig. 27 a-e. Argentiere «A·A·» (?), *Calice*. Ospedaletto d'Alpinolo (Av), chiesa dei Santi Filippo e Giacomo (forse da confraternita del Rosario).



Fig. 11c. Argentiere «A·A·», *Calice*, 1720-29, part. San Mauro Cilento (Sa), chiesa di San mauro.

Fig. 9d. Argentiere «A·A·», *Calice*, 1720. San Mauro Cilento (Sa), chiesa di San Mauro.

Nell'Avellinese le indagini conducono verso un ennesimo calice (cm 26x12,6x9; fig. 27 a-e) nella parrocchiale dei Santi Filippo e Giacomo ad Ospedaletto d'Alpinolo (probabilmente appartenente alla confraternita del Rosario)⁶⁸. Il manufatto potrebbe essere attribuito all'argentiere «A·A·» per le attinenze con i vasi degli anni Venti, nello specifico con i calici di San Mauro Cilento. Stringente è il confronto con i simboli della Passione sul piede del calice del 1720-29 (fig. 11c), oppure con i putti che sorreggono gli strumenti della Passione nel nodo, ove sono simili la disposizione delle figure in rapporto alla struttura e i fori al di sopra di esse. Si va ben oltre semplici affinità di gusto tra il sottocoppa irpino e quello cilentano del 1720 (fig. 9d), benché quest'ultimo abbia subito un improvvido intervento di pulitura, ma l'entità del traforo, il trattamento delle superfici finalizzato ad effetti pittorici, le finiture ad incisione sembrano quasi sovrapponibili. Il ricorso al condizionale nell'attribuzione del calice irpino al nostro artista è giustificato da un esemplare (cm 26x12,6x9; fig. 28 a-e) dell'abbazia della Santissima Trinità di Cava de' Tirreni⁶⁹, più che noto, ma sul quale ho rilevato un'iscrizione lungo l'orlo del piede che consente di assegnarlo all'inedito Fra. Fabio Santo e di datarlo al 1719 (è stato citato in un precedente capitolo)⁷⁰. Costui fabbricava un'opera uguale ai vasi sacri che ho illustrato e che impone un elevato livello di attenzione nello studio di questa tipologia di manufatto, richiamando anche le sollecitazioni precedenti circa le collaborazioni tra gli artisti.

Nel Gargano (Fg), nel santuario di San Michele Arcangelo è conservata una cartagloria del 1714 (fig. 29 a-b). Su di essa, vicino al consolare «G·B/·C» (abraso), è battuto un marchio le cui cifre spingevano Mavelli nel 1999 e 2001 ad accostarlo al marchio «A·A·» in campo ottagonale e all'artista Antonio Attingendo⁷¹, attribuzione oggi confermata⁷². Su

⁶⁸ R. Guariglia, A. Catello, M. Catello, *Gli Argenti*, cit., pp. 42-43, cat. 9; V. Guerrillo, *La chiesa che amo. Storia, fede, arte*, Manocalzati (Av), Printi, 2015, p. 302.

⁶⁹ A. Lipinsky, E. Catello, *Il Tesoro*, in G. Fiengo, F. Strazzullo, a cura di, *La Badia di Cava*, Sorrento (Na), Di Mauro, 1991, II, p. 160, tav. LXXVIII; R. Luciano, in G.G. Cicco, R. Luciano, a cura di, *I tesori d'arte della Badia di Cava*, catalogo della mostra, Cava de' Tirreni, 9 aprile - 5 giugno 2011, Salerno, Gaia, 2011, p. 43.

⁷⁰ «FRA. FABIO SANTO FECIT 1719».

⁷¹ R. Mavelli, *Il Tesoro della Basilica: storia di donazioni e spoliazioni*, in P. Belli D'Elia, a cura di, *L'Angelo, la Montagna, il Pellegrino*, catalogo della mostra, Monte Sant'Angelo, 25 settembre - 5 novembre 1999, Roma, 16 novembre - 15 dicembre 1999, Foggia, Grenzi, 1999, p. 99, cat. 49; R. Mavelli, *Argenti e arredi liturgici*, in R. Mavelli, A.M. Tripputi, a cura di, *Per la gloria dell'Arcangelo*, Foggia, Grenzi, 2001, p. 31, cat. 1.13.

⁷² R. Mavelli, *Il Tesoro della Cattedrale*, cit., p. 96, cat. 48.

questa cartagloria, strutturata su due aquile addorsate che accolgono i tre testi liturgici, una sorta di interpretazione semplificata della celebre cartagloria (1700 circa) di Johann Adolph Gaap nella chiesa del Gesù a Roma⁷³, è battuto un punzone che, per la forma del campo (longitudinale con gli angoli smussati) e per gli elementi cuneiformi in asse con il puntino centrale, è assimilabile a quello rinvenuto sui vasi cilentani. Associato dalla Mavelli all'opera garganica, anche un campanello (fig. 30) del Tesoro di Troia potrebbe essere accordato al nostro maestro⁷⁴.



Fig. 28 a-e. Fra. Fabio Santo, *Calice*, 1719. Cava de' Tirreni (Sa), Museo dell'Abbazia.

⁷³ A.M. Pedrocchi, *Argenti sacri nelle chiese di Roma*, cit., p. 74.

⁷⁴ R. Mavelli, *Il Tesoro della Cattedrale*, cit., p. 96, cat. 48.



Fig. 29 a-b. Argentiere «·A·A·», *Cartagloria*, 1714. Monte Sant'Angelo (Fg), santuario di San Michele.



Fig. 30. Argentiere «·A·A·» (?), *Campanello*. Troia (Fg), cattedrale.

Nel territorio lucano, ove già nel 1981 veniva segnalato un cospicuo nucleo di argenti traforati, vanno revisionate le conoscenze sul calice in argento dorato del 1703 (cm 26x13,3; fig. 31 a-c) di Antonio Avitabile in San Nicola a Lauria (Pz), nell'antica diocesi di Policastro⁷⁵. In realtà esso esibisce sul bordo del piede il marchio «·A·A(·)» del nostro

⁷⁵ G.G. Borrelli, in S. Abita, a cura di, *Argenti in Basilicata*, cit., p. 84; anche A. Grelle Iusco, S. Iusco, *Note di aggiornamento*, in A. Grelle Iusco, a cura di, *Arte in Basilicata*, catalogo della mostra, Matera, Palazzo del Seminario, 1979, Roma, De Luca, 1981, ristampa anastatica, con *Note di aggiornamento* di A. Grelle Iusco e S. Iusco, Roma, De Luca, 2001, p. 326.

maestro, incusso vicino al «NA(P)/703» e al «G·B·A/C(·)» del console Giovan Battista D'Aula (in carica tra il 1702 e il 1736). Il felice rinvenimento informa del fatto che l'anonimo napoletano ricorresse all'argento traforato quantomeno da questa data, e che dalla stessa data si confrontasse con la produzione di microsculture. L'opera lucana consente di riprendere la questione esposta in apertura, relativamente alla corretta lettura di un punzone e alle difficoltà nell'assegnarlo *sic et simpliciter* ad un artista. Devono far riflettere la formula adoperata da Borrelli nel 1994 per l'attribuzione all'Avitabile, ossia «com. orale di E. Catello», e la successiva precisazione che quel marchio fosse uguale a quello della pisside di Guardia Sanframondi, che esplicitamente smentiva la prima comunicazione. Eppure cadrebbe in errore chi volesse pensare ad un aggiornamento dei repertori, perché la distinzione tra «A·A·» e «A·A» verrà confermata in seguito⁷⁶.



Fig. 31 a-c. Argentiere «A·A·», Calice, 1703. Lauria (Pz), chiesa di San Nicola.

Il caso lucano, da non liquidare come un banale errore, ma piuttosto da reputare come una palese esigenza di fare chiarezza, dà corpo anche ad un presentimento, vale a dire che ci siano stati una piccola svista nella trascrizione di un punzone e un improprio collegamento punzone-artista. Senza prendere ancora una posizione, va segnalato che

⁷⁶ C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria napoletana*, cit., p. 50; D. Catello, *Tesori in luce. Gli argenti della basilica cattedrale e del museo diocesano di Pozzuoli*, Napoli, Giannini, 2005, p. 133.

l'ostensorio in argento dorato (cm 65x22; fig. 32 a-e) del Museo dell'Abbazia di Montecassino riferito all'Avitabile nel 1988⁷⁷, va condotto nel catalogo che sto formando per via del punzone, registrato sul bordo del piede, sullo sportellino del ricettacolo e su un raggio. Parimenti va revisionato il bollo consolare, in quanto non di Sebastiano Avitabile, bensì dell'anonimo argentiere che usa il marchio «SA/C». A ben vedere occorrerebbe qualche precisazione finanche per il marchio dell'Arte, apposto in più punti: sul bordo del piede vi leggo «NA(P)/737» e non "713", e in realtà è maggiormente assimilabile a 3 e non ad 1 la seconda cifra del millesimo nel marchio della raggiera. L'ostensorio, dunque, proietta verso la metà del secolo l'attività del maestro, fornendo ad oggi l'estremo più basso.



Fig. 32 a-e. Argentiere «A·A·», *Ostensorio*, 1737. Montecassino (Fr), Museo dell'Abbazia.

Nell'Abbazia di Montecassino rimarrebbe da controllare perlomeno la croce processionale del 1700, oggi introvabile, conservata in sacrestia e pubblicata con la

⁷⁷ C. Catello, in C. Catello, a cura di, *Tre secoli di argenti*, cit., pp. 43, 56, cat. 23, tav. 10.

paternità all'Avitabile⁷⁸, ma conciliante con la croce di Bagnoli Irpino, e sarebbe utile confrontare il calice di Gaetano Starace con gli altri del Tesoro⁷⁹. Inoltre, motivazioni stilistiche supportate dal secchiello di Frigento (fig. 24a), nonché gli esiti dei sopralluoghi citati, farebbero spostare l'attribuzione dall'Avitabile per il secchiello del 1717 esposto nel 1988 (fig. 33)⁸⁰.



Fig. 33. Argentiere «A·A·» (?), *Secchiello per acqua benedetta*. Collezione privata.

Fig. 24a. Argentiere «A·A·», *Secchiello per acqua benedetta*. Frigento (Av), chiesa di Santa Maria Assunta in Cielo.

La verifica diretta dei punzoni fa crollare l'ennesima opera dell'Avitabile (sul quale ci siamo imbattuti costantemente pur non essendo l'oggetto della ricerca, ma è stato inevitabile dal momento che gli è stato attribuito un punzone simile)⁸¹, spesso citata in

⁷⁸ M.L. Papini, in P. Vittorelli, a cura di, *Ave Crux Gloriosa*, catalogo della mostra, Cassino (Fr), Abbazia di Montecassino, 2002, p. 188, cat. 117.

⁷⁹ C. Catello, *Vasi sacri di Montecassino*, cit., p. 100, fig. 15.

⁸⁰ C. Catello, in C. Catello, a cura di, *Tre secoli di argenti*, cit., pp. 43, 102, cat. 24.

⁸¹ Su Antonio Avitabile si hanno notizie all'incirca tra l'ultimo ventennio del Sei e il primo ventennio del Settecento, uno dei documenti più antichi che lo riguarda è datato 1677, pubblicato da Ugo Di Furia nel 2010, ed è soprattutto ricordato per l'esecuzione nel 1684 con Domenico Marinelli del paliotto della basilica di San Nicola a Bari, oltre che per il paliotto del 1706 del Duomo di Brindisi, trafugato nel 1980. Egli è inoltre documentato come console dell'Arte negli anni 1692 e 1693 con il punzone «A·A·C·» in campo

letteratura insieme all'altra di Lauria, ossia la croce processionale del 1696 (cm 99x44; fig. 34 a-b) nel Museo dell'Abbazia di Cava de' Tirreni. Su queste lamine non sono riuscito ad individuare il marchio denunciato dai Catello⁸², al contrario, non distante dal «N·A/96» e dal consolare «L·D·F·C·» in campo sagomato (assegnato a Leonardo Di Franco, in carica negli anni 1694-96 e 1706)⁸³, sulle testate ho registrato il poco noto «N·A·» in campo rettangolare (fig. 34b). Tale marchio, non riscontrato nei repertori dei Catello e rinvenibile sul *Reliquiario di san Giovanni battista* del 1718-19 nella Collegiata di Angri⁸⁴ (un marchio simile è presente su una croce di Castelvetere sul Calore; fig. 35a-b)⁸⁵, identifica un altro anonimo partenopeo, non necessariamente Nicola Avitabile⁸⁶, che, al pari

rettangolare, rilevato su manufatti del biennio, ma il *puntillo* impiegato come artefice, determinante per un corretto studio e per una più accurata definizione del periodo di attività, richiederebbe qualche chiarimento. Per il documento del 1677, nel quale l'Avitabile compare con Giacomo Ant. Parascandolo e con Angelo de Simone per lavori nella cappella di Santa Maria Succurre Miseris della Compagnia dei Bianchi, cfr. U. Di Furia, *I Bianchi della Giustizia: notizie inedite su artisti ed opere di fabbrica*, in A. Valerio, a cura di, *L'Ospedale del Reame. Gli Incurabili di Napoli. Volume I. Storia e Arte*, Napoli, Il Torchio della Regina, 2010, pp. 213-280, in part. p. 262. Tra le opere attribuite all'Avitabile andrebbero controllate anche quelle in collezioni private, valga da esempio il *Trionfo* di Ginevra, cfr. C. Catello, *Argenti antichi. Tecnologia, restauro, conservazione. Rifacimenti e falsificazioni*, seconda ed., Sorrento (Na), Di Mauro, 2000, pp. 138-139; C. Catello, E. Catello, *Scultura in argento nel Sei e Settecento a Napoli*, Sorrento (Na), Di Mauro, 2000, pp. 91-92. Per un profilo di sintesi cfr. D. Catello, *Tesori in luce. Gli argenti della basilica cattedrale e del museo diocesano di Pozzuoli*, Napoli, Giannini, 2005, p. 133.

⁸² A. Lipinsky, E. Catello, *Il Tesoro*, cit., p. 160, tav. LXXVII; R. Luciano, in G.G. Cicco, R. Luciano, a cura di, *I tesori d'arte della Badia di Cava*, cit., p. 35.

⁸³ C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria napoletana*, cit., p. 30.

⁸⁴ Antonio Braca pubblica il punzone, cfr. A. Braca, *Indagine preliminare sulla scultura nell'agro nocerino sarnese*, in A. Braca, G. Villani, C. Zarra, *Architettura e opere d'arte nella Valle del Sarno*, Salerno, Arti Grafiche Sud, 2005, pp. 431-488, in part. p. 466, fig. 292.

⁸⁵ Arcidiocesi di Sant'Angelo dei Lombardi-Conza-Nusco-Bisaccia, Ufficio Beni Culturali, *IDBSA*, contenitore Castelvetere sul Calore, Chiesa di San Lorenzo, scheda CEI BLQ0020. La croce è pubblicata in A. Ricco, *Il punzone dell'argentiere Antonio Di Florio in manufatti di produzione napoletana*, in «Rassegna storia salernitana», 65, 2016, pp. 81-104, in part. pp. 93, 103, fig. 12, con il marchio «N·A·», che, ad un recente studio, che si è avvalso di strumenti di ripresa fotografica appropriati, è risultato «N·A·» (fig. 35b).

⁸⁶ Nel 1996 i Catello assegnavano solo in via ipotetica un punzone a Nicola Avitabile desumendolo dal bollo consolare «N·C/·C·» in campo trilobato con puntini a mezza altezza, invero diverso dal bollo «N·C/C·» in campo sagomato, con stella tra le lettere e puntino basso dopo la lettera C, conferitogli nell'elenco dei consoli, cfr. C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria napoletana*, cit., pp. 31, 97; il bollo consolare «N·C/C·» gli è confermato anche in D. Catello, *Tesori in luce*, cit., p. 134. Il punzone «N·A·» in campo rettangolare rinvenuto sul busto di Angri non è stato mai pubblicato dagli studiosi napoletani, ed è stato attribuito a Nicola Avitabile in occasione della mostra del 2000, ma, almeno sembra, senza supporto

dell'argentiere «A·A·», necessita di approfondimenti.



Fig. 34 a-b. Argentiere «N·A·» (Nicola Avitabile ?), *Croce processionale*, 1696. Cava de' Tirreni (Sa), Abbazia della Santissima Trinità.



Fig. 35a-b. Argentiere «N·A·», *Croce processionale*. Castelvetro sul Calore (Av), chiesa di San Lorenzo.

documentale, cfr. D. Catello, in A. Catello, U. Bile, a cura di, *Giubili e Santi d'argento*, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte, 17 dicembre 2000 - 28 gennaio 2001, Napoli, Electa Napoli, 2000, pp. 38-39, cat. 8; C. Catello, E. Catello, *Scultura in argento*, cit., pp. 104, 176. Sulla lettura dei punzoni con lettere N e A riferiti a Nicola Avitabile e a Nicola Alvino, cfr. G. Boraccesi, *Per il culto e la devozione. Argenti del Santuario di S. Maria dei Miracoli*, in L. Bertoldi Lenoci, L. Renna, a cura di, *La Madonna d'Andria. Studi sul Santuari di S. Maria dei Miracoli nel centenario di elevazione a basilica*, Andria (Bt), Guglielmi, 2008, pp. 275-311, in part. pp. 284-185; G. Boraccesi, *Capolavori di oreficeria nella Cattedrale di Nardò*, Galatina (Le), Congedo, 2013, p. 51; G. Boraccesi, Vincije B. Lupis, *Argenti napoletani nel Seminario Vescovile di Dubrovnik e qualche precisazione su altri argenti di Puglia e d'Oltre Adriatico*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna*, Napoli, Arte'm, 2014, pp. 145-153, in part. pp. 149-150.

APPENDICE

3.1. Arte argenteria di Napoli: lineamenti storiografici e questioni attuali

Una lunga premessa. L'argenteria italiana negli studi sulle arti minori del Regno d'Italia e il difficile avvio napoletano

Il contesto europeo

Gli studi sull'argenteria italiana, che matureranno in seno a più generali studi di oreficeria, riflettono il rinnovato interesse, sia critico che pratico, per le arti applicate affermatosi in Europa in particolare tra la seconda metà dell'Ottocento e la prima metà del Novecento.

In questo periodo il diffondersi dei procedimenti industriali e dei nazionalismi induce a rivedere il rapporto tra arte, artigianato, produzione seriale, storia e società¹. Si evidenziano personalità del calibro di Augustus Pugin, Henry Cole, Gottfried Semper, William Morris e

¹ Non è questa la sede per ritornare su argomenti che richiedono un'ampia trattazione, tuttavia, per dar l'idea del fenomeno e dello spazio riservato alla produzione artistica in metalli preziosi, preferisco citare alcuni eventi e alcune pubblicazioni della seconda metà del XIX secolo che risultano fondamentali per il dibattito sulle arti decorative e per gli studi specialistici della prima metà del Novecento, periodo nel quale in Italia s'intensificano le ricerche di settore e si moltiplicano i contributi sull'oreficeria e sulla produzione artistica in argento di Napoli. Rammento così le Esposizioni universali di Londra (1851) e di Parigi (1855), o le aperture di nuovi musei, quali il Museo di Cluny (1842), il Victoria and Albert Museum di Londra (1852) e l'Österreichisches Museum für Kunst und Industrie di Vienna (1872-81). Rammento così i volumi di Leon De Laborde (*Notices des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du Musée du Louvre*, Paris, Vinchon, 1853), Jacques Remy Antoine Télixier (*Dictionnaire d'orfèvrerie chrétienne*, Paris, Migne, 1857), Adolphe-Napoleon Didron (*Manuel des oeuvres de bronzes et d'orfèvrerie de Moyen Âge*, Paris, Didron, 1859), Gottfried Semper (*Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*, Frankfurt, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860-63), Charles-Jules Labarte (*Historie des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance*, Paris, Morel, 1864), Rudolf von Eitelberger (*Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, Wien, Braümüller, 1871), Ferdinand de Lasteyrie (*Histoire de l'orfèvrerie*, Paris, Hachette, 1873), Bruno Bucher (*Geschichte der technischen Künste*, Stuttgart, Spemann, 1875), da Jakob von Falke (*Aesthetik des Kunstgewerbs*, Stuttgart, Spemann, 1883), Eugène Plon (*Benvenuto Cellini, orfèvre, medailleur, sculpteur*, Paris, Plon, 1883), Émile Molinier (*Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du V^e à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Levy, 1896-1919, con il quarto ed il quinto tomo dedicati a *L'orfèvrerie religieuse et civile*). Sulla fortuna storica delle arti minori cfr. F. Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, Bari, Laterza, 1972, seconda ed., Napoli, Paparo, 2009; per un quadro di sintesi invece cfr. L. Castelfranchi Vegas, *Le arti minori nel Medioevo*, Milano, Jaca Book, 1994, pp. 9-23.

John Ruskin, che rivendicavano il ruolo dell'artigianato artistico per l'elevazione morale ed estetica del popolo, e nascono nuovi musei dedicati agli «oggetti minori delle arti»², come li aveva definiti Leopoldo Cicognara. Emergono poi, nel successivo dibattito, Walter Gropius, Alois Riegl, Eduard Fuchs e Walter Benjamin, che sottolineando l'importanza del momento esecutivo nel procedimento di creazione artistica, daranno un definitivo slancio al superamento della discriminazione tra arti maggiori e arti minori, sancito solo più tardi da Ferdinando Bologna.

Il Regno d'Italia

I nuovi interessi europei vengono accolti dall'Italia unita, che è intenta nella costruzione di un'identità nazionale e nella valorizzazione di una storia comune. Le arti applicate divengono oggetto di riflessione da parte di uomini politici, di intellettuali, di studiosi di cose d'arte e d'antichità, di architetti e di artisti in senso lato. Tali interessi li ritroviamo nei programmi del Governo centrale, ove vengono sviluppati sul piano sociale e produttivo dal Ministero di agricoltura, industria e commercio. Ad esso infatti si deve l'istituzione della Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale (1884), la nascita della rivista «Arte italiana decorativa e industriale» (1890), diretta da Camillo Boito, e la costituzione della rete dei Musei artistico-industriali legata alle Scuole superiori d'arte applicata di Torino, Milano, Venezia, Firenze, Roma, Napoli e Palermo³ (per le quali

² L. Cicognara, *Storia della scultura dal risorgimento delle Belle Arti in Italia fino al secolo di Napoleone*, Venezia, Picotti, 1813-1818, VII, in P. Barocchi, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. L'Ottocento. Dal Bello ideale al Preraffaelismo*, Messina-Firenze, D'Anna, 1972, p. 36.

³ Sulla Commissione e Boito cfr. A.B. Pesando, *Opera vigorosa per il gusto artistico nelle nostre industrie. La Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale e "il sistema delle arti" (1884-1908)*, Milano, Angeli, 2009, in part. pp. 237-258; S. Scarrocchia, a cura di, *Camillo Boito moderno*, Milano-Udine, Mimesis, 2018, e in particolare A.B. Pesando, *Camillo Boito e la Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale (1884-1908)*, in *ivi*, pp. 77-91; cfr. anche F. Canali, *Camillo Boito e Corrado Ricci amicissimi (1892-1914): politica culturale per l'"arte italiana decorativa e industriale", esposizione e museografia, architettura e restauro dei monumenti*, in «Ravenna, studi e ricerche», 19, 1-2, 2009 (2011), pp. 147-199. Per un quadro d'insieme cfr. G.C. Sciolla, *La riscoperta delle arti decorative in Italia nella prima metà del Novecento: brevi considerazioni*, in M.C. Di Natale, a cura di, *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, Caltanissetta, Sciascia, 2007, pp. 51-58; O. Selvafolta, *La "materia nobilitata": riflessioni sull'ornamento e il decoro in margine ad alcune riviste italiane di arti decorative e di architettura*, in L. Mazzoni, S. Santini, a cura di, *Architettura dell'eclittismo. Ornamento e decorazione nell'architettura*, Napoli, Liguori, 2014, pp. 241-289.

Alfredo Melani scriveva i maggiori manuali)⁴.

Le riflessioni europee si traducono ovviamente sul piano culturale e degli studi storico-artistici. Ne sono la prova l'apertura del Museo nazionale d'arte antica di Palazzo del Bargello a Firenze (1865), allora capitale d'Italia, e le mostre fiorentine del 1865 sul Medioevo, ovvero la *Mostra dantesca* e la *Mostra dei Tempi di Mezzo e del Risorgimento*. Era il Medioevo, la gloriosa età dei liberi Comuni, di Dante e di Giotto, il periodo dal quale partire, in quanto depositario di valori condivisi, per poter costruire l'identità del popolo italiano. E gli stessi valori erano riconosciuti agli oggetti d'uso e alle oreficerie sacre del territorio; quelle fiorentine erano svelate per la prima volta in occasione di quelle mostre. Anche l'esposizione dedicata a Donatello del 1887 si soffermava sulle arti applicate e sull'oreficeria per evidenziare le qualità di artigiano del maestro⁵. Le parole espresse da Adolfo Venturi nello stesso '87, che si spendeva per gli orafi modenesi Da Porto, rispecchiano le questioni che gli storici dell'arte italiani sostenevano a quel tempo, e dimostrano che l'oreficeria – oggetti in metalli nobili – venisse affrontata in seno al più vasto insieme delle arti minori:

«Le ricerche diligenti ch'oggi si fanno intorno alle arti minori, mentre concorrono a illuminare le generali condizioni dei tempi migliori dell'arte, servono anche a trarre dall'oscurità ingegni a torto dimenticati. Convien però riconoscere che svariatissimi problemi della storia delle arti minori furono risolti di frequente, senza che il materiale storico venisse a dare salde fondamenta alle asserzioni premature e audaci»⁶.

Il nuovo orientamento degli studi, tra la fine del secolo e gli albori del nuovo, è confermato dagli scritti – dei quali menziono in nota solo alcuni titoli per sottolineare il cambiamento dei tempi e gli impulsi dati alla storia dell'oreficeria italiana – di Antonino

⁴ Alfredo Melani, che abbraccia l'ideologia del socialismo della bellezza di Luca Beltrami (ogni oggetto deve avere una valenza estetica ed educativa), redige i principali manuali per queste scuole, editi tutti a Milano dalla Hoepli, con l'obiettivo di generare un linguaggio innovativo svincolato dai modelli europei, cfr. F. Franco, *ad vocem, Alfredo Melani*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009, LXXIII, in www.treccani.it.

⁵ Per approfondimenti sulle vicende di quegli anni, cfr. D. Liscia Bemporad, a cura di, *Le mostre di Firenze capitale*, Roma, Carocci, 2015, in part. i saggi di Matilde Casati, Linda Coppi, Valentina Gensini; B. Chiesi, I. Ciseri, B. Paolozzi Strozzi, a cura di, *Il Medioevo in viaggio*, catalogo della mostra, Firenze, 20 marzo - 21 giugno 2015, Firenze, Giunti, 2015. Sull'oreficeria del Museo del Bargello cfr. M. Collareta, A. Capitano, *Oreficeria sacra italiana*, Firenze, S.P.E.S., 1990, e in particolare per una sintesi le pp. XI-XVIII.

⁶ A. Venturi, *Gli orafi Da Porto*, in «Archivio storico italiano», 20, 5, 1887, pp. 205-201, in part. p. 205; il saggio non è isolato nella bibliografia del Venturi, vanno citati a titolo d'esempio ancora *Arte decorativa. Una raccolta di disegni d'arte decorativa*, in «L'arte», 5, 1900, pp. 6-8 e *Le Arti minori a Ferrara nella fine del secolo XV. L'Oreficeria*, in «L'arte», 6, 1909, pp. 447-455.

Bertolotti⁷, Raffaele Erculei⁸, Luigi Augusto Cervetto⁹, Pietro Piccirilli¹⁰, Leopoldo Gmelin¹¹, Pietro Lanza di Scalea¹², Carmelo Sciuto Patti¹³, Francesco Malaguzzi Valeri¹⁴, Eustachio Rogadeo di Torrequadra¹⁵, Luca Beltrami¹⁶, Émile Bertaux¹⁷, Giuseppe Arenaprimo¹⁸, Giacomo De Nicola¹⁹ o – ma l'elenco non è completo – Igino Benvenuto

⁷ Valga da esempio A. Bertolotti, *Le arti minori alla corte di Mantova nei secoli XV, XVI e XVII. Ricerche storiche negli archivi mantovani*, in «Archivio storico lombardo», 2, 1888, pp. 259-318; ivi, 3, 1888, pp. 491-590; ivi, 4, 1888, pp. 980-1075; testi poi raccolti in A. Bertolotti, *Le arti minori alla corte di Mantova nei secoli XV, XVI e XVII*, Milano, Tipografia Bortolotti, 1889.

⁸ R. Erculei, *Esposizione del 1887, tessuti e merletti. Catalogo delle opere esposte, con brevi cenni sull'arte tessile in Italia*, Roma, Civelli, 1887; R. Erculei, *L'esposizione d'arte sacra in Orvieto*, in «Arte italiana decorativa e industriale», 5, 1896, pp. 85-92, 93-100; 6, 1897, pp. 8-11; R. Erculei, *Oreficerie, stoffe, bronzi, intagli, ecc. all'Esposizione di arte sacra di Orvieto*, con introduzione di Camillo Boito, Milano, Hoepli, 1898.

⁹ L.A. Cervetto, *Il tesoro della metropolitana di Genova*, Genova, Tipografia del R. Istituto Sordomuti, 1892.

¹⁰ Ad esempio P. Piccirilli, *Lo stemma ed il marco degli orefici della città di Sulmona: a proposito di due concessioni di Re Ladislao*, Bologna, Società Tipografica già Compositori, 1889, e P. Piccirilli, *Tesori d'arte medioevale sulmonesi: oreficeria*, Teramo, Tipografia del Corriere abruzzese, 1892.

¹¹ L. Gmelin, *Die Mittelalterliche GoldschmiedeKunst in den Abrüzzzen*, München, Knorr & Sirth, 1890, poi *L'oreficeria medievale negli Abruzzi. Monografia*, trad. it., Teramo, Tipografia del Corriere abruzzese, 1891.

¹² P. Lanza di Scalea, *Donne e gioielli in Sicilia nel Medio evo e nel Rinascimento*, Palermo-Torino, Clausen, 1892.

¹³ C. Sciuto Patti, *Le antiche oreficerie del Duomo di Catania*, in «Archivio storico siciliano», 17, 1892, pp. 173-212.

¹⁴ F. Malaguzzi Valeri, *I codici miniati di Nicolò di Giacomo e della sua scuola in Bologna*, in «Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna», 11, 1-3, 1893, pp. 120-158; F. Malaguzzi Valeri, *Catalogo delle miniature e dei disegni posseduti dall'archivio*, Bologna, Archivio di Stato, 1898; F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro*, Milano, Hoepli, 1913-23, 4 voll., con l'ultimo volume dedicato alle arti industriali.

¹⁵ E. Rogadeo, *Di un calice della Cattedrale di Bitonto e della oreficeria abruzzese del XV secolo*, Bitonto, Garofalo, 1893; E. Rogadeo, *Il Tesoro della Regia Chiesa di San Nicola di Bari*, in «L'arte», 4-5, 1902, pp. 320-333, 408-422.

¹⁶ L. Beltrami, *Il Libro d'Ore Borromeo alla Biblioteca Ambrosiana miniato da Cristoforo de Predis*, Milano, Hoepli, 1896; L. Beltrami, *L'arte negli arredi sacri della Lombardia*, Milano, Hoepli, 1897.

¹⁷ É. Bertaux, *Ascoli Piceno et l'orfèvre Pietro Vannini*, in «Mélange d'archéologie et d'histoire», 17, 1897, pp. 77-112; É. Bertaux, *L'Art dans l'Italie Méridionale*, Paris, Fontemoing, 1904, ove si tratta anche di argenteria e arti minori.

¹⁸ G. Arenaprimo, *Argenterie artistiche messinesi del sec. XVII*, Firenze, Rimella, 1901.

¹⁹ G. De Nicola, *Il tesoro di San Giovanni in Laterano fino al secolo XV*, in «Bollettino del Ministero della pubblica istruzione», 3, 1-2, 1909, pp. 19-53.

Supino. Ampie risvolti futuri ha avuto l'attività del Supino, che, divenuto direttore del Museo del Bargello nel 1896, vi riallestiva le sale con uno sguardo alle arti minori e all'oreficeria sacra, che trovava opportuno spazio anche nel catalogo generale delle collezioni museali²⁰. Può non essere marginale, per quella data, l'Esposizione del 1891 a Palermo, nella quale Andrea Guarnieri raccoglieva distintamente argenteria e oreficeria antica²¹. Le stesse riviste d'arte cominciano a riservare maggiore spazio ai nostri argomenti, come quelle legate ad Adolfo Venturi, quali l'«Archivio storico dell'arte» (1888-98) e «L'arte» (1898-1972)²².

Da fermenti culturali ottocenteschi scaturiscono i contributi novecenteschi di Pietro Toesca sulla miniatura (1912)²³ e sulle arti minori (1927), che forniscono maggiore lustro a un settore poco frequentato dagli studiosi italiani. Delle arti minori Toesca dapprima sottolineava «le particolarità stilistiche loro derivanti dalle tecniche speciali ch'esse adoperano»²⁴ (e l'intima connessione con la pittura e con la scultura), e poi giungeva alla negazione della distinzione con le arti maggiori, «arbitraria in gran parte»²⁵ (1951). Quello di Toesca è il «solo caso italiano»²⁶ ad essere analizzato da Ferdinando Bologna nella ricostruzione della fortuna storica delle arti minori, Mario Salmi è solo citato²⁷, ma vanno menzionati altri nomi che hanno contribuito all'incremento degli studi.

²⁰ U. Rossi, I.B. Supino, *Catalogo del R. Museo Nazionale di Firenze*, Firenze, Tipografia dell'Unione Cooperativa Editrice, 1898. A confermare l'interesse di Supino per l'oreficeria mi limito a ricordare il suo *L'arte di Benvenuto Cellini con nuovi documenti sull'oreficeria fiorentina del secolo XVI*, Firenze, Alinari, 1901. Sul Supino rimando a M. Pigozzi, a cura di, *Igino Benvenuto Supino e la sua fototeca*, atti della giornata di studio, 21 novembre 2017, in «Intrecci d'arte», Dossier 4, 2018, in particolare per il saggio di M. Pigozzi, *Il ruolo di Igino Benvenuto Supino per la conoscenza, tutela e valorizzazione del patrimonio artistico italiano*, pp. 3-10, e a C. Giometti, L. Lorizzo, *Schlosser e la scultura. Il dialogo con Igino Benvenuto Supino e Giovanni Poggi direttori del Bargello*, in L. Lorizzo, a cura di, *L'Italia di Julius von Schlosser*, Roma, De Luca, 2018, pp. 59-78.

²¹ M. Accascina, *Oreficeria di Sicilia*, Palermo, Flaccovio, 1974, p. 470, nota 228.

²² Sull'argomento cfr. G.C. Sciolla, F. Varallo, a cura di, *L'«Archivio Storico dell'Arte» e le origini della «Kunstwissenschaft» in Italia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999; N. Barrella, R. Cioffi, a cura di, *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, Napoli, Luciano, 2013.

²³ P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia, dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano, Hoepli, 1912.

²⁴ P. Toesca, *Il Medioevo*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1927, p. 7.

²⁵ P. Toesca, *Il Trecento*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1951, p. 803.

²⁶ F. Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design*, cit., p. 270.

²⁷ F. Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design*, cit., pp. 14 nota 10, 270. Tra i molteplici studi di Salmi, qui ricordo alcuni di quelli d'inizio secolo: M. Salmi, *L'oreficeria medievale nell'Aretino*, in «Rassegna d'arte

Spetta infatti a Maria Accascina, la cui formazione è legata al magistero venturiano, come evidenziato recentemente anche da Maria Concetta Di Natale²⁸, l'aver redatto nel 1934 la prima storia dell'oreficeria italiana, intesa come produzione artistica in metalli nobili e pietre preziose²⁹. Il testo è collocato in un momento felice per gli studi di settore, in crescita in più ambiti geografici, basti pensare ai contributi di Giuseppe Agnello³⁰, Camillo Zucca³¹, Filippo Rossi³² e Angelo Lipinsky³³, alle mostre *Il Settecento italiano* del 1929³⁴ e *Tesoro di Firenze sacra* del 1933³⁵, o all'*Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*

antica e moderna», 16, 1916, pp. 236-246; M. Salmi, *Il duomo di Bari e la sua antica suppellettile*, in «Rassegna d'arte antica e moderna», 18, 1918, pp. 122-140; M. Salmi, *Il tesoro del duomo di Milano*, in «Dedalo», 5, 1924-25, pp. 267-288.

²⁸ M.C. Di Natale, *I primi studi di oreficeria di Maria Accascina: la lezione di Adolfo Venturi*, in M. D'Onofrio, a cura di, *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, atti del convegno, Roma, 25 - 28 ottobre 2006, Modena, Panini, 2008, pp. 329-342. Rinvio anche a S. Valeri, *Ortolani, Lavagnino, Mariani, Accascina, Brizio, Arslan: l'eccellenza dell'ultimo magistero venturiano (1925-1931)*, in M.C. Di Natale, a cura di, *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento*, cit., pp. 108-117.

²⁹ M. Accascina, *L'oreficeria italiana*, in *Novissima enciclopedia monografica illustrata*, LXII, Firenze, Alfani e Venturi, 1934. L'anno precedente la studiosa ripercorreva le vicende della nostra oreficeria attraverso manufatti esteri, cfr. M. Accascina, *Oreficeria italiana nel Victoria and Albert Museum di Londra*, in «Emporium», 7, 1933, pp. 336-344. Per gli anni in cui scrive la Accascina è utile S. Zuliani, *"L'impero della bellezza e della grazia": le grandi rassegne d'arte contemporanea nelle cronache di Maria Accascina (1934-37)*, in M.C. Di Natale, a cura di, *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento*, cit., pp. 496-506.

³⁰ G. Agnello, *Argentieri e argenteria del Settecento. I*, in «Per l'arte sacra», 1, 1929, pp. 12-25; G. Agnello, *Argentieri e argenteria del Settecento. II*, in «Per l'arte sacra», 6, 1929, pp. 151-165.

³¹ C. Zucca, *L'arte orafa attraverso i secoli. Cenni storici su alcuni artisti orafi piemontesi*, Torino, Terzetto, 1932.

³² F. Rossi, *La mostra del Tesoro di Firenze sacra - Le oreficerie*, in «Bollettino d'arte», 5, 1933, pp. 214-236.

³³ A. Lipinsky, *Brass plates from the Abruzzi*, in «Goldsmith's Journal», 27, 1930, pp. 118-121; A. Lipinsky, *Un gruppo di documenti artistici poco noti*, in «Per l'arte sacra», 7, 1930, pp. 3-13; A. Lipinsky, *La sacra immagine nella "Sacra Sanctorum" lateranense*, in «L'illustrazione vaticana», 3, 1932, pp. 89-93; A. Lipinsky, *Oreficerie medievali nel Tesoro di S. Pietro in Vaticano*, in «L'illustrazione vaticana», 4, 1933, pp. 205-217, 502-504, 983-984; A. Lipinsky, *Mediaeval Goldsmith's Art in Calabria*, in «The Goldsmith's Journal», 30, 1933, pp. 66.

³⁴ *Il Settecento italiano. Catalogo generale della mostra e delle sezioni*, Venezia, Palazzo delle Biennali, Giardini, 19 luglio - 10 ottobre 1929, Venezia, Ferrari, 1929, con contributo di Giulio Lorenzetti sugli argenti; anche *Il Settecento italiano. I-II*, Milano, Treves, 1932, con il secondo volume *Mobili, arazzi e stoffe, ceramiche, presepi, sculture ornamentali, vetri e argenti, carrozze e portantine*; tra gli autori Ugo Ojetti, Gino Fogolari, Vittorio Moschini, Federico Hermanin, Manlio Dazzi, Nino Barbantini, Nello Tarchiani, Giuseppe Morazzoni e Giulio Lorenzetti.

affidente ad alcune province. Il volume della studiosa siciliana si pone in continuità, per la visione d'insieme sulla Penisola, con il libro di Cyril George Edward Bunt e Sidney John Alexander Churchill del 1926, nel quale vengono analizzati solo alcuni secoli della produzione italiana (XIII-XVI)³⁶, e con l'altro volume di Carlo A. Felice rivolto alle opere più recenti³⁷. Breve ma esauriente storia dell'oreficeria del Bel Paese ripercorsa dai tempi antichi fino ai contemporanei, esso mette in evidenza le caratteristiche principali delle scuole regionali più studiate fino a quel tempo (sono avanzate osservazioni generali su Lombardia, Veneto, Emilia, Umbria, Abruzzo, Sardegna e Sicilia, e considerazioni più specifiche su Venezia, Siena e Firenze) e si sofferma su artisti, opere, tipologie di manufatti e tecniche di lavorazione.

Il generale interesse italiano per l'oreficeria, già avvalorato dagli editori dei saggi di Felice e di Accascina, è comprovato dalla VI Triennale di Milano del 1936, che dedicava una mostra all'argomento, affidandone l'allestimento a Franco Albini e Giovanni Romano. La mostra, come si evince dal catalogo, illustrava la storia dell'oreficeria italiana – dunque ori e argenti – dall'età etrusca all'età neoclassica, distinguendo tra produzione sacra e produzione profana. È Antonio Morassi il curatore, altro allievo di Venturi a Roma, che vediamo alle prese con la movimentazione di oltre 300 pezzi e con prestiti da molteplici musei e istituzioni straniere (tra cui Biblioteca nazionale, Museo del Louvre e Collezione Rothschild di Parigi, Museo Kunsthistorisches di Vienna); quello dei prestiti dall'estero è stato un fattore che ha contribuito alla fama dell'evento in quanto ha attestato la diffusione internazionale di prodotti italiani³⁸. Nelle intenzioni del curatore, la mostra non doveva tanto chiarire l'evoluzione dell'oreficeria nel tempo, quanto piuttosto i suoi momenti salienti, soffermandosi su opere altamente significative: «Dall'antichità al medioevo, da

³⁵ *Mostra del Tesoro di Firenze sacra*, catalogo della mostra, Firenze, convento di San Marco, 1933, Firenze, Tipocalcografia Classica, 1933.

³⁶ C.G.E. Bunt, S.J.A. Churchill, *The Goldsmiths of Italy*, London, Hopkins, 1926, che illustra orafi e oreficerie rappresentative di molte regioni italiane afferenti ai secoli XIII e XVI.

³⁷ C.A. Felice, *L'oreficeria*, in *Enciclopedia delle moderne arti decorative*, IV, Milano, Ceschina, 1927. Sono qui illustrate opere in argento di Libero Andreotti, Leonardo Bistolfi, Duilio Cambellotti, Fortunato Depero, Vincenzo Gemito, Antonio Maraini, Aurelio Mistruzzi, Publio Morbiducci, Gio Ponti, Giuseppe Romagnoli, Romano Romanelli, Silvio Silva, Vittorio Zecchini ed altri.

³⁸ A. Morassi, *Antica oreficeria italiana*, in *Quaderni della Triennale*, Milano, Hoepli, 1936. Sull'argomento è utile F. Alloggio, *Morassi a Milano: la mostra dell'"Antica oreficeria italiana" alla VI Triennale del 1936*, in S. Ferrari, a cura di, *Antonio Morassi, tempi e luoghi di una passione per l'arte*, atti del convegno, Gorizia, 18 - 19 settembre 2008, Udine, Forum, 2012, pp. 271-290.

questo al Rinascimento, sino quasi ai tempi nostri, non esistono cesure nette, ma soltanto graduali sviluppi, logici mutamenti d'indirizzi stilistici secondo ineluttabili leggi che in date epoche governano la sensibilità artistica dei popoli»³⁹.

Per lo stesso anno, ritroviamo un testo di Marassi anche sul mensile di carattere divulgativo e turistico del Touring Club Italiano, «Le vie d'Italia e del mondo»:

«ogni manifestazione artistica della Triennale deve essere intesa dal punto di vista di formazione del gusto. Ma subito accanto a questa esigenza si pone (e forse si antepone ad essa) quella inerente alla qualità delle opere che debbono figurare alla Mostra.

È chiaro che non tutte le epoche possono trovare ugual favore presso di noi. [...] È perciò che nella scelta delle opere si è cercato – senza pregiudizio della visione storicamente esatta che si è inteso offrire – di dare particolare rilievo a talune espressioni stilistiche più affini alla sensibilità d'oggi.

[...]

L'utilità di una siffatta rassegna? Molteplice. Prima per le opere in sé, le quali hanno avuto le necessarie previdenze prima d'essere esposte: sono state consolidate, rivedute, "collaudate". Secondo, per gli Enti proprietari, che dalla esposizione dei loro cimeli in una manifestazione d'importanza internazionale riceveranno lustro e intensificato interessamento di studi. Terzo, per il pubblico, che imparerà a conoscere, apprezzare, amare tanti tesori d'arte creati dal genio italiano nei secoli scorsi. Quarto, per gli studiosi, che potranno agevolmente esaminare alcuni pezzi altrimenti quasi inaccessibili. Infine, per gli artisti, ed è lo scopo precipuo della Mostra. Gli artisti, si sa, non badano alle ragioni storiche per valutare un'opera d'arte, ma si affidano al loro istintivo gusto personale. Essi comprendono, in massima, soltanto quell'arte che presenta ragioni di affinità col loro modo di vedere e di sentire – e da quella ricavano insegnamento, stimolo, energia. Sappiamo sin d'ora come la sensibilità dei nostri artisti reagirà di fronte ai tesori d'arte che si espongono: ogni generazione ritroverà una diversa attrattiva»⁴⁰.

Dunque, forti la propaganda del Regime e la politica autarchica, con questa mostra il Ministero dell'educazione nazionale voleva da un lato educare il popolo e gli artisti e dall'altro esaltare il patrimonio artistico italiano nel mondo⁴¹. Tuttavia, «per la mancanza di capisaldi inamovibili», secondo Luigi Serra essa non rispondeva in pieno all'intento di rappresentare «in una linea sintetica gli aspetti e le potenze dell'arte nostra in quell'ambito», ma giovava però a «far ricapitolare [...] i problemi fondamentali di un ramo dell'arte che non ha fra noi cultori numerosi»⁴². Qui venivano toccati molteplici temi, quali i rapporti con l'arte orientale ed ellenistica, le influenze barbariche e bizantine, l'attività nella Penisola di orafi e argentieri stranieri, opere importate e opere imitate, la formazione delle scuole locali tra Medioevo e Rinascimento (Venezia, Siena, Firenze, Roma, Aquila,

³⁹ A. Morassi, *Antica oreficeria italiana*, cit., p. 9.

⁴⁰ A. Morassi, *Tesori d'arte antica alla Triennale. L'oreficeria italiana*, in «Le vie d'Italia nel mondo», 4, 1936, pp. 683, 703.

⁴¹ Sulle politiche culturali del periodo cfr. V. Cazzato, a cura di, *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2001.

⁴² L. Serra, *La Mostra dell'antica oreficeria italiana alla Triennale di Milano*, in «Bollettino d'arte», 30, 2, 1936, pp. 76-96.

Sulmona, etc.), il progresso tecnologico, la combinazione di tecniche artistiche diverse, la ripetitività di formule decorative.

Determinante per l'affermazione del settore dell'argenteria in Italia è stata la mostra *Argenterie settecentesche italiane sacre e profane* del 1938⁴³, realizzata in seno alla Mostra Mercato di Oreficeria di Venezia, ma che in realtà risente anche dei risultati raggiunti dai due volumi del 1932 su *Il Settecento italiano*⁴⁴, e prima ancora dell'Esposizione omonima tenutasi a Venezia nel 1929⁴⁵. Gli studi dunque cominciano a isolare i lavori in argento nel più ampio contesto dell'oreficeria e cominciano ad impostare percorsi di ricerca distinti, anche in considerazione delle conoscenze acquisite su orafi e argentieri dalle indagini territoriali e archivistiche. Gli studi inoltre continuano a discernere tra manufatti sacri e manufatti profani, sia per il credito che andava concesso alle opere emerse dalle ricognizioni in tante chiese e conventi, sia per le attenzioni che reclamavano tanti collezionisti privati possessori di oggetti profani e d'uso domestico, che sistematicamente "prestavano" alla ricerca. In merito al primo punto, la comparsa nel 1940 su un quotidiano locale quale il «Corriere mercantile» di Genova (1824-2015) dell'articolo di Stefano Rebaudi su "orafi" e "argentieri" in città, orienterebbe verso il convincimento che questa differenziazione di ambiti fosse divenuta cosa acclarata, non solamente tra gli specialisti⁴⁶.

Nel catalogo dell'esposizione del '38 registriamo argenti provenienti fondamentalmente dall'Italia settentrionale, che dunque afferiscono all'ultimo grande secolo dell'arte argenteria del Bel Paese (dopodiché essa verrà soppiantata dall'arte della porcellana). I quattrocento manufatti esposti, di proprietà di enti ecclesiastici e di collezionisti, documentano i principali centri di produzione argenteria della Penisola (anche Napoli), e in particolar modo le botteghe veneziane: «repertorio di forme, di tipi, di modelli, esemplari di abilità tecnica e insieme espressioni di buon gusto e di molteplicità di motivi»⁴⁷. È significativo notare come Giovanni Mariacher, autore di tutte le schede nel catalogo (che proprio in quell'anno entrava alla Direzione dei Musei Civici al fianco di Giulio

⁴³ *Argenterie settecentesche italiane sacre e profane. Catalogo degli oggetti esposti alla mostra retrospettiva annessa alla seconda mostra-mercato dell'oreficeria moderna nella Galleria Napoleonica*, Venezia, Galleria Napoleonica, 2 agosto - 22 settembre 1938, Venezia, Ferrari, 1938.

⁴⁴ *Il Settecento italiano. I-II*, cit.

⁴⁵ *Il Settecento italiano. Catalogo*, cit.

⁴⁶ S. Rebaudi, *Orafi e argentieri fiamminghi e tedeschi a Genova nel sec. XVI*, in «Corriere mercantile», 8 ottobre 1940.

⁴⁷ G. Lorenzetti, [Introduzione], in *Argenterie settecentesche italiane*, cit., pp. 7-13, in part. p. 7.

Lorenzetti), ponga attenzione ai punzoni incussi sulle opere per l'individuazione delle manufatti di provenienza. Ciò che tuttavia appare più interessante, rispetto alla generale letteratura artistica italiana di quei decenni, è lo sguardo della mostra al rapporto tra funzione e decoro in un oggetto antico, tanto destinato ad una casa (nello specifico all'ornamento della tavola), quanto destinato ad una chiesa. Ecco cosa si legge nel saggio introduttivo di Lorenzetti:

«Oggetti ed arredi sacri e profani, scelti ed ordinati più che a rappresentare testimonianze di spettacolosa e fastosa imponenza, a rispecchiare piuttosto, nella perfezione del lavoro, nella fertilità e nella felicità dell'invenzione, nella semplicità ed a volte anche nell'umiltà stessa delle loro forme, l'intima e precisa aderenza dell'oggetto all'uso, alla pratica sua funzione nella vita e insieme il gusto, il carattere del tempo, che è quanto dire la vita, lo stile del secolo»⁴⁸.

Le finalità educative delle neo generazioni di orafi italiani hanno di certo orientato tale sguardo, tuttavia la mostra si prefiggeva al contempo lo scopo di migliorare i «futuri studi della storia dell'arte orafa italiana»:

«Intento quindi istruttivo nel campo del lavoro, oltre che documentario e dimostrativo, per noi e per gli altri, di una stupenda nostra tradizione ebbe principalmente, nei suoi criteri informativi, questa Mostra; ma altresì scopo di efficace sussidio essa si propose nel campo degli studi dell'arte nostra, in una materia in cui mancano ancora ricerche diligenti e sicure, in cui regnano ancora molte oscurità e incertezze, sia nel determinare scuole e centri regionali di produzione, sia nel riconoscere ed identificare tipi di marche e di punzoni delle città e degli autori diversi»⁴⁹.

Con queste nuove osservazioni, avanzate da uno storico dell'arte che si è dedicato anche all'argenteria, non da un esclusivo specialista della materia, gli studi storico-artistici italiani pare che inizino a maturare una nuova sensibilità per le arti applicate, che più in avanti sfocerà in trattazioni sistematiche su tipologie di oggetti e sull'evoluzione delle loro forme nel tempo. Con queste nuove osservazioni gli studi storico-artistici italiani, temporaneamente sospesi dagli eventi della Seconda Guerra Mondiale, s'accingono ad entrare in un nuovo capitolo della storia del Paese, quello della Repubblica.

Napoli e Sud peninsulare

La riflessione europea sulle arti applicate, che come visto coinvolge il governo italiano, produce un'esperienza singolare a Napoli, non solo per l'Esposizione nazionale di belle arti del 1877, bensì per le Scuole officine di arti applicate. Nate per formare i nuovi specialisti nei campi della ceramica, dell'ebanisteria e dell'oreficeria, esse erano organizzate in

⁴⁸ G. Lorenzetti, [Introduzione], in *Argenterie settecentesche italiane*, cit., p. 7.

⁴⁹ G. Lorenzetti, [Introduzione], in *Argenterie settecentesche italiane*, cit., p. 8.

simbiosi con il Museo artistico-industriale (1878-81)⁵⁰ e potevano usufruire anche delle collezioni del Museo Gaetano Filangieri Principe di Satriano⁵¹. Proprio Gaetano Filangieri merita un «ricordo speciale»⁵², non solo per aver ravvivato il contesto culturale partenopeo, bensì per i suoi sei volumi su *Documenti per la storia, le arti e l'industria nelle province napoletane* (1883-91)⁵³, che abbinano storia dell'arte e storia della tecnica, come fatto in ambiente europeo. Essi fornivano le prime coordinate su pittori, scultori, architetti, orafi e su quanti avevano operato per il Napoletano, facendo fronte a quella necessità, avvertita da Adolfo Venturi e dal suo «Archivio storico dell'arte», di ricostruire singole personalità artistiche⁵⁴. Il Principe di Satriano poneva le basi, grazie anche ai suoi collaboratori, per la ricerca successiva e per la nascita della storia dell'arte napoletana, con un'incidenza significativa sulla rivista «Napoli nobilissima» (1892)⁵⁵.

Il rilievo delle opere compiute, garantiva al Principe un memoriale alla sua morte, non a caso, sulla rivista «Arte italiana decorativa e industriale»:

«Un periodico, il quale si occupa di arte, non può non accennare con profondo rimpianto alla perdita di questo gentiluomo, il quale fu tanto utile alle arti italiane. I suoi grandi amori erano i vecchi monumenti, i

⁵⁰ M. Santillo, *Museo Artistico Industriale e le Scuole Officine di Napoli, un'occasione mancata*, Napoli, ESI, 2007.

⁵¹ Istituito nel 1882, dotato di un catalogo e donato al Municipio dallo stesso Filangieri, cfr. *Catalogo del Museo Civico Gaetano Filangieri Principe di Satriano*, Napoli, Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze, 1888. Sul Museo cfr. N. Barrella, *Gaetano Filangieri e il suo museo*, Napoli, Electa Napoli, 2002; N. Barrella, *Le ragioni di un museo: alcune riflessioni sulla fondazione del Museo Civico Gaetano Filangieri di Napoli*, in G. Cassata, E. De Castro, M.M. De Luca, a cura di, *Il quartiere della Kalsa a Palermo*, Palermo, Regione Sicilia, 2013, pp. 137-147; anche A. Ghisetti Giavarina, F. Mangone, A. Pane, a cura di, *Da Palazzo Como a Museo Filangieri. Storia, tutela e restauro di una residenza del Rinascimento a Napoli*, Napoli, Grimaldi, 2019.

⁵² F. Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design*, cit., p. 253.

⁵³ G. Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e l'industria nelle province napoletane*, Napoli, Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze, 1883-1891, 6 voll.

⁵⁴ Per i volumi e l'attività di Gaetano Filangieri nel contesto napoletano ed europeo, cfr. N. Barrella, *Principi e principi della tutela. Episodi di storia della conservazione dei monumenti a Napoli tra Sette e Ottocento*, Napoli, Luciano, 2003, pp. 81-117; N. Barrella, *La forma delle idee, fermenti europei e memoria familiare nel Museo Filangieri di Napoli*, Napoli, Luciano, 2010.

⁵⁵ Sulla rivista, che nasce come una costola dell'«Archivio storico per le province napoletane» (1876) edita dalla Società napoletana di storia patria, cfr. N. Barrella, *Come capitoli di un libro per la storia della città, la prima serie di "Napoli Nobilissima" tra erudizione, topografia e storia dell'arte*, in G.C. Sciolla, a cura di, *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea. Forme, modelli e funzioni*, Milano, Skira, 2004, pp. 87-99.

vecchi oggetti d'arte ed insieme le nuove industrie artistiche delle sue provincie meridionali, così ricche di cose belle d'ogni tempo, e così atte a riannodare con la pronta vivacità e gli ingegni il presente alle tradizioni gloriose.

Fondò in Napoli nel 1881 il Museo artistico-industriale, cui sono annesse le Scuole-officine, oramai ammirate da tutti nelle ultime Esposizioni nazionali, ove mandarono i loro saggi. E l'Istituto fu così solidamente piantato che, neppure la morte del suo fondatore e protettore, lo potrà scuotere, giacché il Principe seppe scegliere con acuta avvedutezza i suoi cooperatori: innanzi a tutti il direttore artistico e il direttore tecnico. Filippo Palizzi, che ha introdotto nell'industria l'alto genio dell'arte e la nuova e gentile imitazione della natura. Giovanni Tesorone, che alle cognizioni scientifiche e pratiche unisce quell'ampia cultura, la quale serve a rialzare lo spirito dei giovani artieri sino a farli diventar veri artisti.

Quanta passione metteva l'ottimo Principe in quella Istituzione, di cui l'Italia si onora! Non c'era minuzia della quale non si occupasse, non c'era cosa che non volesse sapere. E intanto regalava al Municipio della sua città un Museo artistico ricco di maioliche, di avori, di miniature, di armi antiche e valutato un milione e mezzo di lire, provvedendo inoltre alla sua dotazione; intanto pubblicava a sue spese in magnifiche edizioni, dopo lunghe e costose ricerche d'archivio, i grossi tomi dei *Documenti per la Storia, le Arti e le Industrie delle provincie napoletane*. La lunga Introduzione al quarto volume, scritta da lui nel 1888 con la sua solita passione per le cose oneste, alte e belle, dopo aver lamentato l'abbandono in cui erano lasciati i monumenti italiani, finiva così: "Altri dirà forse, sorridendo, che noi siamo presi dalla febbre dei monumenti. E noi siamo contenti, anzi orgogliosi di aver questa febbre, poiché là dove tutto piega verso i meno alti e meno nobili sentimenti, una tale aspirazione verso le memorie del passato, un tale affetto verso le belle reliquie ereditate dagli avi, ci sembra da chi vi si abbandoni indizio di generoso spirito, e sprone a generosi propositi".

Certo, in lui fu sprone a intenzioni e ad azioni generosissime; e di lui riparleremo lungamente al proposito de' suoi due Musei napoletani. Per ora sentivamo il bisogno di esprimere una parola di vivo rammarico e di viva riconoscenza.

La Direzione»⁵⁶.

È questo il contesto nel quale calare le ricerche su singole opere, come quelle di Gioacchino Tagliatela sulla *Stauroteca di San Leonzio* a Napoli⁵⁷, e le ricerche sulle corporazioni di arti e mestieri e nello specifico sugli orafi partenopei⁵⁸ di Raffaele Majetti⁵⁹, Vincenzo D'Auria⁶⁰, Francesco Migliaccio⁶¹, Giuseppe Ceci⁶², che però

⁵⁶ La Direzione, *Gaetano Filangieri, principe di Satriano*, in «Arte italiana decorativa e industriale», 2, 1892, p. 28. A Napoli spettava a Bartolomeo Capasso la sua commemorazione, cfr. *Commemorazione di Gaetano Filangieri, principe di Satriano*, in «Archivio storico per le provincie napoletane», 17, 1892, pp. 884-891.

⁵⁷ G. Tagliatela, *La Stauroteca di San Leonzio nella Cattedrale di Napoli*, Napoli, Manfredi, 1877 (estratto da «La Scienza e la Fede», 1877).

⁵⁸ Sulla corporazione degli orafi segnalo il recente contributo di G. Rescigno, *Lo "Stato dell'Arte". Le corporazioni nel Regno di Napoli dal XVI a XVII secolo*, Roma, Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, 2016, in part. il capitolo *Arti della lavorazione dei metalli*, alle pp. 195-210, 225.

⁵⁹ R. Majetti, *Associazioni di arti e mestieri per diritto romano. Corporazioni di arti e mestieri napoletani dal XIV al XIX secolo*, Napoli, La Cava, 1885.

⁶⁰ V. D'Auria, *La piazza degli orefici*, in «Napoli nobilissima», 2, 1893, pp. 137-140.

⁶¹ F. Migliaccio, *Indice degli statuti o capitolazioni di artisti napoletani*, Napoli, Fratelli Orfeo, 1880; F. Migliaccio, *Statuti de la nobile arte de li Orefici napolitani, riformati ne l'anno de lo Signore mille trecento ottanta*, in «Archivio storico campano», 2, 1892-93, pp. 410-418.

⁶² Ceci, firmandosi Don Fastidio, riprendeva il volumetto *Poesie diverse* di Giacomo Antonio Palmeri (Napoli, presso Stefano Abbate, 1729), a quel tempo con l'incarico di «Segretario, Notaro e Razionale della Nobile Arte degli Orefici nella Chiesa Reale di S. Ncolò al Molo»: G. Ceci, *Notizie ed osservazioni. Costumanze dell'arte degli orefici*, in «Napoli nobilissima», 9, 8, 1900, p. 127.

rimarranno alquanto isolate. Purtroppo il rigoglio degli studi generato da Filangieri per la costruzione di «una storia dell'arte meridionale intesa come identificazione delle peculiarità di un'area geografica»⁶³, che pur ispirerà Benedetto Croce⁶⁴, Giuseppe Ceci⁶⁵, Giovan Battista D'Addosio⁶⁶ e altri, non darà slancio alle indagini sull'argenteria partenopea. Il patrimonio artistico in argento e metalli preziosi del Regno di Napoli non smuoverà molti ricercatori. Esso verrà studiato solo occasionalmente, come nel caso di Wart Arslan⁶⁷, e solo di riflesso da coloro che si occuperanno di storia delle cattedrali, dei conventi o delle chiese, e che si imbattono casualmente in inventari di tesori e in documenti analoghi, come nel caso di Antonio Bellucci⁶⁸, con conseguenze consistenti negli anni seguenti.

L'assenza di una visione d'insieme sulla produzione argenteria e orafa napoletana comporta l'esclusione della scuola partenopea dalla storia dell'oreficeria italiana scritta nel 1934 dalla Accascina. Il Napoletano è richiamato esclusivamente in quanto depositario e non produttore di argenterie e oreficerie, ed è il caso della *Cassetta Farnese*⁶⁹. In generale i pochi interessi riscontrati in quegli anni sono rivolti ai manufatti nel territorio e non del territorio, come ad esempio dimostrano gli interventi di Aldo de Rinaldis e di Armando Ottaviano Quintavalle sui pezzi del Museo nazionale di Napoli, oppure di Luigi Serra per Capri⁷⁰. Lo scenario non muta nella nota mostra del 1936 alla VI Triennale di Milano, che

⁶³ G. Filangieri, *Documenti per la storia*, cit., 1891, V, p. XV.

⁶⁴ Si considerino gli interventi raccolti in B. Croce, *Sommario critico della storia dell'arte nel Napoletano*, in «Napoli nobilissima», 2, 1893, pp. 6-10, 23-27, 35-41, 85-89, 130-134, 152-156, 164-167, 179-185.

⁶⁵ G. Ceci, *Saggio di una bibliografia per la Storia delle Arti Figurative nell'Italia Meridionale*, Bari, Laterza, 1911.

⁶⁶ Dell'autore rammento G.B. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei Banchi*, Napoli, Piero, 1920 (estratto da «Archivio storico per le province napoletane»).

⁶⁷ Si consideri il piatto di San Biagio a Maratea in W. Arslan, *Relazione di una missione artistica in Basilicata*, in *Campagne della Società Magna Graecia 1926-27*, Roma, 1928, pp. 81-90, in part. p. 88. Su incarico della Soprintendenza di Reggio Calabria, dalla quale dipendeva la Basilicata, Arslan rivelava un gruppo di monumenti e di opere non prese in considerazione da Lenormant e Bertaux, tra cui cappelle, dipinti, sculture e oggetti d'arte applicata tra il XV e il XVIII secolo.

⁶⁸ Ad esempio A. Bellucci, *Memorie storiche ed artistiche del Tesoro nella Cattedrale dal secolo XVI al XVIII desunte da soli documenti inediti*, Napoli, Iaculli, 1915.

⁶⁹ M. Accascina, *L'oreficeria italiana*, cit., p. 42.

⁷⁰ A. de Rinaldis, *Il cofanetto farnesiano del Museo di Napoli*, in «Bollettino d'arte», 4, 1923, pp. 145-165, a cui si devono le edizioni del *Catalogo* della Pinacoteca nel Museo archeologico nazionale di Napoli nel 1911, 1927 e 1928 editi dalla Richter; A.O. Quintavalle, *Oreficeria del Medio Evo nella Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli*, in «Bollettino d'arte», 3, 1931-32, pp. 131-141; L. Serra, *Due reliquiari d'arte francese in S. Stefano di Capri*, in «Bollettino d'arte», 10, 1937, pp. 451-460.

esponeva capolavori quali la *Croce di san Leonzio* nel Duomo di Napoli e qualche altro oggetto del Museo nazionale e della Collezione Principe Umberto di Savoia⁷¹; nessun riferimento era fatto ai grandi maestri locali del periodo barocco, che oggi rendono famosa la città nel mondo. Alla VI Triennale milanese, tuttavia, fanno la prima apparizione gli argenti della Cattedrale di Scala, sulla Costiera amalfitana, quali la mitra e il calice con patena del 1332; e si parla di oreficeria campana⁷².

Di questi anni e dei decenni successivi vanno registrati interventi significativi su argomenti ben circoscritti o su collezioni di singoli monumenti, ma prevalentemente in area e di area centro-settentrionale e insulare, essendo molto più discontinui quelli meridionali o prettamente napoletani.

Per i territori del reame napoletano, accanto ad esempio all'Accascina o al Piccirilli si pongono Alfonso Frangipane⁷³, che nell'inventario degli oggetti d'arte della Calabria rilevava molte opere in metalli preziosi⁷⁴, o ancora Biagio Cappelli e Angelo Lipinsky. Nella generale frammentarietà delle iniziative meridionali di settore, Lipinsky in particolare – uno dei protagonisti nel panorama meridionale novecentesco⁷⁵ – e Cappelli – che cercherà di mantenere il punto sull'antica Lucania e sulla Calabria⁷⁶ – apporteranno

⁷¹ A. Morassi, *Antica oreficeria italiana*, cit., pp. 41, 53-54, catt. nn. 162, 198, 306, 307, 316, figg. 105, 125, 126, per i reperti archeologici pp. 19-20, 32-33, 35, catt. nn. 25-37, 42-47, 88, 89, 118-123.

⁷² A. Morassi, *Antica oreficeria italiana*, cit., pp. pp. 19-20, 32-33, 80, catt. nn. 14, 144, 146, figg. 40, 42.

⁷³ Sullo studioso cfr. L. Bilotto, *Alfonso Frangipane e la nascita della storia dell'arte in Calabria*, Reggio Calabria, Iirti, 2014.

⁷⁴ A. Frangipane, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. 2. Calabria: provincie di Catanzaro, Cosenza e Reggio Calabria*, Roma, Libreria dello Stato, 1933. L'autore aveva già scritto *Arte in Calabria*, Messina, La Sicilia, 1927.

⁷⁵ Per un profilo biografico cfr. L. Mazzotti, *ad vocem, Angelo Lipinsky*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005, LXV, in www.treccani.it. Per una bibliografia essenziale sull'autore rinvio a A. Lipinsky, L. Lipinsky, *Il tesoro sacro della Costiera amalfitana*, a cura di N. Franciosa, Amalfi (Sa), Centro di cultura e storia amalfitana, 1989, pp. 183-187.

⁷⁶ Per una presentazione dello studioso cfr. E. Zinzi, *Ricordo di Biagio Cappelli*, in B. Cappelli, *Medioevo bizantino nel Mezzogiorno d'Italia ed altri saggi di storia e d'arte medievale*, Castrovillari, Il Coscile, 1993, pp. 5-13. Per la specificità dei suoi studi sui metalli, in questi anni, cfr. B. Cappelli, *Una croce d'argento del sec. XV in San Pietro di Morano*, in «Brutium», 2-3, 1925, oggi in B. Cappelli, *Medioevo bizantino*, cit., pp. 465-470; B. Cappelli, *Pietro Antonio de Presbiteris, orafo del sec. XVII a Morano*, in «Brutium», 1-2, 1927; B. Cappelli, *Anelli d'arte paleocristiana a Castrovillari*, in «Brutium», 11, 1927; B. Cappelli, *Una croce del sec. XIII a Castrovillari*, in «Brutium», 11-12, 1930, poi in volume unico per la Tipografia La Vedetta di Castrovillari nel 1931; B. Cappelli, *Note su due Croci d'argento del sec. XV*, in «Per l'arte sacra», 1, 1933, pp. 29-41; B. Cappelli, *Un gruppo di vassoi metallici d'arte nordica in Calabria*, in «Brutium», 5-6, 1933,

utili contributi alla conoscenza di argenti e ori di varie epoche nel Sud. È suggestivo notare che proprio nel 1934, in concomitanza al volume dell'Accascina, quasi fosse una reazione, Frangipane scrivesse di alcuni argenti sacri calabresi⁷⁷, Cappelli aggiornasse l'*Inventario degli oggetti d'arte* calabrese del 1931 e si occupasse di oreficeria medievale della regione⁷⁸, Gaetano Gallo scrivesse della croce processionale di Ioggi⁷⁹ e Lipinsky revisionasse l'elenco dei punzoni di garanzia pubblicato da Marc Rosenberg per le argenterie di Napoli⁸⁰ trascrivendo il bollo quattrocentesco «NĀPL» (a caratteri gotici maiuscoli con trattino sulla lettera A) battuto sulla *Santa Felicita* di Cava de' Tirreni⁸¹. Sempre del '34 rileviamo contributi dello studioso italo-tedesco sulla croce di Cosenza⁸² e su altri manufatti salernitani, tra il Capoluogo, Scala e la Costiera⁸³. E non pare priva di significato per quegli anni la collocazione, da parte di Lipinsky, in una rivista specializzata londinese quale «The Goldsmith's Journal», di testi sui tesori del Mezzogiorno, per dare maggiore visibilità ad un patrimonio molto poco conosciuto e altrettanto poco considerato⁸⁴.

Un passo in avanti verso l'accreditamento delle manifatture partenopee agli occhi degli italiani è compiuto dalla mostra veneziana del 1938 sulle argenterie italiane del Settecento.

pp. 4-8 (sullo stesso argomento ritornerà più avanti: *Altri piatti metallici in Calabria*, in «Brutium», 5-6, 1950, pp. 2-3; oggi sono raccolti in B. Cappelli, *Medioevo bizantino*, cit., pp. 481-492).

⁷⁷ A. Frangipane, *Alcune argenterie sacre di Calabria*, in «Bollettino d'arte», 3, 1934, pp. 125-128.

⁷⁸ B. Cappelli, *Note marginali all'Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, vol. II. Calabria*, in «Archivio storico per la Calabria e la Lucania», 4, 1934, pp. 104-173; *L'oreficeria medievale in Calabria*, in «Brutium», 3, 1934, pp. 2-5.

⁷⁹ G. Gallo, *La croce processionale di Ioggi*, in «Brutium», XIII, 2, 1934, pp. 7-17, che contribuirà a sviluppare ricerche future sull'argomento.

⁸⁰ M. Rosenberg, *Der Goldschmiede Merkzeichen*, Frankfurt, Verlags-Anstalt, 1921, IV, punzoni n. 7398A e 7398B.

⁸¹ A. Lipinsky, *La datazione dei lavori di argenteria quattrocentesca di scuola napoletana esistenti in Calabria*, in «Brutium», 6, 1934, pp. 7-9.

⁸² A. Lipinsky, *La croce smaltata del Duomo di Cosenza*, in «Brutium», 1-2, 1935, pp. 25-29.

⁸³ A. Lipinsky, *Antichi tesori d'arte da chiese e monasteri tra Salerno e Sorrento*, in «Per l'arte sacra», 11, 1934, pp. 45-52; rammento anche A. Lipinsky, *Cimeli d'arte religiosa: la crocetta della Badia di Cava dei Tirreni*, in «L'Osservatore romano», 19 luglio 1940, p. 3; A. Lipinsky, *Arte sacra minore: il tesoro della cattedrale di Scala*, in «L'Osservatore romano», 13 novembre 1940, p. 3.

⁸⁴ A. Lipinsky, *Mediaeval Goldsmith's Art in Calabria*, in «The Goldsmith's Journal», 29, 1933, pp. 65-70, 255-258; A. Lipinsky, *Art treasures of Southern Italy*, in «The Goldsmith's Journal», 33, 1935, pp. 45-53.

È utile rilevare che la decina di pezzi partenopei pubblicata sia stata ricondotta da Mariacher a quegli argentieri attraverso la lettura dei punzoni, non solamente dello stile⁸⁵.

In questi anni a Napoli le Autorità locali e il Ministero della cultura popolare puntano al contrario sulle arti maggiori, e gli studiosi partenopei, con Giuseppe Ceci in particolare per la sua ricognizione della bibliografia meridionale di settore⁸⁶, pongono le basi per una nuova stagione di ricerche storico-artistiche. Sono gli anni della *Mostra dei tre secoli della pittura napoletana*, promossa da Ugo Ojetti e realizzata nel 1938 (in concomitanza al viaggio di Hitler in città) per sottolineare l'influenza esercitata dagli artisti partenopei sulla più generale arte europea dal XVII al XIX secolo, e dunque per esaltare l'arte italiana⁸⁷. Nel 1941, tuttavia, è l'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato a pubblicare il catalogo delle oreficerie, ma delle collezioni archeologiche e altomedievali, del Museo nazionale di Napoli, affidandone l'incarico alla numismatica Laura Breglia⁸⁸. Intanto, con l'intensificarsi della guerra, le città italiane si preoccupano di mettere in sicurezza le proprie opere, argenti e ori compresi, che vengono movimentati tanto da musei quanto da chiese e conventi. Come verificatosi tra il Napoletano e il Salernitano, stando alla cronaca di Bruno Molajoli, va ricordato il trasferimento di oreficeria, reliquiari e arredi sacri dal monastero napoletano di San Gregorio Armeno all'Istituto delle Suore del Santissimo Crocifisso in Villa Notari di Capriglia, in frazione di Pellezzano⁸⁹.

⁸⁵ G. Mariacher, in *Argenterie settecentesche italiane*, cit., pp. 26, 31, 41, 42, figg. 59-61, 134, 138, 157-158, 164.

⁸⁶ G. Ceci, *Bibliografia per la Storia delle Arti Figurative nell'Italia Meridionale*, seconda ed., Napoli, Deputazione Napoletana di Storia Patria, 1937.

⁸⁷ Cfr. F. De Rosa, *Il sistema delle arti a Napoli durante il ventennio fascista*, Napoli, IISF Press, 2012, pp. 61-74.

⁸⁸ L. Breglia, *Catalogo delle oreficerie del Museo nazionale di Napoli*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1941.

⁸⁹ B. Molajoli, *Musei ed opere d'arte di Napoli attraverso la guerra*, Napoli, Soprintendenza alle gallerie, 1948, pp. 11-31.

L'incremento degli studi di argenteria nell'Italia repubblicana e i nuovi interessi per le manifatture di Napoli e del Sud peninsulare (1946-1972)

L'Italia repubblicana

All'indomani della Seconda Guerra Mondiale, quando tutti sono impegnati nella ricostruzione spirituale, sociale e materiale del Paese, e avviano tale ricostruzione dal recupero del passato e delle sue testimonianze, risultano crescenti e per niente affievolite le attenzioni per le opere in metalli nobili, che coinvolgono molte regioni italiane. Dunque, sia a livello regionale che nazionale, la ricerca specialistica conferma la separazione dei percorsi tra l'argenteria e l'oreficeria, e tra uso in ambiente sacro e uso in ambiente profano dei manufatti.

Tra le prime iniziative scientifiche dedicate ai nostri argomenti vanno menzionate quelle di Raffaello Delogu, del 1947, sui marchi dei maestri sardi⁹⁰, e di Accascina, del 1949-50, sui marchi dei maestri siciliani⁹¹, che risentono di aperture verso temi affrontati solo marginalmente in Italia negli anni precedenti. Il recupero di tali temi, che acquisterà sempre maggiore spazio, non induce semplicemente all'individuazione di centri di produzione argenteria, bensì conduce alla conoscenza delle norme vigenti nelle corporazioni di mestiere. Ciò si pone in linea con più generali interessi nazionali rivolti al tema del lavoro in varie epoche, sviluppato – citando qualche autore – da Eugenio Lazzareschi⁹², Luigi Dal Pane⁹³, Pier Silverio Leicht⁹⁴ o Franco Valsecchi⁹⁵.

⁹⁰ R. Delogu, *Antichi marchi degli argentieri sardi*, in «Studi sardi», 1-3, 1947, pp. 3-10; importante anche R. Delogu, *L'oreficeria nell'arte sarda*, in D. Levi, a cura di, *Mostra dell'antica oreficeria sarda*, catalogo della mostra, Cagliari, Palazzo delle Corporazioni, 1937, Cagliari, Ledda, 1937, pp. 13-45.

⁹¹ M. Accascina, *Argentieri di Messina: Sebastiano Juvara, Giuseppe D'Angelo, Filippo Juvara*, in «Bollettino d'arte», 3, 1949, pp. 240-248; M. Accascina, *Le argenterie marcate del Museo nazionale di Messina*, in «Archivio storico messinese», 2, 1947-50, pp. 91-103.

⁹² E. Lazzareschi, *Fonti d'archivio per lo studio delle corporazioni artigiane in Lucca*, in «Bollettino storico lucchese», 9, 1937, pp. 65-81, 141-160; E. Lazzareschi, *Libro della comunità dei mercanti lucchesi in Bruges*, Milano, Malfasi, 1947.

⁹³ L. Dal Pane, *Il tramonto delle corporazioni in Italia (secc. XVIII e XIX)*, Milano, Istituto per gli studi di politica internazionale, 1940; L. Dal Pane, *Storia del lavoro in Italia dagli inizi del secolo XVIII al 1815*, Milano, Giuffrè, 1944.

⁹⁴ P.S. Leicht, *Operati artigiani agricoltori in Italia dal VI al XVI secolo*, Milano, Giuffrè, 1946.

⁹⁵ F. Valsecchi, *Comune e corporazione nel Medio Evo italiano*, Milano-Venezia, La Goliardica, 1948-49.

Gli specifici interessi per il segmento sacro della produzione argenteria e orafa italiana si rintracciano invece in altri eventi, come nella mostra di Chieti del 1950, relativa al territorio abruzzese⁹⁶ (accolta positivamente dalla critica e giudicata «quanto mai rara e preziosa per il materiale esposto (più di 70 pezzi)»⁹⁷, e nella coeva *Mostra dell'Artigianato Liturgico* di Venezia, benché con taglio un po' diverso⁹⁸. La suppellettile sacra diviene oggetto di maggiori osservazioni anche in seguito alle maggiori riflessioni sull'arte, nonché sul rapporto tra manifestazione artistica contemporanea e spazio sacro, maturate in ambito pontificio, che papa Pio XII sposta sul piano propriamente liturgico. Da qui si giunge alla formulazione di un pensiero ufficiale sull'arte della Suprema Sacra Congregazione del Santo Uffizio con l'*Istruzione sull'arte sacra* (1952)⁹⁹, e più tardi si arriva al Concilio Vaticano II (1962-65) e alla Costituzione sulla Sacra Liturgia (1963)¹⁰⁰.

Non vanno taciuti inoltre, poiché documentano il progredire delle ricerche e la crescente sensibilità per il settore disciplinare, i contributi di Pietro Bontempi, del 1948, sull'oreficeria abruzzese¹⁰¹, di Lipinsky, del 1950, sul Tesoro di San Pietro in Vaticano¹⁰² (che si pone in continuità con il contributo su «L'illustrazione vaticana»), oppure di Alessandra Giuliana Alaymo, del 1951, sull'oreficeria siciliana¹⁰³. Rilevanti sono però la *Mostra delle argenterie genovesi* del 1950 a Genova, promossa dall'Ente provinciale per il turismo e curata da Giuseppe Morazzoni¹⁰⁴, e il volume successivo, del 1951, *Argenterie genovesi*¹⁰⁵, sempre del Morazzoni. Va altresì ricordata la *Mostra internazionale delle argenterie moderne* del 1951 a Venezia, sostenuta dalla Camera di commercio, industria ed

⁹⁶ Ente provinciale per il turismo, a cura di, *Mostra dell'oreficeria sacra abruzzese*, catalogo della mostra, Chieti, Biblioteca provinciale, 3 - 24 settembre 1950, Chieti, Barretta, 1950.

⁹⁷ V. Cianfarani, *Mostre d'arte in Abruzzo*, in «Bollettino d'arte», 4, 1950, pp. 366-367, in part. p. 367.

⁹⁸ Comitato Diocesano di Venezia per l'Anno Santo, a cura di, *Mostra dell'Artigianato Liturgico*, catalogo della mostra, Venezia, chiesa di San Vidal, 1950, Venezia, Artifex, 1950, con saggio di Giovanni Mariacher sull'oreficeria veneziana; all'evento partecipava anche Giulio Lorenzetti.

⁹⁹ C. Costantini, *L'Istruzione del S. Offizio sull'arte sacra*, Roma, Pontificia Commissione Arte Sacra, 1952.

¹⁰⁰ G. Varaldo, *Arte sacra e sacra suppellettile*, in *La Costituzione sulla Sacra Liturgia*, Torino, Elle Di Ci, 1967, pp. 779-829.

¹⁰¹ P. Bontempi, *L'oreficeria abruzzese e Ascanio da Tagliacozzo*, Roma, Scuola Salesiana del Libro, 1948.

¹⁰² A. Lipinsky, *Il Tesoro di San Pietro. Guida - Inventario*, Città del Vaticano, 1950.

¹⁰³ A.G. Alaymo, *Arti minori: oreficeria siciliana del Rinascimento, barocca e neoclassica nella chiesa di S. Antonio Abate*, Palermo, Di-Ma, 1951.

¹⁰⁴ G. Morazzoni, *Mostra delle argenterie genovesi*, catalogo della mostra, Genova, Palazzo Reale, febbraio - giugno 1950, Genova, Siletto, 1950.

¹⁰⁵ G. Morazzoni, *Argenterie genovesi. 300 illustrazioni*, Milano, Alfieri, 1951.

agricoltura¹⁰⁶.

La nuova retrospettiva del 1956 sull'oreficeria italiana, intesa come l'insieme dei prodotti in oro, argento, cristallo e pietre preziose realizzati con tecniche artistiche diverse, segue, in ordine cronologico, alcuni eventi di rilevanza nazionale che confermano il consolidarsi di un processo di "riabilitazione" delle arti minori innescato da tempo, seppur privo di quella base critica che a breve offrirà Ferdinando Bologna. Gli eventi ai quali occorre rivolgere lo sguardo sono la mostra di Roma del 1953-54, *Mostra storica nazionale della miniatura*¹⁰⁷ («una mostra rara, alla quale si può dire che tutta l'Italia abbia partecipato»¹⁰⁸ per i suoi 748 codici tra il V e il XVI secolo), e la *Mostra nazionale del disegno di oreficeria e gioielleria* realizzata a Firenze nel 1955, che invece riferisce della produzione contemporanea¹⁰⁹. La nuova retrospettiva sull'oreficeria italiana poc'anzi accennata, concomitante alla mostra de L'Aja *L'Italia splendida*¹¹⁰, è quella del 1956 voluta dalla Banca Nazionale del Lavoro e curata da Filippo Rossi con il volume *Capolavori di oreficeria italiana dall'XI al XVIII secolo*¹¹¹.

«La raccolta di monumenti dell'oreficeria italiana»: così esordiva Rossi, un esordio che equivale ad un manifesto d'intenti per il superamento della discriminazione tra arti maggiori e arti minori. L'autore utilizza un termine, «monumenti», per riconoscere anche ai prodotti delle "arti minori" la capacità di educare e di ammonire la mente (da *monens*

¹⁰⁶ F. Dorigo, *Mostra internazionale delle argenterie moderne*, catalogo della mostra, Venezia, 1° luglio - 25 agosto 1951, in *Collana di studi sull'artigianato*, 2, Venezia, Zanetti, 1951.

¹⁰⁷ G. Muzzioli, a cura di, *Mostra storica nazionale della miniatura*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, novembre 1953 - aprile 1954, Firenze, Sansoni, 1953.

¹⁰⁸ R. Frattarolo, *La mostra della miniatura a Palazzo Venezia*, in «Bollettino d'arte», 4, 1954, pp. 341-347, in part. p. 341.

¹⁰⁹ *VI Mostra Nazionale Premio del Fiorino. I Mostra nazionale del disegno di oreficeria e gioielleria*, catalogo della mostra, Firenze, Galleria dell'Accademia, 26 marzo - 30 aprile 1955, Firenze, Vallecchi, 1955. Sono riprodotte le opere di Anna Bonetti, Pompeo Borra, Gastone Breddo, Ugo Capocchini, Carlo Carrà, Felice Casorati, Leonetta Cecchi Pieraccini, Vincenzo Ciardo, Primo Conti, Antonio Corpora, Filippo De Pisis, Antonio De Witt Antony, Fernando Farulli, Orlando Di Collalto, Eva Fischer, Achille Funi, Piero Garino, Virgilio Guidi, Mario Marcucci, Alvaro Monnini, Enrico Paulucci, Guido Peyron, Tino Pelloni, Fausto Pirandello, Enrico Prampolini, Sergio Romiti, Ottone Rosai, Bruno Saetti, Mauro Sironi, Nino Tirinnanzi, Fiorenzo Tomea, Gianni Vagnetti.

¹¹⁰ *L'Italia splendida*, catalogo della mostra, L'Aja, 29 ottobre - 31 novembre 1956, L'Aja, Gemeente Museum, 1956.

¹¹¹ F. Rossi, *Capolavori di oreficeria italiana dall'XI al XVIII secolo*, Milano, Electa, 1956.

mentem: monumento)¹¹². In questa rivendicazione inoltre va rintracciata un'indicazione di metodo per lo studio dell'oreficeria all'interno del generale fluire dell'Arte in Italia, in quanto in rapporto con l'architettura, la scultura e la pittura.

«È poi anche da ricordare che i monumenti dell'oreficeria non possono essere considerati a sé stanti, nel quadro cronologico dell'arte di un determinato periodo; ché anzi nell'oreficeria, forse più che nelle altre arti minori, i rapporti con l'architettura, la scultura e la pittura del tempo sono stretti e continui: per cui esso, almeno negli esempi più importanti ed insigni, concorrono a dare un'idea dell'arte di quel periodo, non meno di una architettura, di una scultura o di una pittura vera e propria»¹¹³.

Rossi illustrava la produzione orafa e argenteria che riteneva propriamente italiana compresa tra l'XI e il XVIII secolo, vale a dire tra il Romanico, in cui l'arte italiana comincia a differenziarsi da quella genericamente cristiana del primo millennio, e il Barocco, oltre il quale assume maggior peso la cultura europea. Dunque passava in rassegna le opere di carattere sacro, in quanto quelle di carattere profano erano soggiacite «alla necessità dei governi e alla rapacità dei vincitori». Partendo dalle opere, l'Autore giungeva agli artisti e così ai principali centri di produzione orafa e argenteria, come Roma, Firenze, Siena, Venezia, dei quali forniva le coordinate stilistiche; poi si dilungava più genericamente su Sicilia, Abruzzo, Emilia, Lombardia e Veneto.

Se, da un lato, la rivendicazione dell'importanza delle arti minori palesa il persistere in Italia di un atteggiamento ancora chiaramente discriminatorio, nonostante i maggiori sguardi della critica all'argenteria in tante occasioni scientifiche¹¹⁴, dall'altro lato, le carenze sulle manifatture napoletane accentuano una immaturità di fondo nei più generali studi di settore. Tra l'altro, né l'argenteria, né tantomeno l'oreficeria, risultano ben accolte in ambiente accademico, nonostante gli sforzi di Toesca e di altri, nel senso che in quegli anni non erano contemplate dagli insegnamenti di Storia dell'arte. Esplicative appaiono le parole di Lipinsky del 1956:

«Manca nell'insegnamento della storia dell'arte italiana la trattazione sistematica ed a sé stante di tutto il complesso di fenomeni artistici che vanno sotto il termine approssimativo di "Arti minori": termine nel quale confluiscono tutte le forme di artigianato artistico oltre quelle più

¹¹² Sul significato di monumento, cfr. F.M. De Sanctis, *Introduzione al tema*, in R.A. Genovese, a cura di, *Monumenti e siti in un mondo in crisi*, atti del convegno, Napoli, 15 - 16 maggio 1999, in «Restauro», 149, 1999, pp. 15-18, in part. p. 15.

¹¹³ F. Rossi, *Capolavori di oreficeria italiana*, cit., p. 5.

¹¹⁴ Ne sono un esempio, per questi anni, G. Rosa, *Le oreficerie*, in *L'età sforzesca dal 1450 al 1500*, in *Storia di Milano*, VII, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri, 1956, pp. 851-860, e Z. Giunta di Roccagiovine, *Argenteria*, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 19 marzo - 31 maggio 1959, Roma, De Luca, 1959 (mostra promossa dall'Associazione Amici dei Musei di Roma).

precipuamente di arte pura, ma di piccola e piccolissima mole»¹¹⁵.

Un panorama più esteso dell'argenteria italiana, ulteriormente rivalutato dalla mostra curata da Roberto Longhi a Milano nel 1958, ossia *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* (che, nell'annullare la soggezione dell'arte lombarda rispetto a quella di altre regioni, riquilifica le arti applicate in quanto più chiarificatrici dello stile lombardo che non la pittura o la scultura)¹¹⁶, è fornito dall'esposizione del 1959 al Museo Poldi Pezzoli, organizzata essenzialmente grazie all'apporto di collezionisti privati. Mi riferisco alla mostra *Argenti italiani dal XVI al XVIII secolo*¹¹⁷, con il catalogo di Renata Cipriani. Guido Gregorietti definiva l'evento "sperimentale", forse con un eccesso di vanità, in quanto organizzato dalla Direzione del Museo Poldi Pezzoli da lui guidata. La mostra non solo forniva le caratteristiche stilistiche dei principali centri di produzione argenteria della Penisola, bensì proponeva, per la prima volta su base nazionale, la questione delle punzonature in uso presso quei centri in un ampio arco cronologico. Di certo l'evento milanese ha stimolato questo indirizzo di ricerca, ma ha intercettato strade già percorse da Delogu o da Accascina per le realtà sarda e siciliana e da Costantino Bulgari per quella romana¹¹⁸. Con i suoi oltre 450 pezzi (per la maggior parte da collezioni private), l'esposizione intendeva tracciare le linee generali dell'argenteria italiana e rivendicarne l'esistenza e l'alta qualità accanto alle più note e più studiate argenteria francese e argenteria inglese, dalle quali pur era stata influenzata.

«La produzione, qualitativamente migliore, è stata quella dei centri di Roma, Genova, Torino e con un certo distacco, di Venezia, Napoli e Sicilia. Prodotti che avevano impronte stilistiche originali, pur risentendo dell'influsso dell'argenteria francese, per quanto riguarda la produzione torinese, genovese ed in parte siciliana, e di quello dei grandi maestri del Rinascimento per quanto riguarda Roma.

[...]

I maggiori centri di produzione, come Roma, Genova, Torino, Firenze, Venezia furono fatalmente destinati ad influenzare, per fattura e stile, i territori vicini come Perugia, Macerata, Padova, Mantova, Bologna, Lucca, ecc., e ciò anche a causa degli spostamenti degli orafi, chiamati da conventi e principi. Gli

¹¹⁵ A. Lipinsky, *Lo studio delle arti minori nell'Italia meridionale*, in «Archivio storico per la Calabria e la Lucania», 1-2, 1956, pp. 71-81, in part. p. 71.

¹¹⁶ R. Longhi, a cura di, *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra, Milano, aprile - giugno 1958, Milano, Silvana, 1958.

¹¹⁷ R. Cipriani, *Argenti italiani dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Milano, 1956, a cura della Direzione del Museo, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 1956.

¹¹⁸ C. Bulgari, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia. Parte prima. Roma, I-II*, Roma, Del Turco, 1958-59; successivamente verranno pubblicati il volume su Roma (1966) e gli altri su Lazio-Umbria (1966), Marche-Romagna (1969), Emilia (1974), Stato Pontificio (1974), Regolamenti, bolli e bollari di Roma (1977).

stessi motivi determinarono notevoli influenze stilistiche anche nell'ambito internazionale. Dalla Francia a Torino e Genova; dalla Germania e dall'Austria a Venezia e Milano»¹¹⁹.

Negli anni successivi la ricerca produrrà nuovi approfondimenti sull'argenteria, sia nei centri più importanti che in quelli privi di una consolidata tradizione di studi, ma emergeranno al contempo volumi di carattere generale che cercheranno di ricostruire o di aggiornare la storia dell'argenteria e del gusto in fatto di argenti del popolo italiano. Possiamo passare in rassegna, per dimostrare l'operosità scientifica di tante città italiane, alcuni interventi di Augusto Bargoni sul Piemonte¹²⁰, di Gilda Rosa su Milano¹²¹, di Pietro Bertolla e Gian Carlo Menis sul Friuli¹²², di Angelo Sacchetti Sassetti e di don Giuseppe Fabiani sull'Italia centrale¹²³, di Zenaide Giunta di Roccagiovine, Bulgari (già citato sopra) e Salvatore Fornari su Roma¹²⁴, di Ezio Mattiocco sull'Abruzzo¹²⁵, di Agnello e Accascina sulla Sicilia¹²⁶; oppure possiamo ricordare alcuni testi circoscritti a collezioni precise, quali di Rodolfo Gallo sul Tesoro di San Marco a Venezia¹²⁷, di Caterina Marcenaro sul Tesoro

¹¹⁹ G. Gregorietti, *Introduzione*, in R. Cipriani, *Argenti italiani*, cit., pp. 9, 11.

¹²⁰ A. Bargoni, *Marchi degli argenti piemontesi nel secolo XVIII*, in «Bollettino della Società piemontese di archeologia e belle arti», 16-17, 1962-63, pp. 99-103; A. Bargoni, *Argenti*, in V. Viale, a cura di, *Mostra del barocco piemontese*, catalogo della mostra, Torino, 22 giugno - 10 novembre 1963, Torino, Museo Civico d'Arte Antica, 1963; A. Bargoni, *Tentativo di un elenco degli assaggiatori delle Regie Zecche sabaude dal 1529 al 1825*, in «Bollettino della Società piemontese di archeologia e belle arti», 19, 1965, pp. 119-130.

¹²¹ G. Rosa, *Appunti per una storia dell'oreficeria milanese*, in «Archivio storico lombardo», 86, 1960, pp. 139-146.

¹²² P. Bertolla, G.C. Menis, *Oreficeria sacra in Friuli*, catalogo della mostra, Udine, Museo diocesano d'arte sacra, 9 novembre - 1° dicembre 1963, Udine, Arti Grafiche Friulane, 1963.

¹²³ A. Sacchetti Sassetti, *Orafi dell'Italia centrale dei secoli XIV e XV*, Rieti, Nobili, 1957; *Mostra della oreficeria sacra ascolana dei secoli XIII-XVI*, catalogo della mostra, Ascoli Piceno, Palazzo Vescovile, 1963, con introduzione di don Giuseppe Fabiani, Ascoli Piceno, Tipolitografica editrice, 1963.

¹²⁴ Z. Giunta di Roccagiovine, *Argentieri gemmari e orafi romani*, estratto da «Atti dell'Accademia di San Luca», 6, 2, 1962, Roma, 1962; S. Fornari, *Gli argenti romani*, Roma, Edizioni del Tritone, 1968; anche *Argenti romani di tre secoli*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Braschi, 7 - 26 marzo 1970, Roma, De Luca, 1970, promossa dall'Assessorato alle antichità, belle arti e problemi della cultura di Roma.

¹²⁵ E. Mattiocco, *L'oreficeria medievale abruzzese: la scuola di Sulmona*, in «Abruzzo», 6, 2-3, 1968, pp. 136-141.

¹²⁶ Ad esempio cfr. G. Agnello, *Capitoli e ordinamenti degli orafi e degli argentieri dal XV al XVIII secolo*, in «Archivi», 23, 1, 1956, pp. 99-115, 265; ivi, 23, 2, 1956, pp. 265-294; ivi, 23, 3, 1956, pp. 343-361; M. Accascina, *Di Pietro Juvara e di altri orafi di Casa Ruffo a Messina*, in «Antichità viva», 2, 1962, pp. 46-50; M. Accascina, *I marchi dell'argenteria siciliana*, in «Antichità viva», 6, 1962, pp. 15-21; M. Accascina, *I marchi dell'argenteria messinese*, in «Antichità viva», 8, 1962, pp. 53-66.

¹²⁷ R. Gallo, *Il Tesoro di S. Marco e la sua storia*, Venezia, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1967.

della Cattedrale di Genova¹²⁸, di Morassi sul Tesoro dei Medici a Firenze¹²⁹, di Francesco Saverio Orlando sul Tesoro di San Pietro¹³⁰, di Luisa Mortari sul Tesoro della Cattedrale di Anagni¹³¹.

Un panorama più ampio, benché riassuntivo, dei centri di produzione argenteria in Italia, dal Medioevo al Settecento, è dato da Mariacher nel 1965 con il volume *Argenti italiani*¹³²; un volume che, come spiegava l'Editore, ha origine nel 1958 con la raccolta di materiale iconografico da parte di Morazzoni, ma che è stampato solo più tardi a causa dalla scomparsa di quest'ultimo¹³³. Qui Mariacher sancisce la definitiva separazione degli studi tra oreficeria e argenteria, distinguendosi nel panorama europeo. Solo qualche anno prima, nel 1962, Richard Came, nel suo *Argenti*, pur sottolineando in maniera chiara le difficoltà insite nella ricerca sul patrimonio in metalli preziosi, manifestava già in apertura una posizione diversa:

«Al collezionista e allo studioso di oreficeria (intendiamo con questa parola tanto la lavorazione dell'oro quanto quella dell'argento) gioverebbe molto essere, in una certa misura, uno storico. Nessun'altra arte subisce le conseguenze delle guerre, delle crisi, di ogni variazione economica – oltretutto di ogni variazione del gusto – quanto l'arte dell'orafo. Soltanto verso la metà del secolo scorso cominciò a farsi strada l'idea che l'opera di età precedenti poteva, come tale, meritare uno speciale rispetto: fino ad allora i manufatti d'oro e d'argento erano visti prima di tutto come una scorta di metallo prezioso che si poteva fondere per monetarlo o comunque per far fronte a un'emergenza economica. Sotto questo rispetto l'opera dell'orefice è in svantaggio di fronte a tutte le altre opere d'arte»¹³⁴.

Dunque, Came considera l'oreficeria «tanto la lavorazione dell'oro quanto quella dell'argento», ma con Mariacher l'arte dell'argento acquisisce una sua autonomia:

«passeremo ad occuparci dell'arte dell'argento in Italia. Tralascieremo, o toccheremo solo di sfuggita quanto riguarda le opere che vanno intese come oreficeria vera e propria. L'arte degli argenti è un'arte a sé stante, se non propriamente diversa, distinta da quella dei lavoranti dell'oro, delle gemme, delle pietre dure e smalti»¹³⁵.

Le affermazioni di Mariacher si avvertono anche nelle scelte compiute nel 1966 dalla casa editrice Fratelli Frabbi, quando nella collana *Elite. Le arti e gli stili in ogni tempo e paese* vengono pubblicati due distinti saggi dedicati alle nostre materie. Da un lato

¹²⁸ C. Marcenaro, *Il Museo del Tesoro della Cattedrale di Genova*, Milano, Silvana, 1969.

¹²⁹ A. Morassi, *Il tesoro dei Medici. Oreficerie, argenterie, pietre dure*, Milano, Silvana, 1963.

¹³⁰ F.S. Orlando, *Il tesoro di San Pietro*, Milano, Rizzoli, 1958.

¹³¹ L. Mortari, *Il tesoro della Cattedrale di Anagni*, Roma, De Luca, 1963.

¹³² G. Mariacher, *Argenti italiani*, Milano, Görlich, 1965.

¹³³ L'Editore, *Presentazione*, in G. Mariacher, *Argenti italiani*, cit., p. 7.

¹³⁴ R. Came, *Silver*, G. Weidenfeld and Nicolson Ltd, 1962, ed. italiana, *Argenti*, a cura di U. Tolomei, Milano, Mursia, 1962, p. 7.

¹³⁵ G. Mariacher, *Argenti italiani*, cit., pp. 11-12.

ritroviamo quello di Nadia Boschian su *Argenti italiani*¹³⁶, dall'altro quello di Erich Steingraber su *Oreficeria dal Rinascimento al Liberty*, che illustra manufatti in metalli nobili e pietre preziose¹³⁷. In questa direzione si poneva nella stessa collana Isa Belli Barsali con *L'oreficeria medievale* (1966)¹³⁸.

Il testo di Mariacher nel 1965 dimostra quanto peso abbia avuto nel progredire delle conoscenze di settore il mercato antiquario. Mariacher affermava: «ci occuperemo più ampiamente di quelle [argenterie] domestiche, rappresentando esse il genere più diffuso, reperibile e commerciabile; più legato quindi, anche per ragioni pratiche, agli interessi del collezionista»¹³⁹. Probabilmente gli stessi motivi, non solamente le esigenze culturali, hanno influito sull'Editoria italiana – ma possiamo dire centro-settentrionale – che negli anni Sessanta volgeva lo sguardo all'Europa, sia traducendo alcuni scritti stranieri di Richard Came (1962)¹⁴⁰, Herbert Brunner (1965)¹⁴¹ e Hugh Honour (1972)¹⁴², che promuovendo gli altri di Lipinsky (1965, 1966, 1975)¹⁴³ e di Steingraber (1968)¹⁴⁴. In questo scenario, sono contestualizzati volumi come quello di Mario Guidotti del 1970 sul mondo dell'oreficeria, tra l'altro con la presentazione di Mario Salmi¹⁴⁵.

Sebbene gli studi sull'argenteria s'intensifichino notevolmente, in questo frangente storico la critica non ha maturato ancora un pensiero unanime nei confronti delle arti applicate. C'è chi sostiene la posizione subordinata delle arti minori rispetto alle maggiori (Gillo Dorfles, 1963); c'è chi parla di una riabilitazione delle arti minori offerta proprio

¹³⁶ N. Boschian, *Gli argenti italiani*, Milano, Fabbri, 1966.

¹³⁷ E. Steingraber, *Oreficeria dal Rinascimento al Liberty*, Milano, Fabbri, 1966.

¹³⁸ I. Belli Barsali, *L'oreficeria medievale*, Milano, Fabbri, 1966.

¹³⁹ G. Mariacher, *Argenti italiani*, cit., p. 12.

¹⁴⁰ R. Came, *Silver*, G. Weidenfeld and Nicolson Ltd, 1962, ed. italiana, *Argenti*, cit.

¹⁴¹ H. Brunner, *Altes Tafelsilber*, München, Bruckmann, 1964, ed. italiana, trad. di G. Maj, *Vecchi argenti europei. Storia e splendori dell'argenteria da tavola*, Milano, Bramante, 1965, seconda ed. ampliata del 1970 con titolo *Argenti europei. Storia e splendori dell'argenteria da tavola*, ristampa 1992.

¹⁴² H. Honour, *Goldsmiths & Silversmiths*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1971, ed. italiana, trad. di E. Lante Rospigliosi della Rovere, *Orafi e Argentieri*, Milano, Mondadori, 1972.

¹⁴³ A. Lipinsky, *Oreficeria e argenteria in Europa dal XVI al XIX secolo*, Novara, De Agostini, 1965; A. Lipinsky, *Marchi dell'argenteria e oreficeria europee dal XVI al XIX secolo*, Novara, De Agostini, 1966; A. Lipinsky, *Oro, argento, gemme e smalti. Tecnologia delle arti dalle origini alla fine del Medioevo*, Firenze, Olschki, 1975.

¹⁴⁴ E. Steingraber, *Tesori profani d'Europa*, Milano, Rusconi, 1968.

¹⁴⁵ M. Guidotti, *Viaggio nel pianeta dell'arte orafa*, Cinisello Balsamo (Mi), Pizzi, 1970.

dalle macchine (Enrico Castelnuovo, 1969)¹⁴⁶; c'è chi ritiene vana tale distinzione e insiste sulla manualità e sulla funzione sociale dell'arte (Bruno Munari, 1966)¹⁴⁷. Più incisivo è l'apporto di Mario Rotili, che, assunta nel 1967 la cattedra di Storia della miniatura e delle arti minori all'Università di Napoli "Federico II" (prima in Italia), con il suo saggio del 1970 *Introduzione alla Storia della miniatura e delle arti minori in Italia*, concepito come dispensa universitaria, tenta un più convinto superamento di questa discriminazione affrontando la questione con maggiore ampiezza, cioè partendo dal passato e ripercorrendo la fortuna critica delle arti minori¹⁴⁸.

È solo con Ferdinando Bologna nel 1972 che si giunge ad una svolta. Col suo *Dalle arti minori all'industrial design*, Bologna giunge alla rivalutazione dell'aspetto tecnico-fabbrile nel processo artistico, in quanto il linguaggio dell'opera e il suo significato non possono prescindere dalla componente fisica ed esecutiva. Non sarà stato casuale il testo curato da Corrado Maltese negli stessi anni su *Le tecniche artistiche* (1973), per «non far dimenticare che niente rappresenta la "struttura" certa e reale di quei messaggi-oggetti che chiamiamo opere d'arte della loro *natura tecnica*, cioè, in altri termini, del processo operativo (che fatalmente implica il doppio versante della progettazione e della esecuzione) di cui sono il prodotto»¹⁴⁹.

¹⁴⁶ Si tratta di posizioni menzionate da Ferdinando Bologna e sulle quali ha posto l'accento anche Stefano Gallo, cfr. S. Gallo, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, in S. Causa, P. Leone de Castris, a cura di, *I libri di Ferdinando Bologna. Percorsi di ricerca e strumenti di didattica*, atti delle giornate di studio, Napoli, 13 - 14 dicembre 2005, Napoli, Paparo, 2007, pp. 113-121, in part. p. 114. Sulle posizioni di Castelnuovo mi sembra che si ponga anche Horst Bredekamp con il suo *Antikensehnsucht und Maschinenglauben*, Berlin, Verlag, 1993, poi *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina. Il futuro della storia dell'arte*, trad. it di M. Ceresa, Milano, Il Saggiatore, 1996.

¹⁴⁷ «Una volta si ragionava in termini di arte pura e arte applicata, per cui avevamo una macchina da cucire fatta da un ingegnere con una decorazione dipinta sopra in oro e madreperla da un decoratore. Oggi non c'è più questa distinzione tra arte pura e arte applicata, non c'è più una grande arte e un'arte minore, la definizione di arte che ha portato tanta confusione e tanti imbrogli negli ultimi tempi, va perdendo il suo prestigio e l'arte sta ritornando un mestiere come ai tempi antichi, quando l'artista era chiamato dalla società a fare delle comunicazioni visive (che allora si chiamavano affreschi) per informare il popolo di un certo avvenimento religioso»: B. Munari, *Arte come mestiere*, Bari, Laterza, 1966, quarta ed., 1972, ristampa, 2017, pp. 27-28. L'autore riteneva opportuno abbattere il mito dell'artista-divo e riteneva necessario che questi cominciasse ad occuparsi dell'uomo e delle sue esigenze, senza tralasciare il suo gusto estetico.

¹⁴⁸ M. Rotili, A. Putaturo Murano, *Introduzione alla Storia della miniatura e delle arti minori in Italia*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1970.

¹⁴⁹ C. Maltese, *Prefazione*, in C. Maltese, a cura di, *Le tecniche artistiche*, Milano, Mursia, 1973, ristampa, Milano, Mursia, 2000, p. 6.

Tutto ciò si verifica in un momento propiziatorio per la scoperta del patrimonio artistico in argento e oro di tante province italiane. È il momento in cui il Ministero della pubblica istruzione riprende con maggiori convinzioni la questione del catalogo nazionale delle opere d'arte – invero già rilanciata da Longhi al Convegno dei Soprintendenti del 1938¹⁵⁰ – , destinando più concreti finanziamenti alle ricognizioni territoriali, che consentono una conoscenza meno superficiale del territorio e una presenza più capillare di funzionari in luoghi distanti dalle grandi città. Ciò avviene anche quando matura una nuova consapevolezza in seno al Ministero, circa l'esistenza di musei diocesani di arte sacra e circa la necessità di relazionarsi con i proprietari di tali raccolte, cioè con gli enti ecclesiastici, che prima di allora non erano stati considerati adeguatamente (da pochi anni c'era stato il riconoscimento dei musei pubblici non statali con la legge 1080/1960)¹⁵¹.

I nuovi interessi per le manifatture di Napoli e del Sud peninsulare

Abbandonati gli anni bellici, intraprese le operazioni per la movimentazione di opere d'arte e oggetti preziosi e per la loro restituzione ai luoghi d'origine, non mancano interventi volti alla valorizzazione del patrimonio storico-artistico meridionale e degli artisti del passato. Questi interventi vanno rintracciati, volendo limitare le citazioni ad alcune esposizioni, nella mostra sull'arte sacra calabrese del 1947¹⁵², nella più significativa mostra napoletana del 1950 su *Sculture lignee nella Campania*, curata da Ferdinando Bologna e Raffaello Causa¹⁵³, nella più nota mostra romana del 1953 su *L'arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia*, finalizzata alla promozione dei talenti contemporanei e degli artisti del passato¹⁵⁴, oppure nella più circoscritta mostra salernitana del 1954-55 su *Opere*

¹⁵⁰ R. Longhi, *Relazione sul servizio di catalogo delle cose d'arte e sulle pubblicazioni connesse*, in «Bollettino d'arte», 2, 1938-39, pp. 144-149.

¹⁵¹ G. Focolari, A.M. Chieco Bianchi, P. Gazzola, *Catalogazione dei beni culturali*, in «Bollettino d'arte», 1, 1973, pp. 52-59; A. Paolucci, *Il convegno d'Arte sacra di Pisa ed il problema dei musei diocesani*, in «Bollettino d'arte», 1, 1973, pp. 59-62; A. Paolucci, *Il catalogo dei beni culturali di pertinenza ecclesiastica nelle province di Firenze e Pistoia: prospettive ed ipotesi di strutturazione museale del territorio*, in «Bollettino d'arte», 2-3, 1973, pp. 186-191.

¹⁵² *La mostra dell'arte sacra in Calabria*, in «Calabria nobilissima», 1, 1947, p. 4.

¹⁵³ F. Bologna, R. Causa, a cura di, *Sculture lignee nella Campania*, catalogo della mostra, Napoli, Palazzo Reale, 1950, Napoli, 1950.

¹⁵⁴ *L'arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia. Mostra di arti figurative e di arti applicate dell'Italia meridionale*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 7 marzo - 31 maggio 1953, Roma, De Luca, 1953. Cfr. anche Doricus, *L'arte del Mezzogiorno alla Mostra di Roma*, in «Brutium», 32, 3-4, 1953, pp. 1-3.

d'arte nel Salernitano, curata da Bologna, che costituisce il primo importante passo verso la conoscenza del patrimonio artistico della provincia¹⁵⁵. Tuttavia i contributi scientifici più significativi su ori e argenti non sono molto più numerosi di quelli riferibili a Lipinsky, che, ad esempio, nel 1948 volgeva lo sguardo agli studi sull'antica oreficeria italiana¹⁵⁶, nel 1949 scriveva di un orafo che pensava fosse calabrese, ma in realtà era umbro¹⁵⁷, ovvero Filippo Galassi (attivo a Roma nel Settecento)¹⁵⁸, nel 1954 si occupava di produzione orafa normanno-sicula¹⁵⁹ e nel 1955 della Stauroteca di Cosenza¹⁶⁰. Nel '55 è lo stesso Lipinsky, in collaborazione con Borretti, ad allestire la piccola *Mostra di Arti Minori* nel Seminario arcivescovile di Cosenza, in occasione del I Congresso storico calabrese organizzato in città dal 15 al 19 settembre¹⁶¹. Nel catalogo dell'esposizione cosentina si legge di una serie di argenti e di parati antichi¹⁶².

Le ricerche specifiche sull'argenteria partenopea a Napoli sono purtroppo ancora occasionali e sporadiche – come in passato – e legate a qualche storico. È il caso di Antonio Bellucci, che pubblicava una serie di documenti sulla Cattedrale di Napoli¹⁶³, ma

¹⁵⁵ F. Bologna, *Opere d'arte nel salernitano dal XII al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Salerno, Duomo, settembre 1954 - settembre 1955, Napoli, Soprintendenza alle gallerie della Campania, 1955.

¹⁵⁶ A. Lipinsky, *Studi e ricerche sull'antica oreficeria italiana*, in «Calabria nobilissima», 1948, pp. 113-117.

¹⁵⁷ Recentemente Borraccesi è intervenuto su un calice del Galassi, poco noto, conservato a Conversano, cfr. G. Borraccesi, *Ora et Mirabilia*, in V. L'Abbate, a cura di, *Il Tesoro di San Benedetto in Conversano*, catalogo della mostra, Conversano, Polo Museale, Monastero di San Benedetto, 26 gennaio - 31 maggio 2017, Foggia, Grenzi, 2017, pp. 251-301, in part. pp. 269-170, cui si rinvia per la bibliografia sull'artista.

¹⁵⁸ A. Lipinsky, *Curiosità storiche*, in «Archivio storico per la Calabria e la Lucania», 3-4, 1949, pp. 191-195, in part. pp. 191-193; anche i precedenti A. Lipinsky, *Anelli paleocristiani e bizantini in Calabria*, in «Archivio storico per la Calabria e la Lucania», 4, 1943-44, pp. 214-228.

¹⁵⁹ A. Lipinsky, *L'arte orafa normanno-sicula*, in *Annali della Accademia del Mediterraneo. Volume I - 1952-53*, Palermo, Rassegna Mediterranea, 1954, pp. 46-74; l'argomento, che richiama questioni campane, sarà ripreso anche in seguito, cfr. A. Lipinsky, *L'arte orafa siciliana sotto i Normanni (1072-1194)*, in «Il Fuidoro», 3-4, 1958, pp. 79-89.

¹⁶⁰ A. Lipinsky, *La stauroteca di Cosenza e l'oreficeria siciliana nel secolo XII*, in «Calabria nobilissima», 25, 1955, pp. 76-103.

¹⁶¹ Al riguardo cfr. M. Borretti, A. Lipinsky, *Premessa al catalogo della Mostra di arti minori e Rapporto sulla conservazione degli oggetti d'arte in Calabria*, in «Archivio storico per la Calabria e la Lucania», 1-2, 1956, pp. 194-200.

¹⁶² M. Borretti, A. Lipinsky, *Catalogo degli oggetti esposti nella Mostra di arti minori*, in «Archivio storico per la Calabria e la Lucania», 1-2, 1956, pp. 201-213.

¹⁶³ A. Bellucci, *Un importante ritrovamento nel Tesoro vecchio della Cattedrale di Napoli. La scoperta di un inedito inventario della Chiesa di Napoli nel Medioevo*, Napoli, 1951.

anche di Fausto Nicolini, ricordato da Bruno Molajoli per le notizie seicentesche desunte dalla raccolta di polizze di pagamento dell'Archivio storico del Banco di Napoli¹⁶⁴ (archivio che diverrà determinante per gli sviluppi di una storia dell'arte napoletana). E non si dimentichi Franco Strazzullo, che all'inizio degli anni Cinquanta avviava le prime indagini nell'archivio della Deputazione di San Gennaro a Napoli, scrivendo del Tesoro del Santo, e negli altri archivi partenopei, lavorando alla storia delle corporazioni di arti e mestieri della città¹⁶⁵.

Non a caso, nel volume del 1956 sull'oreficeria italiana non è concesso spazio alla produzione napoletana. Qui si passa direttamente dalle officine d'Abruzzo alla Sicilia, lasciando una grossa lacuna sul Regno di Napoli; tra le opere presenti sul territorio è pubblicata solo la *Cassetta Farnese* del Museo nazionale partenopeo¹⁶⁶. Le argenterie napoletane dovranno ancora attendere qualche anno, a causa della carenza di studi, per essere meglio considerate e soprattutto per essere contestualizzate all'interno del più vasto orizzonte italiano. Tali argenterie dovranno inoltre scontrarsi con malcelati pregiudizi circa la dimensione prettamente "locale" della produzione artistica napoletana (derivante dalle opinioni avanzate da Luigi Lanzi a suo tempo), con questioni di metodo e con discussioni nella critica italiana (evidenziate da Frangipane)¹⁶⁷, con oggettive difficoltà avvertite dagli studiosi di arte meridionale e con più generali differenze vigenti tra Nord e Sud dello Stivale.

¹⁶⁴ B. Molajoli, *Prefazione*, in C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, Napoli, Edizioni del Banco di Napoli, 1972, pp. IX-XII, in part. p. XI. Da ricordare per l'inizio degli anni Cinquanta F. Nicolini, *I banchi pubblici napoletani e i loro archivi*, Napoli, Tipografia degli Artigianelli, 1950; F. Nicolini, *Aspetti della vita seicentesca napoletana*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1951 (estratto da «Bollettino dell'Archivio storico del Banco di Napoli»); F. Nicolini, *Notizie tratte dai giornali copiapolizze dell'antico Banco della Pietà*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1952; F. Nicolini, a cura di, *Notizie tratte dai giornali copiapolizze degli antichi banchi napoletani intorno al periodo della rivoluzione del 1647-48*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1952-53, con edizioni successive; F. Nicolini, *Le spese di un gran signore napoletano del Seicento*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1954 (estratto da «Bollettino dell'Archivio storico del Banco di Napoli», 8, 1954).

¹⁶⁵ F. Strazzullo, *La vertenza tra Cosimo Fanzago e la Deputazione del Tesoro di San Gennaro*, in «Archivio storico per le province napoletane», 34, 1953-54, pp. 169-179; F. Strazzullo, *Le corporazioni d'arti e mestieri a Napoli*, in «Arte cristiana», 43, 1955, pp. 40-44; F. Strazzullo, *Il reliquiario del sangue di San Gennaro*, in «Asprenas», 2, 1956, pp. 194-203.

¹⁶⁶ F. Rossi, *Capolavori di oreficeria italiana*, cit., pp. 40-41, figg. 33-34.

¹⁶⁷ A. Frangipane, *Ricerche di storia dell'arte in Calabria e rimproveri sistematici*, in «Brutium», 29, 7-8, 1950, p. 6.

Al riguardo assume un certo peso l'intervento di Lipinsky del 1956 sullo studio delle arti minori nel Meridione, che trae spunti dalla Calabria e dalla Lucania. Lipinsky contestava l'eccessiva dipendenza del Mezzogiorno dalla lettura che del suo patrimonio artistico avevano fornito tra Otto e Novecento Heinrich Wilhelm Schulz¹⁶⁸, Demetrio Salazaro¹⁶⁹ e Émile Bertaux (che aveva trattato anche di argenteria e arti minori)¹⁷⁰, una lettura che non aveva avuto alcun seguito presso gli italiani. Egli denunciava la limitata attenzione all'argenteria e dunque l'assenza di una trattazione sistematica sulle arti minori, nonché problemi di metodo: «Non sono mancate, ripeto, monografie e saggi redatti con molta buona volontà. Ma troppe volte essi rimangono privi di valore effettivo, sia perché l'autore era del tutto sprovvisto di materiali di studio, come fototeca, raccolta di documenti d'archivio, sia perché non disponeva nemmeno di un sufficiente senso critico. Cito, come esempio tipico del genere, una breve memoria del Marchese Felice Toraldo sul pastorale vescovile di Tropea»¹⁷¹. Pur prendendo atto del recente risveglio di studi regionali, alimentati dalla rivista «Brutium» (fondata da Frangipane nel 1922) e dall'*Inventario degli oggetti d'arte* della Calabria del 1931, Lipinsky considerava questi studi sempre frammentari, in quanto riferiti a singole località o ad opere analizzate isolatamente, e richiedeva più appropriati approfondimenti per la grande mole di oggetti d'arte resi noti all'opinione pubblica.

«Nelle pagine di "Brutium" si trovano note sugli ori, gli argenti, le sete, i velluti, i bronzi ed i ferri, i legni variamente lavorati, le ceramiche; su tutto quanto, insomma, in qualche modo ha potuto spingere nel passato gli artigiani a trasporre i loro lavori dal piano puramente pratico funzionale su quello della nobilitazione attraverso una significazione diversa da quella strettamente contingente.

[...]

Vi è riunito [nell'*Inventario degli oggetti d'arte* della Calabria], per la prima volta nella storia delle arti minori nel Mezzogiorno, un "mare magnum" di materiali che attendono ancora un attento ed approfondito riesame, uno studio più minuziosamente indagatore che possa portare a più complete e soprattutto più complesse conoscenze»¹⁷².

Lo studioso italo-tedesco evidenziava inoltre un problema tutt'altro che trascurabile, ovvero le difficoltà insite nel reperimento di monografie e di articoli inerenti argomenti storico-artistici (ancora non del tutto superato), che sottintendono mancanza di dialogo tra gli studiosi e assenza di una sede scientifica di confronto. Quindi, contrariamente al resto d'Italia, nel Mezzogiorno emerge l'inesistenza di un editore capace di intercettare i nuovi

¹⁶⁸ H.W. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Millelalters in Unteritalien*, Dresden, 1860.

¹⁶⁹ D. Salazaro, *Studi sui monumenti dell'Italia meridionale dal 4° al 13° secolo*, Napoli, Morelli, 1871-77.

¹⁷⁰ É. Bertaux, *L'Art dans l'Italie Mèridionale*, Paris, Fontemoing, 1904.

¹⁷¹ A. Lipinsky, *Lo studio delle arti minori nell'Italia meridionale*, cit., p. 78.

¹⁷² A. Lipinsky, *Lo studio delle arti minori nell'Italia meridionale*, cit., p. 79.

interessi culturali e di attrarre gli intelletti, nonché capace di promuovere nuove indagini e nuove riflessioni su particolari argomenti artistici. Lipinsky rimarcava l'importanza della collaborazione e del confronto tra gli studiosi, del coordinamento delle ricerche territoriali per il raggiungimento di obiettivi condivisi, del confronto con le istituzioni, per l'ottenimento di risultati spendibili tanto a livello locale, quanto a livello nazionale e internazionale (auspica la creazione di un Centro internazionale di studi sulle arti minori).

«frutti veramente tangibili [da parte di studiosi meridionali] si debbono ancora attendere. Non che si sia esaurita quella viva spinta verso la ricerca e l'indagine nel campo delle arti minori; piuttosto non si riesce ad intravedere un decisivo mutamento di metodo.

Eppure, proprio questo mutamento di metodo oggi s'impone sempre più categoricamente. Le dolorose perdite dei materiali archivistici e di interi tesori di chiese e cenobi in conseguenza dei tragici eventi conclusi appena un decennio fa, dovrebbero costituire un severo ammonimento per quanti hanno veramente a cuore la necessità di un ulteriore progresso di studi e ricerche in campi ancora ricchi di possibilità di scoperte e di acquisizione di nuove nozioni.

Debbo riconoscere francamente che nelle attuali condizioni di vita questo genere di lavori non può essere che il privilegio di pochissime persone; perché la gran maggioranza è troppo assillata dagli aridi problemi dell'esistenza materiale. Eppure, la vita in provincia offre ancora possibilità ignorate ormai da chi vive nella metropoli. Se al singolo studioso e ricercatore mancano elementi di studio e di ricerca, un oculato coordinamento degli sforzi concentrati di volta in volta su determinati argomenti potrebbe – secondo il tradizionale "l'unione fa la forza" – maturare frutti non trascurabili. Specie poi se si potesse creare un centro internazionale di studi autonomo per le arti minori, nel quale questi sforzi potrebbero trovare quegli aiuti di varia natura che simili iniziative chiedono ormai perentoriamente: biblioteche di consultazione, fototeche, schedari, collegamenti nazionali ed internazionali.

Nell'epoca attuale questa cooperazione e questa collaborazione da concretarsi in periodici convegni e riunioni, è la sola strada sulla quale, a mio modo di vedere, e non mio soltanto, un proficuo lavoro potrà essere ancora realizzato. A nessuno sfuggirà l'importanza di un lavoro scientifico, così impostato, potrebbe avere specie negli ambienti culturali di provincia, dove sussistono ancora talune istituzioni culturali e scientifiche, le quali oggi come oggi non hanno compiti ben determinati da assolvere, ma che potrebbero far ciò in un prossimo avvenire, assumendosi incarichi e facendoli svolgere nell'ambito degli affiliati. Svolgendo una nuova missione, potranno allora convalidare, di fronte alle troppe critiche, la loro ragione di vita»¹⁷³.

Mi sembra piuttosto suggestivo il fatto che l'anno successivo, nel 1957, Lipinsky cominciasse a parlare di "oreficeria nel reame di Napoli" sulle pagine della rivista «Il Fuidoro. Cronache napoletane»¹⁷⁴, per sottolineare l'esistenza di un patrimonio in metalli nobili in un territorio ben circoscritto e poco indagato. E mi sembra suggestivo che cominciasse a parlarne con la Stauroteca di Gaeta, che in realtà proviene dal cenobio di San Giovanni a Piro, in Cilento¹⁷⁵.

¹⁷³ A. Lipinsky, *Lo studio delle arti minori nell'Italia meridionale*, cit., p. 80.

¹⁷⁴ A. Lipinsky, *Per una storia dell'oreficeria nel reame di Napoli e Sicilia. La stauroteca di Gaeta*, in «Il Fuidoro. Cronache napoletane», 1-2, 1957, pp. 1 e ss.; A. Lipinsky, *Per una storia dell'oreficeria nel reame di Napoli e Sicilia. La croce del Pantokrator nel Duomo di Gaeta*, in «Il Fuidoro. Cronache napoletane», 3, 1957, pp. 70 e ss.; A. Lipinsky, *Per una storia dell'oreficeria nel reame di Napoli e Sicilia. Le quattro lastre d'argento istoriate della collezione Martin Le Roy*, in «Il Fuidoro. Cronache napoletane», 3, 1957, pp. 129 e ss.

¹⁷⁵ Segnalo anche A. Lipinsky, *Campania, la stauroteca di Gaeta già nel Cenobio di S. Giovanni a Piro*, in

Nella mostra milanese del 1959 (resa possibile grazie a prestiti da privati), l'argenteria napoletana è rappresentata da un significativo nucleo di ventisei manufatti sei e settecenteschi d'uso liturgico e d'uso domestico¹⁷⁶. Nel catalogo tutte le opere sono illustrate e presentate con i punzoni di pertinenza, spesso afferenti all'artefice e al console dell'arte – benché mai identificati –, non solo al burò di garanzia (la rarità di quest'ultimo su oggetti cinquecenteschi probabilmente avrà avuto un peso sulla selezione effettuata). Forse per la prima volta in maniera più esaustiva, la produzione partenopea riesce a dialogare con le produzioni di altre botteghe italiane, quali siciliane, romane, fiorentine, bolognesi, genovesi, torinesi, veneziane. La provenienza delle opere partenopee potrebbe dar conto di quanto esse fossero diffuse e di come fossero oggetto di valutazione estetica e venale, quindi di quanto fosse avvertita l'esigenza di conoscenza da parte dei collezionisti. Nel catalogo sono riportati argenti di collezioni private anonime di Biella e Venezia, di collezioni milanesi (Collezione Contessa Luling Buschetti, Collezione Conte Arese Licini, Collezione Imbert, Collezione C.E. Rava, Collezione Alberto Saibene, Collezione Renato Bacchi, Collezione Luigi Bruno), genovesi (Collezione Severino Crosa, Collezione Basevi Gambarana) e meridionali (Collezione Anna di Napoli e Collezione Principe di Trabia di Palermo).

In questo frangente storico, contestualmente alla riscoperta di una scuola argenteria napoletana, vanno rilevati da un lato approfondimenti sulle manifatture partenopee e dall'altro nuove ipotesi in merito all'esistenza di altre scuole regnicole. Guarda caso proprio nel 1959, a Napoli Franco Strazzullo interveniva sulla corporazione degli orafi della città¹⁷⁷, e più tardi, recependo interessi provenienti da altri centri, sul Tesoro della Cattedrale¹⁷⁸. Lipinsky invece, pur intensificando le indagini entro il perimetro campano (e

«Bollettino della Badia greca di Grottaferrata», 11, 1957, pp. 91-105. Di questi anni ricordo le sue riflessioni, già presentate in sintesi nel 1943 (*Il busto di San Bruno*, in «L'osservatore romano», 8 settembre 1943, p. 3), sul busto di *San Bruno* nella Certosa di Serra San Bruno e la sua proposta attributiva a Francesco Laurana, cfr. A. Lipinsky, *Il busto di S. Bruno scultura in argento di Francesco Laurana*, in «Brutium», 37, 1958, pp. 2-4; A. Lipinsky, *Di Francesco Laurana un busto di San Bruno?*, in «Arte cristiana», 47, 1959, pp. 115-122. Attualmente la proposta è stata definitivamente accantonata, cfr. D. Pisani in D. Pisani, F. Tassone, a cura di, *Certosini a Serra San Bruno. Il patrimonio storico e artistico*, s.l., Edizioni Certosa, 2015, pp. 254-259.

¹⁷⁶ R. Cipriani, *Argenti italiani*, cit., pp. 52-58, cat. nn. 135-156, figg. 135-156.

¹⁷⁷ F. Strazzullo, *Per la storia delle corporazioni degli orafi e delle arti affini a Napoli*, in *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1959, II, pp. 133-155.

¹⁷⁸ F. Strazzullo, *Guida del Tesoro di S. Gennaro*, Napoli, D'Agostino, 1966.

salernitano)¹⁷⁹, apriva la questione, tutt'ora irrisolta, dell'esistenza di scuole argentarie e orafe nella porzione più meridionale della penisola italiana, tra il basso Cilento, la Calabria e la Basilicata. Costui, probabilmente partendo da una suggestione precedente di Cappelli¹⁸⁰, che nel citare Marafioti¹⁸¹ aveva ricordato la lavorazione dei metalli preziosi intorno alle miniere argentifere di Longobucco¹⁸², e partendo da alcune fonti letterarie e storiche, sviluppava una serie di ricerche volte al ripensamento della produzione artigianale e figurativa in aree distanti da grandi centri, frequentate da famiglie legate alla Nobiltà del Regno e servite da arterie di traffico non marginali¹⁸³.

Ci troviamo in un momento in cui l'indifferenza nei confronti di opere in metalli nobili si riduce. Lo sguardo alle opere napoletane e meridionali compare tanto nella *IV Mostra di restauri* di Napoli, curata dalla Soprintendenza alle gallerie nel 1960¹⁸⁴, quanto nella

¹⁷⁹ Valgano A. Lipinsky, *Cimeli cavensi. I. La stauroteca aurea della Badia della SS. Trinità di Cava dei Tirreni*, in «Apollo», 1, 1961, pp. 99-107; A. Lipinsky, *La mitra vescovile di Scala*, in «Partenope», 2, 4, 1961, pp. 277 e ss.; A. Lipinsky, *Cimeli cavensi. Il busto-reliquiario di S. Felicità nella Badia Benedettina di Cava dei Tirreni*, in «Apollo», 2, 1962, pp. 137-145; A. Lipinsky, *La chiesa metropolitana di Capua e il suo tesoro*, in «Archivio storico di Terra di Lavoro», 3, 1960-64, pp. 341-435; A. Lipinsky, *L'arte orafa napoletana sotto gli Angiò*, in *Dante e l'Italia meridionale*, atti del II congresso nazionale di studi danteschi, Caserta, 10 - 16 ottobre 1965, Firenze, Olschki, 1966, pp. 170-215.

¹⁸⁰ B. Cappelli, *Una croce d'argento del secolo XV in San Pietro di Morano*, in «Brutium», IV, 2-3, 1925, ripubblicato in B. Cappelli, *Medioevo bizantino*, cit., pp. 469-470.

¹⁸¹ G. Marafioti, *Croniche et antichità di Calabria*, Padova, Uniti, 1601, ristampa, Bologna, Forni, 1975, p. 301.

¹⁸² Le miniere d'argento di questa località erano menzionate, prima del 1601, anche in S. Mazzella, *Descrizione del Regno di Napoli*, Napoli, Giovanni Battista Cappelli, 1586, p. 102.

¹⁸³ A. Lipinsky, *Argenterie quattrocentesche in Calabria*, in «Almanacco Calabrese», 1, 1961, pp. 29-50, in part. pp. 31-36; A. Lipinsky, *La provenienza dell'argento per la Real Zecca di Napoli*, in «Numismatica», 1, 1964, pp. 59-61; A. Lipinsky, *Scuole argentarie in Calabria Citra*, in «Almanacco calabrese», 22-23, 1972-1973, pp. 157-169; A. Lipinsky, *Calici per Gioacchino da Fiore. L'«Argentera» e gli argentieri di Longobucco e le origini di una scuola orafa in Calabria Citeriore*, in «Archivio storico per le province napoletane», 90, 1973, pp. 167-186; A. Lipinsky, *Argenterie antiche in Basilicata. La croce del conte Ruggero del 1423 nella chiesa di S. Leone Magno a Missanello*, in *Giacomo Racioppi ed il suo tempo*, atti del I congresso nazionale di studi sulla storiografia lucana, Rifreddo-Moliterno, 1971, Galatina (Le), Congedo, 1975, pp. 291-306; A. Lipinsky, *Calici per Gioacchino da Fiore. L'«Argentera» e gli argentieri di Longobucco e le origini di una scuola orafa in Calabria*, in *Dante nel pensiero e nella esegesi dei sec. XIV e XV*, atti del II congresso di studi danteschi, Melfi, 1970, Firenze, Olschki, 1975, pp. 189-212.

¹⁸⁴ *IV Mostra di restauri. Catalogo*, catalogo della mostra, Napoli, Palazzo Reale, 1960, a cura della Soprintendenza alle gallerie della Campania, Napoli, L'Arte Tipografica, 1960, con interventi di B. Molajoli, R. Causa e S. Augusti. Per le precedenti cfr. R. Causa, *La I Mostra didattica di restauri al Museo di S.*

Mostra d'arte sacra diocesana di Cassano, curata da Cappelli nel 1962¹⁸⁵, nella *Mostra dell'arte in Puglia* di Bari, curata da Michele D'Elia nel 1964¹⁸⁶, e soprattutto nel volume *Argenti italiani* del 1965 di Giovanni Mariacher. Nel testo del '65 la capitale del Regno di Napoli è considerata come un centro internazionale con la corte angioina, per la presenza dei maestri d'Oltralpe, e come principale centro del Barocco meridionale¹⁸⁷; tra le tavole del catalogo ritroviamo trentacinque argenti settecenteschi, di carattere liturgico, devozionale e domestico, provenienti esclusivamente da collezioni private italiane¹⁸⁸.

L'evento che più di altri ha influito sugli interessi degli studi per l'argenteria, che maturano in concomitanza alla più generale rivalutazione delle arti minori in ambiente accademico, è stata l'istituzione nel 1967 della prima cattedra in Italia di Storia della miniatura e delle arti minori presso l'Università di Napoli "Federico II", affidata a Mario Rotili. Così, nel 1969 è destinato alle arti minori un segmento apprezzabile della *Storia di Napoli* con i capitoli di Rotili su *Arti figurative ed arti minori*¹⁸⁹, ed è riservato da Elio Galasso uno specifico approfondimento alla *Oreficeria medievale in Campania* (nella collana "Miniatura e arti minori in Campania", diretta da Rotili), che nel ricontestualizzare

Martino, Napoli, Comune di Napoli, 1952; *II Mostra di restauri*, catalogo della mostra, Napoli, Museo nazionale di San Martino, 20 dicembre 1952 - 10 gennaio 1953, Napoli, 1952; *III Mostra di restauri*, catalogo della mostra, Napoli, Museo nazionale di San Martino, 20 dicembre 1953 - 20 marzo 1954, Napoli, 1953. Le iniziative ottenevano i giudizi meritori di Oreste Ferrari, che esaltava l'operosità dei funzionari della Soprintendenza alle gallerie del Capoluogo campano per l'accento posto sulla fruizione e sulla didattica, per l'avanzamento degli studi storico-artistici, per l'esemplare esecuzione di tecniche di restauro e per l'acquisizione delle idee longhiane in merito all'organizzazione di un'esposizione-convegno internazionale sui restauri (R. Longhi, *Dei restauri*, in «Paragone», 23, 1951), cfr. O. Ferrari, *La Seconda Mostra dei Restauri al Museo di S. Martino in Napoli*, in «Emporium», 117, 1953, pp. 68-74.

¹⁸⁵ Ad esempio, per il rilievo alle opere in argento, cfr. B. Cappelli, *Secondo Congresso eucaristico diocesano. Mostra d'arte sacra diocesana*, catalogo della mostra, Cassano, Salone delle Terme Sibarite, 8 - 19 settembre 1962, Cassano (Cs), Candide Vette, 1962.

¹⁸⁶ M. D'Elia, a cura di, *Mostra dell'arte in Puglia dal tardo Antico al Rococò*, catalogo della mostra, Bari, Pinacoteca provinciale, luglio - dicembre 1964, Roma, De Luca, 1964.

¹⁸⁷ G. Mariacher, *Argenti italiani*, cit., pp. 16, 25.

¹⁸⁸ Vanno annoverate le raccolte milanesi di Paolo Podestà, di Margherita Pozzi, di Renato Schubert, di Gualtiero e Renato Schubert, di Luling Boschetti, di Tullio Fossati Bellani, di Alberto Saibene, di L. Bruno, di Maria Antonia Gianetti, di Arese Licini; quella genovese di Severino Crosa; quella veneziana di Gatti Casazza; quella palermitana dei Principi di Trabia; quella torinese di Accorsi; quella romana di Segre; e poi altre di Biella e di Faenza: G. Mariacher, *Argenti italiani*, cit., tavv. 62-81.

¹⁸⁹ M. Rotili, *Arti figurative ed arti minori*, in *Storia di Napoli*, Napoli, Società Editrice Storia di Napoli, 1969, II/2, pp. 877-967.

cronologicamente e culturalmente le opere conosciute rivede i rapporti tra l'area d'indagine e altri centri mediterranei¹⁹⁰. Una nuova apertura all'argenteria e all'oreficeria è offerta anche da «Napoli nobilissima», che con la terza serie accoglie con maggiore frequenza gli scritti di argenteria e oreficeria, come quelli – fino al 1972 – di Lipinsky¹⁹¹, di Maria Pia Di Dario Guida (sul calice di Sacco, in area caputaquense)¹⁹² e di Damiano Fucinese¹⁹³.

Dal rinnovato interesse per le manifatture napoletane e meridionali, che riflette una più generale passione degli studi e dell'editoria per il patrimonio artistico in metalli preziosi, e che si pone in continuità con una crescente attenzione alle arti minori, scaturiscono le ricerche napoletane dei cugini Corrado e Elio Catello, con un primo esito a stampa nel 1972, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*¹⁹⁴. I Catello inaugurano l'inizio di studi sistematici sull'argenteria napoletana, tracciando una strada tutt'ora percorsa dai ricercatori. Tutto ciò avviene in concomitanza all'avvio in Campania di nuove e più estese campagne catalografiche e fotografiche finanziate dal Ministero della pubblica istruzione e attuate dalle Soprintendenze territoriali, che offrono nuovi numeri agli studiosi e agevolano le ricerche volte alla conoscenza di un'arte propriamente napoletana (della fine degli anni Sessanta e dell'inizio dei Settanta sono tante schede di catalogo e tante fotografie negli attuali Cataloghi delle Soprintendenze e nella Fototeca del Polo Museale).

¹⁹⁰ E. Galasso, *Oreficeria medioevale in Campania*, in *Miniatura e arti minori in Campania*, 4, Benevento, Museo del Sannio, 1969.

¹⁹¹ A. Lipinsky, *Antonello Sublucano. Un ignoto orefice ed una croce del 1507*, in «Napoli nobilissima», 1, 2, 1961, pp. 65-73; A. Lipinsky, *L'antica ferula degli arcivescovi di Sorrento*, in «Napoli nobilissima», 1, 5, 1962, pp. 182-186; A. Lipinsky, *Un reliquiario napoletano nel Tesoro di San Pietro*, in «Napoli nobilissima», 2, 4, 1962, pp. 141-146; A. Lipinsky, *La croce degli Orsini del 1344 e l'arte orafa napoletana*, in «Napoli nobilissima», 6, 3-4, 1967, pp. 123-134; A. Lipinsky, *Il reliquiario di s. Costanzo in S. Stefano a Capri. Contributi per la storia dell'arte orafa nel Regno di Napoli e Sicilia*, in «Napoli nobilissima», 7, 1968, pp. 34-40; A. Lipinsky, *Croci processionali trecentesche a Barbona e a Sant'Elpidio*, in «Napoli nobilissima», 8, 1969, pp. 26-32; A. Lipinsky, *L'arte orafa nella Napoli aragonese. Le ferule vescovili di Potenza, Tropea, Reggio Calabria e Troina*, in «Napoli nobilissima», 9, 1970, pp. 24-33. In merito alle croci processionali segnalano anche G. Alparone, *Due croci argentee inedite in Campania*, in *Francesco Cicino ed altri: appunti storico-artistici*, Napoli, Amodio, 1969.

¹⁹² M.P. Di Dario Guida, *Precisazioni su Ugolino di Vieri e soci*, in «Napoli nobilissima», 6, 1967, pp. 217-219.

¹⁹³ D. Fucinese, *Quattro capolavori di oreficeria sulmonese*, in «Napoli nobilissima», 7, 1968, pp. 65-72.

¹⁹⁴ C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, Napoli, Banco di Napoli, 1972 (edizione fuori commercio).

Gli studi sull'argenteria napoletana a Napoli e nel Mezzogiorno dal 1972 ad oggi

Il contesto italiano

Negli anni Settanta del Novecento, in tutt'Italia, parallelamente alle premure europee, le indagini nel campo dell'argenteria si animano di nuovi fervori (che qui potrebbe essere inappropriato ripercorrere data la loro estensione). Questi si propagano anche in città e province precedentemente poco coinvolte e contribuiscono a svelare uno scenario manifatturiero alquanto variegato e articolato, che integra il più ampio panorama dell'arte italiana. Documenta bene quanto avveniva nel decennio Alvar González-Palacios:

«Da quel momento, quasi per magia (ma in realtà si trattava di un interesse collettivo che aveva investito i collezionisti e il mercato) si iniziò a parlare di argenti e di argentieri; il fenomeno non riguardava più soltanto quelli francesi, inglesi o tedeschi e si cominciò a pensare agli italiani»¹⁹⁵.

Vengono realizzate e intraprese ricerche che diverranno importanti e che verranno ulteriormente sviluppate in anni di là da venire. Continuano le indagini sulle punzonature e le ricognizioni archivistiche, ma vengono studiate anche le tipologie di manufatti e la loro destinazione d'uso (in contesto profano o sacro), la fortuna di modelli iconografici, i rapporti con la scultura e la pittura, le relazioni tra argentieri, scultori e pittori, e si giunge alla stesura dei primi profili culturali degli argentieri. Non saranno prive di conseguenze, limitando la casistica, le due mostre romane del 1975, *Tesori d'arte sacra di Roma e del Lazio e Grafica per orafi: modelli del Cinque e Seicento*, esplicative delle operazioni compiute sul territorio e delle ricognizioni effettuate in archivi e istituti di cultura, che illustrano esaurientemente la complessità della materia¹⁹⁶, dando altresì conto – soprattutto la prima – dei problemi critici e metodologici insiti nell'ordinamento e allestimento in sedi espositive di oggetti culturalmente e geograficamente diversi¹⁹⁷.

¹⁹⁵ A. González-Palacios, *I Valadier*, Firenze, Officina Libraria, 2019, p. 8.

¹⁹⁶ *Tesori d'arte sacra di Roma e del Lazio dal Medioevo all'Ottocento*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, novembre - dicembre 1975, organizzata dall'Assessorato antichità, belle arti e problemi della cultura del Comune di Roma, Roma, Emmekappa, 1975, pur stimolata dalla precedente *Argenti romani di tre secoli*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Braschi, 7 - 26 maggio 1970, Roma, De Luca, 1970; A. Omodeo, a cura di, *Grafica per orafi: modelli del Cinque e Seicento*, catalogo della mostra, Roma, Gabinetto nazionale delle stampe, 21 giugno - 20 luglio 1975, Firenze, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, 1975.

¹⁹⁷ V. Pace, *Appunti in margine alla Mostra dei "Tesori d'arte sacra di Roma e del Lazio" (e una nota su Nicola da Guardiagrele)*, in «Bollettino d'arte», 3-4, 1975, pp. 223-228.

Continuano ad alimentare il progredire degli studi personaggi del calibro di Accascina¹⁹⁸, Lipinsky (a cui si deve l'individuazione del punzone quattrocentesco di Taranto, «TAR»)¹⁹⁹, Mortari²⁰⁰, Bulgari²⁰¹, Bargoni²⁰², Mariacher²⁰³, o Morazzoni²⁰⁴, ma

¹⁹⁸ M. Accascina, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo, Flaccovio, 1974; M. Accascina, *I marchi delle argenterie e oreficerie siciliane*, Busto Arsizio (Va), Bramante, 1976.

¹⁹⁹ Ad esempio A. Lipinsky, *Le arti dell'oro e dell'argento nel Regno di Napoli durante il dominio degli Aragona. Primo saggio di topografia e bibliografia*, in «Rassegna d'arte», 2, 1972, pp. 12-25; A. Lipinsky, *Per la storia dell'arte orafa in Taranto nel Quattrocento. L'ostensorio argenteo di Grottaglie*, in M. Paone, a cura di, *Studi di storia pugliese in onore di Giuseppe Chiarelli*, Galatina (Le), Congedo, 1973, II, pp. 297-320; A. Lipinsky, *Topografia e bibliografia per gli ori, argenti, nielli, smalti, gioielli dal tardo romano al bizantino nell'Italia meridionale. I. Campania*, in *La Chiesa greca in Italia dall'VIII al XVI secolo*, atti del convegno interecclesiale, Bari, 30 aprile - 4 maggio 1969, Padova, 1973; A. Lipinsky, *Una pisside a Brindisi di arte orafa napoletana del periodo aragonese. Contributo alla simbologia della sfera e della croce spaziale*, in «Brundisii Res», 7, 1975; A. Lipinsky, *Un reliquiario napoletano del periodo angioino*, in «Napoli nobilissima», 15, 1976, pp. 45-47; A. Lipinsky, *Il trafugamento del tesoro di Boscoreale, oggi al Louvre*, in «Napoli nobilissima», 18, 1979, pp. 234-238; A. Lipinsky, *Le arti dell'oro e dell'argento nel Regno di Napoli durante il dominio degli Aragona. Primo saggio di topografia e bibliografia*, in *IX Congresso di Storia della Corona d'Aragona. 3. Comunicazioni*, atti del congresso, Napoli, 11 - 15 aprile 1973, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 1984, pp. 133-149.

²⁰⁰ L. Mortari, *Tesori d'arte sacra nel Lazio*, in *Tesori d'arte sacra di Roma e del Lazio*, cit., pp. XXIX-XXXIV; L. Mortari, *Il tesoro del Duomo di Rieti*, Roma, centenari, 1976; L. Mortari, *La croce nell'oreficeria del Lazio dal Medioevo al Rinascimento*, in «Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte», 2, 1979, pp. 229-343; L. Mortari, *A proposito di due croci umbre trecentesche in Sabina*, in V. Casale, a cura di, *Scritti di archeologia e storia dell'arte in onore di Claudio Pietrangeli*, Roma, Quasar, 1996, pp. 117-121. Sulla Mortari anche D. Pasculli Ferrara, a cura di, *Per la storia dell'arte in Italia e in Europa. Studi in onore di Luisa Mortari*, Roma, De Luca, 2004.

²⁰¹ Completava l'opera iniziata nel 1958 e pubblicava le parti su Emilia (1974), Stato Pontificio (1974) e Regolamenti, bolli e bollari di Roma (1977), cui seguono A. Bulgari Calissoni, *Maestri argentieri gemmari e orafi di Roma*, Roma, Palombi, 1987 e A. Bulgari Calissoni, *Maestri argentieri gemmari e orafi degli Stati della Chiesa*, Roma, Cornelia, 2003.

²⁰² A. Bargoni, *Punzonature dell'argento e dell'oro in Piemonte dalla Restaurazione all'Unità*, in «Studi piemontesi», 1, 1972, pp. 72-77; A. Bargoni, *Maestri orafi e argentieri in Piemonte dal XVII al XIX secolo*, prima ed., Torino, Centro Studi Piemontesi, 1976, seconda ed., 1988; A. Bargoni, *Gli argenti di Torino*, in A. Griseri, G. Romano, a cura di, *Porcellane e argenti nel Palazzo Reale di Torino*, catalogo della mostra, Torino, Palazzo Reale, settembre - dicembre 1986, Milano, Fabbri, 1986, pp. 138-179.

²⁰³ Tra i numerosissimi contributi dedicati alle arti minori e all'oreficeria, alla quale si dedicherà fino agli ultimi anni, mi limito a citare: G. Mariacher, *Oreficeria sacra veneziana dal XVI al XIX secolo*, Firenze, Sansoni, 1971, estratto da *Il tesoro e il museo*, Firenze, Sansoni, 1971, pp. 201-231; G. Mariacher, *Sebastiano Ricci e l'oreficeria sacra a Venezia nel Settecento*, in A. Serra, a cura di, *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo*, Udine, Villa Manin di Passariano, 26 - 2 maggio

emergono più giovani intelletti i cui sforzi produrranno esiti che raggiungeranno i nostri giorni e costituiranno le fondamenta della ricerca contemporanea. Rubricando qualche nome, ma evitando di soffermarmi sulla bibliografia perché vasta, rinvio a Clara Baracchini, Antonio Cadei, Elio e Corrado Catello, Marco Collareta, Donata Devoti, Maria Pia Di Dario Guida, Maria Concetta Di Natale, Alvar González-Palacios, Anna Grelle Iusco, Dora Liscia Bemporad, Jennifer Montagu, Valentino Pace, Piero Pazzi, Anna Maria Pedrocchi, Olag Zastrow, o a Benedetta Montavecchi e Sandra Vasco Rocca.

Costoro, liberi ricercatori o operanti in ambito universitario e ministeriale (il Ministero della pubblica istruzione cederà le competenze specifiche al Ministero dei beni culturali, istituito con provvedimento d'urgenza a dicembre 1974), risultano attivi in un frangente in cui è ancora notevole lo scarto tra l'Italia e i paesi europei – Germania, Francia, Inghilterra, Spagna – in merito alla cura delle arti dell'argento e dell'oro. Lipinsky ancora denunciava – lo fa in più sedi – sia l'«evidente dispregio»²⁰⁵ col quale gli alti ranghi accademici trattavano il settore delle arti minori, che la loro impreparazione di fondo (a dispetto della quale affioravano validi autori di varia estrazione, ossia facoltosi commercianti, giornalisti pubblicisti e antiquari): «Per un fenomeno, invero assai singolare, nella storiografia artistica italiana – meritevole di una più approfondita analisi [...] – sempre di nuovo si deve constatare l'assenza delle così dette "grandi firme" da quel campo»²⁰⁶. Egli contestava la sordità della maggioranza dei consigli accademici e dello stesso Consiglio nazionale delle ricerche, rimarcando la penuria di fondi che limitava tanto, «presso l'Università di Napoli,

1975, Milano, Electa, 1976, pp. 144-146; G. Mariacher, a cura di, *Oreficeria sacra del Friuli occidentale, secc. XI-XIX*, catalogo della mostra, Pordenone, 28 dicembre 1975 - 28 febbraio 1976, Pordenone, Grafiche editoriali, 1976; G. Mariacher, *Angelo Scarabello orefice estense a Padova*, in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, Napoli, Sagraf, 1984, I, pp. 547-553, artista sul quale ritornerà anche in seguito; G. Mariacher, *Le arti del vetro, dell'oreficeria e del bronzo nella prima metà dell'Ottocento*, in S. Marinelli, a cura di, *Il Veneto e l'Austria. Vite e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, catalogo della mostra, Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 aprile - 20 ottobre 1989, Milano, Electa, 1989, pp. 292-298; G. Mariacher, *Luigi Merlo orafo vicentino della prima metà del secolo XIX*, in G. Bergamini, P. Goi, a cura di, *Ori e tesori d'Europa*, atti del convegno, Udine, Castello, 3 - 5 dicembre 1991, Udine, Arti grafiche friulane, 1992, pp. 457-466.

²⁰⁴ Il suo volume del 1951 era ancora ritenuto da Roccatagliata nel 2002 tra i più consultati per le opere liguri (G. Roccatagliata, *Argenti genovesi*, Genova, De Ferrari & Devega, 2002, p. 5), e a tutt'oggi significativo.

²⁰⁵ A. Lipinsky, *Recensioni. Elio e Corrado Catello, Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, in «Archivio storico per le province napoletane», 90, 2, 1973, pp. 439-444, in part. p. 439.

²⁰⁶ A. Lipinsky, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, in «Arte cristiana», 62, 1974, pp. 240-248, in part. p. 240.

un volenteroso docente [Mario Rotili, che] aveva voluto dare vita a particolari corsi»²⁰⁷, quanto istituti di fama internazionale come l'Istituto per le antichità ravennati e bizantine dell'Università di Bologna.

«Qualche nostro studioso d'arte, con tanto di cattedra, qualche volta scrive anche di antica oreficeria, degli smalti, delle pietre dure incise ed accuratamente scolpite – dimostrando una disarmante impreparazione in materia, una sconcertante incompletezza dell'informazione bibliografica, dovuta, in buona parte purtroppo, alla scarsa dimestichezza con quelle lingue straniere che proprio in questa materia vantano primati indiscutibili; con il risultato che tali elaborati scoprono fin troppo facilmente il lato debole da bersagliare con severe critiche»²⁰⁸.

Sebbene nel 1981 vengano considerate soddisfacenti e puntuali solo le conoscenze sull'attività dei maestri argentieri in Piemonte, Sicilia, in parte del Veneto, a Napoli e a Lucca²⁰⁹, e nel 1982 i campi dell'argenteria e dell'oreficeria moderne – trattate in seno alla scultura – vengano ritenuti "difficili" e frequentati da pochi "coraggiosi" specialisti, seppur in crescita²¹⁰, il lavoro avviato darà presto buoni frutti. Le convinzioni maturate dagli studi e le esigenze avvertite in questi anni, che verranno sviluppate anche nel nuovo millennio, possono essere rintracciate nell'introduzione di Mario Petrassi al suo *Gli argenti italiani* del 1984:

«La lavorazione dell'argento ha lasciato le testimonianze certamente più cospicue e significative rispetto agli altri settori dell'oreficeria. Malgrado le perdite subite, il patrimonio costituito dall'opera di generazioni di argentieri attesta uno sviluppo e una ricerca costante di originalità espressiva, che recepisce i riflessi dell'architettura, della scultura, della pittura. Anche quando esegue il disegno di altri, l'orafo è autonomo nella traduzione tecnica dei soggetti, ed in questa autonomia la sua capacità ed esperienza esaltano o meno l'originale, conferendo, comunque, una fisionomia propria all'opera finita.

C'è da aggiungere subito che, per una somma di circostanze confluenti, quando si parla di argenti, si pensa subito a caffettiere, zuccheriere, vassoi, posate ed altri oggetti da investimento collezionistico, che senza dubbio costituiscono, sotto il profilo numerico, la maggioranza assoluta dei pezzi superstiti. Ma meriterebbero di essere meglio conosciute, al di fuori delle valorizzazioni locali, numerose opere che nelle chiese e nei musei documentano i vari passaggi di questa espressione artistica che talvolta ha visto impegnati direttamente maestri di primo piano.

Quando si cerca di stabilire un contatto con questi paliotti d'altare, reliquiari realizzati nelle forme più diverse, ed altri oggetti prevalentemente destinati alla liturgia, si rileva subito come solo in rarissimi casi se ne trovi qualche cenno nei testi generali di Storia dell'Arte, in termini di valutazione sommaria e spesso poco esaltante. Ma se il volenteroso insiste, e cerca di approfondire la conoscenza del settore, avvicinandosi alla bibliografia specializzata, si trova davanti ad una ripetuta superficialità descrittiva, e ad un deviante disinteresse iconografico, la cui origine si sarebbe portati ad attribuire al presupposto che i destinatari dei testi debbano essere "addetti ai lavori". Tuttavia questa ipotesi trova vivaci smentite quando, ad esempio, la

²⁰⁷ A. Lipinsky, *Recensioni. Elio e Corrado Catello*, cit., p. 439.

²⁰⁸ A. Lipinsky, *Recensioni. Elio e Corrado Catello*, cit., p. 439.

²⁰⁹ *Premessa*, in C. Baracchini, D. Devoti, a cura di, *Le botteghe degli argentieri lucchesi del XVIII secolo. Mostra sulla produzione di arredi sacri dalla fine del Seicento agli inizi dell'Ottocento*, catalogo della mostra, Lucca, Museo Nazionale, 25 luglio - 25 ottobre 1981, Firenze, S.P.E.S., 1981, p. 11; che il coordinamento sia dovuto a Baracchini e Devoti è desumibile da un foglio sciolto all'interno del volume.

²¹⁰ A. Nava Cellini, *La scultura del Seicento*, Torino, Utet, 1982, p. 6; A. Nava Cellini, *La scultura del Settecento*, Torino, Utet, 1982, p. 3.

scena nella quale Zaccaria muto scrive il nome da dare al neonato Giovanni, viene indicata come la Circoncisione del Battista, oppure quando una statuina con vessillo sulla cuspide di un ostensorio, può essere citata come il Redentore, il Battista o, genericamente, un Santo, con la più completa noncuranza delle caratteristiche iconografiche. Si vedrà invece come l'orafo offra spesso in questo campo spunti che si fanno notare per la loro originalità.

Indipendentemente dal collezionismo, protagonista dell'interesse per gli argenti, il volume si propone di porre in evidenza come gli orafi italiani abbiano scritto con la loro attività un capitolo non irrilevante per la storia dell'arte il cui esame, pur rientrando ovviamente in un contesto critico appropriato, non è da trascurare o addirittura da ignorare»²¹¹.

È significativo che negli anni Novanta l'argenteria trovasse ricovero in progetti editoriali di grande respiro destinati al più vasto pubblico, ovvero nella *Enciclopedia d'Orientamento* (EDO) della Jaca Book inaugurata nel 1992, con il saggio sulle arti minori di Liana Castelfranchi Vegas²¹². Concepiti come "lezioni inaugurali" di una disciplina, ciascun volumetto dell'enciclopedia avrebbe presentato uno specifico campo scientifico o espressivo. Va tuttavia puntualizzato che l'argenteria è qui affrontata con l'oreficeria nel generale insieme delle arti minori, e che quindi perdurassero antichi pregiudizi, nonostante i propositi della collana reclamassero «insegnamenti universitari in campi della ricerca e delle arti non ancora riconosciuti dall'università italiana»²¹³. È comunque vero che nel 1994 Cinzia Piglione registrava pochi insegnamenti universitari sulle arti minori, riconducibili agli atenei di Firenze, Napoli, Padova, Roma (La Sapienza), Torino e Viterbo, fondamentalmente rivolti alla miniatura, benché denominati Storia della miniatura e delle arti minori; sebbene non esistesse un insegnamento specifico, solo la Scuola Normale Superiore di Pisa dedicava maggiore spazio all'oreficeria all'interno dei corsi sulle arti minori²¹⁴. Poco dopo verranno attivati nuovi corsi di Storia delle arti applicate e dell'oreficeria e di Storia delle tecniche artistiche nell'ambito delle facoltà e dei corsi di Conservazione dei beni culturali a Pavia, Genova, Brescia, Venezia, Udine, Ravenna, Macerata e Lecce²¹⁵.

²¹¹ M. Petrassi, *Gli argenti italiani*, Roma, Editalia, 1984, pp. 7-8.

²¹² Cfr. L. Castelfranchi Vegas, *Le arti minori nel Medioevo*, cit., ed erano in programma quelli di A. Crespi, su *Arti minori nel XIX e XX secolo*, di G. Mariani Canova, su *Arti minori nel Rinascimento*, e di S. Pettenati, *Arti minori nel XVII e XVIII secolo*. Si ritrovano semplici cenni agli argenti in seno all'oreficeria, che quindi era affrontata nell'ampio insieme delle arti minori. Mi sembra esplicativo di quei tempi anche il volume curato da Claude Blair nel 1987, che esordiva con un immediato aggancio dell'argento alle arti decorative, cfr. C. Blair, *Introduzione*, in C. Blair, a cura di, *Storia degli Argenti*, ed. italiana a cura di K. Aschengreen Piacenti, Novara, De Agostini, 1987, p. 7.

²¹³ È quanto si legge in apertura di tutti i volumetti dell'enciclopedia.

²¹⁴ C. Piglione, *I Luoghi*, in L. Castelfranchi Vegas, *Le arti minori*, cit., pp. 113-118, in part. pp. 116-117.

²¹⁵ C. Piglione, *Le arti minori nei secoli XV e XVI*, Milano, Jaca Book, 2000, p. 93.

In realtà quest'ultimo elenco va integrato da Napoli, ove, all'Istituto universitario Suor Orsola Benincasa, Alessandro Tomei teneva l'insegnamento di Storia della miniatura medievale, Alessandra Ghidoli quello di Storia delle arti applicate e dell'oreficeria in età medievale, Corrado Catello l'altro di Storia delle arti applicate e dell'oreficeria in età moderna e Francesco Negri Arnoldi quello di Storia delle tecniche artistiche²¹⁶. Penso che in quegli'anni con l'Istituto Suor Orsola Benincasa si sia fatto un ulteriore piccolo passo in avanti, e non lo penso per campanilismo. Con esso i problemi inerenti la conservazione fisica dei manufatti in metallo, e in particolare la formazione di personale specializzato in questo campo, uscivano dai ristretti ambiti ministeriali dell'Istituto centrale del restauro di Roma (oggi Istituto superiore per la conservazione e il restauro) e dell'Opificio delle pietre dure di Firenze. Nel 2002 veniva istituito il corso di laurea triennale in *Diagnostica e restauro*, col quale l'Istituto dava un seguito concreto al percorso di formazione e ricerca intrapreso negli anni Novanta del Novecento²¹⁷, destinando ampio spazio al patrimonio in metalli preziosi e soprattutto all'argenteria napoletana:

«Il curriculum afferente all'Area del Restauro dei Manufatti in Metallo Prezioso mira a formare nuove figure professionali nell'ambito della manutenzione e conservazione del patrimonio artistico. I laureati in questa disciplina accompagneranno a solide basi storico-artistiche, approfondite conoscenze scientifiche e tecnologiche. Infatti il restauro di un'antica manifattura in metallo prezioso non può prescindere sia dalla valutazione artistica dell'oggetto e dalla sua collocazione storica, che dalla conoscenza delle tecniche di realizzazione e di conservazione»²¹⁸.

E soprattutto:

«Nell'ambito dei processi formativi un ruolo particolare assumerà lo studio della produzione argenteria napoletana che ha visto il massimo splendore fra il XVII e XIX secolo, realizzando pregevolissime opere di

²¹⁶ Nella Guida dello studente del 1999 i corsi elencati erano tutti attivati, ad eccezione di quello di Negri Arnoldi, cfr. Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa, *Facoltà di Lettere. Guida allo Studente. Parte generale. Anno accademico 1999/2000*, Napoli, Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa, 1999, pp. 21, 47, 48, 49, 50.

²¹⁷ «La decisione di varare un Corso Triennale di Laurea afferente alla Classe 41, "Tecnologie per la conservazione e il restauro dei beni culturali", rappresenta da un lato il naturale sbocco di una serie di esperienze accumulate dall'Istituto in questi ultimi tredici anni, dall'altro una scelta derivante dall'analisi delle offerte formative, delle effettive necessità di figure professionali e dello stato del patrimonio dei beni culturali nel Mezzogiorno d'Italia»: Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa, *Diagnostica e restauro. Operatore dei beni culturali. Guida al corso di laurea 2002/2003*, Napoli, Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa, 2002, p. 5.

²¹⁸ Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa, *Diagnostica e restauro*, cit., p. 11.

carattere sia sacro che profano, eseguite nel nostro Borgo degli Orefici ed esportate in tutto il mondo»²¹⁹.

In realtà antichi retaggi emergono anche nel 2000 con la pubblicazione dell'altro volumetto Jaca Book incentrato sulle arti minori tra il XV e il XVI secolo²²⁰ e quando nell'*Enciclopedia Tematica Aperta* verrà impiegato lo stesso titolo, *Le arti minori*, per il testo di Castelfranchi Vegas e Piglione²²¹. Indicative sono anche le parole di quest'ultima studiosa che ricordava Beth Holman in merito alla necessità di studiare i modelli grafici di oggetti d'uso tenendo conto delle effettive funzioni:

«la sfortuna critica delle arti minori si riflette su un campo di fondamentale importanza, ossia quello dei disegni progettuali destinati alla realizzazione di oggetti d'uso»²²².

Oggi l'argenteria, e in generale l'oreficeria, ha conquistato un maggiore credito presso studiosi di ogni estrazione, e le medesime "grandi firme" del mondo accademico hanno preso più a cuore la produzione artistica in metalli preziosi di varie epoche. Nella *Storia dell'arte in Italia meridionale*, in particolare negli ultimi due volumi che affrontano tematiche comprese tra il Seicento e l'Unità d'Italia, Francesco Abbate dedicava molte pagine alle arti applicate e all'argenteria, considerata almeno in parte una branca della scultura, e distingueva tra produzione napoletana e di provincia, tra mercato della capitale e più genericamente mercato regnicolo. Egli avvertiva l'esigenza di fare una puntualizzazione su queste arti infelicemente dette minori:

«La trattazione separata di alcune specialità artistiche, che rappresentano un capitolo di rilievo e di qualità non di rado altissima della produzione figurativa del Settecento meridionale, non significa dunque volerle confinare nel campo, ormai concettualmente logoro, delle arti cosiddette minori o applicate [...] ma intende, al contrario, dare a questa specialità una "visibilità" più ampia»²²³.

In ambiente universitario non compaiono cattedre di storia dell'argenteria ma sono aumentate quelle di Storia delle arti applicate e dell'oreficeria. Come enunciato molto recentemente da Maria Giulia Aurigemma, si è rafforzata la necessità di approfondire e di sensibilizzare gli studenti alle arti impropriamente ritenute minori²²⁴.

²¹⁹ Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa, *Diagnostica e restauro*, cit., p. 11.

²²⁰ C. Piglione, *Le arti minori nei secoli XV e XVI*, cit.

²²¹ L. Castelfranchi Vegas, C. Piglione, *Le arti minori*, Milano, Jaca Book, 2000.

²²² C. Piglione, *Le arti minori nei secoli XV e XVI*, cit., p. 11.

²²³ F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Mezzogiorno austriaco e borbonico*, Roma, Donzelli, 2009, p. 395.

²²⁴ Alla presentazione del volume *Dentro il museo. Arte nel Salernitano tra Medioevo ed Età contemporanea*,

Ragguardevole è diventato il numero di eventi temporanei, di progetti editoriali e di progetti scientifici destinati alla conoscenza e alla valorizzazione di manufatti in argento e materiali preziosi. Alla "arte dei re"²²⁵, ad esempio, Pier Luigi Leone de Castris ha dedicato un'importante mostra per illustrare la centralità assunta in Europa dalla città di Napoli con la Corte degli Angiò (2014)²²⁶ e Benedetta Montevercchi vi ha rivolto un'altra importante esposizione per offrire ai più un'esaustiva panoramica del patrimonio artistico di proprietà ecclesiastica del Lazio (2015)²²⁷; anche Torriti vi ha dedicato attenzione per illustrare il cambiamento di abitudini e di costumi sociali in Europa con l'introduzione di bevande coloniali (2015)²²⁸. Esemplari di argenteria e oreficeria dialogano su uno stesso livello con dipinti e sculture e concorrono all'illustrazione dell'arte italiana, oppure contribuiscono ad affrontare questioni in aree della nostra penisola che sono state rivalutate dalla critica solo da pochi decenni, come avvenuto per la mostra materana *Rinascimento visto da Sud* (2019)²²⁹. Le occasioni espositive esclusivamente dedicate agli argenti diventano eventi di grande risonanza pubblica, non solo per la bellezza delle opere, anche per il dispiegamento di forze intellettuali – di provenienza accademica – e per i restauri e le movimentazioni dei manufatti, che spesso richiedono tecniche, strumenti e mezzi speciali, raggiungendo momenti di vera spettacolarità. Penso ad esempio all'attuale mostra romana della Galleria Borghese su *Valadier. Splendore nella Roma del Settecento* (che segue ed amplia quella

curato da Antonello Ricco e Donato Salvatore (Roma, De Luca, 2019), tenuta il 28 ottobre 2019 presso il Dipartimento di Scienze del patrimonio culturale dell'Università di Salerno.

²²⁵ Etienne Boileau nel *Livre des métiers* definiva l'oreficeria "arte dei re", e recuperando tale espressione, Francesco Negri Arnoldi intitolava «Oreficeria, arte dei re» un paragrafo di un suo saggio nella *Storia dell'arte italiana* dell'Einaudi del 1980, cfr. F. Negri Arnoldi, *Tecnica e scienza*, in *Storia dell'arte italiana. IV. Ricerche spaziali e tecnologiche*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 103-224, in part. p. 144.

²²⁶ P.L. Leone de Castris, a cura di, *Ori, argenti, gemme e smalti della Napoli angioina 1266-1381*, catalogo della mostra, Napoli, Cappella e Museo del Tesoro di San Gennaro, 11 ottobre - 31 dicembre 2014, Napoli, Arte'm, 2014.

²²⁷ B. Montevercchi, a cura di, *Sculture preziose. Oreficeria sacra nel Lazio da XIII al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Città del Vaticano, 30 marzo - 30 giugno 2015, Roma, Gangemi, 2015.

²²⁸ P. Torriti, a cura di, *Le Bevande Coloniali. Argenti e Salotti del Settecento Italiano. Tè, Caffè e Cioccolato*, catalogo della mostra, Arezzo, San Francesco, 28 marzo - 31 ottobre 2015, Roma, Palombi, 2015.

²²⁹ D. Catalano, M. Ceriana, P. Leone de Castris, M. Ragozzino, a cura di, *Rinascimento visto da Sud. Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500*, catalogo della mostra, Matera, Palazzo Lanfranchi, 19 aprile - 15 settembre 2019, Napoli, Arte'm, 2019.

del 2018 alla Frick Collection di New York)²³⁰, che espone per la prima volta le monumentali lampade d'argento del Santuario di Santiago di Compostela, mai ritornate nell'Urbe dal 1764, da quando erano state realizzate ed inviate in Spagna²³¹.

Possono concludere queste pagine relative allo scenario italiano dell'ultimo cinquantennio le attuali parole di González-Palacios, che è stato ed è un protagonista indiscusso del settore, scritte nel suo ultimo volume su *I Valadier*:

«gli studi sulle arti decorative italiane erano allora [negli anni Settanta] in fasce e così non mi fu molto difficile trovare informazioni inedite e stabilire un po' d'ordine in una landa che se non era più la terra desolata di T. S. Eliot restava un deserto nel quale si adoperavano poche bussole. [...]

Sono passati [...] cinquant'anni. Gli approcci sono cambiati e così quelle che una volta erano dette "arti applicate" – quasi che fossero parte di altri argomenti – sono ora viste come uno dei molteplici aspetti della storia dell'arte»²³².

Napoli e il Mezzogiorno

Il rilancio degli studi di arte argenteria napoletana avviene in questo decennio, in concomitanza alla ripresa di interessi per l'arte napoletana fioriti sia in Italia che all'estero, e alimentati in città, oltre che da Bologna (costantemente citato), anche da Francesco Abbate, Giancarlo Alisio, Gennaro Borrelli, Raffaello Causa, Angela Caròla-Perrotti, Vega de Martini, Oreste Ferrari, Giuseppe Fiengo, Teodoro Fittipaldi, Alvar González-Palacios (anche con la sua rivista «Antologia di belle arti», fondata nel 1977 e diretta insieme a Federico Zeri), Franco Mancini, Raffaele Mormone, Eduardo Nappi, Vincenzo Pacelli, Roberto Pane, Vincenzo Rizzo, Renato Ruotolo, Nicola Spinosa, Franco Strazzullo, e Giovanni Previtali, che apriva la "questione meridionale" nell'arte²³³, ed altri. In realtà, come sottolineato recentemente da Ruotolo, nell'ottavo decennio si registra anche un ritorno alla ricerca archivistica che conduce alla rilettura di fonti scampate alla distruzione bellica e a indagini su fondi sfuggiti ai precedenti investigatori, che divengono fondamentali per la conoscenza delle manifatture partenopee (con uno sguardo privilegiato al XVII e soprattutto al XVIII secolo)²³⁴. Il ritorno alla ricerca archivistica coinvolge anche

²³⁰ A. Gonzalez-Palacios, *Luigi Valadier*, New York, The Frick Collection, 2018, pubblicato in occasione della mostra alla Frick Collection (30 ottobre 2018 - 20 gennaio 2019).

²³¹ G. Leardi, a cura di, *Valadier. Splendore nella Roma del Settecento*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Borghese, 28 ottobre 2019 - 2 febbraio 2020, Firenze, Officina Libraria, 2019.

²³² A. Gonzalez-Palacios, *Luigi Valadier*, cit., p. 8.

²³³ G. Previtali, *Teodoro d'Errico e la 'questione meridionale'*, in «Prospettiva», 3, 1975, pp. 17-34. Un'osservazione nello stesso senso è in F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1441*, Roma, Bozzi, 1969, p. 358.

²³⁴ R. Ruotolo, *Per un profilo della storiografia delle arti decorative a Napoli in età barocca*, in N. Spinosa,

ambienti ecclesiastici e in particolare gli ordini religiosi che, nel riorganizzare i propri archivi (storici e correnti), avviano indagini in molte province (riorganizzate in tutta la Campania), soffermandosi su artisti, opere d'arte e argenti, come avviene nel Salernitano con il francescano Gabriele Cuomo²³⁵, con il benedettino Simone Leone²³⁶ e con il cappuccino Antonio D'Urso²³⁷.

Gli studi sull'argenteria di Napoli traevano nuova linfa vitale proprio dalle ricognizioni archivistiche sull'organizzazione delle corporazioni di mestiere e sui sistemi di punzonatura compiute dai Catello e rese pubbliche nel 1972 con *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*. Il volume, pubblicato dal Banco di Napoli in un'edizione non commerciabile, giungeva rapidamente ad una seconda edizione nel 1973 – questa volta in distribuzione commerciale –, motivata «soprattutto dal ritrovamento presso l'Archivio di Stato, di un prezioso repertorio notarile, nonché dall'apporto recato da Costantino Bulgari per il tramite di donna Zenaide Giunta di Roccagiovine, che ha anche contribuito con alcune segnalazioni»²³⁸. Come puntualizzato da Bruno Molajoli nelle prefazioni ad entrambe le edizioni, i Catello ponevano fine alla frammentarietà degli studi di settore²³⁹, che dopo il '72 s'intensificheranno e stimoleranno gli interessi di tanti, sia a Napoli che in altre città del Mezzogiorno. Altrettanto entusiasta era Lipinsky, che, nella recensione al primo volume del '72, nel bacchettare l'ambiente accademico partenopeo per il disinteresse verso la materia, esaltava i Catello come i primi storiografi degli argenti napoletani, in quanto, prima di allora, «nessuno aveva osato affrontare un argomento così impegnativo», e

a cura di, *Ritorno al Barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*, catalogo della mostra, Napoli, 12 dicembre 2009 - 11 aprile 2010, Napoli, Electa Napoli, 2009, pp. 108-115, in part. p. 108.

²³⁵ G. Cuomo, *Le leggi eversive del secolo XIX e le vicende degli Ordini Religiosi della Provincia di Principato Citeriore*, 8. *Le opere d'arte, gli argenti e gli arredi sacri, le campane delle chiese degli Ordini religiosi colpiti dalle Leggi Eversive*, Mercato San Severino (Sa), Moriniello, 1972, ristampa, 1988.

²³⁶ S. Leone, *Notizie su artisti ed opere d'arte del sec. XVI estratte dai registri di amministrazione della Badia di Cava*, in «Benedectina», 24, 1977, pp. 333-381.

²³⁷ A. D'Urso, *I cappuccini nella Basilicata e nel Salernitano. Cenni storici*, Salerno, Curia provinciale dei frati minori cappuccini, 1978.

²³⁸ C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, Napoli, Giannini, 1973, p. 6.

²³⁹ B. Molajoli, *Prefazione*, in C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani*, cit., 1972, p. XI; B. Molajoli, *Prefazione*, in C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani*, cit., 1973, pp. 11-19, in part. p. 15 («Mancava tuttavia non diremo una storia, ma perfino un abbozzo, un tentativo di ricostruzione unitaria sulla base di documentazioni estese e sicure, e di discriminazioni critiche che aiutassero a mettere ordine, a veder chiaro nella molteplicità delle componenti tipologiche, degli orientamenti di gusto, dei caratteri qualitativi in una così particolare e tipica attività produttiva»).

reputava il testo «un basamento solido dal quale partire per ulteriori ricerche ed approfondimenti»²⁴⁰, col quale «si sono aperte nuove, inattese e sorprendenti pagine di una storia dell'arte misconosciuta»²⁴¹. Nella recensione alla nuova edizione del '73, Lipinsky avvalorava ulteriormente l'opera dei due cugini mettendola a confronto con la più nota produzione scientifica europea e con i pochi significativi contributi italiani, riferibili ad esempio a Morazzoni, Bargoni, Gregorietti o Bulgari (il volume «supera, e lo dico con cognizione di causa, anche l'opera di Bulgari, per la ricchezza di documentazione di immagini vive ed impressionanti»²⁴²).

La rilettura di contributi otto-novecenteschi riferibili a Filangieri, D'Addosio o Nicolini e le indagini archivistiche, in particolare nell'Archivio di Stato di Napoli, avevano consentito ai Catello di entrare a conoscenza di un grandissimo numero di argentieri, che tuttavia erano stati rubricati solo in parte. Per ammissione degli stessi autori, il cospicuo numero di maestri attivi per il Cinque e la prima metà del Seicento, affiancati finanche da molte notizie storiche, non ne rendeva possibile la pubblicazione per l'assenza di punzoni accertati (a causa della perdita di opere). Al contrario per i maestri attivi tra la fine del Sei e i primi decenni dell'Ottocento, pur nella scarsità delle informazioni (ma al cospetto di una quantità maggiore di opere), ne pubblicavano una percentuale di gran lunga superiore, affiancata da un significativo repertorio di *puntilli*.

I Catello avevano verificato i punzoni battuti sulle lamine di opere documentate e avevano confrontato le iniziali dei nomi dei maestri emersi dalle nuove indagini archivistiche e dalla bibliografia precedente con le lettere dei punzoni ricavati da manufatti di un medesimo periodo. Sì facendo essi erano riusciti a comporre un ampio elenco di artisti e in particolare erano riusciti a costruire una solida griglia di riferimento nella quale ogni punzone è legato ad un nome, che a sua volta è documentato in un certo periodo da carte d'archivio o da una serie di opere datate (per mezzo di iscrizioni o di bolli camerali). Questa griglia veniva sensibilmente arricchita nel '73 con nuovi nominativi, per artefici e consoli, grazie alla consultazione degli atti del notaio Giacomo Antonio Palmieri, che faceva «reperire alcune centinaia di nomi di orefici attivi a Napoli dal 1682 al 1741»²⁴³, e

²⁴⁰ A. Lipinsky, *Recensioni. Elio e Corrado Catello*, cit., p. 440.

²⁴¹ A. Lipinsky, *Recensioni. Elio e Corrado Catello*, cit., p. 441.

²⁴² A. Lipinsky, *Argenti napoletani*, cit., p. 248. Per una ulteriore recensione cfr. A. Lipinsky, *Da libri e periodici. Catello Corrado, Catello Elio, Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, in «Napoli Nobilissima», 13, 1974.

²⁴³ C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani*, cit., 1973, p. 196.

assumeva un assetto che subirà minime integrazioni nel nuovo secolo (invero con conseguenze, come si vedrà, sul progredire del settore specialistico).

Finalmente era diventato possibile assegnare una paternità a tante opere d'arte in argento che fino ad allora erano state ignorate o a malapena citate in contributi storico-artistici. Finalmente era diventato possibile parlare di maestri dell'argento, tramandati dalle fonti, con le opere a fronte, e ricostruire nuove personalità di artisti. Valgono per l'argenteria e per l'oreficeria le considerazioni espresse da Bologna nella prefazione al successivo volume dei Catello del 1975, *L'oreficeria a Napoli nel XV secolo* (che evidenziava l'esistenza di vari centri di produzione orafa e argentaria, non solo a Napoli, bensì a Salerno, a Matera e a Taranto), ovvero che le fatiche dei due autori, spese in un «campo sostanzialmente sconosciuto», ponevano «le pietre angolari di un edificio di cui solo ora, proprio per merito della giusta collocazione di queste pietre angolari, s'incominciano a intravedere le sagome complessive»²⁴⁴. Gli autori avevano quindi aperto un inedito discorso all'interno della storiografia artistica napoletana, e cominciavano a ricostruire le vicende dell'arte orafa meridionale nel suo svolgimento storico-artistico, arricchendo il panorama della civiltà artistica meridionale. Un peso non irrilevante assumevano queste altre parole di Bologna:

«[Il volume del 1975] fornisce una prova ulteriore di quanto avessero torto i vecchi storici, specialmente locali, che, per un inveterato quanto ingiustificato complesso d'inferiorità, hanno trattato dell'attività artistica svolta a Napoli fra Tre e Cinquecento come d'una attività puramente eclettica, ripetitiva e, in ultima istanza, provinciale. Questo nuovo lavoro conferma che la Napoli artistica dell'età angioina ed aragonese fu invece una grande ed autonoma capitale dell'arte»²⁴⁵.

I due cugini, che erano riusciti a comporre un primo importantissimo repertorio di punzoni e parimenti un consistente repertorio di manufatti partenopei, intensificavano gli studi non solo a Napoli, bensì in territori provinciali, occupandosi oltre che di suppellettile sacra e profana, anche di scultura e statuaria in argento, che solo dopo, con Raffaello Causa, sarà considerata quale aspetto peculiare della civiltà artistica napoletana²⁴⁶. Nello stesso decennio abbiamo contributi – in particolare di Elio – sulla Cappella e sul Tesoro di San Gennaro a Napoli, su Michele Lofrano a Napoli come su Pietro Vannini ad Ariano

²⁴⁴ F. Bologna, *Prefazione*, in C. Catello, E. Catello, *L'oreficeria a Napoli nel XV secolo*, Cava de' Tirreni (Sa), Di Mauro, 1975, p. IX.

²⁴⁵ F. Bologna, *Prefazione*, in C. Catello, E. Catello, *L'oreficeria a Napoli*, cit., p. XI.

²⁴⁶ C. Catello, *Scultori argentieri a Napoli in età barocca e due inedite statue d'argento*, in P. Leone de Castris, a cura di, *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli, Electa, 1988, pp. 281-286, in part. p. 285 nota 1.

Irpino, e soprattutto abbiamo affondi su Giuseppe Sanmartino e Gian Domenico Vinaccia, dai quali si giungerà agli approfondimenti fatti con la mostra *Civiltà del '700 a Napoli* (1979-80), ai modelli per argentieri di Orazio Scoppa, a Lorenzo Vaccaro, a Paolo De Matteis e a Francesco Solimena, che stimoleranno notevolmente gli studiosi²⁴⁷. Le loro ricerche s'intrecciavano a quelle di Lipinsky, che allora intensificava la frequentazione del Salernitano²⁴⁸, di Alessandra Perriccioli²⁴⁹, de Martini²⁵⁰, Borrelli²⁵¹, Strazzullo²⁵²,

²⁴⁷ C. Catello, E. Catello, *Statue d'argento a Napoli nel Sei e Settecento*, in M. Vajro, a cura di, *Strenna Napoletana per il 1974*, Napoli, Delfino, 1974, pp. 31-38; E. Catello, *L'oreficeria napoletana e un calce del Tesoro di S. Gennaro*, in «Arte cristiana», 62, 1974, pp. 237-239; E. Catello, *Un ostensorio di Pietro Vannini nella cattedrale di Ariano Irpino*, in «Napoli nobilissima», 13, 1974, pp. 59-63; C. Catello, E. Catello, *La Cappella del Tesoro di San Gennaro*, Napoli, Edizioni del Banco di Napoli, 1977; E. Catello, *Quattro statue d'argento di Giuseppe Sanmartino*, in «Antologia di belle arti», 2, 1978, pp. 49-51; E. Catello, *Gian Domenico Vinaccia e il paliotto di San Gennaro*, in «Napoli nobilissima», 18, 1979, pp. 121-132; C. Catello, E. Catello, *Argenti*, in *Civiltà del '700 a Napoli. 1734-1799*, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte, Palazzo Reale, Museo Pignatelli, Museo di San Martino, Museo Duca di Martina, Caserta, Palazzo Reale, dicembre 1979 - ottobre 1980, coordinamento di N. Spinosa, Firenze, Centro Di, 1979-80, pp. 217-227; E. Catello, *Modelli per argentieri di Orazio Scoppa*, in «Arte cristiana», 69, 1981, pp. 145-150; E. Catello, *Lorenzo Vaccaro scultore argentiere*, in «Napoli nobilissima», 21, 1982, pp. 8-16; E. Catello, *L'arte argentaria napoletana nel XVIII secolo*, in F. Strazzullo, a cura di, *Settecento napoletano*, Napoli, Liguori, 1982, I, pp. 45-62; E. Catello, *Francesco Solimena disegni e invenzioni per argentieri*, in «Napoli nobilissima», 24, 1985, pp. 108-111.

²⁴⁸ A. Lipinsky, *Opere di oreficeria medioevale sulla costiera amalfitana*, in «Bollettino di Storia dell'arte», 1, 1973; A. Lipinsky, *Il Tesoro Sacro medioevale della costiera amalfitana*, in Centro "Raffaele Guariglia" di Studi Salernitani, a cura di, *Amalfi nel Medioevo*, atti del congresso internazionale, Amalfi, 14 - 16 giugno 1973, Salerno, De Luca, 1977, pp. 403-412; A. Lipinsky, *La Ferula abbaziale di S. Roberto di Molesmes promotore della riforma cistercense, capolavoro della scuola orafa di Amalfi (anno 1092)*, Roma, 1978, dattiloscritto. Ho citato altri suoi interventi meridionali in una nota all'inizio del presente paragrafo.

²⁴⁹ A. Perriccioli, *Gli argenti del Tesoro del Monastero di Santa Chiara*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli», 17, 1974-75, pp. 223-268.

²⁵⁰ V. de Martini, *Introduzione allo studio di Paolo De Matteis*, in «Napoli nobilissima», 14, 1975, pp. 209-228; V. de Martini, *Arte e museo*, in *Il Museo di Guardia Sanframondi*, Salerno, Boccia, 1979 (pagine non numerate); V. de Martini, M.A. Fusco, M. Utili, *Catalogo*, in *ivi*; V. de Martini, *Il Museo di Guardia Sanframondi*, in «Napoli nobilissima», 18, 1979, pp. 195-198; V. de Martini, *Documenti per gli armadi della sagrestia e per alcuni lavori di Matteo Treglia, Gaetano Fumo, Arcangelo Guglielmelli, Giuseppe Troccola, Bartolomeo Ghetti, Francesco Solimena e altri nella chiesa dei Gerolamini*, in N. Spinosa, a cura di, *Le arti figurative a Napoli nel Settecento. Documenti e ricerche*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1979, pp. 63-70.

²⁵¹ G. Borrelli, *Il modello del pittore De Matteis per il S. Sebastiano in argento di Guardia Sanframondi*, in «Napoli nobilissima», 15, 1976, pp. 121-123.

Bologna²⁵³, González-Palacios²⁵⁴, Fittipaldi, che faceva il punto sugli scultori napoletani del Settecento²⁵⁵, e alle altre iniziali investigazioni condotte in regioni diverse da Maria Pia Di Dario Guida (Calabria)²⁵⁶, Anna Grelle Iusco (Basilicata)²⁵⁷, o Elvira Marra²⁵⁸; di costoro ho richiamato pochi titoli in nota.

L'evento che ha definitivamente consacrato gli studi di argenteria napoletana e ne ha segnato la fortuna è stata l'esposizione già ricordata sopra del 1979-80, *Civiltà del '700 a Napoli*. L'evento diveniva un concreto, convinto e solido strumento di riscatto per un Meridione ignorato da decenni e totalmente abbandonato col suo patrimonio artistico, sul quale «stagnava il veto della opposizione risorgimentale, liberale ed unitaria»²⁵⁹, avversa ai Borbone; inaugurava di conseguenza l'alba di una nuova era, «gli studiosi si sono una buona volta messi in moto»²⁶⁰. È ben noto il rilievo assunto dalla mostra – che conquistava le attenzioni dell'opinione pubblica nazionale²⁶¹ – sugli sviluppi futuri della storia dell'arte

²⁵² F. Strazzullo, *Una replica di Alessandro Algardi nel Duomo di Napoli*, Napoli, Arte Tipografica, 1974, scritto in occasione del matrimonio Del Cupola-Di Stefano; F. Strazzullo, *La Real Cappella del Tesoro di S. Gennaro. Documenti inediti*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1978; F. Strazzullo, *Le manifatture d'arte di Carlo di Borbone*, Napoli, Liguori, 1979.

²⁵³ F. Bologna, *A silver sculpture ascribed to Domenico Antonio Vaccaro*, in «The Burlington magazine», 121, 1979, pp. 220-225.

²⁵⁴ A. González-Palacios, *Fatti e congetture su Michele Lofrano*, in «Antologia di Belle Arti», 5, 1978, pp. 65-68; A. González-Palacios, *Domenico Antonio Vaccaro St. Michael?*, in «The Burlington magazine», 121, 1979, p. 118; A. González-Palacios, *Le arti decorative e l'arredamento alla corte di Napoli: 1734-1805*, in *Civiltà del '700 a Napoli*, cit., II, 1980, pp. 76-95, in part. pp. 81-84.

²⁵⁵ T. Fittipaldi, *Scultura napoletana del Settecento*, Napoli, Liguori, 1980.

²⁵⁶ M.P. Di Dario Guida, a cura di, *Arte in Calabria. Ritrovamenti, restauri, recuperi*, Cava dei Tirreni (Sa), Di Mauro, 1975, con edizioni successive; M.P. Di Dario Guida, *I beni culturali e le chiese di Calabria*, in *Atti del convegno ecclesiale regionale promosso dalla Conferenza Episcopale Calabria*, Reggio Calabria, Gerace, 24 - 26 ottobre 1980, Reggio Calabria, Laruffa, 1981, pp. 241-266; M.P. Di Dario Guida, a cura di, *Itinerari per la Calabria*, Roma, Editoriale l'Espresso, 1983.

²⁵⁷ A. Grelle Iusco, a cura di, *Arte in Basilicata*, catalogo della mostra, Matera, Palazzo del Seminario, 1979, Roma, De Luca, 1981.

²⁵⁸ E. Marra, *Il maestro G.S M. Un contributo per la conoscenza dell'arte orafa napoletana*, in *Itinerari. Contributi alla storia dell'arte in memoria di Maria Luisa Ferrari*, Bologna-Firenze, Nuova Alfa Editoriale-S.P.E.S., 1979, I, pp. 135-138.

²⁵⁹ R. Causa, *Prefazione*, in *Civiltà del '700 a Napoli. 1734-1799*, cit., 1979, I, p. 9.

²⁶⁰ R. Causa, *Prefazione*, in *Civiltà del '700 a Napoli. 1734-1799*, cit., 1979, I, p. 9.

²⁶¹ Ad esempio cfr. R. Pane, *Civiltà del Settecento a Napoli*, in «Napoli nobilissima», 19, 1980, pp. 83-98; E. Catello, *Il presepe alla Mostra della civiltà del Settecento a Napoli*, in «Napoli nobilissima», 19, 1980, pp. 117-126; A. Luise, R. Savoia, *Civiltà del '700 a Napoli: indagine conoscitiva sul pubblico*, in «Bollettino

napoletana e così dell'argenteria napoletana, sapientemente ripercorsi da Ruotolo, che ha ricostruito la fortuna delle arti decorative a Napoli dagli anni '70 del secolo scorso fin quasi ai giorni nostri (2009), e al quale rinvio per i protagonisti (in grossa sostanza elencati sopra) e per le occasioni editoriali ed espositive²⁶². Il cambiamento dei tempi era attestato anche dalla comparsa dell'argenteria di Napoli nel volume *Gli argenti. Italia - Francia - Germania* de *I quaderni dell'antiquariato* del 1981²⁶³ e dalle considerazioni avanzate da Serena Romano sulla produzione orafa nel Regno di Napoli nel 1987²⁶⁴.

Da questo momento in avanti, sulla cultura artistica partenopea non mancheranno mostre che non esibiranno argenti, oppure volumi miscelanei e enciclopedici (si pensi a *Storia del Mezzogiorno*) o riviste (non solo «Napoli nobilissima») e periodici (ad esempio *Ricerche sul '600 napoletano*) che non illustreranno la produzione argentaria, e non mancheranno, come ovvio, momenti specifici sull'argenteria e sull'oreficeria. Replicando quanto fondamentalmente scritto da Ruotolo, ma accennando solo alle mostre, in quanto eventi di maggiore portata comunicativa (la cui realizzazione implica non solo attività scientifica, bensì capacità organizzativa, accordi tra enti, restauri, competenze espositive e collaborazione tra professionisti di discipline diverse), quelle a breve elencate palesano il costante e sistematico interesse degli studi promossi a Napoli e dintorni, da studiosi gravitanti su Napoli, per gli argomenti di cui discorro: *Civiltà del Seicento a Napoli* (1984-85)²⁶⁵, *The treasure of San Gennaro. Baroque Silver from Naples* (New York, Londra, Dublino, 1987-88)²⁶⁶, *Tre secoli di argenti napoletani* (1988)²⁶⁷, *Capolavori negati. Tesori*

d'arte», 11, 1981, pp. 127-136; P. Di Maggio, *Civiltà del '700 a Napoli: il pubblico e la didattica*, in *L'immagine dei musei negli anni '80*, in «Bollettino d'arte», Supplemento, 1, 1982, p. 95; R. Savoia, *L'indagine sul pubblico della mostra Civiltà del '700 a Napoli: il pubblico e la didattica*, in *ivi*, p. 96.

²⁶² R. Ruotolo, *Per un profilo della storiografia delle arti decorative a Napoli*, *cit.*, pp. 108-115.

²⁶³ E. Catello, G. Mabile, H. Brunner, *Gli argenti. Italia - Francia - Germania*, in *I quaderni dell'antiquariato*, Milano, Fratelli Fabbri, 1981.

²⁶⁴ S. Romano, *Fatti e personaggi nel Regno di Napoli*, in *Oreficerie e smalti traslucidi nei secoli XIV e XV*, «Bollettino d'arte», Numero speciale, 43, 1987, pp. 97-112; nello stesso volume è utile anche M. Campbell, *L'oreficeria italiana nell'Inghilterra medievale, con una nota sugli smalti italiani del XIV e XV secolo nel Victoria and Albert Museum*, in *ivi*, pp. 1-16.

²⁶⁵ R. Causa, G. Galasso, N. Spinosa, a cura di, *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte, Museo Pignatelli, 24 ottobre 1984 - 14 aprile 1985, Napoli, Electa Napoli, 1984-85.

²⁶⁶ N. Spinosa, F. Navarro, a cura di, *The treasure of San Gennaro. Baroque Silver from Naples*, catalogo della mostra, New York, The Brooklyn Museum, 28 ottobre 1987 - 18 gennaio 1988, Napoli, Electa Napoli, 1987, con schede di Angela Catello; voluta dal Ministero degli affari esteri, dal Ministero per i beni culturali e ambientali e dalla Soprintendenza per i beni artistici e storici di Napoli, la mostra ha avuto un seguito a

d'arte del Comune di Napoli (1989)²⁶⁸, *Arte sacra di Palazzo. La Cappella Reale di Napoli* (1989)²⁶⁹, *Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale* (1994)²⁷⁰, *Gli arredi sacri della Cappella di Palazzo* (Caserta, 1997)²⁷¹, *Civiltà dell'Ottocento. Le arti a Napoli dai Borbone ai Savoia* (1997-98)²⁷², *Il tesoro delle reliquie* (Benevento, 2000)²⁷³, *La Croce. Dalle origini agli inizi del secolo XVI* (2000)²⁷⁴, *Giubili e Santi d'argento* (2000-01)²⁷⁵, e *Gioielli regali* (Caserta, 2005)²⁷⁶, *Alla corte di Vanvitelli* (Caserta, 2009)²⁷⁷, *I Borghi e le Strade delle Arti di Napoli* (2009)²⁷⁸, *Ritorno al Barocco* (2009-10)²⁷⁹, *Ori e Argenti*

Londra (Accademia italiana delle arti e delle arti applicate, 18 giugno - 15 luglio 1988) e a Dublino (Museo nazionale, 24 luglio - 4 settembre 1988).

²⁶⁷ C. Catello, a cura di, *Tre secoli di argenti napoletani*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 22 aprile - 2 maggio 1988, mostra a cura di A. Caròla-Perrotti, Napoli, Electa Napoli, 1988.

²⁶⁸ G. Cautela, P. Leone de Castris, M. Mormone, F. Petrelli, a cura di, *Capolavori negati. Tesori d'arte del Comune di Napoli*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 22 aprile - 7 maggio 1989, Napoli, Electa Napoli, 1989.

²⁶⁹ A. Porzio, a cura di, *Arte sacra di Palazzo. La Cappella Reale di Napoli*, Napoli, Arte Tipografica, 1989.

²⁷⁰ W. Prohaska, N. Spinosa, a cura di, *Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale 1707-1734*, catalogo della mostra, Vienna, Kunstforum der Bank Austria, 10 dicembre 1993 - 20 febbraio 1994, Napoli, Castel Sant'Elmo, 19 marzo - 24 luglio 1994, Napoli, Electa Napoli, 1994.

²⁷¹ *Gli arredi sacri della Cappella di Palazzo*, catalogo della mostra, Caserta, Cappella Palatina, marzo 1997, Napoli, X-Press, 1997.

²⁷² *Civiltà dell'Ottocento. Le arti a Napoli dai Borbone ai Savoia*, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte, Caserta, Palazzo Reale, 25 ottobre 1997 - 26 aprile 1998, Napoli, Electa Napoli, 1997.

²⁷³ V. de Martini, a cura di, *Il tesoro delle reliquie. Fasti e riti di Vincenzo Maria Orsini papa "beneventano"*, catalogo della mostra, Benevento, 1° - 16 luglio 2000, Roma, Artemide, 2000.

²⁷⁴ B. Ulianich, a cura di, *La Croce. Dalle origini agli inizi del secolo XVI*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Nuovo, 25 marzo - 14 maggio 2000, Napoli, Electa Napoli, 2000.

²⁷⁵ A. Catello, U. Bile, a cura di, *Giubili e Santi d'argento*, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte, 17 dicembre 2000 - 28 gennaio 2001, Napoli, Electa Napoli, 2000.

²⁷⁶ V. de Martini, a cura di, *Gioielli regali. Ori, smalti, coralli e pietre preziose nel Real Palazzo di Caserta tra XVIII e XX secolo*, catalogo della mostra, Caserta, Palazzo Reale, 7 giugno - 30 ottobre 2005, Milano, Skira, 2005. Benché non relativa ad argenti e non realizzato a Napoli (ma promosso da studiosi napoletani), mi sembra opportuno inserire l'evento perché riferisce di approfondimenti in un campo aperto in Campania da pochi anni e indaga i gioielli anche attraverso carte d'archivio e oggetti riportati da dipinti e sculture note.

²⁷⁷ N. Spinosa, a cura di, *Alla corte di Vanvitelli. I Borbone e le arti alla Reggia di Caserta*, catalogo della mostra, Caserta, Reggia, 4 aprile - 6 luglio 2009, Milano, Electa, 2009.

²⁷⁸ N. D'Arbitrio, a cura di, *I Borghi e le Strade delle Arti a Napoli. I gioielli e i tessuti d'oro e d'argento dei maestri dell'arte*, catalogo della mostra, Napoli, Archivio di Stato, maggio 2009, Napoli, Artemisia Laboratorio di Comunicazione, 2009, realizzata per la XV Edizione di Maggio dei Monumenti 2009.

²⁷⁹ N. Spinosa, a cura di, *Ritorno al Barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*, catalogo della mostra, Napoli, 12

dell'Annunziata (2010)²⁸⁰, *Le meraviglie del Tesoro di San Gennaro* (2011)²⁸¹, *Sannio e Barocco* (Benevento, 2011)²⁸², *Il Tesoro di Napoli* (Roma, 2013-14)²⁸³, *Ori, argenti, gemme e smalti della Napoli angioina 1266-1381* (2014)²⁸⁴. Questo elenco potrebbe essere integrato – sperando di non forzare troppo – dagli incontri di *San Gennaro patrono delle arti. Conversazioni in Cappella* (2012-2018), ovvero dagli appuntamenti seminariali ricadenti sotto tale titolo, che, grazie all'impegno di Stefano Causa, ritornano annualmente dal 2012, perché intendono mostrare nuovamente, attraverso una nuova luce («raccontare pianamente e pienamente l'arte in Cappella, come se la visitassimo la prima volta») ²⁸⁵, le opere della Cappella del Tesoro del Santo.

Gli eventi passati brevemente in rassegna, che conducono anche alla redazione di nuovi cataloghi dei musei del Capoluogo²⁸⁶, danno conto degli indirizzi intrapresi dalla ricerca archivistica e storico-artistica nel periodo piuttosto lungo di un quarantennio, nel quale, in fatto di argenti, i protagonisti sono stati Elio e Corrado Catello, sia per una partecipazione diretta che per una partecipazione indiretta, ossia perché costantemente citati, seguiti poi da Angela (che si è occupata anche di gioielli). Dei loro studi e delle loro indagini, affiancate da quelle di Rizzo²⁸⁷ e di altri assidui frequentatori d'archivi, si sono avvalse giovani e

dicembre 2009 - 11 aprile 2010, cit.

²⁸⁰ *Ori e Argenti dell'Annunziata*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Nuovo, 2010, Napoli, Vpoint, 2010.

²⁸¹ P. Jorio, a cura di, *Le meraviglie del Tesoro di San Gennaro. Le pietre della devozione*, catalogo della mostra, Napoli, Cappella di San Gennaro, 9 aprile - 12 giugno 2011, Roma, De Luca, 2011.

²⁸² V. de Martini, a cura di, *Sannio e Barocco*, catalogo della mostra, Benevento, Museo del Sannio, 7 aprile - 15 giugno, Napoli, ESI, 2011.

²⁸³ P. Jorio, C. Paolillo, a cura di, *Il Tesoro di Napoli. I capolavori del Museo di San Gennaro*, catalogo della mostra, Roma, Fondazione Roma, 30 ottobre 2013 - 16 febbraio 2014, Milano, Skira, 2013.

²⁸⁴ P.L. Leone de Castris, a cura di, *Ori, argenti, gemme e smalti della Napoli angioina 1266-1381*, catalogo della mostra, Napoli, Cappella e Museo del Tesoro di San Gennaro, 11 ottobre - 31 dicembre 2014, cit.

²⁸⁵ S. Causa, *Premessa*, in S. Causa, a cura di, *San Gennaro patrono delle arti. Conversazioni in Cappella*, ciclo di incontri, Napoli, Cappella di San Gennaro, 16, 23, 30 maggio, 13 giugno 2012, Napoli, Arte'm, 2012, p. 7. L'ultimo volume, il sesto, afferenti agli incontri del 2018 ed edito sempre da Arte'm, è stato presentato a gennaio 2019.

²⁸⁶ Ad esempio *Il Museo Filangieri* edito da Guida (1988), *Castel Nuovo. Il Museo Civico* edito da Elio De Rosa (1990) e quelli della collana *Guide Artistiche Electa Napoli*, vale a dire Museo Nazionale di Capodimonte (1994, 2002), Museo Pignatelli (1994, 2003), Museo Duca di Martina (1994, 2000), Museo di San Martino (1995, 2002), Museo Archeologico Nazionale (1994, 1999, 2001), Museo Artistico Industriale (1998), e Palazzo Reale di Napoli (1995), Palazzo Reale di Caserta (1994) e Monastero di Santa Chiara di Napoli (1995).

²⁸⁷ Sono molteplici i contributi di Vincenzo Rizzo alla conoscenza dell'arte napoletana. Tra questi, per dare

meno giovani generazioni di studiosi, che proprio in quelle occasioni esordivano. Così è stato possibile arricchire lo scenario dei maestri argentieri attivi in città, sia con inediti punzoni, che con inediti nomi emersi dalle antiche carte; seguire la diffusione delle loro opere negli antichi Stati preunitari; sondare le relazioni tra i partenopei e altri argentieri, nonché le influenze esercitate da altri centri di produzione figurativa. Così è stato possibile far emergere personalità complesse di scultore-argentiere (accanto a Lorenzo Vaccaro anche Giuseppe Conforto)²⁸⁸ o di architetto-scultore-argentiere (accanto a Domenico Antonio Vaccaro, quale emblema di sintesi delle arti²⁸⁹, anche Carlo Schisano)²⁹⁰, quindi

l'idea dei passi compiuti dalla ricerca dagli anni '70, rinvio a V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli, Altrastampa, 2001, nel quale l'autore ricostruisce le vicende dei due artisti relazionandole al contesto artistico partenopeo e chiarendo il rapporto con la produzione in argento e gli argentieri. Cfr. anche, perché relativo a un'opera salernitana, V. Rizzo, *Domenico Antonio Vaccaro e il paliotto d'argento del duomo di Amalfi (1711)*, in «Rassegna del Centro di cultura e storia amalfitana», 23, 2003, pp. 143-156.

²⁸⁸ Noto da tempo alla critica, anche perché documentato nella realizzazione della statua equestre di Filippo V a Napoli in collaborazione con Lorenzo Vaccaro, eseguita negli anni 1702-05 e distrutta nel 1707 (A. Colombo, *La statua equestre di Filippo V al Largo del Gesù*, in «Napoli nobilissima», 9, 1900, pp. 9-13), inserito nei repertori dei Catello dal 1972 (C. Catello, E. Catello, *Argenti Napoletani dal XVI al XIX secolo*, cit., 1972, pp. 103, 240-241) e proiettato in un contesto nazionale dal 2005 (M. Minati, in G. Morello, V. Francia, R. Fusco, a cura di, *Una Donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, catalogo della mostra, Città del Vaticano, 11 febbraio - 13 maggio 2005, Roma, Motta, 2005, p. 141), ha goduto solo recentemente di maggiori attenzioni, cfr. A. Braca, *Josef de Conforto invenit et fecit: la statua d'argento di San Michele arcangelo a Calvanico*, in A. Laghezza, a cura di, *Il santuario di San Michele di Cima e il culto micaelico a Calvanico*, Bari, Edipuglia, 2014, pp. 51-64; A. Ricco, *Un modello romano per l'argentiere napoletano Giuseppe Conforto, e un'aggiunta a Paolo De Matteis*, inserito nel volume in onore di Mario Alberto Pavone, curato da A. Amendola, L. Lorizzo e D. Salvatore, in corso di stampa.

²⁸⁹ B. Gravagnuolo, F. Adriani, a cura di, *Domenico Antonio Vaccaro sintesi delle arti*, Napoli, Guida, 2005.

²⁹⁰ Anch'esso noto da tempo e costantemente ricordato da tante fonti, è stato riconsiderato dalla critica grazie ad Elio Catello, che evidenziava le sue capacità in molteplici campi dell'arte (E. Catello, *Per Carlo Schisano*, in E. Catello, *Scritti e documenti di Storia dell'arte*, Napoli, Civita, 1994, pp. 367-371). Più di recente sono state illustrate altre sue esperienze a Napoli e in provincia, cfr. ad esempio E. Catello, *Carlo Schisano architetto in S. Caterina in Formello*, in «Napoli nobilissima», 1/2, 2008, pp. 51-58; U. Di Furia, *La statua dell'Immacolata sulla Guglia e nella chiesa del Gesù Nuovo*, in «Napoli nobilissima», 5/6, 2011, pp. 213-240; A. Ricco, *Alcune aggiunte a Carlo Schisano e altre "cose" del Museo diocesano di Sant'Angelo dei Lombardi*, in F. Abbate, a cura di, *Cinquantacinque racconti per dieci anni. Scritti di storia dell'arte*, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino, 2013, pp. 409-423; S. Milano, *La Chiesa di Santa Maria de Jesu*, Cava de' Tirreni (Sa), Areablu, 2017, pp. 125, 202-203.

approfondire i rapporti tra scultori, pittori e argentieri per la collaborazione in grandi cantieri e per i modelli da tradurre in materia preziosa. Codesti rapporti sono stati ben analizzati da Gian Giotto Borrelli, che non si è limitato ad esplorare per la scultura in argento le influenze della statuaria (soffermandosi più di altri su Giacomo Colombo)²⁹¹, bensì ha proposto derivazioni dalla statuaria in argento di alcune sculture polimeriche²⁹².

Le esposizioni rubricate, tuttavia, danno anche conto di come, dal 1979 ad oggi, la ricerca si sia estesa in territori distanti da Napoli²⁹³. Influyente anche il sisma del 1980 (intensificava nuove ricognizioni territoriali e conduceva all'istituzione di nuove soprintendenze), nell'ultimo ventennio del secolo si registra un aumento – e saranno sempre crescenti – delle iniziative conoscitive sul patrimonio artistico e in metalli nobili in tante province meridionali («dove si conservavano, ignorati o male studiati, molti manufatti di qualità, importati dalla capitale»²⁹⁴), per volontà di funzionari ministeriali e di esponenti nel mondo universitario. In questa direzione si collocano l'enciclopedia dell'Edizioni del Sole, *Storia del Mezzogiorno*, diretta da Giuseppe Galasso e Rosario Romeo²⁹⁵, e i volumi curati da Giovanni Pugliese Carratelli ed editi da Electa Napoli,

²⁹¹ Ad esempio G.G. Borrelli, *Una scultura d'argento di Giacomo Colombo in Molise*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, Electa Napoli, 1999, pp. 7-10; G.G. Borrelli, *Proposte per Giacomo Colombo autore di modelli per argenti*, in F. Abbate, a cura di, *Interventi sulla «questione meridionale». Saggi di storia dell'arte*, Roma, Donzelli, 2003, pp. 289-291. Anche E. Catello, *Argenti napoletani del Seicento*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, Electa Napoli, 1998, pp. 8, 11 doc. 13.

²⁹² G.G. Borrelli, *Lorenzo Vaccaro, Giovan Domenico Vinaccia, Domenico Antonio Vaccaro: modelli per argenti, argenti come modelli*, in R. Casciaro, a cura di, *Cartapesta e scultura polimerica*, atti del convegno, Lecce, 9 - 10 maggio 2008, Galatina (Le), Congedo, 2012, pp. 141-160; i suoi interessi per l'argomento risalgono almeno al 1984, cfr. G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro autore di modelli per argenti*, in «Antologia di belle arti», 21/22, 1984, pp. 127-135. Sul rapporto tra produzione in argento e produzione in cartapesta anche R. Casciaro, *Dal barocco napoletano al barocco leccese: il calco nella genesi della cartapesta salentina*, in L. Gaeta, a cura di, *Scritti in onore di Francesco Abbate. Parte seconda*, in «Kronos», 13, 2009, pp. 37-40.

²⁹³ Nel 1979, Causa, nel parlare di «eredi dei Morazzoni e dei Minieri Riccio» abbandonati «a scandagliare vetrine su vetrine di 'arti minori' e filze infinite di documenti», lasciava presagire un notevole allargamento del campo d'indagine, cfr. R. Causa, *Prefazione*, in *Civiltà del '700 a Napoli. 1734-1799*, cit., 1979, I, p. 10.

²⁹⁴ R. Ruotolo, *Per un profilo della storiografia delle arti decorative a Napoli*, cit., p. 110.

²⁹⁵ *Storia del Mezzogiorno*, diretta da G. Galasso, R. Romeo, Napoli, Edizioni del Sole, 1991, nuova ed., Roma, Editalia, 1994-95, in part. per i saggi nel quarto tomo del volume XI di E. Catello, *Introduzione allo studio delle arti decorative nel Mezzogiorno*, alle pp. 569-584, e di C. Catello, *L'arte orafa e argentaria nel Mezzogiorno d'Italia*, alle pp. 585-604.

*Storia e civiltà della Campania*²⁹⁶. E dai risultati emersi da aree provinciali trarrà notevole profitto la storia dell'argenteria napoletana.

Molti contributi di studiosi napoletani vengono dedicati a tali aree, spinti soprattutto dagli esiti delle ricognizioni effettuate nell'Archivio Storico del Banco di Napoli (più che presso i fondi *Notai e Monasteri soppressi* dell'Archivio di Stato di Napoli), le cui polizze di pagamento indirizzavano gli sguardi in contesti specifici, seppur disparati in quanto avulsi da progetti legati ad un territorio, ove non sempre era possibile rinvenire le opere. Tra tali contributi vanno menzionati quelli rivolti alla Campania, alla Puglia o alla Basilicata, da Elio²⁹⁷, Corrado²⁹⁸, Daria²⁹⁹ e Angela Catello³⁰⁰, che consentivano

²⁹⁶ Nello specifico cfr. O. Ferrari, *La pittura e la scultura del Seicento: Classicismo, Barocco, Rococò*, in *Storia e civiltà della Campania. Il Rinascimento e l'Età Barocca*, Napoli, Electa, 1994, pp. 263-325, con pochi riferimenti alla scultura in argento; P. Giusti, *Le arti decorative*, in G. Pugliese Carratelli, a cura di, *Storia e civiltà della Campania. Il Settecento*, Napoli, Electa, 1994, pp. 275-308, in part. pp. 275-278.

²⁹⁷ E. Catello, *Gli altari d'argento nella cattedrale di Acquaviva delle Fonti*, in «Napoli nobilissima», 20, 1981, pp. 129-134; E. Catello, *L'arte argenteria napoletana nel XVIII secolo*, in F. Strazzullo, *Settecento napoletano*, Napoli, Liguori, 1982, II, pp. 45-62; E. Catello, *Mobili, carrozze e argenti profani del tardo Seicento*, in R. Pane, a cura di, *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, Milano, Ed. di Comunità, 1984, pp. 432-438; E. Catello, *La Vergine d'argento di Altamura*, in *ivi*, pp. 359-361; E. Catello, *Scritti e documenti di Storia dell'arte*, cit.; E. Catello, *I tesori ecclesiastici*, in M.S. Calò Mariani, a cura di, *Capitanata Medievale*, Foggia, Grenzi, 1998; E. Catello, *Argenti napoletani del Seicento*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, Electa Napoli, 1998, pp. 7-15; E. Catello, *La veste d'argento dell'Icona vetere*, in M. Pasculli Ferrara, V. Pugliese, N. Tomaiuoli, a cura di, *Foggia Capitale. La festa delle arti nel Settecento*, catalogo della mostra, Foggia, Palazzo della Dogana, 31 ottobre - 31 dicembre 1998, Napoli, Electa Napoli, 1998; inoltre E. Catello, *Nota sull'attività extrapittorica di Giacomo Del Po*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, Electa Napoli, 2008, pp. 41-44; E. Catello, *Considerazioni su alcuni documenti relativi a manufatti di arte applicata dell'ultimo Seicento*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, Electa Napoli, 2009, pp. 7-13.

²⁹⁸ C. Catello, *Scultori argentieri a Napoli in età barocca e due inedite statue d'argento*, in P. Leone de Castris, a cura di, *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli, Electa, 1988, pp. 281-286; C. Catello, *Per la storia della scultura napoletana in argento. Il busto di S. Matteo apostolo nella parrocchiale di Bomerano-Agerola*, in «Rassegna del Centro di cultura e storia amalfitana», 2, 1991, pp. 179-180; C. Catello, *L'altare argenteo di San Nicola*, in «MCM. Storia delle cose», 30, 12, 1995, pp. 17-20; C. Catello, *Sul restauro del paliotto della cattedrale di Nicosia*, in *Raccolta di scritti in memoria di Antonio Villani, I*, Napoli, Arte Tipografica, 1997, pp. 331-339; C. Catello, D. Catello, *Argenti sacri a Bisceglie*, catalogo della mostra, Bisceglie, Cattedrale, 29 ottobre - 1° novembre 1998, Lecce, Edizione del Grifo, 1998. Anche C. Catello, *I vasi sacri di Montecassino*, in «Arte cristiana», 71, 1983, pp. 93-112; C. Catello, *Argenti italiani nell'Abbazia di Montecassino*, Sorrento (Na), Di Mauro, 1993.

²⁹⁹ D. Catello, *Cenni sulla croce nell'oreficeria*, in «Napoli nobilissima», 36, 1997, 71-76; D. Catello, *Antichi arredi di argento nelle chiese di Torre del Greco*, in P. Pazzi, a cura di, *Contributi per la storia*

l'individuazione di nomi e di opere (tanto busti e statue, quanto suppellettile liturgica), oltre che la revisione del repertorio di punzoni. In terre lontane, ovvero a Gerusalemme, González-Palacios metteva in evidenza capolavori dell'argenteria e dell'oreficeria partenopee, in parte già segnalati dai Catello, attualmente privi di eguali nella Capitale del Vicereame, vale a dire nella città che li aveva realizzati³⁰¹.

La riscoperta della provincia meridionale da parte di coloro che operavano in quei luoghi è accompagnata da progetti di ricerca territoriali quali ad esempio, per la Lucania, il progetto di Mario Rotili (1980)³⁰², il catalogo della precedente mostra di Grelle Iusco (1981)³⁰³, l'altro di Salvatore Abita (1994)³⁰⁴ e quello di Ottavio Cavalcanti (1996)³⁰⁵; per la Puglia, dai progetti di Mimma Pasculli Ferrara (1983)³⁰⁶, Clara Gelao (1994, 2000)³⁰⁷, Antonio Cassiano (1995)³⁰⁸, Rita Mavelli, Michela Tocci e Anna Maria Tripputi (2000)³⁰⁹,

dell'oreficeria, argenteria e gioielleria, Venezia, Edizioni della Biblioteca Orafa Sant'Antonio Abate in San Giovanni Evangelista, 1997, II, pp. 227-231; D. Catello, *I Santi del Golfo*, in «MCM. Storia delle cose», 49, 2000, pp. 52-57.

³⁰⁰ A. Catello, *Scultura liturgica di età barocca. Protettori d'argento*, in «Casa Vogue», Speciale Napoli, 4, 1989, pp. 78-81; A. Catello, *I punzoni degli argenti nel Regno di Napoli*, in «Gazzetta antiquaria», 16, 1993, pp. 38-45.

³⁰¹ A. González-Palacios, *Il gusto dei principi. Arte di corte del XVII e del XVIII secolo*, Milano, Longanesi, 1993, I, pp. 119-130.

³⁰² M. Rotili, *Arte bizantina in Calabria e Basilicata*, Cava de' Tirreni (Sa), Di Mauro, 1980, in part. il capitolo VII su *Oreficeria e metalli lavorati*.

³⁰³ A. Grelle Iusco, a cura di, *Arte in Basilicata*, cit.

³⁰⁴ S. Abita, a cura di, *Argenti in Basilicata*, catalogo della mostra, Matera, Palazzo Lanfranchi, luglio - settembre 1994, Salerno, Edizioni 10/17, 1994.

³⁰⁵ O. Cavalcanti, *Ori e Argenti del Sud. Gioielli in Basilicata*, Matera, R & R Edizioni, 1996.

³⁰⁶ M. Pasculli Ferrara, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XIX secolo. Pittori, scultori, marmorari, architetti, ingegneri, argentieri, riggiolari, organari, ferrari, ricamatori, banderari, stuccatori*, con ricerche documentarie di E. Nappi, Fasano (Br), Schena, 1983.

³⁰⁷ C. Gelao, a cura di, *Confraternite arte e devozione in Puglia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra, Bari, 9 ottobre - 27 novembre 1994, Napoli, Electa Napoli, 1994; C. Gelao, a cura di, *La Puglia al tempo dei Borbone*, Bari, Adda, 2000, in part. R. Mavelli, *Oreficeria e argenteria sacra e profana* a pp. 231-244.

³⁰⁸ A. Cassiano, a cura di, *Il barocco a Lecce e nel Salento*, catalogo della mostra, Lecce, Museo Provinciale Sigismondo Castromediano, 8 aprile - 30 agosto 1995, Roma, De Luca, 1995, in part. M. Paone, *I lunghi secoli dell'argento* a pp. 179-191.

³⁰⁹ R. Mavelli, M. Tocci, A.M. Tripputi, a cura di, *Tra Sacro e Profano. I gioielli nei tesori delle chiese e nella ritrattistica dal '700 al '900*, catalogo della mostra, Bisceglie, Cattedrale, 15 settembre - 15 ottobre 2000, Bari, Castello Svevo, 22 ottobre - 15 dicembre 2000, Lavello, Finiguerra, 2000.

cui ne vanno aggiunti altri volti alla disamina di relazioni con il Mediterraneo; per la Calabria, da ricerche su singole realtà o singole opere, e da pochi progetti territoriali, tra i quali cito quello di Mara Teresa Sorrenti sul reggino (2000)³¹⁰ e, ma per i gioielli, quelli di Cavalcanti (1991)³¹¹ e Domenico Pisani (1997)³¹², nonché le osservazioni di carattere generale di Natale Pagano (1981)³¹³ e qualche altro scritto³¹⁴. Tralasciando le distinzioni regionali, si riscontrano saggi su argomenti specifici, tra i quali segnalo solo quelli relativi a sculture in argento e a punzonature di Gelao³¹⁵, Pasculli Ferrara³¹⁶, Franca Luisa Bibbo³¹⁷, Pisani³¹⁸ e Sofia Di Sciascio³¹⁹. Si evidenziano anche interventi, tra i tanti, su

³¹⁰ M.T. Sorrenti, *Argenteria sacra nelle diocesi della provincia reggina*, in R.M. Cagliostro, C. Nostro, M.T. Sorrenti, a cura di, *Sacre visioni. Il patrimonio figurativo nella provincia di Reggio Calabria (XVI-XVIII secolo)*, catalogo della mostra, Reggio Calabria, Rotonda Nervi, 16 dicembre 1999 - 20 febbraio 2000, Roma, De Luca, 1999, pp. 57-59.

³¹¹ O. Cavalcanti, *Ori antichi di Calabria. Segni, simboli, funzioni*, Palermo, Sellerio, 1991.

³¹² D. Pisani, a cura di, *Il gioiello popolare calabrese*, catalogo della mostra, Rende, Museo Civico, 30 settembre - 30 ottobre 1997, Napoli, Electa Napoli, 1997; anche D. Pisani, *L'arte orafa della Calabria Citeriore nel Museo Civico di Rende*, in D. Liscia Bemporad, L. Lenti, a cura di, *Gioielli in Italia*, Venezia, Marsilio, 1996.

³¹³ N. Pagano, *Argenterie e paramenti sacri, un problema del nostro tempo*, in *I Beni culturali e le chiese di Calabria*, atti del convegno ecclesiale regionale, Reggio Calabria, Gerace, 1980, Reggio Calabria, Laruffa, 1981, pp. 284-285.

³¹⁴ G. Trombetti, *Sulle botteghe argentiere a Castrovillari*, in «Alternativa Sud», 8-9, 1982, pp. 8-9 (anche G. Trombetti, *Castrovillari nei suoi momenti d'arte*, Castrovillari (Cs), Il Coscile, 1989); V. Vilella, *Oreficerie ed argenterie napoletane settecentesche nelle chiese calabresi*, in «Calabria sconosciuta», 9, 1986, pp. 39-43; R. Dattola Morello, *Argenterie e manufatti per il culto eucaristico e mariano nell'Arcidiocesi di Reggio Calabria e Bova*, in *Segni figurativi del Culto Eucaristico e Mariano nell'Arcidiocesi di Reggio Calabria-Bova*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1988, pp. 242-243.

³¹⁵ C. Gelao, *Una statua d'argento di Paolo De Matteis nella cattedrale di Bitetto*, in «Napoli nobilissima», 21, 1982, pp. 188-195.

³¹⁶ M. Pasculli Ferrara, *Due patroni per la città di Bari: il San Sabino di Andrea Finelli (1674) e in San Nicola di Giovanni Corsi (1794)*, in «Storia dell'arte», 71, 1991, pp. 109-119; M. Pasculli Ferrara, *Un S. Anastasio d'argento di Andrea De Blasio e Nunzio Nauclerio*, in *Puglia Daunia*, 1994, pp. 21-24; M. Pasculli Ferrara, *L'altare d'argento*, in V. Cazzato, M. Fagiolo, M. Pasculli Ferrara, *Atlante del Barocco in Italia. Terra di Bari e Capitanata*, Roma, De Luca, 1996, pp. 258-259.

³¹⁷ F.L. Bibbo, *L'altare d'argento di San Nicola*, Bari, Levante, 1987.

³¹⁸ D. Pisani, *Il busto argenteo di San Bruno*, in «Vivarium Scyllacense», 1/2, 1996, pp. 11-42.

³¹⁹ S. Di Sciascio, *Maestri argentieri napoletani nella diocesi di Bari (secoli XVII-XVIII)*, in «Napoli nobilissima», 31, 1992, pp. 68-76; S. Di Sciascio, *Gli Argenti*, in A. Gravina, a cura di, *Atti del 20 Convegno nazionale sulla Preistoria-Protostoria-Storia della Daunia*, San Severo, 27 - 28 novembre 1999, San Severo (Fg), Centro Grafico, 2000, pp. 95-204; S. Di Sciascio, *Reliquie e reliquiari dei Luoghi Santi in Puglia*, in

collezioni ben circoscritte da parte di Bibbo (Acerenza, Bari, Polignano a Mare, Altamura)³²⁰, Gelao (Acerenza)³²¹, Pasculli Ferrara e Stefano Milillo (Bitonto)³²² e Giovanni Boraccesi (Rutigliano)³²³, al quale si deve una successiva ricerca sull'argenteria sacra pugliese del Tre e Quattrocento³²⁴; o ancora di Rosanna Malaspina (Bagnara)³²⁵ e Maria Teresa Cascione (Matera)³²⁶. Sull'esempio di Napoli, aumentano le attenzioni per i tesori dei principali luoghi di culto nonché mète di pellegrinaggio del Sud, quali la basilica di San Nicola a Bari e il santuario di San Michele Arcangelo sul Gargano, che si traducono in eventi e pubblicazioni di vario tenore, riconducibili ad esempio a Lettierio Munafò, Vito Antonio Melchiorre e Gerardo Cioffari per il tesoro di San Nicola³²⁷ e a Matteo Sansone, Rita Mavelli e Anna Maria Tripputi per quello di San Michele³²⁸.

M.S. Calò Mariani, a cura di, *Il cammino di Gerusalemme, atti del convegno*, atti del convegno, Bari, Brindisi, Trani, 18 - 22 maggio 1999, Bari, Adda, 2002, pp. 327-342.

³²⁰ F.L. Bibbo, *L'argenteria sacra della diocesi di Acerenza (XII-XVIII sec.)*, in «Bollettino della Biblioteca provinciale di Matera», 6, 1983, pp. 13-44; F.L. Bibbo, *Museo di San Nicola. Oggetti liturgici dal XIII al XVIII secolo*, in C. Gelao, a cura di, *Itinerari per i musei di Bari. 4*, Bari, Edipuglia, 1987; F.L. Bibbo, *L'argenteria sacra della diocesi di Acerenza. XVIII sec. - Unità d'Italia*, in «Bollettino della Biblioteca provinciale di Matera», 12, 1986, pp. 43-76; F.L. Bibbo, *Gli argenti di Polignano a Mare*, Fasano, Schena, 1989; F.L. Bibbo, *L'argenteria sacra*, in M. Angelastri, a cura di, *Altamura. Segni e percorsi di un'evoluzione urbana*, Altamura, Centro di documentazione delle aree interne, 1990.

³²¹ C. Gelao, *I doni dei Ferrillo: sete, cristalli e argenti per la cattedrale*, in P. Belli D'Elia, C. Gelao, a cura di, *La cattedrale di Acerenza. Mille anni di storia*, Venosa, Osanna, 1999, pp. 243-249.

³²² S. Milillo, N. Pice, a cura di, *Gli argenti della Cattedrale di Bitonto*, catalogo della mostra, Bitonto, chiesa di San Francesco della Scarpa, 20 - 30 dicembre 1995, con introduzione di M. Pasculli Ferrara, Bitonto, Comune, 1995.

³²³ G. Boraccesi, *Rutigliano: cinque secoli di argenteria sacra*, Lecce, Capone, 1987.

³²⁴ G. Boraccesi, *D'argento è la Puglia. Oreficerie gotiche e tardo gotiche*, Bari, Adda, 2000.

³²⁵ R. Malaspina, *Argenti di Giuseppe Rossi a Bagnara*, in «Calabria sconosciuta», 14, 1991, pp. 37-40.

³²⁶ M.T. Cascione, *Gli argenti sacri della Cattedrale di Matera dall'XI al XIX secolo*, Matera, La Stamperia, 2000.

³²⁷ L. Munafò, a cura di, *Gli argenti del Tesoro di San Nicola*, catalogo della mostra, Bari, Basilica di San Nicola, 6 - 28 settembre 1986, Fasano, Schena, 1987; V.A. Melchiorre, *Il Tesoro della Basilica di S. Nicola di Bari*, Bari, Centro Studi Nicolaiani, 1993; V.A. Melchiorre, *La storia del Tesoro di San Nicola di Bari dalle testimonianze di archivio*, in N. Milella, V. Pugliese, a cura di, *Cittadella nicolaiana: un progetto verso il 2000*, catalogo della mostra, Bari, Castello Svevo, 2 dicembre 1995 - 10 marzo 1997, Bari, Adda, 1995, pp. 104-115; G. Cioffari, *Reliquie e Reliquiari del Tesoro della Basilica di S. Nicola nella storia*, catalogo della mostra, Bari, Castello Svevo, 10 marzo - 25 aprile 1999, Bari, Adda, 1999.

³²⁸ M. Sansone, *L'oreficeria garganica*, in G.B. Bronzini, a cura di, *La Montagna Sacra. San Michele, Monte Sant'Angelo, il Gargano*, Galatina (Le), Congedo, 1991, pp. 156-168; R. Mavelli, *Il Tesoro della Basilica:*

Nel medesimo periodo, pur essendo discontinui (e continueranno ad esserlo), si rilevano altri studi su argenti e ori del Salernitano, concentrati però nella parte settentrionale e costiera, solo col nuovo secolo raggiungeranno una nuova estensione.

La naturale conseguenza di questa apertura verso territori meridionali poco esplorati sono alcuni fondamentali volumi di Elio e Corrado Catello che chiudono il secolo e una prima grande stagione di studi: *Argenti antichi* (1994, seconda ed. 2000)³²⁹, *I marchi dell'argenteria napoletana* (1996)³³⁰ e *Sculture in argento* (2000)³³¹. Questi volumi, e in particolare il primo³³² e l'ultimo, aprono al contempo una nuova fase della storia dell'arte argenteria napoletana, più matura, perché, ormai gettate solide basi metodologiche, la ricerca può proseguire senza pregiudizi. Nel rimarcare la distinzione dei ruoli tra l'argentiere vero e proprio e l'ideatore del modello in creta (che potrebbe essere un artista di gran fama come Solimena o Sanmartino), sottolineando altresì l'eventualità non rara che il modellatore della creta possa essere l'argentiere stesso, si sottrae l'argentiere al rango dell'artigianato e si eleva l'argenteria dal limbo delle arti minori, per essere valorizzata come scultura *tout-court*. Del testo del 2000 così scriveva Bologna:

«sento di non poter incominciare senza ripetere in primo luogo un giudizio che mi s'impose già venticinque anni fa [...]: che anche questo libro, scritto senza alcuna preoccupazione di tener dietro alle mode, con un linguaggio scarno e felicemente descrittivo, teso solo a cogliere il dato fattuale volta a volta introdotto, si basa per principio su ciò che gli anglosassoni chiamano "matter of fact", e in modo che il dato stilistico-tipologico sia presentato a fronte del dato storico-sociologico-documentario, in una giustapposizione elementare da cui chi vuole potrà trarre tutte le conseguenze possibili, purché sia il prodotto artistico ad autorizzarle e senza il pregiudizio di interpretazioni tendenziose»³³³.

storia di donazioni e spoliazioni, in P. Belli D'Elia, a cura di, *L'Angelo, la Montagna, il Pellegrino*, Foggia, Grenzi, 1999, pp. 182-209; A.M. Tripputi, *L'oreficeria popolare garganica: da ornamento prezioso ad ex voto*, in *ivi*, pp. 232-251; A.M. Tripputi, «Per grazia ricevuta», in *ivi*, pp. 252-293.

³²⁹ C. Catello, *Argenti antichi. Tecnologia, restauro, conservazione. Rifacimenti e falsificazioni*, Sorrento (Na), Di Mauro, 1994, seconda ed., 2000. Continuazione di tale volume sarà quello di Daria Catello, *Il restauro delle opere in argento*, Napoli, Gianni, 2007.

³³⁰ C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria napoletana dal XVI al XIX secolo*, Sorrento (Na), Di Mauro, 1996.

³³¹ C. Catello, E. Catello, *Scultura in argento nel Sei e Settecento a Napoli*, Sorrento (Na), Di Mauro, 2000. Aggiungerei il contributo di Corrado Catello, *Figure presepiali e scultura in argento. Appunti per un confronto*, in *Presepe napoletano*, Sorrento (Na), Di Mauro, 1997.

³³² Esso diviene uno dei libri di testo all'insegnamento di Metodologia del restauro per l'area "manufatti in metallo prezioso", svolto da Daria Catello, nel corso di laurea triennale in Diagnostica e restauro all'Istituto Suor Orsola Benincasa, cfr. Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa, *Diagnostica e restauro*, cit., p. 43.

³³³ F. Bologna, *Prefazione*, in C. Catello, E. Catello, *Scultura in argento*, cit., p. 7.

Proprio tale apertura, che consente un notevole ampliamento delle conoscenze specifiche, è capace di chiarire la diffusione e il peso dei prodotti dei maestri partenopei nelle province dell'antico Regno e autorizza ad annullare la dipendenza degli argentieri napoletani da quelli abruzzesi, ipotizzata e sostenuta in passato quantomeno per il Medioevo e il Rinascimento, ma definitivamente abbandonata con Salvatore Abita.

«In sostanza, nello studio dell'argenteria del vasto Regno napoletano, se è pur vero che le officine d'Abruzzo ebbero ruolo sicuramente notevole, va ormai ritenuto con sufficiente certezza che esse dovettero essere in stretta relazione con una dimensione più fermamente napoletana, cioè di una cultura elaborata e diffusa a Napoli e della quale le officine d'Abruzzo così come quelle di Lucania, Puglia e Calabria diedero il loro contributo a diversi livelli di qualità»³³⁴.

Nel XXI secolo si assiste ad un vero e proprio *exploit* degli studi di argenteria, in Campania e nel Sud, sia per gli entusiasmi suscitati dall'anno giubilare (2000), che per l'inventariazione di beni storico-artistici di proprietà ecclesiastica promossa e finanziata dalla Conferenza Episcopale Italiana, fondamentalmente sostituitasi alle Soprintendenze (sempre meno forti finanziariamente). La CEI contribuisce all'emersione del sommerso e contestualmente alla sensibilizzazione di Diocesi e Parrocchie alla cultura della conservazione del patrimonio culturale. Effetto di tale sensibilizzazione, e per niente trascurabile, è la costituzione di nuovi musei diocesani e parrocchiali³³⁵, a volte nati come luoghi di deposito di suppellettili sacra non in uso, che danno concreta attuazione ad esigenze espresse già da papa Giovanni Paolo II, circa il rapporto stretto tra arte ed evangelizzazione, e ribadite dai successori Benedetto XVI e Francesco³³⁶. Con l'istituzione di musei o con la costituzione di raccolte d'arte sacra appaiono i primi piccoli cataloghi, come quelli del 2002 per i musei diocesani campani, ove sono davvero tante le pagine illustranti gli argenti³³⁷; negli anni successivi molti musei, pubblici e privati, giungeranno

³³⁴ S. Abita, *Argenti di Calabria. Testimonianze meridionali dal XV al XIX secolo*, in S. Abita, a cura di, *Argenti di Calabria. Testimonianze meridionali dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra, Cosenza, 1° dicembre 2006 - 30 aprile 2007, Napoli, Paparo, 2006, pp. XV-XXIII, in part. p. XV.

³³⁵ Rinvio ad A. Ricco, a cura di, *I musei parrocchiali della Campania a confronto con i musei ecclesiastici italiani. Potenzialità, problematiche e prospettive di una realtà emergente*, Foggia, Grenzi, 2018, in part., per i musei parrocchiali, A. Ricco, *Musei e luoghi espositivi delle Parrocchie in Campania*, in *ivi*, pp. 141-166.

³³⁶ Al riguardo cfr. Giovanni Paolo II, *Allocuzione ai partecipanti al Convegno Nazionale Italiano di Arte Sacra*, 27 aprile 1981, in www.vatican.va; Benedetto XVI, *Discorso in occasione dell'Incontro con gli Artisti*, 21 novembre 2009, in www.vatican.va; Francesco, *La mia idea di arte*, Milano, Mondadori, 2015.

³³⁷ Si tratta del progetto *Musei Diocesani della Campania*, realizzato dalla Conferenza Episcopale Campana nell'ambito delle iniziative del Giubileo 2000 finanziate dalla Regione Campania; il coordinamento scientifico era affidato a Ugo Dovere. Nel 2002 venivano edite le guide dei musei diocesani di Acerra, Alife-

alla redazione di guide e cataloghi scientifici³³⁸. Parallelamente, gli Uffici territoriali preposti alla tutela cominciano ad elevare il livello d'attenzione per le opere in metalli nobili.

Negli ultimi anni si è attenuata quella dipendenza degli studi dalle ricerche condotte a Napoli, anzi, molte novità in termini di punzoni, di argentieri e di più ricchi repertori di manufatti, provengono da ambiti geografici diversi. Se da un lato diviene più chiara la diffusione dei prodotti napoletani nell'antico Regno e il ruolo primario assunto da quei maestri, dall'altro lato appaiono meno confusi gli apporti dei centri provinciali di produzione orafa e argenteria nelle varie epoche, di cui di tanto in tanto emergono opere e documenti, tanto in Puglia, quanto in Basilicata e in Calabria, ma non solo. Con l'infittirsi delle ricognizioni territoriali cominciano ad essere riprese e poste in una considerazione diversa le oreficerie provenienti da altre scuole italiane ed estere, per cercare di comprendere i percorsi attraverso i quali giungevano a Sud e le persone che le commissionavano³³⁹. Divengono inoltre più incalzanti gli interrogativi in merito al peso assunto dalla produzione straniera, come ad esempio quella dalmata in terra lucana tra

Caiazzo, Amalfi-Cava de' Tirreni, Ariano Irpino-Lacedonia, Avellino, Aversa, Capua, Caserta, Cerreto Sannita-Telese-Sant'Agata de Goti, Ischia, Montevergine, Nocera Inferiore-Sarno, Nola, Pompei, Pozzuoli, Salerno-Campagna-Acerno, Sant'Angelo dei Lombardi-Conza-Nusco-Bisaccia, Sessa Aurunca, Teano-Calvi, Vallo della Lucania. Cfr. anche U. Dovere, a cura di, *I musei diocesani della Campania*, Roma, Motta, 2004.

³³⁸ Mi limito ai seguenti musei: D. Catello, *Tesori in luce. Gli argenti della basilica cattedrale e del museo diocesano di Pozzuoli*, Napoli, Giannini, 2005; P. Leone de Castris, a cura di, *Il Museo Abbaziale di Montevergine. Catalogo delle opere*, Napoli, Art Studio Paparo, 2016; L. de Paola, a cura di, *Catalogo del Museo Diocesano di Ariano & Lacedonia*, Ariano Irpino (Av), C&P Grafica, 2017.

³³⁹ Mi sembra indicativo quanto proposto da Boraccesi, anche per gli aggiornamenti bibliografici, cfr. ad esempio. G. Boraccesi, *Esempi di oreficerie nella Puglia centrosettentrionale tra Manierismo e Controriforma*, in A. Cassano, F. Vona, a cura di, *La Puglia, il manierismo e la controriforma*, catalogo della mostra, Lecce, San Francesco della Scarpa, 22 dicembre 2012-8 aprile 2013; Bitonto, Galleria Nazionale della Puglia "Girolamo e Rosanna Devanna", Palazzo Sylos Calò, 15 dicembre 2012-8 aprile 2013, Galatina, Congedo, 2013, pp. 197-214; G. Boraccesi, *Presenza in Puglia di argenteria veneta del Cinquecento*, in N. Barbone Pugliese, A. Donati, L. Puppi, a cura di, *Venezia e la Puglia nel Cinquecento*, Foggia, Grenzi, 2015, pp. 97-110; G. Boraccesi, *Nuove testimonianze di oreficerie austriache e tedesche in Puglia*, in «Ricche minere», 5, 2016, pp. 45-56; G. Boraccesi, *Oreficerie lombarde in Terra di Bari fra Quattro e Cinquecento*, in «Ricche minere», 10, 2018, pp. 57-73. Sono importanti anche D. Liscia Bemporad, *Incontro di culture in Terra di Bari*, in G. Lanzillotta, a cura di, *Potere e liturgia. Argenti dell'età barocca in Terra di Bari*, catalogo della mostra, Conversano, Polo Museale, 6 aprile - 30 giugno 2014, Bari, Adda, 2014, pp. 19-26; B. Montevecchi, *Argenteria barocca romana in Terra di Bari*, in G. Lanzillotta, a cura di, *Potere e liturgia*, cit., pp. 71-79.

Medioevo e Rinascimento in seguito al processo di "internazionalizzazione" della cultura della regione³⁴⁰. Ad ogni modo, ogni città, ogni paese, cominciano a rivalutare i propri tesori.

In Puglia vanno segnalate le ricerche di Lucio Galante³⁴¹, Pasculli Ferrara³⁴², Antonio Cassiano e Marina Bozzi Corso³⁴³; quelle compiute da Boraccesi – che appare il più prolifico – relative all'intera area pugliese e a singole collezioni, dal Medioevo all'età contemporanea³⁴⁴; le altre di Mavelli, sia di carattere territoriale, che su singoli tesori (San

³⁴⁰ R. Bianco, *La scultura lucana nel XV secolo*, in F. Abbate, a cura di, *Tardogotico e Rinascimento in Basilicata*, Matera, La Bauta, 2002, p. 72; P. Leone de Castris, *Le origini, dal XII al XIV secolo*, in P. Venturoli, a cura di, *Scultura lignea in Basilicata dalla fine del XII alla prima metà del XVI secolo*, catalogo della mostra, Matera, Palazzo Lanfranchi, 1° luglio - 31 ottobre 2004, Torino, Allemandi, 2004, pp. 3-27, in part. pp. 19-23; P. Leone de Castris, *Arti figurative: il Trecento*, in C.D. Fonseca, a cura di, *Storia della Basilicata. II. Il Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. 791-817.

³⁴¹ L. Galante, *Museo diocesano d'arte sacra - Lecce*, Lecce, Martano, 2004, in part. per la sezione Argenti.

³⁴² M. Pasculli Ferrara, *Il baldacchino argenteo di Geronimo de Benedetto per la chiesa di S. Croce a Lecce*, in M. Pasculli Ferrara, a cura di, *Per la storia dell'arte in Italia e in Europa. Studi in onore di Luisa Mortari*, Roma, De Luca, 2004, pp. 475-484; in varie occasioni si sofferma su argentieri napoletani, cfr. ad esempio M. Pasculli Ferrara, *Il Cappellone di San Cataldo. Il trionfo di Giuseppe Sanmartino e dei marmi intarsiati nella Cattedrale di Taranto*, Roma, De Luca, 2016, per l'anonimo maestro operante nel Cappellone di San Cataldo a Taranto, che utilizza il «punzone con le lettere D.A o DP» (ivi, p. 28).

³⁴³ A. Cassiano, M. Bozzi Corso, *Sculture d'argento*, in R. Casciaro, A. Cassiano, a cura di, *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*, catalogo della mostra, Lecce, chiesa di San Francesco della Scarpa, 16 dicembre 2007 - 28 maggio 2008, Roma, De Luca, 2007, pp. 141-148; M. Bozzi Corso, *Panni e incarnati di metallo. Le superfici di alcuni argenti meridionali del Seicento*, in R. Casciaro, a cura di, *La statua e la sua pelle. Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, atti del seminario internazionale di studi, Lecce, 25 - 26 maggio 2007, Galatina (Le), Congedo, 2007, pp. 177-198; M. Bozzi Corso, *Un'inedita joya del Museo diocesano di Gallipoli*, in L. Gaeta, a cura di, *Scritti in onore di Francesco Abbate*, cit., pp. 49-54.

³⁴⁴ In considerazione della produzione estesa, elenco pochi titoli: G. Boraccesi, *La statua argentea di San Martino: un inedito di Andrea De Blasio*, in «Umanesimo della pietra», 6, 2000, pp. 63-76; G. Boraccesi, *Il San Sebastiano di Spinazzola ed altre statue d'argento fra il Cinquecento ed il Seicento in Puglia*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2002*, Napoli, Electa Napoli, 2003, pp. 15-20; G. Boraccesi, *Gli argenti del Museo Diocesano di Lucera*, Foggia, Grenzi, 2003; G. Boraccesi, *Il sole eucaristico. Ostensori d'argento nella diocesi di Lucera-Troia*, Foggia, Grenzi, 2004; G. Boraccesi, *Oreficeria sacra in Puglia tra Medioevo e Rinascimento*, Foggia, Grenzi, 2005; G. Boraccesi, *Ori e argenti del Museo Diocesano di Monopoli*, Foggia, Grenzi, 2008; G. Boraccesi, *La collezione degli argenti del Museo Diocesano di Troia*, Foggia, Grenzi, 2009; G. Boraccesi, *Capolavori di oreficeria nella Cattedrale di Nardò*, Galatina (Le), Congedo, 2013; G. Boraccesi, *Ora et mirabilia*, in V. L'Abbate, a cura di, *Il 'tesoro' di san Benedetto in Conversano*, catalogo della mostra, Conversano, Polo Museale, 26 gennaio - 31 maggio 2017,

Michele sul Gargano, San Cataldo a Taranto, Cattedrale di Troia)³⁴⁵; e ancora – tra i tanti che a vario titolo si sono occupati di argenti – quelle di Luigi Nunzio Dibenedetto³⁴⁶, Rosario Jurlaro³⁴⁷, Chiara Marini³⁴⁸, Di Sciascio³⁴⁹, Francesco Liuzzi³⁵⁰, e di Giacomo

Foggia, Grenzi, 2017, pp. 251-301; G. Boraccesi, *Arti decorative nel Ducato di Andria. L'oreficeria gotica e rinascimentale*, in C. Gelao, *Andria rinascimentale*, Andria, Guglielmi, 2018, pp. 189-201; G. Boraccesi, *Arte nella Daunia. Gli argenti di Celle San Vito e di Faeto*, in A. Gravina, a cura di, *Atti del 39 Convegno nazionale sulla Preistoria-Protostoria-Storia della Daunia*, San Severo, 17 - 18 novembre 2018, San Severo (Fg), Centro Grafico, 2019, pp. 247-258; G. Boraccesi, *Arti preziose nel monastero delle Olivetane a Palo del Colle (I)*, in «Ricche miniere», 12, 2019, pp. 39-65; G. Boraccesi, *Puglia religiosa. Per una storia della statuaria in argento dal XII al XV secolo*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2019*, Napoli, Arte'm, 2019, pp. 11-23.

³⁴⁵ R. Mavelli, *Argenti ed arredi liturgici*, in R. Mavelli, A.M. Tripputi, a cura di, *Per la gloria dell'Arcangelo*, Foggia, Grenzi, 2001, pp. 15-72; R. Mavelli, A.M. Tripputi, a cura di, *Ori del Gargano*, Foggia, Grenzi, 2005; R. Mavelli, *I busti d'argento dei santi patroni di Troia*, in A. Gravina, a cura di, *Atti del 27 Convegno nazionale sulla Preistoria-Protostoria-Storia della Daunia*, San Severo, 25 - 26 novembre 2006, San Severo (Fg), Centro Grafico, 2007, pp. 295-310; R. Mavelli, *Oro e argento del sacro*, in C. Grenzi, a cura di, *In tabula. Colori e cultura del Tavoliere di Puglia*, Foggia, Grenzi, 2008, pp. 176-185; R. Mavelli, *Il Tesoro di San Cataldo a Corato. Argenti liturgici e ori votivi*, Corato, Graziani, 2012; R. Mavelli, *Il Tesoro della Cattedrale di Troia. Gli argenti*, Foggia, Grenzi, 2017; R. Mavelli, *Sacri splendori: il Tesoro della Madonna del Rosario e le sue gemme*, in V. L'Abbate, a cura di, *Il 'tesoro' di san Benedetto in Conversano*, cit., pp. 303-324.

³⁴⁶ L.N. Dibenedetto, a cura di, *Melchisedek offrì pane e vino. Argenti sacri a Barletta dal XVII al XX secolo*, Barletta, Rotas, 2007.

³⁴⁷ R. Jurlaro, *I De Argenterii argentieri in Lecce nel XV secolo. La memoria di una croce e la scoperta in Francavilla fontana di una corona con punzonatura "LICI"*, in D. Levante, a cura di, *Collicite fragmenta. Studi in memoria di Mons. Carmine Maci*, Campi Salentina (Le), Centro Studi "Mons. Carmine Maci", 2007, pp. 73-82.

³⁴⁸ C. Marini, *Il recupero degli argenti sacri nel Salento*, in R. Poso, a cura di, *Storia e critica dell'attività di conservazione del patrimonio storico-artistico in Italia meridionale (1750-1950)*, atti del seminario di studi, Lecce, Università degli Studi, 17 - 19 novembre 2006, Galatina (Le), Congedo, 2007, pp. 201-208.

³⁴⁹ S. Di Sciascio, *Reliquie e reliquiari in Puglia fra IX e XV secolo*, Galatina (Le), Congedo, 2009.

³⁵⁰ Ad esempio F. Liuzzi, *Un pregevole esemplare di arte argenteria napoletana del Settecento nella Cattedrale di Acquaviva*, in «Bollettino d'arte», 112, 2000, pp. 53-72; F. Liuzzi, *Dalla Capitale al Regno. L'arte argenteria religiosa napoletana in Puglia tra Cinquecento e Novecento: presenze ad Acquaviva delle Fonti dal XVI al XVII secolo*, in «Bollettino d'arte», 145, 2008, pp. 69-102; F. Liuzzi, *Dalla Capitale al Regno. L'arte argenteria religiosa napoletana in Puglia tra Cinquecento e Novecento: presenze ad Acquaviva delle Fonti dal XVIII al XX secolo*, in «Bollettino d'arte», 146, 2008, pp. 105-128; F. Liuzzi, *Il paliotto d'argento dell'altare del Sacramento di Acquaviva è veramente cinquecentesco?*, in «Napoli nobilissima», 1, 2010, pp. 235-242.

Lanzillotta, curatore dell'ultima mostra su Terra di Bari (Conversano, 2014)³⁵¹. In Basilicata occorre ricordare la nuova edizione del catalogo *Arte in Basilicata*³⁵², l'intervento di Antonella Cucciniello su Tardogotico e Rinascimento nella regione³⁵³, i contributi di Gelao e Mavelli in seno alla *Storia della Basilicata*³⁵⁴, di Boraccesi, relativi all'antica diocesi di Lagonegro-Tursi e a Laurenzana³⁵⁵, i passi specifici nelle mostre *Splendori del Barocco defilato* (Potenza, Matera, 2009; Firenze, 2010)³⁵⁶ e *Rinascimento visto da Sud* (Matera, 2019)³⁵⁷, così come gli interventi su singole collezioni (valgano i musei di Acerenza e Tricarico e la parrocchiale di Lagonegro)³⁵⁸. In Calabria giova menzionare i volumi *Pange lingua. L'Eucaristia in Calabria* (2002)³⁵⁹ e *Atlante del Barocco in Italia. Calabria* (2002)³⁶⁰, le mostre *Cosenza preziosa* (2005-06)³⁶¹, *Argenti di*

³⁵¹ G. Lanzillotta, a cura di, *Potere e liturgia*, cit.; al curatore della mostra spetta il saggio *Potere e liturgia: la scultura d'argento dell'età barocca in Terra di Bari* a pp. 27-47.

³⁵² A. Grelle Iusco, a cura di, *Arte in Basilicata*, catalogo della mostra, Matera, Palazzo del Seminario, 1979, Roma, De Luca, 1981, ristampa anastatica, con *Note di aggiornamento* di A. Grelle Iusco-S. Iusco, Roma, De Luca, 2001.

³⁵³ A. Cucciniello, *Per un esame compilativo dell'argenteria di epoca rinascimentale - Note documentaria*, in F. Abbate, a cura di, *Tardogotico e Rinascimento in Basilicata*, cit., pp. 379-399; nella seconda edizione del volume, edita da Giuseppe Barile nel 2018 in due tomi, non è presente la sezione sull'argenteria.

³⁵⁴ C. Gelao, *Arti figurative: il Quattrocento*, in C.D. Fonseca, a cura di, *Storia della Basilicata. II*, cit., 2006, pp. 819-872; R. Mavelli, *Oreficeria e argenteria nel Cinquecento*, in *ivi*, pp. 899-919.

³⁵⁵ G. Boraccesi, *Argenteria in Basilicata: il Tardogotico e il Rinascimento nella diocesi di Lagonegro-Tursi*, Foggia, Grenzi, 2017; G. Boraccesi, *Preziosità metalliche a Laurenzana*, in E. Acanfora, M.V. Fontana, a cura di, *Laurenzana. Studi e ricerche*, Foggia, Grenzi, 2018, pp. 69-82.

³⁵⁶ E. Acanfora, a cura di, *Splendori del Barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini, da Luca Giordano al Settecento*, catalogo della mostra, Matera, Palazzo Lanfranchi, Potenza, Palazzo Loffredo, 9 luglio - 1° novembre 2009, Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 24 luglio - 5 settembre 2010, Firenze, Mandragora, 2009.

³⁵⁷ D. Catalano, M. Ceriana, P. Leone de Castris, M. Ragozzino, a cura di, *Rinascimento visto da Sud. Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500*, cit.

³⁵⁸ A. Giganti, a cura di, *Il Museo Diocesano di Acerenza*, Bari, La Matrice, 2009; *Museo Diocesano di Tricarico. Guida alle collezioni*, Foggia, Grenzi, 2016; F. Leolini, *Il restauro dei calici della chiesa di San Nicola di Bari a Lagonegro: descrizione, ricerca storico-artistica e osservazioni stilistiche*, in «Bollettino storico della Basilicata», 29, 2013, pp. 335-366.

³⁵⁹ I brani specifici sui manufatti in argento in G. Leone, a cura di, *Pange Lingua. L'Eucaristia in Calabria. Storia Devozione Arte*, Catanzaro, Abramo, 2002.

³⁶⁰ M.T. Sorrenti, *Argenteria sacra nella Calabria barocca*, in M.T. Cagliostro, a cura di, *Atlante del Barocco in Italia. Calabria*, Roma, De Luca, 2002, pp. 203-212.

³⁶¹ D. Pisani, a cura di, *Cosenza preziosa. L'arte orafa tra il XIX e il XXI secolo*, catalogo della mostra,

Calabria (2006-07)³⁶² e *La Calabria, il Mezzogiorno e l'Europa al tempo di san Francesco di Paola* (2018)³⁶³, oppure, tra i vari, i contributi di Giorgio Leone³⁶⁴, Lucia Lojacono³⁶⁵, Pisani³⁶⁶, Pagano³⁶⁷, Mario Panarello³⁶⁸ e Pasquale Faenza³⁶⁹.

In conclusione, nel terzo millennio l'arte argenteria napoletana è ormai conosciuta, riconosciuta e apprezzata da tutti coloro che si occupano di argenteria e di oreficeria. Non mancano volumi o mostre di respiro nazionale che non vi riservino spazio, come avvenuto in *I volti della fede, i volti della seduzione* (2003)³⁷⁰, oppure nella citata mostra *Sculture preziose* (2015)³⁷¹, e non mancano cataloghi di grandi musei senza qualche esemplare di argenteria di Napoli, anche se talune imprecisioni dimostrano che ancora tanta è la strada

Cosenza, Palazzo Arnone, 2 dicembre 2005 - 6 gennaio 2006, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino, 2005.

³⁶² S. Abita, a cura di, *Argenti di Calabria. Testimonianze meridionali dal XV al XIX secolo*, cit.

³⁶³ A. Acordon, M.T. Sorrenti, a cura di, *La Calabria, il Mezzogiorno e l'Europa al tempo di san Francesco di Paola. Guida breve*, guida alla mostra, Germaneto, 15 maggio - 15 agosto 2018, Reggio Calabria, Città del Sole, 2018; l'anno successivo è stato pubblicato un volume contenente saggi sull'argomento.

³⁶⁴ Tra i vari cito G. Leone, *La Stauroteca di Cosenza*, Napoli, Paparo, 2006.

³⁶⁵ L. Lojacono, *Argenteria sacra tra XVIII e XIX secolo nella cattedrale di Maria SS. Assunta*, in «Daidalos», 3, 2003, pp. 26-33; L. Lojacono, *La suppellettile ecclesiastica: argentieri messinesi e napoletani tra XVIII e XIX secolo*, in R. Agostino, *Il Museo dell'Arciconfraternita di Maria SS. del Carmine a Bagnara*, Reggio Calabria, Iiriti, 2006, pp. 33-151; L. Lojacono, *Per una storia dell'oreficeria sacra in Calabria tra XVI e XVIII secolo: contributi su argentieri napoletani e nuove ipotesi d'indagine*, in «Rivista storica calabrese», 28, 1/2, 2007 (2009), pp. 169-214; L. Lojacono, *Saggio sull'oreficeria sacra dell'Ottocento nella Calabria meridionale*, in «Arte cristiana», 885, 2014, pp. 435-458.

³⁶⁶ D. Pisani, *Note per un'opera considerevole dell'argentiere napoletano Luca Baccaro: la settecentesca base processionale di San Bruno*, in «Rogerius», 1, 2002, pp. 107-115; D. Pisani, *Argenti napoletani nelle chiese di Serra San Bruno*, in «Rogerius», 1, 2003, pp. 90-91; D. Pisani, *Oggetti di oreficeria a Serra San Bruno e nella sua Certosa*, in D. Pisani, F. Tassone, a cura di, *Certosini a Serra San Bruno*, cit., pp. 161-167.

³⁶⁷ N. Pagano, *Gli argenti italiani in un Museo di Calabria. La collezione del Museo Diocesano di Arte Sacra di Nicotera*, Vibo Valentia, Monteleone, 2005.

³⁶⁸ M. Panarello, *Il grande cantiere del santuario di S. Domenico di Soriano. Scultura, marmi e argenti*, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino, 2010, in part. *Gli argenti della chiesa*.

³⁶⁹ P. Faenza, *Nuove considerazioni sul busto-reliquiario di San Leo della chiesa del SS. Salvatore di Africo Nuovo e su alcuni argenti calabresi del Settecento*, in «Stauròs», 2, 2016 (2018), pp. 21-38.

³⁷⁰ D. Catello, *Cenni sulla produzione orafa e argenteria nel Regno di Napoli dal XIV al XIX secolo*, in L. Casprini, D. Liscia Bemporad, E. Nardinocchi, a cura di, *I volti della fede, i volti della seduzione*, Firenze, Polistampa, 2003, pp. 83-93.

³⁷¹ D. Catalano, *Argenti sacri da Napoli e dal meridione: presenze nel Lazio tra XV e XVIII secolo*, in B. Montevecchi, a cura di, *Sculture preziose*, cit., pp. 55-65.

da percorrere³⁷². Per quanto Ruotolo abbia evidenziato il carattere sostanzialmente divulgativo di tante mostre all'estero sull'arte napoletana, almeno fino al 2009³⁷³, l'argenteria e l'oreficeria partenopee studiate a Versailles (2013)³⁷⁴ e a Lugano (2014)³⁷⁵, ma provenienti da Gerusalemme, hanno documentato alcuni degli episodi più alti e belli della vicenda artistica europea.

³⁷² Mi riferisco alla scheda di croce astile del recente catalogo di Tornabuoni Arte di Firenze nella quale sarebbero state opportune maggiori indicazioni su punzoni, artisti attivi in città, modelli iconografici e bibliografia, cfr. *Dipinti e Arredi antichi*, Firenze, Tornabuoni Arte, 2019, pp. 146-147.

³⁷³ R. Ruotolo, *Per un profilo della storiografia delle arti decorative a Napoli*, cit., p. 112.

³⁷⁴ A. González-Palacos, *Les présents napolitains en Terre sainte au XVIII^e siècle*, in *Trésor du Saint-Sépulcre*, publié à l'occasion de l'exposition *Trésor du Saint-Sépulcre. Présents des cours royales européennes à Jerusalem*, Versailles, Château de Versailles, Châtenay-Malabry, Maison de Chateaubriand, 16 avril - 14 juillet 2013, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana, 2013, pp. 153-181.

³⁷⁵ A. Catello, *Arredi preziosi da Napoli a Gerusalemme e una nota sugli orefici De Blasio*, in M. Khan-Rossi, C. Naldi, a cura di, *Barocco dal Santo Sepolcro. L'immagine di Gerusalemme nelle Prealpi*, catalogo della mostra, Lugano, Galleria Canesso, 11 aprile - 1° giugno 2014, Lugano, Galleria Canesso, 2014, pp. 75-79, e pp. 98-101.

Questioni attuali

Le ricerche hanno svelato la produttività orafa e argenteria di tutto l'antico Regno di Napoli fin dal tardo Medioevo, evidenziando l'esistenza di molti centri manifatturieri distanti dalla capitale. Sono così emersi, accanto ai marchi in uso presso le singole città, anche alcuni nomi di argentieri e di orafi di quei luoghi o lì operanti, ed è emersa qualche opera attestante quelle lavorazioni. È stata ben delineata la politica reale in merito all'accentramento a Napoli della lavorazione dei metalli nobili (circostrita al borgo degli orefici), che ha determinato il declino e la scomparsa delle manifatture delle altre città già nella prima età moderna; ed è stata anche chiarita la posizione privilegiata di Salerno, che, presumibilmente, usava ancora il suo marchio nel Settecento. Inoltre è stata sottolineata l'autonomia dell'argenteria partenopea rispetto ad altri centri, come quelli abruzzesi, e la specificità di essa nel contesto italiano; ed è stato palesato il peso assunto dai maestri della capitale per quelli del Sud peninsulare. Tanti passi in avanti sono stati fatti, ma tanti altri ancora sono necessari.

Rimangono molte questioni aperte, ad esempio circa l'effettiva produzione e le caratteristiche stilistiche delle manifatture argenterie di provincia. L'individuazione dei bolli di garanzia delle città di Salerno, Matera, Taranto o Cosenza, le testimonianze che riferiscono di una corporazione orafa a Lecce, le lavorazioni dell'argento documentate da fonti letterarie e archivistiche nei pressi delle miniere di Longobucco, il rinvenimento di qualche nome, non danno la possibilità concreta di identificare una scuola orafa e rafforzano piuttosto un'idea esclusivamente storiografica, pur sostenuta, dopo Lipinsky, da Maria Pia Di Dario Guida in più circostanze³⁷⁶. In realtà andrebbe parimenti verificato con più attenzione qualche bollo di garanzia, come quello che Lipinsky assegnava erroneamente al piccolo centro cilentano di Stella Cilento, ossia l'enigmatico «STELA», in quanto a ridosso di arterie di attraversamento del territorio³⁷⁷. Ad ogni modo – precisava Giorgio Leone – la questione è «l'accertamento dell'effettiva esistenza di una produzione

³⁷⁶ Ad esempio M.P. Di Dario Guida, *Itinerario aragonese*, in M.P. Di Dario Guida, a cura di, *Itinerari per la Calabria*, cit., pp. 197-232, in part. p. 232.

³⁷⁷ A. Lipinsky, *Argenterie quattrocentesche in Calabria*, cit., p. 38; A. Lipinsky, *Antonello Sublucano*, cit., p. 70. Stella Cilento è il nome che il centro abitato cilentano assumeva con regio decreto del 1871 in sostituzione del più antico *Porcili* o *Porcile*, toponimo attestato già nel 1038 e riferito all'abitato almeno dal 1187, cfr. P. Cantalupo, A. La Greca, a cura di, *Storia delle terre del Cilento antico*, Acciaroli (Sa), Centro di promozione culturale per il Cilento, 1989, II, p. 823.

locale, calabrese o lucana che sia, distinta dalle altre che nello stesso periodo erano ampiamente attestate nel Regno»³⁷⁸, che eviterebbe così disparate e fuorvianti attribuzioni. Quella «tradizione artistica particolare» di cui parlava Lipinsky per l'area compresa tra la Calabria settentrionale, la Lucania e il basso Cilento, che si estrinsecava nell'attività di architetti, lapicidi, organari e «quasi certamente anche in orafi e argentieri»³⁷⁹, che ha avuto però notevoli approfondimenti solo per la scultura e la pittura – valgono i casi di Abbate per il suo "gotico campano-lucano"³⁸⁰ e di Naldi per il Maestro del polittico di Picerno³⁸¹ – per la produzione in metalli nobili reclama un prosieguo di ricerche che fin qui è mancato.

Gli sforzi degli studi nell'individuazione, ad esempio, di due argentieri a Castrovillari e a Craco, quali Bernardino Conte³⁸² e Giovanni Angelo Chiarito³⁸³, oppure di altri quali Antonello Sublucano, documentato da una croce di proprietà privata un tempo a

³⁷⁸ G. Leone, in S. Abita, a cura di, *Argenti di Calabria*, cit., p. 7.

³⁷⁹ A. Lipinsky, *Argenterie quattrocentesche in Calabria*, cit., p. 37.

³⁸⁰ F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Sud angioino aragonese*, Roma, Donzelli, 1998, pp. 175-178; F. Abbate, *Un inedito affresco di periferia campana*, in A. Cadei, M. Righetti Tosti Croce, A. Segagni Malacart, A. Tomei, a cura di *Arte d'Occidente. Studi in onore di Angiola Maria Romanini. Temi e Metodi*, Roma, Edizioni Sintesi Informazione, 1999, pp. 1051-1055; F. Abbate, *Esempi di circolazione di cultura lucana nel basso Cilento*, in *Scritti per Gino Rizzo*, in «Kronos», 10, 2006, pp. 99-106; F. Abbate, *Il patrimonio artistico dell'antica Diocesi di Policastro*, in F. Abbate, a cura di, *Visibile latente. La produzione artistica nell'antica diocesi di Policastro*, catalogo della mostra, Policastro, Cattedrale, maggio - settembre 2004, Roma, Donzelli, 2004, pp. 17-42, in part. pp. 25-26; in forma sintetica in F. Abbate, *Il gotico campano-lucano*, in F. Abbate, A. Ricco, a cura di, *Ritorno al Cilento. Saggi di storia dell'arte*, Foggia, Grenzi, 2017, pp. 52-55.

³⁸¹ R. Naldi, *La prima metà del Cinquecento*, in P. Venturoli, a cura di, *Scultura lignea in Basilicata*, cit., pp. 52, 243.

³⁸² Il Conte è documentato dal 1609 al 1633 circa a Castrovillari (Cs). Tra le sue opere più note è la croce della chiesa di San Giuliano a Castrovillari, firmata e datata 1633, nota da tempo (E. Miraglia, *Castrovillari nei suoi monumenti*, Castrovillari (Cs), La Vedetta, 1929, pp. 60-69; A. Frangipane, *Inventario degli oggetti d'arte*, cit., p. 162; G. Trombetti, *Castrovillari nei suoi monumenti*, cit., p. 72), e modello di riferimento per l'ampliamento del suo catalogo, benché alcune aggiunte non sembrano felicemente condivisibili, cfr. R.A. Felice, in S. Abita, a cura di, *Argenti di Calabria*, cit., pp. 90-93, 96-97 cat. nn. 30-31, 33, e G. Trombetti, in *ivi*, pp. 94-95, cat. n. 32 (che replica G. Trombetti, in G. Leone, a cura di, *Pange lingua*, cit., p. 317, cat. n. XXIX).

³⁸³ Il Chiarito è documentato come originario della terra di Craco ed è noto attraverso alcune croci datate agli anni Ottanta del Seicento, che provengono da Armento (1680), Craco (1686), Aliano (1686), San Mauro Forte (1688), Pisticci (1689, rubata), cfr. A. Grelle Iusco, a cura di, *Arte in Basilicata*, cit., pp. 149-150.

Sorrento³⁸⁴, e Decio Cataneo, documentato da un'altra croce della Cattedrale di Policastro³⁸⁵, forniscono un utile apporto ma non esauriscono la problematica. Inoltre c'è da considerare l'eventualità che in città distanti da Napoli vigessero meccanismi di controllo un po' diversi da quelli messi in atto nella capitale, e che l'assenza di consoli fomentasse pratiche differenti, con conseguenze sull'identificazione di maestranze locali. Va anche chiarita l'organizzazione di queste botteghe locali e la capacità di trasformare le materie prime per la realizzazione di manufatti finiti e pronti alla vendita (che sottintende esistenza di idonee attrezzature e adeguate conoscenze tecniche), senza però escludere la possibilità di acquistare a Napoli prodotti semilavorati ed elementi da assemblare (ipotesi avanzata per almeno un'opera di Chiarito, quella di San Mauro Forte, in seguito alla presenza su di essa di due differenti marchi dell'Arte del Seicento)³⁸⁶. Non solo pietre preziose, cristallo o avorio, anche elementi in oro, argento e leghe di rame, potevano essere oggetto di commercio. Del resto croci processionali, calici, pissidi, ostensori e tanti altri manufatti liturgici, ma non solo, sono il frutto dell'assemblaggio di elementi che possono essere realizzati con procedimenti seriali all'interno di una bottega, nella quale singoli collaboratori potevano essere preposti a mansioni specifiche. Tra l'altro, a volte, sono proprio i motivi decorativi seriali, certe formule ornamentali ripetitive, che influiscono sull'orientamento delle ricerche.

In merito alla fornitura, presso i maestri partenopei, di oggetti grezzi o di elementi da assemblare andrebbero investigate le fiere, che erano molto importanti da un duplice punto di vista per la circolazione di prodotti in seno alle province del Regno. Per le piccole città e i piccoli centri, le fiere si configuravano come importante occasione di approvvigionamento di materie prime, di strumenti e di oggetti, invece per gli artigiani della capitale e dei grandi centri esse divenivano l'occasione per intercettare una domanda meno pretenziosa e farvi fronte con prodotti di qualità ma non originali. Andrebbe forse rivisto il peso assunto da eventi del genere per le piccole comunità dell'entroterra montano e di aree non facilmente toccate da grandi arterie di comunicazione nella circolazione degli argenti napoletani, non solo e non sempre donati o commissionati da famiglie nobili e da vescovi del territorio. Lungo tale direttrice potrebbero essere collocati alcuni dei tanti manufatti che riportano iscrizioni con date successive rispetto a quelle denunciate dai punzoni.

³⁸⁴ A. Lipinsky, *Antonello Sublucano*, cit., pp. 65-73.

³⁸⁵ F. Abbate, *Il patrimonio artistico dell'antica Diocesi di Policastro*, cit., p. 35.

³⁸⁶ E. Catello, *Un grande patrimonio di argenti antichi*, in S. Abita, a cura di, *Argenti in Basilicata*, cit., pp. 8-25, in part. pp. 11-12.

La vicenda di Chiarito fornisce il "la" per un altro interrogativo. Nell'ammettere l'importazione di lamine e di testate di croci da Napoli, Elio Catello riportava anche l'ipotesi di Sofia Di Sciascio, ossia che il Chiarito avesse compiuto la formazione in città e che da qui inviasse le sue opere in Lucania³⁸⁷. La seconda ipotesi palesa un dato che non è così marginale: s'ignora la provenienza degli argentieri, che per ragioni stilistiche e per comodità sono considerati napoletani, ma di fatto, eccetto un numero ridotto di essi, non si ha idea del loro luogo di nascita, della loro famiglia, della loro formazione, dell'ubicazione della bottega (tra borgo degli Orefici, piazzetta Santa Caterina Spinacorona, via dei Trabbaccari, etc.)³⁸⁸, dei rapporti con le terre d'origine, dei rapporti con venditori di oggetti in metalli preziosi, della loro mobilità (determinata da esigenze professionali o sociali), benché siano più che risapute le prescrizioni relative ai lavori d'argento. Siamo abituati a collocare artisti ed opere di qualità eccelsa nella capitale, relegando alla produzione di una provincia indefinita le opere meno belle e prive di punzoni, essendo essa, per antonomasia, la sede di artisti ignoti, medocri, legati alle tradizioni, non aggiornati alle novità, senza mai accarezzare l'idea che i "napoletani" potessero in realtà provenire da centri lontani da Napoli e che vi potessero arrivare con un proprio bagaglio culturale. E quello del Chiarito non è un caso isolato, se, come si vedrà a breve, argentieri e orafi del Salernitano, registrati dalle carte d'archivio, riportano i cognomi di artisti conosciuti in letteratura come argentieri napoletani, e se argentieri salernitani si dichiarano napoletani.

Questioni aperte vigono parimenti per i maestri partenopei, o presunti tali. È tutt'altro che compiuto il catalogo di questi maestri – più e meno noti – e non definito è il percorso stilistico di ciascuno di loro. I ricuciti legami con gli scultori e i pittori non ha condotto, nella pratica, verso studi più maturi, volti alla conoscenza del singolo argentiere, se non in rapporto – e ciò vale esclusivamente per pochi – all'artista "maggiore" che ha fornito qualche modello per statue e busti, dimenticando che molti artisti – pittori, scultori, architetti, etc. – hanno licenziato disegni per tanta suppellettile liturgica, per complessi decorativi, per apparati effimeri, ed hanno adottato soluzioni nelle proprie opere che poi hanno avuto significativa diffusione; viceversa gli studi hanno poco valutato il peso dell'argenteria reale in quella ritratta in dipinti, statue o ancora miniature, intarsi lignei e

³⁸⁷ E. Catello, *Un grande patrimonio di argenti antichi*, cit., p. 12.

³⁸⁸ Su luoghi di lavoro e locali dati in fitto da ordini religiosi cfr. N. D'Arbitrio, *L'età dell'oro. I maestri dell'arte orafa del Regno di Napoli. Il Borgo degli Orefici*, Napoli, Artemisia Comunicazione, 2007, pp. 13-15.

marmorei, stucchi e scagliola³⁸⁹. Non è stata del tutto abbandonata la tendenza a pubblicare foto – nemmeno tanto leggibili – di manufatti inediti, fornendo solo i riferimenti all'autore e alla data, ove palesi, senza inserirli in quel sistema socio-culturale che li aveva generati, riducendosi, al massimo, a ricordare i pochissimi dati reperibili dai repertori dei Catello (*in primis* quello del 1996). È avvertita raramente l'esigenza di soffermarsi su argomenti stilistici, su argomenti iconografici, su ritmi decorativi che a volte potrebbero aiutare in proposte attributive, o su committenti e contesti originari (pur consapevoli delle tante movimentazioni degli ultimi due secoli); andrebbe riconsiderata la lettura stilistica e tipologica di un manufatto, sulla quale insistevano gli studiosi del passato quando non vi era alcuna formazione sui marchi, per la quale Ugo Donati lamentava risultati incerti³⁹⁰. Sporadicamente si ricerca il confronto con il panorama nazionale o europeo, come se la vicenda partenopea debba e possa esaurirsi nei confini regnicoli; e sporadico è anche lo sguardo ai modelli a stampa che circolavano in Europa³⁹¹.

Occorrerebbe soffermarsi maggiormente anche sulle relazioni tra gli argentieri per cercare di ricomporre le loro collaborazioni, anche in considerazione della circolazione di modelli, supposta dall'individuazione di manufatti pressoché uguali ma recanti marchi differenti. In tal senso andrebbe riletta la lunghissima serie di documenti pubblicata in questi decenni, la sfilza di polizze di pagamento dell'Archivio storico del Banco di Napoli, che probabilmente cela più informazioni di quelle notate, e che potrebbe rivelarne di nuove se uscisse dalle "appendici" dei saggi. Le attività di bottega, che per la scultura e la pittura sono appassionatamente seguite da molti, non possono essere indagate per gli argentieri a causa della carenza di elementi. Le stesse punzonature, tanto degli artefici quanto dei consoli dell'arte, richiederebbero aggiornamenti, approfondimenti e nuove riflessioni, anche di metodo.

Per quanto concerne quest'ultimo punto la situazione non è più semplice di quella precedente. Il puntuale quadro degli argentieri napoletani e dei loro marchi delineato dai Catello, nel quale sono indicati anche i maestri preposti al controllo della qualità del metallo e la durata dei loro incarichi, necessita di aggiornamenti e di qualche revisione.

³⁸⁹ Ad esempio N. Cleopazzo, *Dipingere gli argenti: l'oreficeria sacra e la pittura del Sei e Settecento in Terra di Bari*, in G. Lanzillotta, a cura di, *Potere e liturgia*, cit., pp. 81-96.

³⁹⁰ U. Donati, *I marchi dell'argenteria italiana*, Novara, De Agostini, 1993, p. 7.

³⁹¹ Al riguardo è utile P. Fuhring, *L'oreficeria francese e la sua riproduzione nelle incisioni del XVIII secolo*, in S. Grasso, M.C. Gulisano, a cura di, *Argenti e Cultura Roccocò nella Sicilia Centro-Occidentale. 1735-1789*, catalogo della mostra, Lubecca, St. Annen, 21 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008, Palermo, Flaccovio, 2008, pp. 25-37.

Oggi è mutata la visione sugli argentieri operanti a Napoli rispetto a quella fornita dagli studi degli anni Settanta, perché è progredita la ricerca archivistica, che ha fatto emergere nuovi nomi e che ha assegnato una paternità a molte opere, ed è aumentata considerevolmente la conoscenza del territorio. Non sono state "esplorate" solo le collezioni private, le raccolte d'arte delle principali chiese di Napoli o della sua Cattedrale, né delle sole cattedrali meridionali; al contrario sono state sondate le raccolte di conventi (spesso inaccessibili) e di chiese in tante "periferie" meridionali, che hanno svelato un grande patrimonio di opere e di dati documentari (ciò è avvenuto con l'apporto del MiBACT, dapprima con le campagne di catalogazione e poi con il progetto ArtPast, e con il sostegno della CEI, che ha finanziato gli inventari storico-artistici delle diocesi italiane). Dunque è mutata la percezione del territorio dell'antico regno meridionale, come osservava Ruotolo³⁹², nel quale circolavano molte opere di pregio, e nel quale sono ancora conservate molte di esse, fortunatamente scampate alle distruzioni del tempo. E contestualmente è mutata la percezione dell'argentiere, non più isolato nella sua officina.

Gli aggiornamenti e le revisioni cui aspirano in molti non si esauriscono solamente nell'estensione dei periodi di attività degli argentieri, e quindi nella circoscrizione del periodo d'uso di un punzone, o nell'ampliamento della rete di relazioni di un maestro con artisti e committenti, che non sono comunque aspetti irrilevanti. Gli aggiornamenti e le revisioni auspicate afferiscono all'implementazione delle liste di argentieri (anche attraverso la rilettura di documenti già trascritti, ma non del tutto)³⁹³, all'indicizzazione di nuovi punzoni trascritti – e fotografati – correttamente, alla verifica dei marchi già conosciuti per mezzo della visione diretta sulle opere, all'esatta correlazione tra punzone e artista. Se negli scorsi anni le analogie tra lettere del punzone e iniziali del nome di un argentiere, cronologicamente compatibile con il manufatto sul quale il punzone era stato battuto, autorizzavano ad associare *puntillo* e nome, oggi questo metodo, che indubbiamente ha agevolato l'avvio degli studi, va sostituito con un metodo che si basa su accertamenti documentari e su legami verificati tra carta d'archivio (o altra fonte), opera e punzone (attentamente trascritto).

Per quanto sia ammissibile la probabilità che un argentiere cambi il suo *puntillo* nel corso della carriera, come annunciato dai Catello, risulta difficoltoso immaginare che a

³⁹² R. Ruotolo, *Per un profilo della storiografia delle arti decorative a Napoli*, cit., p. 110.

³⁹³ In tal senso è indicativo R. Ruotolo, *Qualche appunto sui maestri orafi ed argentieri napoletani del XVII e XVIII secolo*, in *Estudios de Platería. San Eloy 2015*, coord. J.R. Carmona, Murcia, Universidad de Murcia, 2015, pp. 517-524, che prende in considerazione un documento già noto ai Catello.

quel tempo il cambio divenisse una prassi estesa, in quanto non avrebbe agevolato l'identificazione di un responsabile in un sistema di controllo piuttosto rigido fondato sull'individuazione dei vari livelli di responsabilità (centro di produzione, console-controllore, artefice) e applicato in una città frequentata da centinaia e centinaia di argentieri. In un marchio, la forma del campo, la cornice, la tipologia delle lettere, il numero e la disposizione dei puntini, la presenza di figure e di qualsivoglia elemento, non dovevano essere casuali perché identificavano un artista e la sua bottega, locata ad un preciso civico del borgo degli orefici.

I tempi attuali richiedono un più elevato livello di attenzione nella lettura e nella trascrizione dei marchi per evitare di far proliferare elenchi di artisti inesistenti e per evitare di costruire personalità artistiche che poi occorrerà ridimensionare o smantellare. Le recenti ricerche sul marchio dell'Arte di Napoli in età aragonese³⁹⁴, su Antonio Di Florio (o Florio), sull'anonimo argentiere «A·A·» (che ha sensibilmente ridimensionato i cataloghi di Antonio Attingendo e di Antonio Avitabile), su Antonio Alvino e su Domenico Manzone mi sembrano esplicative³⁹⁵. L'accertamento diretto dei marchi sulle opere e la maggiore perizia nella registrazione degli stessi danno conto delle reali sigle – qui presentate per la prima volta – usate da Andrea Finelli e da Pasquale D'Agostino, rispettivamente autori del *San Sabino* (1674) della Cattedrale di Bari e del *Salvatore* (1780) della Collegiata di Montella, con nette ripercussioni sugli insiemi di opere costruiti dalla critica. Del primo, il punzone è «A*F·» in campo longitudinale, con due puntini a mezza altezza alle estremità laterali, con un trifoglio nel mezzo e con un'altra figura in alto al centro assimilabile alla semicorona di un fiore (fig. 1a), e non quello proposto dai Catello, vale a dire «A~F» in campo rettangolare, con una sorta di coroncina in alto al centro³⁹⁶ (fig. 1b).

³⁹⁴ A. Ricco, in F. Abbate, A. Ricco, a cura di, *Ritorno al Cilento, Anteprima*, cit., p. 39.

³⁹⁵ Al riguardo cfr. A. Ricco, *Il punzone dell'argentiere Antonio Di Florio in manufatti di produzione napoletana*, in «Rassegna storia salernitana», 65, 2016, pp. 81-104; A. Ricco, *Sulle tracce dell'argentiere «A·A·», dal basso Salernitano all'Italia centro-meridionale*, in F. Abbate, A. Ricco, a cura di, *Ritorno al Cilento. Saggi di archeologia e storia dell'arte*, Foggia, Grenzi, 2019, pp. 127-142; A. Ricco, *Riconsiderando i marchi dell'argenteria napoletana: nuovi sguardi su opere note del '700*, nel volume in onore di Mimma Pasculli Ferrara, a cura di C. Fonseca e di I. Di Liddo (Roma, De Luca, 2020), in corso di stampa.

³⁹⁶ C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria napoletana*, cit., p. 54. Il marchio corretto è stato rilevato da chi scrive sul *San Sabino*, esposto nel Museo diocesano di Bari, attribuito al Finelli grazie ad un atto notarile da Mimma Pasculli Ferrara (*Due patroni per la città di Bari*, cit., pp. 109-113), e trova riscontro nel marchio verificato sui due reliquiari ad urna del 1692, sommariamente citati dai Catello (*I marchi*

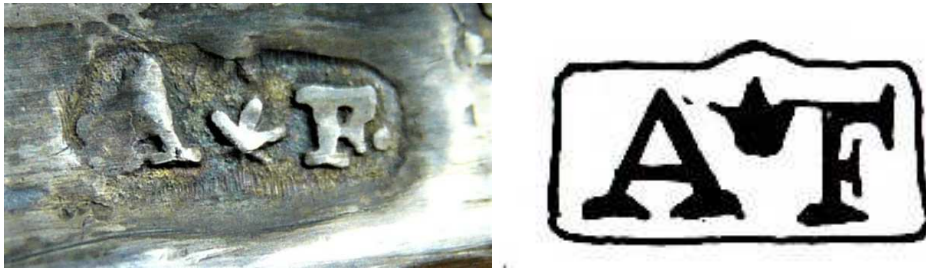


Fig. 1 a-b. Punzoni di Andrea Finelli: a) fotografato sul *San Sabino* di Bari; b) trascritto nel 1996.

Del secondo, invece, il punzone corretto è «P.*A.» in campo rettangolare, con puntino a mezza altezza sul lato destro (non se ne esclude la presenza anche a sinistra), con un puntino basso nel mezzo e con un elemento, simile ad una cornucopia, in alto al centro (fig. 2a); quello reso noto dai Catello, «P/D·A» in campo trilobato, è scorretto³⁹⁷ (fig. 2b).



Fig. 2 a-b. Punzoni di Pasquale D'Agostino: a) fotografato sul *Salvatore* di Montella; b) trascritto nel 1996.

Da ciò il recente impegno a pubblicare i punzoni individuati sulle lamine d'argento e la necessità avvertita da taluni, come ad esempio Boraccesi, di riconsiderare alcuni marchi

dell'argenteria napoletana, cit., p. 54), del monastero di San Gregorio Armeno a Napoli, che corrispondono al n. 334 (vecchio numero 242) di un inventario redatto dalle monache afferente alle opere mobili del complesso. Dopo lo studio della Pasculli i punzoni non sono stati più analizzati, a riprova di tale silenzio, che dedica un po' di spazio al busto d'argento, il recente G. Pinto, M. Saccente, *Santi vescovi in Terra di Bari e Brindisi. Le statue lignee dei Santi Patroni*, in I. Di Liddo, M. Pasculli Ferrara, a cura di, *Santi Patroni in Puglia e in Italia meridionale in età moderna*, Fasano (Br), Schena, 2017, pp. 301-336.

³⁹⁷ C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria napoletana*, cit., p. 101. Il punzone è stato verificato sulla statua del *Salvatore* a Montella, documentata come opera del nostro argentiere da S. Moscardiello, *Montella tra note e immagini*, Montella (Av), Dragonetti, 1991, p. 131. La statua è documentata alla mostra napoletana *Civiltà del '700 a Napoli* da alcune fotografie, tra le quali quella pubblicata in A. Nava Cellini, *La scultura del Settecento*, cit., p. 234, ove compare alle spalle della *Torciera* di Bartolomeo Granucci. Sulla statua anche C. Catello, E. Catello, *Scultura in argento*, cit., pp. 132-133, tav. 223.

battuti su manufatti già conosciuti³⁹⁸. Non pochi però sono i manufatti da rivedere, perché rivedere un oggetto consente di acquisire sempre nuovi particolari e di porre attenzione a dettagli che inizialmente potevano essere trascurati.

Va meglio considerata l'inopportunità dell'ampliamento dei cataloghi, anche degli argentieri più famosi, con casi dubbi, oppure dell'identificazione di un punzone in assenza di documenti, solo perché le lettere in esso concordano con le iniziali del nome di un maestro. Tale atteggiamento potrebbe creare confusione nel momento in cui s'intenderà valutare nella sua interezza la produzione di un artista e s'intenderà tracciare la linea evolutiva del suo stile. Tale atteggiamento alimenterà giammai la conoscenza.

A voler riportare un caso aperto, tra tanti, la conoscenza di Nicola D'Aula³⁹⁹ e di Nicola De Angelis⁴⁰⁰, operanti tra il Sei e il Settecento, non può prescindere dall'esatta individuazione dei rispettivi punzoni, considerati "assai simili" dai Catello⁴⁰¹, ma ancora non confrontati adeguatamente per la mancata pubblicazione del primo, presente solo sul *Reliquiario a busto di sant'Ippolito* del 1688 a Roccaraso⁴⁰². La critica più recente ha accolto senza indugi il punzone «·N·D·A·» in campo rettangolare per il De Angelis (fig. 3a), ma stenta a risolvere il problema del rapporto tra i due maestri, che figurano operanti negli stessi anni. Il dato cronologico quale elemento di discriminare per l'attribuzione delle opere all'uno o all'altro argentiere non è più sufficiente da quando sulla croce processionale

³⁹⁸ G. Boraccesi, *Riconsiderazione di alcuni punzoni rilevati sugli argenti del Museo Diocesano di Ugento*, in S. Cortese, a cura di, *La fede e l'arte esposta*, Ugento (Le), Museo Diocesano, 2015, pp. 83-88.

³⁹⁹ Non è trascritto alcun punzone del D'Aula nei repertori dei Catello del 1972 e del 1973, solo nel 1996 gli veniva assegnato, presumibilmente per errore, quello attribuito precedentemente al De Angelis, cfr. C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria napoletana*, cit., p. 98.

⁴⁰⁰ Il suo marchio, «·N·D·A·» in campo rettangolare, rinvenuto sul *San Gaetano* della Metropolitana di Capua, è trascritto in C. Catello, E. Catello, *Argenti Napoletani dal XVI al XIX secolo*, cit., 1972, p. 105 e C. Catello, E. Catello, *Argenti Napoletani dal XVI al XIX secolo*, cit., 1973, p. 133; all'argentiere è assegnato erroneamente un marchio diverso nel 1996, ovvero «N·D·A·» in campo cuspidato, in C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria napoletana*, cit., p. 97; più tardi gli viene restituito il punzone trascritto nel 1972-73 in C. Catello, E. Catello, *Scultura in argento*, cit., p. 106; il punzone «·N·D·A·» è stato pubblicato più volte, ad esempio in A. Catello, in S. Abita, a cura di, *Argenti in Basilicata*, cit., pp. 96-97 e in D. Catello, *Santi del Golfo*, cit., p. 52. Riserve sulla paternità del punzone sono state avanzate da una parte della critica, come Marina Bozzi Corso (A. Cassiano, M. Bozzi Corso, *Sculture d'argento*, cit., p. 146), un'altra parte invece l'ha accolta senza incertezze, tra cui Rita Mavelli (*Il Tesoro della Cattedrale di Troia*, cit., p. 137).

⁴⁰¹ C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria napoletana*, cit., p. 98; C. Catello, E. Catello, *Scultura in argento*, cit., p. 77.

⁴⁰² C. Catello, *Scultori argentieri a Napoli in età barocca e due inedite statue d'argento*, cit., pp. 282, 284-285, figg. 1-2.

di Sant'Angelo a Fasanelle (Sa) sono stati rilevati i punzoni che ci consentono di anticipare l'attività del De Angelis al 1696⁴⁰³, sovrapponendola quindi a quella del D'Aula, nota fino al 1698. La proposta avanzata da Ivano Iannelli in merito all'attribuzione di un nuovo punzone al D'Aula, ovvero «N·D·A» in campo rettangolare (fig. 3c) (simile all'altro, ma senza i puntini esterni)⁴⁰⁴, secondo chi scrive genera nuovi interrogativi e dimostra quanto sia delicato lo scenario attuale degli studi⁴⁰⁵. Se riprendiamo il punzone pubblicato dai Catello nel 1973, «N·D/·A·» in campo cuspidato (fig. 3b), rinvenuto su una pace del 1710 nella Cattedrale di Macerata⁴⁰⁶, e associato al De Angelis nel 1996 presumibilmente per errore⁴⁰⁷, ci ritroviamo un numero di punzoni che richiede un analogo numero di argentieri, che invece non abbiamo. Vuol dire che questi punzoni denunciano l'esistenza di tre argentieri con le medesime iniziali del nome, che ancora non sono stati identificati, di cui solo uno potrebbe essere il D'Aula⁴⁰⁸.



Fig. 3 a-c. Punzoni di argentieri napoletani.

Oggi può essere considerata finalmente conclusa almeno la questione del *puntillo* utilizzato da Nicola D'Aula, poiché di recente è stato possibile avvicinarsi, grazie alla disponibilità del nuovo parroco, al *Reliquiario di sant'Ippolito* a Roccaraso e fotografarne i

⁴⁰³ A. Ricco, in F. Abbate, A. Ricco, a cura di, *Ritorno al Cilento. Anteprima*, cit., p. 54.

⁴⁰⁴ I. Iannelli, *Un'ipotesi per Nicola D'Aula: lo sportello di tabernacolo del verso dell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Egiziaca a Forcella a Napoli*, in F. Abbate, a cura di, *Percorsi di conoscenza e tutela. Studi in onore di Michele D'Elia*, Napoli, Paparo, 2008, pp. 329-336.

⁴⁰⁵ Non è risolutiva nemmeno la proposta di ampliamento del catalogo del D'Aula avanzata da F. Lofano, in G. Lanzillotta, a cura di, *Potere e liturgia*, cit., p. 101; poi annullata in favore di una proposta a Nicola De Falco da G. Boraccesi, *Ora et Mirabilia*, cit., pp. 266-267.

⁴⁰⁶ C. Catello, E. Catello, *Argenti Napoletani dal XVI al XIX secolo*, cit., 1973, p. 167.

⁴⁰⁷ C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria napoletana*, cit., p. 97.

⁴⁰⁸ In merito a Nicola D'Aula, va segnalato il curioso caso di Leardi, che nel riportare documenti relativi ad opere, spesso disperse, di argentieri napoletani, trascrive polizze riferibili a Nicola D'Aula e a Nicola D'Auria, personalità artistiche differenti, e come tali trattate dalla critica, ma che tuttavia nel testo sembra considerare come unica persona, cfr. R.C. Leardi, *Oggetti ordinari e straordinari. Nuovi documenti sulla produzione di argenti nella Napoli del secondo Seicento*, in «Locus amoenus», 17, 2019, pp. 67-86.

marchi. Va tuttavia precisato che la documentazione visiva delle punzonature sarebbe stata migliore se avessi potuto spostare l'opera dalla sua nicchia; tale carenza non mi ha concesso l'ispezione della parte posteriore e di tutte le lamine non facilmente raggiungibili con lo sguardo. Dunque, se per un verso sono convalidate le indicazioni dei Catello in merito al punzone «assai simile nella sua tipologia a quello di Nicola de Angelis»⁴⁰⁹, per l'altro possiamo fornire specifiche in grado di distinguerlo da tutti gli altri ad oggi conosciuti. Il punzone incusso sulle lamine sbalzate della pedagna e sulla porzione inferiore del busto, purtroppo mai privo di slittamenti, è «·N·D·A·» in campo perfettamente rettangolare (fig. 4). Qui, inoltre, sembra affiorare una sottile cornice liscia, e la dimensione delle lettere è leggermente inferiore rispetto a quelle presumibilmente impiegate dal De Angelis, dal quale pare allontanarsi anche per una minore lunghezza del campo (fig. 5).



Fig. 4. Nicola D'Aula, *Reliquiario di sant'Ippolito*, 1688, particolari dei punzoni sulla pedagna e sul busto. Roccaraso, chiesa di Santa Maria Assunta. Pedana dx



Fig. 5 a-b. Punzoni di Nicola De Angelis e di Nicola D'Aula.

⁴⁰⁹ C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria napoletana*, cit., p. 98.

In definitiva, in assenza di documenti e di prove inconfutabili, ritengo che sia doveroso limitarci a raggruppare solo opere che un punzone identico ci autorizza a ricondurre ad una stessa personalità artistica. Occorre dare meno importanza sia alle pressioni del mercato che alla visibilità offerta dalla scoperta di un marchio inedito o dall'attribuzione di un'opera nuova ad un artista noto. Circa l'identità di questi artisti anonimi infine, mi auguro sempre che possa essere presto svelata.

3.2. La (s)fortuna degli studi storico-artistici sull'antica diocesi di Capaccio

«non esiste alcun oggetto di arte degno di considerazione»: le durature convinzioni ottocentesche negli studi del Novecento

La fortuna degli studi storico-artistici sul territorio caputaquense, o per meglio dire sulla parte meridionale del Salernitano, è legata alla fortuna degli studi sul Capoluogo, che ha inizio fondamentalmente con la mostra curata da Ferdinando Bologna tra il 1954 e il 1955¹, allestita in Cattedrale e organizzata in occasione dei festeggiamenti per il centenario della traslazione del corpo di san Matteo; un evento considerato cruciale da Stefano Causa nella prima maturità dello studioso². Questa mostra, però, è bene rammentarlo, è incentrata sulle opere d'arte di Salerno e di una contenuta porzione dell'arcidiocesi, con sguardi su Eboli e Solofra, non su tutta la provincia. Ad onor del vero, inoltre, la mostra ha prodotto effetti concreti sulla provincia e sullo studio del suo patrimonio culturale, sempre classificato "minore", solo a distanza di tempo. Sarà stata incisiva anche la puntualizzazione di Bologna circa la storia dell'arte nel Salernitano quale mera rassegna di ripercussioni apprezzabili di avvenimenti artistici sviluppatisi altrove e non localmente.

Non sono molto diverse le parole scritte da Cesare Brandi in occasione del viaggio del 1954 nel Capoluogo: «Eravamo andati a Salerno per vedere una piccola Mostra di pitture dal XIII [sic] al XVIII, raccolte in occasione del centenario della traslazione del corpo di San Matteo, a cui è dedicata la splendida cattedrale di Roberto il Guiscardo. Il salernitano non possiede ricchezze travolgenti, ma appunto per questo, quel poco che c'è, è perfino più difficile a vedersi, perché anche il "patito" del Trecento o del Seicento, ci penserà due volte prima di andarsene a scarrozzare fino a Eboli o a Solofra [per le opere di Roberto d'Oderisio e di Francesco Guarini]»³. Qui lo studioso senese, oltre che riferire qualcosa di conclamato, in merito all'inesistenza di «ricchezze travolgenti», mette in evidenza il

¹ F. Bologna, *Opere d'arte nel salernitano dal XII al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Salerno, Cattedrale, settembre 1954 - settembre 1955, Napoli, Soprintendenza alle Gallerie della Campania, 1955.

² S. Causa, *Una fede cocente ed irrimediabile nelle cose. Qualche appunto su Ferdinando Bologna storico e critico del contemporaneo*, in F. Abbate, a cura di, *Ferdinando Bologna e il contemporaneo. Scenari per i novant'anni di un maestro*, Roccagloriosa (Sa), Centro studi "Giovanni Previtali", 2015, pp. 7-48, in part. pp. 24-25.

³ C. Brandi, *Delitto nella Cattedrale*, in «Cronache», 19 ottobre 1954, ora riportato in C. Brandi, *Così andai al Sud*, scritti raccolti da V. Rubiu, prefazione di R. La Capria, Napoli, Guida, 1998, p. 103.

problema della viabilità, come decisivo per il raggiungimento dei centri meridionali e per lo studio delle opere note.

Ne deriva dunque, leggendo tra le righe, l'inconsapevolezza da parte delle Soprintendenze, e non solo, delle cose d'arte esistenti nel più vasto territorio provinciale della regione Campania, o meglio dei suoi "beni culturali", espressione adottata proprio in quell'anno, il 1954, nella Convenzione sulla protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato de L'Aja (ratificata con legge 279/1958)⁴. E ne deriva, parimenti, il disinteresse o l'incapacità delle singole Autorità locali a rendere note le loro opere d'arte, invero non considerate come tali dalle comunità di fedeli, piuttosto come manifestazione della divinità (dipinti e statue), alle quali rivolgere le proprie speranze di vita migliore, oppure come strumenti da usare nel corso dei riti per celebrare la divinità (sculture processionali e suppellettile liturgica). Del resto, soprattutto in quegli anni, le singole comunità erano impegnate nella risoluzione di problemi sociali, economici, culturali di lunga durata, aggravati ovviamente dalla guerra; «non v'era posto per ornamenti, esperimenti, letteratura; ma soltanto per la verità reale, nelle cose e al di là delle cose. E per l'amore, sempre troncato e indifeso»⁵ (Carlo Levi).

I problemi sociali ed economici, accentuati soprattutto in luoghi distanti da Salerno e dalle principali vie di comunicazione, e la morfologia del territorio, tra colline e montagne, potrebbero aver generato disattenzione da parte delle Autorità municipali per le testimonianze del proprio passato e potrebbero aver influito sugli interessi degli studiosi (come di fatto avviene ancora oggi). Indicativo è sicuramente il dato dell'emigrazione all'estero, riferibile soprattutto a contadini e artigiani, che raggiunge numeri elevati già dopo l'Unità d'Italia sia nel Cilento che nel Vallo di Diano⁶; già Cosimo De Giorgi, con il suo viaggio nel Cilento del 1882, intendeva «spronare gli italiani del nord e del centro a visitare queste contrade, a promuovervi e magari a crearvi le industrie, ed a frenare l'emigrazione dei contadini»⁷. Altrettanto significativa è la chiusura di alcune chiese in quanto fatiscenti, come avvenuto per la Parrocchiale di Ostigliano nello stesso periodo⁸.

⁴ La Convenzione è il frutto di una delle prime riunioni di lavoro della Conferenza generale dell'Organizzazione delle Nazioni Unite per l'Educazione, la Scienza e la Cultura, cfr. R. Di Stefano, *Antiche pietre per una nuova civiltà*, Napoli, ESI, 1984, pp. 63-64.

⁵ C. Levi, *L'Autore all'Editore*, in C. Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, prima ed. 1945, seconda ed., con presentazione dell'Autore, Torino, Einaudi, 1963, p. III.

⁶ D. Chieffallo, *Cilento oltre Oceano. L'emigrazione cilentana dall'Unità alla seconda guerra mondiale*, Acciaroli (Sa), Centro di promozione culturale per il Cilento, 2004.

⁷ C. De Giorgi, *Da Salerno al Cilento*, Firenze, M. Cellini e C., 1882, p. 6 (alla sua terza edizione col titolo

Da questa ottica va letta la scarsissima partecipazione dei Comuni salernitani, e caputaquensi in particolare, ai tentativi del governo centrale, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo successivo, di comporre un catalogo nazionale delle cose d'antichità e d'arte; va menzionato per l'Italia meridionale il precedente contributo di Demetrio Salazaro del 1871⁹, «primo tentativo – limitato tuttavia da una lettura formale estremamente debole – di fondere ricerca documentaria e verifica *de visu* del patrimonio artistico meridionale»¹⁰. Questa disattenzione, che non verrà riscattata in seguito da personaggi del calibro di Alfonso Frangipane, a cui si deve l'inventario calabrese del 1933 (redatto per la Direzione generale antichità e belle arti del Ministero dell'educazione nazionale)¹¹, avrà qualche conseguenza in futuro sull'avvio degli studi e sulla conoscenza del patrimonio storico-artistico, generando ritardi che solo ora cominciamo a colmare.

La sfortuna conosciuta dalle aree periferiche del Principato Citra, ossia quelle interne e distanti da Salerno e dalla Costiera amalfitana (più ricca e gremita di Diocesi, che vengono soppresse solo tra Sei e Settecento), senza con ciò volerle elevare a rango di centro principale, può essere dipesa in parte dalla mancata condivisione delle idee dei governi susseguiti a cavallo dei due secoli in fatto di oggetti d'arte. L'inventario nazionale s'inserisce in un frangente storico in cui emergeva una più forte consapevolezza del patrimonio culturale del Paese, in cui l'istituzione delle Commissioni conservatrici provinciali trasferiva le questioni relative alla tutela a tutti i rami dello Stato¹², in cui si

Viaggio nel Cilento: gli uomini, le donne, la terra, paesi, i monti, i fiumi, a cura di G. Galzerano, Casalvelino, Galzerano, 2016).

⁸ P. Ebner, *Chiesa baroni e popolo nel Cilento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1982, II, p. 233.

⁹ D. Salazaro, *Studi sui monumenti dell'Italia meridionale dal 4° al 13° secolo*, Napoli, Morelli, 1871-77, 2 voll.

¹⁰ N. Barrella, *Principi e principi della tutela. Episodi di storia della conservazione dei monumenti a Napoli tra Sette e Ottocento*, Napoli, Luciano, 2003, p. 85.

¹¹ A. Frangipane, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. 2. Calabria: provincie di Catanzaro, Cosenza e Reggio Calabria*, Roma, Libreria dello Stato, 1933. *L'Inventario degli oggetti d'arte d'Italia* annovera i volumi sulle province di Bergamo (1), Parma (3), Aquila (4), Pola (5), Mantova (6), Padova (7), Ancona e Ascoli Piceno (8), Sondrio (9).

¹² Sulla Commissione consultiva conservatrice dei monumenti ed oggetti d'arte e d'antichità della provincia di Salerno, cfr. S. Cassese, *L'Archivio storico della Provincia di Salerno e le vicende della Commissione Archeologica Salernitana*, in «Rassegna storica salernitana», XI, 1, 1938; F. Napolitano, *La Commissione consultiva conservatrice dei monumenti ed oggetti d'arte e d'antichità della provincia di Salerno*, in G. Fiengo, a cura di, *Tutela e restauro dei monumenti in Campania 1860-1900*, Napoli, Electa Napoli, 1993, pp. 145-158; S. Carillo, *Tutela e restauro dei monumenti nella provincia di Salerno: gli atti della commissione*

dibatteva sull'introduzione della Storia dell'arte nella Scuola e nell'Università (si pensi a Alfredo Melani, Domenico Gnoli, Guido Carocci, Adolfo Venturi)¹³, in cui l'introduzione della tassa d'ingresso sanciva l'apertura degli istituti d'arte e d'antichità ad un pubblico molto più ampio di quello fatto di soli specialisti¹⁴, e Corrado Ricci si poneva il problema della comunicazione ad un pubblico di non esperti¹⁵. È il frangente in cui veniva varata la prima legge nazionale di tutela, la cosiddetta legge Nasi 185/1902, e in cui acquisiva nuova importanza la disciplina storico-artistica grazie agli insegnamenti di Venturi (che aveva occupato la prima cattedra di Storia dell'arte istituita a La Sapienza nel 1901) e all'istituzione a Roma della Scuola di Perfezionamento per gli Studi di Storia dell'Arte Medievale e Moderna¹⁶. I comuni periferici, quindi quelli cilentani (nell'accezione contemporanea dal Sele al Golfo di Policastro), non hanno tentato di contribuire all'ampliamento del catalogo nazionale segnalando opere ritenute significative nelle loro circoscrizioni amministrative e tali da essere offerte all'attenzione degli esperti; sono stati davvero in pochi, e ciò contrasta con le opere d'arte che di fatto sono ed erano presenti sul territorio. Va aggiunto che l'atteggiamento degli enti locali pare dissonante anche rispetto ai riconoscimenti concessi a molti siti della provincia, eletti "monumento nazionale", presenti ad Amalfi, Atrani, Capaccio, Cava de' Tirreni, Teggiano, Giffoni Valle Piana, Maiori, Nocera Superiore, Padula, Paestum, Ravello, Salerno, San Severino, Scala,

archeologica (1873-1874), in «Apollo», 17, 2001 (2002), pp. 97-141.

¹³ F. Papi, *Cultura e Tutela nell'Italia Unita 1865-1902*, Todi, Editrice Tau, 2008, pp. 74-78.

¹⁴ A. Lugli, *Museologia*, Milano, Jaca Book, 1992, ristampa, 2001, pp. 23-24. Sulla tassa d'ingresso cfr. A. Ricco, *Tasse e tessere d'ingresso in musei, gallerie, scavi e monumenti governativi del Regno d'Italia (1875-1939)*, in «Aedon», 3, 2011, in <http://www.aedon.mulino.it>.

¹⁵ Al riguardo è utile S. Cecchini, *Musei parlanti. Corrado Ricci e la sfida di parlare ad un ampio pubblico*, in «Il capitale culturale», 8, 2013, pp. 51-68.

¹⁶ Sul personaggio e sul ruolo assunto in Italia, tra insegnamento e tutela, si segnalano tra i tanti contributi, oltre a quello fondamentale di G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università, 1880-1940*, Venezia, Marsilio, 1996, anche D. Levi, *L'affermazione di una figura professionale. Lo storico dell'arte fra tutela e insegnamento*, in «Annali di Critica d'arte», 2013, pp. 26-29; A. Amendola, L. Lorizzo, *Vedere e rivedere e potendo godere. Allievi di Adolfo Venturi in viaggio tra l'Italia e l'Europa 1900-1925*, Roma, Campisano, 2014; S. Valeri, *Storia e critica d'arte nell'università italiana: Adolfo e Lionello Venturi*, in M. Barrese, R. Gandinolfi, M. Onori, a cura di, *Storia dell'arte alla Sapienza, linee di ricerca, docenti e didattica del Dipartimento di Storia dell'arte dalla fondazione ad oggi*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2017, pp. 11-23; S. Cavicchioli, *Il museo dello storico dell'arte: Adolfo Venturi e l'origine dei musei nell'Italia unita*, in S. Costa, P. Callegari, M. Pizzo, a cura di, *L'Italia dei musei 1860-1960*, Bologna, Bononia University Press, 2018, pp. 193-201.

debitamente rubricati in un testo a stampa conservato tra le carte dell'Archivio di Stato di Salerno¹⁷.

Il fondo Prefettura di questo Archivio conserva la documentazione relativa al progetto d'inventario del Ministero della pubblica istruzione: «*Titolo dell'affare* Censimenti di antichità e di belle arti nella Provincia [di Salerno]. Fascicolo complessivo»¹⁸. Conserva la corrispondenza tra ministri, direttori generali, prefetti, sottoprefetti, intendenti e sindaci circa gli inventari di oggetti d'arte¹⁹.

Il 10 luglio 1890 veniva emanata dal Ministero, in quegli anni guidato da Paolo Boselli (1888-1891)²⁰, la Circolare n. 943 «Inventario degli oggetti d'arte», con la quale Giuseppe Fiorelli, che la firmava per il Ministro in quanto a capo della Direzione generale delle antichità e belle arti (1881-1891), ricordava alle Prefetture il dovere dei Comuni di redigere un inventario completo di oggetti d'arte²¹. In essa Fiorelli richiamava il regio decreto del Regno delle Due Sicilie datato 16 settembre 1839, «ancora vegliante nelle provincie

¹⁷ Archivio di Stato di Salerno (d'ora in poi ASSa), Prefettura, I serie, Sezione XIV, Pubblica Istruzione, busta 947, fasc. 16, *Elenco dei monumenti nazionali medioevali e moderni* (pp. 13-15); nella nostra provincia compaiono i seguenti monumenti: «[p. 14] Salerno: cattedrale di San Matteo, chiesa di San Pietro ad Curtim (nel Palazzo Arechi), Scuola Medica, Palazzo Arechi, Castello Arechi, Palazzo della Prefettura, Palazzo Maccorelli, Palazzo Ruggia. Capaccio: Cattedrale (detta chiesa dell'Annunziata). Nocera: chiesa di Santa Maria Maggiore, [p. 15] Castello del Pacco. Amalfi: Cattedrale, Palazzo Municipale, chiesa di San Giovanni in Foro, chiesa di San Lorenzo Martire. Pesto: cattedrale dell'Annunziata. Ravello: cattedrale di San Pantaleone, chiesa di San Giovanni in Foro; Palazzo dei Ruffoli. Vico (Griffoni Valle Piana): chiesa di Santa Maria in Vico. Scala: ex cattedrale di San Lorenzo Martire. Minuto: Parrocchia dell'Annunziata. Bireto (Atrani): chiesa di San Salvatore. Cava de' Tirreni: chiesa e badia della Santissima Trinità. Presso Padula: certosa di San Lrenzo. San Severino: chiesa dei minori osservanti (Tomba del Conte Comm. di San Severino). Diano: duomo di Santa Maria Maggiore. Majori: chiesa di Santa Maria Olearia».

¹⁸ ASSa, Prefettura, I serie, Sezione XIV, Pubblica Istruzione, busta 945, fasc. 2.

¹⁹ In merito ai precedenti inventari di oggetti d'arte è utile ricordare l'esperienza napoletana maturata in seno alla Commissione Consultiva di Belle Arti descritta in N. Barrella, *La tutela dei monumenti nella Napoli post unitaria*, Napoli, Luciano, 1996, pp. 121-133.

²⁰ M. Bencivenni, R. Dalla Negra, P. Grifoni, *Monumenti e istituzioni. Parte II. Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1880-1915*, Firenze, Alinea, 1992, pp. 31 e nota, 66-67.

²¹ ASSa, Prefettura, I serie, Sezione XIV, Pubblica Istruzione, busta 945, fasc. 2, Circolare n. 943 del 10/07/1890, allegata alla nota del 25/07/1890; un'altra copia della Circolare è presente nella busta 947, fasc. 10. La Circolare è già nota, ad esempio la ritroviamo trascritta in M. Bencivenni, R. Dalla Negra, P. Grifoni, *Monumenti e istituzioni. Parte II*, cit., pp. 66-67. Due anni prima, il 24 settembre 1888, la Direzione generale aveva diramato la circolare ministeriale con le norme per la compilazione delle schede, cfr. *Norme per la compilazione delle schede del catalogo d'arte*, in «Bollettino ufficiale dell'Istruzione. Atti e Documenti Scolastici», 14, 1888, p. 523.

meridionali», con il quale il Ministero degli affari interni era autorizzato ad emanare i «provvedimenti opportuni per la conservazione dei monumenti e delle opere d'arte dello Stato»²². Il Direttore generale richiamava anche la nota del 9 ottobre 1839 con la quale lo stesso Ministero prescriveva ai sindaci «di procedere ad un esatto inventario de' quadri, delle statue, de' bassorilievi e degli altri antichi monumenti storici e di arte che sono nelle chiese, nelle cappelle e negli altri luoghi indicati in detto decreto, facendone la legale consegna ai superiori, rettori, deputati e custodi, dai quali si esigerà l'obbligo di custodirli e conservarli»²³.

Il 25 luglio 1890 la Circolare era trasmessa alla Prefettura di Salerno. Nella nota di accompagnamento, firmata da Fiorelli per il Ministro, si legge di un'ampia circolazione presso sindaci e non solo: «Ho l'onore di trasmettere alla Signoria Vostra Illustrissima la presente Circolare con preghiera di renderla nota alla Commissione conservatrice de' Monumenti, di diramarla a tutti i Sindaci della Provincia ed ai Regi Ispettori de' Monumenti, e di favorirne la ricevuta»²⁴. Così il Prefetto non tardava ad ammonire i sindaci della provincia trasmettendo loro una scheda da compilare, definiamola pure il modello sul quale verrà strutturata la scheda di catalogo del Novecento; vari risultano i solleciti inviati nel settembre 1890²⁵. Tuttavia tale sollecitudine non veniva adeguatamente ripagata.

«Siccome in questo Comune non vi stano quadri, monumenti storici ed altre opere d'arte» (19 ottobre 1890)²⁶: questa motivazione, per la quale il sindaco di Orria non

²² ASSa, Prefettura, I serie, Sezione XIV, Pubblica Istruzione, busta 945, fasc. 2, Circolare n. 943 del 10/07/1890, c. 1r.

²³ *Ibidem*.

²⁴ ASSa, Prefettura, I serie, Sezione XIV, Pubblica Istruzione, busta 945, fasc. 2, nota del 25/07/1890.

²⁵ Nella scheda compaiono le seguenti voci: dati amministrativi, ovvero Provincia, Comune, contenitore («si indichi la chiesa, l'oratorio, il monumento, eccetera, ove si trova l'oggetto»); «Oggetto d'arte. Descrizione. Autore cui è attribuito»; «Ubicazione attuale. Se originaria, antica o no. Vicissitudini»; «Stato di conservazione. Restauri subiti»; «Appartenenza dell'oggetto. Condizioni giuridiche»; «Basi storiche e contestazioni critiche all'attribuzione. Data o tempo approssimativo dell'esecuzione. Iscrizioni apposte all'oggetto e note sulla loro autenticità. Bibliografia». Essa terminava con formule acquisite anche nelle schede attuali, quindi nell'ultima pagina troviamo: «Io sottoscritto mi obbligo a tenere in consegna l'oggetto descritto nel presente foglio, e di non rimuoverlo dal posto che occupa e di non apportarvi modificazioni, senza conseguire preventiva approvazione anche dal Ministero della istruzione pubblica. (Segue la firma)» e in chiusura «Io sottoscritto mi obbligo a curare, all'uopo, il rinnovamento della predetta obbligazione. (Segue la firma, e il bollo dell'ufficio del firmatario)».

²⁶ ASSa, Prefettura, I serie, Sezione XIV, Pubblica Istruzione, busta 947, fasc. 10, nota del 19/10/1890.

trasmetteva la scheda in Prefettura, compare costantemente, benché con parole simili, nelle note che i sindaci cilentani e non inviavano a Salerno. Solo i Comuni di Albanella, Altavilla Silentina, Amalfi, Atrani, Buonabitacolo, Centola, Colliano, Eboli, Giffoni Sei Casali, Giungano, Laurino, Maiori, Minori, Montecorvino Pugliano, Monteforte Cilento, Nocera Superiore, Novi Velia, Pollica, Praiano, Ravello, Sacco, Sant'Egidio di Monte Albino, Sicignano degli Alburni e Valle dell'Angelo, redigevano e spedivano gli elenchi di oggetti d'arte²⁷. Gli inventari cilentani risultano dodici. Tra di essi assume un certo interesse quello di Laurino, poiché accompagnato da una nota del Sindaco nella quale questi dava conto di un problema che qui ancora non è stato vagliato. Leggiamo che costui

²⁷ Esiti negativi venivano comunicati da Acerno, Alfano, Angri, Aquara, Ascea, Auletta, Baronissi, Bellosguardo, Bracigliano, Calvanico, Camerota, Campora, Cannalunga, Casalbuono, Casalicchio, Castel San Giorgio, Castel San Lorenzo, Castelvivita, Castellabate, Castelnuovo Ciento, Castelruggiero, Castiglione del Genovesi, Cava de' Tirreni, Celle di Bulgheria, Ceraso, Cetara, Cicerale, Conca dei Marini, Controne, Contursi, Corbara, Corleto Monforte, Cuccaro Vetere, Felitto, Fisciano, Furore, Futani, Giffoni Valle Piana, Gioi, Ispani, Laureana Cilento, Laurito, Laviano, Licusati, Lustra, Magliano Vetere, Mercato San Severino, Moio della Civitella, Montano Antilia, Montecorvino Rovella, Montesano sulla Marcellana, Nocera Inferiore, Ogliastro Cilento, Olevano sul Tusciano, Oliveto Citra, Omignano, Orria, Ortodonico, Pagani, Palomonte, Pellezzano, Perdifumo, Perito, Petina, Piaggine, Pisciotta, Polla, Positano, Postiglione, Prignano, Ricigliano, Roccadaspide, Roccagloriosa, Roccapiemonte, Rofrano, Romagnano al Monte, Roscigno, Rutino, Salento, San Cipriano, San Giovanni a Piro, San Gregorio Magno, San Mango Piemonte, San Marzano sul Sarno, San Mauro Cilento, San Mauro La Bruca, San Valentino Torio, Santa Marina, Sant'Angelo a Fasanella, Sant'Arsenio, Santomenna, Sanza, Sapri, Sassano, Scafati, Serramezzana, Sessa Cilento, Siano, Stella Cilento, Stio, Torchiara, Torraca, Torre Orsaia, Tortorella, Tramonti, Trentinara, Vallo della Lucania, Valva, Vibonati, Vietri sul Mare.

Da una comunicazione della Sotto Prefettura del Circondario di Sala Consilina alla Prefettura di Salerno si apprende che giungevano esiti negativi anche da Comuni dei quali non ho riscontrato note in Archivio, ovvero da Buonabitacolo, che solo più tardi trasmetterà gli inventari (datati 1° ottobre 1890). Da una comunicazione "urgente" del 3 gennaio 1891 della Sotto Prefettura del Circondario di Campagna alla Prefettura di Salerno, sappiamo che altri esiti negativi pervenivano da Buccino, Castelnuovo di Conza, Galetto, Ottati e Serre: «In adempimento della nota di Vostra Signoria Illustrissima a fianco ricordata [lettera del 20 settembre ultimo scorso] mi pregio ritornarle riempite i prospetti degli oggetti di arte rimessimi dai Sindaci di questo Circondario. Mancano solo quei di Buccino, Castelnuovo di Conza, Galetto, Ottati, Serre, i Sindaci dei quali, nel riferirmi non esser loro pervenuto il prospetto da riempirsi circa gli oggetti di arte, mi hanno altresì partecipato che nei rispettivi comuni non esiste alcun oggetto di arte degno di considerazione» (ASSa, Prefettura, I serie, Sezione XIV, Pubblica Istruzione, busta 947, fasc. 1, nota del 03/01/1891).

Dalla nota della Sotto Prefettura del Circondario di Vallo della Lucania alla Prefettura di Salerno apprendiamo che anche il comune di Cuccaro si esprimeva negativamente in merito alla presenza di oggetti d'arte nel territorio.

si rivolge al Sotto Prefetto del Circondario di Vallo della Lucania comunicandogli che il legale detentore dei beni denunciati, il parroco don Luigi Garrasi, non firma la scheda per svincolarsi da ogni responsabilità:

«Laurino, 21 novembre 1890.

Pregiomi rassegnare a Vostra Signoria Illustrissima l'inventario degli oggetti d'arte chiesto con la nota distinta in margine [del 24 settembre 1890 n. 6983], il quale non si è voluto firmare dal parroco signor abate Luigi Gorrasi [o Garrasi], dicendo di non voler assumere responsabilità; in tale stato di cose la prego a volermi dare istruzioni sul da farsi per garantire gli oggetti inventariati.

Il Sindaco

G. Pesce [firma]»²⁸.

Si ha la sensazione, in breve, considerando l'atteggiamento del parroco, che i tanti esiti negativi da parte dei Municipi siano stati anche determinati, da un lato, da una scarsa verifica sul campo delle Autorità municipali, e, dall'altro, da un comportamento di comodo, tanto dei Municipi quanto dei proprietari dei beni, che magari temevano sia un sovraccarico di responsabilità che la limitazione di libertà, o peggio la movimentazione dei beni in sedi lontane. Le restrizioni enunciate nella "partecipazione" del 1839 inviata ai sindaci di Abruzzo Ulteriore, che la Circolare n. 943 riportava come modello («unisco copia della partecipazione che fu data ai Sindaci della provincia di 2° Abruzzo Ulteriore, uguale all'altra che fu diramata in tutte le provincie meridionali»²⁹), avrebbero potuto sortire effetti di questo tipo. Tutti gli oggetti inventariati, accuratamente descritti e distinti da un «suggero comunale o un segno indelebile», sarebbero stati legalmente consegnati ai «Superiori, Rettori, Deputati e Custodi, da' quali si esigerà l'obbligo di custodirli e conservarli, non che di conformarsi in tutto alle prescrizioni del decreto medesimo», e su di essi sarebbe stato posto il divieto di riproduzione in assenza dell'autorizzazione del Sindaco, che avrebbe poi incaricato un agente municipale di assistere alle operazioni.

Quest'ipotesi è alimentata dalla sorprendente assenza – riportando alcuni casi esclusivamente cilentani – del calice di Guidino di Guido da Siena in San Silvestro a Sacco, del trittico (1472) di Pavanino da Palermo nella basilica di Santa Maria Assunta a Castellabate, della croce astile (1457 ante) in argento dorato in San Nicola di Bari a Castelcivita, della statua della *Madonna delle grazie* (1521) dell'ambito di Giovanni da Nola nel Santuario eponimo di Vallo della Lucania, della tavola della *Madonna delle grazie* (1560) di Giovan Bernardo Lama nella chiesa eponima di Camerota, del Polittico

²⁸ ASSa, Prefettura, I serie, Sezione XIV, Pubblica Istruzione, busta 947, fasc. 1, nota del 21/11/1890.

²⁹ ASSa, Prefettura, I serie, Sezione XIV, Pubblica Istruzione, busta 945, fasc. 2, Circolare n. 943 del 10/07/1890, c. 1r.

(1577) di Marco Pino da Siena nel Santissimo Salvatore di Torchiara, delle grandi macchine d'altare di Ippolito Borghese e di Giovanni de Gregorio da Pietrafesa, del dipinto dell'*Immacolata* attribuito a Battistello Caracciolo nella Natività di Roccadaspide, del *Reliquiario a busto di san Costabile* (1662) in rame dorato di Aniello Treglia nella basilica di Castellabate, delle tele di Michele Ragolia nel convento di Sant'Antonio a Polla, delle tante statue documentate di Giacomo Colombo, delle tele della *Madonna dell'arco* (1691) nel convento di San Francesco a Lustra – recentemente pubblicata³⁰ – e della *Trinità con san Nicola e san Giovanni battista* (1711) in San Nicola a Camerota di Paolo De Matteis, del busto di *San Gennaro* (1715) di Domenico Di Venuta in San Giuseppe a Sala Consilina, del *Reliquiario a busto di san Biagio* (1750) in argento di Francesco Manzone nell'eponima parrocchiale di Ottati, della tela della *Madonna delle grazie* di Girolamo Starace nel Santuario di Vallo della Lucania.

Tali mancanze non vanno interpretate alla luce delle inclinazioni della critica del tempo, che ad esempio darà più forte risalto alla produzione artistica del Sei e Settecento solo nel corso del Novecento. Molte opere erano già state registrate dagli inventari napoleonici d'inizio Ottocento, quindi erano già note, eppure non ritrovano nuove attenzioni. È il caso anche della tela di *San Gioacchino* di Andrea Malinconico nel convento francescano di Pollica³¹, inserita nella Cappella eponima citata nel 1888 da Giuseppe Volpe per gli ornati in stucco, «donata dall'eccellentissimo principe [di Pollica] don Giuseppe Capano alla famiglia Volpe, giusta l'istrumento dei 31 luglio del 1753»³². Di contro, si legge del pittore cilentano Carmine Natale, originario di Castel San Lorenzo e documentato dal 1713 al 1787³³, citato nella scheda redatta dal Comune di Valle dell'Angelo, che si sofferma sulle tele della volta datate 1775, raffiguranti la *Madonna del rosario*, *San Barbato in gloria* e *San Giovanni battista*³⁴. Fa specie rilevare che nella stessa data di estensione degli inventari del 1890 venga redatta da Giustino Pecori una storia di Laurino, con

³⁰ M.A. Pavone, in F. Abbate, A. Ricco, a cura di, *Ritorno al Cilento. Anteprima della mostra*, catalogo della mostra, Capaccio-Paestum, 18 maggio - 18 luglio 2017, Foggia, Grenzi, 2017, p. 51, cat. n. 16.

³¹ L. Avino, *Gli inventari napoleonici delle opere d'arte del Salernitano*, Baronissi (Sa) Dea, 2003, p. 218. Sull'attribuzione cfr. A. Ricco, *Lo Studio preliminare e il progetto della mostra Ritorno al Cilento*, in F. Abbate, A. Ricco, a cura di, *Ritorno al Cilento. Anteprima*, cit., p. 25; M.A. Pavone, in ivi, p. 50, cat. n. 15.

³² G. Volpe, *Notizie storiche delle antiche città e dei principali luoghi del Cilento*, Roma, Ripostes, 1888, ristampa, Atripalda (Av), 1998, p. 83.

³³ Sull'artista cfr. A. Venturiello, *Castel S. Lorenzo nella sua storia civile e religiosa*, Salerno, Cantelmi, 1975; L. Avino, *Per la storia delle arti nel Mezzogiorno*, Baronissi (Sa), Dea, 2003, pp. 28, 38-39.

³⁴ ASSa, Prefettura, I serie, Sezione XIV, Pubblica Istruzione, busta 947, fasc. 1, scheda del 19/10/1890.

un'attribuzione al Faffeo – non proposta nell'inventario – del Polittico di Santa Maria Maggiore³⁵, e che, nondimeno, lo stesso Luigi Garrasi, solo quattro anni più tardi, intervenga in una pubblicazione sulla Parrocchiale³⁶.

Dei Comuni cilentani soltanto quello di Centola, come si evince dall'ampia documentazione archivistica, realizzava un inventario più esteso degli oggetti d'arte del suo territorio, compilando tante schede quante erano le chiese parrocchiali del tempo, ossia a Centola, Forìa, Palinuro, San Severino e San Nicola³⁷.

Ad annoverare suppellettile liturgica in argento è solo Giungano. Nella scheda ministeriale troviamo una croce processionale che è lecito identificare con l'attuale croce dalla simbologia *Arbor vitae* del 1611, quella esposta nel Museo Diocesano di Vallo della Lucania e pubblicata per la prima volta nel 1986³⁸. L'impegno nella formazione dell'inventario sembra essere dedotto dal ricorso agli "antiquari" – quali siano stati non è dato sapere – per la verifica del valore dei beni. Inoltre è riportata la tavola dell'*Adorazione dei pastori*, oggi nel Museo di Vallo, che recentemente Stefano De Mieri ha attribuito alla bottega di Leonardo Grazia da Pistoia³⁹. Di seguito si trascrive il documento:

«[c. 1r] *Provincia di Salerno*

Comune di Giungano

Tutti i sotto descritti oggetti di arte si trovano nella Chiesa Parrocchiale [di Santa Maria Assunta].

Oggetto d'arte. Descrizione. Autore cui è attribuito.

1° - Quadro esistente in questa Chiesa Parrocchiale scolpito su legno, raffigurante la Nascita del Redentore⁴⁰. È costituito da più incisi rappresentanti uomini ed animali. Misura in larghezza metri 1,96 ed in altezza 2,19.

³⁵ G. Pecori, *Laurino e il suo omonimo Stato. Notizie e monumenti*, 1890, manoscritto, presso la Biblioteca del Museo Provinciale di Salerno.

³⁶ L. Garrasi, *Santa Maria Maggiore di Laurino in Diocesi di Capaccio Vallo. Lavoro archeologico storico dell'ingegnere Giustino Cavaliere Pecori*, Ariano, Tipografia Economico, 1894.

³⁷ ASSa, Prefettura, I serie, Sezione XIV, Pubblica Istruzione, busta 947, fasc. 1, schede del 20/10/1890.

³⁸ A. D'Aniello, in Soprintendenza ai beni ambientali architettonici artistici e storici delle province di Avellino e Salerno, *Il Museo Diocesano di Vallo della Lucania*, Salerno, Laveglia, 1986, p. 124.

³⁹ S. De Mieri, *Leonardo Grazia da Pistoia, Antonio e Costantino Stabile tra Napoli e la Lucania*, in F. Abbate, A. Ricco, a cura di, *Ritorno al Cilento. Saggi di storia dell'arte*, Foggia, Grenzi, 2017, pp. 60-66, in part. pp. 60-61, 64, fig. 1.

⁴⁰ Potrebbe essere quella schedata in Soprintendenza ABAP di Salerno e Avellino (d'ora in poi SABAP SA), Ufficio Catalogo, Giungano, Chiesa dell'Assunta, scheda OA/I 15/00675616, di M. Tortora, 1998 (ArtPast/2006, E.M.A. Marsico); Diocesi di Vallo della Lucania (d'ora in poi ADV), Ufficio Beni Culturali, Inventario diocesano dei beni storico-artistici (d'ora in poi IBSA), Seminario Diocesano, scheda CEI F610063a.

2° - Statua di legno che [è] di un sol pezzo raffigurante l'Assunta⁴¹, protettrice di questo comune. Misura approssimativamente metri 1,80 d'altezza con proporzionata robustezza.

3° - Croce d'argento indorata⁴², che viene usata, innestata ad un bastone, per le processioni.

Ubicazione attuale. Se originaria, antica o no. Vicissitudini

1° Trovasi il quadro summenzionato nella Chiesa Parrocchiale. A giudizio di parecchi antiquarii, che l'hanno osservato per curiosità, è stato dichiarato oggetto d'arte originario, ma non hanno precisato il valore, l'epoca e l'artefice. Non ha subito vicissitudini.

2° A giudizio dei medesimi antiquarii, l'anzidetta statua, che pure trovasi nella Chiesa Parrocchiale, è stata qualificata oggetto di arte originario ed antichissimo e di valore.

3° Parimenti, la nominata Croce è stata dagli antiquarii riconosciuta, eziandio, oggetto di arte antico.

[c. 1v] *Stato di conservazione. Restauri subiti.*

Tutti e tre gli oggetti d'arte nominati a tergo si trovano in buono stato di conservazione, e non hanno subiti restauri di sorta.

Appartenenza dell'oggetto. Condizioni giuridiche.

Tutti gli oggetti d'arte di cui si è fatta menzione sono di proprietà della Chiesa Parrocchiale e non sono sottoposti a condizioni giuridiche.

[c. 2r] *Basi storiche e contestazioni critiche all'attribuzione. Data o tempo approssimativo dell'esecuzione. Iscrizioni apposte all'oggetto e note sulla loro autenticità. Bibliografia.*

A tale questionario si risponde negativamente, perché manca ogni notizia al riguardo.

[c. 2v] Giungano, lì 7 Dicembre 1890

Io sottoscritto mi obbligo a tenere in consegna l'oggetto descritto nel presente foglio, e di non rimuoverlo dal posto che occupa e di non apportarvi modificazioni, senza conseguirme preventiva approvazione anche dal Ministero della istruzione pubblica. (Segue la firma)

Vito Colangelo [firma]

Giungano, lì 7 Dicembre 1890

Io sottoscritto mi obbligo a curare, all'uopo, il rinnovamento della predetta obbligazione. (Segue la firma, e il bollo dell'ufficio del firmatario)

Vito Colangelo [firma]

Visto.

Per la legalità della firma del Consegnatario Vito Colangelo.

Il Parroco, Stanislao benedettino arciprete Chieffi [firma]⁴³.

Alla scheda, inoltre, è allegato un verbale sottoscritto nello stesso giorno dai presenti:

«[c. 1r] L'anno 1890, il giorno sette dicembre, in Giungano.

Noi, Vincenzo Aulisio sindaco di detto Comune, assistito dal nostro Segretario Luigi Aulisio, in esecuzione delle superiori disposizioni, ci siamo recati nella Chiesa Parrocchiale, ove alla presenza del parroco, signor Chieffi Stanislao, abbiamo compilato un inventario di tutti gli oggetti d'arte, di cui qui appresso si farà menzione:

⁴¹ Potrebbe essere quella schedata in SABAP SA, Ufficio Catalogo, *Giungano, Chiesa dell'Assunta*, scheda OA/I 15/00236513, di N. Scontrino, 1993 (ArtPast/2005, I. Raina); ADV, Ufficio Beni Culturali, *IBSA*, Parrocchia Santa Maria Assunta-Giungano, scheda CEI DWF0057a.

⁴² SABAP SA, Ufficio Catalogo, *Vallo della Lucania, Museo Diocesano*, scheda OA/I 15/00233517, di M. Tortora, 1998 (ArtPast/2005, I. Raina); ADV, Ufficio Beni Culturali, *IBSA*, Seminario Diocesano, scheda CEI F610037a.

⁴³ ASSa, Prefettura, I serie, Sezione XIV, Pubblica Istruzione, busta 947, fasc. 1, scheda del 07/12/1890.

1° Quadro scolpito su legno raffigurante la Nascita del Redentore: costituito da più incisi rappresentanti uomini ed animali; misura in larghezza metri 1,96 ed in altezza 2,19;

2° Statua di legno che [è] di un sol pezzo, raffigurante l'Assunta; misura approssimativamente metri 1,80 d'altezza con proporzionata robustezza;

3° Croce d'argento indorata, che viene usata, innestata ad un bastone, per le processioni.

Letto il presente verbale, viene sottoscritto da noi, dal nostro Segretario e dal Parroco e Consegretario.

Il Consegretario, Vito Colangelo [firma]

Il Sindaco, V. Aulisio [firma]

Il Parroco, Stanislao benedettino arciprete Chieffi [firma]

Il Segretario, Luigi Aulisio [firma]»⁴⁴.

Dopo l'emanazione della legge Nasi del 1902 e dopo la riforma del sistema di tutela, avvenuta tra il 1904 ed il 1907, che prevedeva l'organizzazione delle soprintendenze territoriali e l'ordinamento dei musei, e in concomitanza all'elaborazione della nuova legge di settore, la cosiddetta legge Rosadi 364/1909, che estendeva l'applicazione della disciplina anche alle cose d'arte non inserite nel catalogo, riconoscendo all'amministrazione pubblica forti poteri sui privati, la situazione non sembra mutare⁴⁵.

In un contesto legislativo e culturale ben strutturato, nel quale è acclarata l'importanza di un catalogo nazionale di monumenti e oggetti d'arte e d'antichità (distinto in due parti in base alla condizione giuridica, se di ente morale o di privato), ed è definito il regime sanzionatorio per gli inadempienti (artt. 23, 31 della legge Nasi), il 15 settembre 1907, l'allora Ministro della pubblica istruzione Luigi Rava (1906-1909) emanava la Circolare n. 174 «Elenchi delle cose d'antichità e d'arte pertinenti ad enti morali»⁴⁶ per ricordare gli obblighi pregressi e non assolti. Rava sottolineava la necessità di procedere ad un inventario, in quanto primario strumento di conoscenza delle opere d'arte del Paese, senza il quale lo Stato non avrebbe potuto esercitare un'efficace azione di tutela, ed esplicitava la convinzione che gran parte del patrimonio artistico italiano fosse conservato in luoghi distanti dalle grandi città e poco noti.

«Circolare numero 174
Roma, 15 settembre 1907.
Ai signori Prefetti del Regno.

⁴⁴ ASSa, Prefettura, I serie, Sezione XIV, Pubblica Istruzione, busta 947, fasc. 1, verbale del 07/12/1890 allegato alla scheda del 07/12/1890.

⁴⁵ Sul sistema di tutela all'inizio del secolo cfr. M. Bencivenni, R. Dalla Negra, P. Grifoni, *Monumenti e istituzioni. Parte II*, cit., pp. 183-211.

⁴⁶ ASSa, Prefettura, I serie, Sezione XIV, Pubblica Istruzione, busta 947, fasc. 10, Circolare n. 174 del 15/09/1907, estratto dal «Bollettino ufficiale del Ministero della pubblica istruzione» del 19-26 settembre 1907.

È stata richiamata la mia attenzione sull'articolo 23 2° comma della legge 12 giugno 1902 numero 185, del quale si domanda all'autorità governativa la piena esecuzione. E però prego la Signoria Vostra Illustrissima di voler fare invito ai signori Sindaci, Parroci, Rettori di chiese o di edifici ecclesiastici, Amministratori di opere pie e di enti morali, eccetera, nonché al signor Presidente della Deputazione provinciale, di presentare alla Signoria Vostra Illustrissima, che ne curerà il sollecito invio al Ministero, l'elenco debitamente firmato dai consegnatari e in doppia copia di tutte le cose d'arte o d'antichità, siano esse mobili o immobili, che l'ente possiede.

Tali elenchi non dovranno limitarsi alla enumerazione sommaria degli oggetti artistici od archeologici, ma dovranno anche contenere un breve cenno descrittivo, sufficiente almeno alla sicura identificazione dell'oggetto. E ciò per uniformarmi, fino da ora, all'articolo 3 del disegno di legge "per le antichità e le belle arti" da me presentato al Parlamento, col quale, riproducendosi di tutto l'articolo 23 della vigente legge il solo comma 3°, espressamente si richiede che l'elenco delle cose d'antichità e d'arte pertinenti ad enti morali fosse descrittivo e non soltanto indicativo.

La Signoria Vostra Illustrissima avrà altresì cura di rammentare agli amministratori degli enti morali le pene in cui, per l'articolo 31 della legge 12 giugno 1902 numero 185, incorrerebbero nel caso di omissione o di contravvenzione.

Molta parte della bellezza artistica d'Italia è dimenticata in luoghi remoti e sconosciuti. Per spiegare efficace tutela, occorre che lo Stato ne abbia completa e precisa nozione. Ed io confido vivamente nella collaborazione della Signoria Vostra Illustrissima in questa opera di cultura e di patriottismo.

Il Ministro
Rava»⁴⁷.

Con la successiva nota di Corrado Ricci, a quel tempo alla Direzione generale per le antichità e le belle arti (1906-1919)⁴⁸, inviata al Prefetto di Salerno il 21 dicembre per trasmettere le schede che i Comuni avrebbero dovuto compilare⁴⁹, e con la nota del Ministro del 18 gennaio 1908⁵⁰, ha inizio la nuova campagna di inventariazione dei beni artistici in provincia di Salerno. Al pari della precedente, però, anche questa campagna vede la partecipazione di pochi municipi, o, per meglio chiarire, vede la restituzione alla Prefettura di Salerno di poche schede compilate, informando la maggior parte di esse dell'inesistenza di oggetti d'arte significativi. Nel fascicolo dell'Archivio di Stato compaiono le schede di 23 comuni, ovvero di Altavilla Silentina, Amalfi, Angri, Ascea,

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Sul rapporto Ricci-Rava è utile S. Cecchini, *La tutela attraverso il museo. Corrado Ricci e Luigi Rava dentro e fuori il Parlamento*, in «Annali di critica d'arte», 9, 2, 2013, pp. 103-116.

⁴⁹ «Ai signori Prefetti del Regno. Roma, addi 21-12-1907. In relazione alla lettera circolare del 15 settembre p.p., concernente gli elenchi delle cose di antichità e d'arte pertinenti ad enti morali, mando alla Signoria Vostra numero 100 moduli stampati per trascrivervi la descrizione degli oggetti che hanno importanza archeologica od artistica e le altre principali notizie che li riguardano. Se non fosse bastate il numero dei moduli inviatile, La prego di farmi sapere con cortese sollecitudine quanti altri ne occorrono. Intanto Le sarò grato se si compiacerà di ragguagliarmi delle disposizioni da Lei date rispetto alla ricordata circolare e con quale esito. Per Il Ministro, firmato Ricci»: ASSa, Prefettura, I serie, Sezione XIV, Pubblica Istruzione, busta 947, fasc. 10, nota del 21/12/1907.

⁵⁰ ASSa, Prefettura, I serie, Sezione XIV, Pubblica Istruzione, busta 947, fasc. 10, nota del 18/01/1908. Tale nota è in risposta alla nota del Prefetto di Salerno del 6 gennaio 1908, funzionale all'acquisizione della Circolare n. 174 fino ad allora non pervenuta, cfr. *ivi*, bozza della nota del 06/01/1908.

Atrani, Auletta, Buccino, Caggiano, Campagna, Diano, Eboli, Giffoni Valle Piana, Maiori, Mercato San Severino, Nocera Inferiore, Nocera Superiore, Padula, Pellezzano, Polla, Ravello, Salerno, Sant'Egidio di Monte Albino, Sarno e Scala⁵¹.

La scarsa adesione alle iniziative dei governi del Regno d'Italia può essere letta come un'occasione mancata per la conoscenza e la valorizzazione del patrimonio artistico cilentano e salernitano in generale. Infatti, alcune delle opere segnalate in queste circostanze, in questi decenni, hanno avuto maggiori fortune. Che ci sia stata un'apertura della critica del tempo verso le opere d'arte conservate in insediamenti minori è dimostrato ad esempio dalle premure di Giovan Battista Cavalcaselle per il tondo della *Sacra famiglia* di Giovan Francesco Penni nell'Abbazia di Cava de' Tirreni (già riconosciuta monumento nazionale), premure recentemente ricostruite da Adriano Amendola⁵². Tale apertura è confermata anche da François Lenormant che in *A travers l'Apulie et la Lucanie*, nel 1883, si soffermava ad esempio su opere della Certosa di Padula⁵³. Lo stesso vale per Émile Bertaux, che nel celebre *L'Art dans l'Italie Meridionale*⁵⁴, nel 1904, si spendeva sul pulpito di Melchiorre in Santa Maria Maggiore a Teggiano. Analoga attestazione è data da Adolfo Venturi, se, nella sua *Storia dell'arte italiana* del 1906, troviamo un breve passaggio sul *Cofanetto nuziale* in avorio della chiesa di Santa Maria Maggiore a Laurino⁵⁵, segnalato al Ministro Boselli nel 1890: «3. Reliquiario in avorio con bassorilievi»⁵⁶. E che quest'apertura abbia comportato un'effettiva verifica da parte di specialisti delle opere inventariate è palesato dalle schede trasmesse alla Prefettura di Salerno dal Sindaco di

⁵¹ Nel fascicolo sono presenti le schede con esito negativo di Acerno, Atena Lucana, Baronissi, Bracigliano, Buonabitacolo, Capaccio, Casalbuono, Casaleto Spartano, Caselle in Pittari, Castel San Giorgio, Castiglione del Genovesi, Cetara, Conca Marini, Corbara, Fisciano, Furore, Giffoni Sei Casali, Ispani, Monte San Giacomo, Montecorvino Pugliano, Montecorvino Rovella, Montesano sulla Marcellana, Morigerati, Olevano sul Tusciano, Pertosa, Petina, Roccapiemonte, Roccapiemonte, Sala Consilina, Salvitelli, San Cipriano Picentino, San Pietro al Tanagro, San Rufo, Santa Barbara (?), Sant'Arsenio, Sanza, Sapri, Sassano, Siano, Torraca, Tortorella, Tramonti, Vibonati.

⁵² A. Amendola, *Raffaello e i raffaelleschi nel Salernitano: Giovan Battista Cavalcaselle e il restauro della Sacra famiglia di Giovan Francesco Penni (e Pedro Machuca?) di Cava de' Tirreni*, in A. Ricco, D. Salvatore, a cura di, *Dentro il Museo. Arte nel Salernitano tra Medioevo ed Età contemporanea*, Roma, De Luca, 2019, pp. 91-108.

⁵³ F. Lenormant, *A travers l'Apulie et la Lucanie. Notes de voyage*, Paris, A. Lévy, 1883, II, pp. 142-143.

⁵⁴ É. Bertaux, *L'Art dans l'Italie Meridionale*, Paris, 1904, V, p. 475.

⁵⁵ A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Milano, Hoepli, 1906, IV, p. 893.

⁵⁶ ASSA, Prefettura, I serie, Sezione XIV, Pubblica Istruzione, busta 947, fasc. 1, scheda del 17/11/1890, c. 1r.

Nocera Inferiore con nota del 15 luglio 1908, sulle quali troviamo annotazioni a matita blu che sviluppano le descrizioni storico-artistiche scritte ad inchiostro nero, con rinvii ad opere di grandi maestri⁵⁷.

In ogni caso, che qualche ricaduta positiva ci sia stata in termini di maggiore sensibilità per la conservazione e la conoscenza di edifici storici e di oggetti d'arte, lo si può evincere, in area caputaquense, dalla relazione di Gennaro Senatore sulla cappella di Santa Maria sul Monte Stella del 1895⁵⁸, dalla monumentale opera di Antonio Sacco sulla Certosa di Padula⁵⁹, che proprio in quegli anni prendeva vita, nonché – volendo riferire di un sito molto meno importante – dalla vicenda che coinvolgeva il Sindaco di Novi Velia. Costui, nel 1911, richiedeva l'intervento del Prefetto poiché il Vescovo di Vallo della Lucania intendeva appropriarsi di dipinti dell'ex monastero dei padri celestini. L'episodio è al momento attestato dalla bozza della nota che il Prefetto scriveva per il Sotto Prefetto di Vallo della Lucania:

«[r] 5.12.1911

Urgente

Dal Sindaco di Novi Velia mi perviene l'unita lettera con la quale denuncia la minacciata sottrazione da parte del Vescovo di Vallo di alcuni quadri artistici sistemati nell'ex monastero dei padri celestini, adibito per parecchi anni a seminario vescovile e di poi abbandonato.

Il Sindaco sostenerrebbe che i quadri in contestazione appartenevano un tempo all'ex chiesa parrocchiale di San Giorgio, annessa al monastero, la quale chiesa, essendo stata soppressa in forza delle leggi eversive, sarebbe [v] passata con tutto il patrimonio mobile, e quindi coi quadri, allo Stato⁶⁰.

Prego pertanto Vostra Signoria di volere praticare, avvalendosi anche dell'opera dell'Ispettore dei monumenti di codesto Circondario, tutte le più diligenti indagini dirette ad assodare la vera provenienza e pertinenza dei quadri, invitando intanto il Vescovo di Vallo, e all'occorrenza impedendoglielo, sotto minaccia di denuncia, a sospendere ogni pratica di rimozione, fino all'esito di dette indagini.

Resto in attesa di sollecita assicurazione dell'adempimento.

[sigla]»⁶¹.

⁵⁷ ASSa, Prefettura, I serie, Sezione XIV, Pubblica Istruzione, busta 947, fasc. 10, schede allegate alla nota del 15/07/1908.

⁵⁸ G. Senatore, *La cappella di Santa Maria sul Monte Stella nel Cilento. Relazione storica con documenti*, Salerno, Jovane, 1895.

⁵⁹ A. Sacco, *La Certosa di Padula*, Roma, Tipografia dell'Unione editrice, Grafia Industrie Grafiche, 1914-1930.

⁶⁰ È barrato a matita «monastero, la quale chiesa, essendo stata soppressa in forza delle leggi eversive, sarebbe [v]», ed è sostituito da un altro periodo scritto a matita che integra il testo ad inchiostro nel modo seguente: «monastero; ora la Parrocchia – allorché abbia trasferita la sua sede in altra chiesa – ne avrebbe tuttora la proprietà, od anche questa si fosse [v] un tempo appartenuta al monastero, sarebbe ora passata con tutto il patrimonio mobile, e quindi coi quadri, allo Stato; appare [...] la proprietà spetterebbe al Comune, mai al Vescovo della Diocesi».

⁶¹ ASSa, Prefettura, I serie, Sezione XIV, Pubblica Istruzione, busta 947, fasc. 16, nota del 05/12/1911.

E degni di nota, per gli anni successivi, sono gli studi condotti ad esempio da Luigi Accardi nel 1922⁶², in continuità con il precedente resoconto di Giovanni Maiese⁶³, o da Gino Chierici nel 1937⁶⁴, affiancati da quelli di Angelo Venturiello nel 1925⁶⁵ o di Giuseppe Alliegro nel 1936⁶⁶, e di altri che, seppur con altalenante qualità, hanno cercato di approfondire il patrimonio culturale cilentano soffermandosi su singoli edifici o su singoli paesi⁶⁷.

Benché la storiografia artistica del Salernitano, come noto, cominci con la mostra di Bologna del 1954-55, dovranno trascorrere altri anni ancora prima di giungere ad una vera riscoperta – in quanto spesso sotto gli occhi di tutti – di architetture, pitture e sculture delle terre a sud del Sele. Significativi saranno sicuramente gli sforzi compiuti da Giuseppe Talamo-Atenolfi⁶⁸, Biagio Cappelli⁶⁹, A. Nicodemo⁷⁰, Luigi Kalby⁷¹, Luigi Pica⁷², Franco

⁶² L. Accardi, *S. Maria delle Grazie in Vallo della Lucania ed un polittico di Andrea da Salerno*, in «Napoli nobilissima», 1-2, 1922, 12-14.

⁶³ G. Maiese, *La chiesa della Madonna delle Grazie di Vallo della Lucania, sue origini storiche. Resoconto dei lavori eseguiti per cura del rettore*, Vallo della Lucania, Stabilimento Tipografico L. Spera, 1919; dello stesso autore anche G. Maiese, *Vallo Lucano e suoi dintorni, raccolta di notizie storiche*, a cura di L. Rossi, Casalvelino (Sa), Galzerano, 1983.

⁶⁴ G. Chierici, *Segnalazioni. Teggiano*, in «Palladio», 4, 1937, pp. 140-142.

⁶⁵ A. Venturiello, *Castel S. Lorenzo nella sua storia civile e religiosa*, Caserta, Maffei, 1925 (nuova ed., Salerno, Cantelmi, 1975).

⁶⁶ G. Alliegro, *La Reggia del silenzio. Cenni storici ed artistici della certosa di S. Lorenzo in Padula*, Amatrice (Ri), Tipografia dell'Orfanotrofio Maschile, 1936 (edizioni successive).

⁶⁷ In anni recenti sono stati editi manoscritti di sacerdoti che hanno vissuto nella prima metà del Novecento, si considerino G. Maiese, *Notizie storiche intorno alla Baronìa di Novi Velie e della città di Vallo della Lucania*, manoscritto del 1911, a cura di L. Rossi, Acciaroli (Sa), Centro di promozione culturale per il Cilento, 2016; F. Guazzo, *Paestum, Capaccio antica e il santuario della Madonna del Granato*, manoscritto del 1945, a cura di L. Rossi, Acciaroli (Sa), Centro di promozione culturale per il Cilento, 2016.

⁶⁸ G. Talamo-Atenolfi, *Guida breve del patrimonio d'arte e di storia dell'oltre Sele*, Roma, Tipografia del Senato, 1956; anche G. Talamo-Atenolfi, *Il Cilento, la Valle dell'Alento ed il Vallo*, Salerno, Jannone, 1973.

⁶⁹ Cfr. ad esempio B. Cappelli, *Il monachesimo basiliano di Sancta Maria de Pactano*, in «Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata», XXIV, 1950; B. Cappelli, *Note su alcuni monumenti medievali di Teggiano*, in «Rassegna storica salernitana», 19, 1958, pp. 94-100; B. Cappelli, *I Basiliani nel Cilento superiore*, in «Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata», 6, 1962; B. Cappelli, *Il monachesimo basiliano ai confini calabro-lucani*, Napoli, Fiorentino, 1963.

⁷⁰ A. Nicodemo, *Civiltà e arte nella storia di Teggiano*, in *Atti del Primo Congresso Eucaristico-Mariano*, 7 - 14 settembre 1958, Salerno, Sensoli e Vittori, 1958.

⁷¹ Valgano: L. Kalby, *Un ignorato polittico di G.F. Criscuolo*, in «Rivista di studi salernitani», 1, 1968, pp. 255-262; L. Kalby, *Inediti di Andrea Sabatini nel salernitano*, in «Rivista di studi salernitani», 2, 1968, pp.

Strazzullo⁷³ e Guerriera Guerrieri⁷⁴, così come da Giuseppe Stifano⁷⁵ e Carlo Zennaro⁷⁶ – a voler citare altri nomi –, ma non risulteranno esaustivi. Non a caso Joselita Raspi Serra, nel 1981, riterrà insoddisfacenti le ricerche sull'area meridionale della provincia⁷⁷, ricerche che avevano puntato maggiormente su questioni urbanistiche, ovvero sullo studio, come affermava Ruggero Moscati nella *Presentazione* a *Il Cilento* di Corrado Beguinot, dei «processi che nel tempo hanno portato alla realtà economica, sociale ed urbanistica tuttora perdurante, al fine di determinare, con la maggiore fondatezza, il presumibile grado di reattività all'intervento centralizzato e di pianificazione urbanistica, di cui si scorge l'esigenza»⁷⁸. All'indomani della guerra si cercava dunque di progettare lo sviluppo di un'area ritenuta arretrata attraverso l'analisi delle condizioni sociali, economiche, produttive e culturali: in tal senso sembrano significative le pubblicazioni della Tipografia del Senato nel 1956, tutte dedicate a problemi diversi, quali turismo, istruzione, agricoltura e patrimonio culturale, ma relativi al Cilento⁷⁹.

193-196; L. Kalby, *Classicismo e maniera nell'officina meridionale*, Salerno, Società editrice salernitana, 1975.

⁷² L. Pica, *Splendori del Vallo*, Salerno, 1970 (nuova ed., Salerno, Plectica, 2005).

⁷³ F. Strazzullo, *Arte sacra in diocesi di Teggiano. Note di un viaggio*, in «Campania sacra», 3, 1972, pp. 249-260.

⁷⁴ G. Guerrieri, *Per il recupero del patrimonio bibliografico, archivistico, artistico e sacro della Certosa di Padula disperso nell'Ottocento*, Salerno, Grafikart, 1975.

⁷⁵ G. Stifano, *Tracce di Barocco nel Cilento: la chiesa di San Francesco a Pellare*, Salerno, Grafica Salernitana, 1974.

⁷⁶ C. Zennaro, *Breve storia popolare di Novi Velia*, Novi Velia (Sa), Pro Loco, 1977.

⁷⁷ J. Raspi Serra, *Linee di territorio. Arte e società nel Mezzogiorno*, Salerno, Laveglia, 1981, p. 12.

⁷⁸ R. Moscati, *Presentazione*, in C. Beguinot, *Il Cilento, problemi urbanistici*, Napoli, La Nuovissima, 1960, pp. 5-7, in part. p. 6.

⁷⁹ A. Falivena, *Prospettive turistiche del Cilento con quattro itinerari*, Roma, Tipografia del Senato, 1956; M. Ferrari, *Contributo alla conoscenza della situazione scolastica nel Cilento*, Roma, Tipografia del Senato, 1956; F. Palladino, *Aspetti e problemi dell'agricoltura cilentana*, Roma, Tipografia del Senato, 1956; A. Pinto, *I problemi agricoli, turistici, sociali della zona tra Ascea e Palinuro*, Roma, Tipografia del Senato, 1956; G. Talamo-Atenolfi, *Guida breve del patrimonio d'arte e di storia dell'oltre Sele*, cit.

Gli studi sul patrimonio artistico caputaquense e la valorizzazione della Certosa di Padula dal 1980 alla fine del secolo

Per una vera riscoperta del Cilento dovremo aspettare il terremoto del 1980-1981⁸⁰ e l'istituzione della nuova Soprintendenza per i BAAAS di Salerno e Avellino⁸¹, nata nel 1981 in seno al neo Ministero per i beni culturali (1974), cioè in seno al primo dicastero nella storia della Repubblica dedicato esclusivamente al patrimonio culturale. Il sisma scuoterà l'opinione pubblica indirizzando il suo sguardo sulle aree interne e montane della regione, e la Soprintendenza darà inizio ad un ventennio di studi sistematici sul Salernitano, realizzati mediante campagne di catalogazione, restauri, scavi, pubblicazioni e mostre. Prima di allora vi era un numero esiguo di schede ministeriali presso i cataloghi del Capoluogo campano, e le indagini territoriali dipendevano sostanzialmente da certa letteratura ottocentesca – qui ricordo Stefano Macchiaroli⁸² e Giuseppe Volpe⁸³ – derivante dal modello sviluppato da Goethe con il *Viaggio in Italia*.

Sulle imprese scientifiche susseguitesì in area cilentana tra l'ultimo ventennio del Novecento e l'inizio del secolo successivo, coordinate da Giovanni Previtali, ordinario dell'Università di Napoli "Federico II", Vega de Martini, funzionario della Soprintendenza salernitana, e Francesco Abbate, ordinario dell'Università di Lecce, che hanno tracciato un quadro esaustivo del locale mercato d'arte e dei suoi protagonisti, evidenziando le differenze tra il versante tirrenico del Vallo di Novi e quello interno del Vallo di Diano, mi sono soffermato di recente, riassumendole, nel catalogo della mostra di Paestum del 2017⁸⁴. Ciò che invece non è emerso adeguatamente è che le sorti del patrimonio artistico cilentano erano ancorate ai progetti di restauro e di valorizzazione della certosa di San

⁸⁰ Per le aree colpite dal sisma e per i danni subiti dai centri urbani sono utili *Campania. Oltre il terremoto*, catalogo della mostra, Napoli, 1982, Napoli, Arti Grafiche, 1982, e Soprintendenza generale agli interventi post-sismici in Campania e Basilicata, a cura di, *Dopo la polvere*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994, il volume dedicato alla Provincia di Salerno.

⁸¹ Utile sintesi sull'attività della Soprintendenza di Salerno nei primi decenni di vita è *60 Anni della Repubblica Italiana. 25^{mo} Anniversario della Soprintendenza per le Province di Salerno e Avellino*, in «Bollettino della Soprintendenza per i BAPPSAE per le Province di Salerno e Avellino», numero speciale, 2006.

⁸² S. Macchiaroli, *Diano e l'omonima sua valle. Ricerche storico-archeologiche*, Napoli, Rondinella, 1868.

⁸³ G. Volpe, *Notizie storiche delle antiche città e dei principali luoghi del Cilento*, cit.

⁸⁴ A. Ricco, *Lo Studio preliminare e il progetto della mostra Ritorno al Cilento*, cit., pp. 19-34.

Lorenzo a Padula e che erano sostenute dalla collaborazione tra istituzioni, e non solo.

È fuor di dubbio che gli studi cilentani si pongono nella scia del rinnovato interesse per le cose meridionali innescato da Previtali nel 1975 – quando scriveva di una "questione meridionale" nel campo dell'arte figurativa⁸⁵ –, il quale ne dava un bilancio abbastanza positivo nel 1986⁸⁶, ma è altrettanto vero che essi erano alimentati dagli sforzi della Soprintendenza di Salerno di dare una nuova destinazione d'uso agli immensi spazi della Certosa di Padula, alcuni dei quali, ovvero la passeggiata coperta nel chiostro grande, potevano essere impiegati per eventi temporanei come le mostre⁸⁷. Al riguardo sono indicative le parole di Abbate, espresse a proposito di quegli'anni, che Mario De Cunzio, il primo soprintendente salernitano, sia stato il primo a riconoscere importanza alle mostre nella politica di valorizzazione di un territorio. Si trattava però degli anni in cui la mostra *Civiltà del '700 a Napoli* (1979-1980) aveva prodotto un enorme successo di pubblico e aveva scosso studiosi e istituzioni⁸⁸, non era contestata l'importanza della Storia dell'arte

⁸⁵ G. Previtali, *Teodoro d'Errico e la 'questione meridionale'*, in «Prospettiva», 3, 1975, pp. 17-34. Un'osservazione nello stesso senso è in F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1441*, Roma, Bozzi, 1969, p. 358.

⁸⁶ Previtali così scriveva: «Laddove si è ritenuto per anni che studiare la pittura del Cinquecento meridionale (e, tantopiù, spendere soldi per restaurarla) non valesse la pena, si assiste, ora, ad una vera e propria corsa alla pubblicazione (dai 'trenta inediti' di Luigi Kalby ai non so quanti di Anna Grelle o di Paola Giusti e Pierluigi Leone de Castris)». Tuttavia poneva anche un altro problema: «sarà piuttosto da mettere in guardia da un nuovo e più insidioso pericolo, in qualche modo opposto, che deriva dalla tendenza ad occuparsi, ora, dell'arte dell'Italia meridionale, così come se essa fosse esattamente la stessa cosa di quella di qualsiasi altra parte del mondo». Cfr. G. Previtali, *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, in G. Previtali, a cura di, *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, catalogo della mostra, Padula, Certosa di San Lorenzo, 21 giugno - 31 ottobre 1986, Firenze, Centro Di, 1986, p. 9.

⁸⁷ La Soprintendenza operava in un contesto salernitano in cui la casa editrice di Pietro Laveglia, sull'esempio di quanto stavano facendo Giuseppe Galasso, Pasquale Villani, Gabriele De Rosa, Rosario Villari, contribuiva a spostare il dibattito sulla "questione meridionale" al di fuori dei confini meridionali. «Quando nel 1970 decisi di avviare a Salerno una piccola attività editoriale, mi spingeva il proposito di realizzare un programma basato quasi esclusivamente su temi di storia e di cultura meridionale. Lo scopo era quello di concorrere a spostare la discussione e la polemica sulla condizione umana, economica e culturale del Mezzogiorno dagli schemi della denuncia e delle rivendicazioni, divenuti, a mio avviso, stantii e monocordi, ad un impegno culturale di tipo nuovo, capace di superare i confini geografici, oltre che politico-sociali, della battaglia intorno alla questione meridionale»: P. Laveglia, *Presentazione dell'Editore*, A. Leone, G. Vitolo, a cura di, *Guida alla storia di Salerno e della sua provincia*, Salerno, Laveglia, 1982, I, p. XI.

⁸⁸ *Civiltà del '700 a Napoli. 1734-1799*, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte, Palazzo Reale, Museo Pignatelli, Museo di San Martino, Museo Duca di Martina, Caserta, Palazzo Reale, dicembre 1979 - ottobre 1980, Firenze, Centro Di, 1979-80. Anche il «Bollettino d'arte», entusiasticamente, dedicava

nella Scuola⁸⁹, il fenomeno delle mostre non aveva raggiunto la deriva attuale – Sandra Pinto e Matteo Lanfranconi non avevano ancora individuato il morbo pestilenziale della Storia dell'arte⁹⁰, Jean Clair non aveva ancora parlato di crisi dei musei⁹¹, e Tomaso Montanari e Vincenzo Trione non avevano ancora scritto contro le mostre⁹² – e non si era affermata alcuna "estetica delle file" (per l'accesso a musei e monumenti, e in occasione delle mostre).

La neonata Soprintendenza non doveva solo gestire i lavori di ricostruzione e di restauro in tanti centri terremotati tra il Salernitano e l'Avellinese, ma aveva ereditato dalla Soprintendenza ai monumenti della Campania idee, progetti e soldi per la Certosa. Mi riferisco sia al primo progetto di restauro del 1957, con due perizie per i lavori di «consolidamento, restauro e sistemazione della monumentale Certosa di Padula»⁹³, che al progetto successivo del 1959 firmato da Riccardo Pacini e Ezio Bruno De Felice, finanziato dalla Cassa per il Mezzogiorno, «per il restauro e la sistemazione del complesso a Centro Studi Lucani [allestito nelle celle del chiostro grande]»⁹⁴, un Centro Studi finalizzato «alla chiarificazione dei rapporti e delle relazioni commerciali [della Lucania occidentale] con i più antichi colonizzatori di Metaponto e con le colonie achee dello Jonio, oltre che con quelle jonico-calcidesi del basso Tirreno»⁹⁵; sono gli anni in cui la Provincia di Salerno e Venturino Panebianco curavano molti cantieri di scavo nella zona.

all'evento alcune pagine nei volumi del 1981 e 1982, già citate nel precedente capitolo.

⁸⁹ Al riguardo significativo è il volume di T. Montanari, *L'ora d'arte*, Torino, Einaudi, 2019.

⁹⁰ S. Pinto, M. Lanfranconi, *Gli storici dell'arte e la peste*, Milano, Electa, 2006.

⁹¹ J. Clair, *La crisi dei musei*, 2007, trad. it. di R. D'Adda, Milano, Skira, 2008.

⁹² T. Montanari, V. Trione, *Contro le mostre*, Torino, Einaudi, 2017. Sull'argomento Montanari era intervenuto in T. Montanari, *A cosa serve Michelangelo?*, Torino, Einaudi, 2011, e in T. Montanari, *Privati del patrimonio*, Torino, Einaudi, 2015. Sul fenomeno delle mostre è importante F. Haskell, *La nascita delle mostre*, Yale University, 2000, trad. it. di F. Armiraglio e R. Adda, Milano, Skira, 2008; l'argomento è affrontato anche da Stefania Zuliani, che lo rapporta alle trasformazioni e alle criticità del museo del Novecento, cfr. S. Zuliani, *Effetto museo. Arte, critica, educazione*, Milano, Mondadori, 2009.

⁹³ Archivio della Soprintendenza ABAP di Salerno e Avellino (d'ora in poi ASABAPSA), cartella *Soprintendenza ai monumenti della Campania. Padula. Certosa. 1957-62*, 110/b (vecchio numero d'inventario), Perizia di spesa n. 1, novembre 1957; Perizia di spesa n. 2, novembre 1957.

⁹⁴ ASABAPSA, cartella *Soprintendenza ai monumenti della Campania. Padula. Certosa. 1957-62*, 110/b (vecchio numero d'inventario), elaborato *Relazione sui lavori da eseguirsi nella certosa di San Lorenzo in Padula descritti nell'allegata perizia per lo importo di £ 175.000.000*, c. 2. La *Relazione* è allegata alla nota del 17/03/1959, prot. n. 2679, con la quale Pacini trasmette la richiesta di finanziamento e la Perizia di spesa del 17/03/1959 alla Cassa per il Mezzogiorno.

⁹⁵ Ivi, nota del 17/03/1959, prot. n. 2679, c. 1.

Circa questo intervento⁹⁶ è interessante notare che nella planimetria del monastero tracciata da De Felice, purtroppo non datata ma da riferire a questi anni, venga indicato il "Museo della Certosa" nella cella del priore⁹⁷, cioè nel luogo in cui nel 1934 è documentata la Pinacoteca⁹⁸. Mi riferisco anche alle più antiche idee (1953) emerse in seno alla Provincia per l'istituzione in Certosa di quello che diverrà il Museo archeologico della Lucania occidentale (1956-57) e per la destinazione della passeggiata coperta ad usi espositivi⁹⁹.

Con la consegna della certosa alla Soprintendenza nel 1982 – prima era stata assegnata alla Provincia – i funzionari salernitani e Gennaro Miccio, lo storico direttore dei lavori, puntavano «subito sul recupero del vasto complesso architettonico, se non altro per poter disporre dei suoi immensi ambienti da utilizzare come contenitore delle opere d'arte mobili danneggiate dal sisma [...] [e] giustificare le assegnazioni dei finanziamenti straordinari

⁹⁶ I progetti del 1957 e del 1959 sono presentati in A. Ricco, *Il Museo archeologico nella Certosa di Padula*, Battipaglia (Sa), Laveglia & Carlone, 2012, pp. 39-40, 153-154. Per i progetti di restauro e le fonti di finanziamento della seconda metà del Novecento cfr. ivi, pp. 21-82; G. Miccio, *Il recupero della Certosa tra passato e futuro*, in «Bollettino della Soprintendenza per i BAPPSAE di Salerno e Avellino», 2006, pp. 49-64; G. Miccio, *Il recupero della Certosa tra passato e futuro*, in C. Carlone, a cura di, *Storia, arte e medicina nella Certosa di Padula. 1306-2006*, atti del convegno, Padula-Monte San Giacomo, 28 - 29 gennaio 2006, Salerno, Laveglia, 2006, pp. 279-301; G. Miccio, *La Certosa di San Lorenzo. Storia di un restauro*, Napoli, Paparo, 2015.

⁹⁷ Napoli, Fondazione Ezio Bruno De Felice, Archivio di Ezio Bruno De Felice, incartamento *Padula-Certosa*, Planimetria della Certosa di Padula.

⁹⁸ In un verbale della Soprintendenza all'arte medievale e moderna della Campania del 1934, che attesta un passaggio di consegne da una persona ad un'altra, è riportato l'elenco di oggetti d'arte, mobili e suppellettili della Certosa, che annovera ben trentotto dipinti di una Pinacoteca. L'elenco cita la Pinacoteca dopo gli oggetti della Cella del Priore e prima della Biblioteca, quest'ultima ubicata al livello superiore della certosa, ma in corrispondenza dell'appartamento priorale. Dodici dei dipinti elencati nel 1934 sono riportati in un elenco di oggetti rubati stilato da Venturino Panebianco nel 1971; alcuni di essi possono essere identificati con quelli inseriti nella mostra del 1988 *La Certosa ritrovata*, per lungo tempo collocati in uno dei bracci corti della passeggiata coperta nell'allestimento dell'88 e più recentemente spostati da Emilia Alfinito (2018) per la realizzazione della nuova Pinacoteca della Certosa. Cfr. Archivio dei Musei Provinciali del Salernitano, fasc. 74, *Elenco degli oggetti archeologici e delle opere d'arte trafugate nella Certosa di Padula nella notte dal 5 al 6 giugno 1971*, manoscritto; fasc. *Certosa di Padula e Museo* (senza numero), *Verbale di consegna dei mobili, suppellettile e parti accessorie della Certosa di Padula*, 3 novembre 1934, cc. 19-20. L'elenco degli oggetti trafugati è in A. Ricco, *Il Museo archeologico nella Certosa*, cit., pp. 168-172, ove è solo menzionato il *Verbale* del 1934.

⁹⁹ Sul Museo, oltre al mio testo citato nella precedente nota, rinvio anche a A. Ricco, *Il Museo archeologico della Lucania occidentale a Padula. Ezio Bruno De Felice ed il primo allestimento (1956-1957)*, in «Napoli nobilissima», s. 6, 68, 5-6, 2011, pp. 201-212.

concessi dalla famosa legge 219/81»¹⁰⁰. I funzionari di Salerno cominciavano anche ad attingere finanziamenti dal Fondo per l'investimento e l'occupazione del Ministero del Bilancio (1985, 1986), quindi destinati ad attività con finalità economiche e rivolte all'aumento dei valori occupazionali. In questa direzione si affermava l'idea di realizzare in Certosa un Centro di restauro e di dedicare taluni ambienti a funzioni espositive (oltre a quelli già assegnati al Museo archeologico della Provincia): «Progetto Certosa. Progetto finalizzato alla istituzione di un Centro di restauro da realizzarsi attraverso il restauro, recupero e valorizzazione della Certosa di San Lorenzo in Padula (SA) con finanziamento fondi F.I.O.»¹⁰¹.

«Fin dall'immediato "dopo terremoto" la Certosa di San Lorenzo è stata utilizzata dalla Soprintendenza come luogo in cui concentrare e restaurare le innumerevoli opere d'arte provenienti dai paesi devastati dal sisma. Il complesso si è rilevato, fin dall'inizio, pur con i numerosi problemi derivanti dalla fatiscenza degli impianti e delle strutture, capace di assolvere a que[3]sta importante e delicata funzione: si sono, così, quasi spontaneamente, creati i laboratori di restauro, dapprima per i pronti interventi e, in seguito, per gli interventi più delicati e definitivi.

La creazione di laboratori "da campo" ha consentito di sperimentare le enormi potenzialità della Certosa: i vasti ambienti disponibili consentono, infatti, la comoda esecuzione di tutte quelle operazioni necessarie per il restauro e la conservazione delle opere d'arte, anche se di dimensioni eccezionali.

Sono nati, così, i laboratori di restauro di opere lignee, tele, tavole, stucchi, eccetera, e si è immediatamente attivato, sotto la guida di esperti restauratori, un fermento di giovani attenti ed interessati all'apprendimento delle discipline del restauro.

È, ormai, concetto acquisito che soltanto l'uso consono di un monumento ne permette la conservazione. Ciò è vero soprattutto per la Certosa di Padula che costituisce da sempre, nonostante gli anni di abbandono, un polo di attrazione culturale per tutto il territorio.

Questa Soprintendenza, sulla scorta delle esperienze fatte e dei risultati conseguiti, ritiene che sia possibile definire per la Certosa, nel più completo rispetto del monumento, un ruolo di primo piano, nazionale e internazionale, europeo e mediterraneo, in particolare nel campo specifico della conservazione dei beni culturali.

La creazione in Certosa di un centro di restauro di alto livello[4] produrrebbe poi benèfici effetti economici. Se, da una parte, la creazione dei laboratori si pone come volano nel territorio e innesca un processo di professionalità dei quadri locali, dei giovani, degli artigiani, dall'altra produce effetti interessanti economicamente anche per l'Amministrazione, a breve e a lungo termine. Come si sa, la conservazione dei beni culturali risulta all'Amministrazione assai gravosa economicamente, in quanto è costretta a rivolgersi a personale estraneo che interviene normalmente quando ormai l'intervento sull'opera non può che essere radicale. La presenza di una manodopera specializzata sul territorio, capillarmente diffusa, porrebbe l'Amministrazione nelle condizioni di intervenire preventivamente sul patrimonio presente in sito, senza dover giungere al massimo limite di degrado, con un costo di intervento certo minore. Intervenire in tempo, anche semplicemente, creando un ambiente migliore di conservazione per l'opera significa spendere di meno, ma anche gestire più correttamente il patrimonio d'arte che ci è affidato.

Nei laboratori potrebbero mettere a punto la loro preparazione nel campo specifico della conservazione non solo elementi del posto, ma anche elementi provenienti da tutta l'Italia meridionale e del bacino del Mediterraneo.

Non è da trascurare l'effetto economico indotto sull'organizzazione turistica della Campania, che ha sempre privilegiato le zone costiere trascurando completamente le aree interne. Padula [5] è posta sulla linea autostradale Salerno-Reggio Calabria e perfettamente collegata.

Non è utopico pensare alla Certosa come un centro culturale, mèta di esperti accademici di diverse nazionalità, che abbia anche la capacità di incidere profondamente nel sociale, apportando sensibili e diversificati benefici.

¹⁰⁰ G. Miccio, *Il recupero della Certosa tra passato e presente*, in C. Carlone, a cura di, *op. cit.*, p. 279.

¹⁰¹ ASABAPSA, cartella 29, fasc. 266, inc. 3, elaborato *Progetto Certosa*.

Il complesso monumentale ha bisogno, nonostante i lavori finora effettuati, di un deciso e globale intervento finalizzato da una parte al recupero di strutture murarie e degli elementi architettonici e dall'altra alla funzionalizzazione nei termini suddetti. [...]

Nella passeggiata coperta, la galleria che si sviluppa al primo livello nel chiostro grande, si è previsto l'inserimento dei laboratori di restauro, dei depositi visitabili e delle sale espositive. [...]

Le numerose celle che si affacciano sul chiostro grande saranno in parte utilizzate come laboratori di supporto, in parte come zona foresteria per i restauratori e gli apprendisti, altre ancora saranno inserite nel percorso di visita. [...]

Nella zona compresa tra il chiostro grande e il portale di ingresso, e precisamente nel chiostro della foresteria, si sono previsti gli uffici e la localizzazione della sala per riunioni, conferenze, dibattiti, proiezioni, eccetera. Tale servizio, peraltro connesso alla funzione che si vuole attribuire alla Certosa, è una esigenza particolarmente avvertita dagli operatori didattici e dalle scolaresche che, numerosissime, visitano la Certosa. [...]

L'inserimento del progetto Certosa nei fondi F.I.O. è l'unica reale possibilità di arrivare in tempi brevi al raggiungimento degli obiettivi indicati¹⁰².

I finanziamenti venivano concessi con la delibera CIPE del 06/02/1986, pubblicata sulla «Gazzetta ufficiale» n. 71 del 26/03/1986, e nella rimodulazione del quadro economico per la prima assegnazione dei fondi, De Cunzo precisava al punto V («Allestimento della passeggiata coperta e celle [del braccio est] per spazi museali, depositi e laboratori») che «Con fondi ordinari sono già in via di ultimazione lavori che consentono un parziale allestimento museale (saranno inaugurate entro l'estate due importanti mostre [*Andrea da Salerno e La fortuna di Paestum*])¹⁰³; e continuava «È ora necessario allestire anche le zone di supporto agli spazi museali ed espositivi, le zone destinate a depositi visitabili e a laboratori di restauro»¹⁰⁴. Potrebbe trattarsi di una casualità ed essere un'annotazione inutile, ma sembra che le attività in corso a Padula e gli esiti positivi raggiunti dalla Soprintendenza con interventi a valere su fondi della Cassa per il Mezzogiorno, fondi ordinari del Ministero, fondi speciali della legge 219/1981, fondi "Itinerari turistici", fino ad allora utilizzati, venissero rimarcati nelle didascalie del catalogo della mostra del 1986 su *Andrea da Salerno*¹⁰⁵, che concedevano una certa visibilità al Laboratorio di restauro della Soprintendenza, una visibilità non confermata dai successivi cataloghi della mostra del 1987 *Francesco Guarino & C.*¹⁰⁶ e dalle altre del 1988 *La Certosa ritrovata*¹⁰⁷ e del

¹⁰² Ivi, elaborato *Progetto Certosa*, pp. 2-6.

¹⁰³ Ivi, elaborato *Centro di restauro nella Certosa di San Lorenzo - Padula (SA). Delibera CIPE 6.2.1986 - G.U. 26.3.1986 n. 71*, cc. 1, 4.

¹⁰⁴ Ivi, c. 4.

¹⁰⁵ G. Previtali, a cura di, *Andrea da Salerno e il Rinascimento meridionale*, catalogo della mostra, Padula, Certosa di San Lorenzo, 21 giugno - 31 ottobre 1986, Firenze, Centro Di, 1986, pp. 66-208.

¹⁰⁶ M. De Cunzo, a cura di, *Francesco Guarino & C. Opere restaurate nella Arcidiocesi di Salerno ed oltre*, catalogo della mostra, Padula, Certosa di San Lorenzo, estate 1997, Roma, De Luca, 1987.

¹⁰⁷ *La Certosa ritrovata*, catalogo della mostra, Padula, Certosa di San Lorenzo, 1988, Roma, De Luca, 1988, pp. 45-66.

1989 *Il Vallo ritrovato*¹⁰⁸.

Funzionale ai restauri in certosa, o, per essere più precisi, all'immagine che la Soprintendenza di Salerno voleva proiettare nel Paese per il pluriennale progetto di restauro e di nuova destinazione d'uso degli ambienti del monastero, sembra che sia stato il convegno sulle certose europee del 1988. Da una nota firmata da De Cunzo, non datata ma conservata nella pratica relativa al restauro del complesso padulese, apprendiamo che nell'Ufficio di tutela salernitano i funzionari erano intenti ad organizzare un convegno utilizzando le "spese generali" delle perizie legate al progetto F.I.O. del 1985. In breve erano cominciati i lavori per il convegno *Certose e Certosini in Europa* svoltosi nel 1988, con gli atti pubblicati solo nel 1990, e per la mostra relativa alle certose europee che tutt'oggi è possibile vedere nella Cella del Priore¹⁰⁹. Ed effettivamente, come si vedrà, la Soprintendenza e la certosa assumevano ampia visibilità.

«La Soprintendenza ai Beni Architettonici Ambientali Artistici Storici di Salerno e Avellino ha effettuato nella certosa di San Lorenzo a Padula lavori di restauro impegnando la prima assegnazione del FIO 85 per lire 4.983.040.000 (importo globale finanziato lire 10.000.000.000).

Per pubblicizzare e rendere noti tali lavori, la Soprintendenza ha in animo di organizzare una mostra grafica e fotografica che documenti gli interventi realizzati, e un convegno che, prendendo lo spunto dai lavori già fatti, richiami l'attenzione dell'opinione pubblica e della stampa sul complesso certosa e della sua organizzazione quale polo culturale e produttivo a livello nazionale e internazionale.

Partendo dall'esposizione del complesso monumentale di Padula e dei lavori in esso effettuati (compresi i restauri dei beni artistici e storici realizzati nei laboratori aperti in certosa) il convegno allargherà il discorso ad altri monumenti-certosa in Italia e all'estero, al fine di illustrare il complesso monumento religioso e culturale che ha dato vita ai monasteri certosini

Per questa iniziativa si intendono utilizzare le somme a disposizione, sotto la voce spese generali per ogni perizia, già previste nella prima assegnazione del progetto FIO 85 e non ancora utilizzate»¹¹⁰.

In questa dialettica tra permanente e transitorio che durerà circa un ventennio, ovvero tra gli interventi permanenti, rivolti all'architettura, e gli interventi transitori, invece rivolti all'allestimento degli ambienti per ospitare musei, depositi, corsi di formazione ed attività di breve durata, vanno collocate le mostre e gli studi sul patrimonio artistico cilentano, e salernitano in generale. Le mostre organizzate a Padula non hanno semplicemente scandito il progredire delle ricerche nel basso Salernitano, bensì hanno contribuito a sviluppare gli studi storico-artistici in Italia meridionale: *La fortuna di Paestum* (1986)¹¹¹, *Andrea da*

¹⁰⁸ V. de Martini, a cura di, *Il Vallo ritrovato. Scoperte e restauri nel Vallo di Diano*, catalogo della mostra, Padula, certosa di San Lorenzo, 22 luglio - 30 settembre 1989, Napoli, Electa Napoli, 1989, pp. 110-115.

¹⁰⁹ V. de Martini, A. Montefusco, a cura di, *Certose e Certosini in Europa*, atti del convegno, Padula, certosa di San Lorenzo, 22 - 24 settembre 1988, Napoli, Sergio Civita, 1990, 2 voll.

¹¹⁰ ASABAPSA, cartella 29, fasc. 266, inc. 3, nota non datata ma firmata da M.A. De Cunzo.

¹¹¹ J. Raspi Serra, a cura di, *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico. 1750-1830*, catalogo

Salerno nel Rinascimento meridionale (1986)¹¹², *Francesco Guarino & C.* (1987)¹¹³, *La Certosa ritrovata* (1988)¹¹⁴, *Certose e Certosini in Europa* (1988-90)¹¹⁵, *Il Vallo ritrovato* (1989)¹¹⁶, *Il Cilento ritrovato* (1990)¹¹⁷, *La Certosa sotterranea* (1992)¹¹⁸, *Fulgidi amori, ameni siti e perigliose cacce* (1993)¹¹⁹, *Angeli* (1994)¹²⁰, *Il ciborio degli angeli e della passione* (1995)¹²¹, *Pathos ed estasi* (1996)¹²², *Barocco e Mediterraneo* (1998)¹²³, *Per una storia non scritta: il 1799 nel Vallo di Diano* (1999)¹²⁴, *Acqua continuum vitae* (2000)¹²⁵.

della mostra, Padula, 1986, Firenze, Centro Di, 1986. Dello stesso anno è Soprintendenza ai beni ambientali architettonici, artistici e storici delle province di Avellino e Salerno, *Il Museo Diocesano di Vallo della Lucania*, Salerno, Laveglia, 1986.

¹¹² G. Previtali, a cura di, *Andrea da Salerno e il Rinascimento meridionale*, cit.

¹¹³ M. De Cunzio, a cura di, *Francesco Guarino & C.*, cit.

¹¹⁴ *La Certosa ritrovata*, cit.

¹¹⁵ V. de Martini, A. Montefusco, a cura di, *Certose e Certosini in Europa*, cit.

¹¹⁶ V. de Martini, a cura di, *Il Vallo ritrovato. Scoperte e restauri nel Vallo di Diano*, cit.

¹¹⁷ V. de Martini, a cura di, *Il Cilento ritrovato. La produzione artistica nell'antica Diocesi di Capaccio*, catalogo della mostra, Padula, certosa di San Lorenzo, luglio - ottobre 1990, Napoli, Electa Napoli, 1990.

¹¹⁸ V. de Martini, a cura di, *La Certosa sotterranea*, catalogo della mostra, Padula, certosa di San Lorenzo, 10 agosto - 10 ottobre 1992, Napoli, Fausto Fiorentino, 1992.

¹¹⁹ V. de Martini, a cura di, *Fulgidi amori, ameni siti e perigliose cacce*, catalogo della mostra, Padula, certosa di San Lorenzo, 10 agosto - 15 ottobre 1993, Napoli, Fausto Fiorentino, 1993. Nello stesso anno la Soprintendenza prendeva parte, non secondaria, alla mostra sul Pietrafesa organizzata a Matera, cfr. S. Saccone, *Petrafricanus pingebat. Opere di Giovanni de Gregorio 1608-1653*, catalogo della mostra, Matera, agosto - settembre 1993, Napoli, Fausto Fiorentino, 1993.

¹²⁰ V. de Martini, a cura di, *Angeli*, catalogo della mostra, Padula, certosa di San Lorenzo, 10 ottobre - 10 ottobre 1994, Firenze, Centro Di, 1994.

¹²¹ V. de Martini, a cura di, *Il ciborio degli angeli e della passione*, catalogo della mostra, Padula, certosa di San Lorenzo, 10 agosto - 10 ottobre 1995, Salerno, Menabò, 1995.

¹²² V. de Martini, a cura di, *Pathos ed estasi. Opere d'arte tra Campania e Andalusia nel XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra, Padula, certosa di San Lorenzo, 10 agosto 1996, Siviglia, 5 dicembre 1996, Napoli, Electa Napoli, 1996.

¹²³ A. Iovino, *Barocco e Mediterraneo da Juan de Juanes a Lucio Fontana, linee di contiguità culturale nell'antico mare*, catalogo della mostra, Padula, certosa di San Lorenzo, 20 giugno - 3 settembre 1998, Napoli, Electa Napoli, 1998.

¹²⁴ G. Raimondi, M.G. Sessa, a cura di, *Per una storia non scritta: il 1799 nel Vallo di Diano, documenti inediti e cultura materiale*, guida alla mostra, Padula, certosa di San Lorenzo, 30 ottobre - 27 novembre 1999, Casoria, Luciano, 1999.

¹²⁵ A. Iovino, A. Vezzosi, a cura di, *Acqua continuum vitae ... il divenire mediterraneo nel racconto dell'arte e della scienza*, catalogo della mostra, Padula, certosa di San Lorenzo, 30 settembre - 5 novembre 2000, Salerno, Artecnic, 2000.

La grande stagione delle mostre padulesi legate al territorio cilentano o ispirate da esso terminava alla fine del secolo con l'avvento di nuovi funzionari storici dell'arte in Soprintendenza e dunque di nuove idee; De Cunzio era andato via nel 1991 e molti erano stati i soprintendenti avvicendatisi fino al 2000¹²⁶. Le nuove idee così s'addensavano sull'arte contemporanea, non solo in seguito alle inclinazioni professionali dei nuovi responsabili del complesso certosino, bensì in conseguenza delle più generali attenzioni dell'Europa, del Paese e della Regione Campania per la produzione artistica d'avanguardia, palesate ad esempio nei sostegni forniti alle Stazioni dell'Arte Linea 1 (2001) e poi al PAN (2005) e al MADRE (2005) a Napoli o al CAM a Casoria (2005). Con la mostra di Padula del 2003, *Le Opere e i Giorni*, curata da Achille Bonito Oliva¹²⁷, ha inizio una nuova fase nella vita del monastero nella quale esso viene considerato un laboratorio di sperimentazione per gli artisti dei nostri giorni, una fase che è ancora in atto, sia pure con toni calanti, nonostante la recente partecipazione a *Il cammino delle certose* (2017-2018)¹²⁸. Tuttavia le esperienze padulesi del secolo scorso diventano fondamentali per le imprese scientifiche che matureranno in avvenire anche in contesti diversi dalla Soprintendenza e che avranno ad oggetto le "cose" del Cilento.

¹²⁶ Elio Garzillo, Giuseppe Zampino, Antonio Giovannucci, Ruggero Martines, Francesco Prosperetti, cfr. A. Imparato, G. Pinto, *Gli eventi che hanno tracciato la storia della Soprintendenza*, in *60 Anni della Repubblica Italiana. 25^{mo} Anniversario della Soprintendenza*, cit., p. 226.

¹²⁷ A. Bonito Oliva, a cura di, *Le Opere e i Giorni*, catalogo della mostra, Padula, certosa di San Lorenzo, 2002-2004, Milano, Skira, 2006.

¹²⁸ A. Imponente, a cura di, *Il cammino delle certose. I percorsi dell'anima. Napoli, Capri, Padula*, catalogo della mostra, Napoli, Capri, Padula, 21 luglio - 21 ottobre 2017, Napoli, Arte'm, 2018.

L'ultimo ventennio

Con il nuovo millennio verranno accantonate le indagini sistematiche sul territorio a sud del Sele finalizzate all'organizzazione di eventi espositivi sull'arte antica, oppure, se vogliamo, gli sforzi dei funzionari ministeriali saranno distribuiti tra più luoghi e monumenti e tra più iniziative organizzate tra le due province di Salerno e Avellino. Al nostro territorio i funzionari salernitani dedicheranno solo le mostre di Policastro *Visibile latente* (2004)¹²⁹, di Padula sul Coro dei padri (2006)¹³⁰ e *Storie Certosine* (2012)¹³¹, di Paestum *Rosa antico* (2013)¹³² e *Ritorno al Cilento. Anteprima* (2017)¹³³, un numero di eventi piuttosto esiguo rispetto al passato, benché essi continueranno ad "utilizzare" le migliori opere cilentane in contesti scientifici di maggiore estensione (valgano *Venti catalani* del 2002, *Passioni e splendori* del 2007 e *Sottostrati noncuranti* del 2011)¹³⁴. Altri Soggetti però subentreranno nella valorizzazione dell'area.

Un ruolo primario va riconosciuto alle Diocesi di Vallo della Lucania e di Teggiano-Policastro che, dopo il sisma del 1980-81, con la costituzione degli uffici tecnici, si occuperanno maggiormente di beni culturali, e in seguito, grazie al contributo della CEI, procederanno con l'inventariazione dei beni mobili storico-artistici, operazione fondamentale per l'emersione di opere sottratte alla vista e per la futura programmazione culturale. In tal senso è indicativa la centralità assunta dal Museo Diocesano di Vallo della Lucania all'interno della diocesi e la funzione di coordinamento dell'Ufficio beni culturali

¹²⁹ F. Abbate, a cura di, *Visibile latente. La produzione artistica nell'antica diocesi di Policastro*, catalogo della mostra, Policastro, giugno - settembre 2004, Roma, Donzelli, 2004.

¹³⁰ C. Restaino, *Tarsie rinascimentali della Certosa di Padula. Percorsi iconologici e indagini tecniche*, in «Bollettino della Soprintendenza per i BAPPSAE di Salerno e Avellino», 2007, pp. 213-214; G. Fatigati, *I cori intarsiati della Certosa di Padula: metodologia operativa*, in *ivi*, pp. 215-216.

¹³¹ E.A. Baratta, a cura di, *Storie Certosine*, catalogo della mostra, Padula, agosto - ottobre 2012, Salerno, Naus, 2012.

¹³² A. Campanelli, a cura di, *Rosa antico, natura, bellezza, gusto, profumi tra Paestum, Padula e Velia*, catalogo della mostra, Paestum, 23 marzo - 31 ottobre 2013, Napoli, Arte'm, 2013.

¹³³ F. Abbate, A. Ricco, a cura di, *Ritorno al Cilento. Anteprima della mostra*, *cit.*

¹³⁴ R. Carafa, a cura di, *Venti catalani. Impronte iberiche nella cultura artistica del Salernitano nel XV secolo*, catalogo della mostra, Salerno, 16 novembre - 17 dicembre 2002, Salerno, Menabò, 2002; V. de Martini, C. Tavarone, a cura di, *Passioni e splendori. Tesori d'arte del territorio salernitano*, catalogo della mostra, Parigi, Lione, Lussemburgo, Marsiglia, Nizza, 2007-2008, Roma, Rai Eri, 2007; A. Cucciniello, a cura di, *Sottostrati noncuranti. Restauri d'arte fra Salerno e Avellino*, Napoli, Arte'm, 2011.

diocesano per i musei e le raccolte delle parrocchie (ad esempio a San Mauro Cilento e Castellabate). Esemplare è la Diocesi di Teggiano-Policastro, non solo per la sistemazione delle sue sedi museali tra Teggiano e Policastro, bensì per i tentativi di studio e valorizzazione del patrimonio artistico tradotti in restauri, piccole mostre e pubblicazioni¹³⁵. Aprendo una brevissima parentesi, ritengo opportuno precisare che l'istituzione di nuovi musei e il riallestimento e l'ampliamento di quelli esistenti sono operazioni da relazionare ai contributi finanziari messi a disposizione dalla Regione Campania con la LR 12/2005, la prima normativa regionale in materia di musei di ente locale e d'interesse locale. Riprendendo le fila del discorso, non va dimenticata la casa editrice Laveglia di Salerno che, nonostante la morte del suo fondatore, che aveva promosso la *Guida* su Salerno e provincia¹³⁶, un volume che secondo Sabino Cassese «avrebbe dovuto far arrossire il Ministero dei beni culturali»¹³⁷, pur acquisendo la nuova denominazione di "Laveglia & Carlone" continuerà a riservare energie per il basso Salernitano (da ricordare le guide sul Dianense e gli Alburni)¹³⁸. Dell'Editore possiamo citare il quarto volume della *Storia del Vallo di Diano* dedicato alla cultura artistica (2004)¹³⁹ e *Tipi e forme degli ammodernamenti barocchi nel Salernitano* (2004)¹⁴⁰, che

¹³⁵ M. Ambrogi, *La chiesa di San Pietro e il Museo Diocesano di Teggiano*, in *Quaderni del Museo Diocesano*, 1, Teggiano (Sa), Cooperativa Paràdhosis, 2010; M. Ambrogi, *La città delle cinquanta chiese. Itinerario tra la storia e l'arte del patrimonio religioso di Teggiano*, in *Quaderni del Museo Diocesano*, 2, Teggiano (Sa), Cooperativa Paràdhosis, 2010; M. Ambrogi, a cura di, *La croce ritrovata. Un itinerario diocesano sulla crocifissione attraverso i secoli*, catalogo della mostra, Teggiano, 3 agosto - 27 ottobre 2013, in *Quaderni del Museo Diocesano*, 3, Teggiano (Sa), Cooperativa Paràdhosis, 2013; M. Ambrogi, a cura di, *Imago Mariae. L'iconografia mariana e dei Misteri del Rosario. Fede, storia ed arte nella Diocesi di Teggiano-Policastro*, catalogo della mostra, Teggiano, 16 luglio 2014, in *Quaderni del Museo Diocesano*, 4, Teggiano (Sa), Cooperativa Paràdhosis, 2014; M. Ambrogi, *Il Museo e la Città. Itinerari storico-artistici alla scoperta del Museo Diocesano e del suo rapporto con Teggiano*, in *Quaderni del Museo Diocesano*, 5, Teggiano (Sa), Cooperativa Paràdhosis, 2015; V. Ricciardone, a cura di, *Il Museo Diocesano di Teggiano. Guide in lingue*, in *Quaderni del Museo Diocesano*, 6, Teggiano (Sa), Cooperativa Paràdhosis, 2015; M. Ambrogi, *Memorie di pietra. Il Lapidario Dianense del Museo diocesano di Teggiano*, Teggiano (Sa), Diocesi di Teggiano-Policastro, 2017.

¹³⁶ A. Leone, G. Vitolo, a cura di, *Guida alla storia di Salerno e della sua provincia*, cit., 3 voll.

¹³⁷ Sono parole ricordate da Vitolo e Carlone nel volume in onore di Pietro Laveglia: G. Vitolo, C. Carlone, *Premessa*, in G. Vitolo, C. Carlone, a cura di, *Studi di Storia Meridionale in Memoria di Pietro Laveglia*, Salerno, Laveglia, 1994, p. VI.

¹³⁸ *Guide storico-artistiche. Vallo di Diano*, Salerno, Laveglia, 1990; *Guide storico-artistiche. Attraverso gli Alburni*, Salerno, Laveglia, 1993.

¹³⁹ F. Abbate, a cura di, *Storia del Vallo di Diano. Vol. IV. La cultura artistica*, Salerno, Laveglia, 2004.

tanto spazio dedica alle nostre terre, e possiamo menzionare le collaborazioni con il Centro studi e ricerche del Vallo di Diano "Pietro Laveglia" per una serie di iniziative risultate importanti agli studi storici e artistici, tra le quali i due convegni sul Vallo di Diano e sulla Certosa di Padula del 2002 e del 2006¹⁴¹.

Tra i soggetti esterni alla Soprintendenza che hanno promosso studi locali un apporto significativo proviene da Palazzo Vargas di Vatolla (legato alla Fondazione Vico), che nel 2004 pubblicava *Il Cilento bizantino*¹⁴², dal Parco letterario "Pomponio Leto" di Teggiano, che nel 2007 promuoveva il convegno *Diano e l'assedio del 1497*¹⁴³, dalla Fondazione MIDA di Pertosa, che nel 2018 organizzava la mostra documentaria *Nelle terre dei Principati*¹⁴⁴, e dal Centro culturale studi storici "Il Saggio" che nel 2018 dava alle stampe il volume sulla reggia di Persano, intercettando più generali interessi europei per la dinastia borbonica¹⁴⁵, ma un rilievo diverso assume il Centro studi "Giovanni Previtali" di Roccagloriosa per i suoi progetti *Ritorno al Cilento*.

Quelle illustrate sono le tappe fondamentali che nel corso degli anni hanno segnato la fortuna degli studi sul Cilento, quelle tappe dalle quali altri studi più specialistici, qui non

¹⁴⁰ M.C. Gallo, *Tipi e forme degli ammodernamenti barocchi nel Salernitano*, Salerno, Laveglia, 2004.

¹⁴¹ *Per il recupero del patrimonio archivistico e bibliografico del Vallo di Diano*, atti del convegno, Padula, 14 dicembre 2002, Salerno, Laveglia, 2003; C. Carlone, a cura di, *Storia arte e medicina nella Certosa di Padula (1306-2006)*, atti del convegno, Padula, Monte San Giacomo, 28 - 29 gennaio 2006, Salerno, Laveglia, 2006. Importante è anche T. Strocchia, a cura di, *Le carte dell'archivio della Certosa di Padula*, Salerno, Laveglia & Carlone, 2009, che si pone in continuità con un indirizzo di ricerca sul patrimonio archivistico e librario della Certosa che annovera contributi, tra i tanti, di Carlone, Lauriello e Baratta, e che oggi ha consentito il rinvenimento di un significativo numero di documenti e di libri. Circa le conoscenze, documentarie e non, acquisite sulla storia e sul patrimonio artistico disperso della Certosa, è utile citare le recentissime osservazioni su due opere di Vincenzo Abbati, in E. Baratta, *Su due quadri di Vincenzo Abbati per la Certosa di Padula: notizie e confronti*, in «Rassegna storica salernitana», n.s., 71, 1, 2019, pp. 185-194; anche per le fabbriche e gli esterni E. Baratta, *Intorno alla Certosa di Padula. Nuove acquisizioni documentali*, in «Rassegna storica salernitana», 68, 2, 2017, pp. 125-136.

¹⁴² M.R. Marchionibus, *Il Cilento bizantino. Il monastero di Santa Maria de Pactano*, Vatolla (Sa), Palazzo Vargas, 2004.

¹⁴³ C. Carlone, a cura di, *Diano e l'assedio del 1497*, atti del convegno, Teggiano, 8 - 9 settembre 2007, Salerno, Laveglia & Carlone, 2010.

¹⁴⁴ Maria Rosaria Marchionibus, a cura di, *Nelle terre dei Principati. Monaci e comunità italo-greche nel Principato Longobardo di Salerno. Mostra documentaria*, mostra, Pertosa, 27 ottobre 2018 - 30 settembre 2019.

¹⁴⁵ N. Parlante, *Corte borbonica e "Real Caccia" di Persano. Rituali, cerimoniali, funzioni, vita quotidiana*, Eboli (Sa), Centro culturale studi storici "Il Saggio", 2018.

menzionati, sono scaturiti.

Il rinnovato interesse per il Cilento e il Centro studi "Giovanni Previtali"

Il Centro studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale "Giovanni Previtali" nasceva nel 2003 e veniva intitolato per l'appunto a Previtali, che negli ultimi anni di vita aveva assunto la cattedra di Storia dell'arte all'Università degli studi di Napoli "Federico II" e aveva aperto la "questione meridionale" nel campo dell'arte figurativa. Gestito da Francesco Abbate sin dalla sua istituzione, il Centro accoglieva, ed accoglie, docenti universitari, soprintendenti, direttori di musei, funzionari di Soprintendenza, insegnanti, dottori di ricerca e dottorandi, studiosi e collezionisti provenienti dall'intera Italia meridionale, tutti impegnati nella valorizzazione di un patrimonio artistico spesso bistrattato e tutt'altro che conosciuto.

«Tutti impegnati in un progetto, forse ambizioso, ma che ci è sembrato, unanimemente, importante per la cultura storico-artistica meridionale e degno quindi di essere portato avanti con ogni sforzo: riunire intanto, per quanto possibile (coinvolgendo dunque tutti coloro che vogliano condividere con noi questo cammino, naturalmente) le energie sparse e spesso scollegate tra loro dei tanti studiosi che lavorano alla conoscenza, alla valorizzazione, alla salvaguardia dell'immenso patrimonio della civiltà artistica meridionale [...] nonché contribuire a formare nuove generazioni di studiosi, destinati a ricevere, un giorno, questo nostro testimone»¹⁴⁶.

Il Centro si evidenziava nel contesto provinciale ed estesamente regionale nel 2004 divenendo soggetto principale nell'organizzazione della mostra di Policastro *Visibile latente*, insieme alle Soprintendenze BAPPSAD di Salerno e PSAD della Basilicata, alle Diocesi di Teggiano-Policastro e di Tursi-Lagonegro (con finanziamenti della Provincia di Salerno, del Parco del Cilento e di alcune Comunità montane). Oggi, è al Centro che si deve il rinnovato interesse per il Cilento e per l'antica diocesi caputaquense, grazie ad una serie di iniziative susseguitesi sistematicamente nel tempo.

Nel 2015 il Centro intraprendeva, grazie all'iniziativa di chi scrive, studi sistematici sul territorio con i progetti *Ritorno al Cilento* (2014, 2016, 2017), che erano finanziati dall'Unità operativa dirigenziale "Promozione e valorizzazione dei Musei e delle Biblioteche" della Regione Campania in quanto volti alla valorizzazione del patrimonio culturale, dei musei e delle collezioni museali di un'ampia porzione del Salernitano. Questi

¹⁴⁶ F. Abbate, *Prefazione*, F. Abbate, a cura di, *Interventi sulla «questione meridionale». Saggi di storia dell'arte*, Roma, Donzelli, 2005, pp. XVII-XVIII, in part. p. XVII.

progetti così sfociavano negli eventi omonimi, quali la mostra di Paestum del 2017 e i seminari di Vallo della Lucania, Teggiano, Padula e Paestum del 2017 e 2018, nonché nei volumi del 2017 e 2019¹⁴⁷.

I risultati raggiunti da tali iniziative, che godevano anche della collaborazione della Soprintendenza ABAP di Salerno, del Polo Museale della Campania, del Parco Archeologico di Paestum e delle Diocesi locali, consentivano l'inserimento dell'area in ulteriori progetti di ricerca, curati sempre da chi scrive, rivolti tanto allo scenario provinciale quanto a quello nazionale. Mi riferisco ai progetti promossi dall'Arcidiocesi di Sant'Angelo dei Lombardi sui musei parrocchiali (2017)¹⁴⁸ e dal Dipartimento di Scienze del patrimonio culturale dell'Università degli studi di Salerno sui musei storico-artistici della provincia (2019)¹⁴⁹.

Quanto illustrato propone le tappe principali di un percorso di "riabilitazione" del Cilento che sono state raggiunte, al pari delle precedenti, attraverso la collaborazione tra Istituzioni e tutti gli attori di un territorio. Non solo Soprintendenza ABAP di Salerno e Università di Salerno, anche altre Università e altre Soprintendenze, e ancora Regione, Provincia, Comunità montane, Comuni, Diocesi, Parrocchie e associazioni, contribuiscono allo sviluppo delle conoscenze sul patrimonio artistico della nostra porzione di Salernitano. Questa collaborazione a vari livelli distingue e caratterizza i progetti realizzati nel Cilento, dai quali traspare un importante "metodo". Come precisato recentemente da Abbate, questo metodo è «la sinergia collaborativa tra istituzioni che devono marciare all'unisono e non separate»¹⁵⁰, fondamentale per la valorizzazione del patrimonio culturale.

¹⁴⁷ Mi riferisco a F. Abbate, A. Ricco, a cura di, *Ritorno al Cilento. Anteprima della mostra*, catalogo della mostra, Capaccio-Paestum, 18 maggio - 18 luglio 2017, cit.; F. Abbate, A. Ricco, a cura di, *Ritorno al Cilento. Saggi di storia dell'arte*, cit.; F. Abbate, A. Ricco, a cura di, *Ritorno al Cilento. Saggi di archeologia e storia dell'arte*, Foggia, Grenzi, 2019.

¹⁴⁸ A. Ricco, a cura di, *I musei parrocchiali della Campania a confronto con i musei ecclesiastici italiani. Potenzialità, problematiche e prospettive di una realtà emergente*, Foggia, Grenzi, 2018.

¹⁴⁹ A. Ricco, D. Salvatore, a cura di, *Dentro il museo. Arte nel Salernitano*, cit.

¹⁵⁰ F. Abbate, *Gli studi di Storia dell'arte sul Salernitano*, in A. Ricco, D. Salvatore, a cura di, *Dentro il museo. Arte nel Salernitano*, cit., p. 24.

FONTI ARCHIVISTICHE E BIBLIOGRAFICHE

Fonti documentarie e archivistiche

Archivio di Stato di Napoli (ASNa)

Corporazioni Religiose Soppresse, fascio 5209, Trinità delle monache, fascio senza paginazione.

Regia Camera della Sommaria, Processi. Pandetta generale o seconda sec. XVI-1808, busta 330, fasc. 8254.

Archivio di Stato di Salerno (ASSa)

Prefettura, I serie, Sezione XIV, Pubblica Istruzione, busta 945, fasc. 2; busta 947, fasc. 1, 10, 16.

Archivi privati, Famiglia Ruggi d'Aragona, busta 73, fasc. 32.

Protocolli notarili, I versamento, Salerno, notaio G. D'Arminio, busta 4992; notaio C. Barone, busta 5327.

Catasto onciario, Bobina 80, volume 4245.

Polo Museale della Campania

Fototeca Castel Sant'Elmo

Soprintendenza ABAP della Basilicata (SABAP MT)

Ufficio Catalogo.

Soprintendenza ABAP di Caserta (SABAP CE)

Ufficio Catalogo.

Soprintendenza ABAP di Catanzaro, Cosenza e Crotona (SABAP CS)

Ufficio Catalogo.

Soprintendenza ABAP di Salerno e Avellino (SABAP SA)

Archivio della Soprintendenza ABAP di Salerno e Avellino (ASABAPSA)

cartella *Soprintendenza ai monumenti della Campania. Padula. Certosa. 1957-62*, 110/b (vecchio numero d'inventario), Perizia di spesa n. 1, novembre 1957; Perizia di spesa n. 2,

novembre 1957; elaborato *Relazione sui lavori da eseguirsi nella certosa di San Lorenzo in Padula descritti nell'allegata perizia per lo importo di £ 175.000.000*;
cartella 29, fasc. 266, inc. 3.

Ufficio Catalogo, beni storico-artistici.

Ufficio Rosa Carafa, pratiche correnti.

Soprintendenza ABAP per l'area metropolitana di Napoli (SABAP NA)

Ufficio Catalogo.

Soprintendenza ABAP per la città metropolitana di Reggio Calabria e la provincia di Vibo Valentia (SABAP RG)

Ufficio Catalogo.

Soprintendenza ABAP per le province di Barletta, Andria, Trani e Foggia (SABAP FG)

Ufficio Catalogo.

Soprintendenza ABAP per le province di Cremona, Lodi e Mantova (SABAP MN)

Ufficio Catalogo.

Soprintendenza BAP di Napoli e provincia (SBAP NA)

Ufficio Catalogo.

Provincia di Salerno, Archivio dei Musei Provinciali del Salernitano

fasc. 74; fasc. *Certosa di Padula e Museo* (senza numero).

Gerusalemme, Custodia di Terra Santa (CTS)

Ufficio Beni Culturali, Catalogo, Israele;

Archivio, Registro delle condotte

Baronissi, Archivio Storico della Provincia Salernitano-Lucana dei Frati Minori (ASPSLFM)

Armadio 2, volumi 37, 38, 74, 82; Armadio 4, volume 30; *Platee* 1693.

Deposito, con fascicoli non inventariati.

Cava de' Tirreni, Archivio storico dell'Abbazia della Santissima Trinità

Registri dei conti, volume XI, 1637-40.

Arcidiocesi di Sant'Angelo dei Lombardi-Conza-Nusco-Bisaccia (ASAL)

Ufficio Beni Culturali, Inventario diocesano dei beni storico-artistici (IDBSA).

Diocesi di Vallo della Lucania (DVL)

Ufficio Beni Culturali, Inventario diocesano dei beni storico-artistici (IDBSA).

Diocesi di Teggiano-Policastro (DTP)

Ufficio Beni Culturali, Inventario diocesano dei beni storico-artistici (IDBSA).

Castellabate, Parrocchia di Santa Maria Assunta

Archivio, documento 17.

Napoli, Archivio Storico del Banco di Napoli

Banco di San Giacomo.

Napoli, Fondazione Ezio Bruno De Felice

Archivio di Ezio Bruno De Felice

incartamento *Padula-Certosa.*

Castellabate, Archivio della Famiglia Di Sessa

Libro di Memoria fatto da me Costabile Di Sessa dalla mia nascita e di mia moglie e figli e case comprate e territori, ms.

Bibliografia generale

- Abbate F., *Aspetti della cultura figurativa nel Vallo di Diano. Committenza e territorio*, in de Martini V., a cura di, *Il Vallo ritrovato. Scoperte e restauri nel Vallo di Diano*, catalogo della mostra, Padula, certosa di San Lorenzo, 22 luglio - 30 settembre 1989, Napoli, Electa, 1989, pp. 31-42.
- Abbate F., *L'Antica Diocesi di Capaccio: geografia, storia, produzione artistica. Proposte di lettura*, in de Martini V., a cura di, *Il Cilento ritrovato. La produzione artistica nell'antica Diocesi di Capaccio*, catalogo della mostra, Padula, luglio - ottobre 1990, Napoli, Electa Napoli, 1990, pp. 13-29.
- Abbate F., *Pittura e scultura del Rinascimento*, in Galasso G., Romeo R., a cura di, *Storia del Mezzogiorno. Volume XI. Aspetti e problemi del Medioevo e dell'Età moderna. 4°*, Napoli-Roma, Editalia, 1994-95, pp. 441-489.
- Abbate F., *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Dai longobardi agli svevi*, Roma, Donzelli, 1997.
- Abbate F., *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Sud angioino aragonese*, Roma, Donzelli, 1998.
- Abbate F., *Un inedito affresco di periferia campana*, in Cadei A., Righetti Tosti Croce M., Segagni Malacart A., Tomei A., a cura di, *Arte d'Occidente. Studi in onore di Angiola Maria Romanini. Temi e Metodi*, Roma, Edizioni Sintesi Informazione, 1999, pp. 1051-1055.
- Abbate F., a cura di, *Tardogotico e Rinascimento in Basilicata*, Matera, La Bauta, 2002.
- Abbate F., *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il secolo d'oro*, Roma, Donzelli, 2002.
- Abbate F., a cura di, *Storia del Vallo di Diano. Vol. IV. La cultura artistica*, Salerno, Laveglia, 2004.
- Abbate F., a cura di, *Visibile latente. La produzione artistica nell'antica diocesi di Policastro*, catalogo della mostra, Policastro, Cattedrale, maggio - settembre 2004, Roma, Donzelli, 2004.
- Abbate F., *Il patrimonio artistico dell'antica Diocesi di Policastro*, in Abbate F., a cura di, *Visibile latente. La produzione artistica nell'antica diocesi di Policastro*, catalogo della mostra, Policastro, Cattedrale, maggio - settembre 2004, Roma, Donzelli, 2004, pp. 17-42.
- Abbate F., *Introduzione*, in Abbate F., a cura di, *Storia del Vallo di Diano. Vol. IV. La cultura artistica*, Salerno, Laveglia, 2004, pp. 9-17.
- Abbate F., *Sua Signoria mangia in oro. Roberto Longhi e la sociologia dell'arte*, Galatina (Le), Congedo, 2004.
- Abbate F., a cura di, *Interventi sulla «questione meridionale». Saggi di storia dell'arte*,

- Roma, Donzelli, 2005.
- Abbate F., *Prefazione*, Abbate F., a cura di, *Interventi sulla «questione meridionale». Saggi di storia dell'arte*, Roma, Donzelli, 2005, pp. XVII-XVIII.
- Abbate F., *Esempi di circolazione di cultura lucana nel basso Cilento*, in *Scritti per Gino Rizzo*, in «Kronos», 10, 2006, pp. 99-106.
- Abbate F., a cura di, *Percorsi di conoscenza e tutela. Studi in onore di Michele D'Elia*, Napoli, Paparo, 2008.
- Abbate F., *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Mezzogiorno austriaco e borbonico*, Roma, Donzelli, 2009.
- Abbate F., *Due sculture lignee napoletane nel Cilento. Una segnalazione*, in Derosa L., Gelao C., a cura di, *Tempi e forme dell'arte. Miscellanea di Studi offerti a Pina Belli D'Elia*, Foggia, Grenzi, 2011, pp. 365-367.
- Abbate F., *Il gotico campano-lucano*, in Abbate F., Ricco A., a cura di, *Ritorno al Cilento. Saggi di storia dell'arte*, Foggia, Grenzi, 2017, pp. 52-55.
- Abbate F., *Introduzione*, in Abbate F., Ricco A., a cura di, *Ritorno al Cilento. Anteprima della mostra*, catalogo della mostra, Capaccio-Paestum, 18 maggio - 18 luglio 2017, Foggia, Grenzi, 2017, p. 13.
- Abbate F., Ricco A., a cura di, *Ritorno al Cilento. Anteprima della mostra*, catalogo della mostra, Capaccio-Paestum, 18 maggio - 18 luglio 2017, Foggia, Grenzi, 2017.
- Abbate F., a cura di, *Tardogotico e Rinascimento in Basilicata*, seconda ed., Matera, Barile, 2018.
- Abbate F., *Qualche osservazione sulle collezioni dei musei parrocchiali del Cilento e del Vallo di Diano*, in Ricco A., a cura di, *I musei parrocchiali della Campania a confronto con i musei ecclesiastici italiani. Potenzialità, problematiche e prospettive di una realtà emergente*, Foggia, Grenzi, 2018, pp. 117-122.
- Abbate F., *Gli studi di Storia dell'arte sul Salernitano*, in Ricco A., Salvatore D., a cura di, *Dentro il Museo. Arte nel Salernitano tra Medioevo ed Età contemporanea*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2019, pp. 23-24.
- Abbate F., Ricco A., a cura di, *Ritorno al Cilento. Anteprima della mostra*, catalogo della mostra, Capaccio-Paestum, 18 maggio - 18 luglio 2017, Foggia, Grenzi, 2017.
- Abbate F., Ricco A., a cura di, *Ritorno al Cilento. Saggi di storia dell'arte*, Foggia, Grenzi, 2018.
- Abbate F., Ricco A., a cura di, *Ritorno al Cilento. Saggi di archeologia e storia dell'arte*, Foggia, Grenzi, 2019.
- Abita S., a cura di, *Argenti di Calabria. Testimonianze meridionali dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra, Cosenza, 1° dicembre 2006 - 30 aprile 2007, Napoli, Paparo, 2006.

- Abita S., a cura di, *Argenti in Basilicata*, catalogo della mostra, Matera, Palazzo Lanfranchi, luglio - settembre 1994, Salerno, Edizioni 10/17, 1994.
- Abita S., *Argenti di Calabria. Testimonianze meridionali dal XV al XIX secolo*, in Abita S., a cura di, *Argenti di Calabria. Testimonianze meridionali dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra, Cosenza, 1° dicembre 2006 - 30 aprile 2007, Napoli, Paparo, 2006, pp. XV-XXIII.
- Acanfora E., a cura di, *Splendori del Barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini, da Luca Giordano al Settecento*, catalogo della mostra, Matera, Palazzo Lanfranchi, Potenza, Palazzo Loffredo, 9 luglio - 1° novembre 2009, Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 24 luglio - 5 settembre 2010, Firenze, Mandragora, 2009.
- Acanfora E., *Santi Patroni e scultori lucani: qualche aggiunta*, in Di Liddo I., Pasculli Ferrara M., a cura di, *Santi patroni in Puglia e in Italia meridionale in età moderna*, Fasano (Br), Schena, 2017, pp. 121-140.
- Accardi L., *S. Maria delle Grazie in Vallo della Lucania ed un polittico di Andrea da Salerno*, in «Napoli nobilissima», 1-2, 1922, 12-14.
- Accascina M., *Oreficeria italiana nel Victoria and Albert Museum di Londra*, in «Emporium», 7, 1933, pp. 336-344.
- Accascina M., *L'oreficeria italiana*, in *Novissima enciclopedia monografica illustrata*, LXII, Firenze, Alfani e Venturi, 1934.
- Accascina M., *Le argenterie marcate del Museo nazionale di Messina*, in «Archivio storico messinese», 2, 1947-50, pp. 91-103.
- Accascina M., *Argentieri di Messina: Sebastiano Juvara, Giuseppe D'Angelo, Filippo Juvara*, in «Bollettino d'arte», 3, 1949, pp. 240-248.
- Accascina M., *Di Pietro Juvara e di altri orafi di Casa Ruffo a Messina*, in «Antichità viva», 2, 1962, pp. 46-50.
- Accascina M., *I marchi dell'argenteria messinese*, in «Antichità viva», 8, 1962, pp. 53-66.
- Accascina M., *I marchi dell'argenteria siciliana*, in «Antichità viva», 6, 1962, pp. 15-21.
- Accascina M., *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo, Flaccovio, 1974.
- Accascina M., *I marchi delle argenterie e oreficerie siciliane*, Busto Arsizio (Va), Bramante, 1976.
- Aceto F., Vitolo P., a cura di, *Architettura e arti figurative di età gotica in Campania*, Battipaglia (Sa), Laveglia & Carlone, 2017.
- Acocella N., *Il Cilento dai Longobardi ai Normanni, secoli (X e XI)*, Salerno, Fratelli Di Giacomo, 1963.
- Acordon A., Sorrenti M.T., a cura di, *La Calabria, il Mezzogiorno e l'Europa al tempo di san Francesco di Paola. Guida breve*, guida alla mostra, Germaneto, 15 maggio - 15 agosto 2018, Reggio Calabria, Città del Sole, 2018.

- Agnello G., *Argentieri e argenteria del Settecento. I*, in «Per l'arte sacra», 1, 1929, pp. 12-25.
- Agnello G., *Argentieri e argenteria del Settecento. II*, in «Per l'arte sacra», 6, 1929, pp. 151-165.
- Agnello G., *Capitoli e ordinamenti degli orafi e degli argentieri dal XV al XVIII secolo*, in «Archivi», 23, 1, 1956, pp. 99-115; ivi, 23, 2, 1956, pp. 265-294; ivi 23, 3, 1956, pp. 343-361.
- Agosti G., *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università, 1880-1940*, Venezia, Marsilio, 1996.
- Alabiso A., De Cunzio M., Giampaola D., Pezzullo A., a cura di, *Il Monastero di Santa Chiara*, Napoli, Electa Napoli, 1995.
- Alaggio R., *La fondazione dell'abbazia di Santa Maria di Cadossa*, in «Apollo», 11, 1995, pp. 70-101.
- Alaymo A.G., *Arti minori: oreficeria siciliana del Rinascimento, barocca e neoclassica nella chiesa di S. Antonio Abate*, Palermo, Di-Ma, 1951.
- Alessi C., Martini L., a cura di, *Panis Vivus*, XXII Congresso eucaristico nazionale, Siena, Protagon, 1994.
- Alliegro G., *La Reggia del silenzio. Cenni storici ed artistici della certosa di S. Lorenzo in Padula*, Amatrice (Ri), Tipografia dell'Orfanotrofio Maschile, 1936.
- Alloggio F., *Morassi a Milano: la mostra dell'"Antica oreficeria italiana" alla VI Triennale del 1936*, in Ferrari S., a cura di, *Antonio Morassi, tempi e luoghi di una passione per l'arte*, atti del convegno, Gorizia, 18 - 19 settembre 2008, Udine, Forum, 2012, pp. 271-290.
- Alparone G., *Due croci argentee inedite in Campania*, in *Francesco Cicino ed altri: appunti storico-artistici*, Napoli, Amodio, 1969.
- Amato S., *Culto e reliquie di Santa Barbara a Ravello*, in Caserta C., a cura di, *Caterina d'Alessandria tra culto e insediamenti italici*, atti del V convegno, Ravello, 24 - 25 luglio 2008, Napoli, Esi, 2012, pp. 221-227.
- Ambrogi M., *L'architettura e l'urbanistica francescana nel Vallo di Diano*, in *Il Francescanesimo nel Vallo di Diano*, atti dei convegni, Atena Lucana, 28 dicembre 2002, Polla, 4 aprile 2003, s.l., s.e., 2003, pp. 53-80.
- Ambrogi M., *Fede e religiosità a Roscigno*, Roccadaspide, Letizia, 2006.
- Ambrogi M., *Sant'Arsenio tra Medioevo ed età moderna*, Sant'Arsenio, Comune, 2006.
- Ambrogi M., *La chiesa di San Pietro e il Museo Diocesano di Teggiano*, in *Quaderni del Museo Diocesano*, 1, Teggiano (Sa), Cooperativa Paràdhosis, 2010.
- Ambrogi M., *La città delle cinquanta chiese. Itinerario tra la storia e l'arte del patrimonio religioso di Teggiano*, in *Quaderni del Museo Diocesano*, 2, Teggiano (Sa), Cooperativa

Paràdhosis, 2010.

Ambrogi M., a cura di, *La croce ritrovata. Un itinerario diocesano sulla crocifissione attraverso i secoli*, catalogo della mostra, Teggiano, 3 agosto - 27 ottobre 2013, in *Quaderni del Museo Diocesano*, 3, Teggiano (Sa), Cooperativa Paràdhosis, 2013.

Ambrogi M., a cura di, *Imago Mariae. L'iconografia mariana e dei Misteri del Rosario. Fede, storia ed arte nella Diocesi di Teggiano-Policastro*, catalogo della mostra, Teggiano, 16 luglio 2014, in *Quaderni del Museo Diocesano*, 4, Teggiano (Sa), Cooperativa Paràdhosis, 2014.

Ambrogi M., *Il Museo e la Città. Itinerari storico-artistici alla scoperta del Museo Diocesano e del suo rapporto con Teggiano*, in *Quaderni del Museo Diocesano*, 5, Teggiano (Sa), Cooperativa Paràdhosis, 2015.

Ambrogi M., *Memorie di pietra. Il Lapidario Dianense del Museo diocesano di Teggiano*, Teggiano (Sa), Diocesi di Teggiano-Policastro, 2017.

Ambrogi M., *Inediti restaurati al Museo Diocesano di Teggiano provenienti dall'antica chiesa del Santissimo Rosario di Polla*, in Ricco A., Salvatore D., a cura di, *Dentro il museo. Arte nel Salernitano tra Medioevo ed Età contemporanea*, Roma, De Luca, 2019, pp. 239-249.

Amendola A., Lorizzo L., *Vedere e rivedere e potendo godere. Allievi di Adolfo Venturi in viaggio tra l'Italia e l'Europa 1900-1925*, Roma, Campisano, 2014.

Amendola A., *Raffaello e i raffaelleschi nel Salernitano: Giovan Battista Cavalcaselle e il restauro della Sacra famiglia di Giovan Francesco Penni (e Pedro Machuca?) di Cava de' Tirreni*, in Ricco A., Salvatore D., a cura di, *Dentro il Museo. Arte nel Salernitano tra Medioevo ed Età contemporanea*, Roma, De Luca, 2019, pp. 91-108.

Antonini G., *La Lucania. Discorsi*, Napoli, Francesco Tromberli, 1795, I.

Arenaprimo G., *Argenterie artistiche messinesi del sec. XVII*, Firenze, Rimella, 1901.

Argenterie settecentesche italiane sacre e profane. Catalogo degli oggetti esposti alla mostra retrospettiva annessa alla seconda mostra-mercato dell'oreficeria moderna nella Galleria Napoleonica, Venezia, Galleria Napoleonica, 2 agosto - 22 settembre 1938, Venezia, Ferrari, 1938.

Argenti romani di tre secoli, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Braschi, 7 - 26 marzo 1970, Roma, De Luca, 1970.

Arslan W., *Relazione di una missione artistica in Basilicata*, in *Campagne della Società Magna Graecia 1926-27*, Roma, 1928.

Avino L., *L'argentario settecentesco Giacinto Buonacquisto a Salerno*, in «Rassegna storica salernitana», 2, 1992, pp. 215-226.

Avino L., *Gli inventari napoleonici delle opere d'arte del Salernitano*, Baronissi (Sa) Dea, 2003.

Avino L., *Per la storia delle arti nel Mezzogiorno*, Baronissi (Sa), Dea, 2003.

- Bacchi A., «*Bernini sculptures not by Bernini*». *I Crocifissi di Ercole Ferrata per San Pietro*, in Bacchi A., Nova A., L. Simonato, a cura di, *Gli allievi di Algardi. Opere, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento*, Firenze, Officina Libraria, 2019, pp. 13-27.
- Bacco E., *Il Regno di Napoli diviso in dodici provincie*, Napoli, 1609, a cura di Dentamaro A., Morgera M., Napoli, Memofonte, 2016.
- Baracchini C., Devoti D., a cura di, *Le botteghe degli argentieri lucchesi del XVIII secolo. Mostra sulla produzione di arredi sacri dalla fine del Seicento agli inizi dell'Ottocento*, catalogo della mostra, Lucca, Museo Nazionale, 25 luglio - 25 ottobre 1981, Firenze, S.P.E.S., 1981.
- Baratta E., a cura di, *Storie Certosine*, catalogo della mostra, Padula, certosa di San Lorenzo, agosto - ottobre 2012, Salerno, Naus, 2012.
- Baratta E., *Intorno alla Certosa di Padula. Nuove acquisizioni documentali*, in «Rassegna storica salernitana», 68, 2, 2017, pp. 125-136.
- Baratta E., *Su due quadri di Vincenzo Abbati per la Certosa di Padula: notizie e confronti*, in «Rassegna storica salernitana», n.s., 71, 1, 2019, pp. 185-194.
- Bargoni A., *Marchi degli argenti piemontesi nel secolo XVIII*, in «Bollettino della Società piemontese di archeologia e belle arti», 16-17, 1962-63, pp. 99-103.
- Bargoni A., *Argenti*, in Viale V., a cura di, *Mostra del barocco piemontese*, catalogo della mostra, Torino, 22 giugno - 10 novembre 1963, Torino, Museo Civico d'Arte Antica, 1963.
- Bargoni A., *Tentativo di un elenco degli assaggiatori delle Regie Zecche sabaude dal 1529 al 1825*, in «Bollettino della Società piemontese di archeologia e belle arti», 19, 1965, pp. 119-130.
- Bargoni A., *Maestri orafi e argentieri in Piemonte dal XVII al XIX secolo*, prima ed., Torino, Centro Studi Piemontesi, 1976, seconda ed., 1988.
- Bargoni A., *Punzonature dell'argento e dell'oro in Piemonte dalla Restaurazione all'Unità*, in «Studi piemontesi», 1, 1972, pp. 72-77.
- Bargoni A., *Gli argenti di Torino*, in Griseri A., Romano G., a cura di, *Porcellane e argenti nel Palazzo Reale di Torino*, catalogo della mostra, Torino, Palazzo Reale, settembre - dicembre 1986, Milano, Fabbri, 1986, pp. 138-179.
- Barra G., Bove L., Capano A., Delgrosso D., Grisi A., Manzione F., Pelliccio C., Voza A., *Il ponte del Diavolo sul fiume Sele. La piana del Sele: la sua storia, i suoi uomini, il suo destino*, Eboli (Sa), Centro culturale studi storici "Il Saggio", 2012.
- Barra G., *Gioi: storia, devozione e luoghi della fede*, Eboli (Sa), Il Saggio, 2016.
- Barrella N., *La tutela dei monumenti nella Napoli post unitaria*, Napoli, Luciano, 1996.

- Barrella N., *Gaetano Filangieri e il suo museo*, Napoli, Electa Napoli, 2002.
- Barrella N., *Principi e princìpi della tutela. Episodi di storia della conservazione dei monumenti a Napoli tra Sette e Ottocento*, Napoli, Luciano, 2003.
- Barrella N., *Come capitoli di un libro per la storia della città, la prima serie di "Napoli Nobilissima" tra erudizione, topografia e storia dell'arte*, in G.C. Sciolla, a cura di, *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea. Forme, modelli e funzioni*, Milano, Skira, 2004, pp. 87-99.
- Barrella N., *La forma delle idee, fermenti europei e memoria familiare nel Museo Filangieri di Napoli*, Napoli, Luciano, 2010.
- Barrella N., *Le ragioni di un museo: alcune riflessioni sulla fondazione del Museo Civico Gaetano Filangieri di Napoli*, in Cassata G., De Castro E., De Luca M.M., a cura di, *Il quartiere della Kalsa a Palermo*, Palermo, Regione Sicilia, 2013, pp. 137-147.
- Barrella N., Cioffi R., a cura di, *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, Napoli, Luciano, 2013.
- Barricella A., *Il Tesoro della Real Casa Santa dell'Annunziata*, in «Kàlos», 18, 1972, pp. 13-18.
- Barucca G., *I doni sistini e l'arte orafa nel Piceno fra Cinque e Seicento*, in Barucca G., Montevicchi B., *Atlante dei beni culturali dei territori di Ascoli Piceno e di Fermo. Beni artistici. Oreficerie*, Milano, Silvana, 2006, pp. 159-186.
- Barucca G., Montagu J., a cura di, *Ori e Argenti. Capolavori del '700 da Arrighi a Valadier*, catalogo della mostra, Urbino, 4 aprile - 14 ottobre 2007, Milano, Skira, 2007.
- Beguinet C., *Il Cilento, problemi urbanistici*, Napoli, La Nuovissima, 1960.
- Belli Barsali I., *L'oreficeria medievale*, Milano, Fabbri, 1966.
- Bellissimo A., *Convento dei padri vocazionali Chiesa di San Francesco: Altavilla Silentina, Capaccio-Paestum (Sa)*, 2009.
- Bellucci A., *Memorie storiche ed artistiche del Tesoro nella Cattedrale dal secolo XVI al XVIII desunte da soli documenti inediti*, Napoli, Iacuzzi, 1915.
- Bellucci A., *Un importante ritrovamento nel Tesoro vecchio della Cattedrale di Napoli. La scoperta di un inedito inventario della Chiesa di Napoli nel Medioevo*, Napoli, 1951.
- Beltrami L., *Il Libro d'Ore Borromeo alla Biblioteca Ambrosiana miniato da Cristoforo de Predis*, Milano, Hoepli, 1896.
- Beltrami L., *L'arte negli arredi sacri della Lombardia*, Milano, Hoepli, 1897.
- Bencivenni M., Dalla Negra R., Grifoni P., *Monumenti e istituzioni. Parte II. Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1880-1915*, Firenze, Alinea, 1992.
- Benedetto XVI, *Discorso in occasione dell'Incontro con gli Artisti*, 21 novembre 2009, in www.vatican.va.

- Berloco T., *Le chiese di Altamura: San Francesco d'Assisi*, in «Altamura», 19-20, 1977-78, pp. 185-231.
- Bertaux É., *Ascoli Piceno et l'orfèvre Pietro Vannini*, in «Mélange d'archéologie et d'histoire», 17, 1897, pp. 77-112.
- Bertaux É., *L'Art dans l'Italie Méridionale*, Paris, Fontemoing, 1904.
- Bertolini L., Bucci M., *Mostra d'arte sacra dal secolo VI al secolo XIX*, catalogo della mostra, Lucca, Palazzo Ducale, giugno - novembre 1957, Lucca, Tipografia Lorenzetti e Natale, 1957.
- Bertolla P., Menis G.C., *Oreficeria sacra in Friuli*, catalogo della mostra, Udine, Museo diocesano d'arte sacra, 9 novembre - 1° dicembre 1963, Udine, Arti Grafiche Friulane, 1963.
- Bertolotti A., *Le arti minori alla corte di Mantova nei secoli XV, XVI e XVII. Ricerche storiche negli archivi mantovani*, in «Archivio storico lombardo», 2, 1888, pp. 259-318; ivi, 3, 1888, pp. 491-590; ivi, 4, 1888, pp. 980-1075; poi raccolti in Bertolotti A., *Le arti minori alla corte di Mantova nei secoli XV, XVI e XVII*, Milano, Tipografia Bortolotti, 1889.
- Biagio da San Gregorio Magno, *Chronologica historica et legal trascrittione, cioè fundatione e divisione della provincia osservante di Principato ... dell'Ordine dei minori di s. Francesco*, manoscritto (oggi perduto, già nella Biblioteca dei Baroni Ventimiglia di Vatolla), 1655, trascritto in *Descrizione cronologica storica e legale della provincia di Principato dei minori osservanti di s. Francesco (A. D. 1655)*, a cura di Stazione R., pubblicato postumo a cura di D'Angelo G., Nocera Superiore (Sa), Tipografia Boccia, 2009.
- Bianco R., *La scultura lucana nel XV secolo*, in Abbate F., a cura di, *Tardogotico e Rinascimento in Basilicata*, Matera, La Bauta, 2002.
- Bibbo F.L., *L'argenteria sacra della diocesi di Acerenza (XII-XVIII sec.)*, in «Bollettino della Biblioteca provinciale di Matera», 6, 1983, pp. 13-44.
- Bibbo F.L., *L'argenteria sacra della diocesi di Acerenza. XVIII sec. - Unità d'Italia*, in «Bollettino della Biblioteca provinciale di Matera», 12, 1986, pp. 43-76.
- Bibbo F.L., *L'altare d'argento di San Nicola*, Bari, Levante, 1987.
- Bibbo F.L., *Museo di San Nicola. Oggetti liturgici dal XIII al XVIII secolo*, in Gelao C., a cura di, *Itinerari per i musei di Bari. 4*, Bari, Edipuglia, 1987.
- Bibbo F.L., *Gli argenti di Polignano a Mare*, Fasano, Schena, 1989.
- Bibbo F.L., *L'argenteria sacra*, in Angelastri M., a cura di, *Altamura. Segni e percorsi di un'evoluzione urbana*, Altamura, Centro di documentazione delle aree interne, 1990.
- Bicco M., *La "rifattione" della cattedrale di Nocera Inferiore*, Napoli, Il Girasole, 2005.
- Bile U., *Santi patroni, argenti e viaggiatori*, in Catello A., Bile U., a cura di, *Giubili e Santi d'argento*, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte, 17 dicembre 2000 -

- 28 gennaio 2001, Napoli, Electa Napoli, 2000, pp. 20-22.
- Bilotto L., *Alfonso Frangipane e la nascita della storia dell'arte in Calabria*, Reggio Calabria, Irti, 2014.
- Bimbenet-Privat M., Kugel A., *La collection d'orfèvrerie de Cardinal Sfondrati au Musée Chrétienne de la Bibliothèque Vaticane*, Città del Vaticano, 1998.
- Bimbenet-Privat M., Kugel A., *Chefs-d'oeuvre d'orfèvrerie allemande. Renaissance et baroque*, Dijon, Faton, 2017.
- Biscaglia C., *I frati minori dell'osservanza in Basilicata. Il convento di San Francesco d'Assisi in Tursi*, Fasano (Br), Congedo, 2009.
- Bisogno S., *Nicolò Tagliacozzi Canale. Architettura, decorazione, scenografia dell'ultimo rococò*, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2013.
- Blair C., a cura di, *Storia degli Argenti*, ed. italiana a cura di Aschengreen Piacenti K., Novara, De Agostini, 1987.
- Boaga E., *La soppressione innocenziana dei piccoli conventi in Italia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1971.
- Bologna F., Causa R., a cura di, *Sculture lignee nella Campania*, catalogo della mostra, Napoli, Palazzo Reale, 1950, Napoli, 1950.
- Bologna F., *Opere d'arte nel salernitano dal XII al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Salerno, Duomo, settembre 1954 - settembre 1955, Napoli, Soprintendenza alle gallerie della Campania, 1955.
- Bologna F., *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1441*, Roma, Bozzi, 1969.
- Bologna F., *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, Bari, Laterza, 1972, seconda ed., Napoli, Paparo, 2009.
- Bologna F., *Prefazione*, in Catello C., Catello E., *L'oreficeria a Napoli nel XV secolo*, Cava de' Tirreni (Sa), Di Mauro, 1975, pp. IX-XI.
- Bologna F., *A silver sculpture ascribed to Domenico Antonio Vaccaro*, in «The Burlington magazine», 121, 1979, pp. 220-225.
- Bologna F., *Per una storia delle arti medievali e moderne nel Mezzogiorno continentale*, in Galasso G., Romeo R., a cura di, *Storia del Mezzogiorno. Volume XI. Aspetti e problemi del Medioevo e dell'Età moderna. 4°*, Napoli-Roma, Editalia, 1994-95, pp. 217-242.
- Bologna F., *Prefazione*, in Catello C., Catello E., *Scultura in argento nel Sei e Settecento a Napoli*, Sorrento (Na), Di Mauro, 2000, pp. 7-8.
- Bologna F., De Melis F., a cura di, *Antonello da Messina*, catalogo della mostra, Rovereto, MART, 5 ottobre 2013 - 12 gennaio 2014, Milano, Electa, 2013.
- Bonito Oliva A., a cura di, *Le Opere e i Giorni*, catalogo della mostra, Padula, certosa di San Lorenzo, 2002-2004, Milano, Skira, 2006.

- Bontempi P., *L'oreficeria abruzzese e Ascanio da Tagliacozzo*, Roma, Scuola Salesiana del Libro, 1948.
- Boraccesi G., *Rutigliano: cinque secoli di argenteria sacra*, Lecce, Capone, 1987.
- Boraccesi G., Dell'Aquila C., Dicarlo F., *Il volto nuovo della matrice di Rutigliano, tra tardogotico e rinascimento*, Lecce, Capone, 1996.
- Boraccesi G., *D'argento è la Puglia. Oreficerie gotiche e tardo gotiche*, Bari, Adda, 2000.
- Boraccesi G., *La statua argentea di San Martino: un inedito di Andrea De Blasio*, in «Umanesimo della pietra», 6, 2000, pp. 63-76.
- Boraccesi G., *Gli argenti del Museo Diocesano di Lucera*, Foggia, Grenzi, 2003.
- Boraccesi G., *Il San Sebastiano di Spinazzola ed altre statue d'argento fra il Cinquecento ed il Seicento in Puglia*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2002*, Napoli, Electa Napoli, 2003, pp. 15-20.
- Boraccesi G., *Il sole eucaristico. Ostensori d'argento nella diocesi di Lucera-Troia*, Foggia, Grenzi, 2004.
- Boraccesi G., *Oreficeria sacra in Puglia tra Medioevo e Rinascimento*, Foggia, Grenzi, 2005.
- Boraccesi G., *Ori e argenti del Museo Diocesano di Monopoli*, Foggia, Grenzi, 2008.
- Boraccesi G., *Per il culto e la devozione. Argenti del Santuario di S. Maria dei Miracoli*, in Bertoldi Lenoci L., Renna L., a cura di, *La Madonna d'Andria. Studi sul Santuari di S. Maria dei Miracoli nel centenario di elevazione a basilica*, Andria (Bt), Guglielmi, 2008, pp. 275-311.
- Boraccesi G., *La collezione degli argenti del Museo Diocesano di Troia*, Foggia, Grenzi, 2009.
- Boraccesi G., *Un contributo per l'arte in Capitanata: gli argenti, e non solo, della parrocchiale di Rignano Garganico*, in Gravina A., a cura di, *29° Convegno nazionale sulla Preistoria-Protostoria-Storia della Daunia*, atti del convegno, San Severo, 15 - 16 novembre 2008, San Severo (Fg), Centro Grafico, 2009, pp. 89-106.
- Boraccesi G., *Le suppellettili in argento del Museo Diocesano Giovanni Tarantini di Brindisi*, Foggia, Grenzi, 2011.
- Boraccesi G., *Capolavori di oreficeria nella Cattedrale di Nardò*, Galatina (Le), Congedo, 2013.
- Boraccesi G., *Esempi di oreficerie nella Puglia centrosettentrionale tra Manierismo e Controriforma*, in Cassano A., Vona F., a cura di, *La Puglia, il manierismo e la controriforma*, catalogo della mostra, Lecce, San Francesco della Scarpa, 22 dicembre 2012-8 aprile 2013; Bitonto, Galleria Nazionale della Puglia "Girolamo e Rosanna Devanna", Palazzo Sylos Calò, 15 dicembre 2012-8 aprile 2013, Galatina, Congedo, 2013, pp. 197-214.
- Boraccesi G., *Appendice. Note sui calici della mostra "Redempti pretioso sanguine"*, in S.

- Cortese, a cura di, *La fede e l'arte esposta. Museo Diocesano di Ugento*, Ugento (Le), Associazione Domus Dei-Museo Diocesano, 2015, pp. 164-166.
- Boraccesi G., *Presenza in Puglia di argenteria veneta del Cinquecento*, in Barbone Pugliese N., Donati A., Puppi L., a cura di, *Venezia e la Puglia nel Cinquecento*, Foggia, Grenzi, 2015, pp. 97-110.
- Boraccesi G., *Riconsiderazione di alcuni punzoni rilevati sugli argenti del Museo Diocesano di Ugento*, in Cortese S., a cura di, *La fede e l'arte esposta*, Ugento (Le), Museo Diocesano, 2015, pp. 83-88.
- Boraccesi G., *Nuove testimonianze di oreficerie austriache e tedesche in Puglia*, in «Ricche minere», 5, 2016, pp. 45-56.
- Boraccesi G., *Argenteria in Basilicata. Il Tardogotico e il Rinascimento nella diocesi di Lagonegro-Tursi*, Foggia, Grenzi, 2017.
- Boraccesi G., *Ora et mirabilia*, in L'Abbate V., a cura di, *Il 'tesoro' di san Benedetto in Conversano*, catalogo della mostra, Conversano, Polo Museale, 26 gennaio - 31 maggio 2017, Foggia, Grenzi, 2017, pp. 251-301.
- Boraccesi G., *Arti decorative nel ducato di Andria. L'oreficeria gotica e rinascimentale*, in Gelao C. *Andria rinascimentale, episodi di arte figurativa*, Andria (Fg), Grafiche Guglielmi, 2018, pp. 189-201.
- Boraccesi G., *Oreficerie lombarde in Terra di Bari fra Quattro e Cinquecento*, in «Ricche minere», 10, 2018, pp. 57-73.
- Boraccesi G., *Preziosità metalliche a Laurenzana*, in Acanfora E., Fontana M.V., a cura di, *Laurenzana. Studi e ricerche*, Foggia, Grenzi, 2018, pp. 69-82.
- Boraccesi G., *Arte nella Daunia. Gli argenti di Celle San Vito e di Faeto*, in Gravina A., a cura di, *Atti del 39 Convegno nazionale sulla Preistoria-Protostoria-Storia della Daunia*, San Severo, 17 - 18 novembre 2018, San Severo (Fg), Centro Grafico, 2019, pp. 247-258.
- Boraccesi G., *Arti preziose nel monastero delle Olivetane a Palo del Colle (I)*, in «Ricche minere», 12, 2019, pp. 39-65.
- Boraccesi G., *Beni culturali di Martina Franca. Catalogo degli argenti liturgici della Basilica collegiata di San Martino*, in «Umanesimo della pietra», 12, 2019, pp. 21-22.
- Boraccesi G., *Puglia religiosa. Per una storia della statuaria in argento dal XII al XV secolo*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2019*, Napoli, Arte'm, 2019, pp. 11-23.
- Boraccesi G., Dicarlo F., *Storia e cultura in una città di Provincia: Rutigliano fra Medioevo e Rinascimento*, Rutigliano (Ba), ABMC, 2015.
- Boraccesi G., Lupis V.B., *Argenti napoletani nel Seminario Vescovile di Dubrovnik e qualche precisazione su altri argenti di Puglia e d'Oltre Adriatico*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna*, Napoli, Arte'm, 2014, pp. 145-153.

- Borrelli G., *Il modello del pittore De Matteis per il S. Sebastiano in argento di Guardia Sanframondi*, in «Napoli nobilissima», 15, 1976, pp. 121-123.
- Borrelli G.G., *Domenico Antonio Vaccaro autore di modelli per argenti*, in «Antologia di belle arti», 21/22, 1984, pp. 127-135.
- Borrelli G.G., *Giovan Domenico Vinaccia e i busti dei Santi martiri salernitani*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, Electa Napoli, 1987, pp. 59-72.
- Borrelli G.G., *Sculture a Salerno in età barocca*, in Cioffi M.C., a cura di, *Il Barocco a Salerno*, Salerno, Laveglia, 1998, pp. 127-136.
- Borrelli G.G., *Una scultura d'argento di Giacomo Colombo in Molise*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, Electa Napoli, 1999, pp. 7-10.
- Borrelli G.G., *Proposte per Giacomo Colombo autore di modelli per argenti*, in Abbate F., a cura di, *Interventi sulla «questione meridionale». Saggi di storia dell'arte*, Roma, Donzelli, 2003, pp. 289-291.
- Borrelli G.G., *Lorenzo Vaccaro, Giovan Domenico Vinaccia, Domenico Antonio Vaccaro: modelli per argenti, argenti come modelli*, in Casciaro R., a cura di, *Cartapesta e scultura polimaterica*, atti del convegno, Lecce, 9 - 10 maggio 2008, Galatina (Le), Congedo, 2012, pp. 141-160.
- Borrelli M., *Contributo alla storia degli artefici maggiori e minori della mole Girolimiana*, Napoli, Laurenziana, 1968, V.
- Borretti M., Lipinsky A., *Premessa al catalogo della Mostra di arti minori e Rapporto sulla conservazione degli oggetti d'arte in Calabria*, in «Archivio storico per la Calabria e la Lucania», 1-2, 1956, pp. 194-200.
- Borretti M., Lipinsky A., *Catalogo degli oggetti esposti nella Mostra di arti minori*, in «Archivio storico per la Calabria e la Lucania», 1-2, 1956, pp. 201-213.
- Boschian N., *Gli argenti italiani*, Milano, Fabbri, 1966.
- Bozzi Corso M., *Panni e incarnati di metallo. Le superfici di alcuni argenti meridionali del Seicento*, in Casciaro R., a cura di, *La statua e la sua pelle. Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, atti del seminario internazionale di studi, Lecce, 25 - 26 maggio 2007, Galatina (Le), Congedo, 2007, pp. 177-198.
- Bozzi Corso M., *Un'inedita joya del Museo diocesano di Gallipoli*, in L. Gaeta, a cura di, *Scritti in onore di Francesco Abbate. Parte seconda*, in «Kronos», 13, 2009, pp. 49-54.
- Braca A., *La Cappella del Tesoro del Duomo di Salerno*, Salerno, Laveglia, 1990.
- Braca A., *Oreficeria in età aragonese*, in Carafa R., a cura di, *Venti catalani. Impronte iberiche nella cultura artistica del salernitano nel XV secolo*, catalogo della mostra, Salerno, 16 novembre - 17 dicembre 2002, Salerno, Menabò, 2002, pp. 64-71.
- Braca A., *Il Duomo di Salerno*, Salerno, Laveglia, 2003.
- Braca A., *Le culture artistiche del Medioevo in Costa d'Amalfi*, Amalfi (Sa), Centro di

- cultura e storia amalfitana, 2003.
- Braca A., *Vicende artistiche fra Napoli e la Costa d'Amalfi in Età moderna*, Amalfi (Sa), Centro di cultura e storia amalfitana, 2004.
- Braca A., *La testa reliquiario di Santa Barbara a Ravello*, in Caserta C., a cura di, *Pantaleone da Nicomedia. Santo tra cielo e terra: reliquie, culto, iconografia*, atti del convegno, 23 - 24 luglio 2005, Napoli, Esi, 2009, pp. 391-406.
- Braca A., *Indagine preliminare sulla scultura dell'agro nocerino-sarnese*, in Braca A., Villani G., Zarra C., *Architettura e opere d'arte nella Valle del Sarno*, Salerno, Arti Grafiche Sud, 2005, pp. 431-488.
- Braca A., *Josef de Conforto invenit et fecit: la statua d'argento di San Michele arcangelo a Calvanico*, in Laghezza A., a cura di, *Il santuario di San Michele di Cima e il culto micaelico a Calvanico*, Bari, Edipuglia, 2014, pp. 51-64.
- Braca A., *Contributi alla conoscenza del Casato. "Casa Ruggi" di via Porta di Ronca 73*, in Ruggi d'Aragona R., *I Ruggi d'Aragona di Salerno*, Salerno, D&P, 2016, pp. 179-182.
- Braca A., *Guida illustrata alla Cattedrale di San Matteo*, Salerno, Opera, 2018.
- Brandi C., *Delitto nella Cattedrale*, in «Cronache», 19 ottobre 1954, ora riportato in Brandi C., *Così andai al Sud*, scritti raccolti da Rubiu V., prefazione di La Capria R., Napoli, Guida, 1998, pp. 101-104.
- Bredenkamp H., *Antikensehnsucht und Maschinenglauben*, Berlin, Verlag, 1993, poi *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina. Il futuro della storia dell'arte*, trad. it di Ceresa M., Milano, Il Saggiatore, 1996.
- Breglia L., *Catalogo delle oreficerie del Museo nazionale di Napoli*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1941.
- Brunner H., *Altes Tafelsilber*, München, Bruckmann, 1964, ed. italiana, trad. di Maj G., *Vecchi argenti europei. Storia e splendori dell'argenteria da tavola*, Milano, Bramante, 1965, seconda ed. ampliata del 1970 con titolo *Argenti europei. Storia e splendori dell'argenteria da tavola*, ristampa 1992.
- Brunod E., *Catalogo degli enti e degli edifici di culto e delle opere di arte sacra nella Diocesi e Comune di Aosta*, in *Arte sacra in Valle d'Aosta*, Aosta, Musumeci, 1981, III.
- Bucher B., *Geschichte der technischen Künste*, Stuttgart, Spemann, 1875.
- Bulgari C., *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia. Parte prima. Roma, I-II*, Roma, Del Turco, 1958-59.
- Bulgari Calissoni A., *Maestri argentieri gemmari e orafi di Roma*, Roma, Palombi, 1987.
- Bulgari Calissoni A., *Maestri argentieri gemmari e orafi degli Stati della Chiesa*, Roma, Cornelia, 2003.
- Bunt C.G.E., Churchill S.J.A., *The Goldsmiths of Italy*, London, Hopkins, 1926.

- Caffaro A., *Maestri argentieri napoletani attivi tra Cetara e Nocera Inferiore nel Settecento*, in «Rassegna del Centro di cultura e storia amalfitana», n.s., 14, 1997, pp. 199-230.
- Caglioti F., *Il "Crocifisso" ligneo di Donatello per i Servi di Padova*, in «Prospettiva», 130-131, 2008, pp. 50-106.
- Caglioti F., *I tre Crocifissi grandi di Donatello*, in Nante A., Mercalli M., a cura di, *Donatello svelato*, catalogo della mostra, Padova, Museo Diocesano, 28 marzo - 26 luglio 2015, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 39-63.
- Calabrese A., Chiappinelli W., *Borgo Orefici. Storia e tradizioni della corporazione degli orafi*, Napoli, Savarese, 1999.
- Campbell M., *L'oreficeria italiana nell'Inghilterra medievale, con una nota sugli smalti italiani del XIV e XV secolo nel Victoria and Albert Museum*, in *Oreficerie e smalti traslucidi nei secoli XIV e XV*, «Bollettino d'arte», Numero speciale, 43, 1987, pp. 1-16.
- Came R., *Silver*, G. Weidenfeld and Nicolson Ltd, 1962, ed. italiana, *Argenti*, a cura di Tolomei U., Milano, Mursia, 1962.
- Camelia G., Gargano G., *Guida al Museo Diocesano di Amalfi-Cava de' Tirreni*, Napoli, Conferenza Episcopale Campana, 2002.
- Cammarano G., *Storia di Centola. Vol. II. La badia di S. Maria*, Acciaroli (Sa), Centro di Promozione Culturale per il Cilento, 1994.
- Campanelli A., a cura di, *Rosa antico, natura, bellezza, gusto, profumi tra Paestum, Padula e Velia*, catalogo della mostra, Paestum, 23 marzo - 31 ottobre 2013, Napoli, Arte'm, 2013.
- Campanelli M., *Geografia conventuale in Italia nel XVII secolo. Soppressioni e reintegrazioni innocenziane*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016.
- Campania. Oltre il terremoto*, catalogo della mostra, Napoli, 1982, Napoli, Arti Grafiche, 1982.
- Canali F., *Camillo Boito e Corrado Ricci amicissimi (1892-1914): politica culturale per l'"arte italiana decorativa e industriale", esposizione e museografia, architettura e restauro dei monumenti*, in «Ravenna, studi e ricerche», 19, 1-2, 2009 (2011), pp. 147-199.
- Cantalupo P., *Acropolis. Appunti per una Storia del Cilento, I (Dalle origini al XIII secolo)*, Agropoli (Sa), 1981.
- Cantalupo P., *I limiti territoriali della diocesi di Capaccio nel XIII secolo*, in «Annali cilentani», 1, 1989, pp. 7-47.
- Cantalupo P., *Pagine storiche nei Comentarìa di Giovan Nicola Del Mercato. Testo e traduzione*, Acciaroli (Sa), Centro di promozione culturale per il Cilento, 2001.

- Cantalupo P., La Greca A., a cura di, *Storia delle terre del Cilento antico*, Acciaroli (Sa), Centro di promozione culturale del Cilento, 1989.
- Cantarella D., *La stauroteca di Urbano II: tradizione monastica ed evidenze stilistiche*, in «Rassegna del Centro di cultura e storia amalfitana», 55/56, 2018, pp. 177-210.
- Cantarella D., *La croce di Roberto il Guiscardo attraverso i documenti dell'Archivio Diocesano di Salerno*, in «Rassegna storica salernitana», 70, 2018, pp. 161-183.
- Cantone G., *Napoli barocca*, Bari, Laterza, terza ed., 2002.
- Capano A., *Una interessante "guida" manoscritta del Cilento (1794)*, in «Annali storici di Principato Citra», 2, 2012, pp. 140-184.
- Capano A., *Il manoscritto di Niccolò Carletti (1794): la descrizione da Salerno a Paestum*, in «Annali storici di Principato Citra», 2, 2013, pp. 125-159.
- Capasso B., *Commemorazione di Gaetano Filangieri, principe di Satriano*, in «Archivio storico per le provincie napoletane», 17, 1892, pp. 884-891.
- Capitanio A., *Arte orafa e Controriforma. La Toscana come crocevia*, Firenze, Sillabe, 2001.
- Capolavori negati. Tesori d'arte del Comune di Napoli*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 22 aprile - 1° luglio 1989, Napoli, Electa Napoli, 1989.
- Cappelli B., *Una croce d'argento del sec. XV in San Pietro di Morano*, in «Brutium», 2-3, 1925, oggi in Cappelli B., *Medioevo bizantino nel Mezzogiorno d'Italia ed altri saggi di storia e d'arte medievale*, Castrovillari (Cs), Il Coscile, 1993, pp. 465-470.
- Cappelli B., *Anelli d'arte paleocristiana a Castrovillari*, in «Brutium», 11, 1927.
- Cappelli B., *Pietro Antonio de Presbiteris, orafo del sec. XVII a Morano*, in «Brutium», 1-2, 1927.
- Cappelli B., *Una croce del sec. XIII a Castrovillari*, in «Brutium», 11-12, 1930, poi in volume unico per la Tipografia La Vedetta di Castrovillari nel 1931.
- Cappelli B., *Aieta*, in «Brutium», XI, 4, 1932.
- Cappelli B., *Note su due Croci d'argento del sec. XV*, in «Per l'arte sacra», 1, 1933, pp. 29-41.
- Cappelli B., *Un gruppo di vassoi metallici d'arte nordica in Calabria*, in «Brutium», 5-6, 1933, pp. 4-8.
- Cappelli B., *L'oreficeria medievale in Calabria*, in «Brutium», 3, 1934, pp. 2-5.
- Cappelli B., *Note marginali all'Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, vol. II. Calabria*, in «Archivio storico per la Calabria e la Lucania», 4, 1934, pp. 104-173.
- Cappelli B., *Altri piatti metallici in Calabria*, in «Brutium», 5-6, 1950, pp. 2-3.
- Cappelli B., *Il monachesimo basiliano di Sancta Maria de Pactano*, in «Bollettino della

- Badia Greca di Grottaferrata», XXIV, 1950.
- Cappelli B., *Note su alcuni monumenti medievali di Teggiano*, in «Rassegna storica salernitana», 19, 1958, pp. 94-100.
- Cappelli B., *I Basiliani nel Cilento superiore*, in «Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata», 6, 1962.
- Cappelli B., *Secondo Congresso eucaristico diocesano. Mostra d'arte sacra diocesana*, catalogo della mostra, Cassano, Salone delle Terme Sibarite, 8 - 19 settembre 1962, Cassano (Cs), Candide Vette, 1962.
- Cappelli B., *Il monachesimo basiliano ai confini calabro-lucani*, Napoli, Fiorentino, 1963.
- Cappelli B., *Medioevo bizantino nel Mezzogiorno d'Italia ed altri saggi di storia e d'arte medievale*, Castrovillari (Cs), Il Coscile, 1993.
- Cappelli R., a cura di, *Pulchra ornamenta ecclesiae. Verso il Giubileo del 2000*, catalogo della mostra, Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 8 aprile - 8 maggio 1995, Roma, Recografica, 1995.
- Caputo R., a cura di, *Il Santuario di Santa Maria delle Armi in Cerchiara di Calabria*, Castrovillari (Cs), Il Coscile, 1991.
- Carafa R., a cura di, *Venti catalani. Impronte iberiche nella cultura artistica del Salernitano nel XV secolo*, catalogo della mostra, Salerno, 16 novembre - 17 dicembre 2002, Salerno, Menabò, 2002.
- Carafa R., *Artisti regnicoli in provincia di Salerno: annotazioni per una produzione scultorea tra la fine del Quattrocento e il Cinquecento*, in Abbate F., a cura di, *Cinquantacinque racconti per dieci anni. Scritti di storia dell'arte*, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino, 2013, pp. 65-94.
- Carafa R., *Il santo degli Alburni: San Lucido di Aquara ed un busto reliquiario del XV secolo*, in *San Lucido di Aquara. Storia, culto e luoghi*, Salerno, Arci Postiglione, 2015, pp. 225-238.
- Carbonara G., *Avvicinamento al restauro*, Napoli, Liguori, 1997.
- Cardarelli U., De Sivo B., *L'Ultrasese. Edilizia e urbanistica in un'area di sviluppo agrario*, Napoli, Fausto Fiorentino, 1963.
- Carillo S., *Tutela e restauro dei monumenti nella provincia di Salerno: gli atti della commissione archeologica (1873-1874)*, in «Apollo», 17, 2001 (2002), pp. 97-141.
- Carlone C., *Indizi documentari per l'individuazione dei beni della Certosa di Padula*, in «Rassegna storica salernitana», 38, 2, 2002, pp. 261-266.
- Carlone C., Ricciardi A., *Gli inventari delle opere d'arte esistenti nei luoghi sacri del Vallo di Diano nel 1811*, in Abbate F., a cura di, *Storia del Vallo di Diano. Vol. IV. La cultura artistica*, Salerno, Laveglia, 2004, pp. 297-350.
- Carlone C., a cura di, *Storia, arte e medicina nella Certosa di Padula (1306-2006)*, atti del

- convegno, Padula, Monte San Giacomo, 28 - 29 gennaio 2006, Salerno, Laveglia, 2006.
- Carlone C., a cura di, *Diano e l'assedio del 1497*, atti del convegno, Teggiano, 8 - 9 settembre 2007, Salerno, Laveglia & Carlone, 2010.
- Carotenuto S., *Pittori e decoratori del primo Settecento tra il Cilento e il Vallo di Diano*, in Abbate F., Ricco A., a cura di, *Ritorno al Cilento. Saggi di storia dell'arte*, Foggia, Grenzi, 2017, pp. 111-117.
- Carucci A., D'Elia M., Garzillo V., Montefusco A., *Guida al Museo Diocesano di Salerno-Campagna-Acerno*, Napoli, Conferenza Episcopale Campana, 2002.
- Casalini E.M., *Due opere del Giambologna nell'Annunziata di Firenze*, in «Studi storici dell'Ordine dei Servi di Maria», 14, 1964, pp. 261-276.
- Casciaro R., *Dal barocco napoletano al barocco leccese: il calco nella genesi della cartapesta salentina*, in Gaeta L., a cura di, *Scritti in onore di Francesco Abbate. Parte seconda*, in «Kronos», 13, 2009, pp. 37-40.
- Cascione M.T., *Gli argenti sacri della Cattedrale di Matera dall'XI al XIX secolo*, Matera, La Stamperia, 2000.
- Cassese S., *L'Archivio storico della Provincia di Salerno e le vicende della Commissione Archeologica Salernitana*, in «Rassegna storica salernitana», XI, 1, 1938.
- Cassiano A., a cura di, *Il barocco a Lecce e nel Salento*, catalogo della mostra, Lecce, Museo Provinciale Sigismondo Castromediano, 8 aprile - 30 agosto 1995, Roma, De Luca, 1995.
- Cassiano A., Bozzi Corso M., *Sculture d'argento*, in Casciaro R., Cassiano A., a cura di, *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*, catalogo della mostra, Lecce, chiesa di San Francesco della Scarpa, 16 dicembre 2007 - 28 maggio 2008, Roma, De Luca, 2007, pp. 141-148.
- Castaldo G., *Notizie storiche su Policastro Bussentino*, s.l., s.e., 1973.
- Castaldo G., *Prima relazione storico-artistica sulla Cattedrale di Policastro Bussentino*, Policastro (Sa), s.e., 1973.
- Castaldo G., *L'Archivio Diocesano di Policastro Bussentino*, in Abbate F., a cura di, *Visibile latente. Il patrimonio artistico dell'antica Diocesi di Policastro*, catalogo della mostra, Policastro, maggio - settembre 2004, Roma, Donzelli, 2004, pp. 51-55.
- Castelfranchi Vegas L., *Le arti minori nel Medioevo*, Milano, Jaca Book, 1994.
- Castelfranchi Vegas L., C. Piglione, *Le arti minori*, Milano, Jaca Book, 2000.
- Castelnuovo E., Ginzburg C., *Centro e periferia*, in Previtali G., a cura di, *Storia dell'arte italiana. Parte prima: Materiali e problemi. I. Questioni e metodi*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 285-352.
- Castelnuovo E., Ginzburg C., *Centro e periferia nella storia dell'arte italiana*, Firenze, Officina Libraria, 2019.

- Catalano D., *Arte e devozione: vicende storico-artistiche delle chiese di Mirabello*, in Palmieri G., a cura di, *Mirabello Sannitico: storia, arte e tradizioni*, Ferrazzano, Enne, 2003, pp. 139-160.
- Catalano D., *Argenti sacri da Napoli e dal meridione: presenze nel Lazio tra XV e XVIII secolo*, in Montevecchi B., a cura di, *Sculture preziose. Oreficeria sacra nel Lazio da XIII al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Città del Vaticano, 30 marzo - 30 giugno 2015, Roma, Gangemi, 2015, pp. 55-65.
- Catalano D., Ceriana M., Leone de Castris P., Ragozzino M., a cura di, *Rinascimento visto da Sud. Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500*, catalogo della mostra, Matera, Palazzo Lanfranchi, 19 aprile - 15 settembre 2019, Napoli, Arte'm, 2019.
- Catalogo del Museo Civico Gaetano Filangieri Principe di Satriano*, Napoli, Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze, 1888.
- Catello A., *Scultura liturgica di età barocca. Protettori d'argento*, in «Casa Vogue», Speciale Napoli, 4, 1989, pp. 78-81.
- Catello A., *Recensioni. Antonio Braca, La Cappella del Tesoro del Duomo di Salerno, Salerno, Laveglia, 1990*, in «Rassegna storica salernitana», 7, 14, 1990, pp. 343-346.
- Catello A., *I punzoni degli argenti nel Regno di Napoli*, in «Gazzetta antiquaria», 16, 1993, pp. 38-45.
- Catello A., *Cenni sull'evoluzione del gusto nelle arti decorative nei primi decenni del Settecento*, in Prohaska W., Spinosa N., a cura di, *Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperale 1707-1734*, catalogo della mostra, Vienna, Kunstforum der Bank Austria, 10 dicembre 1993 - 20 febbraio 1994, Napoli, Castel Sant'Elmo, 19 marzo - 24 luglio 1994, Napoli, Electa Napoli, 1994, pp. 365-378.
- Catello A., *Un progetto di Solimena per una statua d'argento*, in de Martini V., Braca A., a cura di, *Angelo e Francesco Solimena, due culture a confronto*, Napoli, Fiorentino, 1994, pp. 101-106.
- Catello A., *Santi patroni tra devozione e spettacolo*, in A. Catello, U. Bile, a cura di, *Giubili e Santi d'argento*, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte, 17 dicembre 2000 - 28 gennaio 2001, Napoli, Electa Napoli, 2000, pp. 15-19.
- Catello A., *Argenti e gioielli del Tesoro*, in *Ori e Argenti dell'Annunziata*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Nuovo, 2010, Napoli, Vpoint, 2010, pp. 9-14.
- Catello A., *Arredi preziosi da Napoli a Gerusalemme e una nota sugli orefici De Blasio*, in Khan-Rossi M., Naldi C., a cura di, *Barocco dal Santo Sepolcro. L'immagine di Gerusalemme nelle Prealpi*, catalogo della mostra, Lugano, Galleria Canesso, 11 aprile - 1° giugno 2014, Lugano, Galleria Canesso, 2014, pp. 75-79, e pp. 98-101.
- Catello A., Bile U., a cura di, *Giubili e Santi d'argento*, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte, 17 dicembre 2000 - 28 gennaio 2001, Napoli, Electa Napoli, 2000.
- Catello C., a cura di, *Tre secoli di argenti napoletani*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 22 aprile - 2 maggio 1988, Napoli, Electa Napoli, 1988.

- Catello C., *Argenti antichi. Tecnologia, restauro, conservazione. Rifacimenti e falsificazioni*, Sorrento (Na), Di Mauro, 1994, seconda ed., 2000.
- Catello C., *Argenti del XVII secolo*, in Barra F., Cerenza A., Fiengo G., a cura di, *La costa di Amalfi nel secolo XVII*, atti del convegno, Amalfi, 1° - 4 aprile 1998, Amalfi (Sa), Centro di cultura e storia amalfitana, 2003, II, pp. 393-395.
- Catello C., *Argenti italiani nell'Abazia di Montecassino*, Sorrento (Na), Di Mauro, 1993.
- Catello C., *Argenti*, in Causa R., Galasso G., Spinosa N., a cura di, *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte, Museo Pignatelli, 24 ottobre 1984 - 14 aprile 1985, Napoli, Electa Napoli, 1985, pp. 307-308.
- Catello C., Catello D., *Argenti sacri a Bisceglie*, catalogo della mostra, Bisceglie, Cattedrale, 29 ottobre - 1° novembre 1998, Lecce, Edizione del Grifo, 1998.
- Catello C., Catello E., *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, Napoli, Banco di Napoli, 1972 (edizione fuori commercio).
- Catello C., Catello E., *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, Napoli, Giannini, 1973.
- Catello C., Catello E., *Statue d'argento a Napoli nel Sei e Settecento*, in Vajro M., a cura di, *Strenna Napoletana per il 1974*, Napoli, Delfino, 1974, pp. 31-38.
- Catello C., Catello E., *L'oreficeria a Napoli nel XV secolo*, Cava de' Tirreni (Sa), Di Mauro, 1975.
- Catello C., Catello E., *La Cappella del Tesoro di San Gennaro*, Napoli, Edizioni del Banco di Napoli, 1977.
- Catello C., Catello E., *Argenti*, in *Civiltà del '700 a Napoli. 1734-1799*, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte, Palazzo Reale, Museo Pignatelli, Museo di San Martino, Museo Duca di Martina, Caserta, Palazzo Reale, dicembre 1979 - ottobre 1980, coordinamento di Spinosa N., Firenze, Centro Di, 1979-80, pp. 217-227.
- Catello C., *I vasi sacri di Montecassino*, in «Arte cristiana», 71, 1983, pp. 93-112.
- Catello C., *Scultori argentieri a Napoli in età barocca e due inedite statue d'argento*, in Leone de Castris P., a cura di, *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli, Electa, 1988, pp. 281-286.
- Catello C., *Recensioni. Antonio Braca, La Cappella del Tesoro del Duomo di Salerno, Salerno, Laveglia, 1990*, in «Rassegna del Centro di cultura e storia amalfitana», n.s., 1, 1991, pp. 131-133.
- Catello C., *Per la storia della scultura napoletana in argento. Il busto di S. Matteo apostolo nella parrocchiale di Bomerano-Agerola*, in «Rassegna del Centro di cultura e storia amalfitana», 2, 1991, pp. 179-180.
- Catello C., *L'arte orafa e argenteria nel Mezzogiorno d'Italia dall'età normanna al Regno Unito*, in Galasso G., Romeo R., *Storia del Mezzogiorno*, Napoli, Edizioni del Sole, 1991, nuova ed., Roma, Editalia, 1994-95, XI, pp. 585-604.

- Catello C., *L'altare argenteo di San Nicola*, in «MCM. Storia delle cose», 30, 12, 1995, pp. 17-20.
- Catello C., Catello E., *I marchi dell'argenteria napoletana dal XVI al XIX secolo*, Sorrento (Na), Di Mauro, 1996.
- Catello C., *Figure presepiali e scultura in argento. Appunti per un confronto*, in *Presepe napoletano*, Sorrento (Na), Di Mauro, 1997.
- Catello C., *Sul restauro del paliotto della cattedrale di Nicosia*, in *Raccolta di scritti in memoria di Antonio Villani, I*, Napoli, Arte Tipografica, 1997, pp. 331-339.
- Catello C., Catello E., *Scultura in argento nel Sei e Settecento a Napoli*, Sorrento (Na), Di Mauro, 2000.
- Catello D., *Antichi arredi di argento nelle chiese di Torre del Greco*, in Pazzi P., a cura di, *Contributi per la storia dell'oreficeria, argenteria e gioielleria*, Venezia, Edizioni della Biblioteca Orafa Sant'Antonio Abate in San Giovanni Evangelista, 1997, II, pp. 227-231.
- Catello D., *Cenni sulla croce nell'oreficeria*, in «Napoli nobilissima», 36, 1997, 71-76.
- Catello D., *Argenti e Argentieri*, in Catello C., *Argenti antichi*, seconda ed., Sorrento (Na), Di Mauro, 2000, pp. 121-254.
- Catello D., *I Santi del Golfo*, in «MCM. Storia delle cose», 49, 2000, pp. 52-57.
- Catello D., *Cenni sulla produzione orafa e argenteria nel Regno di Napoli dal XIV al XIX secolo*, in L. Casprini, Liscia Bemporad D., Nardinocchi E., a cura di, *I volti della fede, i volti della seduzione*, Firenze, Polistampa, 2003, pp. 83-93.
- Catello D., *Tesori in luce. Gli argenti della basilica cattedrale e del museo diocesano di Pozzuoli*, Napoli, Giannini, 2005.
- Catello D., *Il restauro delle opere in argento*, Napoli, Giannini, 2007.
- Catello E., *L'oreficeria napoletana e un calce del Tesoro di S. Gennaro*, in «Arte cristiana», 62, 1974, pp. 237-239.
- Catello E., *Un ostensorio di Pietro Vannini nella cattedrale di Ariano Irpino*, in «Napoli nobilissima», 13, 1974, pp. 59-63.
- Catello E., *Quattro statue d'argento di Giuseppe Sanmartino*, in «Antologia di belle arti», 2, 1978, pp. 49-51.
- Catello E., *Gian Domenico Vinaccia e il paliotto di San Gennaro*, in «Napoli nobilissima», 18, 1979, pp. 121-132.
- Catello E., *Il presepe alla Mostra della civiltà del Settecento a Napoli*, in «Napoli nobilissima», 19, 1980, pp. 117-126.
- Catello E., *Argenti italiani*, in Catello E., Mabile G., Brunner H., *Gli argenti. Italia - Francia - Germania*, in *I quaderni dell'antiquariato*, Milano, Fratelli Fabbri, 1981, pp.

4-29.

- Catello E., *Gli altari d'argento nella cattedrale di Acquaviva delle Fonti*, in «Napoli nobilissima», 20, 1981, pp. 129-134.
- Catello E., *Modelli per argentieri di Orazio Scoppa*, in «Arte cristiana», 69, 1981, pp. 145-150.
- Catello E., *L'arte argenteria napoletana nel XVIII secolo*, in Strazzullo F., a cura di, *Settecento napoletano*, Napoli, Liguori, 1982, I, pp. 45-62.
- Catello E., *Lorenzo Vaccaro scultore argentiere*, in «Napoli nobilissima», 21, 1982, pp. 8-16.
- Catello E., *La Vergine d'argento di Altamura*, in Pane R., a cura di, *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, Milano, Ed. di Comunità, 1984, pp. 359-361.
- Catello E., *Mobili, carrozze e argenti profani del tardo Seicento*, in Pane R., a cura di, *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, Milano, Ed. di Comunità, 1984, pp. 432-438.
- Catello E., *Francesco Solimena disegni e invenzioni per argentieri*, in «Napoli nobilissima», 24, 1985, pp. 108-111.
- Catello E., *Introduzione allo studio delle arti decorative nel Mezzogiorno*, in Galasso G., Romeo R., *Storia del Mezzogiorno*, Napoli, Edizioni del Sole, 1991, nuova ed., Roma, Editalia, 1994-95, XI, pp. 569-584.
- Catello E., *Per Carlo Schisano*, in Catello E., *Scritti e documenti di Storia dell'arte*, Napoli, Civita, 1994, pp. 367-371.
- Catello E., *Un grande patrimonio di argenti antichi*, in Abita S., a cura di, *Argenti in Basilicata*, catalogo della mostra, Matera, Palazzo Lanfranchi, luglio - settembre 1994, Salerno, Edizioni 10/17, 1994, pp. 8-25.
- Catello E., *Argenti napoletani del Seicento*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, Electa Napoli, 1998, pp. 7-15.
- Catello E., *I tesori ecclesiastici*, in Calò Mariani M.S., a cura di, *Capitanata Medievale*, Foggia, Grenzi, 1998.
- Catello E., *La veste d'argento dell'Icona vetere*, in Pasculli Ferrara M., Pugliese V., Tomaiuoli N., a cura di, *Foggia Capitale. La festa delle arti nel Settecento*, catalogo della mostra, Foggia, Palazzo della Dogana, 31 ottobre - 31 dicembre 1998, Napoli, Electa Napoli, 1998.
- Catello E., *Carlo Schisano architetto in S. Caterina in Formello*, in «Napoli nobilissima», 1/2, 2008, pp. 51-58.
- Catello E., *Nota sull'attività extrapittorica di Giacomo Del Po*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, Electa Napoli, 2008, pp. 41-44.
- Catello E., *Considerazioni su alcuni documenti relativi a manufatti di arte applicata*

- dell'ultimo Seicento, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, Electa Napoli, 2009, pp. 7-13.
- Catello E., Mabile G., Brunner H., *Gli argenti. Italia - Francia - Germania*, in *I quaderni dell'antiquariato*, Milano, Fratelli Fabbri, 1981.
- Caterino C., *S. Lucido di Aquara nella storia e nella leggenda*, Aversa (Na), Nappa, 1922, poi pubblicato in Conforti G., *San Lucido di Aquara. Storia e leggenda di padre Cirillo Caterino*, in *San Lucido di Aquara. Storia, culto e luoghi*, Salerno, Arci Postiglione, 2015, pp. 9-52.
- Causa R., Galasso G., Spinosa N., a cura di, *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte, Museo Pignatelli, 24 ottobre 1984 - 14 aprile 1985, Napoli, Electa Napoli, 1984-85.
- Causa R., *La I Mostra didattica di restauri al Museo di S. Martino*, Napoli, Comune di Napoli, 1952.
- Causa R., *Prefazione*, in *Civiltà del '700 a Napoli. 1734-1799*, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte, Palazzo Reale, Museo Pignatelli, Museo di San Martino, Museo Duca di Martina, Caserta, Palazzo Reale, dicembre 1979 - ottobre 1980, coordinamento di Spinosa N., Firenze, Centro Di, 1979-80, I, pp. 9-10.
- Causa S., *Premessa*, in Causa S., a cura di, *San Gennaro patrono delle arti. Conversazioni in Cappella*, ciclo di incontri, Napoli, Cappella di San Gennaro, 16, 23, 30 maggio, 13 giugno 2012, Napoli, Arte'm, 2012, p. 7.
- Causa S., *Una fede cocente ed irreprimibile nelle cose. Qualche appunto su Ferdinando Bologna storico e critico del contemporaneo*, in Abbate F., a cura di, *Ferdinando Bologna e il contemporaneo. Scenari per i novant'anni di un maestro*, Roccagloriosa (Sa), Centro studi "Giovanni Previtali", 2015, pp. 7-48.
- Cautela G., Leone de Castris P., Mormone M., Petrelli F., a cura di, *Capolavori negati. Tesori d'arte del Comune di Napoli*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 22 aprile - 7 maggio 1989, Napoli, Electa Napoli, 1989.
- Cavalcanti O., *Ori antichi di Calabria. Segni, simboli, funzioni*, Palermo, Sellerio, 1991.
- Cavalcanti O., *Ori e Argenti del Sud. Gioielli in Basilicata*, Matera, R & R Edizioni, 1996.
- Cavicchioli S., *Il museo dello storico dell'arte: Adolfo Venturi e l'origine dei musei nell'Italia unita*, in Costa S., Callegari P., Pizzo M., a cura di, *L'Italia dei musei 1860-1960*, Bologna, Bononia University Press, 2018, pp. 193-201.
- Cazzato V., a cura di, *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2001.
- Cazzato V., Fagiolo M., Pasculli Ferrara M., *Atlante del Barocco in Italia. Terra di Bari e Capitanata*, Roma, De Luca, 1996.
- Cecchini S., *La tutela attraverso il museo. Corrado Ricci e Luigi Rava dentro e fuori il Parlamento*, in «Annali di critica d'arte», 9, 2, 2013, pp. 103-116.

- Cecchini S., *Musei parlanti. Corrado Ricci e la sfida di parlare ad un ampio pubblico*, in «Il capitale culturale», 8, 2013, pp. 51-68.
- Ceci G., *Notizie ed osservazioni. Costumanze dell'arte degli orefici*, in «Napoli nobilissima», 9, 8, 1900, p. 127.
- Ceci G., *Saggio di una bibliografia per la Storia delle Arti Figurative nell'Italia Meridionale*, Bari, Laterza, 1911.
- Ceci G., *Bibliografia per la Storia delle Arti Figurative nell'Italia Meridionale*, seconda ed., Napoli, Deputazione Napoletana di Storia Patria, 1937.
- Cerami D., *Giambologna e Antonio Susini a Loreto: i Crocifissi*, in Landolfi M., a cura di, *Scritti di Historia Nostra per Floriano Grimaldi*, Recanati, Tecnostampa, 2011, pp. 179-196.
- Ceraudo G., a cura di, *Itinerari turistico-religiosi in Calabria. Verso il Giubileo del 2000*, catalogo della mostra, Torino, 17 - 21 novembre 1998, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino, 1998.
- Ceraudo G., *Tesori d'arte. 1. La Cappella della Madonna della Grazia di Carpanzano*, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino, 2000.
- Cerino V., Rammauro R., Troccoli C., *Guida al Museo Diocesano di Vallo della Lucania*, Napoli, Conferenza Episcopale Campana, 2002.
- Cervellino V., *Direzione ovvero guida delle università di tutto il Regno di Napoli per la sua retta amministrazione*, Napoli, Stamperia di Catello Longobardi, 1756.
- Cervetto L.A., *Il tesoro della metropolitana di Genova*, Genova, Tipografia del R. Istituto Sordomuti, 1892.
- Cestaro A., *Strutture ecclesiastiche e società nel Mezzogiorno*, Napoli, Ferraro, 1978.
- Chieffallo D., *Cilento oltre Oceano. L'emigrazione cilentana dall'Unità alla seconda guerra mondiale*, Acciaroli (Sa), Centro di promozione culturale per il Cilento, 2004.
- Chieffallo D., *La lunga notte dei Briganti. Cronistoria documentata del brigantaggio nel Cilento*, Acciaroli (Sa), Centro di promozione culturale per il Cilento, 2012.
- Chierici G., *Segnalazioni. Teggiano*, in «Palladio», 4, 1937, pp. 140-142.
- Chiesa cattedrale di Policastro. La storia e i restauri*, Salerno, Arti Grafiche, 1990.
- Chiesi B., Ciseri I., Paolozzi Strozzi B., a cura di, *Il Medioevo in viaggio*, catalogo della mostra, Firenze, 20 marzo - 21 giugno 2015, Firenze, Giunti, 2015.
- Ciammarucone G., *Descrizione della città di Sezza*, Roma, Reverenda Camera Apostolica, 1641.
- Cianfarani V., *Mostre d'arte in Abruzzo*, in «Bollettino d'arte», 4, 1950, pp. 366-367.
- Cicco G.G., Luciano R., a cura di, *I tesori d'arte della Badia di Cava*, catalogo della mostra,

Cava de' Tirreni, Badia, 9 aprile - 5 giugno 2011, Salerno, Gaia, 2011.

- Cicognara L., *Storia della scultura dal risorgimento delle Belle Arti in Italia fino al secolo di Napoleone*, Venezia, Picotti, 1813-1818, VII, in Barocchi P., *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. L'Ottocento. Dal Bello ideale al Preraffaellismo*, Messina-Firenze, D'Anna, 1972.
- Ciociola D., *Montella. Saggio di memorie critico cronografiche*, Montella (Av), Cianciulli, 1877, ristampa, Montella (Av), Dragonetti, 1986.
- Cioffari G., *Reliquie e Reliquiari del Tesoro del Tesoro della Basilica di S. Nicola nella storia*, catalogo della mostra, Bari, Castello Svevo, 10 marzo - 25 aprile 1999, Bari, Adda, 1999.
- Cioffi M.C., a cura di, *Il Barocco a Salerno*, Salerno, Laveglia, 1998.
- Ciolino C., a cura di, *Orafi e Argentieri al Monte di pietà. Artefici e botteghe messinesi del sec. XVII*, catalogo mostra, Messina, Museo Regionale, 8 giugno - 8 luglio 1988, Messina, P&M, 1988.
- Cipriani R., *Argenti italiani dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Milano, 1956, a cura della Direzione del Museo, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 1956.
- Cirillo G., *Nel Mezzogiorno minore: le aree costiere cilentane tra Sei e Settecento*, in «Annali storici di Principato Citra», 1-2, 2005, pp. 423-435.
- Cirillo G., *Nobiltà e politiche nobiliari nel Regno di Napoli nel periodo di Carlo di Borbone*, in Cioffi R., a cura di, *Le vite di Carlo di Borbone. Napoli, Spagna e America*, Napoli, Arte'm, 2018, pp. 139-152.
- Cirillo G., Noto A.M., *The Modern State in Naples and Bourbon Europe. Historiography and Sources*, Napoli-Roma, COSME-MIBACT, 2019.
- Citro G., a cura di, *Vestigia fidei. L'Annunziata in mostra*, catalogo della mostra, Torre Orsaia, cappella dell'Annunziata, 7 - 18 agosto 2012, Sapri (Sa), Duminuco, 2012.
- Civiltà dell'Ottocento. Le arti a Napoli dai Borbone ai Savoia*, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte, Caserta, Palazzo Reale, 25 ottobre 1997 - 26 aprile 1998, Napoli, Electa Napoli, 1997.
- Clair J., *La crisi dei musei*, 2007, trad. it. di D'Adda R., Milano, Skira, 2008.
- Cleopazzo N., *Dipingere gli argenti: l'oreficeria sacra e la pittura del Sei e Settecento in Terra di Bari*, in Lanzillotta G., a cura di, *Potere e liturgia. Argenti dell'età barocca in Terra di Bari*, catalogo della mostra, Conversano, Polo Museale, 6 aprile - 30 giugno 2014, Bari, Adda, 2014, pp. 81-96.
- Cleopazzo N., *Un'aggiunta al catalogo di Ippolito Borghese: il politico per i Cappuccini di Novi Velia*, in «Arte cristiana», 887, 2015, pp. 107-112.
- Cleopazzo N., Gargiulo M.G., *Intervista a Francesco Abbate su Ferdinando Bologna*, in F. Abbate, a cura di, *Ferdinando Bologna e il contemporaneo. Scenari per i novant'anni di un maestro*, Roccagloriosa (Sa), Centro studi "Giovanni Previtali", 2015, pp. 91-95.

- Cleopazzo N., Panarello M., a cura di, *“Oltre Longhi”: ai confini dell’Arte. Scritti per gli ottant’anni di Francesco Abbate*, Roccagloriosa (Sa), Centro studi "Giovanni Previtali", 2019.
- Cleopazzo N., Panarello M., *Le ragioni di un titolo e di un libro*, in Cleopazzo N., Panarello M., a cura di, *“Oltre Longhi”: ai confini dell’Arte. Scritti per gli ottant’anni di Francesco Abbate*, Roccagloriosa (Sa), Centro studi "Giovanni Previtali", 2019, pp. 13-15.
- Collareta M., Capitanio A., *Oreficeria sacra italiana*, Firenze, S.P.E.S., 1990.
- Collareta M., *Il cristallo nella liturgia religiosa e civile con qualche osservazione sulle croci veneziane in cristallo di rocca*, in Zanettin B., a cura di, *Cristalli e gemme. Realtà fisica e immaginario. Simbologia, tecniche e arte*, atti del convegno, Venezia, 28 - 30 aprile 1999, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2003, pp. 495-512.
- Collareta M., Levi D., *Calici italiani*, Museo nazionale del Bargello, Firenze, S.P.E.S., 1983.
- Collareta M., Marian Canova G., Spiazzi A.M., *Basilica del Santo. Le Oreficerie*, Padova-Roma, Centro Studi Antoniani-De Luca, 1995.
- Colombo A., *La statua equestre di Filippo V al Largo del Gesù*, in «Napoli nobilissima», 9, 1900, pp. 9-13
- Comitato Diocesano di Venezia per l'Anno Santo, a cura di, *Mostra dell'Artigianato Liturgico*, catalogo della mostra, Venezia, chiesa di San Vidal, 1950, Venezia, Artifex, 1950.
- Conforti G., *La chiesa parrocchiale di S. Biagio*, in Conforti G., Grisi A., Scannapieco R., *Il culto di s. Biagio ad Ottati*, Salerno, Arci Postiglione, 2004, pp. 13-38.
- Corvo C., Figliolia Forziati G., Grisi A., Romaniello A., *Castelcivita. Note storiche*, Salerno, Arci Postiglione, 1988.
- Corvo C., *Gioi Cilento: il convento di San Francesco*, Gioi (Sa), Associazione culturale "L'atomo", 1995.
- Corvo C., *I Frati Minori a Padula dalla prima metà del Quattrocento alla seconda metà del Novecento. Ricerca storica*, Padula (Sa), Convento di San Francesco, 1995.
- Corvo C., *Il monastero di S. Sofia di Castelcivita*, Castelcivita (Sa), Parrocchia di San Nicola di Bari, 1995.
- Corvo C., *La fondazione del Convento dei Cappuccini e la proclamazione di Sant’Antonio protettore di Castelcivita*, in «Il Postiglione», 8, 1995, pp. 30-39.
- Cosimato D., *Salerno nel Seicento. Economia e società*, Salerno, Laveglia, 1989.
- Costantini C., *L'Istruzione del S. Offizio sull'arte sacra*, Roma, Pontificia Commissione Arte Sacra, 1952.
- Cravero S., *Museo Diocesano di Amalfi-Cava de' Tirreni*, in Dovero U., a cura di, *I musei diocesani della Campania*, Roma, Motta, 2004, pp. 51-59.

- Cravero S., *Museo Diocesano di Salerno-Campagna-Acerno*, in *Dovere U.*, a cura di, *Musei Diocesani della Campania*, Roma, Motta, 2004, pp. 205-213.
- Cravero S., *Museo Diocesano di Teggiano-Policastro*, in *Dovere U.*, a cura di, *I musei diocesani della Campania*, Roma, Motta, 2004, pp. 251-25.
- Cravero S., *Museo Diocesano di Vallo della Lucania*, in *Dovere U.*, a cura di, *I musei diocesani della Campania*, Roma, Motta, 2004, pp. 259-265.
- Croce B., *Sommario critico della storia dell'arte nel Napoletano*, in «Napoli nobilissima», 2, 1893, pp. 6-10, 23-27, 35-41, 85-89, 130-134, 152-156, 164-167, 179-185.
- Cucciniello A., *Per un esame compilativo dell'argenteria di epoca rinascimentale - Note documentaria*, in Abbate F., a cura di, *Tardogotico e Rinascimento in Basilicata*, Matera, La Bauta, 2002, pp. 379-399.
- Cucciniello A., a cura di, *Gli argenti*, in Abbate F., a cura di, *Visibile latente. La produzione artistica nell'antica diocesi di Policastro*, catalogo della mostra, Policastro, Cattedrale, maggio - settembre 2004, Roma, Donzelli, 2004, pp. 175-216.
- Cucciniello A., *L'arte e la remota dolcezza del paesaggio cilentano*, in de Martini V., Tavarone C., a cura di, *Passioni e splendori. Tesori artistici del territorio di Salerno*, catalogo della mostra, Paris, Lyon, Luxembourg, Marseille, Nice, 2007-2008, Roma, RAI, 2007, pp. 69-76.
- Cucciniello A., a cura di, *Sottostrati noncuranti. Restauri d'arte fra Salerno e Avellino*, Napoli, Arte'm, 2011.
- Cuomo G., *Le leggi eversive del secolo XIX e le vicende degli Ordini Religiosi della Provincia di Principato Citeriore, 8. Le opere d'arte, gli argenti e gli arredi sacri, le campane delle chiese degli Ordini religiosi colpiti dalle Leggi Eversive*, Mercato San Severino (Sa), Moriniello, 1972, ristampa, 1988.
- D'Aiello G., *Lo sbarco dei turchi nel 1625 a Castellabate. Prima parte*, in «Annali cilentani», 1, 1991, pp. 143-160.
- D'Aiello G., *Lo sbarco dei turchi nel 1625 a Castellabate. Seconda parte*, in «Annali cilentani», 2, 1991, pp. 96-116.
- D'Auria A., *San Costabile. Iconografia popolare nell'ambiente e nelle vicende di Castellabate*, Acciaroli (Sa), Centro di promozione culturale per il Cilento, 1993.
- D'Ovidio S., *Scultura lignea del Medioevo a Napoli e in Campania*, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 2014.
- Dacos N., *Pedro Campaña dopo Siviglia: arazzi e altri inediti*, in «Bollettino d'arte», 65, 1980, pp. 1-44.
- D'Acunti V., *Nota sull'abbazia di Santa Maria di Cadossa e il Priorato Gerosolimitano di Venosa*, in «Rassegna storica salernitana», 21, 2004, pp. 257-265.

- D'Addosio G.B., *Origini, vicende storiche e progressi della Real S. Casa dell'Annunziata*, Napoli, Antonio Cons, 1883.
- D'Addosio G.B., *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei Banchi*, Napoli, Pierro, 1920 (estratto da «Archivio storico per le province napoletane»).
- Dal Pane L., *Il tramonto delle corporazioni in Italia (secc. XVIII e XIX)*, Milano, Istituto per gli studi di politica internazionale, 1940.
- Dal Pane L., *Storia del lavoro in Italia dagli inizi del secolo XVIII al 1815*, Milano, Giuffrè, 1944.
- D'Amico G., Tavarone C., *Nella Terra di Cuccaro Vetere. Pietà religiosa e arte in un paese del Cilento*, Sarno (Sa), Edizioni dell'Ippogrifo, 2003.
- D'Angelo M., *Modelli del Bottigliero per «due statuette d'argento»*, in Abbate F., a cura di, *Cinquantacinque racconti per dieci anni. Scritti di storia dell'arte*, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino, 2013, pp. 401-411.
- D'Angelo M., *Matteo Bottigliero*, Roma, Nuova Cultura, 2018.
- d'Aniello A., *Le dipendenze della Badia di Cava nel Cilento: la committenza benedettina*, in de Martini V., a cura di, *Il Cilento ritrovato. La produzione artistica nell'antica Diocesi di Capaccio*, catalogo della mostra, Padula, luglio - ottobre 1990, Napoli, Electa Napoli, 1990, pp. 41-48.
- d'Aniello A., *Prefazione*, in Braca A., *La Cappella del Tesoro del Duomo di Salerno*, Salerno, Laveglia, 1990, p. 7.
- D'Arbitrio N., *L'età dell'oro. I maestri dell'arte orafa del Regno di Napoli. Il Borgo degli Orefici*, Napoli, Artemisia Comunicazione, 2007.
- D'Arbitrio N., a cura di, *I Borghi e le Strade delle Arti a Napoli. I gioielli e i tessuti d'oro e d'argento dei maestri dell'arte*, catalogo della mostra, Napoli, Archivio di Stato, maggio 2009, Napoli, Artemisia Laboratorio di Comunicazione, 2009.
- D'Arienzo V., *La famiglia Ruggi d'Aragona tra mercato e istituzioni*, in Gruppo archeologico salernitano, a cura di, *Antiche famiglie nobili salernitane*, Salerno, Laveglia, 2000, pp. 61-71.
- D'Arminio A., Cardine V., Scarpiello L., *Chiese di Montecorvino e Gauro*, Montecorvino Rovella (Sa), Multistampa, 2018.
- Dattola Morello R., *Argenterie e manufatti per il culto eucaristico e mariano nell'Arcidiocesi di Reggio Calabria e Bova*, in *Segni figurativi del Culto Eucaristico e Mariano nell'Arcidiocesi di Reggio Calabria-Bova*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1988, pp. 242-243.
- D'Auria A., *San Costabile. Iconografia popolare nell'ambiente e nelle vicende di Castellabate*, Castellabate, s.e., 1993.
- D'Auria V., *La piazza degli orefici*, in «Napoli nobilissima», 2, 1893, pp. 137-140.

- Davide D., *Nell'andare e venire per fuori Napoli, per le fiere, e piazze di questo Regno: produzione e circolazione di ori e argenti nel Regno di Napoli nel XVIII secolo*, in «Viaggiatori. Circolazioni scambi ed esilio», I, 2, 2018, pp. 494-516.
- De Angelis P., *L'ospedale di Santo Spirito in Saxia e le sue filiali nel mondo. L'assistenza medica e sociale dal secolo XII al secolo XIX in Europa, Asia, Africa, America*, Roma, Tipografia Detti, 1958.
- De Crescenzo G., *Dizionario salernitano di storia e cultura*, Salerno, Jannone, 1950.
- De Cunzo M., a cura di, *Francesco Guarino & C. Opere restaurate nella Arcidiocesi di Salerno ed oltre*, catalogo della mostra, Padula, certosa di San Lorenzo, estate 1997, Roma, De Luca, 1987.
- De Cunzo M., de Martini V., a cura di, *La Certosa di Padula*, Firenze, Centro Di, 1985, seconda ed. 1989, ristampa, 2006.
- De Francovich G., *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso*, in «Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 2, 1938, pp. 143-261.
- De Giorgi C., *Da Salerno al Cilento*, Firenze, M. Cellini e C., 1882, terza ed., col titolo *Viaggio nel Cilento: gli uomini, le donne, la terra, paesi, i monti, i fiumi*, a cura di G. Galzerano, Casalvelino, Galzerano, 2016.
- De Laborde L., *Notices des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du Musée du Louvre*, Paris, Vinchon, 1853.
- de Lasteyrie F., *Histoire de l'orfèvrerie*, Paris, Hachette, 1873.
- De Maio R., *Società e vita religiosa a Napoli nell'età moderna (1656-1799)*, Napoli, Esi, 1971.
- de Martini V., *Introduzione allo studio di Paolo De Matteis*, in «Napoli nobilissima», 14, 1975, pp. 209-228.
- de Martini V., *Arte e museo*, in *Il Museo di Guardia Sanframondi*, Salerno, Boccia, 1979.
- de Martini V., *Documenti per gli armadi della sagrestia e per alcuni lavori di Matteo Treglia, Gaetano Fumo, Arcangelo Guglielmelli, Giuseppe Troccola, Bartolomeo Ghetti, Francesco Solimena e altri nella chiesa dei Gerolamini*, in Spinosa N., a cura di, *Le arti figurative a Napoli nel Settecento. Documenti e ricerche*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1979, pp. 63-70.
- de Martini V., *Il Museo di Guardia Sanframondi*, in «Napoli nobilissima», 18, 1979, pp. 195-198.
- de Martini V., *La certosa di S. Lorenzo la Padula: nuove acquisizioni*, in Putaturo Murano A., Perriccioli Saggese A., a cura di, *Studi di Storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, Benevento, Banca Sannitica, 1984, I, pp. 445-462.
- de Martini V., a cura di, *Il Vallo ritrovato. Scoperte e restauri nel Vallo di Diano*, catalogo della mostra, Padula, certosa di San Lorenzo, 22 luglio - 30 settembre 1989, Napoli, Electa Napoli, 1989.

- de Martini V., a cura di, *Il Cilento ritrovato. La produzione artistica nell'antica diocesi di Capaccio*, catalogo della mostra, Padula, certosa di San Lorenzo, luglio - ottobre 1990, Napoli, Electa Napoli, 1990.
- de Martini V., a cura di, *La Certosa sotterranea*, catalogo della mostra, Padula, certosa di San Lorenzo, 10 agosto - 10 ottobre 1992, Napoli, Fausto Fiorentino, 1992.
- de Martini V., a cura di, *Fulgidi amori, ameni siti e perigliose cacce*, catalogo della mostra, Padula, certosa di San Lorenzo, 10 agosto - 15 ottobre 1993, Napoli, Fausto Fiorentino, 1993.
- de Martini V., a cura di, *Angeli*, catalogo della mostra, Padula, certosa di San Lorenzo, 10 ottobre - 10 ottobre 1994, Firenze, Centro Di, 1994.
- de Martini V., a cura di, *Il ciborio degli angeli e della passione*, catalogo della mostra, Padula, certosa di San Lorenzo, 10 agosto - 10 ottobre 1995, Salerno, Menabò, 1995.
- de Martini V., a cura di, *Pathos ed estasi. Opere d'arte tra Campania e Andalusia nel XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra, Padula, certosa di San Lorenzo, 10 agosto 1996, Siviglia, 5 dicembre 1996, Napoli, Electa Napoli, 1996.
- de Martini V., a cura di, *Il tesoro delle reliquie. Fasti e riti di Vincenzo Maria Orsini papa "beneventano"*, catalogo della mostra, Benevento, 1° - 16 luglio 2000, Roma, Artemide, 2000.
- de Martini V., a cura di, *Gioielli regali. Ori, smalti, coralli e pietre preziose nel Real Palazzo di Caserta tra XVIII e XX secolo*, catalogo della mostra, Caserta, Palazzo Reale, 7 giugno - 30 ottobre 2005, Milano, Skira, 2005.
- de Martini V., a cura di, *Sannio e Barocco*, catalogo della mostra, Benevento, Museo del Sannio, 7 aprile - 15 giugno, Napoli, ESI, 2011.
- de Martini V., *Alcuni disegni inediti del «Real Palazzo del Bosco della Real Caccia di Persano»*, in Cleopazzo N., Panarello M., a cura di, *“Oltre Longhi”: ai confini dell'Arte. Scritti per gli ottant'anni di Francesco Abbate*, Roccagloriosa (Sa), Centro studi "Giovanni Previtali", 2019, pp. 323-328.
- de Martini V., Fusco M.A., Utile M., *Catalogo*, in *Il Museo di Guardia Sanframondi*, Salerno, Boccia, 1979.
- de Martini V., Montefusco A., a cura di, *Certose e Certosini in Europa*, atti del convegno, Padula, certosa di San Lorenzo, - 24 settembre 1988, Napoli, Sergio Civita, 1990.
- de Martini V., Tavarone C., a cura di, *Passioni e splendori. Tesori d'arte del territorio salernitano*, catalogo della mostra, Parigi, Lione, Lussemburgo, Marsiglia, Nizza, 2007-2008, Roma, Rai Eri, 2007.
- De Martino E., *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Gallini C., Torino, Einaudi, 1977.
- De Mieri S., *Leonardo Grazia da Pistoia, Antonio e Costantino Stabile tra Napoli e la Lucania*, in Abbate F., Ricco A., a cura di, *Ritorno al Cilento. Saggi di storia dell'arte*, Foggia, Grenzi, 2017, pp. 60-66.

- De Mieri S., *Pittori 'lucani' nel Salernitano. Nuovi dipinti di Pietro Antonio Ferro e del Pietrafesa*, in Abbate F., Ricco A., a cura di, *Ritorno al Cilento. Saggi di archeologia e storia dell'arte*, Foggia, Grenzi, 2019, pp. 107-116.
- De Nicola G., *Il tesoro di San Giovanni in Laterano fino al secolo XV*, in «Bollettino del Ministero della pubblica istruzione», 3, 1-2, 1909, pp. 19-53.
- de Paola L., a cura di, *Catalogo del Museo Diocesano di Ariano & Lacedonia*, Ariano Irpino (Av), C&P Grafica, 2017.
- de Rinaldis A., *Il cofanetto farnesiano del Museo di Napoli*, in «Bollettino d'arte», 4, 1923, pp. 145-165.
- De Rosa F., *Il sistema delle arti a Napoli durante il ventennio fascista*, Napoli, IISF Press, 2012.
- De Rosa G., *Vescovi, popolo e magia nel Sud*, Napoli, Guida, 1971.
- De Sanctis F.M., *Introduzione al tema*, in Genovese R.A., a cura di, *Monumenti e siti in un mondo in crisi*, atti del convegno, Napoli, 15 - 16 maggio 1999, in «Restauro», 149, 1999, pp. 15-18.
- Del Grosso M.A., *Artigiani e botteghe a Salerno nella prima metà del '500*, in Sofia F., a cura di, *Salerno e il Principato Citra nell'età moderna (secoli XVI-XIX)*, atti del convegno, Salerno, Castiglione del Genovesi, Pellezzano, 5 - 7 dicembre 1984, Napoli, Esi, 1987, pp. 567-584.
- Del Grosso M.A., Dente D., *La civiltà salernitana nel secolo XVI. Inediti per una storia socio-economica culturale e scolastica*, Salerno, Alba, 1984.
- Del Mercato G.C., *Memorie di famiglia*, a cura di F. Volpe, Napoli, Esi, 1994.
- D'Elia M., a cura di, *Mostra dell'arte in Puglia dal tardo Antico al Rococò*, catalogo della mostra, Bari, Pinacoteca provinciale, luglio - dicembre 1964, Roma, De Luca, 1964.
- D'Elia M., *Museo Diocesano "San Matteo" di Salerno. Uno scrigno sotto il moggio*, Salerno, Plectica, 2011.
- Dell'Acqua F., Cantarella D., *Longue durée: alcuni busti-reliquiario della Costa amalfitana*, in Ricco A., Salvatore D., a cura di, *Dentro il museo. Arte nel Salernitano tra Medioevo ed Età contemporanea*, Roma, De Luca, 2019, pp. 37-48.
- Delle ricerche fatte in diversi tempi per trovar miniere nel Regno*, in *Annali civili del Regno delle Due Sicilie*, Fascicolo LXII, Napoli, Tipografia del Real Ministero degli Affari Interni, 1843, XXXI.
- Delogu R., *L'oreficeria nell'arte sarda*, in Levi D., a cura di, *Mostra dell'antica oreficeria sarda*, catalogo della mostra, Cagliari, Palazzo delle Corporazioni, 1937, Cagliari, Ledda, 1937, pp. 13-45.
- Delogu R., *Antichi marchi degli argentieri sardi*, in «Studi sardi», 1-3, 1947, pp. 3-10.
- di Dario B., *Notizie storiche della città e diocesi di Caiazzo*, Caiazzo, 1940.

- Di Dario Guida M.P., *Precisazioni su Ugolino di Vieri e soci*, in «Napoli nobilissima», 6, 1967, pp. 217-219.
- Di Dario Guida M.P., a cura di, *Arte in Calabria. Ritrovamenti, restauri, recuperi*, Cava dei Tirreni (Sa), Di Mauro, 1975.
- Di Dario Guida M.P., *I beni culturali e le chiese di Calabria*, in *Atti del convegno ecclesiale regionale promosso dalla Conferenza Episcopale Calabria*, Reggio Calabria, Gerace, 24 - 26 ottobre 1980, Reggio Calabria, Laruffa, 1981, pp. 241-266.
- Di Dario Guida M.P., a cura di, *Itinerari per la Calabria*, Roma, Editoriale l'Espresso, 1983.
- Di Dario Guida M.P., *Itinerario aragonese*, in Di Dario Guida M.P., a cura di, *Itinerari per la Calabria*, Roma, Editoriale l'Espresso, 1983, pp. 197-232.
- Di Dario Guida M.P., *Pittura e scultura del Seicento e del Settecento*, in Galasso G., Romeo R., a cura di, *Storia del Mezzogiorno. Volume XI. Aspetti e problemi del Medioevo e dell'Età moderna. 4°*, Napoli-Roma, Editalia, 1994-95, pp. 491-535.
- Di Dario Guida M.P., *Alla ricerca dell'arte perduta. Il Medioevo in Italia Meridionale*, Roma, Cangemi, 2006.
- Di Furia U., *I Bianchi della Giustizia: notizie inedite su artisti ed opere di fabbrica*, in Valerio A., a cura di, *L'Ospedale del Reame. Gli Incurabili di Napoli. Volume I. Storia e Arte*, Napoli, Il Torchio della Regina, 2010, pp. 213-280.
- Di Furia U., *La statua dell'Immacolata sulla Guglia e nella chiesa del Gesù Nuovo*, in «Napoli nobilissima», 5/6, 2011, pp. 213-240.
- Di Leo A., *Le ripercussioni del moto di Masaniello nel Cilento*, in *La società religiosa nell'età moderna. Atti del convegno di studi di storia sociale e religiosa*, Capaccio-Paestum, 18 - 21 maggio 1972, Napoli, Guida, 1973, pp. 741-750.
- Di Leo A., *Fonti e documenti*, in Kalby L., a cura di, *feudo di Sant'Angelo a Fasanella*, Salerno, Elea Press, 1991, pp. 145-190.
- Di Leo A., *I sinodi cilentani nei secoli XVII-XIX*, Napoli, Esi, 1993.
- Di Liddo I., Pasculli Ferrara M., a cura di, *Santi Patroni in Puglia e in Italia meridionale in età moderna*, Fasano (Br), Schena, 2017.
- Di Lustro A., *Guida al Museo Diocesano di Ischia*, Napoli, Conferenza Episcopale Campana, 2002.
- Di Maggio P., *Civiltà del '700 a Napoli: il pubblico e la didattica*, in *L'immagine dei musei negli anni '80*, in «Bollettino d'arte», Supplemento, 1, 1982, p. 95.
- Di Mauro L., Giusti L., Russo A., a cura di, *Il Museo Diocesano di Napoli. Guida al percorso museale*, Napoli, De Rosa, 2009.
- Di Natale M.C., a cura di, *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, Caltanissetta, Sciascia, 2007.

- Di Natale M.C., *I primi studi di oreficeria di Maria Accascina: la lezione di Adolfo Venturi*, in D'Onofrio M., a cura di, *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, atti del convegno, Roma, 25 - 28 ottobre 2006, Modena, Panini, 2008, pp. 329-342.
- Di Natale M.C., a cura di, *Opere d'arte nelle chiese francescane. Conservazione, restauro e musealizzazione*, Palermo, Plumelia, 2013.
- Di Palo F., *Terlizzi*, in Lanzillotta G., a cura di, *Potere e Liturgia. Argenti dell'età barocca in Terra di Bari*, catalogo della mostra, Conversano, Polo Museale, 6 aprile - 30 giugno 2014, Bari, Adda, 2014, pp. 322-341.
- Di Rienzo N., *Montecorvino Rovella. Una perla picentina tra storia, arte e tradizioni*, Battipaglia (Sa), Monetti, 2017.
- Di Salvia B., Foscari G., Montaudo A., a cura di, *Ferrante Sanseverino. L'ultimo principe di Salerno nello scenario politico ed economico cinquecentesco*, atti del convegno, Salerno, 12 dicembre 2018, Salerno, Edisud, 2019.
- Di Sciascio S., *Maestri argentieri napoletani nella diocesi di Bari (secoli XVII-XVIII)*, in «Napoli nobilissima», 31, 1992, pp. 68-76.
- Di Sciascio S., *Gli Argenti*, in Gravina A., a cura di, *Atti del 20 Convegno nazionale sulla Preistoria-Protostoria-Storia della Daunia*, San Severo, 27 - 28 novembre 1999, San Severo (Fg), Centro Grafico, 2000, pp. 95-204.
- Di Sciascio S., *Reliquie e reliquiari dei Luoghi Santi in Puglia*, in Calò Mariani M.S., a cura di, *Il cammino di Gerusalemme, atti del convegno*, atti del convegno, Bari, Brindisi, Trani, 18 - 22 maggio 1999, Bari, Adda, 2002, pp. 327-342.
- Di Sciascio S., *Reliquie della Vera Croce in Puglia e Basilicata fra XI e XV secolo*, in Quintavalle A.C., a cura di, *Medioevo Mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam dal Tardoantico al secolo XII*, atti del VII convegno internazionale di studi, Parma, 21 - 25 settembre 2004, Milano, 2007, pp. 360-370.
- Di Sciascio S., *Reliquie e reliquiari in Puglia fra IX e XV secolo*, Galatina (Le), Congedo, 2009.
- Di Sciascio S., *Culti e reliquie in Puglia sui passi dei pellegrini*, in Trono A., Imperiale M.L., G. Marella, a cura di, *In viaggio verso Gerusalemme*, Galatina (Le), Congedo, 2014, pp. 199-212.
- Di Stefano L., *Della Valle di Fasanella nella Lucania. Libro II*, manoscritto, 1781, trascrizione a cura di Conforti G., Salerno, Edizioni Arci Postiglione, 1995, II.
- Di Stefano R., *Antiche pietre per una nuova civiltà*, Napoli, ESI, 1984.
- Dibenedetto L.N., a cura di, *Melchisedek offrì pane e vino. Argenti sacri a Barletta dal XVII al XX secolo*, Barletta, Rotas, 2007.
- Didier A., *Diano, città antica e nobile. Documenti per la storia di Teggiano*, Marigliano (Na), Anselmi, 1997.

- Didron A.N., *Manuel des oeuvres de bronzes et d'orfèvrerie de Moyen Âge*, Paris, Didron, 1859.
- Dipinti e Arredi antichi*, Firenze, Tornabuoni Arte, 2019.
- Divenuto F., *Analisi dei metodi di lettura dei centri storici minori*, in Spagnesi G., a cura di, *Esperienze di storia dell'architettura e di restauro*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987, pp. 625-634.
- Documento di Nara sull'Autenticità*, in «Restauro», 136-137, 1996, pp. 248-251.
- Donati U., *I march dell'argenteria italiana*, Novara, De Agostini, 1993.
- Donaver V., Dabbene R., *Argenti italiani del Settecento*, Milano, Libreria Malavasi, 2000.
- Doricus, *L'arte del Mezzogiorno alla Mostra di Roma*, in «Brutium», 32, 3-4, 1953, pp. 1-3.
- Dorigo F., *Mostra internazionale delle argenterie moderne*, catalogo della mostra, Venezia, 1° luglio - 25 agosto 1951, in *Collana di studi sull'artigianato*, 2, Venezia, Zanetti, 1951.
- Doronzo R., *Bisceglie*, in Lanzillotta G., a cura di, *Potere e Liturgia. Argenti dell'età barocca in Terra di Bari*, catalogo della mostra, Conversano, Polo Museale, 6 aprile - 30 giugno 2014, Bari, Adda, 2014, pp. 227-237.
- Dovere U., a cura di, *I musei diocesani della Campania*, Roma, Motta, 2004.
- D'Urso A., *I cappuccini nella Basilicata e nel Salernitano. Cenni storici*, Salerno, Curia provinciale dei frati minori cappuccini, 1978.
- Ebner P., *Chiese e altari di giuspatronato nella diocesi del Cilento nei secoli XVII e XVIII*, in *La società religiosa nell'età moderna. Atti del convegno di studi di storia sociale e religiosa*, Capaccio-Paestum, 18 - 21 maggio 1972, Napoli, Guida, 1973, pp. 775-785.
- Ebner P., *Storia di un feudo del Mezzogiorno. La baronia di Novi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1973, seconda ed., 2004.
- Ebner P., *Chiesa baroni e popolo nel Cilento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1982.
- Editore, *Presentazione*, in Mariacher G., *Argenti italiani*, Milano, Görlich, 1965, p. 7.
- Ente provinciale per il turismo, a cura di, *Mostra dell'oreficeria sacra abruzzese*, catalogo della mostra, Chieti, Biblioteca provinciale, 3 - 24 settembre 1950, Chieti, Barretta, 1950.
- Erculei R., *Esposizione del 1887, tessuti e merletti. Catalogo delle opere esposte, con brevi cenni sull'arte tessile in Italia*, Roma, Civelli, 1887.
- Erculei R., *L'esposizione d'arte sacra in Orvieto*, in «Arte italiana decorativa e industriale», 5, 1896, pp. 85-92, 93-100; 6, 1897, pp. 8-11.

- Erculei R., *Oreficerie, stoffe, bronzi, intagli, ecc. all'Esposizione di arte sacra di Orvieto*, con introduzione di Camillo Boito, Milano, Hoepli, 1898.
- Esposito V., *Gli Ordini mendicanti nel Cilento: analisi e mappatura degli insediamenti dei secoli XIII-XV*, in «Annali storici di Principato Citra», 1, 2016, pp. 227-254.
- Esposizione generale italiana in Torino 1884. Catalogo generale*, Torino, Unione tipografica editrice, 1884.
- Fabiansky M., *El Greco in Italia*, in «Paragone», 53, 2002, pp. 33-38.
- Faenza P., *Nuove considerazioni sul busto-reliquiario di San Leo della chiesa del SS. Salvatore di Africo Nuovo e su alcuni argenti calabresi del Settecento*, in «Stauròs», 2, 2016 (2018), pp. 21-38.
- Falciani C., Natali A., a cura di, *Il Cinquecento a Firenze. "Maniera moderna" e Controriforma*, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi, 21 settembre 2017 - 8 gennaio 2018, Firenze, Mandragora, 2017.
- Falivena A., *Prospettive turistiche del Cilento con quattro itinerari*, Roma, Tipografia del Senato, 1956.
- Farina A.M., *Un Santo Cilentano San Costabile Gentilcore Fondatore e Patrono di Castellabate*, in «Comunità in dialogo», 1, 1979.
- Fatigati G., *I cori intarsiati della Certosa di Padula: metodologia operativa*, in «Bollettino della Soprintendenza per i BAPPSAE di Salerno e Avellino», 2007, pp. 215-216.
- Felice C.A., *L'oreficeria*, in *Enciclopedia delle moderne arti decorative*, IV, Milano, Ceschina, 1927.
- Ferrari M., *Contributo alla conoscenza della situazione scolastica nel Cilento*, Roma, Tipografia del Senato, 1956.
- Ferrari O., *La Seconda Mostra dei Restauri al Museo di S. Martino in Napoli*, in «Emporium», 117, 1953, pp. 68-74.
- Ferrari O., *La pittura e la scultura del Seicento: Classicismo, Barocco, Rococò*, in *Storia e civiltà della Campania. Il Rinascimento e l'Età Barocca*, Napoli, Electa, 1994, pp. 263-325.
- Ferrari S., a cura di, *Antonio Morassi, tempi e luoghi di una passione per l'arte*, atti del convegno, Gorizia, 18 - 19 settembre 2008, Udine, Forum, 2012.
- Figliolia Forziati G., *Il sito di S. Nicola Vecchio a Castelvita*, in «Il Postiglione», 13, 2000, pp. 109-120.
- Figliolia Forziati G., *Castelvita, la piccola Assisi degli Alburni*, Salerno, Arci Postiglione, 2015.
- Filangieri G., *Documenti per la storia, le arti e l'industria nelle province napoletane*, Napoli,

- Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze, 1883-1891.
- Filangieri G., *Indice degli artefici delle arti maggiori e minori*, Napoli, Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze, 1891.
- Fittipaldi T., *Scultura napoletana del Settecento*, Napoli, Liguori, 1980.
- Florenskij P., *La prospettiva rovesciata e altri scritti sull'arte*, a cura di Misler N., Roma, Casa del Libro, 1983.
- Florio V., *Memorie storiche ossia Annali napolitani dal 1759 in avanti scritti da Vincenzo Florio*, a cura di De Blasiis G., in «Archivio storico delle province napoletane», 30, 1905, pp. 515-554.
- Florio V., *Memorie storiche ossia Annali napolitani dal 1759 in avanti scritti da Vincenzo Florio*, a cura di G. De Blasiis, in «Archivio storico delle province napoletane», 31, 1906, pp. 249-251.
- Focolari G., Chieco Bianchi A.M., Gazzola P., *Catalogazione dei beni culturali*, in «Bollettino d'arte», 1, 1973, pp. 52-59.
- Fondazione Gian Battista Vico, *Paestum nei percorsi del Grand Tour. Museo del Complesso Monumentale di Sant'Antonio di Capaccio*, Napoli, Paparo, 2003.
- Fonseca C.D., a cura di, *Storia della Basilicata. II. Il Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 2006.
- Forgione G., *Il complesso dei Girolamini. Artisti e committenti nella Napoli del Seicento*, tesi di dottorato, tutor Montanari T., Scuola di dottorato in Scienze Archeologiche e Storico-Artistiche, ciclo XXVII, Università degli Studi di Napoli "Federico II", a.a. 2013-14.
- Fornari S., *Gli argenti romani*, Roma, Edizioni del Tritone, 1968.
- Fortunato T., Gentile N., Vassaluzzo M., *Guida al Museo Diocesano di Nocera Inferiore-Sarno*, Napoli, Conferenza Episcopale Campana, 2002.
- Francesco, *La mia idea di arte*, Milano, Mondadori, 2015.
- Franco F., *ad vocem, Alfredo Melani*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009, LXXIII, in www.treccani.it.
- Frangipane A., *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. 2. Calabria: provincie di Catanzaro, Cosenza e Reggio Calabria*, Roma, Libreria dello Stato, 1933.
- Frangipane A., *Alcune argenterie sacre di Calabria*, in «Bollettino d'arte», 3, 1934, pp. 125-128.
- Frangipane A., *Ricerche di storia dell'arte in Calabria e rimproveri sistematici*, in «Brutium», 29, 7-8, 1950, p. 6.
- Frattarolo R., *La mostra della miniatura a Palazzo Venezia*, in «Bollettino d'arte», 4, 1954, pp. 341-347.

- Fucinese D., *Quattro capolavori di oreficeria sulmonese*, in «Napoli nobilissima», 7, 1968, pp. 65-72.
- Fuhring P., *L'oreficeria francese e la sua riproduzione nelle incisioni del XVIII secolo*, in Grasso S., Gulisano M.C., a cura di, *Argenti e Cultura Rococò nella Sicilia Centro-Occidentale. 1735-1789*, catalogo della mostra, Lubeca, St. Annen, 21 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008, Palermo, Flaccovio, 2008, pp. 25-37.
- Gaeta L., a cura di, *Scritti in onore di Francesco Abbate. Parte seconda*, in «Kronos», 13, 2009.
- Gaeta L., *Introduzione*, in Gaeta L., De Mieri S., *Intagliatori incisori scultori sodalizi e società nella Napoli dei viceré. Ritorno all'Annunziata*, Galatina (Le), Congedo, 2015, pp. 5-8.
- Galante L., *Museo diocesano d'arte sacra - Lecce*, Lecce, Martano, 2004.
- Galanti G.M., *Della descrizione geografica e politica delle Sicilie*, Napoli, Soci del Gabinetto Letterario, 1790, IV.
- Galasso E., *Oreficeria medioevale in Campania*, in *Miniatura e arti minori in Campania*, 4, Benevento, Museo del Sannio, 1969.
- Galasso G., *Storia del Regno di Napoli*, Torino, Utet, 2006.
- Galdi A., *Andar per mare al castello. Itinerari e vie d'acqua tra la Badia di Cava ed i porti del Cilento*, in «Archivio storico del Sannio», 2, 2000, pp. 89-99.
- Gallo G., *La croce processionale di Ioggi*, in «Brutium», XIII, 2, 1934, pp. 7-17.
- Gallo M.C., *Tipi e forme degli ammodernamenti barocchi nel Salernitano*, Salerno, Laveglia, 2004.
- Gallo M.C., *Influenze artistiche della certosa in età barocca*, in Carlone C., a cura di, *Storia arte e medicina nella Certosa di Padula (1306-2006)*, Salerno, Laveglia, 2006, pp. 199-255.
- Gallo R., *Il Tesoro di S. Marco e la sua storia*, Venezia, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1967.
- Gallo S., *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, in Causa S., Leone de Castris P., a cura di, *I libri di Ferdinando Bologna. Percorsi di ricerca e strumenti di didattica*, atti delle giornate di studio, Napoli, 13 - 14 dicembre 2005, Napoli, Paparo, 2007, pp. 113-121.
- Garrasi L., *Santa Maria Maggiore di Laurino in Diocesi di Capaccio Vallo. Lavoro archeologico storico dell'ingegnere Giustino Cavaliere Pecori*, Ariano, Tipografia Economica, 1894.
- Gasparotto D., *I crocifissi di Giambologna e la tradizione fiorentina*, in Di Lorenzo A., a cura di, *Il Crocifisso d'oro del Museo Poldi Pezzoli: Giambologna e Gasparo Mola*, in

- «Quaderni di studi e restauri del Museo Poldi Pezzoli», 9, 2011, pp. 9-15.
- Gatta C., *Memorie topografico-storiche della Provincia di Lucania*, Napoli, Muzio, 1732, ristampa, a cura di La Greca F., Acciaroli (Sa), Centro di promozione culturale per il Cilento, 2000.
- Gelao C., a cura di, *Confraternite arte e devozione in Puglia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra, Bari, 9 ottobre - 27 novembre 1994, Napoli, Electa Napoli, 1994.
- Gelao C., *I doni dei Ferrillo: sete, cristalli e argenti per la cattedrale*, in Belli D'Elia P., Gelao C., a cura di, *La cattedrale di Acerenza. Mille anni di storia*, Venosa, Osanna, 1999, pp. 243-249.
- Gelao C., a cura di, *La Puglia al tempo dei Borbone*, Bari, Adda, 2000.
- Gelao C., *Arti figurative: il Quattrocento*, in Fonseca C.D., a cura di, *Storia della Basilicata. II. Il Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. 819-872.
- Gelao C., *Una statua d'argento di Paolo De Matteis nella cattedrale di Bitetto*, in «Napoli nobilissima», 21, 1982, pp. 188-195.
- Gennaioli R., Sframeli M., a cura di, *Sacri Splendori. Il Tesoro della "Cappella delle Reliquie" in Palazzo Pitti*, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Pitti, 10 giugno - 2 novembre 2014, Livorno, Sillabe, 2014.
- Gentile A., *La banda Marino. La resistenza antiunitaria nel Cilento tra conquista coloniale, rivolta popolare e brigantaggio*, Bracigliano (Sa), D&P, 2019.
- Gentile N., a cura di, *Tesori d'Arte dell'Agro Nocerino-Sarnese*, Napoli, Valtrend, 2008.
- Gentile N., a cura di, *Le meraviglie del Museo Diocesano*, Nocera Inferiore (Sa), CGM, 2017.
- Gervasio F.L., *Il culto micaelico nelle provincie di Avellino e Salerno in età medievale*, in «Apollo», XXI, 2005, pp. 59-98.
- Ghissetti Giavarina A., Mangone F., Pane A., a cura di, *Da Palazzo Como a Museo Filangieri. Storia, tutela e restauro di una residenza del Rinascimento a Napoli*, Napoli, Grimaldi, 2019.
- Giannatiempo López M., a cura di, *Ori e Argenti. Capolavori di oreficeria sacra nella provincia di Macerata*, Milano, Federico Motta, 2001.
- Giasi S., Miccio G., Montefusco A., *Amalfi: progetto museo*, in «Bollettino di informazione. Soprintendenza per i beni ambientali architettonici artistici e storici di Salerno e Avellino», 1, 1993, pp. 45-48.
- Giganti A., a cura di, *Il Museo Diocesano di Acerenza*, Bari, La Matrice, 2009.
- Giglio G., *Capolavori d'arte nei conventi dei frati minori di Calabria*, Soveria Mannelli (Cz), Calabria Letteraria, 2019.
- Giometti C., Lorizzo L., *Schlosser e la scultura. Il dialogo con Igino Benvenuto Supino e*

- Giovanni Poggi direttori del Bargello, in Lorizzo L., a cura di, *L'Italia di Julius von Schlosser*, Roma, De Luca, 2018, pp. 59-78.
- Giordano T.M., *I francescani nella storia di Oliveto Citra. Fatti e vicende dell'antico convento di S. Maria del Paradiso*, Bracigliano (Sa), Cecom, 1990.
- Giovanni Paolo II, *Allocuzione ai partecipanti al Convegno Nazionale Italiano di Arte Sacra*, 27 aprile 1981, in www.vatican.va.
- Giudice E., *Secoli di storia di fede e di arte nelle chiese di Padula*, Padula (Sa), Stampa Editoriale, 2010.
- Giunta di Roccagiovine Z., *Argenteria*, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 19 marzo - 31 maggio 1959, Roma, De Luca, 1959
- Giunta di Roccagiovine Z., *Argentieri gemmari e orafi romani*, estratto da «Atti dell'Accademia di San Luca», 6, 2, 1962, Roma, 1962.
- Giusti P., *Le arti decorative*, in Pugliese Carratelli G., a cura di, *Storia e civiltà della Campania. Il Settecento*, Napoli, Electa, 1994, pp. 275-308.
- Giustiniani L., *Dizionario geografico del Regno di Napoli*, Napoli, Vincenzo Manfredi, 1797, I.
- Gli arredi sacra della Cappella di Palazzo*, catalogo della mostra, Caserta, Cappella Palatina, marzo 1997, Napoli, X-Press, 1997.
- Gmelin L., *Die Mittelalterliche GoldschmiedeKunst in den Abrüzzzen*, München, Knorr & Sirth, 1890, poi *L'oreficeria medievale negli Abruzzi. Monografia*, trad. it., Teramo, Tipografia del Corriere abruzzese, 1891.
- Goi P., a cura di, *In hoc signo. Il tesoro delle croci*, catalogo della mostra, Pordenone, Portogruaro, 4 aprile - 31 agosto 2006, Milano, Skira, 2006.
- González-Palacios A., *Fatti e congetture su Michele Lofrano*, in «Antologia di Belle Arti», 5, 1978, pp. 65-68.
- González-Palacios A., *Domenico Antonio Vaccaro St. Michael?*, in «The Burlington magazine», 121, 1979, p. 118.
- González-Palacios A., *Le arti decorative e l'arredamento alla corte di Napoli: 1734-1805*, in *Civiltà del '700 a Napoli. 1734-1799*, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte, Palazzo Reale, Museo Pignatelli, Museo di San Martino, Museo Duca di Martina, Caserta, Palazzo Reale, dicembre 1979 - ottobre 1980, coordinamento di Spinosa N., Firenze, Centro Di, 1979-80, II, pp. 76-95.
- González-Palacios A., *Il Tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco. Roma e il Regno delle Due Sicilie*, Milano, Longanesi, 1984.
- González-Palacios A., *Il gusto dei principi. Arte di corte del XVII e del XVIII secolo*, Milano, Longanesi, 1993.
- González-Palacos A., *Les présents napolitains en Terre sainte au XVIII^e siècle*, in *Trésor du*

Saint-Sépulcre, publié à l'occasion de l'exposition *Trésor du Saint-Sépulcre. Présents des cours royales européennes à Jerusalem*, Versailles, Château de Versailles, Châtenay-Malabry, Maison de Chateaubriand, 16 avril - 14 juillet 2013, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana, 2013, pp. 153-181.

González-Palacios A., *I Valadier*, Firenze, Officina Libraria, 2019.

Gravagnuolo B., Adriani F., a cura di, *Domenico Antonio Vaccaro sintesi delle arti*, Napoli, Guida, 2005.

Greco M., *Cronaca di Salerno (1709-1787)*, a cura di Pettine E., Salerno, Plectica, 1985.

Gregorietti G., *Introduzione*, in Cipriani R., *Argenti italiani dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Milano, 1956, a cura della Direzione del Museo, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 1956, pp. 9-11.

Grelle Iusco A., a cura di, *Arte in Basilicata*, catalogo della mostra, Matera, Palazzo del Seminario, 1979, Roma, De Luca, 1981, ristampa anastatica, con *Note di aggiornamento* di Grelle Iusco A. e Iusco S., Roma, De Luca, 2001.

Grelle Iusco A., *Note introduttive: fra materiali e storia*, in Grelle Iusco A., a cura di, *Arte in Basilicata*, catalogo della mostra, Matera, Palazzo del Seminario, 1979, Roma, De Luca, 1981, ristampa anastatica, con *Note di aggiornamento* di Grelle Iusco A. e Iusco S., Roma, De Luca, 2001, pp. 13-158.

Grelle Iusco A., Iusco S., *Note di aggiornamento*, in Grelle Iusco A., a cura di, *Arte in Basilicata*, catalogo della mostra, Matera, Palazzo del Seminario, 1979, Roma, De Luca, 1981, ristampa anastatica, con *Note di aggiornamento* di Grelle Iusco A. e Iusco S., Roma, De Luca, 2001.

Grenzi C., Ceschin F.M., a cura di, *La via Francigena del Sud. Percorsi della devozione in Capitanata*, Foggia, Grenzi, 2011.

Grimaldi F., Mascii M., *Giambologna fra tecnica e stile. I crocifissi documentati*, Pistoia, Etruria, 2011.

Grimaldi F., Mascii M., Repetto D., *Mannerism and Baroque. Giambologna - Algardi*, Firenze, Ostolani, 2019.

Grimaldi G., *Istoria delle leggi e magistrati del Regno di Napoli*, Napoli, Stamperia Orsiniana, 1772, X.

Guariglia R., Catello A., Catello M., *Gli Argenti*, in Guariglia R., a cura di, *O Salutaris Hostia*, catalogo della mostra, Montevergine, 2005, Montevergine (Av), Edizioni dei PP. Benedettini, 2005, pp. 25-91.

Guariglia R., *Gli Argenti. Schede*, in Guariglia R., Mollica E., a cura di, *Montevergine barocca*, Montevergine (Av), Edizioni dei PP. Benedettini, 2010, pp. 183-237.

Guastella C., *Attività orafa nella seconda metà del secolo XVI tra Napoli e Palermo*, in *Scritti in onore di Ottavio Morisani*, Catania, Università degli Studi, 1982, pp. 243-292.

Guazzo F., *Paestum, Capaccio antica e il santuario della Madonna del Granato*,

- manoscritto del 1945, a cura di Rossi L., Acciaroli (Sa), Centro di promozione culturale per il Cilento, 2016.
- Guerrieri G., *Per il recupero del patrimonio bibliografico, archivistico, artistico e sacro della Certosa di Padula disperso nell'Ottocento*, Salerno, Grafikart, 1975.
- Guerrillo V., *La chiesa che amo. Storia, fede, arte*, Manocalzati (Av), Printì, 2015.
- Guida G., *Alcuni artisti dei secoli XVII-XIX nelle carte dell'Archivio Storico del Banco di Napoli-Fondazione*, in *Quaderni dell'Archivio Storico*, 2011/13, Napoli, Fondazione del Banco di Napoli, 2014, pp. 383-410.
- Guide storico-artistiche. Vallo di Diano*, Salerno, Laveglia, 1990; *Guide storico-artistiche. Attraverso gli Alburni*, Salerno, Laveglia, 1993.
- Guidotti M., *Viaggio nel pianeta dell'arte orafa*, Cinisello Balsamo (Mi), Pizzi, 1970.
- Haskell F., *La nascita delle mostre*, Yale University, 2000, trad. it. di Armiraglio F. e Adda R., Milano, Skira, 2008.
- Haskell F., *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiana nell'epoca barocca*, ed. a cura di Montanari T., Torino, Einaudi, 2019.
- Honour H., *Goldsmiths & Silversmiths*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1971, ed. italiana, trad. di Lante Rospigliosi della Rovere E., *Orafi e Argentieri*, Milano, Mondadori, 1972.
- I frati osservanti e la società in Italia nel secolo XV*, atti del XL convegno internazionale, Assisi-Perugia, 11-13 ottobre 2012, Spoleto 2013.
- Iannelli I., *Un'ipotesi per Nicola D'Aula: lo sportello di tabernacolo del verso dell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Egiziaca a Forcella a Napoli*, in Abbate F., a cura di, *Percorsi di conoscenza e tutela. Studi in onore di Michele D'Elia*, Napoli, Paparo, 2008, pp. 329-336.
- Il Museo di Guardia Sanframondi*, Salerno, Boccia, 1979.
- Il Museo Filangieri*, Napoli, Guida, 1988.
- Il Settecento italiano. Catalogo generale della mostra e delle sezioni*, Venezia, Palazzo delle Biennali, Giardini, 19 luglio - 10 ottobre 1929, Venezia, Ferrari, 1929.
- Il Settecento italiano. I-II*, Milano, Treves, 1932.
- Imparato A., Pinto G., *Gli eventi che hanno tracciato la storia della Soprintendenza*, in *60 Anni della Repubblica Italiana. 25^{mo} Anniversario della Soprintendenza per le Province di Salerno e Avellino*, in «Bollettino della Soprintendenza per i BAPPSAE per le Province di Salerno e Avellino», numero speciale, 2006, pp. 225-228.
- Imponente A., a cura di, *Il cammino delle certose. I percorsi dell'anima. Napoli, Capri*,

- Padula*, catalogo della mostra, Napoli, Capri, Padula, 21 luglio - 21 ottobre 2017, Napoli, Arte'm, 2018.
- Infante A., *Ricerche storiche su Mercato Cilento*, Acciaroli (Sa), Centro di promozione culturale per il Cilento, 1988.
- Ingrosso C., *Architetture del Rinascimento nel territorio di Salerno: Cilento e Vallo di Diano*, in Gambardella A., a cura di, *L'architettura del Classicismo in Campania e Calabria tra Quattrocento e Cinquecento*, Roma, Aracne, 2006.
- Innella F., *Due viaggiatori inglesi nel Cilento borbonico*, in «Annali storici di Principato Citra», 2, 2010, pp. 183-195.
- Iovino A., *Barocco e Mediterraneo da Juan de Juanes a Lucio Fontana, linee di contiguità culturale nell'antico mare*, catalogo della mostra, Padula, certosa di San Lorenzo, 20 giugno - 3 settembre 1998, Napoli, Electa Napoli, 1998.
- Iovino A., Vezzosi A., a cura di, *Acqua continuum vitae ... il divenire mediterraneo nel racconto dell'arte e della scienza*, catalogo della mostra, Padula, certosa di San Lorenzo, 30 settembre - 5 novembre 2000, Salerno, Artecnicca, 2000.
- Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa, *Facoltà di Lettere. Guida allo Studente. Parte generale. Anno accademico 1999/2000*, Napoli, Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa, 1999.
- Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa, *Diagnostica e restauro. Operatore dei beni culturali. Guida al corso di laurea 2002/2003*, Napoli, Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa, 2002.
- Iuorio C., Minelli D., Pesa D., Scaperrotta E., *Guida al Museo Diocesano di Ariano Irpino-Lacedonia*, Napoli, Conferenza Episcopale Campana, 2002.
- Jorio P., Recanatesi F., a cura di, *Il Tesoro di Napoli*, Napoli, Arte Tipografica, 2007.
- Jorio P., a cura di, *Le meraviglie del Tesoro di San Gennaro. Le pietre della devozione*, catalogo della mostra, Napoli, Cappella di San Gennaro, 9 aprile - 12 giugno 2011, Roma, De Luca, 2011.
- Jorio P., Paolillo C., a cura di, *Il Tesoro di Napoli. I capolavori del Museo di San Gennaro*, catalogo della mostra, Roma, Fondazione Roma, 30 ottobre 2013 - 16 febbraio 2014, Milano, Skira, 2013.
- Jurlaro R., *I De Argenterii argentieri in Lecce nel XV secolo. La memoria di una croce e la scoperta in Francavilla fontana di una corona con punzonatura "LICI"*, in Levante D., a cura di, *Collicite fragmenta. Studi in memoria di Mons. Carmine Maci*, Campi Salentina (Le), Centro Studi "Mons. Carmine Maci", 2007, pp. 73-82.
- Kalby L., *Un ignorato polittico di G.F. Criscuolo*, in «Rivista di studi salernitani», 1, 1968, pp. 255-262.

- Kalby L., *Inediti di Andrea Sabatini nel salernitano*, in «Rivista di studi salernitani», 2, 1968, pp. 193-196.
- Kalby L., *Classicismo e maniera nell'officina meridionale*, Salerno, Società editrice salernitana, 1975.
- Kalby L., *Il feudo di Sant'Angelo a Fasanella*, in Kalby L., a cura di, *Il feudo di Sant'Angelo a Fasanella*, Salerno, Elea Press, 1991, pp. 13-141.
- Kalby L., *Arti figurative e committenza*, in Cestaro A., a cura di, *Storia della Basilicata. III. L'Età moderna*, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 302-339.
- Kalby L., *Santa Maria de Gulia: la documentazione artistica*, in Volpe F., a cura di, *La basilica di S. Maria de Gulia nella storia di Castellabate*, Napoli, Esi, 2000, pp. 157-169.
- La Certosa ritrovata*, catalogo della mostra, Padula, certosa di San Lorenzo, 1988, Roma, De Luca, 1988.
- La Direzione, *Gaetano Filangieri, principe di Satriano*, in «Arte italiana decorativa e industriale», 2, 1892, p. 28.
- La Greca A., Capano A., Chieffallo D., *Cuccaro Vetere tra Stato medioevale, feudalità moderna e municipalità contemporanea*, Acciaroli (Sa), Centro di promozione culturale per il Cilento, 2014.
- La Greca A., *Confraternite nel Cilento*, Acciaroli (Sa), Centro di promozione culturale per il Cilento, 1992.
- La Greca A., *Pellegrini di Cristo. Confraternite nella diocesi di Vallo della Lucania*, Acciaroli (Sa), Centro di promozione culturale per il Cilento, 2012.
- La mostra dell'arte sacra in Calabria*, in «Calabria nobilissima», 1, 1947, p. 4.
- La Trinità delle Monache: il paliotto*, in «Napoli nobilissima», 11, 1902.
- Labagnara C., *Il Museo degli argenti di Guardia Sanframondi dalla costituzione al trafugamento*, in *Annuario 1986*, a cura dell'ASMV, Napoli, s.e., 1987, pp. 311-314.
- Labarte C.J., *Historie des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance*, Paris, Morel, 1864.
- L'Abbate V., a cura di, *Il Tesoro di San Benedetto in Conversano*, catalogo della mostra, Conversano, Polo Museale, Monastero di San Benedetto, 26 gennaio - 31 maggio 2017, Foggia, Grenzi, 2017.
- Labrot G., *Peinture et société à Naples. XVI-XVIII siècles. Commandes collections marchés*, Seyssel, Champ Vallon, 2010.
- Lanza di Scalea P., *Donne e gioielli in Sicilia nel Medio evo e nel Rinascimento*, Palermo-Torino, Clausen, 1892.
- Lanzillotta G., a cura di, *Potere e liturgia. Argenti dell'età barocca in Terra di Bari*, catalogo

- della mostra, Conversano, Polo Museale, 6 aprile - 30 giugno 2014, Bari, Adda, 2014.
- Lanzillotta G., *Potere e liturgia: la scultura d'argento dell'età barocca in Terra di Bari*, in Lanzillotta G., a cura di, *Potere e liturgia. Argenti dell'età barocca in Terra di Bari*, catalogo della mostra, Conversano, Polo Museale, 6 aprile - 30 giugno 2014, Bari, Adda, 2014, pp. 27-47.
- L'arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia. Mostra di arti figurative e di arti applicate dell'Italia meridionale*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 7 marzo - 31 maggio 1953, Roma, De Luca, 1953.
- Laudisio N.M., *Sinossi della Diocesi di Policastro*, Napoli, De Dominicis, 1831, ristampa a cura di G. Galeazzo Visconti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1976.
- Laveglia P., *Presentazione dell'Editore*, Leone A., Vitolo G., a cura di, *Guida alla storia di Salerno e della sua provincia*, Salerno, Laveglia, 1982, I, p. XI.
- Lazzareschi E., *Fonti d'archivio per lo studio delle corporazioni artigiane in Lucca*, in «Bollettino storico lucchese», 9, 1937, pp. 65-81, 141-160.
- Lazzareschi E., *Libro della comunità dei mercanti lucchesi in Bruges*, Milano, Malfasi, 1947.
- Leardi G., a cura di, *Valadier. Splendore nella Roma del Settecento*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Borghese, 28 ottobre 2019 - 2 febbraio 2020, Firenze, Officina Libraria, 2019.
- Leardi R.C., *Il ciclo ritrovato di Bernardino Fera nella 'sacra grotta' di Santa Maria della Sanità*, in *La chiesa e le catacombe di San Gaudosio. Storia di un restauro*, Napoli, Arte'm, 2017, pp. 31-45.
- Leardi R.C., *Oggetti ordinari e straordinari. Nuovi documenti sulla produzione di argenti nella Napoli del secondo Seicento*, in «Locus amoenus», 17, 2019, pp. 67-86.
- Leicht P.S., *Operati artigiani agricoltori in Italia dal VI al XVI secolo*, Milano, Giuffrè, 1946.
- Lenormant F., *A travers l'Apulie et la Lucanie. Notes de voyage*, Paris, A. Lévy, 1883.
- Leolini F., *Il restauro dei calici della chiesa di San Nicola di Bari a Lagonegro: descrizione, ricerca storico-artistica e osservazioni stilistiche*, in «Bollettino storico della Basilicata», 29, 2013, pp. 335-366.
- Leone A., Vitolo G., a cura di, *Guida alla storia di Salerno e della sua provincia*, Salerno, Laveglia, 1982.
- Leone de Castris P., a cura di, *Castel Nuovo. Il Museo Civico*, Napoli, De Rosa, 1990.
- Leone de Castris P., *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606 L'ultima maniera*, Napoli, Electa Napoli, 1991.
- Leone de Castris P., *Le origini, dal XII al XIV secolo*, in Venturoli P., a cura di, *Scultura lignea in Basilicata dalla fine del XII alla prima metà del XVI secolo*, catalogo della

- mostra, Matera, Palazzo Lanfranchi, 1° luglio - 31 ottobre 2004, Torino, Allemandi, 2004, pp. 3-27.
- Leone de Castris P., *Arti figurative: il Trecento*, in Fonseca C.D., a cura di, *Storia della Basilicata. II. Il Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. 791-817.
- Leone de Castris P.L., a cura di, *Ori, argenti, gemme e smalti della Napoli angioina 1266-1381*, catalogo della mostra, Napoli, Cappella e Museo del Tesoro di San Gennaro, 11 ottobre - 31 dicembre 2014, Napoli, Arte'm, 2014.
- Leone de Castris P., a cura di, *Il Museo Abbaziale di Montevergine. Catalogo delle opere*, Napoli, Art Studio Paparo, 2016.
- Leone de Castris P., *La "chiesa della città" e il suo patrimonio d'arte, dal Cinque al Settecento*, in Milano S., *La chiesa di Santa Maria de Jesu. Santuario di San Francesco e Sant'Antonio in Cava de' Tirreni*, Cava de' Tirreni (Sa), Areablu, 2017, pp. 257-298.
- Leone de Castris P., *Il Moderno a Cava*, in «Napoli nobilissima», 4, 1, 2018, pp. 49-56.
- Leone de Castris P., *Sculture in legno medioevali nella penisola sorrentino-amalfitana*, Castellammare di Stabia (Na), Longobardi, 2018.
- Leone G., *La Croce di San Pietro a Magisano. Una lettura*, in «I foglietti d'arte», 2, Paola, Publiepa, 1998.
- Leone G., *Pange lingua. Fonti visive calabresi per l'iconografia dell'Eucarestia*, in Leone G., a cura di, *Pange lingua. L'Eucarestia in Calabria. Storia Devozione Arte*, Catanzaro, Abramo, 2002, pp. 163-268.
- Leone G., a cura di, *Pange Lingua. L'Eucaristia in Calabria. Storia Devozione Arte*, Catanzaro, Abramo, 2002.
- Leone G., *La Stauroteca di Cosenza*, Napoli, Paparo, 2006.
- Leone G., *Scultori di confine. Alcuni esempi di scultura in legno nell'area del Pollino (...e di altre zone della Calabria settentrionale e della Basilicata meridionale tra il Cinquecento e il Settecento)*, in «Studi medievali e moderni», 15, 2011, pp. 309-336.
- Leone S., *Notizie su artisti ed opere d'arte del sec. XVI estratte dai registri di amministrazione della Badia di Cava*, in «Benedectina», 24, 1977, pp. 333-381.
- Lestingi M., *Putignano*, in Lanzillotta G., a cura di, *Potere e Liturgia. Argenti dell'età barocca in Terra di Bari*, catalogo della mostra, Conversano, 6 aprile - 30 giugno 2014, Bari, Adda, 2014, pp. 307-308.
- Levi C., *L'Autore all'Editore*, in Levi C., *Cristo si è fermato a Eboli*, prima ed. 1945, seconda ed., con presentazione dell'Autore, Torino, Einaudi, 1963, p. III.
- Levi D., *L'affermazione di una figura professionale. Lo storico dell'arte fra tutela e insegnamento*, in «Annali di Critica d'arte», 2013, pp. 26-29.
- Lipinsky A., *Brass plates from the Abruzzi*, in «Goldsmith's Journal», 27, 1930, pp. 118-121.

- Lipinsky A., *Un gruppo di documenti artistici poco noti*, in «Per l'arte sacra», 7, 1930, pp. 3-13.
- Lipinsky A., *La sacra immagine nella "Sacra Sanctorum" lateranense*, in «L'illustrazione vaticana», 3, 1932, pp. 89-93.
- Lipinsky A., *Mediaeval Goldsmith's Art in Calabria*, in «The Goldsmith's Journal», 30, 1933, pp. 66.
- Lipinsky A., *Mediaeval Goldsmith's Art in Calabria*, in «The Goldsmith's Journal», 29, 1933, pp. 65-70, 255-258.
- Lipinsky A., *Opere di oreficeria medioevale sulla costiera amalfitana*, in «Bollettino di Storia dell'arte», 1, 1973.
- Lipinsky A., *Oreficerie medievali nel Tesoro di S. Pietro in Vaticano*, in «L'illustrazione vaticana», 4, 1933, pp. 205-217, 502-504, 983-984.
- Lipinsky A., *Antichi tesori d'arte da chiese e monasteri tra Salerno e Sorrento*, in «Per l'arte sacra», 11, 1934, pp. 45-52.
- Lipinsky A., *La datazione dei lavori di argenteria quattrocentesca di scuola napoletana esistenti in Calabria*, in «Brutium», 6, 1934, pp. 7-9.
- Lipinsky A., *Art treasures of Southern Italy*, in «The Goldsmith's Journal», 33, 1935, pp. 45-53.
- Lipinsky A., *La croce smaltata del Duomo di Cosenza*, in «Brutium», 1-2, 1935, pp. 25-29.
- Lipinsky A., *Arte sacra minore: il tesoro della cattedrale di Scala*, in «L'Osservatore romano», 13 novembre 1940, p. 3.
- Lipinsky A., *Cimeli d'arte religiosa: la crocetta della Badia di Cava dei Tirreni*, in «L'Osservatore romano», 19 luglio 1940, p. 3.
- Lipinsky A., *Anelli paleocristiani e bizantini in Calabria*, in «Archivio storico per la Calabria e la Lucania», 4, 1943-44, pp. 214-228.
- Lipinsky A., *Il busto di San Bruno*, in «L'osservatore romano», 8 settembre 1943, p. 3.
- Lipinsky A., *Studi e ricerche sull'antica oreficeria italiana*, in «Calabria nobilissima», 1948, pp. 113-117.
- Lipinsky A., *Curiosità storiche*, in «Archivio storico per la Calabria e la Lucania», 3-4, 1949, pp. 191-195.
- Lipinsky A., *Il Tesoro di San Pietro. Guida - Inventario*, Città del Vaticano, 1950.
- Lipinsky A., *L'arte orafa normanno-sicula*, in *Annali della Accademia del Mediterraneo. Volume I - 1952-53*, Palermo, Rassegna Mediterranea, 1954, pp. 46-74.
- Lipinsky A., *La stauroteca di Cosenza e l'oreficeria siciliana nel secolo XII*, in «Calabria nobilissima», 25, 1955, pp. 76-103.

- Lipinsky A., *Lo studio delle arti minori nell'Italia meridionale*, in «Archivio storico per la Calabria e la Lucania», 1-2, 1956, pp. 71-81.
- Lipinsky A., *Campania, la stauroteca di Gaeta già nel Cenobio di S. Giovanni a Piro*, in «Bollettino della Badia greca di Grottaferrata», 11, 1957, pp. 91-105.
- Lipinsky A., *Per una storia dell'oreficeria nel reame di Napoli e Sicilia. La stauroteca di Gaeta*, in «Il Fuidoro. Cronache napoletane», 1-2, 1957.
- Lipinsky A., *Per una storia dell'oreficeria nel reame di Napoli e Sicilia. La croce del Pantokrator nel Duomo di Gaeta*, in «Il Fuidoro. Cronache napoletane», 3, 1957.
- Lipinsky A., *Per una storia dell'oreficeria nel reame di Napoli e Sicilia. Le quattro lastre d'argento istoriate della collezione Martin Le Roy*, in «Il Fuidoro. Cronache napoletane», 3, 1957.
- Lipinsky A., *Il busto di S. Bruno scultura in argento di Francesco Laurana*, in «Brutium», 37, 1958, pp. 2-4.
- Lipinsky A., *L'arte orafa siciliana sotto i Normanni (1072-1194)*, in «Il Fuidoro», 3-4, 1958, pp. 79-89.
- Lipinsky A., *Di Francesco Laurana un busto di San Bruno?*, in «Arte cristiana», 47, 1959, pp. 115-122.
- Lipinsky A., *La chiesa metropolitana di Capua e il suo tesoro*, in «Archivio storico di Terra di Lavoro», 3, 1960-64, pp. 341-435.
- Lipinsky A., *Antonello Sublucano. Un ignoto orefice ed una croce del 1507*, in «Napoli nobilissima», 1, 2, 1961, pp. 65-73.
- Lipinsky A., *Argenterie quattrocentesche in Calabria*, in «Almanacco Calabrese», 1, 1961, pp. 29-50.
- Lipinsky A., *Cimeli cavensi. I. La stauroteca aurea della Badia della SS. Trinità di Cava dei Tirreni*, in «Apollo», 1, 1961, pp. 99-107.
- Lipinsky A., *La mitra vescovile di Scala*, in «Partenope», 2, 4, 1961.
- Lipinsky A., *Cimeli cavensi. Il busto-reliquiario di S. Felicita nella Badia Benedettina di Cava dei Tirreni*, in «Apollo», 2, 1962, pp. 137-145.
- Lipinsky A., *L'antica ferula degli arcivescovi di Sorrento*, in «Napoli nobilissima», 1, 5, 1962, pp. 182-186.
- Lipinsky A., *Un reliquiario napoletano nel Tesoro di San Pietro*, in «Napoli nobilissima», 2, 4, 1962, pp. 141-146.
- Lipinsky A., *La provenienza dell'argento per la Real Zecca di Napoli*, in «Numismatica», 1, 1964, pp. 59-61.
- Lipinsky A., *Oreficeria e argenteria in Europa dal XVI al XIX secolo*, Novara, De Agostini, 1965.

- Lipinsky A., *L'arte orafa napoletana sotto gli Angiò*, in *Dante e l'Italia meridionale*, atti del II congresso nazionale di studi danteschi, Caserta, 10 - 16 ottobre 1965, Firenze, Olschki, 1966, pp. 170-215.
- Lipinsky A., *Marchi dell'argenteria e oreficeria europee dal XVI al XIX secolo*, Novara, De Agostini, 1966.
- Lipinsky A., *La croce degli Orsini del 1344 e l'arte orafa napoletana*, in «Napoli nobilissima», 6, 3-4, 1967, pp. 123-134.
- Lipinsky A., *Il reliquiario di s. Costanzo in S. Stefano a Capri. Contributi per la storia dell'arte orafa nel Regno di Napoli e Sicilia*, in «Napoli nobilissima», 7, 1968, pp. 34-40.
- Lipinsky A., *Croci processionali trecentesche a Barbona e a Sant'Elpidio*, in «Napoli nobilissima», 8, 1969, pp. 26-32.
- Lipinsky A., *L'arte orafa nella Napoli aragonese. Le ferule vescovili di Potenza, Tropea, Reggio Calabria e Troina*, in «Napoli nobilissima», 9, 1970, pp. 24-33.
- Lipinsky A., *Le arti dell'oro e dell'argento nel Regno di Napoli durante il dominio degli Aragona. Primo saggio di topografia e bibliografia*, in «Rassegna d'arte», 2, 1972, pp. 12-25.
- Lipinsky A., *Calici per Gioacchino da Fiore. L'«Argentera» e gli argentieri di Longobucco e le origini di una scuola orafa in Calabria Citeriore*, in «Archivio storico per le province napoletane», 90, 1973, pp. 167-186.
- Lipinsky A., *Per la storia dell'arte orafa in Taranto nel Quattrocento. L'ostensorio argenteo di Grottaglie*, in Paone M., a cura di, *Studi di storia pugliese in onore di Giuseppe Chiarelli*, Galatina (Le), Congedo, 1973, II, pp. 297-320.
- Lipinsky A., *Recensioni. Elio e Corrado Catello, Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, in «Archivio storico per le province napoletane», 90, 2, 1973, pp. 439-444.
- Lipinsky A., *Scuole argentarie in Calabria Citra*, in «Almanacco calabrese», 22-23, 1972-1973, pp. 157-169.
- Lipinsky A., *Topografia e bibliografia per gli ori, argenti, nielli, smalti, gioielli dal tardo romano al bizantino nell'Italia meridionale. I. Campania*, in *La Chiesa greca in Italia dall'VIII al XVI secolo*, atti del convegno interecclesiale, Bari, 30 aprile - 4 maggio 1969, Padova, 1973.
- Lipinsky A., *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, in «Arte cristiana», 62, 1974, pp. 240-248.
- Lipinsky A., *Da libri e periodici. Catello Corrado, Catello Elio, Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, in «Napoli Nobilissima», 13, 1974.
- Lipinsky A., *Argenterie antiche in Basilicata. La croce del conte Ruggero del 1423 nella chiesa di S. Leone Magno a Missanello*, in *Giacomo Racioppi ed il suo tempo*, atti del I congresso nazionale di studi sulla storiografia lucana, Rifreddo-Moliterno, 1971, Galatina (Le), Congedo, 1975, pp. 291-306.

- Lipinsky A., *Calici per Gioacchino da Fiore. L'«Argentera» e gli argentieri di Longobucco e le origini di una scuola orafa in Calabria*, in *Dante nel pensiero e nella esegesi dei sec. XIV e XV*, atti del II congresso di studi danteschi, Melfi, 1970, Firenze, Olschki, 1975, pp. 189-212.
- Lipinsky A., *Oro, argento, gemme e smalti. Tecnologia delle arti dalle origini alla fine del Medioevo*, Firenze, Olschki, 1975.
- Lipinsky A., *Una pisside a Brindisi di arte orafa napoletana del periodo aragonese. Contributo alla simbologia della sfera e della croce spaziale*, in «Brundisii Res», 7, 1975.
- Lipinsky A., *Un reliquiario napoletano del periodo angioino*, in «Napoli nobilissima», 15, 1976, pp. 45-47.
- Lipinsky A., *Il Tesoro Sacro medievale della costiera amalfitana*, in Centro "Raffaele Guariglia" di Studi Salernitani, a cura di, *Amalfi nel Medioevo*, atti del congresso internazionale, Amalfi, 14 - 16 giugno 1973, Salerno, De Luca, 1977, pp. 403-412.
- Lipinsky A., *La Ferula abbaziale di S. Roberto di Molesmes promotore della riforma cistercense, capolavoro della scuola orafa di Amalfi (anno 1092)*, Roma, 1978, dattiloscritto.
- Lipinsky A., *Il trafugamento del tesoro di Boscoreale, oggi al Louvre*, in «Napoli nobilissima», 18, 1979, pp. 234-238.
- Lipinsky A., *Le arti dell'oro e dell'argento nel Regno di Napoli durante il dominio degli Aragona. Primo saggio di topografia e bibliografia*, in *IX Congresso di Storia della Corona d'Aragona. 3. Comunicazioni*, atti del congresso, Napoli, 11 - 15 aprile 1973, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 1984, pp. 133-149.
- Lipinsky A., Catello E., *Il Tesoro*, in Fiengo G., Strazzullo F., a cura di, *La Badia di Cava, Cava de' Tirreni (Sa)*, Di Mauro, 1990, II, pp. 141-190.
- Lipinsky A., Lipinsky L., *Il tesoro sacro della Costiera amalfitana*, a cura di Franciosa N., Amalfi (Sa), Centro di cultura e storia amalfitana, 1989.
- Liscia Bemporad D., *Incontro di culture in Terra di Bari*, in Lanzillotta G., a cura di, *Potere e liturgia. Argenti dell'età barocca in Terra di Bari*, catalogo della mostra, Conversano, Polo Museale, 6 aprile - 30 giugno 2014, Bari, Adda, 2014, pp. 19-26.
- Liscia Bemporad D., a cura di, *Le mostre di Firenze capitale*, Roma, Carocci, 2015.
- L'Italia splendida*, catalogo della mostra, L'Aja, 29 ottobre - 31 novembre 1956, L'Aja, Gemeente Museum, 1956.
- Liuzzi F., *Un pregevole esemplare di arte argentaria napoletana del Settecento nella Cattedrale di Acquaviva*, in «Bollettino d'arte», 112, 2000, pp. 53-72.
- Liuzzi F., *Dalla Capitale al Regno. L'arte argentaria religiosa napoletana in Puglia tra Cinquecento e Novecento: presenze ad Acquaviva delle Fonti dal XVIII al XX secolo*, in «Bollettino d'arte», 146, 2008, pp. 105-128.

- Liuzzi F., *Dalla Capitale al Regno. L'arte argenteria religiosa napoletana in Puglia tra Cinquecento e Novecento: presenze ad Acquaviva delle Fonti dal XVIII al XX secolo*, in «Bollettino d'arte», 145, 2008, pp. 69-102.
- Liuzzi F., *Il paliotto d'argento dell'altare del Sacramento di Acquaviva è veramente cinquecentesco?*, in «Napoli nobilissima», 1, 2010, pp. 235-242.
- Liuzzi F., *Acquaviva delle Fonti*, in Lanzillotta G., a cura di, *Potere e Liturgia. Argenti dell'età barocca in Terra di Bari*, catalogo della mostra, Conversano, Polo Museale, 6 aprile - 30 giugno 2014, Bari, Adda, 2014, pp. 167-199.
- Lojacono L., *Argenteria sacra tra XVIII e XIX secolo nella cattedrale di Maria SS. Assunta*, in «Daidalos», 3, 2003, pp. 26-33.
- Lojacono L., *La suppellettile ecclesiastica: argentieri messinesi e napoletani tra XVIII e XIX secolo*, in Agostino R., *Il Museo dell'Arciconfraternita di Maria SS. del Carmine a Bagnara*, Reggio Calabria, Iiriti, 2006, pp. 33-151.
- Lojacono L., *Per una storia dell'oreficeria sacra in Calabria tra XVI e XVIII secolo: contributi su argentieri napoletani e nuove ipotesi d'indagine*, in «Rivista storica calabrese», 28, 1/2, 2007 (2009), pp. 169-214.
- Lojacono L., *Saggio sull'oreficeria sacra dell'Ottocento nella Calabria meridionale*, in «Arte cristiana», 885, 2014, pp. 435-458.
- Longhi R., *Relazione sul servizio di catalogo delle cose d'arte e sulle pubblicazioni connesse*, in «Bollettino d'arte», 2, 1938-39, pp. 144-149.
- Longhi R., *Dei restauri*, in «Paragone», 23, 1951.
- Longhi R., a cura di, *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra, Milano, aprile - giugno 1958, Milano, Silvana, 1958.
- Lorenzetti G., [Introduzione], in *Argenterie settecentesche italiane sacre e profane. Catalogo degli oggetti esposti alla mostra retrospettiva annessa alla seconda mostra-mercato dell'oreficeria moderna nella Galleria Napoleonica*, Venezia, Galleria Napoleonica, 2 agosto - 22 settembre 1938, Venezia, Ferrari, 1938, pp. 7-13.
- Lorizzo L., *Le "ruine" del Musaeum Romanum di Francesco Angeloni. Bellori, gli Orsini, Giambologna e tre nuovi elenchi di bronzi e anticaglie*, in Mazzetti di Pietralata C., Amendola A., a cura di, *Gli Orsini e i Savelli nella Roma dei Papi. Arte e mecenatismo di antichi casati dal feudo alle corti barocche europee*, Milano, Silvana, 2017, pp. 355-370.
- Lorizzo L., a cura di, *L'Italia di Julius von Schlosser*, Roma, De Luca, 2018.
- Lucchese R., *La chiesa dei Gerolamini*, in *Quaderni dell'Archivio Storico. 2007/08*, Napoli, Fondazione Banco di Napoli, 2009, pp. 587-614.
- Lugli A., *Museologia*, Milano, Jaca Book, 1992, ristampa, 2001, pp. 23-24.
- Luise A., Savoia R., *Civiltà del '700 a Napoli: indagine conoscitiva sul pubblico*, in «Bollettino d'arte», 11, 1981, pp. 127-136.

- Macchiaroli S., *Diano e l'omonima sua valle. Ricerche storico-archeologiche*, Napoli, Rondinella, 1868.
- Maiese G., *Vallo Lucano e suoi dintorni, raccolta di notizie storiche*, a cura di Rossi L., Casalvelino (Sa), Galzerano, 1983.
- Maiese G., *Notizie storiche intorno alla Baronìa di Novi Velie e della città di Vallo della Lucania*, manoscritto del 1911, a cura di Rossi L., Acciaroli (Sa), Centro di promozione culturale per il Cilento, 2016.
- Maiese G., *La chiesa della Madonna delle Grazie di Vallo della Lucania, sue origini storiche. Resoconto dei lavori eseguiti per cura del rettore*, Vallo della Lucania (Sa), Stabilimento Tipografico L. Spera, 1919.
- Maietta I., a cura di, *Recuperi e restauri ad Agerola*, catalogo della mostra, Agerola, chiesa di San Matteo, luglio - ottobre 1990, Castellammare di Stabia (Na), Longobardi, 1990.
- Maietta I., *Il Museo Civico. Le arti decorative*, in Leone de Castris P., a cura di, *Castel Nuovo. Il Museo Civico*, Napoli, De Rosa, 1990, pp. 207-208.
- Majetti R., *Associazioni di arti e mestieri per diritto romano. Corporazioni di arti e mestieri napoletani dal XIV al XIX secolo*, Napoli, La Cava, 1885.
- Malaguzzi Valeri F., *I codici miniati di Nicolò di Giacomo e della sua scuola in Bologna*, in «Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna», 11, 1-3, 1893, pp. 120-158.
- Malaguzzi Valeri F., *Catalogo delle miniature e dei disegni posseduti dall'archivio*, Bologna, Archivio di Stato, 1898.
- Malaguzzi Valeri F., *La corte di Lodovico il Moro*, Milano, Hoepli, 1913-23.
- Malaspina R., *Argenti di Giuseppe Rossi a Bagnara*, in «Calabria sconosciuta», 14, 1991, pp. 37-40.
- Maltese C., a cura di, *Le tecniche artistiche*, Milano, Mursia, 1973, ristampa, Milano, Mursia, 2000.
- Maltese C., *Prefazione*, in Maltese C., a cura di, *Le tecniche artistiche*, Milano, Mursia, 1973, ristampa, Milano, Mursia, 2000, pp. 5-6.
- Malzone G., *Antichi luoghi di culto nel territorio di Castellabate. 2. La Cappella dell'Annunziata*, in «Le nostre radici», 3, 1995, pp. 10-18.
- Mancini G., *La confraternita del SS. Rosario in Ponticelli*, Napoli, Il Quartiere, 1992.
- Marafioti G., *Croniche et antichità di Calabria*, Padova, Uniti, 1601, ristampa, Bologna, Forni, 1975.
- Marcenaro C., *Il Museo del Tesoro della Cattedrale di Genova*, Milano, Silvana, 1969.

- Marchese D., Ricco A., *Una segnalazione. Il Museo Sansossiano di Frattamaggiore*, in Abbate F., a cura di, *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, Napoli, Paparo, 2006, II, pp. 603-612.
- Marchese D., Ricco A., *Gli argenti del Museo Sansossiano, dalla catalogazione al catalogo*, in *Gli argenti sacri del Museo Sansossiano. Frattamaggiore*, Sorrento (Na), Di Mauro, 2013, pp. 25-90.
- Marchionibus M.R., *Il Cilento bizantino. Il monastero di Santa Maria de Pactano*, Vatolla (Sa), Palazzo Vargas, 2004.
- Marcigliano D., *Arte e Fede. La via della bellezza del Santuario Antoniano di Polla*, Cava de' Tirreni (Sa), Areablu Edizioni, 2016.
- Mariacher G., *Argenti italiani*, Milano, Görlich, 1965.
- Mariacher G., *Oreficeria sacra veneziana dal XVI al XIX secolo*, Firenze, Sansoni, 1971, estratto da *Il tesoro e il museo*, Firenze, Sansoni, 1971, pp. 201-231.
- Mariacher G., a cura di, *Oreficeria sacra del Friuli occidentale, secc. XI-XIX*, catalogo della mostra, Pordenone, 28 dicembre 1975 - 28 febbraio 1976, Pordenone, Grafiche editoriali, 1976.
- Mariacher G., *Sebastiano Ricci e l'oreficeria sacra a Venezia nel Settecento*, in Serra A., a cura di, *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo*, Udine, Villa Manin di Passariano, 26 - 2 maggio 1975, Milano, Electa, 1976, pp. 144-146.
- Mariacher G., *Angelo Scarabello orefice estense a Padova*, in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, Napoli, Sagraf, 1984, I, pp. 547-553.
- Mariacher G., *Le arti del vetro, dell'oreficeria e del bronzo nella prima metà dell'Ottocento*, in Marinelli S., a cura di, *Il Veneto e l'Austria. Vite e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, catalogo della mostra, Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 aprile - 20 ottobre 1989, Milano, Electa, 1989, pp. 292-298.
- Mariacher G., *Luigi Merlo orafo vicentino della prima metà del secolo XIX*, in Bergamini G., Goi P., a cura di, *Ori e tesori d'Europa*, atti del convegno, Udine, Castello, 3 - 5 dicembre 1991, Udine, Arti grafiche friulane, 1992, pp. 457-466.
- Marini C., *Il recupero degli argenti sacri nel Salento*, in Poso R., a cura di, *Storia e critica dell'attività di conservazione del patrimonio storico-artistico in Italia meridionale (1750-1950)*, atti del seminario di studi, Lecce, Università degli Studi, 17 - 19 novembre 2006, Galatina (Le), Congedo, 2007, pp. 201-208.
- Marino A., *Luisa Mortari la lady di ferro dell'arte italiana*, in «La Repubblica», 17 settembre 2003.
- Marra E., *Il maestro G.S.M. Un contributo per la conoscenza dell'arte orafa napoletana*, in *Itinerari. Contributi alla storia dell'arte in memoria di Maria Luisa Ferrari*, Bologna-Firenze, Nuova Alfa Editoriale-S.P.E.S., 1979, I, pp. 135-138.
- Marrocco O., cura di, *Frammenti di arte che rivivono. Recupero e restauri del Museo*

- Eleousa di San Mauro Cilento*, a San Mauro Cilento, Associazione Culturale Eleousa, 2009.
- Mascilli Migliorini P., *Il Palazzo e le residenze reali*, in Cioffi R., a cura di, *Le vite di Carlo di Borbone. Napoli, Spagna e America*, Napoli, Arte'm, 2018, pp. 280-288.
- Masiello R., a cura di, *Catalogo del Museo Diocesano di: Ariano & Lacedonia*, Ariano Irpino (Av), G&P Grafica, 2017.
- Masuccio Salernitano, *Il Novellino*, ed. consultata, Milano, Rizzoli, 1990.
- Mattiocco E., *L'oreficeria medievale abruzzese: la scuola di Sulmona*, in «Abruzzo», 6, 2-3, 1968, pp. 136-141.
- Mattiocco E., *Dai tesori delle Cattedrali all'oreficeria popolare*, in Gandolfi A., Mattiocco E., a cura di, *Ori e Argenti d'Abruzzo dal Medioevo al XX secolo*, Pescara, Carsa, 1996, pp. 7-66.
- Mavelli R., *Il Tesoro della Basilica: storia di donazioni e spoliazioni*, in Belli D'Elia P., a cura di, *L'Angelo, la Montagna, il Pellegrino*, Foggia, Grenzi, 1999, pp. 182-209.
- Mavelli R., *Oreficeria e argenteria sacra e profana*, in Gelao C., a cura di, *La Puglia al tempo dei Borbone*, Bari, Adda, 2000, pp. 231-244.
- Mavelli R., *Argenti e arredi liturgici*, in Mavelli R., Tripputi A.M., a cura di, *Per la gloria dell'Arcangelo*, Foggia, Grenzi, 2001, p. 15-72.
- Mavelli R., *Il Tesoro della basilica: storia di donazioni e spoliazioni*, in Belli D'Elia P., a cura di, *L'Angelo la Montagna il Pellegrino. Monte Sant'Angelo e il santuario di San Michele del Gargano*, seconda ed., Foggia, Grenzi, 2003, pp. 128-207.
- Mavelli R., *Testimonianze letterarie e frammenti di arredo*, in Belli D'Elia P., a cura di, *L'Angelo la Montagna il Pellegrino. Monte Sant'Angelo e il santuario di San Michele del Gargano*, seconda ed., Foggia, Grenzi, 2003, pp. 156-181.
- Mavelli R., *Oreficeria e argenteria nel Cinquecento*, in Fonseca C.D., a cura di, *Storia della Basilicata. II. Il Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. 899-919.
- Mavelli R., *I busti d'argento dei santi patroni di Troia*, in Gravina A., a cura di, *Atti del 27 Convegno nazionale sulla Preistoria-Protostoria-Storia della Daunia*, San Severo, 25 - 26 novembre 2006, San Severo (Fg), Centro Grafico, 2007, pp. 295-310.
- Mavelli R., *Oro e argento del sacro*, in Grenzi C., a cura di, *In tabula. Colori e cultura del Tavoliere di Puglia*, Foggia, Grenzi, 2008, pp. 176-185.
- Mavelli R., *Il Tesoro di San Cataldo a Corato. Argenti liturgici e ori votivi*, Corato, Graziani, 2012.
- Mavelli R., *Il Tesoro della Cattedrale di Troia. Gli argenti*, Foggia, Grenzi, 2017.
- Mavelli R., *Sacri splendori: il Tesoro della Madonna del Rosario e le sue gemme*, in L'Abbate V., a cura di, *Il 'tesoro' di san Benedetto in Conversano*, catalogo della mostra, Conversano, Polo Museale, 26 gennaio - 31 maggio 2017, Foggia, Grenzi, 2017, pp.

303-324.

- Mavelli R., Tocci M., Tripputi A.M., a cura di, *Tra Sacro e Profano. I gioielli nei tesori delle chiese e nella ritrattistica dal '700 al '900*, catalogo della mostra, Bisceglie, Cattedrale, 15 settembre - 15 ottobre 2000, Bari, Castello Svevo, 22 ottobre - 15 dicembre 2000, Lavello, Finiguerra, 2000.
- Mavelli R., Tripputi A.M., a cura di, *Ori del Gargano*, Foggia, Grenzi, 2005.
- Mazzella S., *Descrizione del Regno di Napoli*, Napoli, Giovanni Battista Cappelli, 1586.
- Mazzotti L., *ad vocem, Angelo Lipinsky*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005, LXV, in www.treccani.it.
- Mazzucca P.P., a cura di, *Santuario Franciscano di Sant'Antonio in Polla. Lavori di restauro e valorizzazione*, Caggiano (Sa), Carucci, 2009.
- Melchiorre V.A., *Il Tesoro della Basilica di S. Nicola di Bari*, Bari, Centro Studi Nicolaiani, 1993.
- Melchiorre V.A., *La storia del Tesoro di San Nicola di Bari dalle testimonianze di archivio*, in Milella N., Pugliese V., a cura di, *Cittadella nicolaiana: un progetto verso il 2000*, catalogo della mostra, Bari, Castello Svevo, 2 dicembre 1995 - 10 marzo 1997, Bari, Adda, 1995, pp. 104-115.
- Mello M., *Paestum. Ricerche di storia antica (dagli scritti 1962-2011)*, Napoli, Arte Tipografica, 2012.
- Mello M., *Paestum. Vescovi e territorio tra XVI e XVIII secolo. Nuovi documenti*, in «Rassegna storica salernitana», 63, 1, 2015, pp. 85-106.
- Mercuri C., *La Vera Croce. Storia e leggenda dal Golgota a Roma*, Bar, Laterza, 2014.
- Messina B., Chiarenza S., *Misura e forma di architetture del passato: il ponte di Luigi Vanvitelli a Eboli*, in «Disegnare con», 8, 15, 2015.
- Miccio G., *Il recupero della Certosa tra passato e futuro*, in «Bollettino della Soprintendenza per i BAPPSAE di Salerno e Avellino», 2006, pp. 49-64.
- Miccio G., *Il recupero della Certosa tra passato e futuro*, in Carlone C., a cura di, *Storia, arte e medicina nella Certosa di Padula. 1306-2006*, atti del convegno, Padula-Monte San Giacomo, 28 - 29 gennaio 2006, Salerno, Laveglia, 2006, pp. 279-301.
- Miccio G., *La Certosa di San Lorenzo. Storia di un restauro*, Napoli, Paparo, 2015.
- Migliaccio F., *Indice degli statuti o capitolarioni di artisti napoletani*, Napoli, Fratelli Orfeo, 1880.
- Migliaccio F., *Statuti de la nobile arte de li Orefici napolitani, riformati ne l'anno de lo Signore mille trecento ottanta*, in «Archivio storico campano», 2, 1892-93, pp. 410-418.
- Milano S., *S. Pietro a Siepi. Guida alla chiesa e al museo*, Cava de' Tirreni (Sa), De Rosa, 2004.

- Milano S., *La Cattedrale di Santa Maria della Visitazione in Cava de' Tirreni*, Salerno, Gaia, 2014.
- Milano S., *La Chiesa di Santa Maria de Jesu*, Cava de' Tirreni (Sa), Areablu, 2017, pp. 125, 202-203.
- Milano S., *La chiesa di Santa Maria de Jesu. Santuario di San Francesco e Sant'Antonio in Cava de' Tirreni*, Cava de' Tirreni (Sa), Areablu, 2017.
- Milillo S., Pice N., a cura di, *Gli argenti della Cattedrale di Bitonto*, catalogo della mostra, Bitonto, chiesa di San Francesco della Scarpa, 20 - 30 dicembre 1995, con introduzione di M. Pasculli Ferrara, Bitonto (Ba), Comune, 1995.
- Minerva M., *Catalogazione degli argenti sacri esistenti nelle chiese di Manduria*, tesi di laurea, Università degli Studi di Lecce, facoltà di Conservazione dei beni culturali, a.a. 1996/97.
- Molajoli B., *Musei ed opere d'arte di Napoli attraverso la guerra*, Napoli, Soprintendenza alle gallerie, 1948.
- Molajoli B., *Prefazione*, in Catello C., Catello E., *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, Napoli, Edizioni del Banco di Napoli, 1972, pp. IX-XII.
- Molajoli B., *Prefazione*, in Catello C., Catello E., *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, Napoli, Giannini, 1973, pp. 11-19.
- Molinier É., *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du V^e à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Levy, 1896-1919.
- Montanari T., *Bernini per Bernini: il secondo "Crocifisso" monumentale. Con una digressione su Domenico Guidi*, in «Prospettiva», 136, 2009, pp. 2-25.
- Montanari T., *A cosa serve Michelangelo?*, Torino, Einaudi, 2011.
- Montanari T., *Privati del patrimonio*, Torino, Einaudi, 2015.
- Montanari T., *La libertà di Bernini. La sovranità dell'artista e le regole del potere*, Torino, Einaudi, 2016.
- Montanari T., Trione V., *Contro le mostre*, Torino, Einaudi, 2017.
- Montanari T., *L'ora d'arte*, Torino, Einaudi, 2019.
- Montevecchi B., *Argenteria barocca romana in Terra di Bari*, in Lanzillotta G., a cura di, *Potere e liturgia. Argenti dell'età barocca in Terra di Bari*, catalogo della mostra, Conversano, Polo Museale, 6 aprile - 30 giugno 2014, Bari, Adda, 2014, pp. 71-79.
- Montevecchi B., a cura di, *Sculture preziose. Oreficeria sacra nel Lazio da XIII al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Città del Vaticano, 30 marzo - 30 giugno 2015, Roma, Gangemi, 2015.
- Montevecchi B., Vasco Rocca S., a cura di, *Dizionari terminologici. Suppellettile liturgica*, Firenze, Centro Di, 1987.

- Morassi A., *Antica oreficeria italiana*, in *Quaderni della Triennale*, Milano, Hoepli, 1936.
- Morassi A., *Tesori d'arte antica alla Triennale. L'oreficeria italiana*, in «Le vie d'Italia nel mondo», 4, 1936, pp. 683-703.
- Morassi A., *Il tesoro dei Medici. Oreficerie, argenterie, pietre dure*, Milano, Silvana, 1963.
- Morazzoni G., *Mostra delle argenterie genovesi*, catalogo della mostra, Genova, Palazzo Reale, febbraio - giugno 1950, Genova, Siletto, 1950.
- Morazzoni G., *Argenterie genovesi. 300 illustrazioni*, Milano, Alfieri, 1951.
- Morello G., a cura di, *I doni dei Papi. Ori e argenti della Biblioteca Apostolica Vaticana*, catalogo della mostra, Perugia, Palazzo Grazani, 1° ottobre 1999 - 9 gennaio 2000, Città del Vaticano, Retablo, 1999.
- Morello G., Francia V., Fusco R., a cura di, *Una Donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, catalogo della mostra, Città del Vaticano, 11 febbraio - 13 maggio 2005, Roma, Motta, 2005.
- Mortari L., *Il tesoro della Cattedrale di Anagni*, Roma, De Luca, 1963.
- Mortari L., *Tesori d'arte sacra nel Lazio*, in *Tesori d'arte sacra di Roma e del Lazio dal Medioevo all'Ottocento*, catalogo della mostra, organizzata dall'Assessorato antichità, belle arti e problemi della cultura del Comune di Roma, Roma, Palazzo delle Esposizioni, novembre - dicembre 1975, Roma, Emmekappa, 1975, pp. XXIX-XXXIV.
- Mortari L., *Il tesoro del Duomo di Rieti*, Roma, centenari, 1976.
- Mortari L., *La croce nell'oreficeria del Lazio dal Medioevo al Rinascimento*, in «Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte», 2, 1979, pp. 229-343.
- Mortari L., *Molise. Appunti per una storia dell'arte*, Roma, De Luca, 1984.
- Mortari L., *A proposito di due croci umbre trecentesche in Sabina*, in Casale V., a cura di, *Scritti di archeologia e storia dell'arte in onore di Claudio Pietrangeli*, Roma, Quasar, 1996, pp. 117-121.
- Moscariello S., *Montella tra note e immagini*, Montella (Av), Dragonetti, 1991.
- Moscariello R., *Presentazione*, in Beguinot C., *Il Cilento, problemi urbanistici*, Napoli, La Nuovissima, 1960, pp. 5-7.
- Mosco M., Casazza O., *Il Museo degli Argenti. Collezioni e collezionisti*, Firenze, Giunti, 2004.
- Mostra del Tesoro di Firenze sacra*, catalogo della mostra, Firenze, convento di San Marco, 1933, Firenze, Tipocalcografia Classica, 1933.
- Mostra della oreficeria sacra ascolana dei secoli XIII-XVI*, catalogo della mostra, Ascoli Piceno, Palazzo Vescovile, 1963, con introduzione di don Giuseppe Fabiani, Ascoli Piceno, Tipolitografica editrice, 1963.

- Mostra di restauri (II)*, catalogo della mostra, Napoli, Museo nazionale di San Martino, 20 dicembre 1952 - 10 gennaio 1953, Napoli, 1952.
- Mostra di restauri (III)*, catalogo della mostra, Napoli, Museo nazionale di San Martino, 20 dicembre 1953 - 20 marzo 1954, Napoli, 1953.
- Mostra di restauri (IV). Catalogo*, catalogo della mostra, Napoli, Palazzo Reale, 1960, a cura della Soprintendenza alle gallerie della Campania, Napoli, L'Arte Tipografica, 1960.
- Mottola Molfino A., *L'etica dei musei*, Torino, Allemandi, 2004.
- Munafò L., a cura di, *Gli argenti del Tesoro di San Nicola*, catalogo della mostra, Bari, Basilica di San Nicola, 6 - 28 settembre 1986, Fasano, Schena, 1987.
- Munari B., *Arte come mestiere*, Bari, Laterza, 1966, quarta ed., 1972, ristampa, 2017.
- Museo Diocesano di Tricarico. Guida alle collezioni*, Foggia, Grenzi, 2016.
- Musi A., *La città assente: Salerno nella "provincializzazione del Mezzogiorno spagnolo"*, in «Rassegna storica salernitana», 9, 1988, pp. 63-83.
- Musi A., *Salerno città moderna*, Cava de' Tirreni (Sa), Avagliano, 1999.
- Musi A., *La Certosa di Padula e il Principato Citeriore nell'età spagnola*, in «Rassegna storica salernitana», 1, 2006, pp. 61-69.
- Musi A., *Il patriziato di Salerno*, in «Rassegna storica salernitana», 67, 1, 2017, pp. 17-26.
- Muzzioli G., a cura di, *Mostra storica nazionale della miniatura*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, novembre 1953 - aprile 1954, Firenze, Sansoni, 1953.
- Naldi R., *Girolamo Santacroce*, Napoli, Electa Napoli, 1997.
- Naldi R., *La prima metà del Cinquecento*, in Venturoli P., a cura di, *Scultura lignea in Basilicata dalla fine del XII alla prima metà del XVI secolo*, catalogo della mostra, Matera, Palazzo Lanfranchi, 1° luglio - 31 ottobre 2004, Torino, Allemandi, 2004, pp. 41-53.
- Naldi R., *Domenico Napoletano: un profilo e una nuova opera*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2017-2018*, Napoli, Arte'm, 2018, pp. 37-49.
- Napolitano F., *La Commissione consultiva conservatrice dei monumenti ed oggetti d'arte e d'antichità della provincia di Salerno*, in G. Fiengo, a cura di, *Tutela e restauro dei monumenti in Campania 1860-1900*, Napoli, Electa Napoli, 1993, pp. 145-158.
- Nappi E., *Catalogo delle pubblicazioni edite dal 1883 al 1990, riguardanti le opere i architetti, pittori, scultori, marmorari ed intagliatori per i secoli XVI e XVII, pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano, Edizioni LT, 1992.
- Nappi E., *Santa Maria della Sanità, inediti e precisazioni*, in *Ricerche sul '600 napoletano*,

- Napoli, Electa Napoli, 2000, pp. 61-76.
- Nappi E., *La cappella del Tesoro e la Guglia di San Gennaro: nuovi documenti e nuove fonti*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, Electa Napoli, 2002, pp. 91-99.
- Nappi E., *I Gesuiti a Napoli: nuovi documenti*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, Electa Napoli, 2003, pp. 111-133.
- Nappi E., *Documenti inediti per la storia dell'arte a Napoli per i secoli XVI-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. 2005/06*, Napoli, Istituto Banco di Napoli-Fondazione, 2007, pp. 307-334.
- Nappi E., *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 D.A., a cura di, *Sant'Andrea Avellino e i Teatini nella Napoli del Vicereame Spagnolo. Arte, Religione, Società*, Napoli, D'Auria, 2011, I, pp. 387-490.
- Nappi E., *La chiesa e il convento di San Domenico Maggiore di Napoli: documenti*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna*, Napoli, Arte'm, 2015, pp. 35-53.
- Nappi E., *Il Sant'Antonio da Padova di Cerreto Sannita e nuove acquisizioni sugli argentieri Giovanni Maiorino e Aniello Treglia*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2017-2018*, Napoli, Arte'm, 2018, pp. 136-140.
- Natella P., *Orafi in Costiera*, in «Rassegna del Centro di cultura e storia amalfitana», 18, 1989, pp. 140-142.
- Natella P., *Case-torri e case-forti nel Salernitano*, in «Annali storici di Principato Citra», 2, 2014, pp. 167-190.
- Nava Cellini A., *La scultura del Seicento*, Torino, Utet, 1982.
- Nava Cellini A., *La scultura del Settecento*, Torino, Utet, 1982.
- Negri Arnoldi F., *Origine e diffusione del Crocifisso barocco con l'immagine del cristo vivente*, in «Storia dell'arte», 20, 1974, pp. 57-80.
- Negri Arnoldi F., *Tecnica e scienza*, in *Storia dell'arte italiana. IV. Ricerche spaziali e tecnologiche*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 103-224.
- Negri Arnoldi F., *La scultura del Quattrocento e del Cinquecento*, in Pugliese Carratelli G., a cura di, *Il Rinascimento e l'Età Barocca*, Napoli, Electa Napoli, 1994, pp. 143-179.
- Negri Arnoldi F., *Scultura del Cinquecento in Italia Meridionale*, Napoli, Electa Napoli, 1997.
- Nicodemo A., *Civiltà e arte nella storia di Teggiano*, in *Atti del Primo Congresso Eucaristico-Mariano, 7 - 14 settembre 1958*, Salerno, Sensoli e Vittori, 1958.
- Nicolini F., *I banchi pubblici napoletani e i loro archivi*, Napoli, Tipografia degli Artigianelli, 1950.

- Nicolini F., *Aspetti della vita seicentesca napoletana*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1951 (estratto da «Bollettino dell'Archivio storico del Banco di Napoli»).
- Nicolini F., *Notizie tratte dai giornali copiapolizze dell'antico Banco della Pietà*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1952.
- Nicolini F., a cura di, *Notizie tratte dai giornali copiapolizze degli antichi banchi napoletani intorno al periodo della rivoluzione del 1647-48*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1952-53.
- Nicolini F., *Le spese di un gran signore napoletano del Seicento*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1954 (estratto da «Bollettino dell'Archivio storico del Banco di Napoli», 8, 1954).
- Oltre la Porta... testimonianze giubilari e splendori d'arte della chiesa matelicese*, catalogo della mostra, Matelica, 14 luglio - 31 dicembre 2000, Matelica, Grafostil, 2000.
- Omodeo A., a cura di, *Grafica per orafi: modelli del Cinque e Seicento*, catalogo della mostra, Roma, Gabinetto nazionale delle stampe, 21 giugno - 20 luglio 1975, Firenze, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, 1975.
- Ori e Argenti dell'Annunziata*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Nuovo, 2010, Napoli, Vpoint, 2010.
- Orlando F.S., *Il tesoro di San Pietro*, Milano, Rizzoli, 1958.
- Orsi Landini R., a cura di, *I tesori salvati di Montecassino. Antichi tessuti e paramenti sacri*, Pescara, Carsa, 2004.
- Ostuni N., *Le comunicazioni stradali nel Settecento meridionale*, Napoli, Esi, 1991.
- Pace V., *Appunti in margine alla Mostra dei "Tesori d'arte sacra di Roma e del Lazio" (e una nota su Nicola da Guardiagrele)*, in «Bollettino d'arte», 3-4, 1975, pp. 223-228.
- Pacichelli G.B., *Del Regno di Napoli in prospettiva*, Napoli, Muzio, 1703.
- Pagano N., *Argenterie e paramenti sacri, un problema del nostro tempo*, in *I Beni culturali e le chiese di Calabria*, atti del convegno ecclesiale regionale, Reggio Calabria, Gerace, 1980, Reggio Calabria, Laruffa, 1981, pp. 284-285.
- Pagano N., *Gli argenti italiani in un Museo di Calabria. La collezione del Museo Diocesano di Arte Sacra di Nicotera*, Vibo Valentia, Monteleone, 2005.
- Palladino F., *Aspetti e problemi dell'agricoltura cilentana*, Roma, Tipografia del Senato, 1956.
- Palumbo R., *La Terra dell'Oliveto*, Oliveto Citra (Sa), Comune, 2002.
- Panarello M., *Il grande cantiere del santuario di S. Domenico di Soriano. Scultura, marmi e argenti*, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino, 2010.
- Pane R., *L'educazione all'arte come fruizione estetica*, in *L'educazione artistica in Italia*, atti del convegno, Firenze, 10 - 12 gennaio 1975, Firenze 1975.

- Pane R., *Civiltà del Settecento a Napoli*, in «Napoli nobilissima», 19, 1980, pp. 83-98.
- Pansini S., a cura di, *Vescovi, marchesi e patrioti. Storia della famiglia Nicolai*, Bari, Progedit, 2007.
- Paolucci A., *Il convegno d'Arte sacra di Pisa ed il problema dei musei diocesani*, in «Bollettino d'arte», 1, 1973, pp. 59-62.
- Paolucci A., *Il catalogo dei beni culturali di pertinenza ecclesiastica nelle province di Firenze e Pistoia: prospettive ed ipotesi di strutturazione museale del territorio*, in «Bollettino d'arte», 2-3, 1973, pp. 186-191.
- Paone M., *I lunghi secoli dell'argento*, in Cassiano A., a cura di, *Il barocco a Lecce e nel Salento*, catalogo della mostra, Lecce, Museo Provinciale Sigismondo Castromediano, 8 aprile - 30 agosto 1995, Roma, De Luca, 1995, pp. 179-191.
- Papi F., *Cultura e Tutela nell'Italia Unita 1865-1902*, Todi, Editrice Tau, 2008.
- Parlante N., *Corte borbonica e "Real Caccia" di Persano. Rituali, cerimoniali, funzioni, vita quotidiana*, Eboli (Sa), Centro culturale studi storici "Il Saggio", 2018.
- Pasculli Ferrara M., *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XIX secolo. Pittori, scultori, marmorari, architetti, ingegneri, argentieri, riggiolari, organari, ferrari, ricamatori, banderari, stuccatori*, con ricerche documentarie di Nappi E., Fasano (Br), Schena, 1983.
- Pasculli Ferrara M., *Due patroni per la città di Bari: il San Sabino di Andrea Finelli (1674) e in San Nicola di Giovanni Corsi (1794)*, in «Storia dell'arte», 71, 1991, pp. 109-119.
- Pasculli Ferrara M., *Un S. Anastasio d'argento di Andrea De Blasio e Nunzio Nauclerio*, in *Puglia Daunia*, 1994, pp. 21-24.
- Pasculli Ferrara M., *L'altare d'argento*, in Cazzato V., Fagiolo M., Pasculli, Ferrara M., *Atlante del Barocco in Italia. Terra di Bari e Capitanata*, Roma, De Luca, 1996, pp. 258-259.
- Pasculli Ferrara D., a cura di, *Per la storia dell'arte in Italia e in Europa. Studi in onore di Luisa Mortari*, Roma, De Luca, 2004.
- Pasculli Ferrara M., *Il baldacchino argenteo di Geronimo de Benedetto per la chiesa di S. Croce a Lecce*, in Pasculli Ferrara M., a cura di, *Per la storia dell'arte in Italia e in Europa. Studi in onore di Luisa Mortari*, Roma, De Luca, 2004, pp. 475-484.
- Pasculli Ferrara M., *Il Cappellone di San Cataldo. Il trionfo di Giuseppe Sanmartino e dei marmi intarsiati nella Cattedrale di Taranto*, Roma, De Luca, 2016.
- Passaro G., *La collegiata di Santa Mara del Piano di Montella*, Montella (Av), Dragonetti, 1995.
- Pavone M.A., *Il bozzetto di Salisburgo nel percorso artistico di Filippo Pennini*, in «Barockberichte», 16/17, 1998, pp. 9-18.
- Pecori G., *Laurino e il suo omonimo Stato. Notizie e monumenti*, 1890, manoscritto, presso

la Biblioteca del Museo Provinciale di Salerno.

- Pedrocchi A.M., *Argenti sacri nelle chiese di Roma dal XV al XIX secolo. Repertori dell'Arte del Lazio-2*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 2010.
- Pellegrini G.B., a cura di, *Dizionario di toponomastica*, Torino, Utet, 1991.
- Pepe O., *Chiesa e società a sud di Napoli. La diocesi di Capaccio nella seconda metà del XVIII secolo*, Firenze, Ermes, 2002.
- Per il recupero del patrimonio archivistico e bibliografico del Vallo di Diano*, atti del convegno, Padula, 14 dicembre 2002, Salerno, Laveglia, 2003.
- Perriccioli A., *Gli argenti del Tesoro del Monastero di Santa Chiara*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli», 17, 1974-75, pp. 223-268.
- Perrotta M., *Parrocchia San Nicola di Bari. Origine e documentazione*, Castelvita (Sa), Edizione Parrocchiale, 2001.
- Perrotta M., *S. Nicola di Bari Principale Patrono di Castelvita*, Salerno, Arci Postiglione, 2008.
- Peruzzo C., a cura di, *Argenti da collezione italiani ed europei, Milano 18 novembre 2015*, catalogo, Milano, Cambi Casa D'Asta, 2015.
- Pesando A.B., *Opera vigorosa per il gusto artistico nelle nostre industrie. La Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale e "il sistema delle arti" (1884-1908)*, Milano, Angeli, 2009.
- Pesando A.B., *Camillo Boito e la Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale (1884-1908)*, in Scarrocchia S., a cura di, *Camillo Boito moderno*, Milano-Udine, Mimesis, 2018, pp. 77-91.
- Petrassi M., *Gli argenti italiani*, Roma, Editalia, 1984.
- Petrosillo V., *Polignano a Mare*, in Lanzillotta G., a cura di, *Potere e liturgia. Argenti dell'età barocca in Terra di Bari*, catalogo della mostra, Conversano, Polo Museale, 6 aprile - 30 giugno 2014, Bari, Adda, 2014, pp. 295-305.
- Petrucchi F., *Bernini inventore. Disegni berniniani per arti decorative*, in Ebert-Schifferer S., Marder T.A., Schütze S., a cura di, *Bernini disegnatore: nuove prospettive di ricerca*, Roma, Campisano, 2017, pp. 341-364.
- Pezone M.G., *Le memorie di storia naturale di Nicolò Carletti: antichità e natura in un inedito itinerario da Napoli a Maratea nel Settecento*, in *Città e sedi umane fondate tra realtà e utopia*, atti del convegno, San Leucio, 14 - 16 giugno 2007, Locri, Pancallo, 2009, pp. 643-658.
- Pica L., *Splendori del Vallo*, Salerno, 1970, nuova ed., Salerno, Plectica, 2005.
- Piccirilli P., *Lo stemma ed il marco degli orefici della città di Sulmona: a proposito di due concessioni di Re Ladislao*, Bologna, Società Tipografica già Compositori, 1889.

- Piccirilli P., *Tesori d'arte medioevale sulmonesi: oreficeria*, Teramo, Tipografia del Corriere abruzzese, 1892.
- Piglione C., *I Luoghi*, in Castelfranchi Vegas L., *Le arti minori nel Medioevo*, Milano, Jaca Book, 1994, pp. 113-118.
- Piglione C., *Le arti minori nei secoli XV e XVI*, Milano, Jaca Book, 2000.
- Pigozzi M., *Il ruolo di Iginio Benvenuto Supino per la conoscenza, tutela e valorizzazione del patrimonio artistico italiano*, in Pigozzi M., a cura di, *Iginio Benvenuto Supino e la sua fototeca*, atti della giornata di studio, 21 novembre 2017, in «Intrecci d'arte», Dossier 4, 2018, pp. 3-10.
- Pinto A., *I problemi agricoli, turistici, sociali della zona tra Ascea e Palinuro*, Roma, Tipografia del Senato, 1956.
- Pinto G., Saccente M., *Santi vescovi in Terra di Bari e Brindisi. Le statue lignee dei Santi Patroni*, in Di Liddo I., Pasculli Ferrara M., a cura di, *Santi Patroni in Puglia e in Italia meridionale in età moderna*, Fasano (Br), Schena, 2017, pp. 301-336.
- Pinto S., Lanfranconi M., *Gli storici dell'arte e la peste*, Milano, Electa, 2006.
- Pisani D., *Il busto argenteo di San Bruno*, in «Vivarium Scyllacense», 1/2, 1996, pp. 11-42.
- Pisani D., *L'arte orafa della Calabria Citeriore nel Museo Civico di Rende*, in Liscia Bemporad D., Lenti L., a cura di, *Gioielli in Italia*, Venezia, Marsilio, 1996.
- Pisani D., a cura di, *Il gioiello popolare calabrese*, catalogo della mostra, Rende, Museo Civico, 30 settembre - 30 ottobre 1997, Napoli, Electa Napoli, 1997.
- Pisani D., *Note per un'opera considerevole dell'argentario napoletano Luca Baccaro: la settecentesca base processionale di San Bruno*, in «Rogerius», 1, 2002, pp. 107-115.
- Pisani D., *Argenti napoletani nelle chiese di Serra San Bruno*, in «Rogerius», 1, 2003, pp. 90-91.
- Pisani D., a cura di, *Cosenza preziosa. L'arte orafa tra il XIX e il XXI secolo*, catalogo della mostra, Cosenza, Palazzo Arnone, 2 dicembre 2005 - 6 gennaio 2006, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino, 2005.
- Pisani D., *Oggetti di oreficeria a Serra San Bruno e nella sua Certosa*, in Pisani D., Tassone F., a cura di, *Certosini a Serra San Bruno. Il patrimonio storico e artistico*, s.l., Edizioni Certosa, 2015, pp. 161-167.
- Pisani D., Tassone F., a cura di, *Certosini a Serra San Bruno. Il patrimonio storico e artistico*, s.l., Edizioni Certosa, 2015.
- Pisano G., *Vanvitelli e Hackert a Persano con i Borbone*, Eboli (Sa), Habitat, 2010.
- Plon E., *Benvenuto Cellini, orfèvre, medailleur, sculpteur*, Paris, Plon, 1883.
- Pomian K., *Dalle sacre reliquie all'arte moderna. Venezia-Chicago dal XIII al XX secolo*, Gallimard, 2003, trad. italiana di A. Serra, Milano, Il Saggiatore, 2004.

- Porcu Gaias M., Pasolini A., *Argenti di Sardegna*, Perugia, Morlacchi, 2016.
- Porzio A., a cura di, *Arte sacra di Palazzo. La Cappella Reale di Napoli*, Napoli, Arte Tipografica, 1989.
- Porzio G., *La scuola di Ribera*, Napoli, Arte'm, 2014.
- Previtali G., *Teodoro d'Errico e la 'questione meridionale'*, in «Prospettiva», 3, 1975, pp. 17-34.
- Previtali G., a cura di, *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, catalogo della mostra, Padula, certosa di San Lorenzo, 21 giugno - 31 ottobre 1986, Firenze, Centro Di, 1986.
- Previtali G., *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, in Previtali G., a cura di, *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, catalogo della mostra, Padula, certosa di San Lorenzo, 21 giugno - 31 ottobre 1986, Firenze, Centro Di, 1986, pp. 9-25.
- Prohaska W., Spinosa N., a cura di, *Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperale 1707-1734*, catalogo della mostra, Vienna, Kunstforum der Bank Austria, 10 dicembre 1993 - 20 febbraio 1994, Napoli, Castel Sant'Elmo, 19 marzo - 24 luglio 1994, Napoli, Electa Napoli, 1994.
- Puca G., *Agostino Odoardi Episcopus Caputaquensis (1724-1741)*, Torchiara (Sa), Monigraf, 1995.
- Puca G., *Capaccio e il suo convento francescano, a cura dell'Ordine francescano secolare fraternità di Capaccio*, Roccadaspide (Sa), Grafiche Letizia, 2002.
- Pugliese Carratelli G., a cura di, *Storia e civiltà della Campania. Il Settecento*, Napoli, Electa, 1994.
- Puppi L., *Il pittore nel suo labirinto*, in Puppi L., a cura di, *El Greco in Italia. Metamorfosi di un genio*, catalogo della mostra, Treviso, Casa dei Carraresi, 24 ottobre 2015 - 10 aprile 2016, Milano, Skira, 2015, pp. 23-37.
- Quecedo F., *Cooperación económica internacional al sostenimiento de los Santos Lugares*, Barcelone, Serafica, 1954.
- Quintavalle A.O., *Oreficeria del Medio Evo nella Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli*, in «Bollettino d'arte», 3, 1931-32, pp. 131-141.
- Ragionieri P., a cura di, *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra, Firenze, 24 maggio - 12 settembre 2005, Firenze, Mandragora, 2005.
- Ragionieri P., *Michelangelo. Il piccolo crocifisso ligneo della Casa Buonarroti*, catalogo della mostra, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 21 dicembre - 6 marzo 2010, Milano, Silvana, 2010.

- Raimondi G., Sessa M.G., a cura di, *Per una storia non scritta: il 1799 nel Vallo di Diano, documenti inediti e cultura materiale*, guida alla mostra, Padula, Certosa di San Lorenzo, 30 ottobre - 27 novembre 1999, Casoria (Na), Luciano, 1999.
- Raspi Serra J., *Linee di territorio. Arte e società nel Mezzogiorno*, Salerno, Laveglia, 1981.
- Raspi Serra J., a cura di, *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico. 1750-1830*, catalogo della mostra, Padula, 1986, Firenze, Centro Di, 1986.
- Rebaudi S., *Orafi e argentieri fiamminghi e tedeschi a Genova nel sec. XVI*, in «Corriere mercantile», 8 ottobre 1940.
- Rescigno G., *Lo "Stato dell'Arte". Le corporazioni nel Regno di Napoli dal XVI a XVII secolo*, Roma, Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, 2016.
- Restaino C., *La Certosa di San Lorenzo: acquisizioni e proposte*, in *Archeologia e Arte in Campania*, Salerno, Dante Alighieri, 1993, pp. 173-200.
- Restaino C., *L'archivio dell'arte*, in Alaggio R., Didier A., Spinelli E., Restaino C., *La chiesa di Santo Stefano di Sala Consilina. Dalle carte d'Archivio all'archivio dell'Arte*, Salerno, Laveglia, 1997, pp. 125-162.
- Restaino C., *Sugli aspetti artistici della Certosa di San Lorenzo*, in Abbate F., a cura di, *Storia del Vallo di Diano. Vol. IV. La cultura artistica*, Salerno, Laveglia, 2004, pp. 53-88.
- Restaino C., *Tarsie rinascimentali della Certosa di Padula. Percorsi iconologici e indagini tecniche*, in «Bollettino della Soprintendenza per i BAPPSAE di Salerno e Avellino», 2007, pp. 213-214.
- Ricciardone V., a cura di, *Il Museo Diocesano di Teggiano. Guide in lingue*, in *Quaderni del Museo Diocesano*, 6, Teggiano (Sa), Cooperativa Paràdhdosis, 2015.
- Ricco A., *Alcune note sul recente Museo del Sacro di Santomenna (Sa) e due aggiunte ai cataloghi degli argentieri Giuseppe Pesce e Pasquale Schisano*, in «Annali Storici di Principato Citra», 2, 2010, pp. 118-133.
- Ricco A., *Il Museo archeologico della Lucania occidentale a Padula. Ezio Bruno De Felice ed il primo allestimento (1956-1957)*, in «Napoli nobilissima», 68, 5-6, 2011, pp. 201-212.
- Ricco A., *Tasse e tessere d'ingresso in musei, gallerie, scavi e monumenti governativi del Regno d'Italia (1875-1939)*, in «Aedon», 3, 2011, in <http://www.aedon.mulino.it>.
- Ricco A., *Il Museo archeologico nella Certosa di Padula*, Battipaglia (Sa), Laveglia & Carlone, 2012.
- Ricco A., *Alcune aggiunte a Carlo Schisano e altre "cose" del Museo diocesano di Sant'Angelo dei Lombardi*, in Abbate F., a cura di, *Cinquantacinque racconti per dieci anni. Scritti di storia dell'arte*, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino, 2013, pp. 409-423.
- Ricco A., *Argentiere «A.T.» (Antonio Torrone ?), Coppia di candelieri*, in *Gli argenti sacri del Museo Sansossiano. Frattamaggiore, Sorrento (Na)*, Di Mauro, 2013, pp. 32-33.

- Ricco A., *Il punzone dell'argentario Antonio Di Florio in manufatti di produzione napoletana*, in «Rassegna storica salernitana», 65, 2016, pp. 81-104.
- Ricco A., *Lo Studio preliminare e il progetto della mostra Ritorno al Cilento*, in Abbate F., Ricco A., a cura di, *Ritorno al Cilento. Anteprima della mostra*, catalogo della mostra, Capaccio-Paestum, 18 maggio - 18 luglio 2017, Foggia, Grenzi, 2017, pp. 19-34.
- Ricco A., *Manufatti in argento tra '500 e '600 nel basso Salernitano tra modelli toscani e botteghe napoletane*, in Abbate F., Ricco A., a cura di, *Ritorno al Cilento. Saggi di storia dell'arte*, Foggia, Grenzi, 2017, pp. 67-74.
- Ricco A., a cura di, *I musei parrocchiali della Campania a confronto con i musei ecclesiastici italiani. Potenzialità, problematiche e prospettive di una realtà emergente*, Foggia, Grenzi, 2018.
- Ricco A., *Musei e luoghi espositivi delle Parrocchie in Campania*, in Ricco A., a cura di, *I musei parrocchiali della Campania a confronto con i musei ecclesiastici italiani. Potenzialità, problematiche e prospettive di una realtà emergente*, Foggia, Grenzi, 2018, pp. 141-166.
- Ricco A., *Tra esigenze conservative e necessità espositive: gli argenti nel Museo Diocesano di Sant'Angelo dei Lombardi-Conza-Nusco-Bisaccia*, in Ricco A., a cura di, *I musei parrocchiali della Campania a confronto con i musei ecclesiastici italiani. Potenzialità, problematiche e prospettive di una realtà emergente*, Foggia, Grenzi, 2018, pp. 85-97.
- Ricco A., *Il triennio di Ritorno al Cilento, qualche aggiunta e le aspettative future*, in Abbate F., Ricco A., a cura di, *Ritorno al Cilento. Saggi di archeologia e storia dell'arte*, Foggia, Grenzi, 2019, 10-20.
- Ricco A., *L'anonimo "Argentario GC": l'inizio degli studi su un maestro napoletano dell'Ottocento*, in Cleopazzo N., Panarello M., a cura di, *"Oltre Longhi": ai confini dell'Arte. Scritti per gli ottant'anni di Francesco Abbate*, Roccagloriosa (Sa), Centro Studi "Giovanni Previtali", 2019, pp. 271-277.
- Ricco A., *Sulle tracce dell'argentario «A·A·», dal basso Salernitano all'Italia centro-meridionale*, in Abbate F., Ricco A., a cura di, *Ritorno al Cilento. Saggi di archeologia e storia dell'arte*, Foggia, Grenzi, 2019, pp. 127-142.
- Ricco A., *Sulle tracce di un argentario napoletano attivo tra '400 e '500: le croci di Vallo della Lucania e di Cava de' Tirreni*, in Ricco A., Salvatore D., a cura di, *Dentro il museo. Arte nel Salernitano tra Medioevo ed Età contemporanea*, Roma, De Luca, 2019, pp. 65-78.
- Ricco A., Salvatore D., a cura di, *Dentro il Museo. Arte nel Salernitano tra Medioevo ed Età contemporanea*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2019.
- Ricco A., *Riconsiderando i marchi dell'argenteria napoletana: nuovi sguardi su opere note del '700*, nel volume in onore di Mimma Pasculli Ferrara, a cura di Fonseca C. e di Di Liddo I. (Roma, De Luca, 2020), in corso di stampa.
- Ricco A., *Un modello romano per l'argentario napoletano Giuseppe Conforto, e un'aggiunta a Paolo De Matteis*, inserito nel volume in onore di Mario Alberto Pavone, curato da

- Amendola A., Loriglio L. e Salvatore D., in corso di stampa.
- Rizzi F., *Osservazioni statistiche sul Cilento*, Trano 1809, ed. critica, Casalvelino (Sa), Galzerano, 1978.
- Rizzo V., *Altre notizie su pittori, scultori ed architetti napoletani del Seicento*, in *Ricerche Rizzo V., Scultura della seconda metà del Seicento*, in Pane R., a cura di, *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, Milano, Edizioni di Comunità, 1984, pp. 363-408.
- sul '600 napoletano*, Napoli, Electa Napoli, 1987, pp. 153-175.
- Rizzo V., *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli, Altrastampa, 2001.
- Rizzo V., *Domenico Antonio Vaccaro e il paliotto d'argento del duomo di Amalfi (1711)*, in «Rassegna del Centro di cultura e storia amalfitana», 23, 2003, pp. 143-156.
- Rizzo V., *Ulteriori scoperte sulla scultura napoletana del Seicento e del Settecento da Pietro Ghetti a Gaetano Salomone*, in *Quaderni dell'Archivio Storico. 2002/03*, Napoli, Istituto Banco di Napoli-Fondazione, 2004, pp. 165-199, 201.
- Roccatagliata G., *Argenti genovesi*, Genova, De Ferrari & Devega, 2002.
- Rogadeo E., *Di un calice della Cattedrale di Bitonto e della oreficeria abruzzese del XV secolo*, Bitonto, Garofalo, 1893.
- Rogadeo E., *Il Tesoro della Regia Chiesa di San Nicola di Bari*, in «L'arte», 4-5, 1902, pp. 320-333, 408-422.
- Romaniello A., *Il convento dei cappuccini di Ottati. Ricerche storiche dalla fondazione (1602) alla soppressione (1811)*, in «Il Postiglione», 7, 1994, pp. 17-32.
- Romano R., *La cattedrale di Policastro*, in Abbate F., a cura di, *Visibile latente. La produzione artistica nell'antica diocesi di Policastro*, catalogo della mostra, Policastro, Cattedrale, maggio - settembre 2004, Roma, Donzelli, 2004, pp. 37-42.
- Romano R., Loreto E., *I restauri. Le scelte*, in P.P. Mazzucca, a cura di, *Santuario Francese di Sant'Antonio in Polla. Lavori di restauro e valorizzazione*, Caggiano (Sa), Carucci, 2009.
- Romano S., *Fatti e personaggi nel Regno di Napoli*, in *Oreficerie e smalti traslucidi nei secoli XIV e XV*, «Bollettino d'arte», Numero speciale, 43, 1987, pp. 97-112.
- Rosa G., *Le oreficerie*, in *L'età sforzesca dal 1450 al 1500*, in *Storia di Milano*, VII, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri, 1956, pp. 851-860.
- Rosa G., *Appunti per una storia dell'oreficeria milanese*, in «Archivio storico lombardo», 86, 1960, pp. 139-146.
- Rosenberg M., *Der Goldschmiede Merkzeichen*, Frankfurt, Verlags-Anstalt, 1921, IV.
- Rossi F., *La mostra del Tesoro di Firenze sacra - Le oreficerie*, in «Bollettino d'arte», 5,

- 1933, pp. 214-236.
- Rossi F., *Capolavori di oreficeria italiana dall'XI al XVIII secolo*, Milano, Electa, 1956.
- Rossi L., *Vallen in Lucania*, Acciaroli (Sa), Centro di promozione culturale per il Cilento, 2001
- Rossi U., Supino I.B., *Catalogo del R. Museo Nazionale di Firenze*, Firenze, Tipografia dell'Unione Cooperativa Editrice, 1898.
- Rotili M., *Arti figurative ed arti minori*, in *Storia di Napoli*, Napoli, Società Editrice Storia di Napoli, 1969, II/2, pp. 877-967.
- Rotili M., Putaturo Murano A., *Introduzione alla Storia della miniatura e delle arti minori in Italia*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1970.
- Rotili M., *Arte bizantina in Calabria e Basilicata*, Cava de' Tirreni (Sa), Di Mauro, 1980.
- Ruggi d'Aragona R., *I Ruggi d'Aragona di Salerno*, Salerno, D&P, 2016, seconda ed., 2017.
- Ruggiero D., *I signori del territorio di Giungano nella prima metà del Settecento*, in Sofia F., a cura di, *Salerno e il Principato Citra nell'età moderna*, atti del convegno, Salerno, Castiglione del Genovesi, Pellezzano, 5 - 7 dicembre 1984, Napoli, Esi, 1987, pp. 505-512.
- Ruotolo R., *Società, committenza e artigianato artistico*, in Abita S., a cura di, *Argenti in Basilicata*, catalogo della mostra, Matera, Palazzo Lanfranchi, luglio - settembre 1994, Salerno, Edizioni 10/17, 1994, pp. 26-39.
- Ruotolo R., *Argenti barocchi*, in Cioffi M.C., a cura di, *Il Barocco a Salerno*, Salerno, Laveglia, 1998, pp. 139-142.
- Ruotolo R., *Per un profilo della storiografia delle arti decorative a Napoli in età barocca*, in Spinosa N., a cura di, *Ritorno al Barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*, catalogo della mostra, Napoli, 12 dicembre 2009 - 11 aprile 2010, Napoli, Electa Napoli, 2009, pp. 108-115.
- Ruotolo R., *Qualche appunto sui maestri orafi ed argentieri napoletani del XVII e XVIII secolo*, in *Estudios de Plateria. San Eloy 2015*, coord. Carmona J.R., Murcia, Universidad de Murcia, 2015, pp. 517-524.
- Ruotolo R., *Committenti e artisti nella Tricarico dei secoli XVII e XVIII*, in C. Biscaglia, Pettinau Vescina M.P., Ruotolo R., a cura di, *Segni di luce a trame d'oro. I paramenti liturgici della diocesi di Tricarico*, catalogo della mostra, Tricarico, Museo Diocesano, 6 aprile - 1° settembre 2019, Foggia, Grenzi, 2019, pp. 23-27.
- Ruotolo R., Tavarone C., *Schede*, in D'Arminio B., Tavarone C., *Fede e Arte. Espressioni artistiche e pietà religiosa a Montecorvino Rovella*, Salerno, Edizioni 10/17, 2004, pp. 14-95.
- Russo A., *Il Barocco "peregrino" di Giovan Domenico Vinaccia. Il paliotto argenteo dell'altare maggiore*, in Causa S., a cura di, *San Gennaro patrono delle arti. Conversazioni in Cappella 2016*, Napoli, Arte'm, 2016, pp. 37-77.

- Sabino P., *I Santi Patroni della Costiera Amalfitana*, Castrocielo (Fr), Ponticelli, 2001.
- Sacchetti Sasseti A., *Orafi dell'Italia centrale dei secoli XIV e XV*, Rieti, Nobili, 1957.
- Sacco A., *La Certosa di Padula*, Roma, Tipografia dell'Unione editrice, Grafia Industrie Grafiche, 1914-1930.
- Sacco F., *Dizionario geografico-istorico-fisico del Regno di Napoli*, Napoli, Vincenzo Flauto, 1795, I.
- Saccone S., *Petrafricanus pingebat. Opere di Giovanni de Gregorio 1608-1653*, catalogo della mostra, Matera, agosto - settembre 1993, Napoli, Fausto Fiorentino, 1993.
- Salati G., *L'antica Gioi*, Bari, La Meridionale, 1911, ristampa anastatica, a cura di G. Manna, A. Salati, Napoli, Esi, 2003.
- Salatino A., *Parascandolo Gian Pietro*, in Abita S., a cura di, *Argenti di Calabria. Testimonianze meridionali dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra, Cosenza, 1° dicembre 2006 - 30 aprile 2007, Napoli, Paparo, 2006, pp. 422-423.
- Salazaro D., *Studi sui monumenti dell'Italia meridionale dal 4° al 13° secolo*, Napoli, Morelli, 1871-77.
- Sallmann F.M., *Santi barocchi. Modelli di santità, pratiche devozionali e comportamenti religiosi nel regno di Napoli dal 1540 al 1750*, ed. italiana a cura di Rabuffetti C., Lecce, Argo, 1996.
- Salmi M., *Il duomo di Bari e la sua antica suppellettile*, in «Rassegna d'arte antica e moderna», 18, 1918, pp. 122-140.
- Salmi M., *L'oreficeria medievale nell'Aretino*, in «Rassegna d'arte antica e moderna», 16, 1916, pp. 236-246.
- Salmi M., *Il tesoro del duomo di Milano*, in «Dedalo», 5, 1924-25, pp. 267-288.
- San Carlo Borromeo, *Arte sacra*, Milano, 1577, a cura di C. Castiglione e C. Marcora, Milano, 1952.
- San Lorenzo Maggiore. Guida al museo e al complesso*, Napoli, Esi, 2005.
- Sancisi R., a cura di, *Sacri calici. Oreficeria religiosa dal XV al XX secolo. Una collezione riminese*, catalogo della mostra, Rimini, 29 aprile - 11 giugno 2017, Rimini, Museo della Città "Luigi Tonini", 2017.
- Sansone M., *L'oreficeria garganica*, in Bronzini G.B., a cura di, *La Montagna Sacra. San Michele, Monte Sant'Angelo, il Gargano*, Galatina (Le), Congedo, 1991, pp. 156-168.
- Santi G., *I musei religiosi in Italia*, Milano, Vita & Pensiero, 2012.
- Santi G., *Musei ecclesiastici in Italia*, Milano, Vita & Pensiero, 2016.

- Santillo M., *Museo Artistico Industriale e le Scuole Officine di Napoli, un'occasione mancata*, Napoli, ESI, 2007.
- Santoro L., *La provincia di Salerno. Storia, arte e paesaggio*, Napoli, Paparo, 2012.
- Sarnelli P., *Nuova guida de' forestieri e dell'istoria di Napoli. Libro primo*, Napoli, 1782.
- Sasso P., *Ponte del Diavolo sul fiume Sele al Barizzo*, Napoli, Tipografia di Luigi Gargiulo, 1873.
- Savino C., *Altamura*, in Lanzillotta G., a cura di, *Potere e liturgia. Argenti dell'età barocca in Terra di Bari*, catalogo della mostra, Conversano, Polo Museale, 6 aprile - 30 giugno 2014, Bari, Adda, 2014, pp. 200-205.
- Savino C., *Toritto*, in Lanzillotta G., a cura di, *Potere e Liturgia. Argenti dell'età barocca in Terra di Bari*, catalogo della mostra, Conversano, Polo Museale, 6 aprile - 30 giugno 2014, Bari, Adda, 2014, pp. 342-343.
- Savoia R., *L'indagine sul pubblico della mostra Civiltà del '700 a Napoli: il pubblico e la didattica*, in «Bollettino d'arte», Supplemento, 1, 1982, p. 96.
- Savona V., Francione M., a cura di, *Percorsi d'arte tra luoghi di culto: la diocesi di Acerenza*, Venosa, Osanna, 1997.
- Scarrocchia S., a cura di, *Camillo Boito moderno*, Milano-Udine, Mimesis, 2018.
- Schiavino M.T., ... *a curiosare le antichità ... Strade e viaggiatori in provincia di Salerno in età moderna e contemporanea*, in «Annali storici di Principato Citra», 2, 2010, pp. 167-182.
- Schiavino M.T., Sole A., a cura di, ... *a curiosare le antichità ... Strade e viaggiatori in provincia di Salerno in età moderna e contemporanea*, catalogo della mostra, Salerno, Archivio di Stato, maggio 2010 - gennaio 2011, Salerno, Plectica, 2012.
- Schulz H.W., *Denkmäler der Kunst des Millelalters in Unteritalien*, Dresden, 1860.
- Sciarrotta S., *Artigiani nella Salerno settecentesca*, in «Annali storici di Principato Citra», 2, 2010, pp. 97-127.
- Sciarrotta S., *Artigiani. La rete dei maestri e l'organizzazione del lavoro a Salerno (1734-1764)*, Salerno, Edisud, 2011.
- Sciarrotta S., *Aspetti storici ed archivistici del fondo Prefettura: boschi e miniere*, in «Annali storici di Principato Citra», 2, 2012, pp. 185-194.
- Sciolla G.C., *La riscoperta delle arti decorative in Italia nella prima metà del Novecento: brevi considerazioni*, in Di Natale M.C., a cura di, *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, Caltanissetta, Sciascia, 2007, pp. 51-58.
- Sciolla G.C., Varallo F., a cura di, *L'«Archivio Storico dell'Arte» e le origini della «Kunstwissenschaft» in Italia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999.

- Sciuto Patti C., *Le antiche oreficerie del Duomo di Catania*, in «Archivio storico siciliano», 17, 1892, pp. 173-212.
- Selvafolta O., *La "materia nobilitata": riflessioni sull'ornamento e il decoro in margine ad alcune riviste italiane di arti decorative e di architettura*, in Mazzoni L., Santini S., a cura di, *Architettura dell'ecllettismo. Ornamento e decorazione nell'architettura*, Napoli, Liguori, 2014, pp. 241-289.
- Semper G., *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*, Frankfurt, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860-63.
- Senatore G., *La cappella di Santa Maria sul Monte Stella nel Cilento. Relazione storica con documenti*, Salerno, Jovane, 1895.
- Serra L., *Due reliquiari d'arte francese in S. Stefano di Capri*, in «Bollettino d'arte», 10, 1937, pp. 451-460.
- Serra L., *La Mostra dell'antica oreficeria italiana alla Triennale di Milano*, in «Bollettino d'arte», 30, 2, 1936, pp. 76-96.
- Sigismondo G., *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli, Fratelli Terres, 1788.
- Sofia F., «*si muore di fame e non anno altro modo di potere campare*»: *sequestri di grano negli approdi del Cilento nel Settecento*, in «Annali storici di Principato Citra», 2, 2015, pp. 76-106.
- Sofia F., «*Si levò una gran tempesta à segno di Ponente et Libecco*». *Imbarcazioni, uomini, attività lungo le coste cilentane in età moderna (secc. XVI-XVIII)*, in «Annali storici di Principato Citra», 2, 2016, pp. 7-91.
- Solpietro A., *Museo Diocesano di Nocera Inferiore-Sarno*, in Dovere U., a cura di, *I musei diocesani della Campania*, Roma, Motta, 2004, pp. 163-171.
- Soprintendenza ai BAAAS delle province di Avellino e Salerno, *Il Museo Diocesano di Vallo della Lucania*, Salerno, Laveglia, 1986.
- Soprintendenza ai BAPPSAE delle province Salerno e Avellino, *60 Anni della Repubblica Italiana. 25^{mo} Anniversario della Soprintendenza per le Province di Salerno e Avellino*, in «Bollettino della Soprintendenza per i BAPPSAE per le Province di Salerno e Avellino», numero speciale, 2006.
- Soprintendenza generale agli interventi post-sismici in Campania e Basilicata, a cura di, *Dopo la polvere*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994.
- Sorrenti M.T., *Argenteria sacra nelle diocesi della provincia reggina*, in Cagliostro R.M., Nostro C., Sorrenti M.T., a cura di, *Sacre visioni. Il patrimonio figurativo nella provincia di Reggio Calabria (XVI-XVIII secolo)*, catalogo della mostra, Reggio Calabria, Rotonda Nervi, 16 dicembre 1999 - 20 febbraio 2000, Roma, De Luca, 1999, pp. 57-59.
- Sorrenti M.T., *Argenteria sacra nella Calabria barocca*, in Cagliostro M.T., a cura di, *Atlante del Barocco in Italia. Calabria*, Roma, De Luca, 2002, pp. 203-212.

- Spinelli E., Didier A., *L'archivio di San Pietro di Sala Consilina*, Salerno, Laveglia, 1990.
- Spinosa N., a cura di, *Alla corte di Vanvitelli. I Borbone e le arti alla Reggia di Caserta*, catalogo della mostra, Caserta, Reggia, 4 aprile - 6 luglio 2009, Milano, Electa, 2009.
- Spinosa N., Navarro F., a cura di, *The treasure of San Gennaro. Baroque Silver from Naples*, catalogo della mostra, New York, The Brooklyn Museum, 28 ottobre 1987 - 18 gennaio 1988, Napoli, Electa Napoli, 1987.
- Squillante S., *Un momento di collaborazione tra botteghe napoletane: la statua di San Ferdinando d'Aragona di Dragoni*, in «OADI», 16, 2017 (versione online su www.unpa.it).
- Staffiero P., *Immagini della Passione di Cristo nella scultura lignea napoletana del primo Seicento*, in Gaeta L., a cura di, *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea. Volume secondo*, atti del convegno internazionale di studi, Lecce, 9 - 11 giugno 2004, Galatina (Le), Congedo, 2007, pp. 349-375.
- Steingraber E., *Oreficeria dal Rinascimento al Liberty*, Milano, Fabbri, 1966.
- Steingraber E., *Tesori profani d'Europa*, Milano, Rusconi, 1968.
- Stifano G., *Tracce di Barocco nel Cilento: la chiesa di San Francesco a Pellare*, Salerno, Grafica Salernitana, 1974.
- Strazzullo F., *La vertenza tra Cosimo Fanzago e la Deputazione del Tesoro di San Gennaro*, in «Archivio storico per le province napoletane», 34, 1953-54, pp. 169-179.
- Strazzullo F., *Le corporazioni d'arti e mestieri a Napoli*, in «Arte cristiana», 43, 1955, pp. 40-44.
- Strazzullo F., *Il reliquiario del sangue di San Gennaro*, in «Asprenas», 2, 1956, pp. 194-203.
- Strazzullo F., *Per la storia delle corporazioni degli orafi e delle arti affini a Napoli*, in *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1959, II, pp. 133-155.
- Strazzullo F., *Guida del Tesoro di S. Gennaro*, Napoli, D'Agostino, 1966.
- Strazzullo F., *"La Lucania sconosciuta" in un Ms. di Luca Mannelli della Biblioteca Nazionale di Napoli*, in P. Borraro, a cura di, *Studi Lucani*, atti del II Convegno nazionale di storiografia lucana, Montalbano Jonico, Matera, 10 - 14 settembre 1970), Galatina (Le), Congedo, 1970, II, pp. 279-300.
- Strazzullo F., *Arte sacra in diocesi di Teggiano. Note di un viaggio*, in «Campania sacra», 3, 1972, pp. 249-260.
- Strazzullo F., *Una replica di Alessandro Algardi nel Duomo di Napoli*, Napoli, Arte Tipografica, 1974 (scritto in occasione del matrimonio Del Cupola-Di Stefano).
- Strazzullo F., *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, Galatina (Le), Congedo, 1976.

- Strazzullo F., *La Real Cappella del Tesoro di S. Gennaro. Documenti inediti*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1978.
- Strazzullo F., *Le manifatture d'arte di Carlo di Borbone*, Napoli, Liguori, 1979.
- Strazzullo F., *Alcuni documenti inediti attinenti la storia dell'arte del '600 napoletano*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, Electa Napoli, 1986, pp. 243-250.
- Strocchia T., a cura di, *Le carte dell'archivio della Certosa di Padula*, Salerno, Laveglia & Carlone, 2009.
- Summonte G.A., *Historia della città e del Regno di Napoli*, Napoli, Iacomo Carlino, 1602.
- Supino I.B., *L'arte di Benvenuto Cellini con nuovi documenti sull'oreficeria fiorentina del secolo XVI*, Firenze, Alinari, 1901.
- Tagliatela G., *La Stauroteca di San Leonzio nella Cattedrale di Napoli*, Napoli, Manfredi, 1877 (estratto da «La Scienza e la Fede», 1877).
- Talamo-Atenolfi G., *Guida breve del patrimonio d'arte e di storia dell'oltre Sele*, Roma, Tipografia del Senato, 1956.
- Talamo-Atenolfi G., *Il Cilento, la Valle dell'Alento ed il Vallo*, Salerno, Jannone, 1973.
- Tauleri d'Atina B., *Fondazioni di tutti i conventi della provincia di Principato dei FF.MM. Osservanti di s. Francesco raccolte dal p. Bonaventura Tauleri d'Atina O.F.M. nell'anno 1693, trascritte dal p. Gabriele Candido Cuomo O.F.M.*, Mercato San Severino (Sa), Moriniello, 1985.
- Tavarone C., *La storia artistica di Cuccaro Vetere*, in D'Amico G., Tavarone C., *Nella terra di Cuccaro Vetere. Pietà religiosa e arte in un paese del Cilento*, Sarno (Sa), Edizioni dell'Ippogrifo, 2003, pp. 93-142.
- Tesaurò A., *Ferro e metalli a Vietri dal Medioevo al secondo dopoguerra*, in «Rassegna del Centro di cultura e storia amalfitana», n.s., 18, 1999, pp. 145-154.
- Tesaurò A., *Il ruolo di Vietri nella produzione del rame in Principato Citra*, in «Rassegna del Centro di cultura e storia amalfitana», n.s., 19/20, 2000, pp. 131-159.
- Tesaurò Olivieri P., *La Chiesa di San Francesco piccola Santa Croce di Altavilla Silentina*, s.l., s.e., 2003.
- Tesori d'arte sacra di Roma e del Lazio dal Medioevo all'Ottocento*, catalogo della mostra, organizzata dall'Assessorato antichità, belle arti e problemi della cultura del Comune di Roma, Roma, Palazzo delle Esposizioni, novembre - dicembre 1975, Roma, Emmekappa, 1975.
- Téxier J.R.A., *Dictionnaire d'orfèvrerie chrétienne*, Paris, Migne, 1857.
- Toesca P., *Catalogo delle cose d'arte e d'antichità d'Italia. Aosta*, Roma, La Libreria dello Stato, 1911.

- Toesca P., *La pittura e la miniatura nella Lombardia, dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano, Hoepli, 1912.
- Toesca P., *Il Medioevo*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1927.
- Toesca P., *Il Trecento*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1951.
- Torriti P., a cura di, *Le Bevande Coloniali. Argenti e Salotti del Settecento Italiano. Tè, Caffè e Cioccolato*, catalogo della mostra, Arezzo, San Francesco, 28 marzo - 31 ottobre 2015, Roma, Palombi, 2015.
- Totaro G., *La basilica cattedrale e la cappella di S. Marco in Bovino*, Foggia, Edigraf, 1993.
- Touring Club Italiano, *Campania*, prima ed., Milano, Touring Editore, 1981, nuova ed., *La Biblioteca di Repubblica*, 2005.
- Touring Club Italiano, *Cilento*, Milano, Touring, 2006.
- Tre apostoli una regione*, Cava de' Tirreni (Sa), Di Mauro, 2000.
- Tripputi A.M., «*Per grazia ricevuta*», in Belli D'Elia P., a cura di, *L'Angelo, la Montagna, il Pellegrino*, Foggia, Grenzi, 1999, pp. 252-293.
- Tripputi A.M., *L'oreficeria popolare garganica: da ornamento prezioso ad ex voto*, in P. Belli D'Elia, a cura di, *L'Angelo, la Montagna, il Pellegrino*, Foggia, Grenzi, 1999, pp. 232-251.
- Tripputi A.M., *Gli statuari dell'Arcangelo*, in Mavelli R., Tripputi A.M., a cura di, *Per la gloria dell'Arcangelo*, Foggia, Grenzi, 2001, pp. 235-259.
- Troccoli C., *La Riforma tridentina nella Diocesi di Capaccio 1564-1609*, Napoli, Tipolitografia Laurenziana, 1994.
- Troccoli C., *La Diocesi di Capaccio dopo il Concilio di Trento*, s.l., Edizioni del Montesacro, 2009.
- Trombetti G., *Sulle botteghe argentiere a Castrovillari*, in «*Alternativa Sud*», 8-9, 1982, pp. 8-9.
- Trombetti G., *Castrovillari nei suoi momenti d'arte*, Castrovillari (Cs), Il Coscile, 1989.
- Trotta A., *Itinerari culturali. Le immagini di Paestum nelle raccolte del Museo del Grand Tour*, in Ricco A., Salvatore D., a cura di, *Dentro il museo. Arte nel Salernitano tra Medioevo ed Età contemporanea*, Roma, De Luca, 2019, pp. 143-150.
- Trotta P., *Documenti per la storia di Salerno. Il testamento dell'arcivescovo Bonaventura Poerio e altro*, in «*Annali storici di Principato Citra*», 2, 2018, pp. 89-113.
- Ulianich B., a cura di, *La Croce. Dalle origini agli inizi del secolo XVI*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Nuovo, 25 marzo - 14 maggio 2000, Napoli, Electa Napoli, 2000.
- Un itinerario di arte. Museo Diocesano "S. Matteo" Salerno*, Salerno, Gutenberg, 1997.

- Utili M., a cura di, *Museo di Capodimonte*, Milano, Touring Club Italiano, 2002.
- Valeri S., *Ortolani, Lavagnino, Mariani, Accascina, Brizio, Arslan: l'eccellenza dell'ultimo magistero venturiano (1925-1931)*, in Di Natale M.C., a cura di, *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, Caltanissetta, Sciascia, 2007, pp. 108-117.
- Valeri S., *Storia e critica d'arte nell'università italiana: Adolfo e Lionello Venturi*, in M. Barrese, Gandinolfi R., Onori M., a cura di, *Storia dell'arte alla Sapienza, linee di ricerca, docenti e didattica del Dipartimento di Storia dell'arte dalla fondazione ad oggi*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2017, pp. 11-23.
- Valsecchi F., *Comune e corporazione nel Medio Evo italiano*, Milano-Venezia, La Goliardica, 1948-49.
- Varaldo G., *Arte sacra e sacra suppellettile*, in *La Costituzione sulla Sacra Liturgia*, Torino, Elle Di Ci, 1967, pp. 779-829.
- Venturi A., *Gli orafi Da Porto*, in «Archivio storico italiano», 20, 5, 1887, pp. 205-201.
- Venturi A., *Arte decorativa. Una raccolta di disegni d'arte decorativa*, in «L'arte», 5, 1900, pp. 6-8.
- Venturi A., *Storia dell'arte italiana*, Milano, Hoepli, 1906, IV.
- Venturi A., *Le Arti minori a Ferrara nella fine del secolo XV. L'Oreficeria*, in «L'arte», 6, 1909, pp. 447-455.
- Venturiello A., *Castel S. Lorenzo nella sua storia civile e religiosa*, Caserta, Maffei, 1925, nuova ed., Salerno, Cantelmi, 1975.
- Verrone L., *Strutture ecclesiastiche e vita religiosa ad Albanella (500-900)*, tesi di Laurea in storia sociale, facoltà di Scienze Politiche, Università degli studi di Salerno, relatore F. Volpe, anno accademico 1991-92.
- VI Mostra Nazionale Premio del Fiorino. I Mostra nazionale del disegno di oreficeria e gioielleria*, catalogo della mostra, Firenze, Galleria dell'Accademia, 26 marzo - 30 aprile 1955, Firenze, Vallecchi, 1955.
- Vilella V., *Oreficerie ed argenterie napoletane settecentesche nelle chiese calabresi*, in «Calabria sconosciuta», 9, 1986, pp. 39-43.
- Villani P., a cura di, *Storia del Vallo di Diano. III*, Salerno, Laveglia, 1985.
- Villari R., a cura di, *L'uomo barocco*, Roma-Bari, Laterza, 1991, ristampa, 1998.
- Villari R., *Introduzione*, in Villari R., a cura di, *L'uomo barocco*, Roma-Bari, Laterza, 1991, ristampa, 1998, pp. VII-XV.
- Visentin B., *Le fondazioni cavensi nell'Italia meridionale (secoli XI-XV)*, Salerno, Laveglia & Carlone, 2012.
- Vitolo G., Carlone C., *Premessa*, in Vitolo G., Carlone C., a cura di, *Studi di Storia*

Meridionale in Memoria di Pietro Laveglia, Salerno, Laveglia, 1994, p. VI.

Vitolo G., *Dalla pieve alla chiesa ricettizia. Istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa dall'Alto Medioevo al Cinquecento pretridentino*, in Cilento N., a cura di, *Storia del Vallo di Diano. Età medievale*, Salerno, Laveglia, 1982, pp. 127-173.

Vitolo G., *Culto della croce e identità cittadina*, in «Napoli nobilissima», 3-4, 2000, pp. 81-96.

Vitolo G., *Introduzione*, in Sacco A., *La certosa di Padula*, Roma, Tipografia dell'Unione editrice, Grafia Industrie grafiche, 1914-30, ristampa, Salerno, Laveglia, 2004, I, pp. V-XXII.

Vitolo P., *La Costiera amalfitana*, in Aceto F., Vitolo P., a cura di, *Architettura e arti figurative di età gotica in Campania*, Battipaglia (Sa), Laveglia & Carlone, 2017, I, pp. 282-294.

Vittorelli P., a cura di, *Ave Crux Gloriosa. Croci e crocifissi nell'arte dall'VIII al XX secolo*, catalogo della mostra, Montecassino (Fr), Abbazia di Montecassino, 2002.

Volpe F., *La diocesi di Capaccio dopo la peste del 1656*, in Cestaro A., a cura di, *Studi di storia sociale e religiosa. Scritti in onore di Gabriele De Rosa*, Napoli, Ferraro, 1980, pp. 1495-1521.

Volpe F., *La parrocchia cilentana dal XVI al XIX secolo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, seconda ed. 2006.

Volpe F., *Il Cilento del XVII secolo. Con un saggio su Magia e stregoneria*, seconda ed., Napoli, Esi, 1991.

Volpe F., *Memorie di famiglia. Giovan Cola Del Mercato di Laureana*, Napoli, Esi, 1994.

Volpe F., *L'età moderna*, in Volpe F., a cura di, *La basilica di S. Maria de Gulia nella storia di Castellabate*, Napoli, Esi, 2000, pp. 101-106.

Volpe F., *Conversazioni. Uomini e vicende della provincia salernitana*, Salerno, Ripostes, 2001.

Volpe F., *Ripercussioni dei moti masanielliani nel Cilento*, in *La costa di Amalfi nel secolo XVII*, atti del convegno, Amalfi, 1° - 4 aprile 1998, Amalfi, Centro di cultura e storia amalfitana, 2003, I, pp. 279-284.

Volpe F., *La diocesi di Capaccio nell'età moderna*, Napoli, Esi, 2004.

Volpe F., *La diocesi di Policastro nella prima metà del Settecento*, Napoli, Esi, 2004.

Volpe F., *La rivolta di Masaniello nel Cilento. I capitoli concessi dai baroni di Sessa e di Omignano*, Vallo della Lucania (Sa), L'Opera, 2008.

Volpe F., *Lineamenti di storia della storiografia cilentana*, Napoli, Esi, 2014.

Volpe G., *Notizie storiche delle antiche città e dei principali luoghi del Cilento*, Roma, Ripostes, 1888, ristampa, Atripalda (Av), 1998.

- Volpi G., *Cronologia de' vescovi pestani*, Napoli, Giovanni Riccio, 1752.
- von Eitelberger R., *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, Wien, Braümüller, 1871.
- von Falke J., *Aesthetik des Kunstgewerbs*, Stuttgart, Spemann, 1883.
- Zastrow O., *Musei e Gallerie di Milano. Museo d'Arti Applicate. Smalti*, Milano, Mondadori, 1985.
- Zastrow O., *Musei e Gallerie di Milano. Museo d'Arti Applicate. Oreficerie*, Milano, Mondadori, 1993.
- Zastrow O., *Croci e crocifissi. Tesori dall'VIII al XIX secolo*, Milano, 5 Continents, 2009.
- Zennaro C., *Breve storia popolare di Novi Velia*, Novi Velia (Sa), Pro Loco, 1977.
- Zennaro C., *Breve storia popolare di Novi Velia*, a cura di V. Cerino, Novi Velia (Sa), Pro Loco, 2001.
- Zeza A., a cura di, *Marco Pino. Un protagonista della "maniera moderna" a Napoli. Restauri nel centro storico*, guida alla mostra, Napoli, 12 aprile - 30 giugno 2003, Napoli, Electa Napoli, 2003.
- Zeza A., *Marco Pino. L'opera completa*, Napoli, Electa Napoli, 2003.
- Zinzi E., *Ricordo di Biagio Cappelli*, in Cappelli B., *Medioevo bizantino nel Mezzogiorno d'Italia ed altri saggi di storia e d'arte medievale*, Castrovillari (Cs), Il Coscile, 1993, pp. 5-13.
- Zucca C., *L'arte orafa attraverso i secoli. Cenni storici su alcuni artisti orafi piemontesi*, Torino, Terzetto, 1932.
- Zuliani S., *"L'impero della bellezza e della grazia": le grandi rassegne d'arte contemporanea nelle cronache di Maria Accascina (1934-37)*, in Di Natale M.C., a cura di, *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, Caltanissetta, Sciascia, 2007, pp. 496-506.
- Zuliani S., *Effetto museo. Arte, critica, educazione*, Milano, Mondadori, 2009.