



NUOVI STUDI

26

RIVISTA DI ARTE ANTICA E MODERNA

NUOVI STUDI

RIVISTA DI ARTE ANTICA E MODERNA

26



2021 anno XXVI

REDAZIONE

ANDREA BACCHI DANIELE BENATI ANDREA DE MARCHI FRANCESCO FRANGI
GIANCARLO GENTILINI ALESSANDRO MORANDOTTI

SEGRETERIA DI REDAZIONE

ODETTE D'ALBO

COMITATO CONSULTIVO INTERNAZIONALE

KEITH CHRISTIANSEN JENNIFER MONTAGU MAURO NATALE SERENA ROMANO
NEVILLE ROWLEY DÓRA SALLAY ERICH SCHLEIER ANNE MARKHAM SCHULZ

TABULA GRATULATORIA

Gian Domenico Auricchio Giorgio Baratti Silvana Bareggi Antonio Barletta Ezio Benappi
Duccio Bencini e Irene Pasti Bencini Brun Fine Art Luigi Arturo Bianchi
Luigi Buttazoni e Roeland Kollewijn Maurizio Canesso Carlo Cavalleri
Giancarlo e Andrea Ciaroni Ferdinando Colombo Gerolamo Etro Paola Ferrari
Enrico Frascione con Federico e Sasha Gandolfi Vannini Marco Galliani, Profilati spa
Graziano Gallo Matteo Lampertico Deborah Lentini e Salvatore Giambianco
Silvano Lodi jr. Mario, Ruggero e Marco Longari Jacopo Lorenzelli
Andrea Lullo e Andreas Pampoulides Sascha Mehringer Alfredo e Fabrizio Moretti
Maurizio Nobile Gianna Nunziati Carlo Orsi Walter Padovani Andreas Pittas
Giovanna Poletti Spadafora Davide Sada Alvaro Saieh Matteo Salamon
Simonpietro Salini Giovanni Sarti Tiziana Sassoli Pier Francesco Savelli
Mario Scaglia, Sit spa Rob e Paul Smeets Gian Enzo Sperone
Carlo Virgilio e Stefano Grandesso Marco Voena

Si ringrazia per il sostegno
Intesa Sanpaolo

© 2022 TIPOGRAFIA EDITRICE TEMI S.A.S. - *Tutti i diritti riservati*

Direttore responsabile: Luca Bacchi

Direttore editoriale: Alessandro Morandotti

Registrazione nr. 912 presso il Tribunale di Trento

Pubblicazione annuale. Euro 60,00

Progetto grafico: Paolo Fiumi e Gabriele Weber. Realizzazione a cura della redazione

Selezioni colore e bicromia: per conto di Tipografia Editrice TEMI - Trento

Redazione: 20121 Milano - Via Fatebenefratelli, 5 - Tel. 335 5236681

Distribuzione e abbonamenti: Libro Co. Italia, 50026 San Casciano V.P. (Firenze)

Tel. 055/8228461 Fax 055/8228462 e-mail: massimo@libroco.it

ISBN 978-88-99910-42-6

Ricordiamo Nello Forti Grazzini (1954-2021),
figura singolare nel panorama della storia dell'arte italiana e nostro collaboratore.
Amava definirsi 'arazzologo', e nel campo dello studio degli arazzi aveva licenziato
alcuni volumi fondamentali dedicati ai panni del Museo d'Arti Applicate di Milano (1984),
delle collezioni del Quirinale (1994) o della Fondazione Cini di Venezia (2003).

La scheda di catalogo, concepita spesso come un vero e proprio saggio,
era il terreno su cui si misurava più volentieri, intervenendo con sapienza su vicende
di provenienza e di committenza, sui soggetti rappresentati,
sugli artisti che avevano fornito i cartoni, sugli arazzieri così come sulle repliche,
o sulle varianti. Salutiamo un amico, e un grande conoscitore.

INDICE

- 7
LUCA SIRACUSANO
Dal Duomo di Milano all'Abruzzo angioino:
Walter Monich
- 23
SIMONE BONICATTO
Tra ducato di Savoia e marchesato di Saluzzo:
una nuova proposta per Giacomo Jaquerio
a Carmagnola e alcune riflessioni sul ciclo
del castello della Manta
- 37
DAVIDE CIVETTINI
L'enigma di Arundel Castle
- 51
FRANCESCA GIRELLI
Un nuovo rilievo con *San Girolamo nel
deserto* di Niccolò di Giovanni Fiorentino
- 67
CRISTINA QUATTRINI
"Ricordasi assai chi ben serve e tace".
L'*Allegoria* di Girolamo Casio di Boltraffio
sotto un'altra luce
- 79
ALESSANDRA GIANNOTTI
Una antologia della scultura fiorentina
di fine Cinquecento:
la serie di *Apostoli* in terracotta
della Cattedrale di Fiesole
- 87
GIUSEPPE PORZIO
Un rame spagnolo di Bartolomeo Cavarozi
- 91
CLARA SEGHESSIO
Il busto di Carlo Emanuele I
della Galleria Sabauda di Torino.
Una proposta per Tommaso Carlone
- 103
MIRIAM DI PENTA
Un Album di Giovanni Benedetto
Castiglione dai disegni di Agostino
e Annibale Carracci nella raccolta
di Francesco Angeloni
- 117
GELSOMINA SPIONE
Il primo soggiorno romano
di Giovanni Benedetto Castiglione
- 123
GIACOMO MONTANARI
Nascosti in piena vista:
ritratti barocchi
di Jacopo Antonio Ponzanelli a Pontinvrea
- 131
PAOLA APREDA, ODETTE D'ALBO
Paolo Pagani in Ciociaria:
due storie romane al Museo Diocesano
di Ferentino
- 141
LUCA FIORENTINO
Il *Belisario* ritrovato.
Una tela del Legnanino per il Palazzo
del principe di Carignano a Torino

151

PIERO BOCCARDO

Tre equivoci per un dipinto
di Lorenzo De Ferrari
in Palazzo Reale a Torino

159

VITTORIA BRUNETTI

A ciascuno il suo: Pincellotti, Bracci,
Della Valle e altri ritrattisti papali

183

RICCARDO NALDI

Per Giuseppe Sanmartino statuario.
Un San Pietro e un San Paolo
nella Cattedrale di Sessa Aurunca

199

ABSTRACTS

PER GIUSEPPE SANMARTINO STATUARIO.
UN SAN PIETRO E UN SAN PAOLO
NELLA CATTEDRALE DI SESSA AURUNCA

La Cattedrale di Sessa Aurunca è nota ai più come un apice dell'architettura e della scultura romaniche in Campania. Dal portico ai frammenti rimontati in varie guise all'interno, l'edificio ha attratto l'attenzione degli studi, oltre che per la sua tipologia, per la singolarità stilistica e iconografica dei suoi rilievi, scolpiti tra il XII e il XIII secolo ¹.

Come spesso è avvenuto ai monumenti di alta epoca, successivi interventi decorativi hanno mutato radicalmente la *facies* interna della chiesa. Essa ci appare oggi con la sua leggiadra teoria di stucchi, sovrapposti al paramento murario nel 1756, quando la carica vescovile era occupata da Francesco Caracciolo ². La sostenuta qualità dell'intervento, le sue frizzanti cadenze hanno suggerito un richiamo al nome di Domenico Antonio Vaccaro ³.

Fulcro decorativo della Cattedrale è la sontuosa ancona dell'altare maggiore, montata all'interno di un'abside il cui limpido slanciarsi verso l'alto appare in sintonia con gli esiti del protogotico angioino ⁴. All'interno del paramento marmoreo è incastonata l'icona intitolata a *Santa Maria, avvocata del popolo di Sessa*, più comunemente nota con l'appellativo di *Santa Maria del popolo*. L'immagine è la tavola centrale di un trittico di Marco Cardisco, riconducibile al 1539 e poi andato smembrato, i cui pannelli laterali raffigurano *San Pietro* e *San Paolo* ⁵. 296.

Arricchito di arredi dai presuli che si susseguirono sulla cattedra sessana, l'altare maggiore fu radicalmente rifatto e consacrato il 30 maggio 1727 dal vescovo Luigi Macedonio. La nuova struttura, che è poi quella ancora esistente nell'attuale assetto del presbiterio, fu concepita come un monumentale lipsanoteca in pietre preziose e rame dorato, costituita da cinque scomparti, chiusi sul davanti da pannelli di cristallo, contenenti le reliquie di santi martiri. La sopraelevazione del presbiterio rispetto al piano delle navate e, insieme, l'avanzamento dell'altare con l'ampliamento del coro per accogliere un maggior numero di canonici, conferirono all'icona di *Santa Maria del popolo* una posizione di assoluta centralità nel nuovo assetto dell'edificio. Il marmorai Giuseppe Cimafonte mise in opera, nel 1753, una ancona di marmo entro cui incastonare la veneranda immagine ⁶.

Lo splendore della Cattedrale di Sessa Aurunca, il suo meraviglioso altare maggiore e l'icona miracolosa che vi troneggia sono i cardini su cui ruota la descrizione pubblicata del 1763 dal vescovo Francesco Granata ⁷. Tuttavia, di lì a poco, anche questa sistemazione sarebbe stata ritenuta non più adeguata al culto di *Santa Maria del popolo* e pertanto da modificare. L'altare maggiore ed il presbiterio furono arretrati fino alla parete dell'abside, la quale venne completamente foderata da un paramento marmoreo pensato come una altissima cappella destinata ad alloggiare l'ancona con il dipinto miracoloso. Questa soluzione, di forte impatto scenografico, fu portata a compimento, in un momento di vacanza della cattedra episcopale, dai vicari capitolari e amministratori della cappella di Santa Maria del popolo, gli arcidiaconi Vincenzo Testa

e Giovan Giacomo Grella. La cappella, infatti, godeva di un sistema amministrativo e finanziario separato da quello della Cattedrale; tutto ciò che riguardava manutenzione ed eventuali modificazioni era deliberato dagli amministratori dell'ente. Secondo il canonico Creta, i lavori sarebbero stati avviati nel 1780⁸; l'epigrafe dedicatoria che commemora il completamento dell'intervento reca la data 1782⁹. Nella grandiosa macchina d'altare, però, non vi fu più spazio per le due tavole con *San Pietro* e *San Paolo*, ancora ricordate nel 1762¹⁰, ma ora evidentemente ritenute inadeguate, per stile e per proporzioni, a essere recuperate nel nuovo assetto dell'abside. Allontanate definitivamente dallo scomparto centrale del polittico, furono sostituite da due grandi statue in marmo, di dimensioni superiori al naturale. Come nella Cappella Paolina

297. in Santa Maria Maggiore a Roma, la colomba dello Spirito Santo, in posizione zenitale, rievoca non solo il mistero dell'incarnazione di Cristo nella Vergine, ma anche la trasmissione della grazia divina all'immagine, incastonata entro una cornice sontuosa e, attraverso i suoi meccanismi scenografici, concepita per favorire il coinvolgimento emotivo dei devoti. La messa in scena dell'arte conferisce al dipinto una nuova aura, la discesa dello Spirito Santo ne fa veicolo unico e irripetibile di poteri sovranaturali, convalidati dalla pubblicazione a stampa delle leggende sul ritrovamento miracoloso, sulla traslazione, sui miracoli operati dalla prodigiosa immagine¹¹.

298-299. Spiccano, all'interno di questa imponente macchina d'altare, le due grandi statue in marmo di Carrara raffiguranti *San Pietro* e *San Paolo*, dedicatari della Cattedrale, che sostituirono, nella loro funzione iconografica e devozionale, le tavole di Cardisco. La larga veduta d'impianto, la capacità di vivacizzare, con pieghe dense ad ampie falcate, i mantelli pesanti, si legano alla produzione di Giuseppe Sanmartino e, osservate con la dovuta attenzione e a distanza ravvicinata, le due opere non sembrano mostrare cedimenti che alludano a interventi di bottega. Sanmartino è autore che, pur trattando sovente gli stessi soggetti, è sempre capace di stupirci con variazioni sul tema. E così, al perentorio *San Paolo* fa da controcanto un *San Pietro* un po' ingobbito, come un viandante stracco. Superbo, nella visione ravvicinata, appare il trattamento delle teste, con i riccioli dei capelli che sembrano come la cresta spumosa di onde marine; le barbe, specie nel *San Paolo*, si muovono con la libertà di radici cresciute spontanee in un bosco, fino ad occultare la bocca dalle labbra sfasate. La caratterizzazione fisionomica ha la potenza consueta del maestro, nel marcare gli zigomi, solcare la fronte di rughe profonde, conformare la pelle prosciugata alla ossatura del volto. Altro marchio di fabbrica, le mani e i piedi oltre misura, con l'accentuazione delle dita vistosamente nodose.

300. ingobbito, come un viandante stracco. Superbo, nella visione ravvicinata, appare il trattamento
XXV, 301. delle teste, con i riccioli dei capelli che sembrano come la cresta spumosa di onde marine; le barbe, specie nel *San Paolo*, si muovono con la libertà di radici cresciute spontanee in un bosco, fino ad occultare la bocca dalle labbra sfasate. La caratterizzazione fisionomica ha la potenza consueta del maestro, nel marcare gli zigomi, solcare la fronte di rughe profonde, conformare la pelle prosciugata alla ossatura del volto. Altro marchio di fabbrica, le mani e i piedi oltre misura, con l'accentuazione delle dita vistosamente nodose.

Intorno alle due statue è possibile raccogliere un fascetto di giudizi critici e di proposte attributive, concordemente indirizzati verso il più noto e dotato scultore del Settecento napoletano, ossia Giuseppe Sanmartino. Teodoro Fittipaldi il quale, nel tratteggiare i contorni di alcune anonime personalità della cerchia del maestro, individuò nell'autore delle due statue di Sessa Aurunca "un altro sanmartiniano", operoso sui modelli del maestro: "il *San Paolo* richiama l'omonimo esemplare della facciata della chiesa dei Girolamini, le cui forme allungate e le eleganti falcate dei panneggi volgono in esasperata carica decorativa"¹². Più articolata la disamina condotta da Christian de Letteriis: questi infatti, dopo aver attribuito il progetto di ristrutturazione della parete absidale al regio ingegnere Gennaro Sanmartino, fratello di Giuseppe, coglieva nei

303. monimo esemplare della facciata della chiesa dei Girolamini, le cui forme allungate e le eleganti falcate dei panneggi volgono in esasperata carica decorativa"¹². Più articolata la disamina condotta da Christian de Letteriis: questi infatti, dopo aver attribuito il progetto di ristrutturazione della parete absidale al regio ingegnere Gennaro Sanmartino, fratello di Giuseppe, coglieva nei

due santi in marmo di Carrara non solo la derivazione dai modelli dello scultore, ma anche “la partecipazione del grande maestro” nella fase di esecuzione¹³. La lettura in chiave sanmartiniana è stata ripresa anche da Francesco Divenuto, che ha messo in luce le relazioni con opere napoletane documentate, come il *San Pietro* in San Giuseppe dei Ruffi e il *San Giacomo* nella facciata dei Santi Filippo e Giacomo¹⁴. 309.

La materia può essere ora riconsiderata sulla base di nuovi ritrovamenti d'archivio, che consentono di circostanziare i tempi e i modi della lavorazione della sontuosa ancona settecentesca, recuperando i nomi del progettista, del marmorai e dello scultore delle due statue, che si conferma essere Giuseppe Sanmartino. Il primo documento è il minuzioso contratto di commissione dell'intera impresa decorativa¹⁵. Il padre Michele Maria Savastano, procuratore della cappella di Santa Maria del popolo, in data 7 giugno 1780 conveniva con il marmorai Gaetano Belli la realizzazione di un complesso intervento decorativo nell'abside maggiore della Cattedrale. I lavori furono suddivisi in due fasi: dapprima una *pars destruens*, consistente nella “sfabricatura di tutto il presente ornato di stucco”; dappoi quella *construens*, ossia il “revestimento de marmi nella facciata dell'icona maggiore in detta Cattedrale di Sessa”, sulla base di un disegno firmato dalle parti e sottoscritto dal regio ingegnere Luigi Cartolano, che nella vicenda ricoprì il ruolo di direttore dei lavori. Si intuisce dunque la volontà di sostituire una preesistente decorazione parietale in stucco, forse eseguita contestualmente all'intervento nella navata, con un più duraturo e variopinto paramento marmoreo che, attraverso la preziosità e la lucentezza dei materiali, conferisse un'enfasi e un lussuoso prestigio alla miracolosa icona. Il documento, infatti, è al riguardo molto dettagliato e descrive minutamente sia le particolarità delle modanature architettoniche, sia i tipi dei materiali da impiegarsi, con particolare attenzione agli effetti di lustratura delle superfici¹⁶.

Nel settimo capo dell'atto notarile si convengono le modalità esecutive dei santi dedicatari della Cattedrale: “Sopra le dette mensole devo [*sic*] essere situate le due statue, una rappresentante san Pietro e l'altra san Paolo, ognuna delle quali deve essere di marmo statuario di ottima qualità, di altezza compresi il zocchetto palmi 7¼ [cm 191 circa], ognuna di un sol pezzo; e queste devono essere scolpite da propria mano dal nostro celeberrimo scultore signor don Giuseppe Sanmartino, giusta li modelli di creta da lui medesimo formati, con dovere restare pumiciate le sole carnature e tutto il restante lustro a specchio, di tutta bontà e perfezione; con appresso patto però che così la spada, come le due chiavi, devono essere di legno dorato, ben travagliate e fatte a lode di buon maestro, senza pretendersi per questo prezzo oltre di quello stabilito”. La puntuale attestazione notarile giunge a conferma delle proposte attributive sin qui formulate, esplicitando il coinvolgimento in prima persona di Sanmartino, come del resto suggerisce l'analisi dello stile. Lo scultore, seguendo una modalità esecutiva ampiamente consolidata, si impegnava a realizzare le due statue sulla base di modelli da lui stesso plasmati. Si tratta di quei modelli in terracotta, che il maestro lavorava in maniera superba, di cui si va riunendo un numero sempre più consistente di esemplari, variabili nelle dimensioni e nello stato di finitura, dal bozzetto al modello finale di presentazione vero e proprio¹⁷. Altre specifiche indicazioni del contratto riguardano il grado di finitura delle superfici – gli incarnati levigati a

pomice, le altre parti lustrate “a specchio” – e la particolare esecuzione in legno dorato degli attributi iconografici, mobili, dei due santi. Un secondo documento, datato 28 giugno 1782, è la fede di pagamento del saldo finale al marmorai Gaetano Belli, nel quale erano computate anche le spettanze per la realizzazione delle due statue, che dunque, a questa data, erano state compiute come da contratto ¹⁸.

Alcune considerazioni meritano proprio i modelli. Come ricordavamo più sopra, Fittipaldi ha osservato che il *San Paolo* di Sessa Aurunca mostra strette analogie compositive con quello eseguito da Sanmartino, entro il 1775, per la facciata della chiesa dei Girolamini di Napoli. A questa statua si collegano solitamente due modelli in terracotta. Il primo (Napoli, Certosa e Museo di San Martino; altezza cm 55; successivamente dorato a mistura) mostra una piena rispondenza con l'assetto compositivo della statua finita, sia nella posa della figura, sia nella strutturazione del panneggio ¹⁹. Nel secondo (Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica – Palazzo Barberini; altezza cm 52,5) si osservano alcune varianti rispetto all'opera finita: la posizione della spada, tenuta in grembo, e la spalla destra denudata ²⁰. Più aderente alla statua dei Girolamini è il motivo del piede sinistro, che sporge maggiormente rispetto alla base e, soprattutto, il modellato della testa, in cui la folta chioma con la scriminatura centrale e la lunga barba a torciglioni segnano un netto distacco rispetto al modello del Museo di San Martino.

Numerose fonti coeve, che hanno poi trovato definitivamente conferma in un atto notarile del 2 gennaio 1775, riportano che le due statue della facciata dei Girolamini furono realizzate, entro questa data, a completamento di due figure già abbozzate da Cosimo Fanzago ²¹. Il *San Pietro* risulta in opera alla data del 12 maggio 1776; il *San Paolo* del successivo 23 luglio ²². Gli studiosi hanno interpretato in maniera differente le diversità che vi sono fra i due modelli che abbiamo appena descritto ²³. La controversa questione fu osservata sotto una nuova luce quando Elio Catello ritrovò il citato atto notarile del 2 gennaio 1775, dove era registrato il pagamento a saldo per il lavoro compiuto da Sanmartino per le statue finali del *San Pietro* e del *San Paolo* ²⁴. Il documento contiene alcune puntualizzazioni che consentono di definire precisamente la fase di lavorazione alla quale era giunto Fanzago. Questi, infatti, aveva “sbozzate solamente” le due figure, mentre a Sanmartino era stato commissionato di “quelle perfezionare per farne uso nella nuova facciata [della chiesa dei Girolamini]”, che all'epoca si andava erigendo in base a un progetto di Ferdinando Fuga ²⁵. La somma totale percepita dallo scultore – 700 ducati – fu stimata da Catello assai contenuta rispetto ai compensi solitamente corrisposti a Sanmartino, il che indurrebbe a credere che la portata dell'intervento di completamento dovè essere alquanto circoscritta. Fittipaldi coglieva tracce del pristino impianto fanzaghiano nei rimandi compositivi del *San Pietro* all'*Isaia* della cappella di San Francesco Saverio al Gesù Vecchio (1634-1654) e del *San Paolo* al *Geremia* per la cappella di Sant'Ignazio al Gesù Nuovo (1643-1654) ²⁶. La ricerca dell'archetipo fanzaghiano, tuttavia, sembra essere più fruttuosa se, piuttosto che alle sculture in marmo, rivolgiamo la nostra attenzione alle microsculture, fra le quali figurano costantemente le immagini di san Pietro e di san Paolo, che l'artista approntò per decorare quegli incantevoli *bonsai* architettonici che sono i tabernacoli e i cibori a tempietto ²⁷; e certo non c'è da stupirsi se Sanmartino, assiduo plastificatore, abbia trovato nell'opera di Fanzago un formi-

dabile repertorio di modelli al quale attingere. La cura e, verrebbe da dire, la responsabilità ‘morale’ di Sanmartino nel portare a compimento opere avviate dal grande patriarca della scultura del Seicento a Napoli è testimoniata, appunto, dall’esistenza dei due modelli preparatori per il *San Paolo*, che nella sua redazione finale sembra sintetizzare le soluzioni degli esemplari in terracotta ²⁸.

Appare comunque evidente che, all’origine del *San Paolo* della Cattedrale di Sessa Aurunca, sia il medesimo pensiero già sviluppato nella versione finale della statua dei Girolamini. Come si è visto, nel contratto del 7 giugno 1780 si stabiliva che le due figure fossero da eseguirsi “giusta li modelli di creta da lui [Sanmartino] medesimo formati”. Va osservato che la testa del *San Paolo* di Sessa Aurunca è stata scolpita fondandosi sul modello di Palazzo Barberini (o di una versione da esso derivata realizzata per l’occasione). Salta agli occhi la peculiare caratterizzazione del volto: la fronte corruciata, segnata da rughe profonde, il taglio del naso aquilino, gli zigomi sporgenti, il mento ben rilevato, la massa dei capelli acchiocciolati, la barba a ciocche dense e fiammanti, allungate sin nel profondo scollo della veste. 306-307.

Diverso è il caso di un altro modello in terracotta di Giuseppe Sanmartino, conservato sempre in Palazzo Barberini, raffigurante *San Pietro*. È opportuno sgombrare immediatamente il campo da un fraintendimento: poiché la storia collezionistica dei due modelli Barberini è comune ²⁹, si è pensato che anche il *San Pietro* sia da legarsi alla commissione delle due statue per la facciata dei Girolamini. In realtà, come aveva già correttamente osservato Fittipaldi, il *San Pietro* Barberini è il modello preparatorio non della statua dei Girolamini, bensì di quella montata nell’ancona della testata di sinistra nel transetto della chiesa di San Giuseppe dei Ruffi, eseguita, insieme al *San Paolo* che le fa da *pendant*, entro il 1761, in una fase di forte attrazione di Sanmartino nei confronti della scultura tardobarocca romana, con particolari simpatie nei confronti di Pierre II Legros e Camillo Rusconi ³⁰. 308.

Allo stato attuale, non conosciamo modelli preparatori per il *San Pietro* dei Girolamini, che nasce da un’idea formale e scenica diversa rispetto a quella sviluppata nella statua di San Giuseppe dei Ruffi, di impianto teatrale e declamatorio, connotata da una maggiore enfasi barocca: si espande proiettando gli arti verso lo spazio, i panneggi sono più slargati e sontuosi. Entrando nel dettaglio della composizione, la mano destra solleva un lembo del pesante mantello, che fa da sostegno al volume, tenuto aperto in un precario equilibrio. Il braccio sinistro, invece, si protende verso lo spettatore, portando alla sua attenzione le chiavi, scolpite anch’esse nel marmo. Nel *San Pietro* dei Girolamini, invece, Sanmartino lavora su di un’idea diversa: la figura è imbozzolata all’interno dei suoi panneggiamenti, la mano destra stringe sia il volume che le chiavi, la sinistra penzola mollemente dal braccio inserrato nel mantello. 302.

Venendo ora al *San Pietro* di Sessa Aurunca, vediamo che anch’esso ha alla base l’idea della figura che si ripiega e si avvolge su se stessa, come a cercar riparo. Ma, a parte la coincidenza del motivo del piede ossuto che fuoriesce rispetto alla base, Sanmartino apporta alcune varianti di rilievo: il braccio destro viene lasciato parzialmente libero dalla presa del mantello; entrambe le mani si incontrano nell’atto di sorreggere e tenere aperto il volume; la destra, inoltre, regge anche le chiavi, attributo mobile che, al pari della spada del *San Paolo*, dovevano, come da con- 298.

tratto, “essere di legno dorato, ben travagliate e fatte a lode di buon maestro”; quindi, si presume, diverse rispetto agli oggetti di mediocre qualità attualmente impugnati dalle due figure.

All’analisi dei modelli compositivi è da aggiungere anche qualche considerazione sulla particolare cadenza stilistica delle statue di Sessa Aurunca. Come si è già avuto modo di osservare, esse mostrano accenti alquanto diversi rispetto al momento più propriamente ‘neobarocco’ dell’artista. Specie nel *San Pietro*, i drappeggi, nell’area anteriore alle gambe, si fanno più schiacciati, quasi cartacei, segnati da coste lineari di taglio affilato. Sotto questo aspetto, la statua si presta ad essere confrontata con quella raffigurante *San Giuseppe con il Bambino*, commissionata a Sanmartino dall’arcivescovo di Napoli Giuseppe Capecepatro per il Cappellone di San Cataldo della Cattedrale di Taranto e portata a compimento dall’artista tra il 1790 e il 1792, un anno prima della sua morte³¹. Nel *San Giuseppe*, infatti, si ravvisa quella medesima asciuttezza scheggiata che si osserva nel *San Pietro* di Sessa Aurunca. Anche il modo in cui sono delineati i tratti del volto si fanno più regolari ed essenziali; capelli e barba, sebbene ancora scossi da un movimento interno, sono trattati in masse più compatte. A proposito della statua di Taranto, Catello ha puntualizzato questo momento di ulteriore, definitiva fase di evoluzione dello stile di Sanmartino: “[...] un’attenzione alle incalzanti istanze neoclassiche, in quel tempo a Napoli particolarmente sentite da una certa committenza, senza che peraltro venissero minimamente disconosciute quelle acquisizioni che, fatte proprie ed elevate a stile per oltre quarant’anni, avevano caratterizzato il suo [di Sanmartino] fare artistico”³². Una coincidenza cronologica, di valenza quasi simbolica, di questo cambio di passo: nel febbraio 1780 un giovane Antonio Canova, di stanza nella capitale borbonica, si recava più volte a omaggiare nel suo studio il massimo scultore napoletano del tempo³³.

Una volta collocati stabilmente il *San Pietro* e il *San Paolo* di Sessa Aurunca nel *corpus* delle opere di Giuseppe Sanmartino, giusto allo schiudersi del nono decennio, possiamo a considerare la tipologia dell’intervento decorativo entro cui rientrano le due statue e, ancora, le modalità della collaborazione del maestro statuario con i marmorai e il progettista. Come si è avuto modo di ricordare, il monumentale riallestimento dell’abside fu voluto per dare una spettacolare sistemazione a un dipinto cinquecentesco raffigurante la *Madonna con il Bambino*, che una lunga e complessa strategia devozionale aveva trasformato in un’antica icona dai poteri miracolosi. Il contratto del 1780 consente di fare piena luce sugli esecutori della nuova sistemazione. La prassi seguita, che i recenti studi sull’attività dei marmorari e degli scultori napoletani hanno contribuito a mettere sempre più nitidamente a fuoco, prevedeva l’interazione tra un ingegnere, supervisore del disegno e direttore dei lavori; un marmorai, responsabile della decorazione lapidea; uno scultore di figure. Si arrivava così a sofisticate creazioni di *Bauplastik*, in cui i variopinti commessi lapidei e i lucenti bianchi di Carrara si organavano in eleganti e mistilinee macchine decorative, in cui all’altare poteva sovrapporsi l’ancona, venendo così a costituire armonici insieme che hanno impresso un inconfondibile sigillo settecentesco a tante chiese di Napoli e dell’Italia meridionale, massime in Puglia. Nel caso della Cattedrale di Sessa Aurunca, l’attuazione del progetto, affidata al regio ingegnere Luigi Cartolano in qualità di supervisore e direttore dei lavori, si deve al marmorai Gaetano Belli³⁴. Belli, inoltre, aveva eseguito nel 1775,

sotto la direzione di Gennaro Sanmartino, la balaustrata per la cappella del Santissimo Rosario nella chiesa di Santa Maria della Carità, sempre a Napoli ³⁵. Il marmorai, attraverso il sistema del subappalto delle figure in marmo statuario di Carrara, era riuscito a garantirsi i servizi del “celeberrimo” Giuseppe Sanmartino, che all’epoca era l’indiscusso dominatore della produzione scultorea e plastica a Napoli.

La consuetudine di Sanmartino, sin dai primordi della sua attività, con gli allestimenti di apparati decorativi ‘polimaterici’ induce a interrogarsi se siano da collegare al nome del maestro anche le parti in stucco poste a coronamento dell’ancona: la colomba dello Spirito Santo, circondata da testine alate, e i due angeli a figura intera ³⁶. Non tanto la qualità esecutiva, quanto piuttosto il timbro compositivo e tipologico rimanda a esiti consimili del maestro: si pensi ad alcuni casi napoletani, quali gli angeli in stucco eseguiti per la magniloquente ancona maggiore di Sant’Agostino alla Zecca (1760-1761) e le testine alate che fanno da fondale alla nicchia entro cui è alloggiata la *Madonna con il Bambino* di Domenico Gagini nel Succorpo della Santissima Annunziata (1764) ³⁷. Il maestro faceva precedere da modelli preparatori anche figure da realizzarsi in stucco, come testimonia la terracotta acefala conservata nelle raccolte dei Girolamini, relativa proprio a uno degli angeli che sovrastano l’altare maggiore di Sant’Agostino alla Zecca ³⁸.

297.

312-313.

Naturalmente non è possibile, allo stato attuale, pronunciarsi in maniera fondata sull’auto-realità di queste parti della decorazione, che saranno pienamente giudicabili solo in seguito a un intervento di restauro, reso molto arduo a causa dell’altezza alla quale si trovano, e alla possibilità di una conseguente osservazione ravvicinata delle opere, che ora possiamo studiare solo sulla base delle riprese fotografiche. La grinta naturalistica della colomba – quasi aquila di Zeus, più che simbolo dello Spirito Santo –, la fluidità e la ricchezza dei panneggiamenti degli angeli, inducono a interrogarsi sull’eventuale ruolo che Sanmartino ricoprì, se non nell’esecuzione, almeno nella ideazione di questi elementi apicali del maestoso apparato decorativo allestito, tra il 1780 e il 1782, nella cappella maggiore della Cattedrale di Sessa Aurunca.

Sono particolarmente grato a Vincenzo Rizzo, per le sue generose segnalazioni documentarie. A Ugo di Furia e a Giuseppina Medugno devo l’aiuto nel reperimento e nella trascrizione dell’atto notarile pubblicato in appendice al n. 1. Grazie anche a Luigi Abetti per i chiarimenti sul lessico architettonico settecentesco. La ricerca è stata facilitata dalla cortese collaborazione logistica di Roberto Sasso.

Per le referenze fotografiche si ringraziano Napoli, Pedicini fotografi, nn. XXV, 296-301, 304-305, 307-309, 312-313; Roma, Gabinetto Fotografico Nazionale, nn. 302-303; Padova, Mauro Magliani, n. 311; Sessa Aurunca, Roberto Sasso, nn. 306, 310.

¹ A. VENDITTI, *La Cattedrale di Sessa Aurunca*, in *Il contributo dell’archidiocesi di Capua alla vita religiosa e culturale del Meridione*, atti del convegno Capua, Caserta, S. Maria Capua Vetere, Sessa Aurunca, Marcanise, Caiazzo, Sant’Agata de’ Goti, Roma 1967, pp. 219-233.

² Secondo quanto scrive **T. DE MASI DEL PEZZO**, *Memorie storiche degli Aurunci antichissimi popoli dell'Italia e delle loro principali città Aurunca e Sessa [...]*, Napoli 1761, ed. Sessa Aurunca 2000, pp. 284-285.

³ **F. DIVENUTO**, *Sessa Aurunca: una piccola capitale barocca dell'Italia meridionale*, in 'Annali del barocco in Sicilia', VI, 1999, pp. 125-135, *speciatim* 131-132; **IDEM**, *Il cantiere 'infinito' delle cattedrali di Sant'Agata dei Goti e di Sessa Aurunca*, in 'Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura', n.s., XXXIV-XXXIX, 1999-2002, pp. 209-216; **IDEM**, *Cattedrale di San Pietro a Sessa Aurunca*, in *Campania barocca*, a cura di G. Cantone, Milano 2003, pp. 274-275 (con l'accostamento al nome di Domenico Antonio Vaccaro).

⁴ **VENDITTI**, *La Cattedrale...* cit. (nota 1), p. 227.

⁵ In altra occasione sono stati già ripercorsi i meccanismi di religiosità devozionale che portarono a trasformare la tavola in una antica immagine, dotata di poteri miracolosi, collocata all'altar maggiore della Cattedrale laddove, sulla base di un fraintendimento dei resti della sottostante superficie muraria, si credeva esservi stata una icona bizantina eseguita su fondo oro a mosaico, poi staccata, di cui si sarebbero perdute le tracce. Si veda **R. NALDI**, *Il polittico dell'altare maggiore della cattedrale di Sessa Aurunca e il culto di Santa Maria avvocata del popolo*, in *Marco Cardisco, Giorgio Vasari. Pittura, umanesimo religioso, immagini di culto*, a cura di R. Naldi, Napoli 2009, pp. 74-105.

⁶ Da una ricevuta di pagamento, conservata nei conti della cappella, apprendiamo che l'8 aprile 1753 Giuseppe Cimafonte ricevè un pagamento di 160 ducati per aver eseguito e messo in opera una nuova ancona di marmo, entro cui incastonare la veneranda immagine: Archivio Storico Diocesano di Sessa Aurunca (di seguito: ASDSA), Cappella del popolo, Rendiconti, 496, *Conti della cappella della Beatissima Vergine del popolo dell'anno 1753*, cc.n.n. Documento pubblicato in **NALDI**, *Il polittico...* cit. (nota 5), p. 101, doc. 4. Giuseppe Cimafonte (notizie dal 1741 al 1779) era il fratello di Gennaro; appartenevano ad una delle più prolifiche e qualificate botteghe di marmorai attive nel Settecento tra Napoli e provincia. Si vedano **M. PASCULLI FERRARA**, *Cimafonte*, in **EADEM**, *L'arte dei marmorari in Italia meridionale. Tipologie e tecniche in età barocca*, Roma 2013, pp. 514-515; più nello specifico, per Giuseppe, si veda la documentazione raccolta da **A. PINTO**, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni. Parte 1: artisti e artigiani*, 9, Napoli 2021, pp. 1836-1837, consultabile on line all'indirizzo: <http://www.fedoa.unina.it/9622/>. Sempre per lo stesso altare, l'argentiere Roberto D'Onofrio eseguì un paliotto (ora scomparso), il cui costo fu saldato il 16 maggio 1753 (Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco dei Poveri, giornale di cassa, matricola 1474; per cortese segnalazione di Vincenzo Rizzo).

⁷ **F. GRANATA**, *Ragguaglio storico della fedelissima città di Sessa [...]*, Napoli 1763, p. 23. Così anche in **IDEM**, *Storia sacra della chiesa metropolitana di Capua*, 2 voll., Napoli 1766, II, pp. 210-211. Più che i toni alquanto ampollosi adoperati per l'occasione, interessa maggiormente il più asciutto resoconto della santa visita che monsignor Granata stesso aveva fatto all'altare maggiore il 2 giugno 1762. È un documento che consente di attestare che, a quella data, l'icona di *Santa Maria del popolo* aveva a sinistra (guardando l'altare) l'immagine di *San Pietro*, a destra quella di *San Paolo*. Ciò induce a credere che, fino alla metà del Settecento, i tre pannelli principali del polittico dipinto da Cardisco fossero stati conservati vicini, seppur rimontati in una sistemazione che conferiva un maggior risalto alla tavola centrale di *Santa Maria del popolo*. Si veda ASDSA, *Visite pastorali*, 223 (già XIII, n. 92) [*Santa visita di monsignor Francesco Granata*; manca di frontespizio], c. 6r; documento pubblicato in **NALDI**, *Il polittico dell'altare maggiore...* cit. (nota 5), p. 101, doc. 3.

⁸ **G. CRETA**, *Ragguaglio de' vescovi della città e diocesi di Sessa [...]*; manoscritto in ASDSA, 585; documento pubblicato in **NALDI**, *Il polittico...* cit. (nota 5), p. 102, doc. 8, c. 32v.

⁹ **G. M. DIAMARE**, *Della prodigiosa immagine di Maria SS. avvocata del popolo che devotamente si venera nella chiesa Cattedrale di Sessa Aurunca*, Napoli 1903, pp. 66-70.

¹⁰ ASDSA, *Visite pastorali*, 223 (già XIII, n. 92) [*Santa visita di monsignor Francesco Granata*, 2 giugno 1762; manca di frontespizio], c. 6r; documento pubblicato in **NALDI**, *Il polittico dell'altare maggiore...* cit. (nota 5), p. 101, doc. 3. Gli scomparti del trittico raffiguranti *San Pietro* e *San Paolo* si conservano ancora nei depositi della Cattedrale. Si veda **NALDI**, *Il polittico...* cit. (nota 5), pp. 75, 93-95; p. 80, figg. 28-29.

¹¹ **H. BELTING**, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, trad. it *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma 2001, pp. 588-596, con riproduzione, a fig. 200, dell'altare della Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore a Roma.

¹² **T. FITTIPALDI**, *Scultura napoletana del Settecento*, Napoli 1980, p. 72.

¹³ **C. DE LETTERIIS**, *Marmi napoletani del '700. Considerazioni sull'altare maggiore della Chiesa di San Lorenzo a San Severo*, Foggia 2005, pp. 109-110, nota 27. Per un profilo dell'attività di Gennaro Sanmartino (notizie dal 1760 al 1817): *ivi*, pp. 98-138, che segue all'articolato intervento su questa personalità di **M. PASCULLI FERRARA**, *Sanmartino Gennaro*, in **V. CAZZATO - M. FAGIOLLO - M. PASCULLI FERRARA**, *Atlante del barocco in Italia. Terra di Bari e Capitanata*, Roma 1996, ed. Roma 2008, pp. 612-613; **EADEM**, *Sanmartino Gennaro*, in **EADEM**, *L'arte...* cit. (nota 6), pp. 520-521.

¹⁴ DIVENUTO, *Cattedrale...* cit. (nota 3), pp. 274-275. L'orientamento sanmartiniano era stato ribadito anche in NALDI, *Il politico...* cit. (nota 5), p. 92.

¹⁵ Appendice documentaria, doc. 1.

¹⁶ Nell'occasione fu anche programmato un intervento di manutenzione della già esistente cornice dell'icona di *Santa Maria del popolo* che, verosimilmente, è da riconoscersi nel summenzionato ornamento realizzato nel 1753 da Giuseppe Cimafonte: cfr. nota 6.

¹⁷ Per un inquadramento di Giuseppe Sanmartino modellatore si rimanda a G. BORRELLI, *Sanmartino scultore per il presepe napoletano*, Napoli 1966, *passim*; IDEM, *Il presepe napoletano*, Roma 1970, pp. 89-90, 230-236; T. FITTIPALDI, *Giuseppe Sanmartino (III)*, in 'Arte cristiana', LXII, 1974, pp. 199-224, *speciatim* 206-222; IDEM, *Scultura...* cit. (nota 12) pp. 136-185, *passim*; E. CATELLO, *Sanmartino*, Napoli 1988; IDEM, *Giuseppe Sanmartino. 1720-1793*, Napoli 2004. Ulteriori contributi su singole opere sono venuti, più di recente, da A. BACCHI, in *Terrecotte italiane tra manierismo e barocco*, catalogo a cura di M. Vezzosi, Firenze 1997, pp. 48-57; F. M. D'AGNELLI, *Giuseppe Sanmartino autore del busto d'argento di San Sabino nella Cattedrale di Canosa*, in 'Bollettino d'arte', s. VI, LXXXV, 2000, 112, pp. 73-78; J. HECHT, "I'm No Angel": a terracotta model of Saint Vincent Ferrer by Giuseppe Sanmartino, in 'Metropolitan Museum Journal', XXXVII, 2002 (*Essays in honor of Clare Le Corbeiller*), pp. 229-238; A. BACCHI, *Giuseppe Sanmartino, Angelo Viva e gli Evangelisti della cappella Pappacoda*, Firenze 2009; E. CATELLO, *Il bozzetto di Giuseppe Sanmartino per la 'Carità' della Certosa napoletana*, in 'Napoli nobilissima', s. VI, 2010, I, pp. 53-58; C. GIOMETTI, *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. Volume 4. Sculture in terracotta*, 4 voll., Roma 2011, pp. 124-125, cat. 152-153; R. NALDI, *Giuseppe Sanmartino modeller. A Saint Andrew the Apostle of terra-cotta*, München 2015; IDEM, *Per Sanmartino modellatore. Un San Giuseppe con il Bambino in terracotta, in Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti. 2015*, Napoli, 2015, pp. 134-143; A. BACCHI, *Angel, in A taste for sculpture. V. Marble, bronze, terracotta, ivory and wood (15th to 20th centuries)*, a cura di A. Bacchi, London 2018, pp. 96-104, cat. 15. Per ragioni di qualità, del tutto evidenti all'esame ravvicinato del pezzo, non può essere invece accolto il riferimento al maestro di un *San Francesco di Paola* conservato nella Certosa e Museo di San Martino in Napoli, ritenuto modello preparatorio (mentre invece ne è una derivazione) per la statua del Cappellone di San Cataldo nella Cattedrale di Tarranto. Si veda T. REGA, *Un bozzetto inedito di Sanmartino per le sculture del cappellone di San Cataldo*, in 'Napoli nobilissima', s. V, VII, 2006, 5-6, pp. 235-237.

¹⁸ Appendice documentaria, doc. 2; su cortese segnalazione di Vincenzo Rizzo.

¹⁹ FITTIPALDI, *Giuseppe Sanmartino (III)*... cit. (nota 17), p. 215; G. G. BORRELLI, in *Ritorno al Barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*, catalogo della mostra di Napoli a cura di N. Spinosa, 2 voll., Napoli 2009, II, pp. 40-41, cat. 2.13.

²⁰ FITTIPALDI, *Scultura...* cit. (nota 12), pp. 184-185.

²¹ E. CATELLO, *Fuga, Sanmartino e la facciata dei Girolamini*, in 'Napoli nobilissima', s. III, I-II, 1983, pp. 3-11, *speciatim* 3; 8-9, doc. I. L'istrumento notarile, tratto dall'Archivio di Stato di Napoli, Archivi dei notai del XVIII secolo, notaio Gaetano Conti, 2 gennaio 1775, è stato pubblicato in forma più estesa in IDEM, *Sanmartino...* cit. (nota 17), pp. 166-167, doc. XV.

²² T. FITTIPALDI, *Lo scultore Giuseppe Sanmartino tra il 1770-1785*, in 'Arte cristiana', LX, 1972, pp. 265-302, *speciatim* 277, note 26-27.

²³ Fittipaldi ha supposto che la terracotta di Napoli rappresenti uno stato di elaborazione della statua più antico rispetto a quella di Roma, dove la testa è trattata con una forza di caratterizzazione che l'avvicina all'opera finita. Lo studio non escludeva che questo secondo modello non sia uno studio preparatorio, quanto piuttosto una "libera rielaborazione dall'opera in marmo" (FITTIPALDI, *Lo scultore...* cit. [nota 22], p. 285, nota 37). Successivamente l'autore ha modificato la sua posizione, ritenendo entrambi i modelli come preparatori per la statua dei Girolamini, che sarebbe nata da una contaminazione tra le due composizioni; nell'occasione, era del tutto esclusa la possibilità di un iniziale, e incompiuto, intervento di Cosimo Fanzago, ritenuto "frutto di una tradizione incontrollata, ma che poi si è rivelata fallace" (FITTIPALDI, *Scultura...* cit. [nota 12], pp. 152, 184-185.)

²⁴ CATELLO, *Fuga...* cit. (nota 21). In IDEM, *Cosimo Fanzago. Puntualizzazioni e ipotesi su alcuni problemi di scultura, in Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti*, s.l. [Napoli], 2002, pp. 21-28, *speciatim* 21-22), è avanzata l'ipotesi che le due statue abbozzate da Fanzago fossero in origine destinate alla facciata della chiesa di Santa Maria degli Angeli alle Croci.

²⁵ CATELLO, *Fuga...* cit. (nota 21), p. 8.

²⁶ FITTIPALDI, *Lo scultore...* cit. (nota 22), pp. 280-282. Per le due statue di Fanzago si rimanda a P. D'AGOSTINO, *Cosimo Fanzago scultore*, s.l. [Napoli] 2011, pp. 182-185, 358-359, A.16; pp. 192-197, 364-366, A.19.

²⁷ Ci riferiamo al tabernacolo già in Santa Patrizia a Napoli (ora a Capodimonte), 1619-1623; al tabernacolo della chiesa de Las Augustinas Recoletas di Salamanca (il *San Pietro* e il *San Paolo* sono ora al Metropolitan Museum di New York),

1633-1637; al ciborio della chiesa dell'Addolorata a Serra San Bruno, 1633-1647. Si veda D'AGOSTINO, *Cosimo Fanzago...* cit. (nota 26), pp. 60-66, 344-345, A.5; pp. 112-123, 352-354, A.12; pp. 144-143, 355-358, A.14

²⁸ Meno probabile, considerata la variante della posizione della spada, la prima ipotesi di Fittipaldi, ossia che la terracotta di Palazzo Barberini sia da considerarsi un *d'après* rispetto alla statua eseguita da Sanmartino (cfr. *supra*, nota 23).

²⁹ FITTIPALDI, *Scultura...* cit. (nota 12), pp. 184-185. Le due terrecotte pervennero all'attuale sede per donazione del marchese Alfredo Dusmet dalla collezione conservata nella villa di famiglia in via Abruzzi a Roma. Si veda M. D'ORSI, *Galleria Nazionale Romana, in Doni alle Gallerie e ai Musei dello Stato (1945-1954)*, in 'Bollettino d'arte', s. IV, XXXIX, 1954, pp. 365-366, *speciatim* 365 (già con attribuzione a Sanmartino).

³⁰ FITTIPALDI, *Lo scultore...* cit. (nota 22), pp. 284-285. Così anche in A. BACCHI, *Giuseppe Sanmartino...* cit. (nota 17), p. 38, nota 32, il quale a fig. 28 segnala un secondo modello per il *San Pietro*, di ubicazione ignota. Per una riconsiderazione complessiva del Sanmartino 'neobarocco' si veda NALDI, *Giuseppe Sanmartino...* cit. (nota 17).

³¹ R. NALDI, *Per Sanmartino...* cit. (nota 17), anche per i rimandi alla precedente bibliografia.

³² CATELLO, *Giuseppe Sanmartino...* cit. (nota 17), p. 76.

³³ A. CANOVA, *I quaderni di viaggio. 1779-1780*, in *Scritti (Edizione nazionale delle opere di Antonio Canova, I)*, a cura di H. Honour, Roma 1994, pp. 35-162, *speciatim* 104, 108, 112. Canova si recò in visita allo studio di Sanmartino tre volte (4, 11 e 17 febbraio 1780). Si veda anche R. CIOFFI, *Febbraio 1780, Canova a Napoli. In visita con Giannantonio Selva alla Cappella Sansevero*, in *Canova e l'antico*, catalogo della mostra di Napoli a cura di G. Pavanello, Milano 2019, pp. 43-52.

³⁴ La personalità di Luigi Cartolano è probabilmente da legarsi a quella di Pasquale Cartolano, marmorai di cui si hanno notizie dal 1760 al 1779, il quale, tra il 1763 e il 1766, aveva lavorato con lo stesso Belli all'altare maggiore e all'ancora della chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Napoli. Si vedano C. DE LETTERIIS, *Marmorari napoletani in Capitanata. Documenti inediti e proposte attributive*, Foggia 2007, pp. 33-35; pp. 51-52, docc. 20-21; M. PASCULLI FERRARA, *Cartolano Pasquale*, in EADEM, *L'arte...* cit. (nota 6), p. 514. Pasquale ebbe anche un figlio, Innocenzo, di cui si hanno notizie dal 1780 al 1785. Si veda EADEM, *Cartolano Innocenzo*, *ivi*, pp. 513-514.

³⁵ C. DE LETTERIIS, *Marmi napoletani del '700. Considerazioni sull'altare maggiore della Chiesa di San Lorenzo a San Severo*, Foggia 2005, pp. 107-108; p. 133, docc. 8-9 (ricerca di Vincenzo Rizzo).

³⁶ Di questi elementi non si fa cenno nel documento di allogazione. Tuttavia una traccia archivistica, utile a ipotizzare l'esecuzione, sembra venire dalla fede finale di pagamento, emessa in data 25 giugno 1782 (appendice documentaria, n. 2). Nel documento si dichiara che, rispetto ai 1700 ducati di compenso pattuiti all'atto del contratto, il marmorai Gaetano Belli ne aveva ricevuti 100 in più, come "prezzo dell'ornamento fatto al primo disegno", ovvero per una cornice aggiunta all'invenzione originaria. L'espressione "lavoro di marmo", usata nel documento, può essere intesa come una definizione della macchina d'altare nel suo complesso, sebbene in essa vi fossero anche parti eseguite in stucco.

³⁷ CATELLO, *Giuseppe Sanmartino...* cit. (nota 17), p. 44; fig. a p. 46, in basso a sinistra (per Sant'Agostino alla Zecca); FITTIPALDI, *Scultura...* cit. (nota 12), pp. 146-147, figg. 395-397 (per il Succorpo della Santissima Annunziata).

³⁸ R. MIDDIONE, in *La Quadreria dei Girolamini*, a cura di P. Leone de Castris - R. Middione, Napoli 1986, pp. 116-117.

APPENDICE DOCUMENTARIA

1.

Archivio di Stato di Napoli
 Archivi dei notai del XVIII secolo
 Archivio del notaio Pasquale Napolitano

[7 giugno 1780]

[c. 99v] Conventio et obligatio pro ecclesia cathedrali civitatis Suessae ac pro domino Gaetano Belli.

Die septima mensis iunii millesimo septingentesimo octuagesimo Neapoli.

Costituito nella nostra presenza il molto reverendo padre Michele Maria Savastano procuratore speciale della cappella di Santa Maria del Popolo eretta nell'altare maggiore della chiesa Cattedrale della città di Sessa, in virtù di procura fattali dal reverendissimo arcidiacono e canonico don Vincenzo Testa, che originalmente qui conservasi ¹ etc. consentendo prima in noi etc., aggente ed interveniente alle cose infrascritte in nome del sudetto arcidiacono e per li successori in detta cappella etc. da una parte.

Ed il signor Gaetano Belli maestro marmoraro di questa città, aggente ed interveniente similmente alle cose infrascritte per sé, suoi eredi e successori etc. dall'altra parte.

Il detto signor Gaetano per convenzione avuta col sudetto molto reverendo padre Michele Maria in detto nome, in virtù della quale con giuramento avanti di noi promette e si obbliga di fare il rivestimento de marmi nella facciata dell'icona maggiore in [c. 100r] detta Cattedrale di Sessa a norma del disegno firmato da esse parti e sottoscritto dal regio ingegnere signor don Luiggi Cartolano eletto alla direzione di tale opera; ed infatti, con la presenza ed intervento del medesimo, si è detta opera convenuta e stabilita con le leggi e patti e per lo prezzo infrascritto, il tutto come segue.

Primo. L'intiero zoccolo situato nel piede di detta icona, per quanto contiene tutta la sua estensione, deve essere formato di marmo chiaro con impellicciatura, o sia rivestimento, sopra di esso di pietra colorita detta africano, ben connessa nelle sue reunioni e tutta lustra a specchio.

Secondo. La base situata sopra detto zoccolo deve essere di simile marmo chiaro di ottima qualità, tutta scorniciata nel suo fronte e di modonatura come sarà da detto regio ingegnere delineata in grande, quale base dovrà lavorarsi, scorniciarsi ed allustrarsi di tutta bontà, e perfezzione, e fatta a lode di buon maestro e secondo [c. 100v] le regole dell'arte.

Terzo. Li due mezzi pilastri, o siano piedestalli, che vengono situati sotto li due mezzi pilastri laterali le colonne nel fronte di detta icona devono essere di marmo bianco con specchio in mezzo commesso di Bordé di Francia di lavoro zagarellato, con suo listello di giallo attorno detto Bordé, ed il tutto ben commesso e le reunioni delle pietre ben connesse e lustre a specchio di tutta perfezzione.

Quarto. L'intiero ordine di tutto il restante piedestallo, che comprende tutta la parte cen-

tinata di detta cappella, con suoi rinsaldi, come mostra il disegno, deve essere tutto di marmo chiaro, ripartito nel seguente modo videlicet. Li regoli devono essere di detto marmo, indi una fascetta di giallo di Verona di larghezza once cinque ed in sequela lo specchio di Bordé di Francia, rinsaldato, impugnato e sfaccettato alla romana; e tutto il detto lavoro eseguito di tutta perfezzione, [c. 101r] tutto lustro a specchio ed a lode di buon maestro.

Quinto. L'intiera cimasa situata sopra l'ordine di detti piedestalli deve essere di simile marmo chiaro, scorniciata con listello e bastone, indi il suo freggio di verde antico; e dopo la scorniciatura della detta cimasa, consistente in listello, gola, piano o sia gocciolatoio, altro listello a sguscio, con dovere essere le cornici bene lavorate e le unghiate delli rinsaldi ben connesse ed il tutto lustro a specchio fino ne suoi estremi.

Sesto. Le due mensole, che devono sostenere le due statue, devono essere di simile marmo tutte squadrate ed intagliate, come lo mostra il disegno *segnato loco (...) A*; quali mensole devono essere ognuna di un sol pezzo, dovendo avere una corrispondente e proporzionata tenuta nel grosso del muro per lo sostegno delle statue, con dovere essere le medesime bene intagliate e lustre a specchio di tutta perfezzione.

[c. 101v] Settimo. Sopra le dette mensole devo [*sic*] essere situate le due statue, una rappresentante san Pietro e l'altra san Paolo, ognuna delle quali deve essere di marmo statuuario di ottima qualità, di altezza compresovi il suo zocchetto palmi $7\frac{1}{4}$ ², ognuna di un sol pezzo; e queste devono essere scolpite da propria mano dal nostro celeberrimo scultore signor don Giuseppe Sanmartino, giusta li modelli di creta da lui medesimo formati, con dovere restare pumiciate le sole carnature e tutto il restante lustro a specchio, di tutta bontà e perfezzione; con appresso patto però che così la spada, come le due chiavi, devono essere di legno dorato, ben travagliate e fatte a lode di buon maestro, senza pretendersi per questo prezzo oltre di quello stabilito.

Ottavo. L'intiero zoccolo, che comprende tutto l'ordine dell'architettura e suoi fondati, deve similmente essere di africano impellicciato sopra marmo e lustro a specchio.

[c. 102r] Nono. La base situata sopra detto zoccolo deve essere scorniciata di modanatura attica sotto li pilastri dell'architettura e tutto il restante di modanatura carosa, la medesima di simile marmo chiaro scorniciata e lustra a specchio di tutta perfezzione.

Decimo. Li due mezzi pilastri laterali le colonne devono essere di marmo chiaro con commesso di pietra detta del forno, bene commessa e lustra a specchio.

Undecimo. Li pilastri intieri devono essere di marmo chiaro con commessi di giallo di Siena, con listello negro attorno e tutto il lavoro fatto a lode di buon maestro e lustro a specchio di tutta perfezzione; e detti pilastri devono della grossezza proporzionata alla rivolta della voluta delli capitelli.

Decimo secondo. Li membretti laterali a detti pilastri devono essere di simile marmo con commesso di fiore di persico di ottima qualità e del tutto [c. 102v] lustro a specchio.

Decimo terzo. Li fondati centinati tra pilastri e pilastri devono essere nel seguente modo: parimente tutto il lavoro deve essere di marmo chiaro con girare un regolo di detto marmo attorno li fondati, indi una fascetta di giallo di Siena e poi lo specchio di pietra del forno rinsaldato,

sfaccettato ed impugnato alla romana; e tutto il lavoro lustro a specchio di tutta perfezione ed a lode di buon maestro.

Decimo quarto. Li capitelli di detti pilastri devono essere di simile marmo bianco tutti intagliati a fronda d'oliva di proporzionato rilievo e fatti a lode d'eccellente intagliatore.

Decimo quinto. Il restante sito tral collarino de mezzi pilastri e fondati tra detti pilastri, a la tecola del capitello deve essere di simile marmo chiaro con baccelle di giallo di Verona rinsaldate ed ombreggiate ed il tutto lustro a specchio, una con la tegola sopra di esso.

[c. 103r] Decimo sesto. L'architrave e cornicione situato sopra l'intiero descritto ornato e tutti li suoi rinsaldi deve essere di marmo chiaro, di quella scorniciatura e modanatura che ricerca l'ordine composito dell'architettura, che da detto regio ingegnere sarà in grande delineata, il tutto bene scorniciato, bene onchiato ed assettato e lustro a specchio di tutta perfezione.

Decimo settimo. Il freggio deve essere di giallo di Siena impellicciato sopra, simile marmo e tutto lustro a specchio.

Decimo ottavo. Tutte le portature di detti marmi e statue, casse di legname, ponitura in opera, grappe e perni di ferro, gesso di presa e piombo, dippiù la sfabricatura di tutto il presente ornato di stucco, ogni sorte di fabrica, compresi anche il materiale tutto che la compone, inserti, ordegni ed ingegni così per detta fabrica, come per la situazione di tutti detti marmi e statue, viaggi nell'andare e ritornare delle persone [c. 103v] doveranno situare detti marmi, spese cibarie, stanza, letto e quanto per esse bisogna, tutto quanto si è espressamente convenuto che deve andare a conto, spese ed interesse di detto signor Gaetano Belli, restando a conto della sudetta cappella ponervi solamente un fabricatore e fare l'andito a suo conto ed interesse.

Decimo nono. Si conviene, anche per patto espresso, che il detto signor Belli debba consegnare sano, salvo ed intiero, senza fratture o altro, tutti li descritti marmi e specialmente le due sudette statue, il tutto posto in opera, con ogni maestria e perfezione e questo nello spazio di mesi dieciotto decorrentino dal giorno della stipula del presente istromento; ed in caso qualche pezzo, quod absit, si francesse per qualunque accidente, anche inopinato, sia tenuto il sudetto signor Belli, come si obbliga, quello rifare a tutto suo danno, spese ed interesse, senza che possa pretendere cos'alcuna.

Vigesimo. Si conviene ben anche come tutte le grossezze [c. 104r] di tutti li marmi, che componere devono il descritto ornato, devono queste farsi a direzione ed a parere del detto regio ingegnere, osservando la proporzione dei pezzi e simetria del lavoro.

Vigesimo primo. Si conviene, come si obbliga detto signor Belli, levare l'esistente iconetta di marmo, che forma l'ornamento del quadro, quella ripulire e di nuovo allustrare e ponere alcuni marmi coloriti in certi siti per ornamento del lavoro e di nuovo ponerla perfettamente in opera.

Vigesimo secondo. Si conviene, come si obbliga detto signor Belli, accomodare e riattare la presente balaustrata e specialmente li due pilastrini della medesima che sono smossi, una colle corrispondenti cimase sopra di essi ed anche trasportare più avanti l'esistente altare, con fare due giunte laterali alli due gradi del medesimo per quanto contiene l'estinzione di detto trasporto.

Vigesimo tertio. Tutto il lavoro di detti marmi nel modo descritto negli antecedenti capi ventidue, si è convenuto [c. 104v] lfarsi da detto don Gaetano Belli per lo finito e stabilito prezzo di docati mille settecento, con doversi corrispondere le somme de pagamenti nel seguente modo videlicet: docati quattrocento nell'atto della stipola; altri docati ottocento da pagarsi con certificati del detto regio ingegnere come si avvanzà il lavorio di detti marmi e li restanti docati cinquecento da pagarsi dopo essersi, di tutto punto e perfezzione, terminati e situati in opera li medesimi.

Vigesimo quarto. Essendosi nel capo decimo nono convenuto espressamente che tutto l'enunciato lavoro debba essere compito di tutto punto e perfezzionato pel corso di mesi dieciotto decorrentino dal giorno della stipula, essendosi un tal tempo eletto a piacere e libertà di esso signor Belli, senza che ne sia stato da alcuno su di questo forzato; che perciò col presente patto si conviene espressamente, et speciali modo, che in caso esso signor Belli contravenisse a questo 19° capo ed al suo convenuto a qualunque altro delli espressati patti, sia lecito alla detta cappel [c. 105r] la farsi da altri artefici marmorari, che alla medesima piacerà eliggere, perfezzionare il non compito lavoro a tutto danno, spese ed interesse di detto Belli, dovendosene su di questo stare alla sola relazione ne verrà formata da detto regio ingegnere in caso di una tale mancanza; volendo le dette parti, che questo patto debba avere tutta la sua pronta esecuzione, come se fusse sentenza finale del Sacro Regio Consiglio.

Vigesimo quinto. E finalmente si conviene, che tutto il descritto ed enunciato lavoro deve essere fatto di tutta bontà e perfezzione, a lode di buon maestro e secondo le regole dell'arte ed a piena sodisfazione di detto regio ingegnere, come direttore incaricato ed eletto per una tale opera, dovendo anche essere tutto il marmo di ottima qualità, le cornici ben lavorate e l'intagli di proporzionato rilievo e lavoro.

Di più si è convenuto, stante che anticipatamente si pagano li detti docati quattrocento, siccome esso signor [c. 105v] Gaetano dichiara di averli ricevuti ed avuti per lo Banco de Poveri con fede di credito intesta di detto padre Michele Maria giratali per conto dell'opera sudetta, in esecuzione del presente istromento; perciò, per maggiore cautela di detta Cattedrale, si è da detto signor Gaetano esibito viglietto di deposito di detta somma firmato dal mercadante signor don Giuseppe Mauri, da pagare e restituire detta somma in ogni caso di non adempimento o inosservanza de patti sudetti, da starsene a fede di detto regio ingegnere direttore; quale biglietto si è consegnato al detto padre Savastano etc.; e ciò citra pregiudizio dell'incusa del presente contro detto signor Gaetano per lo risarcimento di tutti li danni ed interessi nel caso della detta mancanza ed inosservanza del presente contratto etc.

E per la reale osservanza delle cose sudette etc. le parti predette, per quello che a ciascuno di esse in detti nomi spetta e si appartiene, spontaneamente hann'obligato, cioè detto signor Gaetano sé, suoi eredi, successori e beni tutti etc. presenti e futuri etc., a detto padre Savastano [c. 106r] il sudetto reverendissimo arcidiacono e successori in detta cappella e beni tutti della medesima etc.; una parte all'altra e l'altra all'una in detti respective nomi presenti etc. sotto pena del doppio etc. della mettà etc. con facultà etc. con la clausola del costituito e precario etc. e così hanno rinunciato etc. e giurato etc.