

La «miracolosissima immagine della Vergine della SS. Concezione col bambino in braccio [...dalla] nostra veneranda madre Orsola Benincasa [...] s'ordinò farsi in vita sua per il celebre pittore e scultore Giovan Bernardino Siciliano (come la fama corre), che si trova in concetto di buon servo di Dio [...]»

**Sculture lignee e devozione
nell'Italia meridionale spagnola
tra Cinque e Seicento**

atti del convegno internazionale

a cura di Pierluigi Leone de Castris

artem

redazione
silvia cassani

art director
enrica d'aguanno

grafica
francesca aletto

**Sculpture lignee e devozione
nell'Italia meridionale spagnola
tra Cinque e Seicento**

Atti del convegno internazionale
Napoli, Università Suor Orsola
Benincasa
15 dicembre 2025

a cura di Pierluigi Leone de Castris



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
SUOR ORSOLA
BENINCASA



Pubblicazione realizzata grazie
al contributo della
Direzione generale Biblioteche
e istituti culturali
del Ministero della Cultura
(DDG n. 303 del 25-11-2025)



Direzione generale
Biblioteche e istituti culturali

Progetto finanziato con Decreto
Dirigenziale n. 503 del 30/05/2025
“Contributi iniziative culturali
anno 2025” ai sensi della Legge
Regionale 7/2003



il testo citato a p. 1 è da
*Stato, Patrimonio e Platea della
Nostra Congregazione della Ven.le
M.re Orsola Benincasa di Napoli....*,
Università Suor Orsola Benincasa,
Archivio Antico, ms. Platea 12, c.
406 sin.

certificazione qualità
ISO 9001: 2015
www.artem.org

stampato in italia
© copyright 2025 by
artem srl
impresa culturale e creativa
tutti i diritti riservati

Sommario

- | | |
|---|--|
| <p>7 La scultura in legno a Napoli al tempo di Orsola Benincasa.
Novità su Aniello Stellato, Giovan Battista Gallone, Pietro Quadrado e Giovan Battista Ortega
Pierluigi Leone de Castris</p> <p>22 Spiritualità devota e correnti emotive. Mistiche nella Napoli del Seicento
Vittoria Fiorelli</p> <p>28 Sui costi degli oggetti per l'arte nella Napoli di Caravaggio
Gian Giotto Borrelli</p> <p>33 Legni e occhi di vetro nella scultura lignea napoletana tra Cinquecento e Seicento
Giancarlo Fatigati</p> <p>43 De España a Nápoles: el taller Quadrado-Ortega
Roberto Alonso Moral</p> <p>56 Due crocifissi lignei quasi 'gemelli' di inizio Seicento e qualche considerazione su pratiche di bottega (e di culto) nella scultura napoletana del tempo
Luigi Coiro</p> <p>69 Intagli lignei in Castel Capuano: il soffitto della Sala della Gran Ruota (1583-1586 circa)
Stefano De Mieri</p> | <p>81 Sculture e arredi lignei nella chiesa di Sant'Antonio Abate a Campobasso. Un episodio di committenza confraternale
Dora Catalano</p> <p>98 I Santi Stefano e Agata della Cattedrale di Sant'Agata de' Goti: nuove proposte per la scultura lignea del Seicento
Paola Coniglio</p> <p>111 Su una scultura lignea seicentesca e i suoi restauri: l'<i>Immacolata Concezione</i> nella chiesa parrocchiale di San Felice a Cancellò
Immacolata Salvatore</p> <p>123 Bibliografia</p> |
|---|--|



La scultura in legno a Napoli al tempo di Orsola Benincasa.

Novità su Aniello Stellato, Giovan Battista Gallone, Pietro Quadrado e Giovan Battista Ortega

Pierluigi Leone de Castris

Questo convegno riunisce, così come dieci anni fa, studiosi interessati al tema della scultura in legno tra Italia meridionale e Spagna; ma questa volta – nello sposarsi a una piccola mostra sulle sculture lignee ‘degli anni di Orsola’ provenienti dalla chiesa e dalla cittadella monastica del Suor Orsola Benincasa – riserva un’attenzione particolare agli anni a cavallo tra fine Cinquecento e primo Seicento, quelli in cui la Benincasa andava costruendo e decorando la chiesa della Congregazione da lei fondata e andava gettando anche le basi del monastero da lei in seguito voluto sotto la direzione spirituale dell’Ordine teatino¹. Si è detto spesso di come Orsola Benincasa riservasse una particolare attenzione alle immagini di devozione: *in primis* all’Immacolata col bambino tra le braccia (fig. 1) – cui sappiamo era particolarmente legata – e poi soprattutto al Cristo Crocifisso (fig. 2); Crocifisso ch’ella aveva voluto da sempre imitare e quasi incarnare, provandone fisicamente i dolori della passione, sentendo nel suo corpo le trafitture dei chiodi nelle mani e nei piedi e della corona di spine sulla fronte; Crocifisso una cui immagine in legno ella aveva tenuto sempre accanto a sé – sappiamo dalle fonti – per tutta la vita, dalla fanciullezza sino all’ora della morte, al punto che alla fine «non eran nella sua cella men di quindici Crocifissi; i quali da tutte le parti le scoccavano infuocate saette»; Crocifisso dalle cui immagini in legno, secondo le sue prescrizioni riportate da padre Maggio, in particolare le sue trentatré Romite non avrebbero dovuto mai allontanarsi, tenendone uno «grande», donato dalla stessa Orsola, sempre davanti agli occhi al lato dell’altar maggiore della loro chiesa, e

tenendone uno più piccolo, di «un palmo e mezzo», ognuna a capoletto della propria cella².

La mostra che abbiamo organizzato nella nostra Università in parallelo con questo convegno fa ben vedere come, per realizzare i *Crocifissi* e le statue di *Santi* e di *Madonne* destinati alle chiese, alle celle e agli spazi comuni della loro Cittadella monastica, Orsola e le sue compagne impiegassero alcuni dei maggiori intagliatori attivi in città sul crinale dell’anno 1600, come ad esempio il protagonista stesso di questo genere di produzione, il napoletano Aniello Stellato (fig. 2), o come il poliedrico pittore e scultore in legno, cera e avorio proveniente dalla Sicilia Giovan Bernardino Azzolino (fig. 1)³.

Di questa generazione di artisti del legno ho cercato di dare una prima sistemazione nei miei studi tra il 2004 e il 2021, dall’intervento tenuto al convegno di Lecce organizzato dall’amica Letizia Gaeta sino alla monografia *Il legno degli angeli*, dedicata in primo luogo alla figura per l’appunto del sino a quel momento mal noto Aniello Stellato, ma volta in realtà – grazie alle rare opere firmate o documentate – a definire e a distinguere i *corpora* e le caratteristiche formali di tutti i principali intagliatori attivi a Napoli in quegli anni, dallo stesso Stellato a Giovan Battista Gallone, e da Pietro Quadrado e Giovan Battista Ortega a Giovan Luigi della Monica⁴.

I quattro anni trascorsi da quest’ultimo studio hanno portato nuova luce su tutti questi scultori, talora grazie a un interessante incremento degli studi, anche da parte di giovani ricercatori, talora e soprattutto grazie all’emergere di nuovi documenti

a pagina 6

1. Giovan Bernardino Azzolino
(?), *Immacolata Concezione*, 1598.
Napoli, Università ed Ente Morale
Suor Orsola Benincasa, chiesa
vecchia dell'Immacolata

2. Aniello Stellato, *Crocifisso*,
particolare. Napoli, Università
ed Ente Morale Suor Orsola
Benincasa, Museo Storico
Universitario

3. Aniello Stellato, *Crocifisso*, 1619,
particolare. Palermo, chiesa di
Sant'Ignazio all'Olivella



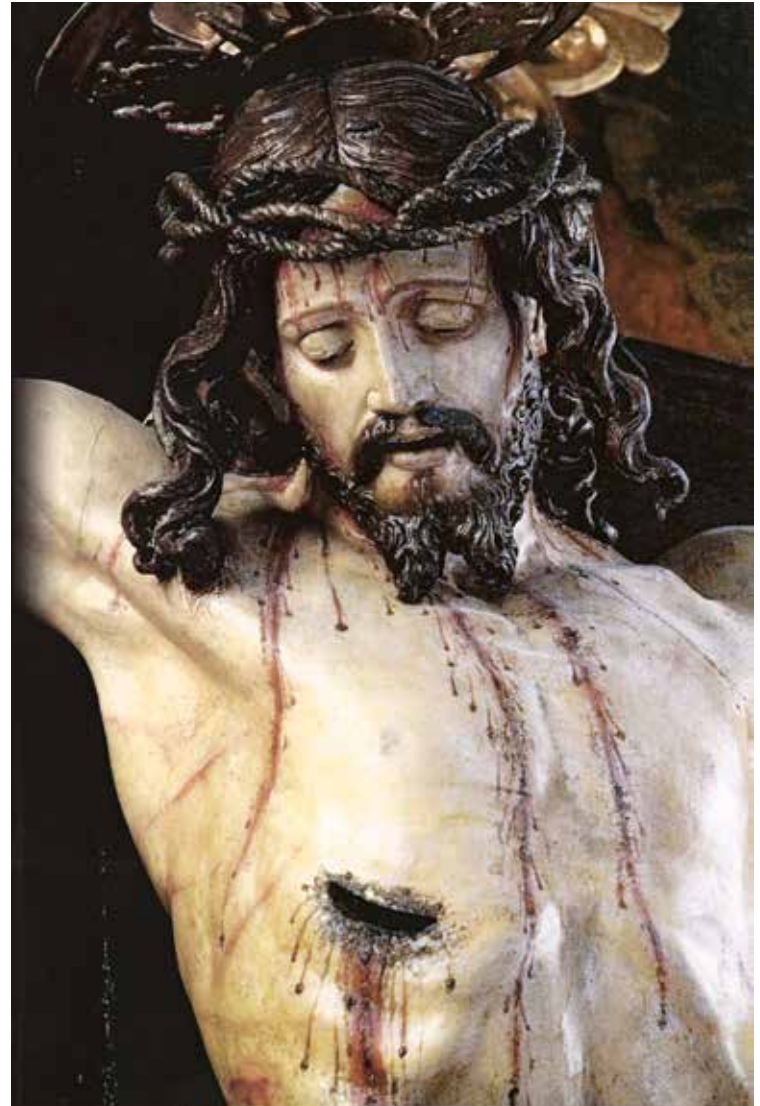
4. Giovan Battista Gallone,
Crocifisso, particolare. Licodia
Eubea, chiesa di Santa Margherita

d'archivio; così che l'odierno convegno rappresenta un'occasione preziosa per fare il punto almeno sulle principali figure di questo panorama.

Parto dagli intagliatori spagnoli – di nascita o di origine familiare – Pietro Quadrado, o Quatraro, e Giovan Battista Ortega. Ortega – come sappiamo dal suo processetto matrimoniale ritrovato qualche anno fa da Renato Ruotolo – era nato in Spagna, nei dintorni di Siviglia, verso il 1575, era giunto a Napoli verso il 1590-1591 e s'era verosimilmente messo a bottega con l'altro artigiano di origine spagnola – nato lui per certo a Siviglia verso il 1550 ed emigrato nel Viceregno da giovane – Melchiorre Quadrado, col quale collaborava in ogni caso nel 1598 e del quale nel 1603 sposava la figlia Giovanna⁵.

Questa parentela e soprattutto questa società doveva presto trovare un più fertile terreno nella collaborazione tra Giovan Battista e il figlio di Melchiorre Quadrado, Pietro, che come Ortega era uno 'statuario', un intagliatore, laddove Melchiorre era piuttosto un ebanista, autore in prevalenza di «travacche», «boffette» e «scrittori» e solo marginalmente di immagini sacre; e il prodotto più noto di questa collaborazione tra Pietro Quadrado e Giovan Battista Ortega è senz'altro l'imponente serie di busti e bracci reliquiario da loro realizzati tra il 1613 e il 1614 per il viceré conte di Lemos, ampiamente documentati, studiati dalla Saez Gonzalez e in massima parte ancor oggi conservati nel monastero delle Clarisse a Monforte de Lemos⁶.

Alcuni pagamenti riscoperti da Aldo Pinto⁷, tuttavia, e qualche contratto notarile da me di recente ritrovato⁸ testimoniano che già alcuni anni prima di questa data i due 'soci', Ortega e Quadrado, s'erano imbarcati in un'impresa di analogo tenore (e forse persino più gigantesca) anche in questo caso destinata alla Spagna: qualcosa come 38 «teste grande» al naturale, 20 «mezzane» e 50 piccole, nonché 80 «braccia», pagate loro ben 1545 ducati dal reggente Pedro de Valcarcel e su richiesta della contessa di Lemos e realizzate a partire dall'inverno del 1606 e sino all'estate del 1607 con la collaborazione – almeno iniziale – dei doratori Orazio Buonocore e Nard'Angelo Laudano, destinate in realtà al padre della futura viceregina, il duca di Lerma, e ancor oggi in massima parte riconoscibili – secondo quanto ricostruisce qui accanto Roberto Alonso Moral – nei busti conservati nel Museo Nacional de Escultura di Valladolid, provenienti dai locali monasteri di San Diego e di San Pablo⁹.



Passiamo però ora brevemente da Ortega e Quadrado a Giovan Battista Gallone, uno degli scultori sui quali ho lavorato per primo, sin dal 2004, e del quale, grazie al collegamento tra alcuni busti-reliquario della lipsanoteca del Gesù Nuovo e un documento di pagamento del maggio del 1617 avevo già a quella data potuto ricostruire un *corpus* di opere assai significativo¹⁰. Negli anni precedenti al 2021 mi è poi capitato di individuare e quindi di pubblicare tre 'girate' di danari tra Aniello Stellato e lo stesso Gallone, tutte del 1609, e un importante documento notarile – un atto del notaio Marcello Gaudiosa del 5 settem-

5a-b. Aniello Stellato, *San Nicola*
e *San Cataldo*, 1614. Lagonegro,
chiesa di Sant'Anna, già chiesa di
San Nicola al Castello



6a. Aniello Stellato, *San Biagio*.
Nocera Inferiore, chiesa di
Sant'Antonio



6b. Aniello Stellato, *San Biagio*.
Fontanarosa, chiesa della
Misericordia



bre 1611 – relativo a una società stretta in quell'anno tra i due artisti: documenti dai quali s'è potuto capire che Gallone era di nascita genovese ed era per l'appunto in stretto contatto e addirittura in società con Stellato, consentendomi di conseguenza di ipotizzare che la formazione di Gallone fosse avvenuta, prima del 1609-1611, nella bottega di Stellato¹¹.

Oggi sappiamo meglio, grazie a ulteriori trovamenti d'archivio, in parte miei, in parte di un giovane studioso, Gioele Scordella¹², che in effetti Gallone, nato a Genova intorno al 1591, era entrato nel 1603, con un contratto di *locatio personae* della durata di otto anni, nella bottega di Aniello Stellato, e che nel gennaio del 1612, da poco emancipatosi, dunque, e stretta nel settembre dell'11 la già menzionata 'società' col suo stesso maestro, si sposava con la sorella di quest'ultimo, Antonia, coll'avallo del medesimo Aniello, del padre Giovan Bernardino e degli altri fratelli Francesco, Giuseppe e Tommaso, venendo definito nei capitoli matrimoniali come nativo «de Genua [e] scultore de legnami»¹³.

Non stupisce perciò che le sue opere, e specie quelle più antiche, abbiano tanto a che fare col linguaggio 'classico' e insieme spiccatamente plastico, a suo modo 'naturalista', delle sculture di Stellato, pur distinguendosi – a parer mio – da queste ultime per un carattere ancor più espressivo ed esplicitamente devoto; analogia e allo stesso tempo distanza che si possono cogliere non solo nei rari manufatti firmati da Gallone o a lui documentati – come i citati busti di *Sante martiri* della lipsanoteca del Gesù Nuovo o come il firmato *Sant'Antonio Abate* di Licodia Eubea – ma io credo anche nel *Crocifisso* sempre di Licodia Eubea (fig. 4), da me riferitogli nel 2013, nel *San Francesco* a tutta figura della chiesa di Sant'Antonio a Nocera Inferiore o negli altri busti-reliquiario della matrice di Vico Garganico o della chiesa di Santa Chiara a Trani¹⁴.

Passiamo però ora, per finire, allo scultore che nella già ricordata monografia del 2021 mi sono spinto a definire il vero «dio del legno» – un altro Juan Martínez Montañés – del Meridione d'Italia, e cioè ad Aniello Stellato¹⁵.

Stellato è forse – tra tutti gli intagliatori napoletani – quello al quale ho dedicato più tempo e più studio, anche in questo caso sin dal 2004: un artista di grande qualità che da allora ad oggi ha suscitato un certo interesse e persino un altro libro a lui

dedicato, quello di Francesco Di Palo del 2023¹⁶.

In occasione del mio studio monografico del 2021, tra le carte d'archivio ritrovate in prima persona e quelle ritrovate da altri, ero riuscito a mettere assieme un regesto di centosessantasei documenti su Stellato¹⁷, non poco per un intagliatore di quest'epoca. E tuttavia, in questi quattro anni, oltre quaranta nuovi documenti sono intanto emersi, all'incirca una ventina individuati da me e poco più di un'altra ventina individuati e resi noti nei suoi utili regesti *on-line* da Aldo Pinto¹⁸; e la stessa cosa è avvenuta per alcune opere, che si sono così andate ad aggiungere al *corpus* sino a quella data da me messo assieme.

Alcune di queste opere sono state pubblicate nel già ricordato libro di Francesco Di Palo del 2023. Ad esempio l'*Ecce Homo* della chiesa di San Francesco a Lucera, in Puglia, giustamente collegato da Di Palo al pagamento a Stellato del 22 aprile 1621 da parte degli eredi Manzo «per la fattura e spesa d'un Ecce Homo datoli a fare da Francesco Ascolese di Lucera», o i *Crocifissi* – che nel frattempo anch'io avevo riconosciuto come suoi – della chiesa di San Bernardino a Molfetta e della Cattedrale di Gravina¹⁹; ma non invece le altre opere, tante, che in questo libro sono indicate come sue, a cominciare dall'altro *Crocifisso* della chiesa eponima di Licodia Eubea, in Sicilia, già da me in passato attribuito invece a Gallone e che a lui mi sembra debba continuare a rimanere, e sino ai busti-reliquiario della chiesa di Sant'Agnese a Trani, al *San Valentino martire* della Matrice di Vico Garganico e al *San Francesco* della chiesa di Sant'Antonio a Nocera Inferiore, tutti a mio avviso non di mano di Stellato ma – come dicevo poc'anzi – del suo allievo Giovan Battista Gallone²⁰.

Altre opere e altre novità sono emerse invece dalle mie ricerche e dall'intreccio coi circa quaranta nuovi documenti intanto ritrovati.

Partiamo intanto da questi documenti.

Essi confermano, alla data del 1595, che Stellato dov'è con ogni probabilità formarsi nella bottega e a contatto con l'altro intagliatore Nunzio Maresca, attivo a sua volta tra il 1588 e il 1633²¹. Confermano che Stellato utilizzava in prevalenza per le sue sculture legno di tiglio, e che se ne riforniva da vari commercianti²². Confermano e precisano ancor meglio la composizione della famiglia di Stellato, lo zio Fabrizio, la sorella Anto-





8. Aniello Stellato, *Madonna dell'Itria*, 1615. Villamar, parrocchiale di San Giovanni Battista

9. Aniello Stellato, *Madonna col bambino*, 1612. Grottazzolina, chiesa del Santissimo Sacramento e Rosario

nia, i fratelli Francesco, Giuseppe, Tommaso, il padre Giovan Bernardino soprattutto, che già un documento del 1607 rivelava non essere in grado di pagare i debiti (e dunque supplito in questo dai suoi figli)²³ e che un nuovo documento del 1603 ci rivela ora finanziato dal figlio Aniello, lo scultore, nell'acquisto – per 130 ducati – di alcune «robbe de bambagnarò», articoli – come se fosse – di merceria, «cambraie, rosciato, pezzilli... de oro fine, pannicelli, zagarelle», che egli si sarebbe dovuto occupare di vendere «per Napoli et fora Napoli»²⁴.

Confermano inoltre che Stellato doveva aver raggiunto col suo mestiere una certa agiatezza, che aveva conti presso vari banchi, che faceva acquisti e investimenti in beni immobili e in rendite, e che si serviva in prevalenza come notaio di Marcello Gaudiosa²⁵.

Confermano che egli era in rapporti, d'affari o di collaborazione, col doratore Nard'Angelo Laudano, e anche coi figli del pittore Girolamo Imparato, Bartolomeo e Francesco, e coll'altro pittore, loro cognato, Giovanni Antonio D'Amato, nonché con suo fratello Francesco²⁶. Confermano infine – se ce ne fosse stato ancora bisogno – che la sua bottega era specializzata nella fattura di grandi gruppi dell'Angelo Custode (fig. 11), ma che egli dové realizzare anche gruppi presepiali ed ottenere grande successo di mercato in Sardegna e in Calabria²⁷.

Tutto ciò detto, passiamo però ora, per chiudere, a qualche novità legata all'individuazione di nuove opere di mano di questo artista o all'intreccio tra opere e documenti.

La prima non è una vera novità, ma una conferma. Si tratta dei *Santi Nicola e Cataldo* (fig. 5) della chiesa di San Nicola al Castello ed ora di Sant'Anna a Lagonegro, in Basilicata, già nel 2021 da me attribuiti a Stellato per analogia con altre sue opere più o meno certe²⁸, e che oggi – grazie a un pagamento del 22 febbraio 1614 ritrovato ancora una volta da Aldo Pinto²⁹ – risultano anch'essi un'opera documentata dell'artista, preziosa per la possibilità di estendere i confronti – e dunque le nuove attribuzioni – nel settore delle statue a tutt'altezza di santi e di sante. La seconda è per l'appunto un'altra statua a tutt'altezza di santo, un *San Rocco* (fig. 7), che si conserva questa volta in un paese assai più vicino a Napoli, Marigliano, e che un restauro recente condotto dall'amica restauratrice Ilaria Improta ha rivelato similissima vuoi ai già menzionati *Nicola e Cataldo* di Lagonegro

che abbiamo visto documentati al 1614, vuoi al *San Giacomo apostolo* della chiesa collegiata dell'Assunta a Turi, in Puglia, che le carte d'archivio attestano commissionato allo stesso Stellato dal cantore Giovan Maria Sabino per la sua cappella nel 1640³⁰, ma verosimilmente più antica dell'una e degli altri, già menzionata in loco, assieme alle statue oggi perdute degli altri due patroni Vito e Sebastiano, nella *Santa Visita* di monsignor Fabrizio Gallo del 1605, ma non ancora ricordata – invece – in un «inventario di tutte le robbe mobili della Collegiata Chiesa di Marigliano» del 1599 dove sono citate solo quelle, oggi perdute, di San Vito e di San Sebastiano³¹.

La terza è pur essa relativa a una statua a tutta figura di un santo – in questo caso un *San Biagio* (fig. 7) – che fa parte però in realtà di una ricca 'cona', il cosiddetto *Trittico della Candelora*, nella chiesa della Misericordia a Fontanarosa, non lontano da Avellino; una 'cona' non menzionata nella pur generica *Visita pastorale* fatta alle chiese di Fontanarosa nell'anno 1630 dal vescovo di Venosa Andrea Perbenedetti³², ma la cui sola *Madonna del Rosario* di centro è invece citata come appena fatta realizzare dalla locale *Universitas* in atto notarile del 6 giugno 1632³³, e i cui santi laterali, un *Sant'Antonio di Padova* e un *San Biagio*, doverono probabilmente essere aggiunti negli anni subito successivi, il primo dallo stesso scultore della *Madonna del Rosario*, statico e piuttosto arcaico, non distante dai modi di Nunzio Maresca e del suo allievo che tra il 1624 e il 1633 intagliava alcuni dei busti-reliquiario della lipsanoteca della chiesa di San Francesco a Manduria, e il secondo, assai più forte, dinamico e moderno, a mio avviso ancora una volta dal nostro Aniello Stellato, come si può vedere dal confronto col documentato *San Giacomo* di Turi, colle documentate statue di santi patroni di Lecce, col documentato *San Nicola* di Lagonegro, nonché coll'altro *San Biagio*, conservato nella chiesa di Sant'Antonio a Nocera Inferiore, da me attribuitogli nel 2021 (fig. 6); al punto da far nascere il dubbio se uno di questi due *San Biagi* – e ancor meglio questo di Fontanarosa, con ogni probabilità realizzato, come abbiamo visto, dopo il 1632, e per di più alto 169 centimetri, quasi esattamente sei palmi e mezzo napoletani – non possa essere quella «statua de legno di Santo Biase grande di palmi sei e mezzo indorata et colorita [...], in piede la quale vi è firma di detto Anello» ricordata da un pagamento di 6 ducati



10. Cesare Calise e bottega di Aniello Stellato, *Cona della Madonna dell'Itria coi Santi Pietro, Paolo, un Santo vescovo, Costantino imperatore e la Crocifissione*, 1615. Villamar, parrocchiale di San Giovanni Battista

a compimento di 40 fatto a Stellato il 9 febbraio del 1639 da un tal Giovan Leonardo Roppolo sul suo conto presso il Banco napoletano dell'Annunziata³⁴.

La quarta ed ultima aggiunta è infine una bellissima *Madonna col bambino* (fig. 8) emersa da quel contenitore senza fine di statue in legno napoletane di primo Seicento che è la Sardegna, non troppo diversa dalle altre *Madonne sarde* di Bosa e di Sidi, e del tutto analoga alla *Madonna* firmata di Grottazzolina (fig. 9)³⁵, ma in buona sostanza sfuggita o trascurata nella sua importanza negli studi non solo miei ma di tutti coloro che si occupano di queste cose.

Si tratta di una scultura per altro celebre per le feste in suo onore e oggetto di grande devozione a Villamar, nella cui parrocchiale di San Giovanni Battista oggi si conserva: una *Madonna dell'Itria*³⁶.

Io credo che a essa si riferisca un altro dei nuovi pagamenti a Stellato ritrovati in archivio da Aldo Pinto, quello del 13 maggio 1615, di 15 ducati, da parte di un tal Michele Molargia, «per caparro de una cona con il suo nicho per una Madonna de Itria de palmi cinque con il turcho, et schiavo a bestia della pedagna»³⁷.

Il documento non dice quale fosse la destinazione della cona e della statua, ma Molargia, o più tardi Mulargia, è un nome ancor oggi diffuso in Sardegna; e per di più il nome di Michele Molargia compare in altri documenti di commissione di opere sempre apparentemente non destinate a sé o alla sua famiglia, ma a istituzioni ecclesiastiche e a prelati sardi, una sorta di mediatore sulla piazza di Napoli di statue di devozione richieste ed esportate nell'isola: come le «quattro para d'Angeli» che ancora nel 1615 – da lui pagato – Gallone doveva realizzare «per ordine del Canonico Pietro Sinj sardo [...] conforme a altri quattro para d'Angeli che ha fatto per detto canonico Aniello Stellato», come le «due custodie di legname dorato» commissionate sempre nel 1615 a Vincenzo Maldacea per lo stesso canonico Pietro Sinj sardo o probabilmente come la *Madonna di Monserato* commissionata nel 1609 ai già ricordati Pietro Quadrado e Giovan Battista Ortega o la *Madonna delle grazie*, il *San Paolo*, gli *Angeli* e il *Crocifisso* commissionati nel 1597 al più modesto Giovanni Paolo De Martino³⁸.

Nel ricostruire d'altronde la discendenza del Pietro de Stefano

autore, nel 1560, di una delle prime guide di Napoli, Ottavio Beltrano parla nella sua *Breve descrizione del Regno di Napoli diviso in dodici provincie*, del 1644, di un Vincenzo de Stefano titolare di «diversi governi, & officii di Spata e cappa, in particolare il Governo generale del stato di Larino in Puglia e di donna Geronima Molargia figlia di Michele nobile, e familiare del S. Officio della città di Cagliari, venuto in Napoli per suoi negotij fu Console delle nationi Catalana, e Sarda con Privilegio di S. M. si casò con Isabella figlia di Consalvo Cabrera Idalgo Spagnuolo & Fraustina Moccia nobile di Portanova»³⁹.

Anche indipendentemente, però, dagli altri casi descritti, gli Angeli, i tabernacoli, le «custodie», per certo destinati a committenti sardi, ed anche indipendentemente dall'origine sarda di Molargia, è la descrizione della statua che Stellato doveva per lui realizzare a indicare che essa gli era stata commissionata per l'isola, giacché l'iconografia della Madonna dell'Itria «con il turcho et schiavo [...] nella] pedagna», detti in loco «is scraus», è tipicamente sarda, diversa da quella colla cassa comune ad esempio in Sicilia e in altre parti del Mezzogiorno, e diffusa prioritariamente, nel suo ruolo di protettrice delle vittime delle scorrerie dei pirati barbareschi, nell'area della Sardegna meridionale e occidentale, specie nei territori delle antiche diocesi di Ales-Terralba – cui apparteneva Villamar –, di Cagliari e di Oristano⁴⁰.

La statua di Villamar, inoltre, dotata – almeno sino a qualche anni fa – delle statuine del turco e dello schiavo, per altro già frutto di sostituzioni⁴¹, faceva parte per l'appunto di una 'cona' destinata in origine alla chiesa di San Pietro ma fortunatamente ancora conservata e pur essa trasferita nel corso del Novecento nella parrocchiale del paese: una 'cona' (fig. 10) riccamente intagliata e dorata – probabilmente nella stessa bottega di Stellato⁴² – e che reca nella cimasa e ai lati cinque dipinti su tavola, con la *Crocifissione*, i *Santi Pietro, Paolo, Costantino* e un *Santo vescovo*, anch'essi realizzati in Campania dal pittore ischitano Cesare Calise⁴³, la cui firma – assieme alla data 1619 (secondo quanto riferito dalla bibliografia a valle del restauro), o più verosimilmente 1615⁴⁴ – si scorge su uno dei pannelli.

La *Madonna dell'Itria* di Villamar si conferma perciò un altro importante tassello di questa storia di traffici di sculture lignee dorate e dipinte tra Napoli e la Sardegna; e si rivela allo stesso





11. Aniello Stellato, *Angelo custode*.
Lerma, convento di San Blas

12. Giovanni Antonio D'Amato,
Angelo custode. Ubicazione ignota

tempo come una delle opere più notevoli realizzate da Stellato negli anni della sua maturità, gli anni della citata *Madonna di Grottazzolina*, del 1612, delle statue dei *Santi Patroni di Lecce* per la chiesa leccese di Sant'Irene, del 1611, e dei primi gruppi di *Angeli Custodi*, a cominciare da quello del Gesù Nuovo di Napoli, del 1611 circa⁴⁵.

Sculptori 'devoti', come Aniello Stellato o come Giovan Bernardino Azzolino, e pittori 'devoti', come Girolamo Imparato e specie come il genero Giovanni Antonio D'Amato – quest'ultimo non a caso esaltato per queste sue doti assieme all'Azzolino dal biografo degli artisti napoletani Bernardo De Dominici – dovettero rappresentare un punto di riferimento privilegiato ed essenziale, sul crinale dell'anno 1600, per le richieste e le necessità di culto della Congregazione di Vergini facente capo a Orsola Benincasa e più in generale delle congregazioni o degli ordini monastici maschili e femminili – i gesuiti, i teatini e gli oratoriani in primo luogo – nella Napoli della Controriforma⁴⁶. Non è un caso, dunque, che tra i pochi artisti che sappiamo o che possiamo ricostruire ingaggiati da Orsola e dalle sue compagne per le celle, per la chiesa o per gli ambienti comuni della loro cittadella ci siano per l'appunto – come abbiamo detto in apertura – Stellato, Azzolino e D'Amato (figg. 1-2)⁴⁷; e non è un caso, per finire, che a voler ritrovare un parallelo in pittura della più fortunata invenzione 'devota' di Stellato – i gruppi dell'Angelo Custode (fig. 11) – occorra anche in questo caso scomodare i nomi (e le opere) di Azzolino e del più giovane dei D'Amato, dalle tele del primo per la chiesa napoletana di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone e per quella leccese di Sant'Irene alla delicata e più antica versione del secondo appena qualche anno fa ricomparsa sul mercato (fig. 12)⁴⁸.



¹ Cfr. LEONE DE CASTRIS 2025; e, per il convegno di dieci anni fa, *SCULTURE E INTAGLI* 2015.

² Cfr. ancora LEONE DE CASTRIS 2025, in part. pp. 13-21, 68-69 note 1-27; col rimando alle fonti d'archivio, a quelle a stampa (MAGGIO 1655, in part. pp. 91, 133, 153-155; BERTI 1668, in part. pp. 93-94; MAGGIO 1669, in part. pp. 46-51, 88, 143, 149, 158-159, 194-195; BAGATTA 1671, in part. pp. 38, 184-186, 314) e agli studi moderni specie di MENCHI 1966, pp. 527-530; DOVERE 1995, pp. 55-96; FIORELLI 1995, pp. 41-53; 2001; 2004, pp. 43-51; 2010, p. 181; 2022, pp. 39-43; e in questi stessi atti; COMO 2016; 2023, pp. 851-867.

³ Cfr. ancora LEONE DE CASTRIS 2025, pp. 21-125.

⁴ Si veda a questo proposito almeno LEONE DE CASTRIS 2005, pp. 132-134, 136-137 note 12-14; 2007a, pp. 5-36; 2007b, pp. 19-47; 2009a, pp. 28-30; 2009b, pp. 41-61; LEONE DE CASTRIS, YEGUAS GASSÓ 2010, I-II, pp. 65-71; LEONE DE CASTRIS 2011a, pp. 257-272; 2011b, pp. 161-170; 2013, pp. 257-270; 2015, pp. 135-148; 2017, pp. 112-119; 2021; 2022a, pp. 125-132; 2022b, pp. 319-324; 2022c, pp. 218-221, n.55; 2025.

⁵ Sui quali cfr. in breve SÁEZ GONZÁLEZ 2006, pp. 51-74; 2012; 2018; GAETA, DE MIERI 2015, pp. 183-185; RUOTOLO 2019, pp. 43-45; LEONE DE CASTRIS 2021, pp. 65-66 (con altra bibl.); COIRO 2024, pp. 40-49.

⁶ Vedi qui a nota 5.

⁷ PINTO 2024, pp. 1578, 2499, 2505; col rinvio ad Archivio Storico del Banco di Napoli/Fondazione (d'ora in poi ASBN), Spirito Santo, g. m. 44, p. 165, 18-1-1607; Sant'Eligio, g. m. 33, 10-4-1607, 13-8-1607.

⁸ Archivio di Stato di Napoli (d'ora in poi ASN), Notai del '600, Francesco Borrello, sch. 6, prot. 6, ff. 618r-621r, 4-10-1606; Ivi, ff. 753r-754r, 4-12-1606.

⁹ Cfr. il contributo di R. Alonso Moral in questi stessi atti. Su questi due nuclei di reliquiari, il cui numero in origine arrivava a circa 145, donati dal duca di Lerma ai due citati monasteri tra il 1606 e il 1608, si veda in breve ARIAS MARTÍNEZ (in MUSEO NACIONAL 2009, pp. 172-174), ALONSO MORAL (2015, 2023) e URREA FERNÁNDEZ (2020, pp. 18-24), che già li accostano alla mano di Giovan Battista Ortega e

Pietro Quadrado, e LEONE DE CASTRIS 2021, pp. 120-125, 144 note 29-32, che ne riferisce una parte allo stesso Ortega e una parte ad Aniello Stellato; con bibl.

¹⁰ Cfr. LEONE DE CASTRIS 2007a, pp. 5-36; 2013, pp. 157-170; 2021, pp. 58-67, 73 note 61-64; *SCULTURE DI ETÀ BAROCCA* 2007, pp. 166-179; *SCULTURE IN LEGNO IN CALABRIA* 2009, pp. 45, 49-50, 60 note 17-18, 167-169 n. 22.

¹¹ LEONE DE CASTRIS 2021, pp. 67, 73 nota 72, 84, 87 nota 22, 211 nn. 75, 76, 78, 80, 82, 84, 91.

¹² SCORDELLA 2025, pp. 21-37; col rinvio ai citati documenti d'archivio e in part. alla *locatio personae* del 29-8-1603 (ASN, Notai del '600, Marcello Gaudiosa, sch. 14, prot. 3, ff. 380r-381v).

¹³ ASN, Notai del '500, Marco de Mauro, sch. 276, prot. 86, ff. 603r-608v, 24-1-1612.

¹⁴ Questi ultimi riferiti di contro a Stellato, assieme al *Crocifisso* di Licodia Eubea, da DI PALO 2023, pp. 79-81, 140-143, 159, 162.

¹⁵ LEONE DE CASTRIS 2021.

¹⁶ Cfr. gli studi qui citati alle note 4 e 14.

¹⁷ LEONE DE CASTRIS 2021, pp. 208-215.

¹⁸ PINTO 2024, pp. 3862-3881. I documenti nuovi rispetto al mio citato regesto del 2021 sono quelli del 1-3-1595, 17-10-1608, 26-9-1609, 25-6-1610, 7-11-1611, 23-12-1611, 16-1-1612, 7-2-1612, 17-7-1612, 27-7-1612, 5-12-1612, 27-2-1613, 7-5-1613, 17-9-1613, 8-10-1613, 28-11-1613, 22-2-1614, 12-9-1614, 15-10-1614, 23-10-1614, 13-5-1615, 25-5-1615, 19-10-1615, 26-11-1621.

¹⁹ Cfr. DI PALO 2023, pp. 57-64, 98-110.

²⁰ Vedi qui, *supra* e a nota 14.

²¹ Cfr. ASBN, Ave Gratia Plena, g. m. 20, 1-3-1595; PINTO 2024, p. 3862.

²² Cfr. ASBN, Spirito Santo, g. m. 107, p. 341, 15-6-1616: «Ad Aniello Stellato ducati sette e per lui a Gio. Thomase Nastaro per tanto legname de teglia vendutoli e consegnatoli»; ma cfr. anche ASBN, Sant'Eligio, g. m. 67, 17-9-1613, Popolo, g. m. 102, p. 453; PINTO 2024, p. 3872.

²³ LEONE DE CASTRIS 2021, p. 210 n.47.

²⁴ ASN, Notai del '600, Marcello Gaudiosa, sch. 14, prot. 3, ff. 283v-285r (individuato nel frattempo anche da SCORDELLA 2025, pp. 21, 35 nota 9). In realtà già nel 1601 Stel-

lato investiva 160 ducati in un'analoga società con Simone Giannino per esercitare l'«arte di bambagina-ro» (ASN, Notai del '600, Marcello Gaudiosa, sch. 14, prot.1, ff. 70r-71r, 15-3-1601).

²⁵ Cfr. i documenti qui citati alle note 12, 18 e 24; nonché ASN, Notai del '600, Marcello Gaudiosa, sch. 14, prot. 7, ff. 395r-396r (22-11-1607), 11, ff. 471v-476v (21-7-1611), 490r-496r (28-7-1611, 1-8-1611), 12, ff. 340r-343v (29-5-1612), 14, ff. 413r-414v (11-7-1614), 16, ff. 352v-354r (14-6-1616), 664v-667v (9-12-1616), 18, ff. 75v-76r (26-1-1618), 305r-309r (28-5-1618), 358r-359r (30-7-1618), 21, ff. 395r-396r (27-9-1621); ASBN, Spirito Santo, gg. m. 107, p. 329 (15-6-1616), m. 110, p. 258 (14-6-1616), 113 (19-8-1616).

²⁶ Cfr. in part. ASBN, Spirito Santo, gg. m. 110, p. 246 (8-6-1616), m. 113 (19-8-1616).

²⁷ Cfr. ASBN, Spirito Santo, gg. m. 51, p. 520 (17-10-1608), m. 72, p. 868 (17-7-1612), m. 73, p. 959 (27-7-1612), Sant'Eligio, g. m. 64 (27-2-1613, 7-5-1613); PINTO 2024, pp. 3868, 3871-3872.

²⁸ LEONE DE CASTRIS 2021, pp. 181-182, 204 nota 13; con bibl. precedente.

²⁹ ASBN, Ave Gratia Plena, g. m. 62, f. 71r, 22-2-1614; PINTO 2024, p. 3872.

³⁰ LEONE DE CASTRIS 2021, pp. 83, 132, 181-182, 204 note 11, 13.

³¹ Archivio Storico Diocesano di Nola, Visite pastorali, 7, Fabrizio Gallo, 1603-1606, f. 208r (23-1-1605); Conventi, 32, *Archivium Rev. Capituli Terre Mariliani*, inventari, ff. 17v, 27r-28r. Più tardi la statua di *San Rocco* è menzionata in questo stesso fascio, a f.n.n. [p. 78], per dei donativi fatti a essa nel 1837 di un bastone d'argento e di anelli d'oro e a quella dell'altro patrono San Sebastiano di altri anelli d'oro, e nella Visita pastorale 20, di monsignor Pasca del 1829, f. 29H, pure assieme alle statue di *San Sebastiano* e *San Vito*. Ringrazio l'amica Tonia Solpietro per l'aiuto fornitomi nella ricerca.

³² Città del Vaticano, Archivio Apostolico Vaticano, Congregazione vescovi e regolari, Visite pastorali, 1630, 162, f. 73r; CAROTENUTO 2024, pp. 4-5; ed ora LEONE DE CASTRIS 2026.

³³ Avellino, Archivio di Stato, Protocolli notarili, Notaio Nicola de Inglese, 6 giugno 1632; GAMB-

INO 1980, pp. 423-424; ed ora LEONE DE CASTRIS 2026.

³⁴ ASBN, Ave Gratia Plena, g. m. 191, f. 150v; cfr. D'ADDOSIO 1918, p. 143; LEONE DE CASTRIS 2021, pp. 132, 204 nota 12, 215 n. 157; e ora, per una più ampia trattazione, LEONE DE CASTRIS 2026.

³⁵ Sulle quali cfr. in breve LEONE DE CASTRIS 2021, pp. 75-76, 189, 191-195, 204-205 note 7, 24, 25; con bibl. precedente.

³⁶ Su di essa e sul suo culto cfr. in breve PIRAS, SANNA 2001, in part. pp. 11-91, 217-287; per altro con non poche incertezze sull'ubicazione originaria della statua, ma che dice la Confraternita della Madonna dell'Itria di Villamar fondata forse nel XVI secolo. La scultura è brevemente menzionata anche da SCANO NAITZA 2007, p. 150; e PASOLINI, PORCU GAIAS 2019, p. 34, che la dicono di fattura napoletana. Ma cfr. ora LEONE DE CASTRIS 2025, pp. 65-67, 73 note 90-93.

³⁷ ASBN, Spirito Santo, g. m. 96, p. 627; PINTO 2024, p. 3874.

³⁸ ASBN, Spirito Santo, g. m. 14, p. 84 (21 gennaio 1597); San Giacomo, g. m. 16, p. 578 (16 dicembre 1609); Ave Gratia Plena, g. m. 64, ff. 373 (9 ottobre 1615), 386v (19 ottobre 1615); PINTO 2024, pp. 162, 523, 1579, 2505, 3875.

³⁹ BELTRANO 1644, p. 161.

⁴⁰ Sul culto e la particolare iconografia della Madonna dell'Itria in Sardegna cfr. PIRAS, SANNA 2001, pp. 121-214; MASALA 2008; SALIS 2017, pp. 187-200; 2018, 227-245; 2019, pp. 13-42; 2022, pp. 27-30; con altra bibl. Ringrazio gli amici Maria Passeroni, Nanni Pintori e Mauro Salis e il parroco di Villamar don Gigi Pisano per l'aiuto fornitomi in questa ricerca.

⁴¹ PIRAS, SANNA 2001, pp. 239-240.

⁴² Vedi il citato documento del 1615, *supra* e a nota 37.

⁴³ Sulla cona dipinta cfr. in breve SERRA 1990, pp. 268-269; PASOLINI, PORCU GAIAS 2019, p. 34. Sull'isclitano Cesare Calise (doc. 1599-1632) cfr. in breve ALPARONE 1982; DI LUSTRO 1987; PINTO 2024, pp. 1619-1620.

⁴⁴ Pasolini e Porcu Gaias (2019, p. 34) segnalano che la data 1619 che completa l'iscrizione, posta in basso ai piedi del San Costantino, «fu letta a seguito del restauro dell'opera, a cura della Soprintendenza di Cagliari, sotto la direzione di G. Zanzu». Da una foto di dettaglio

gentilmente inviatami dal parroco di Villamar io la leggo come 1615.

⁴⁵ Cfr. LEONE DE CASTRIS 2021, pp. 75-206.

⁴⁶ DE DOMINICI 1742-1745, II, p. 53, III, pp. 124, 132-133. Su questo aspetto rimando, per motivi di spazio, a LEONE DE CASTRIS 2025, pp. 36, 41.

⁴⁷ Ivi, pp. 21-66.

⁴⁸ Sui quali cfr. in breve LEONE DE CASTRIS 1991, pp. 12, 167, 177 nota 80, 318 nota 42; 2021, pp. 148-150, 174 nota 3; con bibl. *L'Angelo custode* già da me riconosciuto come di D'Amato nel 1991, e già transitato il 19-11-1974 presso un'asta Sotheby's a Firenze (n. 218) come cosa meridionale di fine Seicento, è di recente ricomparso – mi segnala Roberto Alonso Moral – sul mercato parigino come cosa invece spagnola.