

Fortune spagnole della scultura napoletana in legno, il caso del *San Miguel* di Nicola Fumo nella collezione Güell a Barcellona

Luigi Coiro
Università Suor Orsola Benincasa
luigi.coiro@gmail.com

Ricezione: 09/02/2017, Accettazione: 12/05/2017, Pubblicazione: 22/12/2017

ABSTRACT

Il saggio analizza alcuni momenti particolarmente significativi dello sviluppo, in Spagna, di un interesse critico e collezionistico per la scultura napoletana in legno dipinto attraverso il caso di un *San Michele Arcangelo* di Nicola Fumo, appartenuto alla collezione di Joan Antoni Güell i López a Barcellona, e della sua eccezionale 'fortuna' fotografica.

Parole chiave:
scultura in legno policromato; Spagna; Italia; Nicola Fumo; Napoli, collezionismo; fotografia; Barcellona; Joan Antoni Güell i López

ABSTRACT

Neapolitan wooden sculpture fortunes in Spain: The case of Nicola Fumo's *San Miguel* in the Güell Collection of Barcelona

The paper analyzes some especially significant moments in the development of a certain interest in Neapolitan wooden sculpture among Spanish art critics and collectors through the case of a *St. Michael Archangel* by Nicola Fumo belonging to the collection of Joan Antoni Güell i López and his extraordinary photographic 'fortune'.

Keywords:
polychrome wooden sculpture; Italy; Spain; Nicola Fumo; Naples; collecting; photography; Barcelona; Joan Antoni Güell i López



Le ricerche sulla scultura napoletana in legno di età barocca stanno configurando con crescente puntualità un settore organico, la cui definizione è stata storicizzata qualche anno fa da Raffaele Casciaro in un contributo sulla fortuna critica del fenomeno¹; tanto che, più di recente, all'interno di questo filone di studi ha trovato posto un saggio di Roberto Alonso Moral intitolato *Fama y fortuna de Nicola Fumo en España*².

L'affermazione di questa autonomia risponde ad una distinzione – rispetto alla scultura in altri materiali – radicata in pratiche operative e corporative³ e ben evidente anche ai più attenti tra gli osservatori dell'epoca. Dalle pagine riservate da De Dominicis alle «notizie di Pietro Ceraso, Agostino Ferraro, Aniello e Michele Perrone, Domenico di Nardo, e de' loro discepoli scultori»⁴, pur in assenza di una netta separazione tra specialisti del legno e maestri versati anche in materiali diversi, scaturisce un quadro degli «scultori – attivi tra la seconda metà del Seicento e i primi decenni del Settecento – dediti soprattutto alla statuaria in legno»⁵.

Prim'ancora tale specificità è registrata nel 1693, in chiave negativa, dall'abate Pacichelli: le «sculture sagre in legno de' sig. Aniello e Michele figliuoli del fu Giosepe Perrone, dell'Archia, e di codesti altri virtuosi», sono estranee a «questa scuola, che si può dire universale», e che non «rende tributo à Prencipi, che col Metallo, o col Marmo»⁶. Pacichelli contesta inoltre, quale argomento a favore di questi autori, il fatto che le loro statue andassero «in casse numerose, à prezzo di sessanta, ottanta, e anche più di cento ducati à una, regali ben ricevuti ne' palagi primari della Spagna»⁷. In ogni caso il dato coincide con la testimonianza

di De Dominicis, che sottolinea di frequente questa fortuna extra-napoletana, addebitandole addirittura la difficoltà nel ricostruire l'attività di «questi virtuosi artefici di scultura [...], giacché dell'opere loro quasi nulla contezza ne resta, per esser elle per lo più andate in Ispagna ed altrove». Pertanto «i lavori di più importanza di Pietro [Ceraso] furono quelli fatti d'ordine di alcuni viceré del regno, e furon mandati in Ispagna, dove eran molto stimate l'opere sue», mentre l'allievo, «Agostino Ferraro, [...] molto servì di ajuto al suo maestro ne' lavori ch'ei continuamente faceva per mandare a Spagna»⁸. Aniello Perrone (1633-1696) non solo «fu adoperato da varii viceré nell'opere che dalla Spagna venivano commesse; anzi che fu richiesto di portarsi in quella regione in occasione del ritorno alla corte del conte di Montereis, ma [...] ciò non seguì»⁹.

Nicola Fumo (1647-1725) rientra perfettamente in tale casistica, e ne è anzi l'esempio principe, pur da una posizione eccentrica. La sua biografia, infatti, non ricompresa nel capitolo dedicato agli scultori, chiude il discorso su Cosimo Fanzago (1591-1678), del quale Fumo è ritenuto discepolo, «sicché fu molto adoperato in sculture di marmo, di stucco, e di legno, e molte commissioni ebbe pel regno, per Sicilia, e più per la Spagna, dove inviò opere bellissime da lui scolpite in marmo ed in legno»; e «fra le molte statue che andarono in Ispagna, eccellentissima fu quella del Cristo con la Croce in spalla, e fu tanto applaudita da' medesimi professori, che prima d'inviarla fu fatta intagliare in rame, ed oggi si vede questa stampa con piena laude del suo artefice egregio»¹⁰. Dell'opera, datata 1698 e ancora oggi nella chiesa di San Ginés a Madrid¹¹, De Dominicis ignorava l'esatta destinazione

e tuttavia ne registrava viva memoria attraverso un'incisione su rame: una pratica forse più diffusa di quanto si possa documentare, riservata a statue d'importanza non comune oppure oggetto di speciale devozione¹². Anche il monumentale gruppo della *Pietà* di Eboli, lavorato da Giacomo Colombo tra il 1696 e il 1698, fu riprodotto in un'incisione in rame, parte integrante della commissione¹³. Il *Cristo caduto* di Fumo, peraltro, fu preceduto di poco dal *Cristo alla colonna* realizzato da Colombo nel 1698 sempre per San Ginés. Tale concentrazione di statue lignee napoletane in una centralissima chiesa di Madrid – ci sono anche un *Ecce Homo*, attribuito a Fumo¹⁴, e i busti-reliquario della Cappella Barrionuevo¹⁵ – è riprova «evidente di quanto credito godessero gli scultori napoletani presso i committenti spagnoli», e Fumo in particolare, nonostante non mancassero nella capitale scultori affermati¹⁶.

La circolazione di restituzioni grafiche di sculture assume poi particolare rilievo in relazione al *San Michele Arcangelo* di Fumo, già nella collezione Güell a Barcellona (figure 1-6) e al momento irrintracciabile, la cui storia – esemplare e al contempo eccezionale da un punto di vista collezionistico e critico – è anche quella di una singolare fortuna fotografica.

Nelle sue *Giunte* manoscritte (1771-1773) Onofrio Giannone, pur dichiarandosi «amicissimo» di Fumo, che «fu discepolo del Fansaga, ma per lo più operò in legno», considera i suoi lavori in marmo «di niun valore», mentre «in legno s'osservono opere migliori: mandò molte cose nella Spagna, di legno»¹⁷. Come in De Dominici, in questo ellittico giudizio la gerarchia dei materiali passa in secondo piano rispetto alla qualità dei manufatti e all'accoglienza loro riservata in Spagna: ragione quest'ultima che a Pacichelli non pare sufficiente a nobilitare le statue in legno, e di cui viceversa De Dominici fa un elemento portante della sua ricostruzione.

Assodato che «il numero delle opere documentate in Spagna è di gran lunga inferiore a quelle presenti nel Vicereame, tra le quali ultime numerose sono o erano nella stessa Napoli»¹⁸, nondimeno l'esportazione fuori dal Regno di Napoli, specie verso la Spagna, fu un aspetto rilevante nell'attività degli scultori del legno. Il favore della nobiltà spagnola stimolava la competizione tra botteghe, e con essa le innovazioni tecniche e formali nell'intaglio e nella decorazione policroma; inoltre accresceva non poco il prestigio dei maestri – al di là delle ricadute sul piano remunerativo – fino a sancire un vero e proprio *status*, complementare alla fama derivante da opere di respiro



Figura 1. Nicola Fumo, *San Michele Arcangelo*, già Barcellona, collezione Güell. Foto: Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo Moreno, n. inv. 4275_C.

pubblico, quali statue e gruppi per chiese o per apparati celebrativi¹⁹. Più capillare che massiccia, la diffusione in Spagna delle sculture napoletane in legno dipinto fu agevolata dalle statue di piccolo e medio formato, capaci di concentrare, in pur ridotte dimensioni, composizioni ricercate e fastose decorazioni, com'è ben esemplificato, per il primo Seicento, dal successo di statue e busti-reliquario: una tipologia di immagini-contenitore che «aveva certo in Napoli il suo snodo fondamentale»²⁰. Come sottolineato da Margarita Estella, «prácticamente en todas las regiones españolas se conservan bellos ejemplares de esta escultura», inviati da «los personajes eclesiásticos o civiles [...] llegados a Nápoles». E se pure dall'inizio del Cinquecento «los napolitanos se españolizan, lo cierto es que la estancia de los españoles en aquellas tierras repercutió más profundamente de lo que se ha dicho en el devenir del arte y de la cultura española»²¹.

Tuttavia «i rapporti di precedenza o dipendenza tra le due scuole sono tutt'altro che



Figura 2.
Nicola FUMO, *San Michele Arcangelo* (part.), già Barcellona, collezione Güell. Foto: Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo Moreno, n. inv. 07694_B.

definiti, e manca soprattutto l'informazione su quanto gli scultori napoletani conoscessero dei loro colleghi spagnoli», anche perché alla «esportazione da Napoli di sculture lignee per la Spagna non pare aver corrisposto un flusso in senso contrario»²².

Il quadro, ancora insoddisfacente, si va chiarendo anche per via dell'attenzione per il peso esercitato su Francisco Salzillo (1707-1783) dagli insegnamenti del padre, Nicola (1672-1727), allievo di Aniello Perrone trasferitosi a Murcia nel 1699²³, e il riequilibrio in favore di una «mutua influenza» sta gradualmente portando ad un bilancio più equo²⁴, dal quale emerge che «l'influenza dei napoletani nei riguardi della scultura spagnola si avverte già verso la fine del secolo XVII e, in molti casi, la sua assimilazione diede la spinta ad un certo rinnovamento»²⁵.

Ciò sovverte in parte l'idea, a lungo dominante, di una unilaterale influenza spagnola sulla scultura lignea napoletana²⁶, strutturata nel secolo scorso lungo il divario tra due «scuole» che è arduo tenere su un medesimo piano. La sproporzione tra una dimensione nazionale e una, per così dire, regionale, da intendere più che ad un livello meramente geo-politico sul piano propriamente storico-culturale, appare paradossale considerando che mentre in Spagna la scultura in legno in epoca barocca si articola in una serie di fuochi regionali, a Napoli presenta una connotazione ben più unitaria già in pieno Seicento. Tuttavia, la preminenza della Spagna nel coniare un proprio carattere nazionale anche sotto il profilo artistico non darebbe ragione adeguata di tale disparità ove non si considerasse quanto, già nel primo Novecento, la scultura in legno, specie quella del *Siglo de oro*, si fosse insediata in tale processo culturale fino ad assurgere ad emblema, tra i più riconosciuti e riconoscibili, dell'intera nazione. Le statue napoletane in Spagna hanno beneficiato, di riflesso, della circostanza che lì «la scultura lignea gode da sempre di una considerazione superiore rispetto alla nostra tradizione di studi», anche «quando a realizzarla furono quegli stessi artefici che da noi sono stati snobbati per secoli»; sicché «le opere di Patalano, Fumo, Colombo inviate nella penisola iberica spesso si trovarono sugli altari delle principali cattedrali, laddove nelle chiese di Napoli ricoprivano ruoli più accessori»²⁷.

Il caso di Nicola Fumo è particolarmente istruttivo anche in tal senso. Nel 1775, a proposito di una statua raffigurante San Lorenzo inviata a Madrid dallo scultore Ignacio Vergara Gimeno (1715-1776) padre Serrano giudica che «no hubo elogio que no se les debiése a los Escultores del rey; ni fue el menor equivocarse con las eculturas del célebre Nicolás Fumi»²⁸. Il giudizio doveva basarsi su altre opere note dello scultore, quale, facile immaginare, il celebre *Cristo* di San Ginés, citato dall'abate Ponz assieme ad altre statue della chiesa «que el Marques de Mejorada y la Breña dió el año de 1699, con condicion de que no se sacasen de allí», ovvero il *Cristo* «y el paso de la columna de Giacomo Colombo, que se supone tambien hecho en Nápoles, como la figura del Ecce Homo»²⁹.

È inoltre attestata, ancora nel Settecento, la presenza di opere di Fumo in alcune collezioni spagnole: nel 1758 presso un ebanista madrileno è in vendita un *San Francesco Saverio*, e nel 1781 un *San Francesco Borgia* è registrato nel retablo dell'oratorio della duchessa di Benavente³⁰.

Nel 1800 Ceán Bermúdez, che cita Ponz tra le sue fonti, può già raccogliere un discreto numero di pezzi sotto il nome dello scultore, «acreditado en el Reynado de Felipe V», il quale «executó las estatuas de la Concepcion, santa Teresa, S. Nicolas de Bari y S. Antonio de Padua, que están en quatro capillas del sagrario de la cartuxa del Paular: el Cristo á la columna que se venera en el panteon de los capuchinos de Segovia: un Señor con la cruz á cuestras en la bóveda de S. Gines de Madrid; y un santo Tomas de Villanueva dando limosna á dos pobres en S. Felipe el real»³¹.

Pochi anni dopo, descrivendo Cadice, de la Cruz y Bahamonde indugia su «el Angel de la Guarda con el Niño [...], escultura de madera que se dice conducida de Nápoles, firmada en el pedestal por Nicola Fumo», ora nella chiesa Castrense³²; opera che mezzo secolo più tardi Madoz giudicherà «de mucho mérito»³³. Per quanto nell'Ottocento in Spagna la scultura policroma non abbia goduto di attenzioni paragonabili a quelle per la pittura³⁴, e abbia anzi sofferto ingenti dispersioni (anche ad opera di mercanti e collezionisti)³⁵, dalla fine del secolo fu oggetto di un sistematico interesse³⁶, in cui trovarono uno sporadico ma significativo spazio critico anche alcune opere napoletane. Il fulcro di questa riscossa fu il Museo di Valladolid, nato nel 1842 come Museo de Pintura y Escultura e assunto nel 1933 al rango di Museo Nacional de Escultura grazie all'attività di Ricardo de Orueta y Duarte (1868-1939) e Francisco de Cossío Martínez-Fortún (1887-1975), direttore del museo dal 1919 al 1923 e di nuovo a partire dal 1931³⁷. Nel dibattito dell'epoca un ruolo molto significativo, sebbene defilato, fu giocato da Joan Antoni Güell i López (1875-1958), «primer coleccionista d'escultura policromada barroca»³⁸. Mentre in Spagna la percezione della scultura in legno come patrimonio nazionale aveva incrementato la possibilità di un suo tempestivo riparo, fisico e critico, nulla di paragonabile accadeva in Italia, e nel Meridione le prime ricerche sistematiche sull'argomento non possono che datarsi al 1950, anno della celebre mostra sulle *Sculture lignee nella Campania*³⁹.

Sintomaticamente, le ampie aperture di Borrelli (1970) verso la scultura spagnola sono precedute dalla prima pubblicazione, nel 1966, di non poche statue napoletane, presenti in Spagna e in Italia, ad opera del murciano López Jiménez, in fruttuosa corrispondenza con Borrelli⁴⁰. Appena un anno dopo, in una ricognizione delle sculture napoletane del Seicento in Spagna, la Santiago Paez si sofferma sul *Cristo giacente* di Michele Perrone nel Monasterio de la Encarnación a Madrid,



Figura 3.
Nicola FUMO, *San Michele Arcangelo*, già Barcellona, collezione Güell. Foto: Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo Moreno, n. inv. 4274_C.

firmato e datato 1690⁴¹, che, in verità, aveva già suscitato la curiosità di Tormo nel 1917⁴². Tra i molti contributi prodotti nel frattempo, imprescindibile è quello dedicato nel 1976 dalla Estella a «tres obras de Nicolás Fumo, de paradero actual desconocido»⁴³: una *Immacolata* e un *San Giuseppe col Bambino*, già nel convento de Carmelitas Descalzas di Alcalá de Henares, e un *San Michele Arcangelo*, appartenuto all'antiquario Navas di Madrid (figura 1) e identificato con quello citato da Ponz, ma sfuggito a Ceán Bermúdez, nella chiesa di San Francisco a Badajoz. Nella sommaria descrizione della chiesa, con «sus ornatos, y altares del peor gusto», spicca la cappella in cui è sepolto «D. Nicolas Feliciano de Bracamonte, célebre oficial, que se señaló en la batalla de Brihuega sirviendo al Señor Felipe V», sul cui altare era «una estatuita de S. Miguel comba-



Figura 4.
Nicola FUMO, *San Michele Arcangelo*, già Barcellona, collezione Güell (da J.A. GÜELL Y LÓPEZ 1925, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Biblioteca Joaquim Folch i Torres).

tiendo con el diablo, obra de Nicolas Fumo Napolitano»⁴⁴.

Le tre statue sono illustrate da altrettante fotografie dell'Archivo Moreno (Istituto del Patrimonio Cultural de España)⁴⁵, fondo che custodisce anche altre immagini dell'*Immacolata*, del *San Giuseppe* e del *San Michele* (figure 2-3). Inaspettatamente, mentre nelle due riprese per intero (figure 1, 3) l'*Arcangelo* risulta appartenente alla «colección Luis Navas (Madrid)», nella foto di dettaglio (figura 2) è inventariato come in «colección Conde de Güell (Madrid)».

Joan Antoni Güell i López può a buon diritto considerarsi il primo collezionista di scultura policroma barocca. La sua collezione costituì la parte preminente di un'esposizione sulla scultura barocca ospitata, tra 1935 e 1936, nel palaz-

zo Comillas a Barcellona⁴⁶. Già nel 1925, però, Güell aveva pubblicato la sua raccolta nel sonuoso libro – stampato a Parigi, in castigliano e in francese «per garantir la difusió internacional» – *Escultura policroma religiosa española*, corredato da splendide *heliogravures* Dujardin⁴⁷. Güell «no és un historiador ni tampoc un estudiós» e manifesta, pertanto, «l'entusiasme i a voltes la ingenuïtat de l'afeccionat»⁴⁸. Tuttavia il libro è chiara «reivindicació de la importància històrica i estètica d'aquesta manifestació artística», pertanto la trattazione di una fase della scultura spagnola attraverso una «col·lecció ja feta, tancada» ambisce ad occupare «una posició dins la historiografia de l'escultura hispànica»⁴⁹, secondo una visione in cui la scultura policroma di soggetto sacro è considerata «como arte español, exclusivamente nuestro»⁵⁰. Güell doveva molti stimoli alla dimestichezza con Francisco de Cossío Martínez-Fortún, autore del prologo al libro, e con l'ambiente parigino. Il suo modello è, infatti, *La statuaire polychrome en Espagne* (1908) di Dieulafoy, prima trattazione monografica (o quasi) sull'argomento⁵¹. Sempre nel 1908 – anno d'oro, in Francia, per la scultura spagnola – uscì a Parigi *La sculpture espagnole* di Paul Lafond, che però, come si vedrà a breve, fu oggetto di una «una dura e incisiva reseña de Elías Tormo»⁵².

Tra tante sculture, il conte possedeva anche un *San Michele* firmato da Fumo⁵³, alto 148 cm, come riporta la didascalia della fantastica riproduzione (figura 4) che accompagna il commento di Güell: «Fumo, italiano españolizado, maravilloso en la ejecución, es teatral y aparatoso en la inspiración y concepción de sus obras, que son típicas por el italianismo que en España imperó en el siglo XVIII. A ese autor pertenece, y es prototipo de sus imperfecciones, el *San Miguel* de mi colección»⁵⁴. Güell doveva conoscere altre opere di Fumo per poter considerare quella in suo possesso tipica dello scultore e degna, nonostante «sus imperfecciones», di figurare nella sua collezione e nella storia della scultura spagnola in quanto paradigmatica dell'apporto italiano, seppure non distinto in una componente specificamente napoletana. A tal proposito nel contestare a Lafond di aver copiato «menu-da y malamente» dal dizionario de Ceán e di aver fatto suoi «nuestros patrióticos errores», Tormo precisa che il francese «hace españoles en el siglo XVI, á “Juan Nolano, oriundo de Nápoles”, que es el grande escultor napolitano Giovanni Merliano da Nola», come anche Nicola Fumo, «que en Italia, su patria, tradajò las obras que acá conservamos»⁵⁵.

In maniera e misura differente, come il riconoscimento di un carattere spagnolo nella

scultura in legno aveva avuto una determinante spinta dall'estero, specie dalla Francia⁵⁶, così la definizione di una 'entità' napoletana nella scultura lignea barocca si è fatta strada, non senza fatica, nel solco del primato spagnolo.

Le riserve sulla sofisticata resa formale del *San Michele*, su quel tanto che avrebbe resistito ad una sorta di «ispanizzazione», somigliano a quelle riportate, in forza di un «juicio crítico equivocado», a proposito di Francisco Salzillo, del quale Güell possedeva due sculture, acquistate poi dal Museo di Valladolid⁵⁷. La fama riscossa dalle opere di Salzillo, imputata alla «profusion de fotografías y fotograbados de la mismas por toda Europa esparcidos», è ritenuta, per quanto meritata, quasi fuorviante, non essendo legata ad un autore del Seicento, «el siglo de oro de la escultura y talla policromas»⁵⁸.

Il *San Michele* va identificato certo con quello già di Navas, sebbene nelle foto di Moreno (figure 1, 3) ad uno dei diavoli ai piedi dell'Arcangelo, quello a sinistra, manchino tre dita, integre invece nell'immagine pubblicata nel 1925 (figura 4): segno di un avvenuto restauro che non si scorge in un'altra immagine, forse dei primi del Novecento, conservata nell'Arxiu Mas di Barcellona (figura 6)⁵⁹. Una fortuna fotografica eccezionale già a questo punto, senonché tra le lastre stereoscopiche del fondo Salvany (Biblioteca de Catalunya) se ne incontrano alcune che mostrano la disposizione delle sculture nel palazzo di Pedralbes di Barcellona nel 1926⁶⁰: in una di esse compare in bella evidenza la statua di Fumo (figura 5).

La scultura, plausibilmente di primissimo Settecento, dipende nella composizione dal *San Michele* ora nel Museo Diocesano di Napoli, parte di un ciclo di sei monumentali statue in legno dipinto di bianco lavorate da Fumo attorno al 1690 per la chiesa di San Giovanni Battista delle Monache⁶¹, ed è uno degli esemplari più belli, tra i non pochi rintracciati (a Madrid, Soria, Oviedo), di questa fortunata invenzione dello scultore⁶², sulla cui ampia diffusione in Spagna influì certo un'opera ricordata da Bernardo De Dominici: «alla Chiesa della Solitaria espongono quelle Signore Monache la statua di S. Michele Arcangelo nel giorno della sua Festa, ed è di misura di tre palmi, ma di molta perfezione»⁶³. Il complesso della Solitaria era infatti un luogo chiave per gli spagnoli a Napoli e prendeva il nome dalla «divotissima Confraternita, ovvero Compagnia della Nation Spagnuola»⁶⁴. In seguito all'abolizione del conservatorio, nell'Ottocento alcune sculture arrivarono nella chiesa di Santa Caterina da Siena nel cui coro, prima di vari furti⁶⁵, Borrelli poteva descrivere proprio il



Figura 5.
Sant Miquel al saló del museu Comte Güell a Pedralbes, Barcellona, Biblioteca de Catalunya, Fons Salvany (n. inv. SaP_880_10).

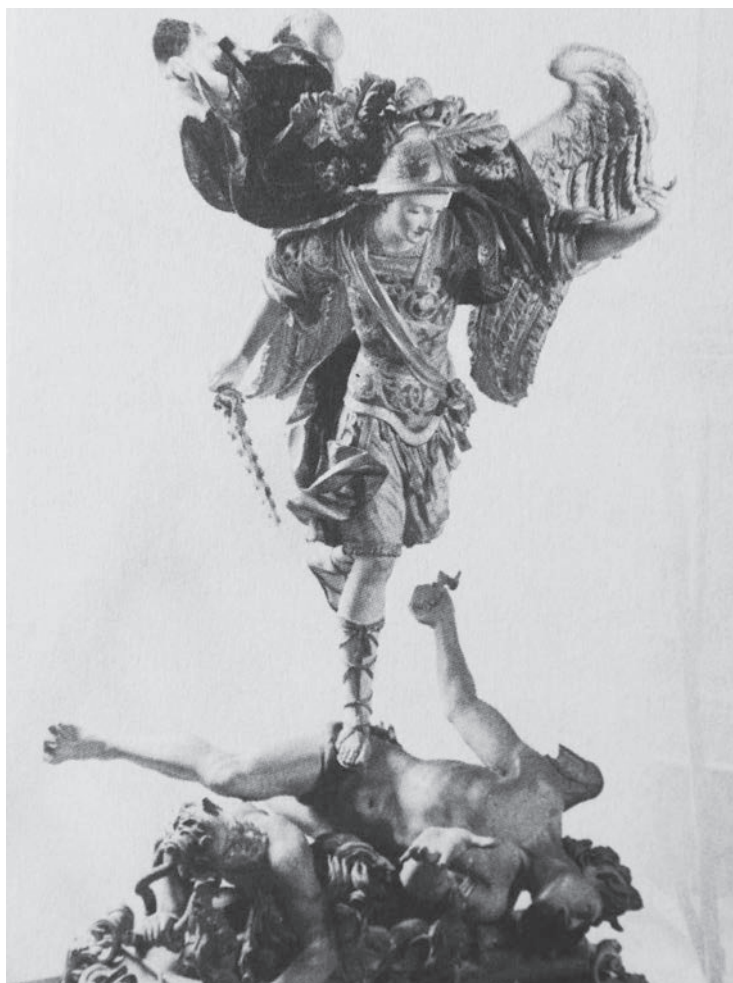


Figura 6.
Nicola FUMO, *San Michele Arcangelo*, già Barcellona, collezione Güell. Foto: Barcellona, Arxiu Mas; da B. BASSEGODA 2007, p. 512, fig. 9.1.



Figura 7.
Nicola FUMO, *San Michele Arcangelo*, già Napoli, chiesa di Santa Caterina da Siena (dalla chiesa della Solitaria, Fototeca della Soprintendenza di Napoli, neg. AFSG 002686).

«San Michele Arcangelo con due demoni sotto i piedi (cm. 80)» e restituirlo a Fumo con una datazione al 1709-1710⁶⁶. Del *San Michele* della Solitaria resta, magra consolazione, una foto di Soprintendenza dei primi anni Settanta (figura 7): la parrucca, che non pare posticcia, e uno schema compositivo più vicino ai modi di Lorenzo Vaccaro, indurrebbero a ritenere la statua più antica degli altri esemplari noti. Difficile, in assenza del manufatto, dire di più: una volta ancora bisogna affidarsi ad una fotografia quale traccia di un patrimonio tanto sottovalutato quanto significativo in tutta l'area mediterranea e specialmente nei rapporti storico-artistici tra Napoli e la Spagna.

* La ricerca, propiziata da una borsa di studio Erasmus presso l'Universitat Autònoma de Barcelona (2010) e in parte confluita nella mia tesi di dottorato (Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, 2010-2011), è proseguita grazie al progetto PRIN (2010-211) su *La scultura lignea in Europa fra Rinascimento e Barocco. Circolazione di maestranze, modelli e materiali tra Italia, Spagna, Francia e Germania* – Unità di ricerca di Lecce, Università del Salento. Questo contributo ripercorre l'intervento presentato agli incontri seminariali *Studi, questioni, metodi*, organizzati da Mariangela Bruno e introdotti da Luca Leoncini (Genova, Museo di Palazzo Reale, 2014). Per il supporto e gli scambi di opinione ringrazio Roberto Alonso Moral, Bonaventura Bassegoda, Gian Giotto Borrelli, Margarita Estella, Letizia Gaeta, Manuel Garcia Luque, Ida Mauro, Daniele Sanguineti, Giulio Sommariva.

1. R. CASCIARO (2011), «Fortuna critica della scultura barocca napoletana in legno: Qualche osservazione e l'avvio di un censimento "ragionato"», in G. CURZI e A. TOMEI (eds.), *Abruzzo: Un laboratorio di ricerca sulla scultura lignea*, atti del convegno (Chieti, 29-30 ottobre 2009), *Studi medievali e moderni*, 12, p. 273-298.
2. R. ALONSO MORAL (2015), «Fama y fortuna de Nicola Fumo en España: Obras y comitentes», in P. LEONE DE CASTRIS (ed.), *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*, atti del convegno, Napoli, p. 95-104.
3. G. FATIGATI (2010), «Le opere, i documenti e le fonti: Un approccio all'organizzazione del lavoro delle arti del legno a Napoli tra la fine del xv e la metà del xvii secolo», *Napoli Nobilissima*, s. vi, 3-4, p. 125-144; M.I. CATALANO (2012), «Per l'arte delli mastri d'ascia della città di Napoli: Nunzio Ferraro e Giovan Battista Vigliante tra fine Cinquecento ed inizio Seicento», in G.B. FIDANZA, L. SPERANZA e M. VALENZUELA (eds.), *Scultura lignea: Per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal Medioevo al XIX secolo*, atti del convegno (Serra San Quirico e Pergola, 2007), Roma, p. 133-146, specialmente p. 134-135, e L. GAETA e S. DE MIERI, *Intagliatori incisori scultori sodalizi e società nella Napoli dei viceré*, Napoli 2015.
4. B. DE DOMINICI (1742-45), *Vite de' pittori, scultori, ed architetti*

napoletani, ed. critica a cura di F. Sricchia Santoro, A. Zezza, Napoli 2003-2014, vol. III, p. 728-735.

5. P. D'AGOSTINO in Ivi, p. 726.
6. G.B. PACICHELLI (1695), *Lettere familiari, storiche, et erudite*, a cura di D.A. Parrino, Napoli, vol. II, p. 85-86; L. GAETA (2006), «Pittori e scultori a Napoli tra '600 e '700: tracce di un'intesa», *Kronos*, 10, *Scritti per Gino Rizzo*, p. 139-156, specialmente p. 141; ÉADEM (2008), «"...colorite e miniate al naturale": vesti e incarnati nel repertorio degli scultori napoletani tra Seicento e Settecento», in R. CASCIARO (ed.), *Riconoscere un patrimonio*, vol. II, *La statua e la sua pelle: Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, seminario internazionale di studi (Lecce, 2007), Galatina, p. 199-220, specialmente p. 200, e R. CASCIARO (2011), «Fortuna critica della scultura barocca napoletana...», op. cit., in G. CURZI e A. TOMEI (eds.), *Abruzzo: Un laboratorio di ricerca sulla scultura lignea*, atti del convegno (Chieti, 2009), *Studi medievali e moderni*, 12, p. 273-298, specialmente p. 274.
7. G.B. PACICHELLI (1695), *Lettere familiari...*, op. cit., vol. II, p. 85.
8. B. DE DOMINICI (1742-45), *Vite de' pittori...*, op. cit., vol. III, p. 728-729. Sull'*Immacolata* di Ceraso nel convento de las Carmelitas di Toledo cf. J. NICOLAU CASTRO (1991), *Escultura toledana del siglo XVIII*, Toledo, p. 227, e M. ESTELLA (2007), «La escultura napolitana en España: Comitentes, artistas y dispersión», in L. GAETA (ed.), *Scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, atti del convegno (Lecce, 2004), vol. II, p. 93-122, specialmente p. 106.
9. B. DE DOMINICI (1742-45), *Vite de' pittori...*, op. cit., vol. III, p. 730; cf. R. ALONSO MORAL (2011), «Tras las huellas del escultor Aniello Perrone: Una contribución española», *Kronos*, 14, p. 235-239, e L. COIRO (2011), «"Adoperato da varii viceré nell'opere che dalla Spagna venivano commesse": qualche proposta per Aniello Perrone», *Kronos*, 14, p. 191-202.
10. B. DE DOMINICI (1742-45), *Vite de' pittori...*, op. cit., vol. III, p. 358, 361.
11. R. ALONSO MORAL (2007), «La scultura lignea napoletana in Spagna nell'età del barocco: Presenza e influsso», in R. CASCIARO e A. CASSIANO (eds.), *Sculture di*

età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna, catalogo della mostra (Lecce, 2007-2008), Roma, p. 75-86, specialmente p. 79.

12. Nicola Fumo fece anche «la statua della Sant'Anna, da collocarsi in una cappella della medesima chiesa, con la Beata Vergine bambina in braccio, che riuscì di tanta perfezione che fu intagliata in rame, e ne corrono le stampe, conservandosi il rame da' suoi eredi» (B. DE DOMINICI (1742-45), *Vite de' pittori...*, op. cit., vol. III, p. 360).
13. G. BORRELLI (1970), *Il presepe napoletano*, Roma, p. 198; C. TAVARONE (1996), «Percorso intorno agli itinerari di Giacomo Colombo», in V. DE MARTINI (ed.), *Pathos ed estasi: Opere d'arte tra Campania e Andalusia nel XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra (Padula; Siviglia, 1996), Napoli, p. 83-89, specialmente p. 85 e 87, e G.G. BORRELLI (2005), *Sculture in legno di età barocca in Basilicata*, Napoli, p. 93, doc. 11.
14. I. DI LIDDO (2008), *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo: Napoli, la Puglia e la Spagna; una indagine comparata sul ruolo delle botteghe; Nicola Salzillo*, premessa di M. Pasculli Ferrara, Roma, p. 214-216.
15. M. ESTELLA (1987), «Problemas de la escultura cortesana de hacia 1600: Porres, el Nacherino y otros», in *Real Monasterio-Palacio de El Escorial: Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*, Madrid, p. 221-239, specialmente p. 229-230 e 238, fig. 4-7.
16. R. ALONSO MORAL (2007), «La scultura lignea napoletana...», op. cit., p. 79, e IDEM (2015), «Fama y fortuna ...», op. cit., p. 95.
17. «Credo allor eron mandate da' Spagnuoli alle Indie, ora tal traffico non vi è poiché nelle Indie queste arti sono introdotte da molti europei li andati e rimastivi»; O. GIANNONE (1771-1773), *Giunte sulle vite de' pittori napoletani*, a cura di O. Morisani, Napoli, 1941, p. 133, 137-138. Per un profilo biografico di questo autore si veda A. CIUFO (2000), «Giannone, Onofrio», *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LIV, Roma, p. 509-511. Sulla presenza di statue napoletane in Sud America, cf. R. RAMOS SOSA (2015), *Escultura napolitana en Hispanoamérica: Testimonios e imágenes*, in P. LEONE DE CASTRIS (ed.), *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna...*, op. cit., p. 211-220.

18. R. CASCIARO (2011), «Fortuna critica della scultura barocca napoletana...», op. cit., p. 286.
19. L. COIRO (2013), «Aniello Perrone, Raimondo de Dominci e il "teatro" per la canonizzazione di San Pasquale Baylon a Santa Lucia al Monte (1691)», *Napoli Nobilissima*, s. VI, IV, p. 205-218, e IDEM (2016), «Ancora sulla "solenissima festa celebrata in Napoli" per i Santi Giovanni da Capestrano e Pasquale Baylon (1691)», *Napoli Nobilissima*, s. VII, I, fasc. II-III, 2015, p. 70-79.
20. P. LEONE DE CASTRIS (2007), «Sculture in legno di primo Seicento in Terra d'Otranto, tra produzione locale e importazioni da Napoli», in R. CASCIARO e A. CASSIANO (eds.), *Sculture di età barocca...*, op. cit., p. 19-47, specialmente p. 23.
21. M. ESTELLA (2007), «La scultura napolitana in España...», op. cit., p. 93.
22. R. CASCIARO (2005), «In grande e in piccolo: Nicola Fumo e il "formato terzino"», in F. ABBATE (ed.), *Interventi sulla «questione meridionale»*, Roma, p. 297-303, specialmente p. 302.
23. M. SÁNCHEZ ROJAS-FENOLL (1978), «El escultor Nicolás Salzillo», *Anales de la Universidad de Murcia*, 36, 3-4, 1977-1978, Murcia, p. 255-296, specialmente p. 256-257; A.E. PÉREZ SÁNCHEZ (1998), *Francisco Salzillo en tradición mediterránea*, in *Francisco Salzillo: imágenes de culto*, catalogo della mostra (Madrid, 1998), Murcia, p. 19-23; C. BELDA NAVARRO (2001), *Francisco Salzillo: La plenitud de la escultura*, Murcia; R. ALONSO MORAL (2007), «La scultura lignea napoletana in Spagna...», op. cit., p. 81, e I. DI LIDDO (2008), *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo...*, op. cit., *passim*.
24. M. ESTELLA (2007), «La scultura napolitana in España...», op. cit., p. 93-94.
25. R. ALONSO MORAL (2007), «La scultura lignea napoletana...», op. cit., p. 82.
26. Efficace esempio di questa tendenza è in J.M. MORILLAS ALCÁZAR (1996), «La scultura dell'Italia meridionale e la scultura spagnola fra Seicento e Settecento», in V. DE MARTINI (ed.), *Pathos ed estasi: Opere d'arte tra Campania e Andalusia nel XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra (Padula; Siviglia, 1996), Napoli, p. 79-82.
27. R. CASCIARO (2005), «In grande e in piccolo...», op. cit., p. 303, e IDEM (2011), «Fortuna critica della scultura barocca napoletana in legno...», op. cit., p. 274.
28. T. SERRANO Y PÉREZ (1761), *Fiestas seculares con que la coronada ciudad de Valencia celebró el feliz cumplimiento del tercer siglo de la canonización de su esclarecido hijo, y ángel protector, S. Vicente Ferrer, apóstol de Europa*, Valencia, p. 21; cf. M. ORELLANA (1930), *Biografía pictórica valentina, o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, Valencia, 2ª ed. a cura di X. de Salas, Valencia, 1967, p. 420; J.C. LÓPEZ JIMÉNEZ (1966), *Escultura mediterránea: Final del siglo XVII y el XVIII, notas desde el Sureste de España*, Murcia, p. 41; R. ALONSO MORAL (2007), «La scultura lignea napoletana...», op. cit., p. 83; IDEM (2015), «Fama y fortuna de Nicola Fumo en España...», op. cit., p. 96, e R. CASCIARO (2011), «Fortuna critica della scultura barocca napoletana in legno...», op. cit., p. 275.
29. A. PONZ (1772-1794), *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, 18 voll., Madrid, vol. v, p. 217. Si vedano anche: J.A. ÁLVAREZ Y BAENA (1787), *Compendio histórico, de las grandezas de la coronada villa de Madrid, corte de la Monarquía de España*, Madrid, p. 66, e A. DE CAPMANY Y DE MONTPALAU (1858), *Museo histórico que comprende los principales sucesos de España y el Etranjero, como asimismo toda la parte artística y monumental de los principales países*, vol. II, Madrid, p. 246.
30. R. ALONSO MORAL (2015), «Fama y fortuna de Nicola Fumo en España: Obras y comitentes...», op. cit., p. 96-97.
31. J.A. CEÁN BERMÚDEZ (1800), *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, vol. II, Madrid, p. 147.
32. N. DE LA CRUZ Y BAHAMONDE (1806-1813), *Viage de España, Francia e Italia*, Cádiz, vol. XIII, p. 252-253, e cf. R. ALONSO MORAL (2015), «Fama y fortuna de Nicola Fumo en España: Obras y comitentes...», op. cit., p. 97-98.
33. P. MADOZ (1848-1850), *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, vol. v, p. 175.
34. C. REYERO (2000), «La scultura y la erudición histórica de los críticos españoles de la segunda mitad del siglo XIX», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, XII, p. 131-144, e IDEM (2001), «Paragone entre pintura y escultura en el siglo XIX español», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, XIII, p. 133-141.
35. M. TRUSTED (1996), *Spanish sculpture: Catalogue of the post-medieval Spanish sculpture in wood, terracotta, alabaster, marble, stone, lead and jet in the Victoria and Albert Museum*, London, p. 4-5.
36. B. BASSEGODA (2014), «La valoración y aprecio de la escultura policromada: Notas de historiografía y coleccionismo», *Polychromed wooden altarpieces in southern Europe: Production, religious function and historiographical fortune*, seminario internazionale di studi, Barcellona, <http://www.uab.cat/web/videos/reproduccio-1192707516892.html?param1=10divulgacio¶m2=20cienciashumanes¶m4=historia¶m5=3&url_video=1345678716729>.
37. B. BASSEGODA e V. GERARD-POWELL (2009), «Histoire de l'art et étude des collections en Espagne», *Perspective*, 2, p. 237-246, specialmente p. 244-245, e M. BOLAÑOS ATIENZA (2009), «Crónica de un museo», in ÉADEM (ed.), *Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Colección: selección de obras*, Madrid, p. 9-33, specialmente p. 9.
38. B. BASSEGODA (2007), «Joan Antoni Güell i López (1875-1958), segon comte de Güell, tercer marquès de Comillas i primer col·leccionista d'escultura policromada barroca», in IDEM, e J. GARRIGA (eds.), *L'època del barroc i els Bonifàs*, actes de les jornades d'història de l'art a Catalunya (Barcelona, 2006), p. 499-518.
39. Sulla mostra si veda G.G. BORRELLI (2007), «Sculture lignee nella Campania (1950)», in S. CAUSA e P. LEONE DE CASTRIS (eds.), *I libri di Ferdinando Bologna*, atti delle giornate di studio (Napoli, 2005), Napoli, p. 35-45.
40. G. BORRELLI (1970), *Il presepe napoletano*, Roma, p. 147-156, 176-177 (nota 45), e J.C. LÓPEZ JIMÉNEZ (1966), *Escultura mediterránea: Final del siglo XVII y el XVIII, notas desde el Sureste de España*, Murcia, p. 39-69.
41. E. SANTIAGO PÁEZ (1967), «Algunas esculturas napolitanas

- del siglo XVII en España», *Archivo Español de Arte*, XL, 158, p. 115-132, specialmente p. 124-125, e J.J. MARTÍN GONZÁLEZ (1984), «Escultura italiana del siglo XVII en España», in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze, p. 467-472, specialmente p. 471, nota 22.
42. E. TORMO (1917), «La Clausura de la Encarnación», *Boletín de la Sociedad Española de Escursiones: Arte, Arqueología, Historia*, XXV, p. 121-134, specialmente p. 129, e cf. L. COIRO (2015), «Michele Perrone e la scultura napoletana in legno di secondo Seicento: La bottega, gli allievi», in P. LEONE DE CASTRIS (ed.), *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna...*, op. cit., p. 85-94, specialmente p. 89.
43. M. ESTELLA MARCOS (1976), «Tres obras de Nicolás Fumo, de paradero actual desconocido», *Archivo Español de Arte*, 49 (193), p. 80-84.
44. A. PONZ (1772-1794), *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, Madrid, vol. VIII, p. 162.
45. E. SEGOVIA e T. ZARAGOZA (2005), *Los Moreno: Fotografos de arte*, Instituto del Patrimonio Histórico Español, Madrid.
46. J. FOLCH I TORRES (1936), «La exposición de escultura barroca, del Palacio Comillas-Güell, a beneficio del "Ajut als artistes pintors i escultors de Catalunya"», *La Vanguardia*, 1936, 2 de enero, p. 10-11, e cf. B. BASSEGODA (2007), «Joan Antoni Güell i López...», op. cit., p. 503.
47. J.A. GÜELL Y LÓPEZ (1925), *Escultura policroma religiosa española (una colección)*, Paris.
48. B. BASSEGODA (2007), «Joan Antoni Güell i López...», op. cit., p. 516.
49. Ivi, p. 500, 516.
50. J.A. GÜELL Y LÓPEZ (1925), *Escultura policroma religiosa española...*, op. cit., p. 3-4.
51. M. DIEULAFOY (1908), *La statuaire polychrome en Espagne*, Paris.
52. P. LAFOND (1908), *La sculpture espagnole*, Paris, e R. ALONSO MORAL (2015), «Fama y fortuna de Nicola Fumo en España...», op. cit., p. 97.
53. B. BASSEGODA (2007), «Joan Antoni Güell i López...», op. cit., p. 512, fig. 9.1.
54. J.A. GÜELL Y LÓPEZ (1925), *Escultura policroma...*, op. cit., p. 52.
55. E. TORMO (1909), «Paul Lafond: La sculpture espagnole», *Cultura Española*, 14, p. 309-314, specialmente p. 311, e cf. R. ALONSO MORAL (2015), «Fama y fortuna de Nicola Fumo en España...», op. cit., p. 97. A proposito dell'equivoco sulla presenza di Fumo in Spagna, generato, come attentamente ricostruito da Roberto Alonso, dal riferimento di Ceán al regno di Filippo V, cf. anche R. CASCIARO (2007), «Seriazione e variazione: Sculture di Nicola Fumo tra Napoli, la Puglia e la Spagna», in L. GAETA (ed.), *Scultura meridionale in età moderna...*, op. cit., vol. II, p. 245-263, specialmente p. 251, e IDEM (2011), «Fortuna critica della scultura barocca napoletana in legno...», op. cit., p. 292, nota 137.
56. G. MCKIM-SMITH (1993), «Spanish polychrome sculpture and its critical misfortunes», in S.L. STRATTON-PRUITT (ed.), *Spanish polychrome sculpture 1500-1800 in United States collections*, catalogo della mostra (New York-Dallas-Los Angeles, 1993-1994), New York, p. 13-31, specialmente p. 20-21.
57. J.A. GÜELL Y LÓPEZ (1925), *Escultura policroma...*, op. cit., p. 121, e R. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, scheda 92, in M. BOLAÑOS ATIENZA (ed.), *Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Colección: selección de obras*, Madrid, p. 260-261.
58. J.A. GÜELL Y LÓPEZ (1925), *Escultura policroma...*, op. cit., p. 3-4 e 118.
59. B. BASSEGODA (2007), «Joan Antoni Güell i López...», op. cit., p. 505 e 512, fig. 9.1.
60. Ivi, p. 518.
61. Cf. L. COIRO, scheda 86, in P. LEONE DE CASTRIS (ed.), *Museo diocesano di Napoli: Percorsi di Fe-de e Arte*, Napoli, p. 196-197.
62. R. CASCIARO (2007), «Napoli vista da fuori: Sculture di età barocca in Terra d'Otranto e oltre», in IDEM; A. CASSIANO (eds.), *Sculture di età barocca...*, op. cit., p. 49-74, specialmente p. 66-67; R. ALONSO MORAL (2007), «La scultura lignea napoletana in Spagna...», op. cit., p. 82-83, e IDEM (2015), «Fama y fortuna de Nicola Fumo en España...», op. cit., p. 98-99.
63. B. DE DOMINICI (1742-45), *Vite de' pittori...*, op. cit., vol. III, p. 359.
64. C. D'ENGENIO CARACCILOLO (1623), *Napoli sacra*, Napoli, p. 560-561, e cf. E. ELIA e C. LAPEGNA (1996), «Per la storia dell'Istituto d'Arte "Filippo Palizzi" in Napoli», *Napoli Nobilissima*, s. IV, xxxv, p. 23-48, specialmente p. 28-33. Sulla *Madonna della Solitaria* scolpita da Michele Perrone attorno al 1670 si veda L. COIRO (2015), «Michele Perrone e la scultura napoletana in legno...», op. cit., p. 88.
65. D. PAGANO in G.A. GALANTE, *Guida Sacra della città di Napoli* (1872), ed. critica a cura di N. Spinosa, Napoli, 1985, p. 261, nota 62.
66. G. BORRELLI (1970), op. cit., p. 211; cf. R. CASCIARO (2007), «Seriazione e variazione...», op. cit., p. 250.

