

Passaggi di consegne: Ercole Ferrata a Napoli e i rapporti con Cosimo Fanzago e Andrea Falcone*

L'attenzione crescente per l'attività napoletana di Ercole Ferrata (1610 circa - 1686) non ha del tutto tralasciato quella parte della sua produzione definibile, da un punto di vista meramente dimensionale, 'minore'¹, nella quale l'artista ebbe modo di dare ampia prova della propria versatilità, come lasciano intendere gli splendidi putti della Cappella d'Aquino in Santa Maria la Nova, nonché i documenti d'archivio finora emersi e soprattutto le fonti, alle cui indicazioni in proposito, scarse ma preziose, sembra addirittura affidato il compito di scandire le tappe progredenti della carriera dello scultore fino agli esordi romani². Vari passaggi della biografia

* Il contributo è parte dei risultati della tesi di laurea in Conservazione dei Beni Culturali (relatrice prof. Marina Causa Picone, Università degli Studi "Suor Orsola Benincasa", Napoli 2004) e della tesi di Specializzazione in Storia dell'Arte (relatore prof. Francesco Caglioti, Università degli Studi "Federico II", Napoli 2007); per le attenzioni e il partecipe sostegno a questo studio ringrazio: Franco Battistella, Gian Giotto Borrelli, Stefano Causa, Stefano De Mieri, Pierluigi Leone de Castris, Fernando Loffredo, Simona Starita, Carmela Vargas.

¹ Sul periodo napoletano di Ferrata restano imprescindibili gli studi di Antonia Nava Cellini (primo, in ordine di tempo ed importanza: EAD., *Contributo al periodo napoletano di Ercole Ferrata*, in «Paragone», XII, 1961, 137, pp. 37-44); per i contributi più recenti (con bibliografia precedente) si vedano: P. D'AGOSTINO, *Per Ercole Ferrata a Napoli: "lavori d'intaglio sopra cherubini e putti"*, in *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, Atti del Convegno internazionale di studi (Lecce 2004), a cura di L. Gaeta, Galatina 2007, pp. 71-91; L. COIRO, *Una proposta per Ercole Ferrata e alcune considerazioni sul suo periodo napoletano*, in «Confronto», 8, 2006, pp. 96-107.

² F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, VI, Firenze 1728, ed. cons. a cura di F. Ranalli, Firenze, 1845-1847, V, pp. 375-385; L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, Roma 1730-1736, I, pp. 238-240. I documenti sono nelle seguenti pubblicazioni: G. B. D'ADDOSIO, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII, dalle polizze dei banchi*, in «Archivio Storico per le Province napoletane», XXXIX, 1914, pp. 844-845; E. NAPPI, *Le chiese dei Gesuiti*, in *Seicento*

di Filippo Baldinucci – la prima in ordine di tempo e d'importanza dedicata a Ferrata – ancora attendono un saldo ancoraggio alle opere superstiti e ai documenti noti, contenenti, a mio avviso, eco puntuale delle commissioni riportate dalle fonti, sia delle meglio circostanziate, che di alcune di quelle pur sommariamente accennate. Non va sottovalutato, peraltro, che la biografia di Baldinucci, ripresa largamente da Lione Pascoli, fu riportata «come cosa dalla viva voce di lui sentita», in accordo con quanto l'artista ritenne opportuno divulgare; e che la versione di Pascoli, secondaria non solo perché successiva, ma anche per via del pervicace rapporto parafrastico col testo baldinuccioniano, nelle poche varianti potrebbe acquistare un'inedita utilità⁵. L'accento, dunque, è puntato da Ferrata stesso anche su episodi in apparenza secondari, significativi però quale traccia delle piccole svolte professionali che lo condussero ad emanciparsi dal circuito delle botteghe – variamente orbitanti attorno all'astro fanzaghiano – in cui aveva preso avvio la sua stagione napoletana. L'eclatante assenza, in questa prima parte delle vicende biografiche ed artistiche di Ferrata, di nomi di maestri – Finelli, ma soprattutto Fanzago – coi quali certamente lo scultore dovette entrare in contatto, a mio parere mal cela la precisa volontà di non far menzione alcuna di colleghi che, a diffe-

napoletano: arte, costume e ambiente, a cura di R. Pane, Milano 1984, p. 337; V. Rizzo, *Maestri pipernieri, stuccatori e marmorari del Seicento napoletano da documenti inediti dell'Archivio storico del Banco di Napoli*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano 1984, p. 195, doc. 60 (cfr. P. D'AGOSTINO, *Per Ercole Ferrata a Napoli* cit., 2004, p. 77, n. 24); F. STRAZZULLO *Documenti per la storia dell'arte del '600 a Napoli*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», nuova serie, XXVIII, 1979, p. 332.

⁵ «Lione si era correttamente attenuto alle Notizie di Baldinucci, che aveva personalmente conosciuto l'artista» (L. GRASSI, *La edizione critica delle "Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni" di Lione Pascoli invita nuovamente a riflettere sulla posizione del biografo perugino nella storia e letteratura artistica*, in «Antichità viva», XXXIII, 5, 1994, p. 11) Il sesto volume delle *Notizie* di Baldinucci (1728) ha visto la luce molti anni dopo la morte dell'autore (1696) e i promotori dell'iniziativa editoriale «trovandosi di fronte materiale sterminato e probabilmente non del tutto omogeneo, dovettero accettare le incongruenze e trovare soluzioni compromissorie» (P. BAROCCHI, *Appendice con nota critica e supplementi*, in *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1974-1975, VI, p. 41 e segg.); sebbene Pascoli potette comodamente attingere da quanto già pubblicato, non escluderei che nel lavoro di ricerca propedeutico alla stesura della sue *Vite* (1730-1736) avesse avuto modo di consultare anche i manoscritti autografi di Baldinucci (cfr. più avanti, nota 47), avendo avuto accesso al «manoscritto di Passeri che apparteneva a Benedetto Luti», pubblicato solo nel 1772 (L. GRASSI, *La edizione critica* cit., p. 11).

renza di Algardi o Bernini, non avevano condiviso con eguale magnanimità il loro magistero, agevolandone l'ascesa professionale e sociale. Che Ferrata avesse trascorso a Napoli un periodo problematico – «un anno intiero a lavorare d'intaglio sopra i festoni, putti e cherubini, ed altre simili cose: col qual lavoro [...] convennegli mantenere sua vita assai poveramente» – e che prima di riuscire a dotarsi di una bottega, o anche in seguito, avesse prestato la propria opera per altri maestri, come avrebbe fatto poi anche a L'Aquila e a Roma, è pressoché indubitabile. Del resto anche Leopoldo Cicognara, attento lettore sia di Baldinucci che di Pascoli, dalle biografie traeva che Ferrata «di là [da Genova] passato a Napoli si andò da se stesso con un po' di pratica e d'ingegno adoprando in servizio di architetti, lavorando statue di decorazione, finché lo punse la brama di vedere Roma»⁴. Il fenomeno critico, per il quale Marina Picone ha coniato l'efficace termine di “panfanzaghismo”, avviato dalla guidistica e dalla storiografia napoletana, e tendente ad accomunare sotto il solo nome dell'artista lombardo quasi ogni opera di scultura e architettura realizzata a Napoli nel corso di buona parte del Seicento, ha un immediato riscontro non solo nell'oltranza con cui molte soluzioni stilistiche diffuse proprio da Fanzago furono replicate – o reinventate – da parte di scultori e architetti fino allo scadere del secolo e anche oltre, ma nella stessa condotta professionale del Cavaliere, a capo di un agguerrito sistema di impresa, tendenzialmente monopolistico. Scultori in grado di tenere il passo al complicarsi dei disegni, e soprattutto di farlo con un'alta qualità e una buona aderenza ai modelli approntati da Fanzago, dovevano essere davvero pochi, e l'arrivo di Ferrata a Napoli si spiega anche con la richiesta crescente di manodopera specializzata. Quando nell'aprile del 1637 firmò, assieme ad altri membri della locale corporazione degli scultori e marmorari, un'istanza da presentare a Francesco Capecelatro, lo scultore doveva trovarsi a Napoli già da qualche tempo⁵. A condurlo lontano da Genova,

⁴ L. CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova del conte Leopoldo Cicognara per servire di continuazione all'opere di Winckelmann e di D'Agincourt*. Edizione seconda riveduta ed ampliata dall'autore, Prato 1825-1825, VI, p. 175.

⁵ E. ROGADEO, *Nell'arte del marmo*, in «Napoli Nobilissima», X, 1901, p. 93; P. D'AGOSTINO, *Per Ercole Ferrata a Napoli* cit., pp. 72-76; cfr. L. COIRO, *Una proposta per Ercole Ferrata* cit., pp. 101-102.

dove era giunto, come tanti marmorari prima e dopo di lui, dalle valli del comasco – dalla Val d’Intelvi, precisamente –, verosimilmente fu la prospettiva di emanciparsi dal conterraneo Tommaso Orsolino, scultore e commerciante di marmi dispotico e manesco, presso la cui bottega il giovane aveva trascorso, secondo i biografi, ben sette anni di apprendistato⁶. A metterlo sulla rotta per Napoli, però, dovette essere il provvidenziale incontro con qualche mercante di marmi ben edotto della situazione napoletana, forse perché incaricato di rifornire di materia prima l’attivissimo cantiere napoletano di Santa Maria della Sapienza, fabbrica alla quale servivano «uomini per lavorare certi capitelli»⁷. È suggestivo, e non inverosimile, immaginare che qualcuno di questi mercanti, che erano per lo più di origine carrarese o genovese – poiché era Genova il punto nodale nel commercio del marmo – avesse condotto dalla fruttuosa trasferta in Liguria non solo pietre, ma anche uomini, e che lo scultore si fosse trovato a viaggiare in compagnia di alcuni dei blocchi sui quali di lì a poco avrebbe messo mano⁸. Certo è che l’ignoto

⁶ F. BALDINUCCI, *Notizie de’ professori del disegno da Cimabue in qua*, cit., V, p. 374; cfr. L. PASCOLI, *Vite de’ pittori, scultori, ed architetti moderni*, cit., p. 240; J. MONTAGU, *La scultura Barocca romana: un’industria dell’arte*, Torino 1991, pp. 4-5; L. MAGNANI, *La scultura dalle forme della tradizione alla libertà dello spazio barocco*, in *Genova nell’età barocca*, catalogo della mostra (Genova 1992), Bologna 1992, p. 292.

⁷ F. BALDINUCCI, *Notizie* cit., V, p. 178; cfr. P. D’AGOSTINO, *Per Ercole Ferrata a Napoli* cit., pp. 74-75; L. COIRO, *Una proposta per Ercole Ferrata* cit., p. 101, nota 48.

⁸ P. BOCCARDO, *Produzione e scambio in un emporio internazionale*, in *a Genova e in Liguria*, Genova 1987-1989, II - *Dal Seicento al Novecento*, pp. 166-167. Potrebbe trattarsi di quel «padron Agostino Pelliccia genovese» che nell’estate del 1635 fu ricompensato dal Monastero della Sapienza con 178 ducati «per carate 25 di pietre tra marmi, colonne, balaustri e mischi condotti da Palermo in questo nostro porto» (E. NAPPI, *Giovan Giacomo di Conforto e la Chiesa di S. Maria della Sapienza di Napoli*, in *Ricerche sul ’600 napoletano*, Milano 1989, p. 122, doc. 54; cfr. P. D’AGOSTINO, *Per Ercole Ferrata a Napoli* cit., pp. 75-76, nota 21), e che spesso è citato anche nelle carte del Monastero di San Martino (Archivio di Stato di Napoli, *Corporazioni religiose soppresse*, 2143 - S. Martino, Opere d’arte): ad esempio nel 1638 in riferimento ad un atto stipulato presso il notaio Sebastiano Pignataro il 9 novembre di quell’anno, sempre come «genuensis» assieme al procuratore, Pietro Grosso («similiter genuensem», ivi, f. 134v). In questo giro di affari erano coinvolti almeno dal 1637 anche «Simone Tacca et Donato Vannelli», e il «cav.ro Cosimo Fanzago» (ivi, f. 68v), che nel dicembre del 1638 utilizzava marmi di Pelliccia «per servizio suo» (f. 136v). Per una panoramica sulle botteghe attive a Napoli all’inizio del Seicento si veda R. Ruotolo, *La decorazione in tarsia e commesso a Napoli nel periodo tardo manierista*, in «Antichità viva», XIII, 1, 1974, pp. 48-58.

commerciante doveva avere con Ferrata consuetudine bastante a porlo in grado di verificare le capacità dello scultore, fino a giudicarle adeguate ai desideri dei marmorari già all'opera alla Sapienza, tra i quali primeggiava, per scelta della committenza, il toscano Jacopo Lazzari⁹. Nato nel 1610, troviamo per la prima volta Ferrata a Napoli già ventisettenne¹⁰. In cerca di affermazione, più che di formazione o di nuovi maestri, lo scultore era approdato al cantiere napoletano della Sapienza «attraverso le vie del marmo», come prospettato da Paola D'Agostino, trovando in Giovanni Mozzetti, fresco di società col cognato Matteo Pelliccia, un datore di lavoro ben inserito nell'ambiente cittadino¹¹, e forse in qualche modo ancora legato a Genova qualora fosse da riconoscere in quel «Gio(vanni) Mazzetti» che aveva realizzato, entro il 1645, un "barchile" per piazza Ponticello, nella capitale della Repubblica¹². In definitiva è plausibile che già nel 1636 Ferrata fosse all'opera con Giovanni Mozzetti, intagliando alcuni capitelli per la facciata della chiesa della Sapienza ed una della chiavi d'arco in marmo, precisamente quella sul lato sinistro del portico (fig. 1), non a caso la più bella, tanto lontana dalle fattezze variamente grevi degli altri quattro pezzi della serie, quanto saldamente legata ai modi di Tommaso Orsolino¹³. Il notevole *Che-
rubino* che decorava una delle due elaborate acquasantiere all'in-

⁹ E. NAPPI, *Giovan Giacomo di Conforto e la Chiesa di S. Maria della Sapienza di Napoli*, cit., pp. 115-127.

¹⁰ Lione Pascoli segna come anno di nascita di Ferrata il 1610, probabilmente basandosi sull'età dello scultore alla sua morte, incisa sulla lapide apposta alla sua sepoltura nella chiesa romana dei Santi Ambrogio e Carlo al Corso; Balducci riporta 1614, ma in assenza dell'atto di nascita, conviene fidare del contenuto dell'epitaffio, trascritto interamente da L. PASCOLI, *Vite* cit., I, p. 245.

¹¹ E. ROGADEO, *Nell'arte del marmo*, cit., pp. 91-95; C. GHIRALDI, *Mozzetti, Giovanni*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli 1984), II, Napoli 1984, p. 218.

¹² Cfr. E. PARMA ARMANI, *La scultura a Genova e in Liguria*, Genova 1987-1989, II - *Dal Seicento al Novecento*, pp. 21-23 (per il possibile ruolo di marmorari e architetti toscani tra Genova e Napoli, cfr. ivi, pp. 61-63); in un documento presentato da Fanzago alla Deputazione del Tesoro di San Gennaro si menziona la perizia di «Gio(vanni) Mazzetti»; F. STRAZZULLO, *La vertenza tra Cosimo Fanzago e la Deputazione del Tesoro di S. Gennaro*, in «Archivio storico per la province napoletane», LXXIII, 1955, p. 175.

¹³ Il fatto stesso che nei capitelli figurati sia così evidente l'opera di mani diverse è la riprova che per queste parti si ricorreva a lavoranti, e che Ferrata si era inserito nel gruppo a lavori già intrapresi, quindi dopo il 1635 (cfr. E. NAPPI, *Giovan Giacomo di Conforto e la Chiesa di S. Maria della Sapienza di Napoli*, cit., pp. 114-115).



Fig. 1 - Ercole Ferrata (qui attrib.), *chiave d'arco*, marmo, 1636 circa, Napoli, Santa Maria della Sapienza, pro-nao.

terno della chiesa (fig. 12), brillantemente attribuito a Ferrata dalla D'Agostino, potrebbe non appartenere all'esordio di Ferrata sul cantiere, ed essere di qualche anno successivo, a testimonianza della continuità del rapporto con la bottega di Mozzetti¹⁴. A quest'ultimo lo scultore dovette almeno un altro incarico, riportato dalle fonti e documentato da un pagamento dell'agosto 1641, «per due pottini di marmo fatti per servizio dell'altare maggiore di San Domenico Soriano»¹⁵. Benché l'altare, commissionato nel 1639 alla società di Mozzetti e Pelliccia, sia stato «pesantemente rimaneggiato nel Settecento», mi pare che in almeno uno dei due *Cherubini* sulle mostre di porta – «attorno ad esso altare», come dice Balducci – si possa chiaramente leggere la mano di Ferrata (fig. 2)¹⁶.

Pur non rintracciando i puttini menzionati dal pagamento e dalle biografie, in relazione alla stessa chiesa la D'Agostino ha ricondotto a Ferrata l'esecuzione di un *Cherubino* che decora la tomba commissionata da Felice Cherubini a Giovanni Mozzetti nel 1642 e terminata nel 1643, già riferito alla «sfera del Fanzago» (da George

¹⁴ Del secondo dei due *Cherubini* (rubati e recuperati nel 1998, attualmente presso il Seminario Arcivescovile di Napoli) è da escludere la paternità di Ferrata proprio per «l'atonia del volto» e per «la massa indistinta dei capelli ondulati dal trapano» (P. D'AGOSTINO, *Per Ercole Ferrata* cit., p. 75).

¹⁵ F. BALDUCCI, *Notizie* cit., V, p. 378.

¹⁶ T. COLLETTA, *Bonaventura Presti ed il progetto per il monastero napoletano di San Domenico Soriano*, in «Archivio storico per le province napoletane», XCVI, 1978, pp. 146-147; P. D'AGOSTINO, *Per Ercole Ferrata* cit., p. 76, nota 23. Qualora si trattasse dei puttini del pagamento, nel secondo dei due potrebbe ravvisarsi l'intervento di Guglielmo Giovane, chiamato in causa dal documento ma non dalle fonti (a meno di non voler identificare costui col «certo tale maestro di scarpello» che a quei tempi Ferrata aveva «condotto a giornata»: «uomo di meno che ordinaria condizione, di cui servivasi per levare e pulire»; F. BALDUCCI, *Notizie* cit., V, p. 378).



Fig. 2 - Ercole Ferrata (qui attrib.), *Cherubino*, marmo, 1641, Napoli, San Domenico Soriano, Altare maggiore.

Weise) e a Mencaglia e Landini (da Gian Giotto Borrelli):¹⁷ idea ancor più invitante una volta notato che il *Cherubino*, pur meno gonfio ed aggettante, è strettamente imparentato proprio con quello sul lato sinistro dell'altare, «traccia della decorazione seicentesca»¹⁸. La dimestichezza tra Ferrata e Mozzetti è peraltro suggerita da Balducci stesso, il quale fa conseguire l'ottenimento dell'incarico per San Domenico Soriano al «buon saggio di sé» che lo scultore aveva offerto fino a quel momento (agosto 1641). In questa fase, circoscrivibile appunto agli anni tra il 1635 circa e il 1641, secondo le fonti rientrerebbero, dopo le primizie della Sapienza, una serie di lavori

¹⁷ G. WEISE, *Il repertorio ornamentale del Barocco napoletano di Cosimo Fanfano e il suo significato per la genesi del Rococò*, in «Antichità viva», XIII, 1974, 4, p. 35; G. G. BORRELLI, *Note per uno studio sulla tipologia della scultura funeraria a Napoli nel Seicento*, in «Storia dell'Arte», 54, 1985, pp. 152-153, fig. 22.

¹⁸ P. D'AGOSTINO, *Per Ercole Ferrata* cit., p. 76, nota 23; dettaglio riprodotto da T. Colletta, *Bonaventura Presti* cit., fig. 3.

d'intaglio non meglio specificati e soprattutto la *Vergine* per il maestro di cappella del viceré (ora in Santa Maria di Tutti i Santi): opera importante dalla datazione non facile, ma di certo non troppo distante dal 1640¹⁹. Di questi lavori 'indifferenziati', alcuni dei quali – ad esempio l'acquasantiera della Sapienza – probabilmente ancora in collaborazione con la bottega di Mozzetti, i documenti consentono di circostanziare almeno un caso: nel giugno del 1641 Ferrata riceveva dal Governo dell'Annunziata 30 ducati «in conto del prezzo delle due statue de l'altare maggiore»²⁰. L'intero complesso, in marmi e bronzo, opera estremamente ambiziosa alla quale presero parte contemporaneamente anche Fanzago e Finelli, è malauguratamente andato distrutto nell'incendio che nel 1757 devastò la chiesa²¹. Tuttavia dal pagamento «in conto» si arguisce che l'ammontare dovette essere superiore ai 30 ducati, costituendo, quindi, la partecipazione di Ferrata all'impresa, un fatto degno di maggior nota che non i lavori per San Domenico Soriano. Rilevanza ancor maggiore, alla quale di nuovo fa da complemento la concordanza con alcuni documenti, è accordata da Baldinucci all'esecuzione di due putti per «la Compagnia di Gesù» – quasi certamente quelli per il Cappellone di San Francesco Saverio nel Gesù Vecchio – affidatagli «ad istanza di uno di quei baroni del Regno», e non da Fanzago, il quale sovrintendeva ai lavori dal 1630, e, come al solito abilissimo nel «principiare e non mai finire», ancora nel 1654 doveva terminarli²². Così il Principe della Rocca, Francesco Filomarino, nel 1644 ricompensò Ferrata con ben 100 ducati per la fattura di due putti per il Gesù Vecchio (fig. 3), «restando soddisfatto de tutta l'opra fattali»²³. Una cifra ragguardevole, pur considerando le notevoli dimensioni dei due bambinoni, alle cui ipertrofiche masse muscolari è ancora

¹⁹ Sulla datazione della *Madonna col Bambino* (ora in Santa Maria di Tutti i Santi), specialmente in relazione ai contemporanei svolgimenti dell'arte di Giovanni Lanfranco, cfr. L. COIRO, *Una proposta per Ercole Ferrata* cit., pp. 98-100.

²⁰ G. B. D'ADDOSIO, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII, dalle polizze dei banchi*, cit., p. 844.

²¹ Cfr. P. D'AGOSTINO, *Per Ercole Ferrata a Napoli* cit., p. 72.

²² G. CANTONE, *La facciata della chiesa di S. Martino e la controversia tra Cosimo Fanzago e i Certosini (I)*, in «Napoli Nobilissima», serie III, 8, 1969, p. 166; A. SPINOSA, *Cosimo Fanzago, lombardo a Napoli*, in «Prospettiva», 7, 1976, pp. 10-26; M. MORMONE, *Fanzago, Cosimo*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, cit. II, p. 185.

²³ E. NAPPI, *Le chiese dei Gesuiti*, in *Seicento napoletano: arte, costume e ambiente*, cit., p. 337.



Fig. 3 - Ercole Ferrata (qui attrib.), *Putti*, marmo, 1644, Napoli, Chiesa del Gesù Vecchio, Cappellone di San Francesco Saverio.

oggi affidato l'arduo compito di reggere il drappo marmoreo recante intarsiato lo stemma della Compagnia, da una sponda all'altra del timpano spezzato nel Cappellone di San Francesco Saverio. Evidentemente anche dopo il 1641 Ferrata fu coinvolto in occupazioni di tal genere, sebbene non tutte individuate nelle biografie in base a scelte redazionali – di Baldinucci e dei suoi editori – o per volontà di Ferrata, che pare aver privilegiato i pochi ma significativi lavori svincolati dalla diretta assegnazione di Fanzago, forse in una sorta di *damnatio memoriae* per un periodo di indigenza alle prese con lavori seriali e scarse retribuzioni. Facendo perno attorno alle poche opere note e databili si proveranno ad accostare alcuni dei putti e dei cherubini scolpiti da Ferrata nella Cappella d'Aquino ad opere analoghe ma 'in cerca d'autore', e generalmente riferite alla bottega di Fanzago²⁴, in modo da estendere il raggio della ricognizione al di fuori di quanto documentato, a una parte cospicua dei cantieri fan-

²⁴ Accostamenti in parte già proposti, implicitamente, nei confronti fotografici pubblicati da G. CANTONE, *Napoli barocca*, Bari 1992, p. 98, figg. 90-92 (sempre a

zaghiani in attività tra il 1635 e il 1645; con l'indispensabile avvertenza che il vorticare di marmi lavorati in anni e per destinazioni diverse e poi rielaborati a seconda delle urgenze, in un gioco ad incastro tra i numerosi cantieri di Fanzago, prevedeva o finiva per necessitare una sorta di intercambiabilità dei pezzi stessi, dei quali è quasi impossibile, dunque, precisare i tempi di esecuzione²⁵. Peraltro, dell'ingombrante figura di Cosimo Fanzago, che pure dovette esercitare un certo peso in svariate occasioni, è difficile intendere il ruolo in modo incontrovertibile. In questi anni il rapporto dell'architetto-scultore con la classe committente, la cui fiducia nei tempi di esecuzione e in una gestione limpida delle spese era messa a dura prova, si stava logorando rapidamente a suon di contenziosi. Gioco-forza, i committenti non disdegnavano rivolgersi non solo ad artefici di grande fama ed esperienza, ma direttamente ad artisti di minori levatura ed inventiva, più a buon mercato e soprattutto affidabili, come Ferrata e Giulio Mencaglia – ma anche, in seconda o terza

proposito delle confusioni con Fanzago cfr. P. D'AGOSTINO, *Per Ercole Ferrata a Napoli* cit., p. 75, nota 19).

²⁵ «Le discrepanze tra il progetto su carta e i componenti dell'insieme sono delucidate in parte dalla terza protesta dei Certosini: che i pezzi scolpiti alla Certosa erano trasportati in altri cantieri dove dirigeva altri progetti. Questa asserzione è corroborata da ex-assistenti e collaboratori alla Certosa che testimoniarono come il Cavaliere fosse solito prendere pezzi dalla Certosa e installarli in altre chiese, oppure come prendesse pezzi inutilizzati da altri monumenti e li portasse al monastero. In una testimonianza del 16 ottobre 1682, basata sulla sua esperienza alla bottega di Fanzago, il mormorato Giuseppe Gallo identificava numerosi pezzi di marmo fatti originariamente per essere installati in altri cantieri – inclusi la chiesa e il monastero di San Lorenzo, la chiesa di Santa Maria degli Angeli, la fontana del Sebeto, la fontana Medina – ma alla fine portati alla Certosa. [...] I Certosini asserivano che Fanzago aveva preso pezzi della Certosa e che li aveva usati in diversi monumenti inclusa la guglia dell'arcivescovato dedicata a San Gennaro. Pietro Antonio Valentino, che lavorò con Fanzago e valutò il suo lavoro a San Martino, fece la seguente dichiarazione in relazione a un gruppo di due putti abbracciati che dovevano essere installati originariamente nel monastero di San Gaudioso. [...] *però quelli furono fatti per collocarsi nel pulpito del Monastero di San Gaudioso, e non per detto Monastero di S. Martino, e poi perché detto Cavaliere mutò il disegno del detto Pulpito, non servendo più detti putti, le fe' condurre in detto Monastero di S. Martino, e questo lo so, perché io praticava con detto Cavaliere, e nel detto Monastero di San Gaudioso* [...]. Questa improvvisazione dipende in parte dal gran numero di pezzi abbozzati che potevano essere intercambiabili. Ciascun pezzo non usato forniva al Cavaliere una maggiore flessibilità in altri progetti» (J. N. NAPOLI, *Pianificare o indulgere nel capriccio? Cosimo Fanzago e la causa 'ad exuberantiam' alla Certosa di San Martino*, in «Napoli Nobilissima», serie V, 4, 2005, pp. 215-216).

fila, Andrea Malasomma – che in questi stessi anni cominciavano a farsi largo, in qualche caso innestandosi su commissioni che già vedevano un coinvolgimento più o meno pervasivo di Fanzago²⁶. Quando nel 1643 gli giunse la commissione per il ritratto di Carlo Maria Caracciolo, per la quale si è ipotizzato fosse stato precedentemente interpellato Finelli²⁷, Ferrata godeva a Napoli buona fama, le proposte di lavoro cominciavano a farsi consistenti, non più da parte di maestri di fabbrica, ma direttamente dei baroni. All'altezza delle collaborazioni con Giovanni Mozzetti, attorno al 1642, secondo la D'Agostino «oramai Ferrata lavorava nella cappella di San Diego d'Alcalà in Santa Maria la Nova», la cui decorazione scultorea gli sarebbe stata affidata «forse per il tramite del Fanzago»: passaggio di consegne di cui già la Nava Cellini si era mostrata persuasa²⁸. Non si può escludere che entrambe le ipotesi, sui tempi e sui modi, contengano del vero. Bisogna tuttavia considerare che seppure l'ordine in cui le fonti mettono in fila gli eventi non ricalca necessariamente la loro effettiva successione cronologica, i lavori per i d'Aquino, posti quasi a chiusura del periodo napoletano suonano come punto d'arrivo e culmine, assieme ad altri, preceduti dal ritratto «pel Marchese

²⁶ Si veda, ad esempio, l'intricata faccenda della Cappella Firrao in San Paolo Maggiore in G. DE VITO, *Cronaca di un travagliato rapporto tra Cosimo Fanzago e Cesare Firrao principe di Sant'Agata*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano 1999, pp. 11-14; E. CATELLO, *Su Cosimo Fanzago*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano 2000, pp. 21-27.

²⁷ Per un riassunto della questione critica e delle diverse opinioni si vedano: M. CAUSA PICONE, *La Cappella Sansevero dal 1590 al 1652: un «point de repère» per la scultura barocca a Napoli*, in *Centri e periferie del Barocco*, Atti del Corso Internazionale di Alta Cultura (1987), II-*Barocco napoletano*, a cura di G. Cantone, Roma 1992, pp. 589-592; L. COIRO, *Una proposta per Ercole Ferrata* cit., p. 98, nota 15.

²⁸ «Senza dubbio il Ferrata dovette ricevere il lavoro di seconda mano dal Fanzago» (A. NAVA CELLINI, *Contributo* cit., p. 59); in modo più circospetto la D'Agostino ritiene il bergamasco un possibile tramite per la prestigiosa commissione della Cappella d'Aquino, da Ferrata «ottenuta forse grazie al Fanzago» (P. D'AGOSTINO, *Per Ercole Ferrata* cit., pp. 72 e 77). Se così fosse stato, un qualche segno di riconoscenza Ferrata l'avrebbe dovuto esternare, anche semplicemente facendo minima menzione del bergamasco, che, nella vita «dettata» a Baldinucci, non compare per nulla; non è il solo, ma non si può credere non ci fosse un calcolo, un disegno, dietro queste dimenticanze, o coscienti omissioni, dettate da un rancore che abradava tutti gli artisti, fino all'assurdo di ritrovarne citato per nome soltanto uno, oltre Tommaso Orsolino, prima del periodo romano, ossia il pittore Francesco Bedeschini, tirato in ballo a L'Aquila, in quanto autore di una miracolosa effigie di Sant'Antonio da Padova (F. BALDINUCCI, *Notizie* cit., p. 380).

Taragusa», da tempo opportunamente associato ad un documento del 1643²⁹. A rendere la ricostruzione ancor più sdruciolevole, la crescita culturale di Ferrara a Napoli: una sensibile evoluzione del suo linguaggio figurativo in senso naturalistico e pittoricistico³⁰, di pari passo col continuo perfezionamento della tecnica che lo sostiene. Le sculture della Cappella d'Aquino presentano un campionario vastissimo di soluzioni, nella resa dei tessuti, dei volti, delle espressioni: confrontando, proprio dal punto di vista tecnico, il *San Tommaso d'Aquino* con la *Vergine* per il maestro di cappella del viceré, ora in Santa Maria di Tutti i Santi, polita in modo quasi uniforme, pur con i fori del trapano lasciati a vista, risulta chiaro che, nel corso degli anni, Ferrara si stesse facendo più scaltro, e, oltre a grumi d'ombra e improvvisi tocchi di luce, cominciasse a sfumare e a pensare in termini tonali. Tant'è che, specialmente nei ben dieci putti che abitano il vano, non ci si annoia a scoprire come lo scultore abbia dato espressione e movimento non solo attraverso le pose, ma anche calibrando il livello di reazione del marmo alla luce, fino ad effetti simili allo stacciato. Così le pupille non sempre sono incise, e i capelli passano dai ricci gonfi, mossi dal trapano, di alcuni, a quelli appena ondulati, carezzevoli, del "putto pensante", che presenta tutte le caratteristiche di un ritratto (fig. 5). Tale profusione di soluzioni sottende accrescimenti che per un verso prospettano un congruo tempo di gestazione della decorazione della Cappella d'Aquino, organismo complesso e unitario quanto pochi altri ancora esistenti in città, impreziosito nella volta da affreschi di Massimo Stanzione incorniciati da una sontuosa decorazione a stucco dorato³¹; dall'altro certificano la convivenza tra modelli già sperimentati in anni precedenti ed esiti nuovi, inediti, come manifesto anche nei confronti istituiti dalla D'Agostino tra il *Putto-ritratto* e un suo "compagno", scolpito a Gand da Jérôme Du Quesnoy, fratello del più celebre

²⁹ A. NAVA CELLINI, *Contributo al periodo napoletano di Ercole Ferrara*, in «Paragone», XII, 1961, 137, pp. 37-44.

³⁰ Sulla «crisi di pittoricismo» nella cultura pittorica napoletana tra il quarto e il sesto decennio del Seicento, si veda F. BOLOGNA, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, pp. 18-21.

³¹ T. WILLETTE, *Scheda A69*, in T. WILLETTE-S. SCHÜTZE, *Massimo Stanzione: l'opera completa*, Napoli 1992, pp. 87-88. A mio parere gli stucchi vanno ascritti a Ferrara, se non nell'ideazione almeno nell'esecuzione; sul finora inesplorato capitolo riguardante Ferrara a Napoli anche in qualità di modellatore mi riprometto di tornare prossimamente.



Fig. 4 - Giovanni Lanfranco, *Putto*, carboncino su carta, 1636, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Gabinetto dei disegni e delle stampe.



Fig. 5 - Ercole Ferrata, *Putto*, marmo, 1645 circa, Napoli, chiesa di Santa Maria la Nova, Cappella d'Aquino.

François e forse in transito a Napoli all'inizio degli anni Quaranta⁵². Tuttavia i modelli ispiratori della mediazione di stile tra Fanzago e Finelli sembrano far capo, come nel caso della *Madonna col Bambino* di Santa Maria di Tutti i Santi, alla matrice correggesca della cultura figurativa di Giovanni Lanfranco, alla quale Ferrata poteva essersi abbeverato ancora una volta in un contesto gesuitico, segnatamente negli affreschi – forse addirittura in qualche disegno preparatorio (fig. 4) – per l'Oratorio dei Nobili⁵³. L'ipotesi che nel 1642 Ferrata fosse già al lavoro per i d'Aquino a Santa Maria la Nova regge in considerazione della complessità del lavoro, ma appare meno solida qualora indotta dall'interpretazione del ripetersi di talune soluzioni formali quale indice di una loro maggiore o minore vicinanza nel tempo. È arduo scandire una cronologia nel *corpus* non troppo folto dell'artista basandosi su questo genere di confronti interni poiché i tipi spesso ritornano a diversi anni di distanza, come si vedrà più avanti, simili a prodotti in serie, legati a modelli – e ponendosi a loro volta come tali – improntati, probabilmente in più di un caso, a disegni o bozzetti iniziali di Cosimo Fanzago o di Giuliano Finelli; il quadro, poi, si complica ulteriormente nella già lamentata selva cronologica dei cantieri fanzaghiani⁵⁴. Spartiacque attorno al 1640 in questa fase un po' stentata di emersione sul mercato napoletano, la splendida *Madonna col Bambino* di Santa Maria di Tutti i Santi: alle collaborazioni nei vari cantieri cominciavano ad accompagnarsi lavori intrapresi in modo del tutto autonomo, segno della disponibilità di una bottega sufficientemente attrezzata e di un allargamento delle prospettive culturali di Ferrata, spalancate ora sull'elezione di modelli contemporanei, Lanfranco su tutti, e dischiuse su timidi assaggi del mondo antico, come nella latente ispirazione al classico nella terminazione togata della veste della *Vergine*, indipendentemente dal peso da attribuire alla circostanza della rielaborazione di un marmo di recu-

⁵² P. D'AGOSTINO, *Per Ercole Ferrata a Napoli* cit., p. 78.

⁵³ R. MUZZI, *Disegni di Giovanni Lanfranco per il Gesù Nuovo e l'Oratorio dei Nobili nel Museo di Capodimonte*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, a cura di P. Leone de Castris, Napoli 1988, pp. 209-216; sulle componenti genericamente carraccesche (A. Nava Cellini) e più specificamente lanfranchiane (S. Causa) nelle opere di Ferrata per la Cappella d'Aquino si veda L. Coiro, *Una proposta cit., passim*.

⁵⁴ J. N. NAPOLI, *Pianificare o indulgere nel capriccio? Cosimo Fanzago e la causa 'ad exuberantiam' alla Certosa di San Martino*, cit., pp. 215-216.

pero riferita da Baldinucci⁵⁵. Nonostante che in seguito, a Roma e soprattutto a Firenze, Ferrata ottenesse celebrità e credito anche come ‘restauratore’ di pezzi antichi, gli spunti che gli derivarono da questa pratica non ebbero mai finalità seriamente anti-chizzanti⁵⁶. Già a Cicognara, pur nella generale demonizzazione della scultura barocca, non era sfuggita questa discrasia, secondo un giudizio di metodo discutibile ma non tacciabile di completo fraintendimento: Ferrata «capiva che nell’antico era molta bellezza e quand’anche lo studiasse, come facevano molti artisti in quell’età, mostrava poi di non averlo mai conosciuto quando lavorava



Fig. 6 - Ercole Ferrata (qui attrib.), *Putto*, marmo, 1635 circa, Napoli, chiesa di Santa Maria la Nova, Altare maggiore.

di sua invenzione»⁵⁷. All’acanita ricerca e alla forsennata circolazione di marmi antichi da impiegare, una volta reintegrati o “rimodernati”, in contesti architettonici e collezionistici, oppure quale campionario formale – non di rado addirittura materia prima da rilavorare – partecipavano collezionisti e mercanti, nobili ed artisti, a Napoli poco meno che a Roma. I due *Putti che reggono un festone* sull’altare maggiore della chiesa di Santa Maria La Nova parrebbero

⁵⁵ F. BALDINUCCI, *Notizie* cit., p. 378; cfr. L. COIRO, *Una proposta per Ercole Ferrata* cit., p. 101.

⁵⁶ Cfr. R. MARINETTI, *Note su Ercole Ferrata e le antichità medicee di Roma e Firenze*, in «Ricerche di storia dell’arte», 88, 2006, pp. 93-104.

⁵⁷ L. CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova* cit., VI, pp. 174-177. Sui rapporti che Ferrata intrattenne con l’antico, e su quanto di questi rapporti intese la cultura neoclassicista – Canova *in primis* – sarebbe interessante indagare, a partire dal caso molto speciale della Venere Medicea; cfr. H. HONOUR, *Canova e la storia di due Veneri*, in *Palazzo Pitti: la reggia rivelata*, catalogo della mostra (Firenze 2003-2004), Firenze 2003, pp. 192-209.

ispirati ad un marmo antico, un *Bacco fanciullo che gioca con una maschera tragica*, noto in almeno due esemplari: l'uno nella Grotta di Tiberio a Sperlonga (scoperta solo nel 1957), l'altro nei Musei Capitolini (fig. 7), proveniente dalla collezione Albani⁵⁸. Dal punto di vista compositivo la vicinanza è stringente, e non escluderei che l'autore del migliore dei due putti dell'altare, quello di sinistra (fig. 6), davvero magnifico nella perfetta tenuta anatomica e nella poderosa tornitura delle masse, possa essere Ferrata, forse già entrato in contatto con Fanzago quando questi, nel 1635 circa, riceveva dai francescani un pagamento per l'altare⁵⁹. Il divario qualitativo tra i

⁵⁸ L'opera, copia romana da originale greco, è databile al II secolo a.C. ed è stata esposta in anni recenti in Castel Nuovo a Napoli nel corso di una mostra sui teatri greci e romani del Mediterraneo; S. GUGLIELMI, *Statua di fanciullo con maschera*, in *Memoria del futuro: viaggio nel teatro antico del Mediterraneo, alle radici del comunicare*, catalogo della mostra (Napoli, 2003-2004), a cura di H. P. Isler, Venezia 2004, pp. 101-102. La scultura, illustrata da un'incisione di Ferdinando Mori, è menzionata nella Stanza dell'Ercole del Museo Capitolino in L. RE, *Riflessioni antiquarie sulle sculture capitoline dedicate agli artisti e agli amatori delle antichità*, Roma 1806-1807, p. 143, tav. VI; molto apprezzata da A. NIBBY, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, Roma 1838-1841, Parte seconda moderna, p. 702. Sulla provenienza dalla collezione Albani e sulle integrazioni del marmo: H. STUART JONES, *A catalogue of the ancient sculptures preserved in the municipal collections of Rome: The sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford 1912, I, p. 317; sull'identificazione del soggetto con un *Dioniso fanciullo* e sulla fortuna del tema: B. PALMA VENETUCCI, *Continuità di un motivo iconografico ellenistico: il putto con la maschera*, in *Giornate di studio in onore di Achille Adriani* (Roma, 26-27 novembre 1984), a cura di S. Stucchi e M. Bonanno Aravantinos, Roma 1991, pp. 221-236. Non si può escludere che esistesse un terzo esemplare, attualmente ignoto; un'ipotesi un po' azzardata, ma non peregrina, può far seguito alla considerazione che il tipo del *Bacco fanciullo* è stato associato al tema architettonico del teatro e tenendo conto del fatto che a Napoli e nei dintorni, ancora nel Seicento, erano resti di teatri romani, in particolare le rovine dell'anfiteatro di Capua, queste stesse potevano rappresentare una comoda cava a cielo aperto e non solo, come si può dedurre dalle carte del monastero di San Martino (Archivio di Stato di Napoli, *Congregazioni religiose soppresse*, 2143, f. 109), dal quale, nel 1632, furono acquistate a Capua, per 180 ducati, «due colonnette di 8 palmi lunghe di verde antico» e «una colonnetta di alabastro antico». Sui ritrovamenti di antichità a Capua in epoca moderna la letteratura è più frammentaria che vasta; tra gli studi più aggiornati: I. M. IASIELLO, *Il collezionismo di antichità nella Napoli dei Viceré*, Napoli 2003; S. NAPOLITANO, *L'antiquaria settecentesca tra Napoli e Firenze: Felice Maria Mastrilli e Gianstefano Remondini*, Firenze 2005; V. BELLELLI, *La tomba principesca dei Quattordici Ponti nel contesto di Capua Arcaica*, Roma 2006.

⁵⁹ M. NOVELLI RADICE, *Notizie d'archivio sulla chiesa di S. Maria la Nova in Napoli*, in «Campania sacra», 1983, 13-14, p. 178; per una diversa interpretazione, tendente a spostare agli anni Quaranta il completamento dell'altare, si veda G. CANTONE,

due *Putti* dell'altare, in contro-
 parte, in questo caso come in
 altri lascia trapelare meccani-
 smi e risultati della suddivi-
 sione del lavoro tra le diverse
 personalità alle dipendenze
 più o meno strette di Fanzago:
 lavoratori variamente specia-
 lizzati – tagliapietre, marmo-
 rari, scultori – transumanti tra
 i cantieri diretti dal Cavaliere.
 In questo *Putto*, che vorrei
 ritenere schietto preludio alle
 brillanti soluzioni che soste-
 ranno di lì a poco il disegno
 della *Vergine* di Santa Maria
 di Tutti i Santi, solide compo-
 nenti fanzaghiane – le dita af-
 fusolate e morbidissime nel
 reggere il festone – si stempe-
 rano in un nitore compositivo
 in cui mi pare siano coniugati
 primi assaggi del mondo an-
 tico a virate in senso finelliano.

Forse il Principe della Rocca
 aveva avuto modo di apprez-
 zare Ferrata già all'opera con
 Fanzago, magari proprio al Gesù Vecchio se fosse suo qualcuno degli
 intagli di festoni e *Cherubini* che movimentano il frontespizio del
 Cappellone di San Francesco Saverio (fig. 9). Databili forse tra il
 1638 e il 1640 anche alcuni dei cherubini che decorano, a mo' di
 capitello, le paraste del Cappellone di San'Ignazio al Gesù Nuovo,
 disegnato da Fanzago attorno al 1637, e in lavorazione ancora nel



Fig. 7 - Copia romana da originale greco, *Putto con maschera*, marmo, II secolo a.C., Roma, Musei capitolini.

Napoli barocca e Cosimo Fanzago, Napoli 1984, p. 378. Le date di realizzazione dell'altare maggiore della chiesa dei SS. Severino e Sossio (1635-1642) rendono possibile che Ferrata vi abbia partecipato, scolpendo i *Cherubini* delle testate (illustrazioni in G. WEISE, *Il repertorio ornamentale* cit., figg. 22-25, p. 37), molto simili ad alcuni di quelli della Cappella d'Aquino (illustrati in P. D'AGOSTINO, *Per Ercole Ferrata a Napoli* cit., figg. 10-11).



Fig. 8 - Ercole Ferrata e bottega di Fanzago (qui attrib.), *Festoni e Cherubini*, marmo, Napoli, Chiesa del Gesù Nuovo, Cappellone di Sant'Ignazio.

1655, ma probabilmente terminato nella «struttura principale» entro il 1642 dalla società costituita con Costantino Marasi e Andrea Lazzari⁴⁰. Credo fosse anche Ferrata nella squadra all'opera sui partiti decorativi, perfettamente calzanti, peraltro, con la panoramica offerta dalle fonti biografiche su cherubini e festoni, qui tenuti assieme da nastri su incrostazioni marmoree (fig. 8)⁴¹.

Nel solco dell'assiduità di Ferrata col Cavaliere sono anche altri episodi, uno dei quali forse occasione preziosa per mettersi in luce agli occhi dei suoi committenti napoletani più potenti: i d'Aquino. «Circa poi gli anni 1639, fra Giovanni da Napoli, ministro generale dell'Ordine», racconta Celano, decise di riedificare la chiesa france-

⁴⁰ E. NAPPI, *Le chiese dei Gesuiti a Napoli*, cit., p. 326; cfr. M. MORMONE, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli 1984), II, Napoli 1984, p. 186.

⁴¹ Festoni, figure antropomorfe, cartocci e volute si dispiegano con lo stesso gusto che alimenta in questi stessi anni le creazioni di alcuni maestri orafi, in particolare quelle di Orazio Scoppa, le cui invenzioni, diffuse anche in eleganti incisioni, dovettero riscuotere un certo successo a Napoli e fuori; cfr. A. CATELLO, *Scheda 5.5*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, cit., pp. 310-313; S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, in *Incisori napoletani del '600*, catalogo della mostra (Roma 1981), Roma 1981, pp. 49-55.

sca di Santa Maria degli Angeli alle Croci, «col disegno e assistenza del cavalier Cosimo [...], togliendole quella divota povertà che adornava una chiesa di Riformati». Il frate poteva contare, per il suo ambizioso programma, sulle «ampie limosine avute dai primi Baroni del Regno e da Bartolomeo d'Aquino, per le mani del quale passava il tesoro del nostro re»⁴². Tant'è che ai finanziatori fu concesso di far sfoggio, attraverso le pitture di Belisario Corenzio, dei loro nomi e dei loro stemmi, in un luogo inusuale: il chiostro del convento. Un consesso di nobili che avevano in comune, più che una devozione particolarmente fervida per il santo di Assisi, interessi e affari legati agli *asientos*, gli arrendamenti, le speculazioni finanziarie sulle entrate fiscali del Regno, di cui Bartolomeo d'Aquino fu il massimo orchestratore⁴⁵. Sarebbe utile poter ragionare sulla «straordinaria parata araldica», non ridicibile «alla dimensione degli *ex-voto*»⁴⁴, soprattutto considerando che alcuni dei personaggi, di sfuggita, sono citati da Lione Pascoli e non da Baldinucci, tra i committenti di Ferrata: lo scultore «acquistato avea tanto credito, e tanto grido, che resister non poteva alle commissioni continue, che a gara gli eran date da quei baroni [...], dal marchese del Vasto [d'Avalos], dal principe di Caserta [Acquaviva d'Aragona], dal duca di Matalona [Carafa]»⁴⁵. Queste addizioni potrebbero risollevarle le quotazioni di Pascoli, e trovare prime conferme nel *Cherubino* (fig. 11) sull'intempiatura dell'altare nel vestibolo del Cappellone del Crocifisso in San Domenico Maggiore, presidio dei Carafa di Maddaloni. L'altare, nelle forme attuali, è un insieme di parti sei-settecentesche, forse fusione di due distinti altari risalente ai massicci interventi ottocenteschi che interessarono la chiesa⁴⁶. Difficile comprendere per quale via Pascoli acquisisse queste aggiunte, essendo chiaramente gli scritti di Baldinucci l'unica fonte per le cose più antiche, quali le napoletane⁴⁷. La grande somi-

⁴² C. CELANO, *Notizie del bello dell'antico e del curioso della Città di Napoli*, Napoli 1692, VII, pp. 137-138; cfr. L. DI MAURO, *S. Maria degli Angeli alle Croci*, in *Il patrimonio architettonico dell'Ateneo Fridericiano*, Napoli 2004, II, p. 301.

⁴⁵ A. MUSI, *Finanza e politica nella Napoli del '600: Bartolomeo d'Aquino*, Napoli 1976, *passim*; R. VILLARI, *La rivolta antispagnola: le origini, 1585-1647*, Bari 1967, pp. 138 e seguenti.

⁴⁴ L. DI MAURO, *S. Maria degli Angeli alle Croci*, cit., p. 302.

⁴⁵ L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, cit., I, p. 239.

⁴⁶ R. PICONE, *Nuove acquisizioni per la storia del complesso di San Domenico Maggiore in Napoli*, in «Napoli Nobilissima», serie IV, 32, 1993, pp. 34-55, 216-225.

⁴⁷ Come già cautamente ipotizzato (cfr. nota 3), Lione Pascoli avrebbe potuto

glianza tra il *Cherubino* di San Domenico Maggiore e quello dell'acquasantiera di Santa Maria della Sapienza, riferito a Ferrata dalla D'Agostino, rende plausibile che i due pezzi siano pressoché coevi, anche se non è superfluo ribadire che l'incessante ripetersi di talune tipologie nel corso di molti anni vanifica quasi considerazioni di questo genere, come si può notare nell'inedito *Cherubino* che decora l'intempiatura dell'altare della Cappella della Natività della Vergine nella chiesa di Santa Margherita a L'Aquila (fig. 13) scolpito da Ferrata certamente prima che nel 1647 si trasferisse a Roma:⁴⁸ la caratterizzazione fisionomica, ancora similissima ai pezzi napoletani, resterà pressoché immutata per tutta la successiva produzione dello scultore, tanto da rincontrarsi quasi a quaranta anni di distanza in un *Cherubino* (fig. 14) nella Cappella di Santa Elisabetta nel Duomo di Breslavia (1679-1683), la cui ornamentazione si deve a Ferrata e a

consultare i manoscritti di Balducci riguardanti la vita di Ferrata nel mentre venivano rifiutati dagli editori nella pubblicazione postuma del sesto volume delle *Notizie* (1728). Sull'utilità dell'opera di Pascoli: J. SCHLOSSER MAGNINO, *Die Kunstliteratur*, Wien 1924, ed. italiana, *La letteratura artistica*, Scandicci (Firenze) 1955, ed. cons., Milano 2000, p. 462; per una rivalutazione generale (con specifico riferimento alla biografia di Ercole Ferrata) si veda L. GRASSI, *La edizione critica delle "Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni" di Liono Pascoli* cit., pp. 9-12.

⁴⁸ «Al principio i lavori doverono procedere spediti se già nel 1637 "si stringeva accordo per la fornitura delle pietre bianche del poggio", materiale, questo, destinato alla muratura portante o al rustico. In seguito la vicenda edilizia andò per le lunghe: nel 1641 era "arricciata, con altare e quadri finiti solo la cappella della Trinità-Sacra Famiglia, peraltro "completata nel 1647 con stuccatura dell'arco e della cornice": nel 1655 Luca Berrettini da Cortona si impegnava a dipingere quadri e ad affrescare la volta della cappella» (O. ANTONINI, *Chiese dell'Aquila: architettura religiosa e struttura urbana*, Pescara 2004, pp. 154, 253-257); cfr. in *Alle origini dell'Università dell'Aquila: cultura, università, collegi gesuitici all'inizio dell'età moderna in Italia meridionale*, atti del convegno internazionale di studi (L'Aquila, 8-11 novembre 1995), a cura di F. Iappelli-U. Parente, Roma 2000: M. CENTOFANTI, *Chiesa e Collegio del Gesù all'Aquila*, p. 660; B. COLASACCO, *Il restauro delle opere d'arte nella chiesa del Gesù all'Aquila*, p. 680. Sul finire del 1646 lo scultore doveva essere già a L'Aquila, dove è documentato nel 1647 (R. COLAPIETRA, *Il libro della fabbrica della chiesa di S. Antonio di Padova all'Aquila: 1646-1746*, in «Napoli Nobilissima», serie IV, 30, 1991, p. 122); altri pagamenti per l'opera, risalenti all'ottobre dello stesso anno, sono stati pubblicati da Marco Fiaschi (*Ercole Ferrata: nuovi documenti e nuove attribuzioni*, in «Studi romani», 1-2, 1999, pp. 43-53; l'arrivo dello scultore in Abruzzo viene anticipato, senza spiegazioni, al 1645). Per gli altri lavori aquilani di Ferrata, oltre al referto delle fonti più antiche già ampiamente citate, si vedano: A. LEOSINI, *Monumenti storici artistici della città di Aquila e suoi contorni colle notizie che vi fiorirono*, Aquila 1848, pp. 78, 146 e 150; L. RIVERA, *Elenco dei monumenti aquilani*, Aquila 1896, pp. 20, 21 (nota 13), 41 e 46.



Fig. 9 - Ercole Ferrata (qui attrib.), *Cherubino*, marmo, Napoli, Chiesa del Gesù Vecchio, Cappellone di San Francesco Saverio.



Fig. 10 - Ercole Ferrata (qui attrib.), *Cherubino*, marmo, Napoli, Chiesa di Santa Maria degli Angeli alle Croci.



Fig. 11 - Ercole Ferrata (qui attrib.), *Cherubino*, marmo, Napoli, Chiesa di San Domenico Maggiore, altare della Cappella del Crocifisso (vestibolo).



Fig. 12 - Ercole Ferrata (attrib.), *Cherubino-acquasantiera*, marmo, Napoli, Santa Maria della Sapienza.

Domenico Guidi⁴⁹. Ferrata non è direttamente documentato in relazione alla decorazione della Cappella della Natività nella chiesa gesuitica di Santa Margherita, tuttavia nel 1647, quando erano in fase di completamento alcune cappelle, la bottega dei Nolli è documentata al lavoro, secondo un documento inedito reperito da Franco Battistella. Lo studioso, in base al «Registro di esito ed introito della famiglia Nolli», altro documento da lui trovato e in parte pubblicato, nel quale Ercole Ferrata risulta creditore di una consistente cifra – quattrocento ducati – nei confronti degli eredi di Domenico Nolli, ha ipotizzato che quest'ultimo potesse essere tra gli scalpellini che «escogitarono uno stratagemma per trattenere il Ferrata a L'Aquila»⁵⁰. Il Cherubino in Santa Margherita potrebbe essere una bella traccia del rapporto effettivo che Ferrata intrattenne con le botteghe lombarde attive all'Aquila: un rapporto che le fonti lasciano nell'anonimato, spassosamente moraleggiante, dell'inganno tramato ai danni di Ferrata pur di trattenerlo all'opera, ma che le intuizioni di Battistella autorizzano a ritenere coinvolgesse i lom-



Fig. 15 - Ercole Ferrata (qui attrib.), *Cherubino*, marmo con tracce di policromia, 1647 circa, L'Aquila, chiesa di Santa Margherita, Cappella della Natività della Vergine.

⁴⁹ Il langravio Friedrich von Hessen-Darmstadt commissionò la sua tomba a Domenico Guidi e il gruppo con la statua di Santa Elisabetta ad Ercole Ferrata (F. MARTIN, *Grabkapelle - Familienkapelle - Heiligengrab: die Elisabethkapelle des Landgrafen Friedrich von Hessen im Dom von Breslau/Wroclaw*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 50, 2006, pp. 315-366); i pezzi arrivarono a Breslavia solo nel 1700, e sebbene non mi pare ci siano riferimenti specifici sulle parti decorative, quali questo *Cherubino* (fig. 14), nondimeno penso che esso sia opera di Ferrata.

⁵⁰ F. BATTISTELLA, *La decorazione a stucco della chiesa di San Giovanni Battista di Penne e altre opere di stuccatori intelvesi in territorio vestino*, in *Documenti dell'Abbruzzo teramano*, vol. VIII, L'Aquila 2006, p. 592.



Fig. 14 - Ercole Ferrata (qui attrib.), *Cherubino*, marmo, 1679-1683, Breslavia, Cattedrale, Cappella di Santa Elisabetta.

bardi Nolli. Quel che colpisce sempre in Ferrata, e che dovette guadagnargli la stima di colleghi e maestri quali Alessandro Algardi e Giovan Lorenzo Bernini, è la non comune capacità di attenersi ad un modello, e variarlo lievemente, senza disperdere del tutto una certa freschezza nella riproposizione. Tornando ora all'interno di Santa Maria degli Angeli alle Croci, credo che il *Cherubino con festoni* sulla mostra di porta del pulpito, sul lato sinistro della navata (fig. 10), si debba ad un intervento di Ercole Ferrata, al quale probabilmente toccò

scolpire anche il ponderoso *Putto*, inserito nell'oculo di sinistra dell'eccentrica serliana della facciata-pronao (fig. 15)⁵¹. Il legame con i putti per la Cappella d'Aquino in Santa Maria la Nova (fig. 16) è lampante, anche se resta aperta la questione su tempi e modi della commissione di queste sculture per i francescani, databili con buona approssimazione ai primi anni Quaranta⁵². Non sarà un caso che allo scultore, ormai specialista nell'intaglio di motivi decorativi e all'opera proprio su questo tema in un cantiere finanziato in gran parte da Bartolomeo d'Aquino, anche se su iniziativa del già menzionato fra Giovanni Mazzara da Napoli, fosse commissionata dal fratello di questi, Tommaso d'Aquino, una cappella che è, ferma restando la centralità dei santi e dei ritratti rispetto alla pala d'altare di Ribera, un vero asilo d'infanzia⁵³. In attesa di commissioni più importanti,

⁵¹ Quello di destra secondo G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli 1788-1789, III, p. 32; Galante, che attribuiva entrambi i putti a Fanzago, erroneamente riporta che si era «involato quello a manca» (cfr. L. DI MAURO, *Note alla XI giornata*, in G. A. GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli*, cit., pp. 292 e 299).

⁵² G. CANTONE, *Napoli barocca e Cosimo Fanzago*, cit., pp. 220 e 223, nota 41.

⁵³ Sulla tela con San Diego d'Alcalá si veda N. SPINOSA, *Jusepe de Ribera. L'opera*



Fig. 15 - Ercole Ferrata (qui attrib.), *Putto*, marmo, Napoli, Chiesa di Santa Maria degli Angeli alle Croci.



Fig. 16 - Ercole Ferrata, *Putto*, marmo, 1645 circa, Napoli, Santa Maria la Nova, Cappella d'Aquino.

dunque, Ferrata si trovava a collaborare con i marmorari attivi in città⁵⁴, la maggior parte dei quali, volenti o nolenti, doveva fare i conti con la tentacolare intraprendenza di Cosimo Fanzago, l'archi-

completa, Napoli 2006, scheda A511. Su Tommaso d'Aquino e famiglia: F. SCANDONE, *D'Aquino di Napoli*, in P. LITTA, *Famiglie celebri Italiane*, nuova serie, Napoli 1904, tav. I; Id., *Nuovi documenti sul ramo detto «di Taranto», e poi «di Caramanico» della storica famiglia de Aquino*, in «Rivista araldica», XXX, 1932, pp. 245-248. Il nome di Tommaso d'Aquino emerge anche in un pagamento di 25 ducati risalente al 1647, effettuato dai governatori di Santa Maria di Costantinopoli a Napoli a favore di «Costantino Marazzi per il prezzo e la lavorazione di marmi e mischi occorsi per la balaustrata della chiesa, per la quale opera si sono già pagati in diverse volte ducati 4720. E per il giratario a Tommaso d'Aquino. E per costui ad Ascanio Auriemma» (F. NICOLINI, *Notizie tratte dai giornali copiapolizze degli antichi banchi intorno al periodo della rivoluzione napoletana del 1647-48*, Napoli 1952-1953, pp. 399-400, doc. 2990). L'unica cosa che se ne ricava è che dovevano essere intercorsi dei rapporti di natura economica tra Costantino Marasi e Tommaso d'Aquino, rapporti che forse sono spia di un coinvolgimento del marmoraro nella conduzione dei lavori per la cappella in Santa Maria la Nova.

⁵⁴ Cfr. A. NAVA CELLINI, *Il periodo napoletano* cit., p. 41.

tetto dei certosini, impegnato, in un medesimo giro d'anni, a compiere o mettere mano ad una serie innumerevole di imprese. Nel 1656 Fanzago lasciò definitivamente il cantiere della Certosa di San Martino, dopo averlo diretto per circa trent'anni. I certosini negarono all'architetto la cifra richiesta a saldo di quanto realizzato, e nella serie di processi che la controversia si portò dietro, si difesero strenuamente: le ragioni addotte trovano un riscontro abbastanza puntuale nell'intricato *puzzle* di pezzi che il successore di Fanzago nella carica di architetto della Certosa, il regio ingegnere Bonaventura Presti, si trovò a gestire. Dei sei putti sulle chiavi d'arco delle cappelle della chiesa della Certosa, solo quattro erano sul cantiere quando nel 1702 venne chiesto allo scultore Alessandro Rondone di completare la serie: a lui sarebbe toccato realizzare, «a tutte sue spese di marmo», i due putti alati da «collocarsi sopra le volte delle cappelle di mezzo di detta nave»; dei quattro già lavorati, due «non finiti dal cavalier Cosimo, e da finirli, lustrarsi, porre le quattro ali e collocarsi in detta chiesa sopra le due altre volte», un terzo «già lustrato e l'altro da lustrarsi e da porsi le due ali mancanti»⁵⁵. Quindi i due putti sulle cappelle centrali – San Bruno e San Giovanni – sarebbero di Rondone, mentre gli altri potrebbero essere tra quelli di cui i monaci lamentarono, durante le varie fasi del processo, essere «stroppiati di cattiva scultura». Che cosa fosse riuscito a ricavare il pur volenteroso Rondone da queste «fatture grosse [...] opre, che non servono al monastero per che non c'è sito né disegno, e sono tutt'opre stroppiate»⁵⁶, è purtroppo evidente nei putti delle cappelle dell'Assunta e di Sant'Ugo. Molto diverso il discorso per quanto ri-

⁵⁵ R. CAUSA, *L'arte nella Certosa di San Martino*, Cava dei Tirreni 1973, p. 102, nota 95 (cfr. N. FARAGLIA, *Notizie di alcuni artisti che lavorarono nella chiesa di S. Martino e nel Tesoro di S. Gennaro*, in «Archivio storico per le province napoletane», X, 3, 1885, p. 439, nota 2). Alessandro Rondoni è stato spesso confuso con l'omonimo scultore attivo un secolo prima (cfr. U. THIEME-F. BECKER, *Rondone (Rondoni), Alessandro*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 1907-1950, XXVIII, p. 571); notizie sul più giovane dei due, e su almeno un ulteriore episodio di confusione con «l'altro ed omonimo scultore», si vedano in O. FERRARI-S. PAPALDO, *Le sculture del Seicento a Roma* cit., pp. 35 e 482.

⁵⁶ G. CANTONE, *La facciata della chiesa di San Martino e la controversia tra Cosimo Fanzago e i Certosini*, cit., pp. 173-174; ignoro se la collocazione finale rispettasse i propositi iniziali di Rondone, ma almeno le chiavi di volta, intarsiate in marmi policromi, delle cappelle centrali paiono una reinvenzione più tarda di idee o disegni fanzaghiani.



Fig. 17 - Ercole Ferrata (qui attrib.), *Cherubino*, marmo, Napoli, Chiesa della Certosa di San Martino.

guarda gli ultimi due⁵⁷. Il putto sulla cappella di San Martino ha le carte in regola per candidarsi ad autografo di Fanzago, ed è forse quello «da lustrarsi»; facile intendere come Rondone, avendo a che fare con un'opera quasi finita, non avesse alcun interesse a rielaborarla, ma, al contrario, ne avesse a limitare il suo intervento al minimo indispensabile. Viceversa, se avesse dovuto finire un marmo appena sbizzato, il risultato sarebbe stato più somigliante a quello raggiunto nei due esemplari delle cappelle centrali. Nel putto «già lustrato», sulla Cappella di San Gennaro (fig. 17), è più che nell'altro riconoscibile la

mano di Ercole Ferrata, soprattutto nel trattamento del volto, in alcuni dettagli della morbida anatomia, con l'avvertenza che il braccio sinistro potrebbe essere aggiunta posticcia – forse proprio di Rondone – molto polita, ma un po' sgraziata. La fedeltà ai disegni o ai modelli impartiti da Fanzago non impedisce che essi vengano elaborati da Ferrata autonomamente, filtrati attraverso la bruciante impressione suscitata dalla visione degli affreschi di Lanfranco al Gesù Nuovo: studiati e disegnati, evidentemente, in modo appassionato⁵⁸. Confrontando, inoltre, il volto dell'agile figuretta, trepidante e viva di suo, tanto più se paragonata agli attoniti compagni appollaiati

⁵⁷ Ottimamente illustrati in G. CANTONE, *Napoli barocca e Cosimo Fanzago*, cit., pp. 76-77, figg. 40-41.

⁵⁸ In particolare alcuni degli angoletti per i pennacchi del Gesù Nuovo (L. COIRO, *Una proposta per Ercole Ferrata* cit., p. 99); su questo momento dell'attività grafica di Lanfranco: R. MUZZI, *Disegni di Giovanni Lanfranco per il Gesù Nuovo e l'Oratorio dei Nobili nel Museo di Capodimonte*, cit., pp. 209-216; cfr. E. SCHLEIER, in *Giovanni Lanfranco* cit., pp. 46-47.



Fig. 18 - Ercole Ferrata (qui attrib.), *Cherubino*, marmo, Napoli, Chiesa di San Lorenzo Maggiore, Cappellone di Sant'Antonio.

sulle altre chiavi d'arco, col volto dell'adolescente *San Tommaso* di Santa Maria La Nova, se ne può ricavare che il putto è dello stesso autore, in un tempo di poco precedente, più vicino alla *Madonna* di Santa Maria di Tutti i Santi e alla collaborazione con Giovanni Mozzi. Di tutti i marmi semi-lavorati, parte a loro volta di progetti continuamente rimaneggiati da Fanzago, è arduo ricostruire una possibile cronologia: prima di essere messi in opera i pezzi erano coinvolti nel vortice di spostamenti e modifiche cui partecipavano i diversi cantieri sparsi nella città, non solo San Martino con le baracche di lavoranti, ma anche il grande cantiere nei pressi del Vescovado ad uso dei lavori per la Guglia di San Gennaro e per San Lorenzo Maggiore. Tutte queste proposte, nel provare a scavalcare gli steccati del "panfanzaghismo", rischiano il "panferratismo", tuttavia anche il *Cherubino con festoni* nel timpano dell'altare del Cappellone di Sant'Antonio (fig. 18) andrebbe ascritto a Ferrata, per una compattezza lombarda eppure morbida nella scansione delle masse e per l'abbondante uso del trapano nella definizione della voluttuosa chioma⁵⁹. La posa del putto alato di San Martino – persino le gambette scomposte – conduce ad un'altra impresa fanza-

⁵⁹ Illustrato in G. CANTONE, *La controversia tra Cosimo Fanzago e i Certosini (II). Il Cappellone di S. Antonio e la Cappella Cacace in S. Lorenzo Maggiore*, in «Napoli Nobilissima», serie III, 8, 1969, p. 227; assieme a questo studio per un'efficace ricostruzione delle dinamiche cantieristiche dell'architetto Fanzago, si rimanda ai già citati: EAD., *La facciata della chiesa di S. Martino*, cit., pp. 165-175; N. NAPOLI, *Pianificare o indulgere nel capriccio? Cosimo Fanzago e la causa 'ad exuberantiam' alla Certosa di San Martino*, cit., pp. 209-218.

ghiana, la Guglia di San Gennaro, e precisamente al putto frontale, dei quattro recanti i simboli del santo patrono, seduti sulle quattro facce del piedistallo su cui è posta l'effigie bronzea. Alla costruzione della guglia Fanzago attese «in due tempi», come dicono le carte pubblicate da Franco Strazzullo, relative ad una vertenza apertasi, ancora una volta, per stabilire il compenso spettante all'architetto. Stavolta l'improvvisa interruzione non era dipesa da Fanzago⁶⁰.

I putti, almeno tre dei quattro, sono pertinenti alla prima porzione dei lavori, apertasi nel 1637 e conclusasi nel 1644, allorquando il cardinale Filomarino si rifiutò di consegnare «la colonna di marmo cipollazzo», indispensabile al completamento, e parte fondamentale del primitivo progetto dell'obelisco, poi passato a «piramide»⁶¹. Nel 1662, a lavori ultimati, per «vedere se il Cavaliere Cosimo vada creditore o debitore», fu chiesta una perizia a Dionisio Lazzari. Il rigoroso computo non è stato pubblicato da Strazzullo, anche perché in parte riassunto dalle conclusioni che la Deputazione trasse dalla stima dei singoli pezzi. Nel manoscritto, tra i «prezzi degli intagli e sculture», sono riportati «quattro putti di tutto rilievo con le ale staccate, che reggono li trofei del Santo si valuta l'una ducati duecento che unite summano ducati 800»⁶².



Fig. 19 - Ercole Ferrata (qui attrib.), *Cherubino*, marmo, 1644 circa, Napoli, Guglia di San Gennaro.

⁶⁰ F. STRAZZULLO, *La vertenza tra Cosimo Fanzago e la Deputazione del Tesoro di S. Gennaro*, in «Archivio storico per la province napoletane», LXXIII, 1955, p. 175; cfr. E. NAPPI, *La cappella del Tesoro e la Guglia di S. Gennaro. Nuovi documenti e nuove fonti*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano 2000, p. 92.

⁶¹ Cfr. A. BORZELLI, *La guglia di San Gennaro*, in «Napoli Nobilissima», VI, 1897, pp. 78-80.

⁶² Biblioteca Nazionale di Napoli, *Ms. San Martino 265, f. 16r.*



Fig. 20 - Andrea Falcone (qui attrib.), *Cherubino*, marmo, 1660, Napoli, Guglia di San Gennaro.

tale, e il posteriore, di fattura più disorganica, la cui finitura potrebbe assegnarsi ad Andrea Falcone, giacché l'angioletto di destra parrebbe autografo di quest'ultimo (fig. 20), se confrontato col fanciullo al fianco della *Carità* in marmo del Pio Monte di Misericordia (1666-1671; fig. 21): gli occhi sgranati, dalle palpebre nettamente marcate, la fronte, ampia e bombata e le guance piene, splendidamente geometriche, da cui affiorano nasi minuti e sottili come nei puttini di Du Quesnoy; la chioma del putto sulla guglia, poi, è insolitamente voluminosa e chiaroscurata, probabilmente in previsione di una visualizzazione da lontano e fortemente scorciata.

L'idea che la cultura figurativa di Andrea Falcone non si possa risolvere esclusivamente in termini fanzaghiani – e napoletani – cir-

Partendo dalla perizia, i deputati risposero a Fanzago punto per punto, rifacendo i conti in base ai «soldi bonificateli nelli detti primi apprezzzi», stilati nel 1644 da Costantino Marasi e Francesco Valentino: al punto numero 4 rammentavano al cavaliere che «per tre putti, uno finito e due non finiti, li furono bonificati docati cento sessanta cinque»⁶⁵. Credo sia da ascrivere a Ferrata un intervento anche su questo cantiere, ma è difficile, nonostante il recente restauro dei marmi della guglia, stabilirne la misura: proporrei di ritenere suo uno dei putti, non so se il finito o tra i due da finire, e precisamente quello insistente sul lato sinistro del basamento del santo (fig. 19); i due terminati alla ripresa dei lavori nel 1660 dovrebbero essere quello fron-

⁶⁵ F. STRAZZULLO, *La vertenza* cit., p. 177.

cola da tempo (era già in De Dominici), soprattutto in considerazione di un documentato passaggio romano dello scultore⁶⁴. Eppure dalla circostanza, che dovette essere determinante per Falcone e certamente non casuale, non si sono ancora tratte le poche ma opportune considerazioni che una serie di notizie e di opere autorizzano a mettere assieme. Nel 1970 Gennaro Borrelli, all'interno di un profilo dedicato ad Andrea Falcone nel suo fondamentale studio sul presepe napoletano, prendeva in considerazione le «opere plastiche ornamentali eseguite per conto del presidente del Sacro Collegio Francesco Merlino» nella cappella della *Visitazione* al Gesù Nuovo: «nell'ordine superiore della parete che sovrasta l'altare ai lati del timpano, si notano due nicchie nelle quali sono alloggiati due *putti* (cm. 150) perfettamente aderenti allo stile di Falcone»⁶⁵. Sia l'attribuzione che la datazione al 1658 circa hanno resistito a lungo, e delle due, come ha già sottolineato Riccardo Lattuada, è da ritenersi condivisibile solo la prima, soprattutto in virtù di alcuni documenti emersi nel frattempo⁶⁶. In un documento del 1659 pubblicato da Eduardo Nappi ai «legittimi eredi del



Fig. 21 - Andrea Falcone, *Carità* (part.), marmo, 1666-1671, Napoli, Pio Monte di Misericordia.

⁶⁴ B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani*, Napoli 1742-1745, III, p. 186; cfr. R. LATTUADA, *Andrea Falcone, scultore a Napoli tra classicismo e barocco*, in «Storia dell'Arte», 54, 1985, pp. 157-181.

⁶⁵ G. BORRELLI, *Il presepe napoletano*, Napoli 1970, p. 206.

⁶⁶ R. LATTUADA, *Andrea Falcone, scultore a Napoli tra classicismo e barocco*, cit., p. 166.

quondam Antonio Solaro et Donato Vannelli» vengono pagati 200 ducati «in conto delli ducati 8000 promessi dal detto presidente Francesco Merlino alli detti per fare la cappella de marmi d'esso *quondam* presidente dentro la chiesa della Casa Professa del Gesù, conforme al disegno et istrumento tra di loro stipulato per notar Carlo Ferrigno a 4 luglio 1650 al quale s'habbia relatione [...] per doverli detti eredi rimetterli in Roma ad Ercole Ferraro, statuario, per causa delle statue doverà fare per detta cappella»⁶⁷. L'istrumento, cui si fa riferimento nella polizza, è stato ritrovato e studiato da Antonio Delfino, ed effettivamente si tratta di un foglio datato 1650, allegato ad un atto precedente di qualche anno:⁶⁸ nel 1647, per iniziativa di padre Flaminio Magnati, i lavori per la Cappella dei Martiri giapponesi – opera che non venne più realizzata – erano stati assegnati a «Giuliano Finelli, Antonio Solaro et Donato Vannelli». Nel 1649, poi, la cappella fu concessa a Francesco Merlino, che la intitolò alla Visitazione di Maria a Santa Elisabetta, commissionando nel novembre dello stesso anno la pala d'altare a Massimo Stanzione, e confermando, l'anno successivo, la commissione della decorazione del vano ai soli Antonio Solaro e Donato Vannelli, vincolati nell'esecuzione al disegno depositato tre anni prima presso il notaio Cascetta⁶⁹. I due marmorari, però, dovendo decidere a chi fare eseguire le parti di scultura, promisero «che non obstante detto patto, le dette statue et pottini si debiano fare per mano di uno dell'infrascritti a nostra eletione cioè di Giuliano Finelli, Andrea Bolgi, et Ercole Ferrata et non altro». I lavori si interruppero a circa due terzi dalla fine: della cifra inizialmente pattuita, ottomila ducati, nel 1659 risultavano versati poco meno di tremila ducati, e a quasi dieci anni di distanza, dovendosi risolvere la questione con gli eredi dei due marmorari deceduti nel frattempo, valido ancora il contratto del 1650, la scelta dello scultore cadde forzatamente sull'unico sopravvissuto dei tre espressamente nominati, ovvero su Ercole Ferrata. La morte senza eredi di Francesco Merlino portò la sua eredità al nipote Carlo Calà, duca di Diano, che già nel 1660 stipulava con Cosimo Fanzago un nuovo

⁶⁷ E. NAPPI, *Le chiese dei Gesuiti, in Seicento napoletano: arte, costume e ambiente*, a cura di R. Pane, Milano 1984, p. 354, doc. 25.

⁶⁸ A. DELFINO, *Alcune notizie inedite sulla cappella Merlino nel Gesù Nuovo di Napoli*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano 2002, p. 37, doc. 6.

⁶⁹ A. DELFINO, *Alcune notizie inedite cit.*, p. 37, doc. 6.

contratto per il completamento dei lavori⁷⁰. L'intervento di Falcone non è documentato con sicurezza, ma è certo sia caduto in questa fase fanzaghiana, forse attorno al 1662⁷¹. Se Fanzago fu il tramite perché l'intera commissione ricadesse in seguito sulle spalle di Falcone – vincolato però ai disegni dello stesso Fanzago e in parte a quelli di Finelli, Solaro e Vannelli, come si vede bene proprio confrontando i putti realizzati con quelli disegnati – una parte nella già ingarbugliata faccenda potrebbe averla giocata anche Ferrata al quale verosimilmente gli eredi avevano provato a rivolgersi⁷². La prima menzione di Ercole Ferrata negli studi napoletani è, curiosamente, relativa alle statue per il portico del Pio Monte della Misericordia, realizzate da Falcone tra il 1666 e il 1671⁷³. Da una relazione custodita presso gli Archivi del Monte, stilata nel 1660 da Nicola Giudice, principe di Cellamare, risulta che questi, incaricato dai governatori di ingaggiare un artefice per le statue del portico, si era rivolto al Vescovo di Bisaccia e Sant'Angelo (dei Lombardi), Ignazio Cianti, allora a Roma, avanzando addirittura il nome di Gian Lorenzo Bernini⁷⁴. Il Vescovo aveva risposto, «dopoquisite diligenze che stante le occupazioni del Bernino se riduce solamente al signor Ercole Ferrata allievo dell'Algardi, stimato da molti maggiore del Bernino, al quale si potrà avere speranza che venghi a Napoli con giusto prezzo stante che lavora per acquistar fama»⁷⁵. Intervenne persino il Superiore dei Gesuiti, proponendo uno «scultore siciliano che dimora a Roma, ed ha bottega in Capo-

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ R. LATTUADA, *Andrea Falcone, scultore a Napoli tra classicismo e barocco*, cit., p. 166.

⁷² Il disegno è pubblicato da A. DELFINO, *Alcune notizie inedite* cit., p. 50, figg. 1-2: chiaramente molte furono le variazioni in corso d'opera del progetto originario, ma almeno i due *Putti* paiono piuttosto conformi. Tra le modifiche sostanziali intercorse rientrerebbe anche il *David*, ora sulla scala d'ingresso alla Quadreria del Pio Monte della Misericordia, alla cui realizzazione ancora nel 1674 Falcone si impegnava con i Governatori del Pio Monte per il completamento della decorazione della Cappella Merlino (G. BORRELLI, *Il presepe napoletano*, cit., pp. 207-208).

⁷³ M. RUGGIERO, *Il Monte della Misericordia*, in «Napoli Nobilissima», XI, 1902, p. 7 e seguenti.

⁷⁴ R. CAUSA, *Opere d'arte nel Pio Monte della Misericordia a Napoli*, Cava dei Tirreni 1970, p. 38; F. DI VENUTO, *Il Pio Monte di Misericordia* cit., pp. 102-103; in contemporanea a Causa, riprendeva in considerazione i documenti studiati da Ruggiero anche G. BORRELLI, *Il presepe napoletano*, Napoli 1970, pp. 207-208.

⁷⁵ R. CAUSA, *Opere d'arte*, cit., p. 38.

lecase», che i Gesuiti stessi avevano intenzione di chiamare a Napoli «per l'opera di San Francesco Saverio»⁷⁶. Secondo una segnalazione di Cesare D'Onofrio, riportata da Raffaello Causa, «sulla scorta di documenti ancora inediti», lo «statuario siciliano» andava identificato con il palermitano Francesco Grassia, che non risulta altrimenti documentato a Napoli⁷⁷. La testimonianza del tentativo dei governatori di trovare in Ferrata l'artefice delle statue del Pio Monte, va riletta in una luce più ampia, supponendo che, a prescindere dal probabile rifiuto dell'incarico da parte dello scultore, sia la spia di un suo ruolo, pur indiretto, nel passaggio della commissione ad Andrea Falcone. Non è noto, in effetti, attraverso quali canali i governatori del Pio Monte fossero arrivati dai primi «sondaggi romani» del 1660, alla scelta definitiva, successiva di ben sei anni, di affidarsi ad artisti locali: Fanzago alla supervisione – «disegni, pensieri e modelli» – e Falcone all'esecuzione. Messi assieme i vari indizi, il binomio Ferrata-Falcone può elevarsi dal piano della mera coincidenza a quello di una concreta circostanza. Nel 1659 Andrea Falcone è documentato a Roma nel cantiere di Sant'Agnese in Agone, cantiere nel quale proprio Ferrata, negli stessi anni, occupava un ruolo di primissimo piano;⁷⁸ il documento, già edito, è stato valorizzato da Riccardo Lattuada, il quale ha identificato anche l'intervento di Falcone nei due putti della sagrestia⁷⁹. I primi due documenti sull'attività di Andrea Falcone sono datati 1653, ed entrambi lo vedono impegnato assieme a Guglielmo Giovene: «due memorie di medaglie» per Scipione Filomarino e «la nuova fontana in mezzo la piazza del Mercato», con la collaborazione di Donato Vannelli, Francesco Valentini, Antonio Solaro ed Andrea Lazzari⁸⁰. Dei vari pagamenti a Ferrata di cui disponiamo, soltanto in uno lo scultore è «accompagnato». Come si è visto, nel 1641 Giovanni Mozzetti paga undici ducati a da Gul-

⁷⁶ R. CAUSA, *ibidem*; M. RUGGIERO, *Il Monte della Misericordia*, cit., p. 8.

⁷⁷ R. CAUSA, *ibidem*; cfr. F. DIVENUTO, *Il Pio Monte di Misericordia*, cit., p. 103. I documenti segnalati da D'Onofrio, che avrebbero dovuto chiarire la questione, non mi risultano editi; su Francesco Grassia, a Roma nel 1670, si vedano: A. NAVA CELLINI, *La scultura del Seicento*, Torino 1982, pp. 87-89; A. SERAFINI, *Grassia, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LVIII, Milano 2002, pp. 698-700.

⁷⁸ J. MONTAGU, *La scultura barocca romana* cit., p. 90.

⁷⁹ R. LATTUADA, *Andrea Falcone* cit., pp. 159-160.

⁸⁰ *Ibidem*; cfr. E. NAPPI, *I Viceré e l'arte a Napoli*, in «Napoli Nobilissima», serie III, 22, 1983, p. 50.

giemo Giovene e ad «Ercole Ferrata scoltori a compimento di ducati trentatre per saldo del prezzo della fattura di due pottini di marmi fatti per servizio dell'altare maggiore di San Domenico Soriano»⁸¹. Falcone realizza per Francesco Mastrilli il ritratto del padre di questi, Giulio, nella chiesa napoletana di Santa Maria del Purgatorio ad Arco, ed alla palese dipendenza iconografica e stilistica dai ritratti d'Aquino di Ferrata, più che da quelli Firrao di Finelli e Mencaglia, si aggiunga che l'ultimo dei lavori di Ferrata a Napoli, di piccola entità, e noto solo da un documento, è proprio in relazione ad «un'arma» lavorata nel 1645 per Giulio Mastrilli⁸². Infine sono i confronti diretti tra le opere, finora mai usciti dai confini della già citata, e piuttosto generica, sottolineatura della dipendenza di Falcone da Ferrata nella composizione del tipo del ritratto genuflesso, di lontana derivazione naccheriniana e finelliana, ma rivisto nell'accezione ferratesca, come messa in campo nella Cappella d'Aquino in Santa Maria la Nova. La statua della *Fede* in San Paolo Maggiore⁸³ a mio parere cita, nella soluzione della gamba destra avanzante, col panneggio segmentato e fratto, lasciato quasi allo stato di abbozzo, di aggregato minerale, l'analogo dettaglio della *Madonna col Bambino* di Ferrata, ora in Santa Maria di Tutti i Santi; e lo stesso cherubino ai piedi della nicchia ospitante la statua della *Fede* non stonerebbe nella cappella d'Aquino. Per concludere: nel 1659 si pensò di affidare, in ottemperanza ad un contratto del 1650, alcuni lavori per la Cappella Merlino ad Ercole Ferrata, che da più di dieci anni risiedeva stabilmente a Roma; nello stesso anno Andrea Falcone, che già dal 1653 aveva lavorato in società con un *ex*-sodale di Ferrata – Guglielmo Giovene – era a Roma, impegnato a scolpire due putti in marmo per la chiesa di Sant'Agnese in Agone, forse sotto la direzione del maestro lombardo. Nel 1660 si pensò nuovamente a Ferrata, in alternativa all'inarrivabile Bernini, per le statue del Pio Monte di Misericordia a Napoli, ma nel 1666 la commissione giunse a Falcone, il quale, nel 1660 era ritornato in città, e forse ottenne, come una sorta di pas-

⁸¹ V. RIZZO, *Maestri pipernieri, stuccatori e marmorari del Seicento napoletano da documenti inediti dell'Archivio storico del Banco di Napoli*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano 1984, p. 195; P. D'AGOSTINO, *Per Ercole Ferrata a Napoli* cit., p. 72.

⁸² F. STRAZZULLO, *Documenti per la storia dell'arte del '600 a Napoli*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», nuova serie, XXVIII, 1979, p. 352.

⁸³ R. LATTUADA, *Andrea Falcone* cit., pp. 175-178.

saggio di consegne, la commissione dei due putti per la cappella Merlino, pur con la sovrintendenza di Fanzago. Il viaggio romano attribuito da Bernardo De Dominici a Falcone, definitivamente uscito per via del documento dal limbo del *topos* storiografico, si carica di nuove sfumature: un possibile aggiornamento presso la bottega romana di Ercole Ferrata, anche di pochi mesi, poteva costituire per Falcone un'esperienza fondamentale affinché, tornato in patria, ottenesse commissioni di un certo rilievo, e salisse nel credito della committenza napoletana, molto interessata, soprattutto per opere di respiro pubblico, ad esibire i segni di un eloquente legame con i monumenti della capitale della Cristianità.