


Predella journal of visual arts, n°55, 2024 www.predella.it - Monografia / Monograph 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Teresa Callaioli, Angela D'Alise, Livia Fasolo, Flaminia Ferlito, Giulia Gilesi, Alessandro Masetti, Domiziana Pelati, Ester Tronconi

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Il Sant'Ippolito in argento di Roccaraso: la trasmissione di modelli nel vicereame di Napoli

The essay examines the circulation of figurative models between the 17th and 18th century in the Kingdom of Naples, highlighting the connections with Rome. It reflects on the relationship between silversmiths and sculptors in Naples by focusing on three exemplary but little-known artists: Nicola D'Aula, Nicola De Angelis, and Nicola Mazzone.

Le strade, come ha messo in evidenza Claudia Conforti, «disegnano reti che sottomettono il territorio, lo rendono domestico, percorribile e conosciuto»¹. È il loro costante sviluppo e mantenimento a consentire in antico regime una più ampia movimentazione di opere d'arte favorendo quel fenomeno della circolazione tra centro e periferia messo in luce anni or sono da Enrico Castelnuovo². I modelli figurativi barocchi giunsero nelle estreme propaggini del vicereame attraversando fisicamente quelle strade, su carrozze o carri, entro casse, accompagnate dagli artisti o da personalità scelte, sottomettendosi agli imprevisti causati dal clima, come piogge, nevicate o gelate, che impedivano di compiere il viaggio. Se, ad esempio, il peso dei marmi poteva complicare questo scambio, per i manufatti in legno policromo o in argento e metallo dorato lo spostamento era considerato più facile, benché reso comunque impervio rispettivamente per la delicatezza e la preziosità del materiale. Napoli fu senza dubbio il maggiore centro produttivo di arredi liturgici, cui fu demandato il ruolo primario nel promuovere la fede in terre distanti, come dimostra lo splendido reliquiario a busto di *Sant'Ippolito* conservato nella chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta di Roccaraso in Abruzzo. In verità nell'area dell'antica provincia d'Abruzzo Ultra insistevano importanti centri rinomati per l'antica tradizione delle loro manifatture orafe quali Sulmona e l'Aquila, che però nel corso del Seicento conobbero la loro fase di declino. Situata ai margini dell'altopiano delle Cinquemiglia, Roccaraso è oggi apprezzata meta del turismo invernale ma, in passato, era considerata area impervia e di difficile transito³; l'arrivo del simulacro in argento di *Sant'Ippolito* dovette essere accolto con grande interesse tra gli abitanti del borgo e delle zone limitrofe in quanto i resti del loro patrono trovavano collocazione nella pedana sottostante in rame dorato e argento. Testimone splendente della scultura barocca napoletana, il busto reliquiario è oggi da considerarsi quale superstite di un più articolato patrimonio artistico drasticamente decimato dalle azioni dell'uomo e della natura

– si ricordino i terremoti de L'Aquila del 1703 e della Maiella tre anni più tardi – e consente di riportare l'attenzione su una stagione dell'arte barocca in Abruzzo che rivela i maggiori contatti con Napoli, la cui conoscenza appare episodica e carente di interesse da parte della storiografia, anche quella specialistica dedicata all'oreficeria medievale e rinascimentale prodotta nel territorio⁴. Inoltre, nell'articolato panorama degli argentieri napoletani, il cui dialogo con i committenti di provincia necessita ancora di approfondimenti critici, il busto di Roccaraso consente di riflettere sulle botteghe operanti tra Sei e Settecento e sulle personalità coinvolte identificate attraverso i punzoni senza però alcun addentellato documentario e coerenza cronologica.

Il reliquiario di *Sant'Ippolito* (69x54x114 cm; figg. 1a-b)⁵, esposto nella cappella eponima di patronato municipale alla sinistra dell'altare maggiore, in asse con la navata laterale, è noto agli studi storico-artistici almeno dalla fine dell'Ottocento quale significativo esempio dell'oreficeria napoletana datato 1688⁶. È stato però valutato più attentamente dalla critica negli anni Ottanta del Novecento quando Corrado Catello, in seguito al rinvenimento di un punzone con le lettere «NDA», assegnava la paternità al napoletano Nicola D'Aula, riconducendo il modello a Lorenzo Vaccaro, tra gli scultori più importanti attivi a Napoli nella seconda metà del Seicento⁷. Inserito dunque nei percorsi di ricerca indirizzati alla ricostruzione delle dinamiche di bottega e delle relazioni tra argentieri e scultori, il busto di Roccaraso è stato analizzato da Gian Giotto Borrelli che ne ha attribuito l'invenzione a Giacomo Colombo, intagliatore e scultore di primordine nel contesto meridionale della produzione sacra in legno⁸, grazie al confronto con la *Maddalena* in marmo dell'omonimo convento di Napoli distrutto nel 1955⁹. Sulla paternità del modello si è interrogata anche Paola D'Agostino, che l'ha ricondotto nell'ambito di Vaccaro riaprendo così la questione sulla sua ideazione e sulla circolazione dei modelli tra gli artisti attivi a Napoli¹⁰. Infine, è stato inserito da chi scrive in una prima sistemazione critica di alcune personalità di argentieri napoletani attivi a cavallo tra Sei e Settecento¹¹. Oggi il busto si presta a nuove considerazioni, frutto anche dell'osservazione diretta dell'opera nella sua integrità, consentita in seguito allo spostamento dalla nicchia della cappella, che ne impediva la visione delle parti laterali e retrostanti.

Il reliquiario si presenta con una pedana a pianta ottagonale in rame dorato a fuoco e in argento sbalzato che funge, come già accennato, da vera custodia dei sacri resti di Ippolito. La struttura in rame è sostenuta da peducci a forma di cherubini posizionati in corrispondenza degli angoli dell'ottagono dai quali dipartono lesene composte di volute e festoni di frutta. Su ogni fianco, tra le mensoline modanate di rame, sono inserite lamine d'argento sbalzate con volutine e foglie d'acanto

impaginate in una cornice liscia rettangolare; quella del lato posteriore è distinta da uno stemma con corona patriziale, che consente di comprendere il ruolo di Donato Bernardino D'Angelone il cui nome ricorre inciso nello scudo insieme alla data 1688¹². Egli, forse esponente della famiglia baronale D'Angelone, era Patrizio di Roccaraso e dunque svolgeva compiti governativi, come commissionare il busto reliquiario per la cittadina di cui era, come ricorda l'iscrizione, procuratore. La finestrella sul fronte che inquadra le sante spoglie è sagomata in una lamina d'argento con la cornice interna in rame dorato. La parte superiore della pedana propone una solida lastra di rame dorato incisa grossolanamente a bulino per ottenere una superficie a nastri concentrici. Ancorata a quest'ultima per mezzo di un perno è l'effigie d'argento del santo, raffigurato come soldato vestito della lorica segmentata, realizzata come di consueto con la testa e le braccia a getto e il corpo in lamina sbalzata, cesellata e incisa; la porzione di lamina che perimetra il busto in basso si apre curiosamente a campana sulla pedagna, caratteristica sulla quale si tornerà più avanti. L'armatura è munita di spallacci con teste di leone dormiente dalle cui fauci fuoriescono le articolate maniche della cotta a trama fitta. Le piastre della lorica, in numero maggiore sulla schiena, sono ornate da motivi vegetali incisi a linee sottili su un fondo ruvido: la disarmonia nel numero delle piastre è accentuata sul lato frontale dagli elementi che imitano le strisce di cuoio, inseriti sotto lo sterno e non all'estremità inferiore dell'addome. La fuscaccia che attraversa diagonalmente la lorica è formata da una lamina mirabilmente modulata, ove l'artefice ha ricercato per mezzo del cesello gli effetti della seta damascata. L'elmo di profilo imita il volto di un grifone e appare completamente cesellato con racemi floreali. Il suo aspetto è stato però manipolato con l'inserimento delle cinque piume di struzzo, probabilmente aggiunte nell'Ottocento, che seppur baroccheggianti nella loro foggia conferiscono un che di esotico al santo¹³. Infine, la spada in argento e la palma del martirio in rame dorato sono impugnate dalla mano destra, mentre un uccello in rame dorato è poggiato sull'indice della sinistra, cui è ancorato attraverso viti.

Così come appare, il manufatto è il frutto di una serie di interventi condotti nel tempo, almeno tra Sette e Ottocento, e in parte documentati da superstiti carte d'archivio. Precocemente, forse in conseguenza dei danni subiti dai terremoti del 1703 e del 1706 che hanno devastato la provincia abruzzese e l'altopiano delle Cinquemiglia, oppure in relazione a un voto fatto al santo per aver superato indenne il lungo periodo sismico¹⁴, nel 1713 subiva un "rinnovamento". È Corrado Catello ad informare di «scritte poste al disotto del piano della base»¹⁵ emerse nel corso del restauro degli anni Ottanta – da me invero non rinvenute, per difficoltà nel visionare quella parte – che riferiscono genericamente del rinnovato aspetto

della scultura voluto da Giacomo Fiorino da Sulmona. L'intervento è da ricollegarsi a mio parere a quell'improprio profilo a campana della parte inferiore del busto, che in origine doveva essere più alto di circa una decina di centimetri. Il busto del *Sant'Ippolito* doveva arrivare fino al punto vita, come si riscontra di consueto nella statuaria devozionale e nella ritrattistica coeva. Nel 1777, probabilmente dopo l'incendio della chiesa del 1773, veniva totalmente smontato e ripulito in ogni suo componente – a eccezione della palma, della laminetta della spada e di altri «trisori» – nell'ambito di un intervento condotto in chiesa al cospetto del procuratore della cappella e del sacrestano¹⁶. Ancora nel 1849 era ripulito con acqua e sapone e l'operazione era supervisionata da una commissione *ad hoc*¹⁷.

È opportuno valutare gli aspetti iconografici e formali che consentono di rintracciare l'autore del modello e l'argentiere. Ippolito è raffigurato in armatura romana e con una inconsueta colomba dall'aspetto rapace posata sulla mano sinistra, invero modellata per accogliere un oggetto diverso. Quale sia stata l'immagine originaria del santo aiuta a capirlo la piccola scultura in argento fissata nella carta del *Gloria in excelsis Deo* del 1739 (fig. 2), dell'anonimo argentiere napoletano «A☆/AP» (in campo triangolare, con una stella a cinque punte accanto alla prima lettera A)¹⁸, conservata nella sacrestia della parrocchiale, che restituisce il sembiante del martire con la spada e la palma nella mano destra e con uno stendardo in quella sinistra. Un significativo e raro corrispettivo iconografico è offerto inoltre dal dipinto raffigurante *L'Apparizione di Maria Immacolata a sant'Ippolito* della cattedrale di Sant'Andrea a Vetralla nel viterbese, ove il santo innalza il vessillo della croce. Benché sant'Ippolito *in loco* venga festeggiato il 13 agosto, nel giorno che il *Martirologio Romano* dedica alla figura di Ippolito sacerdote vissuto e morto con Ponziano¹⁹, l'immagine da militare si relaziona più opportunamente alla leggenda di un Ippolito *dux* cui fu affidato in custodia il diacono Lorenzo, dal quale così venne convertito, narrata nella *Passio Polychronii*, che è la rielaborazione prolissa della *Passio SS. Xysti Laurentii et Yppoliti* formulata nel corso del Medioevo²⁰ e ripresa dal cardinale Cesare Baronio nel *Martyrologium* collazionato nel 1586 per volontà di papa Gregorio XIII: «Narratur horum martyrium in actis Sancti Laurentij. Scripsit de sancto Hippolyto hymnum idem Prudentius, licet (ut superius diximus) ex tribus Hippolytis unum faciat»²¹. Per quanto concerne la pedagna, per la sua tipologia si pone in continuità con quelle realizzate nel Seicento, proponendo peducci con cherubini che formano una sezione di arco per mezzo del congiungimento delle ali alle volute, così come riscontrabile nel reliquiario di *San Pantaleone* a Bisceglie²², in quello di *Sant'Agnello* del 1666 nella cappella del Tesoro di San Gennaro a Napoli²³, oppure nel *San Matteo* della cattedrale di Salerno realizzato da Nicola D'Aula nel 1689²⁴. Le placche argentee

degli otto lati richiamano composizioni vegetali diffuse nella decorazione barocca in marmo commesso tra Sei e Settecento, che ritroviamo anche nella produzione in scagliola policroma intarsiata, se si pensa, per i medesimi anni, agli esempi salernitani dell'altare maggiore nella certosa di San Lorenzo a Padula e dell'altare nella cappella Leopardi-Picinni a Buonabitacolo, cappella voluta da Francesco Antonio Leopardi, vescovo di Tricarico in Lucania.

Il mezzobusto invece risente di modelli artistici di primo Seicento. Nel suo impianto compositivo riflette la ritrattistica di corte diffusa in quel tempo, con il ritrattato raffigurato alla stregua di un imperatore romano, con l'armatura all'antica aderente all'anatomia sottostante, liscia o finemente ornata di eleganti immagini incise o a rilievo e sormontata da una raffinata fusciccia annodata all'altezza della spalla o della vita. Esempari all'alba del Seicento, influenzati dai modelli del fiammingo Jean de Boulogne, sono da ritenersi i ritratti del carrarese Pietro Tacca realizzati per il Gran Ducato di Toscana e Casa di Spagna²⁵, i cui modi vennero riproposti dal conterraneo Giulio Mencaglia nel Vicereame di Napoli con il sembante, tra gli altri, di *Paolo II di Sangro* (fig. 3) nella cappella Sansevero a Napoli, successivo al 1642²⁶. Il reliquiario abruzzese assimila nondimeno soluzioni elaborate dalla scultura barocca nell'Urbe, da quella corrente classicista alimentata dal bolognese Alessandro Algardi tanto attraverso la ritrattistica quanto la statuaria monumentale, che reagì con volumetrie contenute alle impetuose creazioni di Gian Lorenzo Bernini, riscuotendo particolare consenso presso gli artisti attivi nel Vicereame. Per l'autore del modello del *Sant'Ippolito* di Roccaraso un termine di riferimento può individuarsi nella figura allegorica della *Fortezza* (fig. 4) del *Monumento funebre di papa Leone XI* in San Pietro in Vaticano, realizzato da Algardi tra il 1634-1644 e completato con le *Virtù* dagli allievi Ercole Ferrata e Giuseppe Perone²⁷, per via di quel simile afflato della figura loricata con i lunghi capelli che scendono sulle spalle da sotto l'elmo²⁸.

Nel secondo Seicento, quando il dialogo figurativo tra Roma e Napoli divenne più serrato, lo scultore partenopeo che condensò i modelli seicenteschi algardiani, mediati dall'esuberanza berniniana, fu Nicola Mazzone, come dimostra la statua in marmo raffigurante la *Fortezza* (fig. 5), datata 1704-1705²⁹, esposta nella basilica teatina di San Paolo Maggiore, sede di uno degli ordini religiosi più potenti del vicereame. Per la scultura, che sostituì una precedente opera in stucco di Andrea Falcone³⁰ probabilmente plasmata nel giro di anni della *Prudenza* (1667-1672), Mazzone aveva acquistato il marmo dal genovese Lazzaro Ricchiero per poi scolpirlo nella bottega in salita San Potito di Nicola Tambaro³¹, marmorario documentato già nel 1675. Mazzone non replicò il modello di Falcone, bensì si accordò per fornire un bozzetto al committente: «detta statua farla consimile al

modello, e prima di scolpirla debbe farne un modello in piccolo e di tutta perfezione in soddisfazione degli esperti»³². Ubicata nel pilastro destro antistante la cappella della Purità³³, e rivolta alla sacra icona di Luis de Morales, la monumentale *Fortezza* è simile nel busto e nel capo al *Sant'Ippolito* e suggerisce la fortuna che tali formule compositive hanno avuto nel corso della carriera dell'artista. Quasi sovrapponibili appaiono tanto le volumetrie del volto incorniciato dall'elmo, le cui forme nella versione in marmo sono mediate dalla *Verità* di Bernini della Galleria Borghese, quanto i morbidi riccioli dei lunghi capelli adagiati sulle spalle, che insieme vanno a costituire i prodromi dello stile di Mazzone, che ideò agli inizi della sua carriera il modello tradotto dall'argentiere per poi rielaborarlo successivamente in occasione del lavoro ottenuto in San Paolo Maggiore.

Ben lontano dall'essere delineato, il profilo di Nicola Mazzone è suggerito da poche carte d'archivio e ancor meno da opere che permettano di inquadrarlo nel contesto figurativo della città di Napoli all'incirca tra il 1689 e il 1735³⁴. Le fonti lo descrivono come statuario, ritrattista e plasticatore in stucco³⁵, ne ricordano i rapporti con la committenza laica ed ecclesiastica, con personaggi dell'alta nobiltà quali Ferdinando Vincenzo Spinelli principe di Tarsia³⁶, e registrano le collaborazioni con Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Ignota è la sua formazione, che deve però contemplare un soggiorno nell'Urbe, e ipotetica è la sua prima esperienza presso Lorenzo Vaccaro, benché sembri accogliere anche la lezione di Cosimo Fanzago; tuttavia, già nel 1689 è documentato al fianco di Lorenzo per la fornitura di alcuni puttini di marmo alla chiesa di Santa Croce di Torre del Greco³⁷. Utili alla comprensione del suo linguaggio e alla valutazione delle sue capacità tecniche sono i meravigliosi stucchi della cupola di Sant'Agostino degli Scalzi a Napoli eseguiti negli anni Novanta del Seicento in collaborazione con Bartolomeo Granucci³⁸, la *Madonna col Bambino* del 1699-1700 (fig. 6) nella facciata della chiesa dei Girolamini³⁹, che tra l'altro è vicina per il volto alla *Fortezza* del 1704-1705, e la *Memoria di Vincenzo Magnati* del 1725 in Santa Maria Succurre Miseris⁴⁰; in quest'ultimo anno, la nuova edizione delle *Notizie* di Celano lo esaltava tra gli scultori partenopei ricordandone la statua di *San Gaetano* in una delle nicchie sopra l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria della Sapienza⁴¹. Dunque, con una sua propria connotazione stilistica, lo scultore si insinua tra Andrea Falcone, Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro, Matteo Bottigliero e Francesco Pagano attivi nel medesimo giro di anni, e va inquadrato tra le fila di quegli artisti, felicemente introdotti nell'articolata rete sociale e professionale cittadina e apprezzati per le qualità e le eterogenee capacità, che collaborarono con gli argentieri nell'elaborazione di modelli da tradurre in metalli preziosi arricchendo sensibilmente la cultura figurativa tardo-barocca meridionale.

In merito all'argenterie che eseguì il reliquiario a busto di *Sant'Ippolito*, contrariamente a quanto asserito dagli studi menzionati, la sua identità non può dirsi accertata. L'anonimo autore può essere di certo isolato nell'articolato panorama partenopeo del volgere del Settecento grazie al punzone «N·D·A» in campo rettangolare (3x8,5 mm; con quattro puntini a mezza altezza tra le lettere; fig. 7) rinvenuto in forma integra sul lato posteriore della base, vicino allo scudo patriziale, che va registrato in via definitiva per essere assegnato ad una specifica personalità artistica. L'autorialità però non va riconosciuta in Nicola D'Aula, facendo solo leva sulla corrispondenza tra lettere del marchio e iniziali del nome e sulla cronologia che concorda con le notizie dell'argenterie (1658-1700), poiché occorre tener conto dell'esistenza di altri maestri con simili iniziali. Va restituito il giusto peso alla presenza a Napoli tra Sei e Settecento delle famiglie D'Ajello, D'Alessio, D'Amato, D'Apuzzo, D'Arena, D'Asti, D'Aula, D'Avitabile, De Amore, De Angelis, De Ariemma, le cui fila annoveravano argentieri, indoratori e ottonari⁴². Quindi è più corretto metodologicamente, in assenza di qualsivoglia documentazione, mantenere il punzone sul *Sant'Ippolito* nell'anonimato di un generico maestro partenopeo, anche perché le attuali ricognizioni territoriali hanno registrato marchi nuovi come quello «N·D·A» in campo rettangolare (con due puntini a mezz'altezza tra le lettere)⁴³.

Questa scelta getta solide fondamenta per lo studio di argentieri dalle medesime iniziali del nome operanti negli stessi decenni ed evita di costruire – o di continuare a costruire – personalità inesistenti. Ciò pone fine ad un'annosa questione nata negli anni Settanta del secolo scorso intorno ai marchi «N·D·A» e ampliata nel decennio seguente dal rinvenimento del *puntillo* sul busto di Roccaraso, che spingeva a ricercare arbitrariamente un autore per l'opera abruzzese tra i maestri documentati nel Seicento con nomi compatibili, ovvero Nicola D'Aula, e ad attribuire manufatti con marchi pressoché identici datati dal 1700 in avanti ad artisti attivi nel XVIII secolo, vale a dire Nicola de Angelis⁴⁴. Così facendo, sulla base di un fragile criterio cronologico, venivano raccolte erroneamente pochissime opere seicentesche intorno a Nicola D'Aula e tantissime opere settecentesche intorno a Nicola De Angelis⁴⁵, ma che ora vanno riconsiderate.

Impostando oggi le ricerche sul marchio e avviando le indagini dai rilievi di Roccaraso ho individuato nell'antico vicereame spagnolo punzoni identici tanto nelle dimensioni quanto nelle lettere, e finanche in certe imperfezioni della lettera D, che impongono la revisione dei dati autoriali di un significativo insieme di argenti nel Mezzogiorno d'Italia e non solo. Intanto, all'artefice del reliquiario abruzzese del 1688, per il quale, come si è già argomentato, Mazzone plasmò il modello, vanno restituiti per il momento altre sei opere: la croce processionale

del 1696 nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Sant'Angelo a Fasanella nel Salernitano⁴⁶, il reliquiario a braccio di santo Stefano del 1713 nella cattedrale di Sant'Amato a Nusco in Irpinia⁴⁷ e quello di san Biagio del 1714 nella chiesa eponima di Ottati nel Salernitano⁴⁸, cui si aggiunge il reliquiario a busto di *Sant'Innocenzo* (fig. 8) del 1718 nella chiesa di San Giovanni Battista a Grassano in Lucania⁴⁹, sul quale già Francesco Abbate evidenziava riflessi di Paolo de Matteis piuttosto che dei Vaccaro⁵⁰. Nel 1731 si colloca la croce processionale della chiesa di Santa Maria del Popolo a Torella dei Lombardi nell'Avellinese⁵¹, cui segue il reliquiario a busto di *San Gaetano* (fig. 9) del 1733 nella cattedrale di Capua in provincia di Caserta⁵². Si tratta in breve, ad eccezione della croce di Torella, di manufatti che erano stati attribuiti senza un riscontro documentario offerto da una fonte letteraria o archivistica a Nicola De Angelis, argentiere di cui si hanno notizie d'archivio in verità per gli anni Trenta del Settecento⁵³.

Ritornando a Nicola D'Aula, benché le mie ricognizioni abbiano risentito della carenza di punzoni sulle lamine seicentesche, in quanto la punzonatura si diffuse significativamente dopo la prammatica *De Monetis* emanata il 19 agosto 1690 dal viceré Francisco de Bonavides, e si siano scontrate con le difficoltà di accedere ai luoghi in cui le fonti d'archivio attestano i manufatti, le opere dell'argentiere sono davvero poche, e quelle ritrovate non sono contrassegnate da marchi⁵⁴. Uno dei capolavori della scultura napoletana in argento, il reliquiario a busto di *San Matteo* (fig. 10) del 1689 nella cattedrale di Salerno, restituito al D'Aula da un atto notarile⁵⁵, stando ad Antonio Braca che l'ha potuto esaminare, riporta solo il bollo dell'Arte della città di Napoli⁵⁶. Analoghe constatazioni valgono per il reliquiario di *Beato Giovanni eremita* del 1658⁵⁷ (figg. 11 a-c) nella parrocchiale di San Bartolomeo in Galdo nel Beneventano⁵⁸, che richiede però qualche precisazione. Sebbene la pedagna riporti in ogni sua lamina il punzone «F·A·R» in campo rettangolare (5x2 mm; fig. 11 b) che ne assegna la paternità all'anonimo maestro⁵⁹ e la data 1658 incisa nell'iscrizione ai lati, a mio avviso il mezzobusto montatovi sopra, ad esclusione della testa, va letto in rapporto al pagamento fatto nello stesso anno in favore di D'Aula da parte di Marco Antonio Pisanelli vescovo di Volturara Appula⁶⁰, ovvero del presule che si prodigò per il miglioramento della piccola comunità locale anche con l'ampliamento della sede vescovile⁶¹. Sacra custodia dei resti mortali di Giovanni da Tufara, conservati a Galdo dal 1541, il reliquiario s'inserisce nella produzione devozionale sviluppatasi nella scia del fervore religioso generato dalla peste del 1656 che spesso propose "rinnovamenti" di reliquiari preesistenti con la creazione di nuovi corpi per antiche teste. Infatti, se il mezzobusto è il frutto della congerie culturale della prima metà del secolo nella quale si ritrovano l'anonimo autore della *Santa Patrizia* del 1625 nel Tesoro

di San Gennaro⁶², l'ignoto artefice della *Santa Monica* di Buccino nel Salernitano⁶³ e Aniello Treglia per il *San Rocco* del 1658-1659 di Montella in Irpinia, la testa (fig. 11 c) propone caratteristiche stilistiche, quali ad esempio il marcato disegno delle ciocche di capelli, le linee ondulate delle sopracciglia, i segni sotto gli occhi, che rimandano ad un argentiere formatosi nel secolo precedente. In realtà, i due reliquiari a busto di San Bartolomeo in Galdo e di Salerno, seppur distanti cronologicamente e culturalmente, potrebbero dar conto dell'ambiente nel quale Nicola operò effettivamente e della sua rete di relazioni, ancorata soprattutto alla stagione del barocco partenopeo anteriore al 1688⁶⁴, benché attestato fino alla fine del secolo⁶⁵. Purtroppo, neanche gli ultimi esiti delle ricerche d'archivio hanno consentito di individuare nuove opere sul territorio, pertanto la figura di Nicola D'Aula rimane sfuggente; anzi, i risultati hanno aperto nuovi interrogativi circa la correttezza del cognome di Nicola con le varianti Aula o D'Auria⁶⁶, al cospetto della forma sicura D'Auria documentata per gli scultori Giovan Domenico e Geronimo e per orefici attivi nel Salernitano⁶⁷.

Il riesame del *Sant'Ippolito* di Roccaraso ha consentito dunque di riflettere sulle dinamiche di trasmissione dei modelli figurativi tra centri produttivi come Roma e Napoli e poi tra centro e periferia del vicereame, e sulle personalità identificate mediante punzoni senza documentazione. L'individuazione di Nicola Mazzone quale autore del modello tradotto in metallo prezioso ha permesso di focalizzare meglio lo stile di uno scultore poco indagato e di precisarne l'ambito culturale e il periodo di attività. Ma l'aver compreso che il suo argentiere, identificato dal marchio «N·D·A» in campo rettangolare (fig. 7), fu attivo tra il 1688 e il 1733, indurrà alla scoperta di altri manufatti che ne amplieranno il catalogo e quindi alla caratterizzazione del suo profilo professionale all'interno del panorama ancora fosco delle botteghe argentarie partenopee. Così è stato possibile isolare l'esperienza di Nicola d'Aula, mettendone anche in evidenza questioni specifiche (eventuali varianti del cognome in Aula, d'Auolo o D'Auria), la cui attività è cronologicamente molto alta, in quanto documentata almeno dal 1658, che raggiunge esiti esuberanti nel reliquiario a busto del 1689 a Salerno, dalla pedana fastosamente ornata e dal marcato patetismo, e dal rapporto spaziale e compositivo per niente affiancabile a quello dell'opera di Roccaraso. Ecco che i casi illustrati, pur esigui nel numero, ma utilmente distribuiti nel tempo, concorrono alla migliore conoscenza dell'arte argenteria napoletana e a quella chiarezza metodologica di cui gli studi di settore necessitano.

1 C. Conforti, *Due brevi viaggi di Innocenzo XII*, in *La festa delle arti*, a cura di V. Cazzato, R. Sebastiano, M. Bevilacqua, Roma, 2014, vol. I, pp. 116-119, rif. p. 116.

- 2 E. Castelnuovo, C. Ginzburg, *Centro e periferia nella storia dell'arte italiana*, Roma, 2019.
- 3 G. Liberatore, *Ragionamento topografico-istorico-fisico-ietro sul Piano Cinque Miglia: breve disamina della Strada di minor dispendio, e nel verno di minor periglio pe' Viandanti, onde internarsi negli Abruzzi da Roccaraso a Solmona*, Napoli, 1789.
- 4 Per un quadro generale sulla regione sono validi A. Gandolfi, E. Mattiocco, *Ori e argenti d'Abruzzo dal Medioevo al XX secolo*, Pescara, 1996; E. Mattiocco, *Orafi e argentieri d'Abruzzo dal XIII al XVIII secolo*, Lanciano, 2004; B. Montevecchi, *L'oreficeria sulmonese e l'influsso abruzzese*, in *Atlante dei beni culturali dei territori di Ascoli Piceno e di Fermo. Beni artistici. Oreficerie*, a cura di G. Barucca, B. Montevecchi, Cinisello Balsamo, 2006, pp. 55-73; S. Guido, *Nicola da Guardiagrele*, Todi, 2008; *La memoria e la speranza. Arredi liturgici da salvare nell'Abruzzo del terremoto*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, 31 marzo - 31 maggio 2010), a cura di S. Guido, F. Callori, A. Carignani, Città del Vaticano, 2010; I. Sabatini, *Contaminazioni extraterritoriali in croci processionali d'Abruzzo: gli esempi trecenteschi di Rosciolo, Borbona, Sant'Elpidio, Forcella*, in *La via degli Abruzzi e le Arti nel Medioevo*, a cura di C. Pasqualetti, L'Aquila, 2014, pp. 35-48; *ead.*, *Testimonianze di oreficeria sacra abruzzese: la committenza dei Conti da Celano tra XIV e XV secolo*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», 32-33, 2009-2010, pp. 201-232. All'arte argenteria d'età barocca non dedicano spazio progetti scientifici di notevole rilievo quali ad esempio *Abruzzo. Il barocco negato. Aspetti dell'arte del Seicento e Settecento*, a cura di R. Torlontano, Roma, 2010; *L'Arte per l'Arte*, a cura di R. Morselli, C. Ortolani, Roma, 2017; *MuNDA Museo Nazionale d'Abruzzo. Storia, testimonianze, restauri*, a cura di L. Arbace, M. Congeduti, Ortona, 2020; marginale è quello in *S.O.S. Arte dall'Abruzzo. Una mostra per non dimenticare*, catalogo della mostra (Roma, 24 aprile - 5 settembre 2010), a cura di L. Porcaroli, Roma, 2010, p. 209.
- 5 Altezza della base, 18 cm; altezza dell'opera senza le piume dell'elmo, 99 cm.
- 6 A. De Nino, *Sommario biografico di artisti abruzzesi non ricordati nella storia dell'arte*, Casalbordino, 1887, p. 65; E. Agostinoni, *Altipiani d'Abruzzo*, Bergamo, 1912, pp. 85-86; *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. IV. Provincia di Aquila*, a cura di M. Gabbrielli, Roma, 1934, pp. 187-188.
- 7 C. Catello, *Scultori argentieri a Napoli in età barocca e due inedite statue d'argento*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, a cura di P. Leone de Castris, Napoli, 1988, pp. 281-286, rif. pp. 284-285, figg. 1-2; C. Catello, *L'arte orafa e argenteria nel Mezzogiorno d'Italia dall'età normanna al Regno unito*, in *Storia del Mezzogiorno*, XI, Roma, 1994, pp. 587-604, rif. p. 598. L'attribuzione è confermata successivamente: C. Catello, E. Catello, *I marchi dell'argenteria napoletana dal XV al XIX secolo*, Napoli, 1996, p. 98; G.G. Borrelli, *Sculture a Salerno in età barocca, in Il Barocco a Salerno*, a cura di M.C. Cioffi, Battipaglia, 1998, pp. 127-136, rif. pp. 128, 135; *id.*, *Scultura in argento nel Sei e Settecento a Napoli*, Napoli, 2000, pp. 41, 77.
- 8 Tra i rari modelli si rammenta quello del disperso *San Gennaro* nella certosa di Padula commissionato a Nicola Russo, cfr. E. Catello, *Argenti napoletani del Seicento*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, 1999, pp. 7-15, rif. p. 14, doc. 13.
- 9 G.G. Borrelli, *Una scultura d'argento di Giacomo Colombo in Molise*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, 2000, pp. 7-10, rif. p. 7; G.G. Borrelli, *Proposte per Giacomo Colombo autore di modelli per argenti*, in *Interventi sulla "questione meridionale". Saggi di storia dell'arte*, a cura di F. Abbate, Roma, 2003, pp. 289-291, ove la *Maddalena* è ritenuta di collezione privata. Sul convento, cfr. C. Picone, *Santa Maria Maddalena, in Napoli sacra. 1° itinerario*, Napoli, 1994, pp. 45-46, 52, che segnala la statua nel vestibolo del palazzo in via Postica Maddalena n. 40.

- 10 P. D'Agostino, *Neapolitan Metalwork in New York: Viceregal Patronage and the Theme of the Virgin of the Immaculate Conception*, in «Metropolitan Museum Journal», 43, 2008, pp. 117-130, rif. p. 124, figg. 15, 17.
- 11 A. Ricco, *Argenti nel Salernitano. Tesori svelati dell'antica diocesi di Capaccio tra Sei e Settecento*, Roma, 2021, pp. 146-150.
- 12 «DONATO B- / ERARDINO / D'ANGE- / LONE P- / ROCUR- / ATORE / 1688».
- 13 Nella parte retrostante delle piume, a ridosso dell'innesto a baionetta s'intravedono lettere incise non decifrabili di grafia cronologicamente successiva rispetto al busto.
- 14 Si consideri il più recente P. Costantini, *Aquila 1703. Inedite memorie dei frati cappuccini sul terremoto, tra soccorso e patrimonio*, in *Arte che trema. Riscoperta e valorizzazione del patrimonio culturale dopo il terremoto in Irpinia del 1980*, a cura di A. Ricco, Roma, 2023, pp. 53-68.
- 15 C. Catello, *Scultori argentieri a Napoli in età barocca*, cit., p. 286, nota 44.
- 16 Roccaraso, Archivio della Parrocchia di Santa Maria Assunta, fogli sciolti, minuta del 13 luglio 1777, in A. Ricco, *Argenti nel Salernitano*, cit., pp. 147-148.
- 17 Roccaraso, Archivio della Parrocchia di Santa Maria Assunta, fogli sciolti, minuta dell'11 agosto 1849, in A. Ricco, *Argenti nel Salernitano*, cit., p. 149.
- 18 Punzonata «NAP/1739» e «D.G./C.» in campo sagomato.
- 19 *Martirologio Romano*, Roma, 2004, p. 631.
- 20 G.N. Verrando, «*Passio SS. Xysti Laurentii et Yppoliti*». *La trasmissione manoscritta delle varie recensioni della cosiddetta Passio vetus*, in «Recherches Augustiniennes», 25, 1991, pp. 181-221.
- 21 *Martyrologium Romanum ad novam calendarii rationem et ecclesiasticae historiae veritatem restitutum*, a cura di C. Baronio, Roma, 1586, p. 362.
- 22 G. La Notte, scheda n. 39, in C. Catello, D. Catello, *Argenti sacri a Bisceglie*, Lecce, 1998, pp. 25-26; R. Doronzo, scheda n. 25 in *Potere e Liturgia. Argenti dell'età barocca in Terra di Bari*, catalogo della mostra (Conversano, 6 aprile - 30 giugno 2014), a cura di G. Lanzillotta, Bari, 2014, pp. 130-131.
- 23 R. Catello, scheda n. 24, in *Le meraviglie del Tesoro di San Gennaro*, catalogo della mostra (Napoli, 9 aprile - 12 giugno 2011), a cura di P. Jorio, Roma, 2011, p. 139.
- 24 G.G. Borrelli, *Sculture a Salerno*, cit., pp. 128-129, 135.
- 25 *Pietro Tacca*, a cura di F. Faletti, Firenze, 2007.
- 26 A. Ricco, *Giulio Mencaglia, uno scultore del Seicento tra Firenze, Roma e Napoli*, Pisa, 2023, pp. 73-83. Più in generale cfr. M. Pisani, *Ritratti napoletani dal Cinquecento all'Ottocento*, Napoli, 1996; A. Russo, *Storie di ritratti a Napoli tra Seicento e Settecento*, Torino, 2020.
- 27 J. Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven, 1985, vol. 2, pp. 434-436 scheda 161; J. Montagu, *La vita di Alessandro Algardi*, in *Algardi. L'altra faccia del barocco*, catalogo della mostra (Roma, 21 gennaio - 30 aprile 1999), a cura di J. Montagu, Roma, 1999, pp. 9-16, rif. p. 11.
- 28 È costante lo sguardo sull'ambiente artistico romano da parte dei napoletani, anche di eruditi del calibro di Giovan Battista Pacichelli, cfr. L. Simonato, *Giovan Battista Pacichelli e l'idea di scultura a Roma allo scadere del Seicento*, in *Gli allievi di Algardi*, a cura di A. Bacchi, A. Nova, L. Simonato, Milano, 2019, pp. 311-343.

- 29 Acconti per il modello, il marmo, la sede di lavoro e il trasporto: Archivio Storico del Banco di Napoli (ASBN), Banco del Salvatore, g.c., matr. 481, 3 ottobre 1704, Banco dei Poveri, g.c., matr. 810, 6 ottobre 1704, Banco della Pietà, g.c., matr. 1166, 27 giugno 1705, in V. Rizzo, *Puntualizzazioni su alcune opere d'arte realizzate per la chiesa di San Paolo Maggiore tra Sei-Settecento, attraverso i documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, in *Sant'Andrea Avellino e i teatini nella Napoli del vicereame spagnolo. Arte, religione, società*, a cura di D.A. D'Alessandro, Napoli, 2011-2012, II, pp. 239-288, rif. pp. 261-263, docc. 12-14, con bibliografia precedente
- 30 Sul personaggio è utile S. Starita, *Andrea Aspreno Falcone e la scultura della metà del Seicento a Napoli*, tesi di dottorato, ciclo XXIII, Università di Napoli "Federico II", a.a. 2010-2011, tutor F. Caglioti; C. Celano, *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli, 1692, vol. 2, p. 173: «Le due statue, che stanno nelle necchie dei lati di fuori, di marmo, sono opera del nostro Andrea Falcone. Le due altre che gli stanno all'incontro di stucco sono dell'istesso, e le fece per modello». Della cappella ricorda gli stucchi d'oro, le statue e le pitture G.B. Pacichelli, *Il Regno di Napoli in prospettiva*, Napoli, 1703, vol. 1, p. 45.
- 31 ASBN, Banco dei Poveri, g.m. 810, 6 ottobre 1704, in Rizzo, *Puntualizzazioni*, cit., pp. 261-262, doc. 13. ASBN, Banco dello Spirito Santo, g.m., matr. 570, 12 settembre 1675, ove Tambaro riceve 25 ducati da Antonio Caliendo.
- 32 ASBN, Banco del Salvatore, g.c., matr. 481, 3 ottobre 1704, in Rizzo, *Puntualizzazioni*, cit., pp. 261-262 doc. 12.
- 33 S. Starita, *Nuovi documenti sulla Cappella della Madonna della Purità nella chiesa teatina di San Paolo Maggiore di Napoli*, in *Sant'Andrea*, cit., II, pp. 447-478; A.I.M. Mütel, *The Cappella della Purità in San Paolo Maggiore: Imprese sacre and Allegorical Virtues as Petrified Preaching*, in *Emblems and Impact. II. Von Zentrum und Peripherie der Emblemantik*, a cura di I. Hoepel, S. McKeown, Cambridge, 2017, pp. 765-793.
- 34 A. Pinto, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e dintorni. Parte 1.2*, Napoli, 2022, p. 618.
- 35 Per la collaborazione tra il 1693 e il 1698 con Bartolomeo Granucci alla decorazione a stucco di Sant'Agostino degli Scalzi, cfr. V. Rizzo, *Niccolò Tagliacozzi Canale o il trionfo dell'ornato nel Settecento napoletano, in Settecento napoletano*, a cura di F. Strazzullo, Napoli, 1982, pp. 89-186, rif. p. 96; B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, ed. commentata a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, Napoli, [2008] 2017, vol. 3.2, p. 897, nota 31.
- 36 G. Fiengo, *Organizzazione e produzione edilizia a Napoli all'avvento di Carlo di Borbone*, Napoli, 1983, pp. 116, 206.
- 37 ASBN, Banco della Pietà, g.c., matr. 915, 9 dicembre 1689, in V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro Apoteosi di un binomio*, Napoli, 2001, p. 222 doc. 75.
- 38 V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro*, cit., p. 210.
- 39 ASBN, Banco dei Poveri, g.c., matr. 755, 27 gennaio 1700, in R. Lucchese, *La Chiesa dei Girolamini*, in «Quaderni dell'Archivio Storico. Istituto Banco di Napoli Fondazione», 2007-2008 (2009), pp. 589, 610, doc. 106; in generale sul monumento cfr. G. Forgione, *I Girolamini. Storie di artisti e committenti nella Napoli del Seicento*, Napoli, 2020.
- 40 ASBN, Banco dei Poveri, g.c., matr. 1045, 28 maggio 1725, in E. Nappi, *Il Borgo dei Vergini, edifici sacri e antichi palazzi*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, 2008, p. 70.
- 41 C. Celano, *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli, 1725, vol. 2, p. 30.

- 42 Valga A. Pinto, *Raccolta notizie*, cit., pp. 5-11. Le famiglie D'Apuzzo e De Angelis ritornano anche nell'Ottocento, cfr. N. D'Arbitrio, *Letà dell'oro. I maestri dell'arte orafa del Regno di Napoli. Il Borgo Orefici*, Napoli, 2007, p. 195. Circa la parzialità delle conoscenze sugli argentieri cfr. R. Ruotolo, *Qualche appunto sui maestri orafi ed argentieri napoletani del XVII e XVIII secolo*, in *Estudios de plateria*, a cura di J. Rivas, I.J. García Zapata, Murcia, 2015, pp. 517-524, ove si ritrova una lunga lista di artisti.
- 43 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 *Percorsi di conoscenza e tutela. Studi in onore di Michele D'Elia*, a cura di F. Abbate, Napoli, 2008, pp. 329-336.
- 44 C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, Napoli, 1972, pp. 105, 148: De Angelis è accostato al punzone «N-D-A» in campo rettangolare, rilevato sul reliquiario a busto di *San Gaetano* del 1733 nella cattedrale di Capua; D'Aula è menzionato per gli anni conclusivi del Seicento. *Id.*, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, seconda ed., Napoli, 1973, pp. 132, 167, 178: ci sono le medesime informazioni su De Angelis e D'Aula, ed è trascritto il bollo «N-D/A» in campo cuspidato, rilevato su una pace del 1710 della cattedrale di Macerata. *Id.*, *I marchi dell'argenteria*, cit., pp. 97-98: a De Angelis è assegnato il marchio «N-D/A» in campo cuspidato, invece a D'Aula quello «N-D-A» in campo rettangolare, mentre la pace del 1710 di Macerata è accostata al marchio «N/D☆A/C» in campo sagomato con stella centrale attribuito a Nicola D'Ajello. *Id.*, *Scultura in argento*, cit., p. 71: è ribadita la somiglianza tra i marchi, ma non sono pubblicati.
- 45 Valga da esempio l'attribuzione del paliotto di Nardò in A. Cassiano, M. Bozzi Corso, *Sculture d'argento*, in *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*, catalogo della mostra (Lecce, 16 dicembre 2007 - 28 maggio 2008), a cura di R. Casciaro, A. Cassiano, Roma, 2007, pp. 143-148, rif. p. 146; A. Cassiano, scheda n. 66, in *ivi*, p. 298.
- 46 A. Ricco, scheda n. 19, in *Ritorno al Cilento. Anteprima*, catalogo della mostra (Paestum, 18 maggio - 18 luglio 2017), a cura di F. Abbate, A. Ricco, Foggia, 2017, p. 54; Ricco, *Argenti nel Salernitano*, cit., pp. 146-147.
- 47 C. Catello, E. Catello, *Argenti napoletani*, cit., 1973, pp. 97, 133; A. Ricco, *Aggiunte a Carlo Schisano e altre 'cose' del Museo Diocesano di Sant'Angelo dei Lombardi*, in *Cinquantacinque racconti per i Dieci anni. Scritti di Storia dell'Arte*, a cura di Centro Studi "Giovanni Previtali", Soveria Mannelli, 2013, pp. 413-428, rif. pp. 415-416.
- 48 Ricco, scheda n. 19, in *Ritorno al Cilento*, cit., p. 54.
- 49 A. Catello, *Busto di S. Innocenzo*, in *Argenti in Basilicata*, catalogo della mostra (Matera, luglio-settembre 1994), a cura di S. Abita, Salerno, 1994, pp. 96-97; Catello, Catello, *Scultura in argento*, cit., p. 106.
- 50 F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Mezzogiorno austriaco e borbonico*, Roma, 2009, pp. 400, 419.
- 51 Cfr. la scheda OA di L. Capasso redatta nel 1972, aggiornata da C. Manzione nel 1986 (<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500005489>; ultimo accesso 30 giugno 2023).
- 52 Non è stato possibile esaminare il *San Costanzo* di Capri, i cui marchi sono in D. Catello, *Santi del Golfo*, in «MCM», 49, 2000, pp. 52-57.
- 53 Catello, Catello, *Argenti napoletani*, cit., 1973, p. 140.
- 54 Tra le opere ricordate dalle fonti si annoverano per il 1659 i fiori d'argento per il corpo di san Giacomo della Marca in Santa Maria La Nova a Napoli, e per il 1700 i candelieri per

i domenicani napoletani di Santa Maria della Sanità. In merito ai fiori cfr. ASBN, Banco di San Giacomo, g.c., matr. 256, 13 novembre 1659, p. 306: «1428. A Gioseppe Mello monaco ducati quaranta quattro, e per esso a Nicola d'Auolo a complimento di ducati sessanta quattro, atteso li altri ducati venti li ha riceuti da esso di contanti, et tutti se li pagano per l'intero prezzo et fattura di 23 fiori di argento fatti di suo ordine per sopra la cascia del reverendissimo corpo del beato Giacomo della Marca nella cappella dentro la chiesa di Santa Maria della Nova di questa città, et con detto pagamento resta saldato detto Nicola per li sudetti fiori cossi d'accordo, dichiarando detto Mello monaco che detti fiori li dona al detto beato Giacomo della Marca per gratie riceute, con firma del detto Nicola d'Auolo per mano di notaro Aniello di Luise de nostra città. Ducati 44»; citato ad esempio in E. Catello, *D'Aula, in Dizionario biografico degli italiani*, Roma, 1987, vol. 33, p. 587. Per i candelieri cfr. ASBN, Banco di San Giacomo, g.c., matr. 524, 18 settembre 1700, p. 129: «1045. Al padre fra Renato Verde ducati trecento quarant'otto tari 4.6, e per esso a Nicola d'Aula a complimento di ducati mille novecento quaranta quattro tari 4.1, atteso l'altri l'ha da esso ricevuti in diverse partite di banco, argenti vecchi et anco ducati ventiquattro per vendita d'alcuni zaffiri, lapis lazoli, pietre intagliate et alcune poche perle piccole, e detti sono a conto del prezzo di sei candilieri d'argento, che sta lavorando per servitio della chiesa di Santa Maria della Sanità de' padri domenicani in conformità delli patti espressi nella prima partita passata per il Banco del Sacro Monte della Pietà di questa città alla quale et cetera, con dichiarazione però che benché in detta partita vi sia patto espresso, che ciascheduno candeliero non possa passare il peso di libre trenta d'argento, et in caso di controvenione non sia obligato a pagarli altro che il peso d'argento che fosse più delle libre trenta, e niente per la fattura di detto argento sopraposto alle libre trenta adesso considerato; che secondo la consulta di detto Nicola li detti candilieri possono venire troppo fiacchi per mancanza d'argento, si contenta che detto Nicola possa giungere altre libre cinque d'argento per candeliero in modo tale che ciascheduno sia di libre trentacinque, et esso sia obligato a pagarli non solo l'argento ma anco la fattura di detto argento sopraposto alle libre trenta nella conformità del primo patto. In caso però che detto Nicola passasse il peso di libre trentacinque d'argento per ciascheduno candeliero, in tal caso non sia obligato a pagarli altro che l'argento sopraposto alle libre trentacinque, senza haverli di dare cosa alcuna per la fattura di detto argento sopraposto in conformità del primo patto fatto fra loro nella prima partita alla quale et cetera, così disse e non altrimenti essendo così fra loro convenuti, e per esso a Giovanni Battista d'Aula per altri tanti, e per esso a Gennaro Sarnicola per altri tanti, e per esso a detto Viola per altri tanti. Ducati 348.4.6.»; citato ad esempio in A. González-Palacios, *Un adornamento vicereale per Napoli*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, 24 ottobre 1984-14 aprile 1985), a cura di Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli, Azienda autonoma di Soggiorno, Cura e Turismo di Napoli, Napoli, 1984, vol. 2, pp. 241-302, cit. pp. 261, 301, nota 59.

- 55 Archivio di Stato di Napoli, Notai del XVII secolo, Giovan Bernardino Ricchera, scheda 579, prot. 17, 2 giugno 1691, cc. 176r-177r, in Borrelli, *Sculture a Salerno*, cit., p. 135, doc. 1: «qualmente nell'anno passato mille seicento ottanta nove [...] dovendo il detto Nicola d'Aula conseguire dalla detta Città di Salerno due mille et ottanta per resta e compimento dell'intero prezzo dell'argento e manifattura d'una statua d'argento fattali del glorioso apostolo san Matteo».
- 56 Antonio Braca registrava questo solo marchio, né di recente ne ha segnalati altri, cfr. A. Braca, *La Cappella del Tesoro del Duomo di Salerno*, Salerno, 1990, p. 60; *id.*, *Il Duomo di Salerno*, Salerno, 2003, pp. 30-302; *id.*, *Guida illustrata alla cattedrale di San Matteo*, Salerno, 2018, pp. 99-100.

- 57 Reliquiario a busto, 85x58x41 cm; busto senza aureola, 58x49x27 cm. Sul reliquiario cfr. G. Boraccesi, *Gli argenti della sede episcopale di Volturara, in Il tesoro della Cattedrale di Volturara e della sua Chiesa Badiale di S. Bartolomeo in Galdo*, a cura di G. Boraccesi, M.P. Pettinau Vescina, Foggia, 2002, pp. 6-26, rif. pp. 11-12; R. Ruotolo, *Giuseppe Sanmartino e il tesoro di San Bartolomeo in Galdo*, in *Sannio e Barocco*, catalogo della mostra (Benevento, 7 aprile-15 giugno 2011), a cura di V. de Martini, Napoli, 2011, pp. 115-117, rif. p. 117.
- 58 Oggi nella diocesi di Benevento, Galdo in passato rientrava in quella di Volturara Appula, soppressa nel 1818 con la bolla *De utiliori* di papa Pio VII e inglobata nella circoscrizione di Lucera, cfr. *Collezione degli atti emanati dopo la pubblicazione del Concordato dell'anno 1818. Parte seconda*, Napoli, 1830, p. 21.
- 59 Autore di una lampada del 1665 nella basilica del Santo a Bari, cfr. Catello, Catello, *I marchi dell'argenteria*, cit., p. 65.
- 60 ASBN, Banco della Pietà, g.c., matr. 472, 18 marzo 1658: «998. A don Giuseppe Ciampi ducati quarant'otto, e per lui a Nicola d'Aula, disse essere a complimento di ducati 80 attesi l'altri l'ha ricevuti in due botte de vino et un cantaro d'amendole, et disse essere in conto d'una statua di argento che si sta facendo del Beato Giovanni eremita per ordine di monsignor Pisanello vescovo della Vulturara, dicendo essere per proprij denari di detto monsignor. Ducati 48»; citato ad esempio in Catello, *D'Aula*, cit., p. 587.
- 61 G. Cappelletti, *Le Chiese d'Italia dalla loro origine sino ai nostri giorni*, Venezia, 1864, vol. 19, p. 302; S. Ingegno, *I Vescovi di San Bartolomeo in Galdo*, Pago Veiano, 2018, pp. 72-74.
- 62 In merito alla *Santa Patrizia* la critica ha accettato l'attribuzione a Leonardo Carpentiero proposta dai Catello nel 1972 in base al marchio «LRC», che non è documentata, cfr. Catello, Catello, *Argenti napoletani*, cit., 1972, p. 163, nota 101; *id.*, *La Cappella del Tesoro di San Gennaro*, Napoli, 1977, p. 82; *id.*, *I marchi dell'argenteria*, cit., p. 93; e da ultimo P. Leone de Castris, *Busti-reliquiario in argento e in legno nella Napoli di primo Seicento, tra prescrizioni tridentine, costi e modelli: il caso della Maddalena della Trinità dei Pellegrini*, in *Reliquie e sacre custodie in chiese e musei*, a cura di A. Ricco, Roma, 2022, pp. 125-132, rif. p. 130; il marchio non è citato in F. Strazzullo, *La Real Cappella del Tesoro di S. Gennaro*, Napoli, 1978, p. 165.
- 63 A. Ricco, *Argenti nel Salernitano*, cit., pp. 124-126.
- 64 Al riguardo cfr. R. Lattuada, *Mutazioni nelle arti dopo un'esperienza barocca del Sublime: il terremoto del 1688 e la diffusione di un nuovo lessico decorativo*, in *Arte che trema*, cit., pp. 81-92.
- 65 ASBN, Banco della Pietà, giornale di cassa, matr. 953, 21 luglio 1692: «1947. Al monastero di San Francesco cappuccine a Ponte Corvo ducati ducento, e per girata di sor Maria Battista della Flagellazione abbadessa a Nicola d'Aula argentiero in conto di otto candelieri d'argento doverà fare e consignare per servizio della chiesa del detto monastero, e per lui a Francesco Livisone per altri. Ducati 200»; citato ad esempio in Catello, *D'Aula*, cit., p. 587. Si consideri anche il pagamento del 1700 per i candelieri in Santa Maria della Sanità a Napoli, cfr. ASBN, Banco di San Giacomo, giornale di cassa, matr. 524, 18 settembre 1700.
- 66 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.
- 67 R. Alaggio et al., *La chiesa di Santo Stefano di Sala Consilina*, Salerno, 1997, p. 133, cita Aniello D'Auria; S. Sciarrotta, *Artigiani. La rete dei mestieri e l'organizzazione del lavoro a Salerno (1734-1764)*, Salerno, 2011, pp. 240-241, cita Liborio e Nicola D'Auria.



Fig. 1a-b: Argentiere napoletano «N-D-A», *Reliquiario a busto di Sant'Ippolito*, 1688.
Roccaraso, chiesa di Santa Maria Assunta, vista fronte.
Foto: Giuseppe Panza. Su gentile concessione
della Diocesi di Sulmona-Valva e del Comune di Roccaraso.



Fig. 1b: Argentiere napoletano «N-D-A», *Reliquiario a busto di Sant'Ippolito*, 1688.
Roccaraso, chiesa di Santa Maria Assunta, vista laterale.
Foto: Giuseppe Panza. Su gentile concessione
della Diocesi di Sulmona-Valva e del Comune di Roccaraso.



Fig. 2: Argenteria napoletano «A☆/AP», *Cartagloria*, 1739, particolare.

Roccaraso, chiesa di Santa Maria Assunta.

Foto: Antonello Ricco. Su gentile concessione della Parrocchia.



Fig. 3: Giulio Mancaglia, *Paolo di Sangro II principe di Sansevero*, 1642 post.
Napoli, chiesa di Santa Maria della Pietà, detta cappella Sansevero.
Foto: Luciano Pedicini.



Fig. 4: Alessandro Algardi con allievi Ercole Ferrata e Giuseppe Perone,
Monumento funebre di papa Leone XI, 1634-1644, particolare.
Città del Vaticano, basilica di San Pietro.
Per gentile concessione della Fondazione Zeri.



Fig. 5: Nicola Mazzone, *Fortezza*, 1704-1705.

Napoli, basilica di San Paolo Maggiore.

Su gentile concessione del Ministero della Cultura-Soprintendenza ABAP
per il Comune di Napoli.



Fig. 6: Nicola Mazzone, *Madonna con Gesù Bambino*, 1699-1700.
Napoli, chiesa dei Girolamini.
Foto: Antonello Ricco.



Fig. 7: Argentiere napoletano «N·D·A», *Reliquiario a busto di Sant'Ippolito*, 1688, particolare del punzone.

Roccaraso, chiesa di Santa Maria Assunta.

Foto: Antonello Ricco. Su gentile concessione della Diocesi di Sulmona-Valva e del Comune di Roccaraso.



Fig. 8: Argentiere napoletano «N·D·A», *Reliquiario a busto di Sant'Innocenzo*, 1718, particolare del volto.

Grassano, chiesa di San Giovanni Battista.

Foto: Antonello Ricco. Su gentile concessione della Diocesi di Tricarico.



Fig. 9: Argentiere napoletano «N-D-A», *Reliquiario a busto di San Gaetano*, 1733, con avambraccio destro recente. Capua, cattedrale di Santa Maria Assunta.
Foto: Giuseppe Panza. Su gentile concessione della Diocesi di Capua.



Fig. 10: Nicola D'Aula, *Reliquiario a busto di San Matteo*, 1689.
Salerno, cattedrale di Santa Maria degli Angeli, San Matteo e San Gregorio VII.
Foto: Vincenzo D'Antoni.



Fig. 11a: Nicola D'Aula, argentiere napoletano «F-A-R», argentiere ignoto, *Reliquiario a busto del Beato Giovanni eremita*, XVI secolo, 1658, vista d'insieme. San Bartolomeo in Galdo, ex concattedrale di San Bartolomeo Apostolo. Foto: Giuseppe Panza. Su gentile concessione della Diocesi di Benevento.



Fig 11b: Nicola D'Aula, argentiere napoletano «F·A·R», argentiere ignoto,
Reliquiario a busto del Beato Giovanni eremita, XVI secolo, 1658,
particolare del punzone sulla base.
San Bartolomeo in Galdo, ex concattedrale di San Bartolomeo Apostolo.
Foto: Giuseppe Panza. Su gentile concessione della Diocesi di Benevento.



Fig. 11c: Nicola D'Aula, argentiere napoletano «F-A-R», argentiere ignoto, *Reliquiario a busto del Beato Giovanni eremita*, XVI secolo, 1658, particolare della testa tardo cinquecentesca. San Bartolomeo in Galdo, ex concattedrale di San Bartolomeo Apostolo. Foto: Giuseppe Panza. Su gentile concessione della Diocesi di Benevento.