



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI SALERNO



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale

Dottorato di Ricerca in Co-tutela

in

Metodi e Metodologie della Ricerca Archeologica e
Storico-Artistica

e

Storia e Arte

-

Curriculum Storia dell'Arte, Estetica, Linguaggi delle immagini

XXXII ciclo

***Nicola Fumo (1649-1725) e la sua bottega.
La scultura in legno barocca nel circuito del
Mediterraneo.***

ABSTRACT

Tutor

Prof.ssa Loredana Lorizzo

Co-Tutor

Prof. David García Cueto

Coordinatore

Prof.ssa Stefania Zuliani

Dottoranda

Giuseppina Merola

a.a. 2019/2020

Con la presente ricerca si è inteso puntare l'attenzione sul fenomeno della circolazione della scultura in legno barocca nel circuito del Mediterraneo, a partire dalla città di Napoli che, nel corso del Seicento, divenne luogo di aggregazione di artisti, centro di produzione e approvvigionamento di gran parte delle opere destinate non solo alla ricca committenza di chierici e aristocratici locali ma anche a una clientela forestiera. L'interesse di questi amatori, rivolto a prodotti di diversa natura, consacrò quegli aspetti apparentemente più artigianali e minori dell'attività delle botteghe, riconoscendo alla statuaria policroma una posizione privilegiata. Tale situazione comportò la progressiva affermazione di specialisti del settore, che non furono però estranei agli orientamenti stilistici dei coevi marmorari e pittori ma alquanto addentro alla temperie culturale del secolo.

I recenti studi hanno offerto in particolare l'occasione di considerare i crescenti rapporti di interscambio tra l'Italia e la Spagna, dove si affermò il fiorentino mercato della "hechura de Nápoles" con una domanda indirizzata ai maggiori maestri di ambito meridionale, al punto che la città divenne uno dei principali epicentri di rifornimento artistico. Ne sono prova la commissione a Fanzago da parte del Viceré Don Manuel de Zuñiga y Fonseca, VI Conte di Monterrey, del ricco altare decorato nella chiesa delle Agustinas Recoletas a Salamanca; o le preziose figure argentee rappresentanti le *Quattro parti del Mondo* che Vaccaro realizzò su ordine di Francisco de Benavides, IX Conte di Santisteban, per il sovrano Carlo II, che oggi fanno parte del Tesoro della Cattedrale a Toledo. Inoltre, nel 1692 il pittore Luca Giordano si trasferì presso la corte spagnola, lavorando per le residenze reali quali l'Escorial, il Buen Retiro, l'Alcázar, l'Aranjuez e per varie chiese e cappelle gentilizie.

Non sorprende, dunque, che tale favore fu rivolto anche alle sculture lignee dipinte. Il caso di maggior rilievo è sicuramente quello del *Cristo Caído con la cruz a cuestras* di Fumo, di cui De Dominicis preserva viva memoria grazie soprattutto alla circolazione di un'incisione in rame realizzata prima della partenza dell'opera per la Spagna. La figura andò a completare l'apparato decorativo della cappella del Santo Cristo de la Redención in San Ginés insieme al *Cristo atado a la columna* di Giacomo Colombo e un *Ecce Homo*, donati dal II Marchese di Mejorada y de la Breña alla congregazione entro il 1699. Tale concentrazione di opere in una centralissima chiesa madrilená, sebbene non mancassero nella capitale scultori affermati, è un evidente segnale del credito di cui godettero questi maestri nella penisola.

Fin dagli esordi partire da un'approfondita indagine archivistica mi è parso fondamentale per meglio comprendere la crescente esportazione delle statue lignee, che lungo le rotte commerciali mediterranee giunsero alle estremità dell'Italia meridionale e soprattutto in Spagna anche in virtù della fortuna dimostrata dalla storiografia nei riguardi di questi artefici, stimolando l'attenzione per questo genere di produzione. A tal fine si è individuata in primo luogo la figura di Nicola Fumo, che più di altri con la sua opera condizionò gli scultori lignei del Sud Italia e il mercato artistico napoletano. Complesse si sono rivelate le indagini sulle opere scolpite, a causa della loro non facile

individuazione, dovuta a più fattori: l'alterabilità del materiale rispetto alla pietra e al marmo, i condizionamenti del tempo, i cambi di destinazione o più semplicemente gli interventi di restauro invasivi; e l'esigua considerazione delle fonti, che nei pochi casi in cui offrono notizie sulle opere non sempre ne indicano l'autore. Grazie ai ripetuti sopralluoghi compiuti in loco e ai molti ritrovamenti archivistici, si è potuto tratteggiare un panorama più composito di quello sinora delineato dalla storiografia, contribuendo a definire i numerosi assistenti e collaboratori che affiancarono gli artisti più noti, Aniello e Michele Perrone, Nicola Fumo, i fratelli Patalano e Giacomo Colombo.

Questo nuovo scenario ha suggerito di prediligere un approccio più fluido al tema che non fosse ancorato ad una singola personalità, data la rilevanza di alcuni fattori della sfera sociale connessi al contesto dell'*atelier* presentati già nelle *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani* di Bernardo De Dominici. In effetti, il biografo registrò il vivido spaccato della statuaria barocca nella capitale, corroborando quale carattere distintivo di tale settore la considerevole frequentazione di artisti impegnati nella più eclettica modellazione della materia scultorea, dal marmo al bronzo, dallo stucco al legno. Principale fautore di questa configurazione fu Cosimo Fanzago, il quale mediante un'impostazione "manageriale" data alla sua bottega incentivò in maniera esponenziale la propensione a una proficua collaborazione tra le maestranze. Uno slancio in questa direzione fu conseguito, soprattutto, nella fase finale della carriera dello scultore con la possibilità data ai giovani di adoperarsi nei cantieri da lui diretti o nell'elaborazione di suoi disegni e modelli. Risolutiva si è dimostrata la collocazione della formazione di Nicola Fumo nell'ambito della bottega fanzaghiana sia per le suggestioni dovute alle differenti pratiche di bottega sia per la proficua interazione con Lorenzo Vaccaro e Francesco Solimena, decisiva per il successivo raggiungimento dell'*unità delle Arti*, intesa come fusione di parti plastiche e pittoriche in un solo lessico.

Il lavoro svolto ha offerto in primo luogo occasione di tracciare un profilo biografico dell'artista, originario di Saragnano (SA), consentendo di recuperare i termini di parentela dell'intero nucleo familiare e di definire le ragioni del successivo inserimento nel contesto della capitale. L'indagine ha contribuito ad ampliare le conoscenze sul suo percorso, consentendo di precisare le fasi iniziali della carriera e di accrescere il numero delle opere note, anche in relazione a lavori di gruppo, condotti in collaborazione con differenti maestranze specializzate e specialmente con Cosimo Fanzago. È emerso pertanto con maggiore efficacia come lo scultore napoletano fosse profondamente inserito nel contesto culturale del suo tempo e avesse frequenti e personali contatti con figure cardine nel ruolo di coordinatori e supervisori di progetti scenografici e architettonici come Lorenzo Vaccaro, Luca Giordano e Francesco Solimena. La relazione con quest'ultimo, in particolare, è risultata maggiormente significativa per la definizione della cifra stilistica matura dell'artista, la cui carica è stata poi individuata nel contesto di bottega. In effetti, sulla base di una serie di elementi indiziari si

è avviata una prima ricostruzione delle personalità gravitanti intorno al maestro, come quella del genero Nicola De Mari.

Rilevante nel considerare le ripercussioni del fenomeno di migrazione artistica è stata l'indagine condotta sul territorio iberico, seguendo le tracce del *Viaje de España* dell'abate Antonio Ponz del 1772-1794, rivolta tanto ad approfondire gli aspetti salienti della circolazione di statuaria policroma quanto alla riscoperta di immagini dimenticate. La ricerca, condotta nell'ambito della co-tutela con l'Università di Granada, è stata avviata dalla consultazione dei fondi archivistici madrileni presso l'Archivo de Protocolos e quello privato di Casa de Alba, che ha permesso di rilevare l'entità collezionistica della "hechura de Nápoles" negli inventari dei beni e lasciti testamentari di numerose personalità dell'epoca e soprattutto come ad essa corrispondesse un'elevata considerazione degli autori di provenienza napoletana. Inoltre, la revisione della documentazione prodotta dagli accademici della Real Academia de San Fernando, durante il periodo della *desamortización*, ha offerto la possibilità di seguire da vicino la storia conservativa dell'*Inmaculada* di Nicola Fumo del Corpus Christi di Afuera ad Alcalá de Henares o di restituire all'artista il *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a dos pobres* del convento de San Felipe El Real, oggi in San José a Madrid.

Tappe fondamentali di questo itinerario sono state il Museo Nacional de Escultura a Valladolid, dove accanto ai celebri *pasos* processionali di Francisco de Rincón, Gregorio Fernández o Andrés Solanes trovano spazio anche recenti acquisizioni come la *Sagrada Familia* di formato ridotto di Fumo e la maestosa figura, a grandezza naturale, della *Santa Catalina de Alejandría*, ricondotta ad Aniello Perrone. L'analisi di quest'ultima figura ha introdotto alla questione attributiva del *San Miguel* al Country Museum di Los Angeles, che un tempo le faceva da *pendant* nel convento de Las Agustinas Recoletas a Salamanca. Risolutivo si è dimostrato il *tour* nella provincia di Salamanca favorendo la scoperta di tesori d'arte nei due musei delle Carmelitas Descalzas di Peñaranda de Bracamonte e di Alba de Tormes, entrambi ricchi di *Niños Jesús* di provenienza napoletana donati nel corso degli anni quale segno di devozione dalle famiglie delle religiose lì ritirate in clausura.

Proseguendo il viaggio lungo la costa dell'Andalusia si sono potute individuare alcune località quali crocevia dei traffici commerciali lungo le cui rotte giunsero diversi oggetti d'arte, come nel caso di Cádiz contraddistinta da una nutrita presenza italiana, in particolare, genovese e partenopea. Interessante in città si presenta il culto dell'angelo custode, che tra i vari esemplari presi in esame ha consentito di collegare l'*Angel de Guarda* della parrocchia Castrense di Nicola Fumo al modello pittorico di Luca Giordano del Museo Provincial de Bellas Artes, di cui si è rinvenuto anche lo schizzo preparatorio in collezione Fabius Frères. Il rapporto tra Fumo e Giordano fu senza dubbio favorito dalla coabitazione dei due artisti nella medesima zona della città partenopea, il cosiddetto "sotto Palazzo", che indubbiamente favorì anche la predilezione che accordarono loro i collezionisti iberici, gravitanti intorno alla residenza del Viceré. L'attenzione degli spagnoli fu rivolta soprattutto a

sculture cosiddette di formato terzino, ovvero di tre terzi del naturale, nella cui esecuzione Fumo fu uno dei più rinomati artefici, come dimostrano le due scarabattole con l'*Inmaculada* e il *San José* del Museo Conventual de las Descalzas ad Antequera o, ancora, la *Magdalena penitente* e la *Santa Teresa* in Catedral a Málaga. Con la rappresentazione della santa l'artista si confrontò in diverse occasioni e, soprattutto, negli ultimi anni di attività come dimostrano la *Santa Teresa* del convento di Santa Ana a Sevilla o la straordinaria *Transverberación de Santa Teresa de Jesús* al Real Monasterio de Carmelitas de Santa Teresa di Madrid.

Il maestro sulla scorta della fortuna di Luca Giordano in Spagna quasi egemonizzò il fiorentino mercato rivolto alla statuaria dipinta per poi rivolgersi a una più moderna indole di barocco "classicizzato" promossa da Francesco Solimena al principio del nuovo secolo. Un'adesione che fu del tutto graduale e percepita con l'auspicio sia della clientela sia della cerchia di allievi, come palesa la puntuale affinità alla produzione di Nicola De Mari, artista di cui in questa sede si ricostruisce per la prima volta il catalogo offrendo essenziali precisazioni sui suoi legami familiari, e dei tanti artefici della generazione successiva. Nella tesi si è cercato di presentare *in primis* la storia di uno scultore, Nicola Fumo, profondamente integrato nella società in cui viveva ma anche quella della sua bottega, proponendo una prima ricostruzione delle maestranze che si affermarono nella capitale sotto la sua egida, considerando i risvolti delle pratiche di bottega e dell'ideazione di modelli, che dal tardo Seicento condizionarono il gusto della committenza per quasi tutto il secolo successivo.