

Marmora et Lapidea

Rivista annuale del CISMaL

Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapis



7 - 2026



FONDAZIONE FRANZONI ETS

TUTTE LE STATUE PARTONO DA ROMA

**SCULTURA BAROCCA TRA
CENTRO E PERIFERIA 1630-1750**

Atti del Convegno di Studi

**Roma, Palazzo Caetani
12-13 febbraio 2026**

a cura di Adriano Amendola e Cristiano Giometti

ISSN 2724-4229 [online]

ISBN 9791280779229

Arti Grafiche Francescane srls



Marmora et Lapidea

anno VII

2026



Tutti i testi pubblicati in *Marmora et Lapidea* sono vagliati, secondo le modalità del “doppio cieco” (double blind peer review), da non meno di due lettori individuati nell’ambito di un’ampia cerchia internazionale di specialisti.

All published articles are double-blind peer reviewed at least by two referees selected among high-profile scientists, in great majority belonging to foreign institutions.

Progetto grafico: Andrea Lavaggi

© I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati in tutti i Paesi.

© 2026, FONDAZIONE FRANZONI ETS

Via dei Giustiniani 11/3 - 16123 Genova

MARMORA et LAPIDEA

Rivista annuale del CISMAL - Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo

ISSN 2724-4229 [online]

Numero monografico anno VII (2026): ISBN 9791280779229

Claudio Paolocci, *direttore responsabile*

Contatti: segreteria@fondazionefranzoni.it

Sito web: <https://www.fondazionefranzoni.it/marmora-et-lapidea>



INDICE

Adriano Amendola, Cristiano Giometti

Tutte le statue partono da Roma. Forme e metodi a confronto pag. 9

Scultura tra contesti e narrazioni

Angela Orlandi

Economia e società a Roma (secoli XVI-XVIII) » 15

Anna D'Ambrosio

Vedere, passando da Roma a Napoli. Percorsi, soste ed emergenze nella letteratura odepórica moderna (con una proposta di datazione del Busto di Urbano VIII di Bernini) » 29

Alessandra Rodolfo

«La nova augusta scala marmorea coperta di finissimi stucchi»: la proficua collaborazione fra Giacinto Ferrari “stuccatore di palazzo” e Michelangelo Simonetti nel Museo Pio Clementino » 55

Giuseppina Merola

«Una profusione di marmi, stucchi e dorature». Il cantiere barocco della cappella di Sant'Isidoro a Frascati » 77

Vittoria Brunetti

Una «divota statua» carrarese a Montefiascone » 95

Problemi tecnici e forme della sperimentazione

Giuliano Colicino

«Vedere e rivedere e potendo comprare. Sculture e trasporti tra Montecassino, Boville Ernica e Ferentino » 121

Antonio Marras

Committenze e maestranze nei monumenti funebri della Tuscia e del Reatino: alcuni casi di studio » 143

Antonio Russo

- In variate proporzioni. Architettura e scultura a Roma tra Cinque e Seicento* » 167

Adriano Amendola

- Convenzione e invenzione: nuove considerazioni su Pompeo Ferrucci e Ippolito Buzio tra centro e periferia* » 191

L'importanza dei committenti

Francesco Federico Mancini

- Un cardinale, un vescovo, un ordine religioso e un artista: Leonard Chailleau (Leonardo Scaglia) tra Provenza, Umbria e Marche (con un soggiorno a Roma)* » 225

Chiara Carpentieri

- Le «Are dei Sacrifici antichi» dal Pantheon al Cortile delle Statue. Nuovi documenti sui piedistalli per la vasca di porfido vaticana* » 249

Maria Celeste Cola

- Modelli tardo barocchi nel primo Settecento romano. Carlo Rainaldi e Giuseppe Riccardi* » 275

Non solo Roma: altri centri della scultura barocca (Nord Italia)

Daniele Sanguineti

- Filippo Parodi: la consistenza dei soggiorni romani e il riutilizzo dei modelli tra Genova e Venezia* » 297

Giuseppe Dardanello

- Filippo Juvarra. Modelli per l'iconografia della scultura* » 319

Donato Salvatore

- Un contesto barocco a Torino e un'immagine della città* » 355



Non solo Roma: altri centri della scultura barocca (Sud Italia)

Gianluca Forgione

Il Cristo velato e la scultura barocca romana » 377

Elisa Acanfora

*Roma-Napoli-Province: circolazioni di modelli
e questioni metodologiche* » 399

Filippo Aruanno

Nuove aggiunte a Nicola Fumo tra Basilicata, Puglia e Nuovo Mondo ... » 425

La diffusione dei modelli romani

Paolo Coen

*Sculture di Gian Lorenzo Bernini nel diciottesimo secolo: le prospettive
degli 'intendenti' romani e di alcuni viaggiatori e residenti britannici* » 451

Cristiano Giometti

Da Ponte Sant'Angelo a Ronciglione: modelli berniniani in periferia » 473

Antonello Ricco

Modelli romani in Terra Santa: un Crocifisso 'vivo' tra Algardi e Bernini ... » 497

Teresa Leonor M. Vale

*Il Re, ma anche ambasciatori, aristocratici e prelati: la committenza
portoghese di scultura barocca romana tra Seicento e Settecento* » 519

Grégoire Extermann

*Francesco Moratti (1669-1719), uno scultore padovano
tra Roma e Montecassino* » 543

Carla Mazzarelli

*Algardi in viaggio: intorno al Crocifisso Alamandini da Roma a Bologna,
da Bologna a Roma e la sua ricezione (XVII-XIX secolo)* » 577



Tutte le statue partono da Roma. Forme e metodi a confronto

Il volume raccoglie gli interventi presentati nel convegno *Tutte le statue partono da Roma: scultura barocca tra centro e periferia (1630-1750)*, svoltosi a Roma presso la Fondazione Camillo Caetani il 12 e 13 febbraio 2026. L'incontro si colloca all'interno delle attività del progetto PRIN *Peripheral Baroque Sculpture 1630-1750: Knowledge and Engagement. Census and Digital Atlas of the Lazio Provinces and the Border Areas*, di cui il convegno, preceduto da *workshops* svolti presso gli atenei di Firenze e di Salerno, ha rappresentato una occasione di restituzione pubblica dei risultati della ricerca e, al tempo stesso, un momento di confronto con studiosi della produzione artistica barocca nelle sue molteplici dimensioni storiche, sociali e culturali.

Il progetto è scaturito dall'esigenza di affrontare in maniera sistematica un ambito della storia dell'arte ancora solo parzialmente esplorato: la diffusione della scultura barocca nello Stato della Chiesa tra i primi decenni del Seicento e la metà del secolo successivo, partendo dall'attuale regione Lazio e indagando anche le aree geografiche di confine con Toscana, Umbria, Abruzzo e Campania. Se la storiografia ha da tempo riconosciuto a Roma un ruolo centrale nello sviluppo della scultura europea del XVII secolo – grazie alla presenza di artisti di straordinaria statura, basti citare Gian Lorenzo Bernini o Alessandro Algardi, e alla concentrazione di grandi cantieri promossi dalla committenza pontificia, ecclesiastica e aristocratica – rimane ancora da approfondire con maggiore ampiezza e sistematicità il modo in cui modelli, linguaggi e pratiche operative elaborati nel contesto romano si siano diffusi e trasformati nei territori circostanti, generando a loro volta opere nuove.

Nel corso degli ultimi decenni gli studi sulla scultura barocca hanno conosciuto un significativo vigore e rinnovamento metodologico. Accanto alle tradizionali ricerche attributive e monografiche, l'attenzione degli studiosi si è progressivamente estesa ai contesti di produzione, alle reti di bottega, alle dinamiche della committenza e ai processi di circolazione delle opere. In questa prospettiva la scultura appare sempre più come il risultato di un sistema complesso di relazioni, in cui la sua realizzazione coinvolge una pluralità di attori – artisti, assistenti, scalpellini, fonditori, trasportatori, intermediari, committenti – e presuppone l'esistenza di infrastrutture materiali e organizzative capaci di sostenere la produzione e la diffusione delle sculture.

È proprio in questo senso che Jennifer Montagu ha proposto la felice espressione di "industria dell'arte" per descrivere le realtà produttive della scultura romana del

Seicento: un sistema articolato e altamente specializzato in grado di far fronte a una domanda crescente di opere destinate all'Urbe e a numerose città e piccoli borghi dell'Italia e dell'Europa.

All'interno di queste dinamiche Roma svolse indubbiamente un ruolo di primo piano. La città costituiva il principale laboratorio di sperimentazione formale e il luogo in cui si concentravano i grandi protagonisti della scultura barocca, non solo i già citati Gian Lorenzo Bernini e Alessandro Algardi, con Andrea Bolgi, François Duquesnoy e Giuliano Finelli, ma la generazione successiva composta da artisti di vaglia come Ercole Ferrata, Antonio Raggi, Domenico Guidi, Giuseppe Mazzuoli, fino a quelle degli scultori attivi agli inizi del XVIII secolo, quali Camillo Rusconi, Lorenzo Ottoni, Bernardino Cametti e Filippo della Valle, tra gli altri. Le loro botteghe, spesso strutturate come vere e proprie officine, divennero centri di formazione e di produzione dai quali uscivano modelli destinati a essere replicati, adattati e diffusi in contesti geografici anche molto lontani.

Tuttavia, se la centralità di Roma è un dato acquisito, resta ancora da comprendere pienamente in che modo questo sistema produttivo si articolasse sul territorio e quali dinamiche regolassero la diffusione delle opere e dei modelli al di fuori del contesto urbano. Il titolo scelto per il convegno *Tutte le statue partono da Roma* allude volutamente a questa centralità, ma intende al tempo stesso problematizzarla. Più che descrivere un processo lineare di irradiazione dal centro verso la periferia, contesti sui quali hanno riflettuto Carlo Ginzburg ed Enrico Castelnuovo, esso suggerisce infatti di interrogarsi sulle molteplici modalità attraverso cui le opere scultoree venivano concepite, realizzate, trasportate e installate nei diversi contesti territoriali. Altrettanto frequentemente i modelli elaborati a Roma venivano reinterpretati da artisti attivi nei contesti locali, dando luogo a fenomeni di adattamento e di rielaborazione che contribuiscono a definire la specificità di una grammatica formale più vernacolare, ovvero intesa nell'accezione poetica di linguaggio colorito e caratteristico di una comunità, volto alla semplicità espressiva ma, al tempo stesso, ad assumere un tono riconoscibile e identitario. La periferia non appare dunque soltanto come un luogo di ricezione passiva dei modelli romani, ma anche come uno spazio di mediazione culturale e di produzione artistica dotato di una propria autonomia.

Il progetto PRIN *Peripheral Baroque Sculpture 1630-1750* ha inteso proprio indagare queste dinamiche; l'area geografica si è rivelata particolarmente significativa poiché al centro di una fitta rete di località che, nel corso del Seicento e della prima metà del Settecento, furono teatro di importanti iniziative artistiche promosse da ordini religiosi, famiglie aristocratiche e municipalità.

Uno degli obiettivi principali della ricerca è stato compiere un censimento sistematico delle opere scultoree barocche presenti in questi territori, seguendo le principali direttrici viarie, con particolare attenzione alla loro collocazione originaria, alle

vicende conservative e ai contesti di committenza. Tale lavoro di ricognizione ha costituito la base per la costruzione di un atlante digitale (<https://peripheralbaroque.unifi.it/>), pensato come uno strumento di ricerca e di divulgazione capace di integrare dati storico-artistici, documentari e geografici. Il suo sviluppo, consentito dal Laboratorio LiEC dell'Università degli Studi di Firenze, e il progressivo avanzamento nell'implementazione, da parte delle due unità di ricerca, e il suo utilizzo ha consentito di sviluppare nuove modalità di analisi e di visualizzazione dei dati, rendendo possibile una lettura più dinamica delle relazioni tra opere, artisti, botteghe e luoghi di produzione. La dimensione cartografica dell'atlante permette, ad esempio, di ricostruire le traiettorie della circolazione delle sculture, di individuare le aree di maggiore concentrazione delle commissioni e di mettere in relazione i diversi centri produttivi che partecipavano al sistema della scultura barocca.

In questo contesto il convegno ha rappresentato un momento di verifica e di apertura del progetto verso la comunità scientifica e un più ampio uditorio di appassionati, reso possibile dalla Fondazione Camillo Cateani e dal suo Presidente Antonio Rodinò di Miglione. L'incontro è stato concepito come uno spazio di confronto su alcune delle principali questioni che emergono dallo studio della scultura barocca in rapporto ai contesti territoriali e alle dinamiche della produzione artistica. I contributi presentati sono stati organizzati attorno ad alcune linee tematiche che riflettono altrettanti ambiti di indagine, e introdotti dalla *keynote lecture* affidata a Tomaso Montanari, che ha analizzato l'invio di opere di Gian Lorenzo Bernini destinate a illustri committenti internazionali, aprendo così a quel fenomeno della diffusione del barocco romano in questo specifico caso amplificato anche dalla cospicua produzione di traduzioni a stampa delle invenzioni del maestro¹.

Una prima sezione, dedicata alla *Scultura tra contesti e narrazioni*, propone uno sguardo sulla scultura barocca legato ai contesti sociali e culturali nei quali le opere furono prodotte e percepite. I contributi qui raccolti di Angela Orlandi, Anna D'Ambrósio, Alessandra Rodolfo, Giuseppina Merola e Vittoria Brunetti, mostrano infatti come la comprensione della scultura tra Sei e Settecento richieda di considerare non soltanto le opere e i loro autori, ma anche le dinamiche della committenza e il tessuto economico, le condizioni materiali dei cantieri del Museo Pio Clementino, della cappella di Sant'Isidoro a Frascati e la Cattedrale di Montefiascone, e le modalità attraverso cui le opere furono descritte e interpretate nelle fonti contemporanee e dai viaggiatori stranieri.

¹ Il video della *keynote lecture* di Tomaso Montanari è disponibile *on line* all'indirizzo web <https://peripheralbaroque.unifi.it/attivita-e-pubblicazioni>, 12 febbraio, parte 1, 11:20/57:00.

La seconda parte, dedicata a indagare *Problemi tecnici e forme della sperimentazione*, ha affrontato alcuni aspetti che caratterizzarono la produzione scultorea tra Sei e Settecento, affidando gli affondi a Giuliano Colicino, Antonio Marras, Antonio Russo e Adriano Amendola.

In particolare, sono emerse le modalità di trasporto e circolazione delle sculture e le pratiche commerciali nella diffusione delle opere, nonché il rapporto tra architettura e scultura generando soluzioni compositive innovative, non ultima l'importanza del restauro di opere antiche e moderne che ha evidenziato il ruolo di Pompeo Ferrucci, quale autore del completamento della bozza della prima versione del *Cristo della Minerva*, oggi a Bassano Romano.

La terza sezione è stata incentrata sull'*Importanza dei committenti*, figure fondamentali nel definire i programmi scultorei e nel determinare le scelte iconografiche e stilistiche. L'analisi delle strategie di autorappresentazione delle élites ecclesiastiche e aristocratiche consente di comprendere meglio le motivazioni che stanno alla base delle commissioni e di ricostruire le reti di relazioni che collegavano i centri periferici all'Urbe. I saggi di Francesco Federico Mancini, Chiara Carpentieri e Maria Celeste Cola analizzano alcuni aspetti di questo complesso fenomeno attraverso casi di studio esemplari che vedono coinvolti lo scultore Leonard Chail-leau, attivo tra Provenza, Umbria e Marche con un soggiorno a Roma, le famiglie Albani e Ruspoli.

La quarta e la quinta sezione sono state dedicate agli altri centri produttivi con particolare attenzione ai processi di adattamento e di trasformazione dei linguaggi figurativi. In questa prospettiva sono intervenuti Daniele Sanguineti per il contesto genovese, Giuseppe Dardanella e Donato Salvatore per quello di Torino, mentre Gianluca Forgione, Elisa Acanfora e Filippo Aruanno si sono concentrati sulla scultura prodotta a Napoli e le propaggini del Vicereame, giungendo a toccare persino il Nuovo Mondo. Venezia è stata rappresentata al convegno dall'intervento di Maichol Clemente incentrato su Tommaso Rues, contributo non presente agli atti.

L'ultima sezione, dedicata alla *diffusione dei modelli romani*, ha inteso analizzare le modalità attraverso cui le invenzioni scultoree si propagarono in ambiti geografici diversi, grazie al mercato dell'arte, alla mobilità degli artisti e alle reti della committenza internazionale. Paolo Coen, Cristiano Giometti, Antonello Ricco, Teresa Leonor Vale, Grégoire Extermann e Carla Mazzarelli hanno esaminato da diversi punti di vista la ricchezza e la polifonia di questo fenomeno che ha coinvolto aree geografiche più prossime all'Urbe come Ronciglione e Montecassino fino ad arrivare in Terrasanta e al massiccio invio di sculture romane in Portogallo.

Gli studi raccolti in questo volume speciale di *Marmora et Lapidea*, grazie al sostegno della Fondazione Franzoni di Genova e all'entusiastica adesione del Direttore Claudio Paolucci, restituiscono la ricchezza e la varietà delle prospettive emerse

nel corso del convegno. Attraverso l'analisi di casi di studio specifici, di contesti territoriali o di problematiche più generali, i contributi offrono nuovi elementi per comprendere la complessità dei rapporti tra centro e periferia nella produzione artistica barocca. Nel loro insieme essi mostrano come la diffusione della scultura romana non possa essere interpretata soltanto come un fenomeno di irradiazione unidirezionale, ma debba essere letta piuttosto come il risultato di una rete dinamica di relazioni, scambi e adattamenti. Il volume rappresenta dunque una prima tappa di un percorso di ricerca più ampio, auspicabilmente destinato a svilupparsi con future ricerche in territori ancora da indagare. La progressiva costruzione dell'atlante digitale e l'ampliamento del censimento delle opere consentiranno infatti di approfondire la conoscenza di questo patrimonio e di aprire nuove prospettive di studio sulla geografia culturale della scultura barocca.

Se il titolo del convegno evoca provocatoriamente l'idea che "tutte le statue partano da Roma", i saggi qui raccolti mostrano come la realtà storica sia molto più articolata: le opere viaggiano, i modelli si trasformano, gli artisti si spostano e le periferie diventano a loro volta luoghi di elaborazione e di produzione scultorea.

È proprio nell'analisi di queste dinamiche che si coglie uno degli aspetti più fecondi del progetto *Peripheral Baroque Sculpture* e, più in generale, sulla circolazione delle forme artistiche nell'età moderna.

Adriano Amendola e Cristiano Giometti



Filippo Aruanno

Nuove aggiunte a Nicola Fumo tra Basilicata, Puglia e Nuovo Mondo

Abstract ITA

Il contributo propone un aggiornamento sul percorso artistico di Nicola Fumo (Baronissi 1647-Napoli 1725), attraverso l'analisi di un gruppo di sculture lignee finora inedite attribuibili allo scultore campano, rintracciate in Basilicata, Puglia e, in casi significativi, in America Latina. Le opere vengono messe a confronto con lavori certi del maestro, evidenziando coerenze stilistiche e soluzioni formali riconducibili al suo lessico figurativo. Questa indagine, oltre ad ampliare il catalogo di Nicola Fumo, permette di riflettere sulla diffusione, nelle province meridionali, della scultura lignea napoletana tra XVII e XVIII secolo. Un ruolo determinante emerge dalle committenze dell'Italia meridionale e dell'area iberica, nonché dalla mobilità delle opere d'arte a uso devozionale connessa alle attività missionarie, quali principali vettori della fortuna della scultura di Fumo fino al Nuovo Mondo.

Abstract ENG

This article provides an update on the artistic career of Nicola Fumo (Baronissi 1647-Naples 1725), through an analysis of a group of previously unpublished wooden sculptures attributed to the Campania-born sculptor, which have been traced to Basilicata, Apulia and, in significant cases, Latin America. The works are compared with the master's authentic pieces, highlighting stylistic consistencies and formal solutions attributable to his figurative vocabulary. This study, in addition to expanding Nicola Fumo's catalogue, allows us to reflect on the diffusion of Neapolitan wooden sculpture in the southern provinces between the 17th and 18th centuries. A decisive role emerges from commissions in southern Italy and the Iberian Peninsula, as well as from the mobility of devotional artworks linked to missionary activities, which served as the main vectors for the success of Fumo's sculpture as far as the New World.

Parole chiave

Arte devozionale, Chiapas, committenza nell'Italia meridionale, committenza nella penisola iberica, Messico, Nicola Fumo, scultura lignea napoletana

Copyright © 2026 The Author(s). Open Access.

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-7-2026-f-aruanno-nuove-aggiunte-nicola-fumo>

Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**

Nell'ambito degli studi sulla scultura lignea barocca meridionale solo in tempi relativamente recenti la critica ha rivolto attenzione ai territori di Puglia e Basilicata, riconoscendone il ruolo significativo nel dibattito scientifico. Tra i momenti decisivi in questo processo è da annoverare il lavoro di ricognizione curato da Elisa Acanfora e confluito nella mostra *Splendori del barocco defilato* del 2009¹, che ha inaugurato una nuova lettura dell'arte lucana, valorizzando le botteghe locali e definendo meglio il contributo dato dai maestri napoletani, determinante per l'evoluzione figurativa del territorio, fino ad allora influenzata dalla riforma tridentina.

Muovendo da questa stagione e nel solco già tracciato dalla critica più aggiornata sulla circolazione della scultura lignea meridionale², ho parimenti concorso ad ampliare ulteriormente il quadro conoscitivo relativo agli scultori napoletani attivi nell'area³. In questo processo di revisione critica, particolare rilievo hanno assunto le indagini sul campo dedicate al patrimonio artistico delle comunità lucane⁴, che hanno consentito di accertare tanto la presenza quanto la significativa dispersione di opere di elevata qualità formale ascrivibili all'attività di Nicola Fumo.

Questo scultore, operando a Napoli in un contesto artistico di straordinaria vitalità ed emergendo come protagonista della scultura tardo-seicentesca meridionale⁵,

¹ *Splendori del barocco defilato: arte in Basilicata e ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento*, catalogo della mostra (Matera, Palazzo Lanfranchi, Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna della Basilicata, 9 luglio-10 novembre 2009; Potenza, Palazzo Loffredo, Galleria Civica Comunale, 11 luglio-18 ottobre 2009), a cura di E. Acanfora, Firenze, Mandragora, 2009.

² *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, atti del convegno internazionale di studi (Lecce, 9-11 giugno 2004), vol. 2, a cura di L. Gaeta, Galatina, Congedo editore, 2007; *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*, catalogo della mostra (Lecce, chiesa di San Francesco della Scarpa 16 dicembre 2007-28 maggio 2008), a cura di R. Casciaro, A. Cassiano, Roma, De Luca Editori, 2007; I. Di Liddo, *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo: Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo*, Roma, De Luca Editori, 2008; *Sculture in legno in Calabria: dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Altomonte, Museo Civico 30 luglio 2008-31 gennaio 2009), a cura di P. Leone de Castris, Napoli, Paparo Edizioni, 2009; *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Gallerie d'Italia - Palazzo Zevallos Stigliano 28-30 maggio 2015), a cura di P. Leone de Castris, Napoli, Artstudiopaparo, 2015, ai quali si affiancano puntuali rimandi alla precedente letteratura.

³ Tra i contributi più significativi a mia firma si segnalano in special modo le prime ricostruzioni biografiche degli artisti partenopei, pugliesi e lucani, oltre che alle schede delle opere nel catalogo della mostra a cura di E. Acanfora, *Splendori cit.*, pp. 273-291.

⁴ Si rammenta, tra tutte, la giornata di studi "Barocco in Rabatana. Arte a Tursi nel Settecento", a cura di E. Acanfora, Tursi, Sala consiliare, 19 marzo 2010.

⁵ Un primo vaglio sistematico volto a ricomporre e ordinare il quadro relativo al profilo biografico

seppe compiutamente sviluppare rapporti fecondi e di osmosi con scultori e con pittori del suo tempo, che influenzarono profondamente il suo linguaggio espressivo⁶.

Se la critica ha fin qui delineato più volte i principali tratti del suo profilo biografico e stilistico⁷, permane a questo punto degli studi l'esigenza di una più ampia catalogazione delle opere⁸. L'indagine condotta in Basilicata e nei territori limitrofi intende perciò offrire aggiuntivi elementi, a cominciare dalla statua lignea della *Madonna con Bambino* [fig. 1], oggi nella chiesa della Madonna delle Grazie di Tursi, ma originariamente collocata in cattedrale⁹.

di Nicola Fumo è costituito da G. Merola, *Officine di scultura tra Napoli e la Spagna: Nicola Fumo e gli scultori in legno tra Sei e Settecento*, Roma, De Luca Editori, 2021, con rimando alla bibliografia precedente.

⁶ A riguardo cfr. G. Merola, *Nell'orbita di Cosimo Fanzago: gli esodi di Nicola Fumo e Lorenzo Vaccaro*, in *Lo sguardo di Orione: studi di storia dell'arte per Mario Alberto Pavone*, a cura di A. Amendola, L. Lorizzo, D. Salvatore, Roma, De Luca Editori, 2020, pp. 103-108; R. Casciaro, *Nicola Fumo nel Salento: un'aggiunta e una restituzione*, in *Paesaggi di pietra e di verzura: omaggio a Vincenzo Cazzato*, a cura di F. Del Sole, Roma, Gangemi Editore, 2023, pp. 210-211.

⁷ Si ricordano anche M. Pasculli Ferrara, *Fumo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 50 (1998), pp. 734-737; R. Casciaro, *In grande e in piccolo: Nicola Fumo e il "formato terzino"*, in *Interventi sulla "questione meridionale". Saggi di storia dell'arte*, a cura del Centro studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale "Giovanni Previtali", Roma, Donzelli, 2005, pp. 297-303; Idem, *Due botteghe a confronto: intaglio e policromia nelle sculture di Gaetano Patalano e Nicola Fumo*, in *La statua e la sua pelle: artigiani tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, a cura di R. Casciaro, Galatina, Congedo editore, 2007a, pp. 221-245; Idem, *Napoli vista da fuori: sculture di età barocca in Terra d'Otranto e oltre*, in *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*, catalogo della mostra (Lecce, chiesa di San Francesco della Scarpa 16 dicembre 2007-28 maggio 2008), a cura di R. Casciaro-A. Cassiano, Roma, De Luca Editori, 2007b, pp. 49-74; Idem, *Seriazione e variazione: sculture di Nicola Fumo tra Napoli, la Puglia e la Spagna*, in *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, atti del convegno internazionale di studi (Lecce, 9-11 giugno 2004), vol. 2, a cura di L. Gaeta, Galatina, Congedo editore, 2007c, pp. 245-280.

⁸ L'avvio di un censimento delle opere in Italia e in Spagna, comprendenti quelle autografe esistenti, quelle solo documentate, le opere non rintracciate o scomparse e quelle attribuite, permane al momento in un primo regesto redatto in R. Casciaro, *Fortuna critica della scultura barocca napoletana in legno: qualche osservazione e l'avvio di un censimento "ragionato"*, in *Abruzzo: un laboratorio di ricerca sulla scultura lignea*, convegno internazionale di studi (Chieti, Campus universitario 29-30 ottobre 2009), a cura di G. Curzi-A. Tomei, in «Studi medievali e moderni: arte letteratura storia», XV/I-II, 29-30 (2011), pp. 292-298.

⁹ A. Nigro, *Memoria topografica storica sulla città di Tursi e sull'antica Padosia di Eraclea, oggi Anglona*, Napoli, Raffaele Miranda, 1851, p. 23; R. Ruotolo, scheda ministeriale 1975, OA 1700039865.

L'opera entra nel dibattito critico nel 2005¹⁰, quando Gian Giotto Borrelli la attribuisce a Pietro Patalano per analogie con la *Madonna della Carità* di Licata¹¹. In seguito però, in occasione della mostra fiorentina del 2017 sulla scultura lignea lucana, Elisa Acanfora¹², accogliendo una mia proposta, l'ha presentata come opera di Nicola Fumo, basando l'attribuzione su riscontri stilistici e tipologici della morbida resa degli incarnati e dei volti che, insieme al registro espressivo misurato e pacato, richiamano le opere certe di Fumo come il busto di *Santa Fausta* a Salandra¹³, mentre i tratti del Bambino rimandano all'*Angelo custode* di Santa Maria Egiziaca a Pizzofalcone¹⁴. Completano il quadro l'originale decorazione floreale a stampo, non alterata da ridipinture, ricorrente in molte delle opere note dello scultore campano¹⁵, per esempio nel *San Gregorio taumaturgo* a Crotone, del 1721¹⁶, ambito cronologico entro il quale è più corretto collocare anche la scultura in esame.

La presenza di Fumo nel contesto artistico tursitano non è però da considerarsi come un episodio isolato, poiché il nome dello scultore si lega anche all'esecuzione di un articolato retablo ligneo raffigurante l'*Annunciazione* [fig. 2], rimasto sin qui estraneo al dibattito critico.

¹⁰ G.G. Borrelli, *Sculture in legno di età barocca in Basilicata*, Napoli, Paparo, 2005, p. 29, fig. 77.

¹¹ G. Ingaglio, in *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal rinascimento al barocco*, catalogo della mostra (Palermo, Real Albergo dei Poveri 10 dicembre 2000-30 aprile 2001), a cura di M.C. Di Natale, Milano, Charta, 2001, p. 541, scheda 38.

¹² Come ricordato da Elisa Acanfora (*Maternità divine: sculture lignee della Basilicata dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra, (Firenze, Sacro della basilica di Santa Croce 16 dicembre 2017-24 marzo 2018), a cura di E. Acanfora, Firenze, Aska, 2017, p. 54) la statua presenta su un piedistallo posticcio l'iscrizione: «A DI[VOZIO]NE DI GIUSEPPE FEDERICI 1887», riferibile a un vecchio intervento di restauro di cui viene ricordato il committente.

¹³ Essa è in *pendant* con il busto di *San Donato*, anch'esso firmato nella pedagna originale dallo stesso scultore campano, come ho potuto verificare direttamente in occasione della mostra lucana *Splendori del barocco defilato* (2009), nella quale le due sculture furono esposte congiuntamente. Cfr. F. Aruanno, in *Splendori*, cit., p. 154, schede 68-69, figg. 68-69.

¹⁴ P. Di Maggio, in *Sculture di età barocca*, cit., pp. 276-279, scheda 56.

¹⁵ Un esempio emblematico è costituito dall'*Assunta* del Duomo di Lecce su cui cfr. V. Rossi, in *Sculture di età barocca*, cit., pp. 260-261. Significativo, in tal senso, il saggio di Raffaele Casciaro (*Due botteghe a confronto*, cit., pp. 221-245), che mette in evidenza come l'impiego dell'analisi scientifica nello studio delle opere lignee di Nicola Fumo debba supportare e integrare le tradizionali indagini stilistiche.

¹⁶ G. Leone, in *700 anos de arte italiana: obras primas da Calabria*, catalogo della mostra (San Paolo del Brasile, Museu de Arte Brasileira 25 settembre-13 novembre 2005), a cura di S. Abita, G. Leone, R. Vodret, San Paolo del Brasile, Cafe editora, 2005, p. 188, scheda 54.

Conservato fino a pochi decenni fa nel braccio sinistro della cattedrale di Tursi¹⁷, il complesso scultoreo fu purtroppo distrutto nell'incendio del 1988, che cancellò l'intero apparato decorativo dell'edificio. Oggi ne resta memoria solo attraverso alcune riproduzioni fotografiche¹⁸, sufficienti tuttavia a restituirne l'elevata qualità e a misurarne altresì la gravità della perdita.

L'opera si articolava su un tavolato ligneo dipinto concepito come una quinta teatrale, entro cui le figure si disponevano con enfasi in un impianto unitario e dinamico. L'illusoria prospettiva del finto pavimento dilatava poi lo spazio e amplificava la presenza dei personaggi, richiamando, seppur in forma più rarefatta, soluzioni liriche e sospese analoghe a quelle adottate da Gaetano Patalano nell'Incoronazione di Cadice del 1693¹⁹.

A corroborare in modo dirimente la paternità a Nicola Fumo che qui si propone è inoltre il rinvenimento del monogramma «NF» [fig. 3], originariamente apposto nell'angolo inferiore sinistro della macchina lignea, che ho individuato grazie all'ingrandimento della documentazione fotografica e che consente perciò di sciogliere ogni residua incertezza sulla sua paternità.

Quand'anche però si volesse prescindere da tale acquisizione, giungendo persino a metterne in dubbio l'autenticità con eccessivo rigore critico²⁰, l'analisi stilistica condotta sulla base delle immagini di repertorio sarebbe, di per sé, sufficiente a rilevare stringenti consonanze con il linguaggio di Nicola Fumo.

Infatti, nella figura di Maria così come nei turbinosi cherubini disposti in sequenza emerge una convergenza stilistica che richiama i modelli elaborati da Fumo nelle

¹⁷ A. Nigro, *Memoria topografica*, cit., p. 23; R. Ruotolo, scheda ministeriale 1975, OA 1700039834; R. Bruno, *La cattedrale della SS. Annunziata. Note storiche ed artistiche*, Polico-ro, Grafidea, 2000, p. 24.

¹⁸ Fotografia bianco e nero, SBAS MT E6064, fornitami dalla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio della Basilicata che ringrazio per la gentile concessione.

¹⁹ A. Di Lustro, *Gli scultori Gaetano e Pietro Patalano tra Napoli e Cadice*, Napoli, Arte Tipografica, 1993, p. 46, figg. 17-18.

²⁰ Il rinvenimento di tale monogramma, ove lo si voglia ritenere autentico e non già esito di un rifacimento postumo, assumerebbe i tratti di un vero *unicum* nel repertorio delle opere recanti sulle pedagne l'iscrizione della firma dello scultore. A mio parere però, se, da un lato, appare difficilmente casuale la coincidenza delle lettere "NF" con le iniziali di Nicola Fumo, dall'altro risulterebbe poco persuasivo ipotizzare che l'indicazione dell'autore dell'opera con il suo monogramma sia frutto di un'invenzione arbitraria o di una tradizione orale, maldestramente recepita e tradotta in forma grafica da un restauratore. Ciò nondimeno, tale considerazione non può esimerci dal valutare con la dovuta cautela quanto i supporti di questi manufatti lignei siano stati, nel corso del tempo, oggetto di interventi, alterazioni e manomissioni, tali da imporre una prudente giudizio critico basandoci principalmente sull'evidenza stilistica disponibile.

Immacolata di Siviglia e di collezione privata²¹. Ancor più qualificante del suo lessico figurativo è l'Angelo annunciante, confrontabile con l'*Angelo custode* di Cadice²², databile nel finale del Seicento, e, in forma più marcata, con il *San Michele* a Castrignano del Capo del 1707²³, periodo in cui appare più coerente collocare l'esecuzione del retablo²⁴. Con entrambe queste opere, il messo celeste di Tursi manifesta la medesima grazia fisiognomica, l'elegante dinamismo dei panneggi e lo slancio formale della posa che trasforma in scultura le istanze rococò della lezione giordanesca al volgere del secolo. Tale debito stilistico risulta ancor più evidente nei dettagli delle due figure principali: dall'elegante gestualità dell'indice proteso dell'Angelo, alla postura raffinata e al paludamento artificioso della Vergine, che sono dei rimandi chiaramente osservabili nel dipinto di Giordano [fig. 4] con il medesimo soggetto, conservato al Metropolitan di New York²⁵. L'incendio del 1988, quindi, ci lascia l'amarrezza per averci privato irrimediabilmente di un esempio significativo del barocco meridionale partenopeo, un *unicum* nel repertorio finora noto di Fumo per l'episodio mariano inscenato all'interno di un tavolato dipinto²⁶, tema che parallelamente venne affrontato anche da Pietro Patalano a Roccanova (1707)²⁷ e da Colombo a Sant'Arsenio (1709)²⁸.

²¹ R. Casciaro, *Napoli vista da fuori*, cit., Roma, 2007b, p. 66, figg. 38, 40.

²² E. Romero de Torres, *Catalogo monumental de Càdiz*, Càdiz, 1934, p. 344, fig. 227; R. Alonso Moral, *Fama y fortuna de Nicola Fumo en España. Obras y comitentes*, in *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Gallerie d'Italia - Palazzo Zevallos Stigliano 28-30 maggio 2015), a cura di P. Leone de Castris, Napoli, Artstudiopaparo, 2015, pp. 97, 103, fig. 4.

²³ R. Casciaro, in *Sculture di età barocca*, cit., 2007, pp. 274-275, scheda 55.

²⁴ L'opera dovette verosimilmente precedere il completamento, nel 1720, della cappella del Santissimo su commissione del vescovo Domenico Sabbatino (1702-1721), come attesta un cartiglio marmoreo un tempo visibile sulla facciata esterna. Cfr. A. Nigro, *Memoria topografica*, cit., 1851, p. 22.

²⁵ O. Ferrari-G. Scavizzi, *Luca Giordano: l'opera completa*, Napoli, Electa, vol. 2, 1992, p. 573, fig. 287.

²⁶ È opportuno segnalare che, nel corso della recente giornata internazionale di studi "*Nicola Fumo a trecento anni dalla morte*", a cura di Pierluigi Leone de Castris e svoltasi presso l'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli il 16 dicembre 2025, Giuseppina Merola ha reso nota un'ulteriore acquisizione ascrivibile allo scultore, presentando un gruppo dell'*Annunciazione* – articolato, in tal caso, in due distinti elementi – rinvenuto a Chiusa e recante sul basamento la firma e la data 1707.

²⁷ F. Giaconella, in *Splendori del barocco*, cit., p. 157, scheda 77, fig. 77.

²⁸ L. Gaeta, *Note su un libro recente e un Lantriceni ritrovato*, in *Ottant'anni di un Maestro: omag-*

Il consolidamento degli studi su Nicola Fumo consente oggi attribuzioni più sicure, sostenute da ricerche territoriali e interventi conservativi, sui quali è stato possibile fondare la riscoperta della *Santa Rosa da Viterbo* [fig. 5] a Lauria Superiore²⁹.

La statua si dispone in un elegante ancheggiamento, bilanciato dall'inclinazione di busto e volto, che rimanda a un repertorio ricorrente nelle versioni spagnole della *Santa Teresa* e in altre opere napoletane³⁰. Il gesto delle braccia aperte, dalla gestualità accostante e teatrale già sperimentata da Fumo nei capolavori leccesi, richiama invece il modello del *San Longino* berniniano in San Pietro, verosimilmente mediato dalla circolazione delle incisioni³¹.

Databile al secondo decennio del XVIII secolo, la *Santa Rosa* apre all'individuazione di un coerente nucleo di sculture lucane finora ignote – tra cui la *Santa Chiara* di Rivello, il *San Felice da Cantalice* e il *Sant'Antonio da Padova* di Muro Lucano [figg. 6-8]³² – in cui Fumo approda a una matura sintesi tra il naturalismo tardo-barocco di matrice giordanesca ed un'elegante compostezza classicista, prossima all'esperienza di Paolo de Matteis, come suggerisce il confronto tra il *Sant'Antonio* scolpito e quello dipinto dal pittore cilentano³³.

Nei tratti del santo padovano con il Bambino, in più, si colgono nitidamente i rimandi alla dolcezza mistica dei volti e la raffinata resa formale suggeriti nel gruppo

gio a Ferdinando Bologna, a cura di F. Abbate, Napoli, Paparo, 2006, pp. 516-517, 522, fig. 1.

²⁹ R. Ruotolo, scheda ministeriale 1986, OA 1700040125.

³⁰ G. Merola, *Novità su Nicola Fumo. I Santi Patroni nella produzione lignea dello scultore in ambito salernitano*, in *Santi patroni in Puglia e in Italia meridionale in età moderna. Modelli in legno, tecniche e pratiche culturali. Studi in ricordo di Vincenzo Pugliese*, a cura di I. Di Liddo, M. Pasculli Ferrara, Fasano, Schena Editore, 2017, pp. 80-81, 90, fig. 6; Eadem, *Officine di scultura*, cit., pp. 131-132, fig. 39; P. Di Maggio, in *Sculture di età barocca*, cit., pp. 276-279.

³¹ B. Ciuffa, *Bernini tradotto. La fortuna attraverso le stampe del tempo (1620-1720)*, Roma, Artemide, 2018; Ringrazio Elisa Acanfora del suggerimento per l'opportuno richiamo all'opera di Bernini e rimando al suo saggio qui presentato per un'analisi più approfondita della diffusione dei modelli della scultura barocca romana e della loro recezione nella scultura barocca meridionale. Tra gli esiti più emblematici si annovera la celebrata statua del *Cristo caduto* del 1698 presente nella chiesa di San Ginés a Madrid, che, direttamente o per il tramite di una traduzione a stampa, rielabora in scala monumentale il modello del piccolo bronzo ideato da Alessandro Algardi (cfr. G.G. Borrelli, *Sculture in legno*, cit., p. 19; R. Casciaro, *Napoli vista da fuori*, cit., pp. 65-66).

³² La statua di *Santa Chiara* proviene dalla chiesa di Sant'Antonio da Padova a Rivello, su cui R. Ruotolo, scheda ministeriale 1995, OA 17 00135708; mentre il *Sant'Antonio da Padova* e il *San Felice da Cantalice* dalla chiesa cappuccina di Muro Lucano, su cui M. Forti, scheda ministeriale 1992, OA 1700132466; Idem, schede ministeriale 1992, OA 1700132468.

³³ Cfr. E. Acanfora, *Splendori del barocco*, cit., p. 18. L'opera, già nella chiesa di Santa Maria della Platea a Genzano di Lucania, malauguratamente risulta oggi trafugata.

scultoreo dello stesso soggetto [fig. 9] recentemente apparso prima in un'asta a Barcellona per essere poi acquisito nel 2025 dal Museo del Prado dove oggi è esposto, e attribuito, con ragione, al *corpus* di Nicola Fumo del primo decennio del Settecento³⁴. Allo stato delle cose però, poco o nulla si conosce sulla provenienza originaria dell'opera se non quanto riportato nel catalogo antiquariale che ne esclude perentoriamente l'origine spagnola³⁵.

A questo punto, non sorprende più che Nicola Fumo continui a occupare un ruolo di rilievo nel contesto iberico. Già Bernardo De Dominici ricordava come lo scultore «molte commissioni ebbe pel regno, per Sicilia, e più per la Spagna, dove inviò opere bellissime da lui scolpite in marmo ed in legno»³⁶, apprezzate per l'eleganza rispetto al più marcato naturalismo iberico³⁷. D'altronde, nel quadro dell'esportazione di sculture napoletane verso il mercato ispanico³⁸, documentata sin dalle

³⁴ La Suite. Subastas galerie, asta 108, lotto 31, 26 novembre 2024, <<http://www.suitesubastas.com/www/articulo?codArticulo=34350>>; <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/aparicion-del-nio-jesus-a-san-antonio-de-padua/f61aac38-c5d3-4a34-a9aa-22ca535a74eb/>>.

³⁵ La scheda museale riporta come origine: «Mercato dell'arte, Germania; Acquisito dal Museo del Prado con fondi propri da Albahaca FFSS, SL, Barcellona, 2025».

³⁶ B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani. Non mai date alla luce da autore alcuno. Scritte da Bernardo De Dominici napoletano*, tomo III, Napoli, Nella Stamperia del Ricciardi, 1745, p. 188.

³⁷ A. Di Lustro, *Gli scultori*, cit. pp. 36-37; R. Alonso Moral, *Fama y fortuna*, cit., p. 75; L.E. Alcalá, «...Fatiga, y cuidados, y gastos, y regalos...»: Aspectos de la circulación de la escultura napolitana a ambos lados del Atlántico, in «Libros de la corte. Tejiendo redes-acortando distancias. Arte entre España e Hispanoamérica», IX/5 (2017), p. 171.

³⁸ Mi riferisco *in primis* ad Aniello Stellato, ai fratelli Aniello e Michele Perrone, a Giacomo Colombo e a Gaetano Patalano. Sulle opere di questi inviate in Spagna si veda A. Di Lustro, *Gli scultori*, cit.; M.M. Estella, *La escultura napolitana en España: comitentes, artistas y dispersión*, in *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, atti del convegno internazionale di studi (Lecce, 9-11 giugno 2004), vol. 2, a cura di L. Gaeta, Galatina, Congedo editore, 2007, pp. 93-122; R. Alonso Moral, *La scultura lignea napoletana in Spagna nell'età del barocco: presenza e influsso*, in *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*, catalogo della mostra (Lecce, chiesa di San Francesco della Scarpa 16 dicembre 2007-28 maggio 2008), a cura di R. Casciaro-A. Cassiano, Roma, De Luca Editori, 2007, pp. 75-86; I. Di Liddo, *La circolazione*, cit.; G. Varriale, *Napoli e Valencia negli anni di Filippo IV*, in *Il Mediterraneo delle città: scambi, confronti, culture, rappresentazioni*, a cura di F. Salvatori, Roma, Viella, 2008, pp. 265-297; R. Casciaro, *Fortuna critica*, cit., pp. 273-298; R. Alonso Moral, *Tras las huellas del escultor Aniello Perrone: una contribución española*, in «Kronos: periodico del DBAS, Dipartimento Beni Arti Storia», 14 (2011), pp. 235-240; M. Sáez González, *Del Reino de Nápoles a las Clarisas de Monforte de Lemos. Escultura del siglo XVII en madera*, Lugo, Diputación de Lugo, 2012, pp. 18-24; J. Urrea Fernández, *El relicario napolitano del duque de Lerma en el convento de San Pablo de Valladolid*, in *Viridarium Novum*.

osservazioni di Giovan Battista Pacichelli³⁹, Fumo si distinse infatti per particolare autorevolezza, affermandosi come una delle figure centrali nel dialogo artistico tra Napoli e la penisola iberica. Non a caso la sua fortuna moderna fu riconosciuta precocemente, non in Italia ma dalla storiografia spagnola⁴⁰, che già nell'Ottocento ne consacrò il prestigio con una biografia e il censimento delle opere note⁴¹, assumendolo anche come termine di confronto per la scultura locale⁴².

Se la ricezione delle opere di Fumo in Spagna appare oggi più chiara grazie alle recenti ricerche, resta invece frammentaria la loro presenza nei territori vicereali del Nuovo Mondo e che solo di recente si è iniziato a indagare⁴³. Gli artisti parteno-

Studi di Storia dell'Arte in onore de Mimma Pasculli Ferrara, a cura di C.D. Fonseca, I. Di Liddo, Roma, De Luca Editori, 2020, pp. 18-24; G. Merola, *Officine di scultura*, cit., 29-33.

³⁹ G.B. Pacichelli, *Lettere familiari, istoriche ed erudite tratte dalle memorie recondite dell'abate d. Gio. Battista Pacichelli, in occasione de' suoi studj, viaggi e ministeri*, Napoli, Appresso li socii Parrino e Mutii, 1695, p. 85.

⁴⁰ La fama di Fumo in Spagna è stata oggetto di numerosi studi moderni, a cominciare da R. Casciaro, *Napoli vista da fuori*, cit.; M.M. Estella, *La escultura napolitana*, cit., pp. 101-105; I. Di Liddo, *La circolazione*, cit., pp. 214-223; R. Alonso Moral, *Fama y fortuna*, cit., pp. 95-104; L. Coiro, *Fortune spagnole della scultura napoletana in legno, il caso del San Miguel di Nicola Fumo nella collezione Güell a Barcellona*, in «*Locvs amoenvs*», 15 (2017), pp. 105-115; F. Serrano Estrella, *Esculturas napolitanas en la catedral de Jaén*, in *La catedral de Jaén a examen. Los bienes muebles en el contexto internacional*, vol. 2, a cura di P.A. Galera Andreu-F. Serrano Estrella, Jaén, UJA editorial, 2019, pp. 34-85; G. Merola, *Officine di scultura*, cit., con rimando alla bibliografia precedente.

⁴¹ J.A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, II, Madrid, En la imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, p. 147. Il biografo spagnolo fu all'origine del fraintendimento che voleva Fumo trasferitosi personalmente alla corte del re di Spagna, equivoco che la storiografia successiva ha continuato a riproporre fino alle recenti precisazioni di R. Casciaro, *Seriazione*, cit., pp. 251-252, come rende noto anche R. Alonso Moral, *Fama y fortuna*, cit., p. 97.

⁴² R. Casciaro, *Fortuna critica*, cit., p. 275; R. Alonso Moral, *Fama y fortuna*, cit., p. 96.

⁴³ R. Ramos Sosa, *Escultura napolitana en Hispanoamérica: testimonios e imágenes*, in *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Gallerie d'Italia - Palazzo Zevallos Stigliano 28-30 maggio 2015), a cura di P. Leone de Castris, Napoli, Artstudiodipaparo, 2015, pp. 211-220; L.E. Alcalá, «...*Fatiga, y cuidados*», cit.; F. De Nicolo, *Un Ecce Homo attribuibile a Nicola de Mari a Lima*, in «*Esperide. Cultura artistica in Calabria*», XII/23-24 (2019) [2022], pp. 188-189; Idem, *Italia nel Perù viceregio: relazioni artistiche. Pittura, scultura ed arti applicate 1542-1821*, tesis doctorales, programa de doctorado en historia y artes, Universidad de Granada, a.a. 2023, direttore di tesi prof. Rafael Jesús López-Guzmán Guzmán; Idem, *Uno scultore per le nuove terre. Silvestro Jacobelli da Cerreto al Vicereame del Perù: nel terzo centenario dalla nascita*, Foggia, Claudio Grenzi Editore, 2024; R. Alonso Moral, *Neapo-*

pei affiancarono alle statue a grandezza naturale la produzione di piccole sculture lignee, dette in 'formato terzino', caratterizzate da elevata qualità esecutiva e finitura policroma, che ne favorì la diffusione presso committenze eterogenee, attratte tanto dalla funzione devozionale privata quanto dal contenimento dei costi e dalla facilità di trasporto⁴⁴. Anche in questo specifico ambito Fumo si distingue per il numero e la qualità delle opere eseguite per l'Italia e soprattutto per la Spagna, alcune firmate e datate⁴⁵. La concentrazione iberica di queste statuette, sebbene ancora priva di documentazione diretta, suggerisce comunque una successiva circolazione verso conventi e parrocchie dell'America Latina, favorita dai canali della Corona e dalle reti missionarie francescana e gesuita⁴⁶.

È in questo quadro perciò che propongo di collocare due inedite sculture di piccolo formato, oggi conservate presso il museo della Fundación Mario Uvence di San Cristóbal de las Casas (Chiapas, Messico), raffiguranti l'*Immacolata Concezione* [fig. 10] e l'*Assunzione della Maddalena* [figg. 11-12], che mostrano chiari tratti della produzione di Nicola Fumo⁴⁷.

Difatti, se l'*Immacolata* richiama l'esemplare di Almeida (Spagna)⁴⁸ per impianto iconografico e affinità formali, la *Maddalena* presenta corrispondenze ancora più

litan sculpture in the Hispanic world: circulation and reception, in *The creation, diffusion, and reception of Italian art in the early modern Iberian world*, edit by C.T. Gallori-B. Navarrete Prieto, New York-London, Routledge, Taylor & Francis Group, 2025, pp. 161-183.

⁴⁴ R. Casciaro, *In grande e in piccolo*, cit.; R.A. Moral, *Un mapa de la escultura italiana en España durante el "Seicento"*, in *Scultura in legno policromo d'età barocca: la produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*, atti del convegno internazionale (Genova, Università degli Studi di Genova 3-5 dicembre 2015), a cura di L. Magnani, D. Sanguineti, Genova, Genova University Press, 2017, p. 625.

⁴⁵ R. Alonso Moral, *Fama y fortuna*, cit.; G. Merola, *Officine di scultura*, cit.

⁴⁶ L.E. Alcalá, "De compras por Europa": *procuradores jesuitas y cultura material en Nueva España*, in «Goya: revista de arte», 318 (2007), pp. 141-158; Eadem, "Fatiga, y cuidados", cit., pp. 170-171, in cui si afferma che «Es llamativa la frecuencia con la cual aparecen religiosos facilitando el movimiento de obras a finales del siglo XVII, algo que se corrobora también en la documentación conocida sobre la circulación en Hispanoamérica, siendo los jesuitas muy activos en ello».

⁴⁷ Le due sculture, finora non affrontate dalla critica, sarebbero state ricondotte a un ambito guatemalteco, come risulta da un breve carteggio intercorso con il direttore Mario Uvence. Esprimo, inoltre, il mio più vivo ringraziamento a Pablo Francisco Amador Marrero, docente presso la Universidad Nacional Autónoma de México, per la generosa disponibilità del materiale fotografico e per le informazioni essenziali per la definizione delle due sculture oggetto di studio e da lui precedentemente catalogate su incarico della fondazione messicana.

⁴⁸ G. Merola, *Officine di scultura*, cit., pp. 128-129, fig. 36, con rimando alla bibliografia precedente.

persuasive con le monumentali *Assunta* e *San Giovanni Evangelista in gloria* eseguite da Fumo per la città di Lecce⁴⁹. Pur in forma più contenuta, la composizione messicana mantiene parimenti un impianto verticale dinamico di ascendenza giordanesca, con la figura principale dominante e il moto ascensionale scandito dagli angeli alla base, a intensificare la tensione mistica.

Le strette analogie con lo stile del maestro confermano dunque l'attribuzione, mentre il moto spiraliforme più controllato, i drappaggi meno concitati e l'espressività più misurata suggeriscono una datazione posteriore all'*Assunta* (1689) e prossima invece al *San Giovanni* (circa 1695), senza oltremodo oltrepassare la fine del secolo.

Va detto anche che il soggetto, tratto dalla *Legenda Aurea*, si risolve in una formulazione compositiva in sintonia con la sensibilità della committenza spagnola, cui Fumo pare attingere sia dai modelli romani di Legros⁵⁰ sia da precedenti pittorici iberici, come l'*Assunzione della Maddalena* di Ribera, già all'Escorial⁵¹, e la versione di Antolínez al Prado⁵² [fig. 13]. Da questi l'artista sembra mutuare il rapimento mistico, la postura della santa, le diagonali compositive e il dinamismo dei putti, intensificando sospensione estatica e moto ascensionale.

Poiché le ricerche sono ancora in fase preliminare e mancano dati aggiuntivi, la spiegazione più convincente per comprendere la storia e le ragioni del loro arrivo in Messico rimane un probabile trasferimento dalla Spagna, tramite intermediari iberici ancora essere identificati⁵³.

⁴⁹ V. Rossi, in *Sculture di età barocca*, cit., pp. 260-261, scheda 48; B. Minerva, in *Sculture di età barocca*, cit., pp. 270-271, scheda 53.

⁵⁰ A tal ragione, un confronto di particolare pregnanza si delinea con il rilievo marmoreo della *Gloria di San Luigi Gonzaga*, eseguito nel 1697 da Pierre Legros per la chiesa di Sant'Ignazio a Roma. Tuttavia, a mio avviso, stringenti risultano le deferenze con quest'opera romana anche per la realizzazione del *Sant'Antonio da Padova* eseguito da Fumo nel 1700 per la chiesa del Gesù delle Monache a Napoli, la cui postura e impostazione di fondo manifestano evidenti richiami al modello legrosiano, tali da corroborare un suo studio dal vero piuttosto che da incisioni e stampe. Cfr. L. Coiro, in *Il Museo Diocesano di Napoli: percorsi di fede e arte*, a cura di P. Leone de Castris, Napoli, De Rosa, 2008, p. 200; G. Merola, *Novità su Nicola Fumo*, cit., pp. 80-81, 90, fig. 6.

⁵¹ N. Spinosa, *Ribera: la obra completa*, Madrid, Fundacion Arte Hispanico, 2008, p. 407, scheda A196.

⁵² A.E. Pérez Sánchez, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, catálogo de la exposición (Madrid, Palacio de Villahermosa gennaio-marzo 1986), Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, p. 282.

⁵³ Nel corso della consegna del presente saggio, ho appreso da Roberto Alonso Moral – al quale rivolgo il mio vivo ringraziamento per la generosa condivisione – che anche lui, parallelamente,

Conclude questa disamina la statua dell'*Immacolata* [fig. 14] di Modugno, posta sull'altare maggiore della chiesa a lei dedicata⁵⁴, che illustra gli esiti della fase tardiva di Nicola Fumo. Il confronto con le Madonne di Avellino (1718) e Casal Velino (1720 circa)⁵⁵ evidenzia la coerenza di un lessico plastico codificato, nel dinamismo misurato e nella solenne compostezza devozionale. A ciò si aggiunge anche un documento del 1° settembre 1723, rimasto finora ai margini⁵⁶, che attesta il pagamento di cinquantatré ducati a Fumo «havendo il medesimo fatto una statua della Santissima Concettione per li PP. Cappuccini della città di Modugno»⁵⁷, dato che si accorda pienamente con l'opera in esame e con la storia dell'edificio, retto in origine proprio dall'ordine francescano. La scultura, d'altro canto si inserirebbe nell'ambito dell'azione rinnovatrice messo in atto nella chiesa e confermata dalla presenza nello stesso complesso di altri manufatti partenopei firmati e datati⁵⁸. La scultura modugnese si configura così come l'ultima opera ad oggi documentata dello scultore, collocabile perciò negli anni finali della sua carriera, terminata con la morte nel 1725.

Le aggiunte al *corpus* di Nicola Fumo intendono dunque concorrere a rafforzare il ruolo e la fortuna assunti dall'artista quale figura di rilievo della scultura barocca italiana, capace non solo di incidere profondamente sul gusto del suo tempo nelle più disparate provincie del regno spagnolo, ma anche di esercitare un'influenza duratura che è andata ben oltre la propria parabola biografica.

ha riconosciuto la *Maddalena* messicana, inserendola come oggetto di studio nella sua tesi di dottorato (R. Alonso Moral, *El gusto importado: la circulación de escultura entre Nápoles y España (1590-1707)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, a.a. 2026, tutor académico prof. Jesus Cantera Montenegro), la cui discussione è avvenuta il 17 marzo 2026. Inoltre, secondo quanto riferitomi dallo stesso studioso, l'opera proverrebbe originariamente da una collezione spagnola. Restiamo dunque in attesa della pubblicazione delle sue ricerche, le quali saranno determinanti per una più completa definizione dell'opera.

⁵⁴ N. Milano, *Le chiese della diocesi di Bari. Note storiche e artistiche*, Bari, Levante stampa, 1982, p. 411.

⁵⁵ I. Di Liddo, *La circolazione*, cit., p. 218, fig. 192; G. Merola, *Novità su Nicola Fumo*, cit., pp. 81, 91, fig. 7; Eadem, *Officine di scultura*, cit., p. 142.

⁵⁶ M. Pasculli Ferrara, *Fumo*, cit., p. 736.

⁵⁷ Archivio di Stato del Banco di Napoli (ASBN), *Banco del SS. Salvatore*, giornale copiapolizze, matr. 750, 1° settembre 1723.

⁵⁸ Come è il caso della statua di *San Pasquale Baylon*, la cui pedagna reca la firma dello scultore, Francesco Picano, e la data 1720. Su cui cfr. N. Milano, *Le chiese*, cit., p. 412.



Fig. 1

Nicola Fumo (attribuito), *Madonna con Bambino*, Tursi, chiesa della Madonna delle Grazie, già cattedrale di Maria SS. Annunziata.



Fig. 2 Nicola Fumo, *Annunciazione* (perduta), Tursi, cattedrale di Maria SS. Annunziata.



Fig. 3

Nicola Fumo, *Annunciazione* (perduta), particolare del monogramma, Tursi, cattedrale di Maria SS. Annunziata.



Fig. 4 Luca Giordano, *Annunciazione*, New York, Metropolitan Museum.



Fig. 5 Nicola Fumo (attribuito), *Santa Rosa da Viterbo*, Lauria Superiore, chiesa di Sant'Antonio.



Figg. 6-8

Nicola Fumo (attribuito), *Santa Chiara*, Rivello, chiesa di Sant'Antonio.

Nicola Fumo (attribuito), *Sant'Antonio da Padova*, Muro Lucano, chiesa di Sant'Antonio.

Nicola Fumo (attribuito), *San Felice da Cantalice*, Muro Lucano, chiesa di Sant'Antonio.



Fig. 9 Nicola Fumo (attribuito), *Sant'Antonio da Padova*, Madrid, Museo del Prado.



Nicola Fumo (attribuito), *Immacolata*, San Cristóbal de las Casas (Chiapas, Messico), Fundación Mario Uvence.

Fig. 10



Fig. 11 Nicola Fumo (attribuito), *Assunzione della Maddalena*, San Cristóbal de las Casas (Chiapas, Messico), Fundación Mario Uvence.



Nicola Fumo (attribuito), *Assunzione della Maddalena*, particolare, San Cristóbal de las Casas (Chiapas, Messico), Fundación Mario Uvence.

Fig. 12



Fig. 13 Claudio José Vicente Antolínez, *Assunzione della Maddalena*, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 14

Nicola Fumo, *Immacolata*, Modugno, chiesa dell'Immacolata.



PROFILO AUTORE

Filippo Aruanno

Filippo Aruanno frequenta il XXXVIII ciclo di dottorato in Storia dell'arte moderna presso l'Università degli Studi della Basilicata, sede di Matera. Nel corso delle sue indagini scientifiche ha rivolto particolare attenzione alla riscoperta di alcuni tra gli scultori napoletani di età controriformata – Donato e Andrea Villano e Michele Maurizio – attivi nel Seicento in Basilicata e in Puglia, nonché allo studio della scultura lignea barocca tra Sei e Settecento nelle medesime aree. Ha inoltre partecipato a convegni e giornate di studio dedicati alla valorizzazione del territorio lucano e collaborato alla redazione di schede di catalogo per mostre, tra cui *La Puglia, il manierismo e la controriforma*, *Forenza barocca* e in specie *Splendori del Barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini, da Luca Giordano al Settecento*, nella doppia esposizione lucana (2009) e fiorentina (2010), a cura di Elisa Acanfora.

Filippo Aruanno is currently enrolled in the 38th PhD programme in Modern Art History at the University of Basilicata, Matera campus. In the course of his research, he has focused particularly on the rediscovery of several Neapolitan sculptors of the Counter-Reformation era – Donato and Andrea Villano and Michele Maurizio – who were active in the 17th century in Basilicata and Apulia, as well as on the study of Baroque wood sculpture between the 17th and 18th centuries in the same regions. He has also participated in conferences and study days dedicated to promoting the Lucanian region and collaborated on the drafting of catalogue entries for exhibitions, including *La Puglia, il manierismo e la controriforma*, *Forenza barocca* and, in particular, *Splendori del Barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini, da Luca Giordano al Settecento*, in the dual exhibition in Basilicata (2009) and Florence (2010), curated by Elisa Acanfora.



Marmora et Lapidea



A-CLASS Journal

National Agency for the Evaluation
of Universities and Research Institutes

Rivista scientifica

Area 8 (Architettura – CUN/VQR 8a)

Area 10 (Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche)

Area 11 (Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche)

Rivista di Classe A

Settore disciplinare 10/B1 (Storia dell'Arte)

Marmora et Lapidea

Editorial Team

EDITOR-IN-CHIEF

Claudio Paolucci, Fondazione Franzoni ETS, Genova

EDITORIAL BOARD

Andrea Lavaggi, Biblioteca Franzoniana, Genova

Massimo Malagugini, Università degli Studi di Genova, dAD

Luisa Passeggia, CISMAL - Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo, Genova

SCIENTIFIC COMMITTEE

Leticia Azcue Brea, Museo Nacional del Prado, Area de Conservación de Escultura y AADD

Heloisa Barbuy, Museu da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo

Fabrizio Benente, Università degli Studi di Genova, DAFIST

Fulvio Cervini, Università degli Studi di Firenze, SAGAS

Maria Linda Falcidieno, Università degli Studi di Genova, dAD

Fausta Franchini Guelfi, Università degli Studi di Genova

Sabine Frommel, École Pratique des Hautes Études - Sorbonne

Cristiano Giometti, Università degli Studi di Firenze, SAGAS

Catherine Guégan, Service Patrimoines et Inventaire général Direction de la Culture et du Patrimoine Auvergne-Rhône-Alpes

Andrea Leonardi, Università degli Studi di Bari, LeLiA

Juan Alexandro Lima Lorenzo, Instituto de Estudios Canarios

Rosa López Torrijos, Universidad de Alcalá de Henares

Arianna Magnani, Università degli Studi di Enna "Kore"

Katarzyna Mikocka-Rachubowa, Accademia Polacca delle Scienze – Istituto d'Arte, Varsavia

Mario Rizzo, Università degli Studi di Pavia, Dipartimento di Studi Umanistici

Carlo Varaldo, Università degli Studi di Genova, DAFIST

Caterina Volpi, Sapienza Università di Roma, SARAS

