



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI SALERNO



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale

Dottorato di Ricerca in Co-tutela

in

Metodi e Metodologie della Ricerca Archeologica e
Storico-Artistica

e

Storia e Arte

-

Curriculum Storia dell'Arte, Estetica, Linguaggi delle immagini

XXXII ciclo

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

Tutor

Prof.ssa Loredana Lorizzo

Co-Tutor

Prof. David García Cueto

Coordinatore

Prof.ssa Stefania Zuliani

Dottoranda

Giuseppina Merola

a.a. 2019/2020

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Giuseppina Merola
ISBN: 978-84-1117-606-4
URI: <https://hdl.handle.net/10481/78904>

A Mario Alberto Pavone

«Si vede soltanto ciò che si cerca,
ma si cerca anche soltanto ciò che si può vedere.»

Nicola Fumo e la sua bottega (1649-1725).

La scultura in legno barocca nel circuito del Mediterraneo.

Abstract	3
Introduzione	7
Obiettivi	11
I. La scultura in legno barocca tra Napoli e la Spagna	
1.1 La fortuna o sfortuna delle statue policrome nei racconti degli storiografi	12
1.2 Il punto di vista spagnolo sulla “hechura Napolitana”	30
II. I banchi di Napoli e il sistema delle botteghe	
2.1 Metodologia: la ricerca d’archivio e il panorama degli antichi banchi napoletani	37
2.2 “Atelier” di scultura nella capitale. Il circuito delle botteghe lignee dall’idea alla pratica dello scalpello	43
III. Nell’orbita di Cosimo Fanzago. Nicola Fumo tra centro e periferia	
3.1 Da Saragnano a Napoli: le radici salernitane	73
3.2 Dal blocco di marmo al colore scolpito. Nicola Fumo e Lorenzo Vaccaro nel circuito fanzaghiano	81
3.3 ‘Nicolas Fumo, escultor acreditado en el reinado de Felipe V’	116
IV. Dal documento all’opera. Catalogo ragionato di Nicola Fumo	145
V. Nicola Fumo e i de Mari: dalla produzione autonoma all’attività di bottega	
5.1 La famiglia de Mari da Saragnano a Napoli	212
5.2 Ursino de Mari, socio e compare	217
5.3 Nicola de Mari, l’allievo prediletto	234
Appendice	260
Bibliografia	295

Abstract.

La investigación pretende centrar la atención sobre el fenómeno de la circulación de la escultura de madera barroca en el circuito Mediterráneo, a partir de la ciudad de Nápoles que, durante el siglo XVII, era un lugar de encuentro para artistas, así como un centro de producción y suministro de la mayoría de las obras destinadas no solo a la demanda de clérigos y aristócratas locales, sino también de la clientela extranjera. El interés de estos aficionados, dirigido a productos de diferente naturaleza, consagró aquellos aspectos aparentemente más artesanales y menores de la actividad de taller, reconociendo la posición privilegiada de la estatuaria policromada. Esta situación condujo a la afirmación progresiva de especialistas en el sector, que no eran ajenos a las orientaciones estilísticas de los escultores y pintores de mármol contemporáneos, sino que por el contrario estaban involucrados en el clima cultural del siglo.

Estudios recientes han ofrecido en particular la oportunidad de considerar las crecientes relaciones de intercambio entre Italia y España, donde el floreciente mercado de la “hechura de Nápoles” se afirmó con una demanda dirigida a los principales maestros del sur de Italia, hasta el punto que la ciudad se convirtió en uno de los principales epicentros de la oferta artística. Prueba de ello es el encargo a Cosimo Fanzago del virrey Don Manuel de Zúñiga y Fonseca, VI Conde de Monterrey, del rico altar mayor decorado para la iglesia de las Agustinas Recoletas de Salamanca, o las preciosas figuras de plata que representan las *Cuatro partes del Mundo* que hizo Vaccaro por orden de Francisco de Benavides, IX Conde de Santisteban, para el soberano Carlos II, que hoy forman parte del Tesoro de la Catedral de Toledo. Además, en 1692 el pintor Luca Giordano se trasladó a la corte española, trabajando para las residencias reales como el Escorial, el Buen Retiro, el Alcázar, Aranjuez y para varias iglesias y capillas nobles.

No es sorprendente, por tanto, que este gusto también se dirigiera a las esculturas de madera pintadas. El caso más importante es sin duda el de *Cristo caído con la Cruz a cuestas* de Nicola Fumo, del cual el historiógrafo napolitano De Dominici plasmó vívidos recuerdos gracias sobre todo a la circulación de un grabado en cobre realizado antes de la salida de la obra para España. La figura completó el aparato decorativo de la capilla del Santo Cristo de la Redención en San Ginés junto con el *Cristo atado a la columna* de Giacomo Colombo y un *Ecce Homo*, donados en 1699 por el II Marqués de Mejorada y de la Breña a la congregación allí establecida. Esta concentración de obras en una iglesia del centro de Madrid, aunque no faltaron los escultores asentados en la capital, es una señal evidente del crédito que han disfrutado estos maestros en la península.

Desde el principio, una profunda investigación de archivo pareció fundamental para comprender mejor la creciente exportación de estatuas de madera, que a lo largo de las rutas comerciales del Mediterráneo llegaron a los extremos del sur de Italia y especialmente en España también en virtud de la fortuna mostrada por la historiografía hacia los diversos artistas. Con este fin, se identificó la figura de Nicola Fumo, quien más que otros con su trabajo condicionó a los escultores de madera y al mercado artístico napolitano. Las investigaciones sobre las obras esculpidas resultaron ser complejas por su difícil identificación, debido a varios factores: la alteración del material entre la piedra y el mármol, el condicionamiento del tiempo, el cambio de ubicación o, más simplemente, las intervenciones de restauración invasivas; y la consideración limitada de las fuentes, que en los pocos casos en que ofrecen información sobre las obras, no siempre indican al autor. Por lo tanto, gracias a las repetidas inspecciones realizadas y los numerosos investigaciones de archivo, ha sido posible delinear un panorama más articulado y complejo que el esbozado hasta ahora por la historiografía, ayudando a definir los numerosos asistentes y colaboradores que flanquearon a los artistas más conocidos: Aniello y Michele Perrone, Nicola Fumo, los hermanos Patalano y Giacomo Colombo.

Este nuevo escenario ha sugerido optar por una aproximación más fluida al tema que no quedase vinculada a una sola personalidad, dada la relevancia de algunos factores de la esfera social conectados al contexto de los *ateliers* ya presentados en las *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani* de Bernardo De Dominici. En efecto, el biógrafo registró una panorámica transversal de la estatuaria barroca en la capital napolitana, identificando como carácter distintivo de este sector la considerable asistencia de artistas dedicados al modelado más ecléctico del material escultórico, desde mármol hasta bronce, desde estuco hasta madera. El principal representante de esta configuración fue Cosimo Fanzago, quien a través de un enfoque "gerencial" dado a su taller, incentivó exponencialmente la propensión a una colaboración fructífera entre los trabajadores. El escultor persiguió un impulso en esta dirección - sobre todo en la fase final de su carrera - con la posibilidad de que los jóvenes trabajasen en los sitios que dirigió o en la elaboración de sus diseños y modelos. El posicionamiento de la formación de Nicola Fumo dentro de taller del maestro resultó ser decisivo tanto para las sugerencias hechas en el modo de abordar las diferentes prácticas escultóricas, como por la interacción productiva con Lorenzo Vaccaro y Francesco Solimena, decisiva para la búsqueda posterior de la unidad de las Artes, entendida como la fusión de partes plásticas y pictóricas en un solo léxico.

El trabajo realizado ha ofrecido principalmente la posibilidad de definir un perfil biográfico del artista, originario de Saragnano (Italia), permitiendo recuperar las relaciones de parentesco de toda la familia y definir los motivos de la posterior inserción en el contexto de la capital napolitana. La búsqueda documental ha contribuido a ampliar los conocimientos de su

trayectoria, a partir de las primeras etapas de la carrera o en relación con trabajos grupales, realizados en colaboración con diferentes artistas y especialmente con Cosimo Fanzago, aportándose también la identificación de nuevas obras. Por lo tanto, surgió con mayor eficacia que el escultor napolitano estaba profundamente insertado en el contexto cultural de su tiempo y tenía contactos frecuentes y personales con figuras fundamentales dedicadas a proyectos escenográficos y arquitectónicos como Lorenzo Vaccaro, Luca Giordano y Francesco Solimena. La relación con este último, en particular, fue más significativa para la definición del estilo maduro del artista, cuyo cargo se identificó en el contexto del taller. En efecto, sobre la base de una serie de elementos circunstanciales, comenzó una primera reconstrucción de las personalidades gravitantes alrededor del maestro, como la de su yerno Nicola De Mari.

Relevante en la consideración de las repercusiones del fenómeno de la migración artística fue la investigación llevada a cabo en el territorio ibérico, siguiendo las huellas de Antonio Ponz en el *Viaje de España* (1772-1794), para elaborar tanto los aspectos más destacados de la circulación de estatuas policromadas como redescubrir imágenes olvidadas. El trabajo, realizado en el contexto de la cotutela con la Universidad de Granada, se inició consultando tanto los fondos del archivo de la Fundación del Banco de Nápoles con el fin de identificar los contratos de encargos, investigando en el mismo sentido en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid y en el privado de la Casa de Alba. Los resultados han dado la oportunidad de determinar la entidad de colección de la “hechura de Nápoles” en los inventarios de los activos y legados testamentarios de numerosas personalidades de la época y, sobre todo, cómo le correspondía una alta consideración de los autores de origen napolitano. Por otra parte, la revisión de la documentación producida por los académicos de la Real Academia de San Fernando, durante el período de la desamortización, ha permitido de reconstruir la historia de la *Inmaculada* de Nicola Fumo del Corpus Christi de Afuera en Alcalá de Henares, así como restituir al artista el *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a dos pobres* del convento de San Felipe El Real, hoy en San José en Madrid.

Los puntos clave de este itinerario fueron el Museo Nacional de Escultura en Valladolid, donde junto a los famosos pasos procesionales de Francisco de Rincón, Gregorio Fernández o Andrés Solanes también hay adquisiciones recientes como la *Sagrada Familia* de tamaño reducido de Fumo y la majestuosa figura, de tamaño natural, de la *Santa Catalina de Alejandría*, atribuida a Aniello Perrone. El análisis de esta última figura ha introducido la cuestión de la atribución de *San Miguel* en el County Museum de Los Ángeles, que una vez la hizo de *pendant* en el convento de Las Agustinas Recoletas en Salamanca. Muy favorable ha sido el *tour* por la provincia de Salamanca, fomentando el descubrimiento de tesoros artísticos en los dos museos de las Carmelitas Descalzas de Peñaranda de Bracamonte y de Alba de Tormes, ambos ricos en

Niños Jesús de procedencia napolitana donados a lo largo de los años como un signo de devoción de las familias de las religiosas profesadas allí.

Continuando el viaje a lo largo de la costa de Andalucía, han sido identificados algunos lugares como encrucijada de los tráficos comerciales a lo largo de las rutas a las que llegaron diversos objetos de arte, como en el caso de Cádiz, caracterizada por una gran presencia italiana, en particular, genovesa y napolitana. Interesante en la ciudad es el culto al Ángel de la Guarda, que entre los diversos ejemplos examinados ha permitido relacionar el de la Parroquia Castrense de Nicola Fumo con el modelo pictórico de Luca Giordano del Museo Provincial de Bellas Artes, de los cuales también se encontró el boceto preparatorio en la colección Fabius Frères. La relación entre Fumo y Giordano fue sin duda favorecida por la convivencia de los dos artistas en la misma área de la ciudad napolitana, la llamada de “Sotto Palazzo”, que se refleja en la predilección reconocida a ambos por los coleccionistas ibéricos, en particular los de la Corte Virreinal. La atención de los españoles se dirigió principalmente a esculturas de tamaño *terzino* - es decir, tres tercios de lo natural -, en cuya ejecución Fumo fue uno de los maestros más reconocidos, como demuestran las dos vitrinas con la *Inmaculada* y el *San José* del Museo Conventual de las Descalzas en Antequera o, aún, la *Magdalena Penitente* y la *Santa Teresa* en la Catedral de Málaga. Con la representación de la santa, el artista se comparó en varias ocasiones y, sobre todo, en los últimos años de actividad en los que se ubican la *Santa Teresa* del convento de Santa Ana en Sevilla o la extraordinaria *Transverberación de Santa Teresa de Jesús* en el Real Monasterio de Carmelitas de Santa Teresa a Madrid.

Sobre la base de la fortuna de Luca Giordano en España, el maestro casi dominó el próspero mercado de estatuas pintadas y luego recurrió a una naturaleza barroca “clásica” más moderna promovida por Francesco Solimena a principios del nuevo siglo. Una adhesión que fue completamente gradual y percibida con la esperanza tanto de la clientela como del círculo de estudiantes, como se puede ver en la precisa afinidad con la producción de Nicola De Mari, de los cuales en esta ocasión el catálogo fue reconstruido por primera vez ofreciendo aclaraciones esenciales sobre sus relaciones familiares y sobre los muchos artistas de la próxima generación. En la tesis ha definido la historia del escultor Nicola Fumo, profundamente integrada en la sociedad en la que vivía, así como la de su taller, proponiendo una primera reconstrucción de los trabajadores que se establecieron en la capital bajo sus auspicios y considerando las implicaciones de las prácticas del taller y el diseño de modelos, que desde finales del siglo XVII condicionaron el gusto del cliente durante casi todo el siglo siguiente.

Introduzione.

Nel corso del Seicento Napoli fu luogo privilegiato di aggregazione di artisti, centro di produzione e approvvigionamento di gran parte delle opere destinate non solo alla ricca committenza di chierici e aristocratici locali ma anche a una clientela forestiera. L'attenzione di questi amatori fu rivolta a prodotti artistici di diversa natura come manufatti in argento, statuette presepiali, busti reliquiario, sculture in cera e oggetti di arredamento, tra cui *trabacche* intagliate, *buffette* e *scarabattole*, ovvero particolari teche con cristalli che custodivano figure devozionali di formato ridotto. L'incessante richiesta di questi beni consacrò quegli aspetti apparentemente più artigianali e minori dell'attività delle botteghe partenopee, riconoscendo alla statuaria lignea policroma una posizione privilegiata. Tale situazione comportò la progressiva affermazione di specialisti del settore, che non furono però estranei agli orientamenti stilistici dei coevi marmorari e pittori ma alquanto addentro alla temperie culturale del secolo.

Fin dagli esordi partire da un'approfondita indagine archivistica mi è parso fondamentale per meglio comprendere il fenomeno della circolazione delle statue lignee, che lungo le rotte commerciali mediterranee giunsero alle estremità dell'Italia meridionale e soprattutto in Spagna anche in virtù del favore dimostrato dalla storiografia nei riguardi della scultura dipinta e dei suoi artefici, stimolando l'attenzione per questo genere di espressione artistica. A tal fine ho individuato in primo luogo la figura di Nicola Fumo, che più di altri con la sua opera condizionò gli scultori lignei del Sud Italia e il mercato artistico napoletano. Complesse si sono rivelate le indagini sulle opere scolpite, a causa della loro non facile individuazione, dovuta a più fattori: l'alterabilità del materiale rispetto alla pietra e al marmo, i condizionamenti del tempo, i cambi di destinazione o più semplicemente gli interventi di restauro invasivi; e l'esigua considerazione delle fonti, che nei pochi casi in cui offrono notizie sulle opere non sempre ne indicano l'autore. Grazie ai ripetuti sopralluoghi compiuti in loco e ai molti ritrovamenti archivistici, si è potuto tratteggiare un panorama più composito di quello sinora delineato dalla storiografia, contribuendo a definire i numerosi assistenti e collaboratori che affiancarono gli artisti più noti, Aniello e Michele Perrone, Nicola Fumo, i fratelli Patalano e Giacomo Colombo.

Questo nuovo scenario ha suggerito di prediligere un approccio più fluido al tema che non fosse ancorato ad una singola personalità, data la rilevanza di alcuni fattori della sfera sociale connessi al contesto dell'*atelier*. Nell'immaginario comune la bottega è da sempre percepita come un ambiente con molteplici funzioni, disposta a laboratorio, accademia, dimora del

pittore, dello scultore o dell'architetto e, pertanto, specchio dello *status* conseguito dal capobottega. La valutazione dei riscontri documentari, a partire dalle cedole di pagamento dei banchi pubblici, dagli atti notarili, dai fondi territoriali o, ancora, dalle visite pastorali, è stata indirizzata a evidenziare i risvolti di quelle "strutture del quotidiano" disposte intorno al maestro, provando a ricostruire un panorama unitario, che trascendesse dal vaglio del capolavoro e della singola novità d'archivio fine a sé stessa. L'intento è stato quello di ribadire la forza catalizzatrice degli *ateliers* come spazio di associazione di persone e di idee valida anche per gli artefici del legno, parte integrante del sistema artistico barocco.

Fonte imprescindibile per introdurre al tessuto delle officine di scultura a Napoli sono le *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani* di Bernardo De Dominici, poiché il biografo registrò il vivido spaccato della statuaria barocca nella capitale, corroborando quale carattere distintivo di tale settore la considerevole frequentazione di artisti impegnati nella più eclettica modellazione della materia scultorea, dal marmo al bronzo, dallo stucco al legno. Principale fautore di questa configurazione fu Cosimo Fanzago, il quale mediante un'impostazione "manageriale" data alla sua bottega incentivò in maniera esponenziale la propensione a una proficua collaborazione tra le maestranze. Uno slancio in questa direzione fu conseguito, soprattutto, nella fase finale della carriera dello scultore con la possibilità data ai giovani di adoperarsi nei cantieri da lui diretti o nell'elaborazione di suoi disegni e modelli. Risolutiva si è dimostrata la collocazione della formazione di Nicola Fumo in questo ambito sia per le suggestioni dovute alle differenti pratiche di bottega sia per la proficua interazione con Lorenzo Vaccaro e Francesco Solimena, decisiva per il successivo raggiungimento dell'*unità delle Arti*, intesa come fusione di parti plastiche e pittoriche in un solo lessico.

Particolarmente sensibile al linguaggio artistico del Vicereame fu la clientela iberica che, fin dalle prime relazioni politiche avute con Napoli dalla Corona d'Aragona, manifestò un profondo apprezzamento per l'eterogeneità delle opere d'arte partenopee, al punto che la città divenne uno dei principali centri di approvvigionamento artistico. Ne sono prova la commissione a Fanzago da parte del Viceré Don Manuel de Zuñiga y Fonseca, VI Conte di Monterrey, del ricco altare decorato nella chiesa delle Agustinas Recoletas a Salamanca; o le preziose figure argentee rappresentanti le *Quattro parti del Mondo* che Vaccaro realizzò su ordine di Francisco de Benavides, IX Conte di Santisteban, per il sovrano Carlo II, che oggi fanno parte del Tesoro della Cattedrale a Toledo. Un interesse per il variegato tessuto artistico partenopeo che condusse addirittura Luca Giordano a trasferirsi nel 1692 presso la corte, lavorando per le residenze reali quali l'Escorial, il Buen Retiro, l'Alcázar, l'Aranjuez e per varie chiese e cappelle gentilizie.

Non sorprende, dunque, che in questa congiuntura gli interessi della ricca committenza ecclesiastica e aristocratica spagnola furono rivolti anche a sculture lignee dipinte. Il caso di maggior rilievo è sicuramente quello del *Cristo con la croce in spalla* di Fumo, di cui De Dominicis preserva viva memoria grazie soprattutto alla circolazione di un'incisione in rame realizzata prima della partenza dell'opera per la Spagna. La figura andò a completare l'apparato decorativo della cappella del Santo Cristo de la Redención in San Ginés insieme al *Cristo alla colonna* di Giacomo Colombo e un *Ecce Homo*, donati dal II Marchese di Mejorada y de la Breña alla congregazione entro il 1699. Tale concentrazione di opere in una centralissima chiesa madrilenas, sebbene non mancassero nella capitale scultori affermati, è un evidente segnale del credito di cui godettero questi maestri nella penisola.

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

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

Proseguendo il viaggio lungo la costa dell'Andalusia si sono potute individuare alcune località quali crocevia dei traffici commerciali lungo le cui rotte giunsero diversi oggetti d'arte, come nel caso di Cádiz contraddistinta da una nutrita presenza italiana, in particolare, genovese e partenopea. Interessante in città si presenta il culto dell'angelo custode, che tra i vari esemplari presi in esame ha consentito di collegare l'*Angel de Guarda* della parrocchia Castrense di Nicola Fumo al modello pittorico di Luca Giordano del Museo Provincial de Bellas Artes, di cui si è rinvenuto anche lo schizzo preparatorio in collezione Fabius Frères. Il rapporto tra Fumo e Giordano fu senza dubbio favorito dalla coabitazione dei due artisti nella medesima zona della città partenopea, il cosiddetto "sotto Palazzo", che indubbiamente favorì anche la predilezione che accordarono loro i collezionisti iberici, gravitanti intorno alla residenza del Viceré. L'attenzione degli spagnoli fu rivolta soprattutto a sculture cosiddette di formato terzino, ovvero di tre terzi del naturale, nella cui esecuzione Fumo fu uno dei più rinomati artefici, come dimostrano le due scarabattole con l'*Inmaculada* e il *San José* del Museo Conventual de las Descalzas ad Antequera o, ancora, la *Magdalena penitente* e la *Santa Teresa* in Catedral a Málaga. Con la rappresentazione della santa l'artista si confrontò in diverse occasioni e, soprattutto, negli ultimi anni di attività come dimostrano la *Santa Teresa* del convento di Santa Ana a Sevilla o la straordinaria *Transverberación de Santa Teresa de Jesús* al Real Monasterio de Carmelitas de Santa Teresa di Madrid.

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

Obiettivi.

Il lavoro di ricerca è stato elaborato con l'intento di portare l'attenzione sul fenomeno della circolazione della scultura in legno barocca nel circuito del Mediterraneo, a partire dal contesto della capitale Vicereale che fece da scenario ai crescenti rapporti di interscambio con la Spagna. L'analisi ha preso in considerazione le relazioni di bottega sorte tra fine Sei e inizio Settecento a Napoli, nel cui ambito si svilupparono le carriere dei singoli artefici.

Il caso studio selezionato è stato quello dello scultore Nicola Fumo, il quale più di altri con la sua opera condizionò gli scultori lignei del Sud Italia e il mercato artistico napoletano. L'obiettivo principale era definire il profilo biografico dell'artista, chiarendo i termini della presunta formazione nella bottega di Cosimo Fanzago e incrementando le conoscenze in merito all'ampia produzione o alle collaborazioni con differenti maestranze specializzate, come Lorenzo Vaccaro, Luca Giordano e Francesco Solimena.

L'interesse per il maestro era inoltre rivolto a determinare il ruolo dei suoi più stretti collaboratori precisando l'inserimento degli allievi nell'ambiente produttivo, oltre al loro comune contributo nell'intensificarsi dei legami con la committenza vicereale allo scopo di ricostruire il quadro operativo e stilistico della sua bottega.

I. La scultura in legno barocca tra Napoli e la Spagna.

1.1 La fortuna o sfortuna delle statue policrome nei racconti degli storiografi.

Intraprendere una ricognizione sulla progressiva attestazione della statuaria policroma a Napoli nel Seicento significa collegarsi all'ampio dibattito sul primato ottenuto dal legno dipinto in Italia nel corso del Medioevo¹. Collareta, in particolare, ribadisce la funzione assunta dalle statue nell'incentivare la fede, anche nella loro realtà di semplici immagini, segnatamente condizionate dall'impiego del colore². Una sintonia che non può prescindere dalla spinosa disputa rinascimentale in merito al "paragone" della pittura e della scultura³, sottolineata nella categorica affermazione di Leonardo da Vinci: «Manca la scultura della bellezza de' colori, manca della prospettiva de' colori»⁴.

Addentrando nelle fonti è possibile vedere come nel *Libro del Cortegiano* Castiglione risolve il confronto nell'affermazione del carattere *artificioso* del procedimento artistico. La scultura con i suoi modellati tridimensionali opera come la natura «nella quale sono le membra tutte tonde, formate, et misurate» mentre con la pittura «non si vede altro che la superficie, e que colori che ingannano gli occhi»⁵. Questo non incide sulla nobiltà del pennello, con cui si possono imitare un numero maggiore di aspetti «e massimamente i lumi e l'ombra», a dispetto della marmoraria che «non puo mostrare il color de' capegli flavi, non lo splendor dell'arme, non una oscura notte, non una tempesta di mare, non que' lampi, e saette, non lo incendio d'una città, no'l nascere dell'aurora di color di rose con que' raggi d'oro e di porpora»⁶. Tuttavia, il letterato lascia ben sperare che le difformità si possano superare, poiché «l'una, e l'altra da un medesimo fonte, che è il buon disegno nasce» ma stringe su come esse, «oltre alla memoria, sono anchor [...] fatte per ornare: e in questo la pittura è molto superiore»⁷.

Vicino a Castiglione è il pensiero di Giorgio Vasari, il quale nel proemio delle *Vite* sostiene «che la Scultura, e la Pittura per il vero sono sorelle; nate di un Padre, che è il Disegno, in uno

¹ La critica ha posto in rilievo come la reintegrazione della statuaria lignea nell'arte cristiana sia stata graduale, in quanto legittimata inizialmente come mero contenitore di reliquie, e incentivata in seguito all'introduzione della policromia, nel corso del Medioevo. L'impiego del colore ha ripristinato l'antica alleanza tra il legno e l'immagine di culto che, ricordata con profondo rispetto dalle fonti classiche, sarà restaurata nel periodo della Controriforma. Per una visione d'insieme dell'ampia bibliografia si veda BANKEL 2004; ANDREUCETTI, LAZZARESCI CERVELLI 2009; BRAY 2009, pp. 14-43; GENTILINI 2012, pp. 8-17; FATIGATI 2015, pp. 231-246; ANDREUCETTI, BINDANI, SILVA 2016; COLLARETA 2008, pp. 62-77; ACANFORA 2014, pp. 81-102.

² Si veda COLLARETA 2016, pp. 15-23 con bibliografia precedente.

³ Per approfondire i termini della questione del "paragone" tra pittura e scultura in quella che Giorgio Vasari chiamerà la «maniera moderna» si veda VASARI 2010, pp. 553-556; HENDLER 2013; RAGAZZI 2013, pp. 137-150; COLLARETA 2015, pp. 153-160.

⁴ DA VINCI 1995, I, p. 165.

⁵ CASTIGLIONE 1551, pp. 73-74.

⁶ Ivi, p. 75.

⁷ Ivi, pp. 72-73.

sol parto, et ad un tempo. [...] Laonde a ragione si può dire, che un'anima medesima regga due corpi»⁸. L'apertura vasariana sull'essenza del disegno, come «espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente imaginato e fabricato nell'idea»⁹, trovò nella scultura barocca una ricchezza di manifestazioni sia per l'ecletticità dei materiali sia perché, seguendo la massima vasariana «tutte le figure di qualunque sorte si siano o intagliate ne' Marmi, o gittate di bronzi, o fatte di stucco, o di legno, havendo ad essere di tondo rilievo, et che girando intorno si habbino a vedere per ogni verso»¹⁰.

Condivisibili sono le riflessioni finora avanzate dalla critica riguardo all'ostile approccio di Vasari alla produzione lignea assecondato dal suo incondizionato sostegno per l'esperienza di Michelangelo Buonarroti, con cui ha idealizzato l'autorità della statuaria in marmo a scapito del trainante ruolo assolto dal legno soprattutto nell'età medievale¹¹. La posizione del biografo, come giustamente osservato da Acanfora, è connessa al recupero del *topos* letterario dell'*ex uno lapide*, frequentato dalle fonti classiche quale encomio per le opere tratte da un unico blocco di pietra¹². È evidente come ciò corrisponda esattamente alla visione michelangiolesca fissata nella lettera a Varchi del 1546: «Io intendo scultura quella che si fa per forza di levare; quella che si fa per via di porre è simile alla pittura»¹³.

Sta di fatto però che la dichiarata valenza storica del progetto delle *Vite*, insieme alla consolidata trattatistica precedente, indirizzarono Vasari, nonostante le limitate competenze sullo specifico campo dell'arte lignea, a offrire aspetti meramente tecnici riguardo il rapportarsi ai differenti materiali, tra cui anche il legno¹⁴. Come rileva Fidanza è «piuttosto manifesto l'intento con il quale egli scrive questa sezione, diciamo così, propedeutica alla sequenza biografica è quindi rivolta non tanto a quei “professori di questi esercizi”, ma al pubblico dei non addetti ai lavori: “tutti gli altri che ne hanno gusto e vaghezza”»¹⁵.

⁸ VASARI 2010, p. 37.

⁹ Ivi, p. 73.

¹⁰ Ivi, p. 62.

¹¹ Rilevanti per il giudizio che Vasari manifestò nei confronti della produzione in legno sono le ricerche di Alessandra Giannotti e Francesco Mancini, allargate al contesto dell'Italia meridionale da Elisa Acanfora, cfr. GIANNOTTI 2005, pp. 357-363; MANCINI 2011, pp. 151-158; ACANFORA 2014, pp. 81-102; si veda inoltre FIDANZA 2014, pp. 158-163; COLLARETA 2016, pp. 15-23.

¹² Acanfora, sulla scorta del celebre saggio di Irvin Lavin, introduce per la prima volta una questione nodale nella visione vasariana riguardo alla sua propensione per la statuaria monolitica e, per contro, all'inidoneità della scultura lignea ad essere lavorata in un solo pezzo, in quanto composta di vari parti incollate e lavorate insieme. Cfr. LAVIN 1998, pp. 194-198; ACANFORA 2014, p. 86.

¹³ Per la citazione si veda BAROCCHI 1971-1977, I, p. 523. L'analogia tra il pensiero michelangiolesco e l'idea della scultura vasariana, quale «arte che, levando il superfluo dalla materia soggetta, la riduce a quella forma di corpo che nella idea dello artefice è disegnata» è ribadita in ACANFORA 2014, p. 85.

¹⁴ In merito alla precisione tecnica con cui Vasari tratta della scultura, sebbene da lui non manualmente esercitata, si vedano le acute osservazioni di BEARZI 1976, pp. 30-31; FIDANZA 2014, pp. 158-164. Per questioni pratiche poste in rilievo nella trattatistica rinascimentale si veda FLACCAVENTO 1962, pp. 50-59; COLLARETA 2007, pp. 3-12; FIDANZA 2008, pp. 33-57; FIDANZA 2013, pp. 209-225; LAURO 2015, pp. 17-39; ACANFORA 2014, pp. 81-102.

¹⁵ FIDANZA 2014, p. 161.

La risaputa propensione delle statue alla “cristiana religione” che l’aretino individua col tempo passato, quale considerazione pregnante della statuaria antica, si conforma invece agli *exploits* di immagini lignee attestatisi nel corso del Seicento, sulla spinta delle richieste di devozione popolare innescate dalla Controriforma. Ne è una prova il loro coinvolgimento nel contesto processionale, circoscrivibile all’Italia meridionale, dove le statue apparivano come “figure vive” tra “figuranti vivi”, con il preciso scopo di veicolare l’interesse emotivo dei partecipanti¹⁶.

Questo procedimento trova riscontro nell’affermazione degli apparati effimeri, che davano vita ad un’elaborata combinazione di architettura, scultura, pittura e luce. Restano oggi poche tracce tangibili di queste creazioni performative per la loro stessa natura evanescente, poiché condannate a dissolversi dopo aver attuato il loro fine. Tuttavia, la dispersione materiale non ha comportato una privazione della memoria preservata dalla registrazione visuale e testuale degli eventi¹⁷. Le feste religiose, le devozioni delle quarantore e soprattutto le solennità legate al sovrano rientrano a pieno titolo nella sfera «dell’industria della scultura»¹⁸. Il loro allestimento con quadri montati su carri allegorici o scenografie di veri e propri *tableaux vivants*, con immagini scolpite in legno o modellate in cartapesta portò alla ribalta nel corso del Seicento la figura dello scultore.

Questa trama permette di considerare il «margine dei minori»¹⁹, cioè la funzione esercitata da numerosi maestri che, per il carattere artigianale della loro produzione, sono stati spesso defilati dalla storiografia artistica. È il caso di Aniello Perrone, «scultore di legnami famosissimo, e il primo che oggi in Italia coltiva questa professione», distintosi nei lavori per l’opera *Il Gran Tamerlano*, presentata al Palazzo Reale di Napoli in occasione delle nozze di Carlo II di Spagna con Maria Ludovica di Borbone²⁰. Perrone sortì lo stupore degli spettatori per «l’invenzione e magistero» di un automa, un gigante che, nel corso della rappresentazione musicale associata a scene dipinte da Luca Giordano, parlò al Viceré²¹. Il suo credito presso la corte è segnalato anche da Domenico Confuorto, il quale ricorda la «castellana ricchissima di lumi, opera di Aniello Perrone», eretta nel maggio 1689, per i funerali della regina presso la

¹⁶ Riccardo Lattuada, nell’intervento al convegno *Scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea* (2004), ha proposto interessanti riflessioni sulla destinazione d’uso della scultura in legno, relazione che purtroppo non figura nella pubblicazione degli atti. Si veda GAETA 2007a, p. 205.

¹⁷ Le ricerche di Franco Mancini prima e la successiva mostra sui *Capolavori in festa* (1997) hanno inaugurato gli studi sull’affermazione della festa barocca a Napoli, in quanto connubio delle arti, determinando l’influsso che essa ebbe sullo svolgimento della cultura seicentesca. Si veda MANCINI 1964; MANCINI 1968; VIVIANI 1969; RAK 1987, pp. 259-363; NAPOLI 1997; RAK 2012 con bibliografia precedente.

¹⁸ MONTAGU 1991, p. 197.

¹⁹ Il concetto è elaborato da Vittorio Casale in merito al suo studio condotto sul pittore Biagio Puccini, si veda CASALE 1978, pp. 64-86.

²⁰ La commedia fu messa in scena nel palazzo del Viceré il 4 febbraio 1680, si veda FUIDORO 1680, f. 96r-v; DON FERRANTE 1900, p. 29.

²¹ *Ibidem*.

chiesa di Santa Chiara²². Tale apporto gli valse la qualifica di architetto che, oltre a chiarire le specifiche competenze acquisite, evidenzia il ruolo da lui più volte svolto in occasione degli eventi della vita ecclesiastica e politica.

Esemplari a riguardo furono le feste di canonizzazione, in particolare quella celebrata nel 1691 per i Santi Giovanni da Capestrano e Pasquale Baylon con un «suntuoso spettacolo, che doveva rimirarsi nella divota Città trasformata tutta in Teatro per celebrar il trionfo de' due gloriosissimi Eroi»²³. L'allestimento prevede un lungo corteo in cui sfilò un carro trionfale accompagnato dalle più alte autorità religiose e civili, nel quale si ergeva una «gran machina ammirata per l'ingegnoso artificio [...], che superava l'altezza di 30 palmi, ove sopra novole si vedevano le Statue d'ambidue i Santi sontuosamente adornate collocate in tal modo, che rappresentavano al vivo la figura di due trionfanti Campioni. Tutto l'edifizio era ricoperto di vaghe pitture, adornato di fiori, con gran numero d'Angioli mirabilmente disposti»²⁴.

Il percorso, scandito da «vaghissimi addobbi», partiva da Santa Maria la Nova e passando per il largo di Palazzo Reale proseguiva per la gran strada di Toledo terminando a Santa Lucia al Monte, dove il «suntuoso apparato fù disegno del Signor Agnello Perrone, nobilissimo Scultore, che ha meritato per lavoro così ingegnoso l'acclamazioni di Napoli»²⁵. Alle modeste informazioni fornite da Antonio Bulifon, circa «un altare quasi a piramide con torre sopra, fatto di specchi, con sopra uno scherzo di puttini sostenenti un padiglione di veli con maniera galantissima»²⁶, fa seguito la minuziosa descrizione presente nella *Relazione della solennissima festa*, dedicata al Viceré conte di Santisteban²⁷. Le successive cronache, in particolare in quella di fra' Casimiro di Santa Maria Maddalena, esaltano la spettacolarizzazione della celebrazione dovuta al connubio di intricate strutture architettoniche con decorazioni mobili di pitture, sculture e argenteria enfatizzato anche da effetti illusionistici e luministici, creati dal gioco di cristalli e specchi, oltre che dall'intrattenimento di canti e musiche.

²² Si veda CONFUORTO 1930, I, p. 257; MANCINI 1968, p. 136; BORRELLI 1970, pp. 224-225.

²³ Un'attenta ricostruzione dell'apparato per i festeggiamenti della canonizzazione di San Giovanni da Capestrano e San Pasquale Baylon è stata fornita da Luigi Coiro, a partire dallo studio delle principali fonti quali la *Relazione* e la successiva *Cronaca* di Casimiro di Santa Maria Maddalena. In particolare, la *Relazione* fu redatta nel 1691 probabilmente dai frati Matteo di Santo Stefano, ministro provinciale della Provincia Osservante di terra di Lavoro, e Bernardo di San Giovanni, ministro provinciale della Provincia Scalza di San Pietro d'Alcantara, firmatari della dedica al Conte di Santisteban. Il Coiro ha rintracciato un esemplare a stampa presso la Biblioteca Universitaria di Napoli. Si veda RELAZIONE 1691, p. 5; S. MARIA MADDALENA 1729-1731; MANSI 1997, pp. 119-126; COIRO 2013b, pp. 205-218; COIRO 2015a, pp. 70-79.

²⁴ RELAZIONE 1691, pp. 28-29.

²⁵ Ivi, p. 24. La *Relazione* conferma il ruolo svolto da Aniello Perrone, oltre che scultore, rinomato scenografo e apparatore.

²⁶ BULIFON 1932, p. 258; MANSI 1997, p. 120.

²⁷ Anche Pietro Giannone nelle pagine *Dell'istoria civile del Regno di Napoli*, dedicate al «governo di don Francesco Benavides conte di Santo Stefano», si sofferma sul «mausoleo, la magnificenza del quale, la bellezza dei poetici componimenti, e la solennità delle cerimonie furono tali, che maggiori non si erano per l'addietro vedute». Si veda RELAZIONE 1691; GIANNONE 1723, IV, p. 474.

La complessità della manifestazione è da attribuirsi alla collaborazione delle rinomate maestranze coinvolte, quali Aniello Perrone, Raimondo De Dominicis, Teresa e Giacomo del Po', sebbene non sia chiaro in che modo esse interagirono²⁸. L'intervento di De Dominicis è da circoscrivere ai medaglioni «dipinti vagamente [...], esprimenti dodici miracoli del Santo, come additavano i versi in lingua toscana, che sotto vi stavano collocati» mentre dubbioso risulta quello di Perrone²⁹. Sicuramente la progettualità della festa si deve alla sua inventiva congiunta a quella di Teresa e Giacomo del Po', indicati nella *Relazione* come esecutori del rame ad acquaforte dell'altare di Santa Lucia al Monte³⁰.

Tuttavia, alla base dell'illustrazione - posta a corredo del testo - insieme al nome di Teresa, che «intagliò in rame con bulino e con acqua forte varie opere di valentuomini», figura quello di Aniello e non del fratello³¹. La poliedricità dello scultore, distintosi per le doti di architetto, lascia presupporre che egli abbia curato, con i vari specialisti della sua bottega, le componenti meccaniche e l'allestimento scenografico dell'altare senza però tralasciare l'ideazione delle parti plastiche. Esempi dovevano essere la statua di San Pasquale «rapito in estasi al cospetto del Sacramento, da cui uscivano raggi che terminavano nel volto del gloriosissimo eroe»³² o i «40 Angioli, che con varia, e artificiosa positura sostenevano un gran velo, che formava una vaghissima Ombrella à tutta la Machina, e si avanzava fuori verso gl'altari collaterali, cadendo con ordine maraviglioso dall'arco superiore della Cupola»³³.

Il ruolo di Giacomo Del Po', invece, è esaltato nel *Campidoglio festivo* di Giacomo Badiale, il quale afferma «tu Po' gentil sù tele e Carte / fai le pupille altrui restare immote»³⁴. L'affermata esperienza del pittore in questo tipo di rappresentazioni è da individuare nell'ideazione grafica dell'apparato, come dimostrato dal notevole livello della lastra di Teresa probabilmente eseguita su disegno di Giacomo. Inoltre, plausibile appare il suo coinvolgimento nel progetto creativo sia del carro trionfale sia della stessa statua del santo, come dimostra l'acquaforte raffigurante *San Pasquale Baylon* della collezione Pagliara³⁵. Proprio come la statua condotta

²⁸ La partecipazione della famiglia del Po' in questa tipologia di manifestazioni è documentata dall'apparato grafico eseguito da Pietro, Giacomo e Teresa del Po' per «las fiestas celebradas en 1689 con motivo de la acuñación de la nueva moneda, con procesión, arcos triunfales» o, ancora, per il matrimonio di Carlo II con Maria Anna di Neuburg, per il quale fu realizzato *L'Ossequio tributario della fedelissima città di Napoli* (1690) da Domenico Antonio Parrino con «estampas de las fuentes escultóricas, así como del teatro efimero levantado frente al Palacio Real». Si veda LLEÓ CAÑAL 2009, p. 454.

²⁹ S. MARIA MADDALENA 1729-1731, I, p. 244.

³⁰ L'incisione è inserita in RELAZIONE 1691, pp. 20-21; per ulteriori approfondimenti si veda NEGRO SPINA 2001, tav. X; COIRO 2015a, fig. 1-3.

³¹ DE DOMINICI 2003-2014, III, p. 972.

³² S. MARIA MADDALENA 1729-1731, I, p. 244.

³³ RELAZIONE 1691, p. 20.

³⁴ BADIALE 1691, p. 4.

³⁵ L'acquaforte è firmata «Jacopo del Po in. - Teresa del Po scul.». Si veda la scheda di M.T. Penta in CAPUTI, PENTA 1987, p. 222; COIRO 2015a, pp. 75-76, fig. 4.

in processione, la figura è rappresentata nel momento estatico dell'apparizione eucaristica, attorniata da una schiera angelica. Pertanto, verosimile sembra l'influenza esercitata dal pittore su Perrone nel delineare un'immagine devozionale in concomitanza alla canonizzazione del santo.

Nonostante il favore devozionale associato alla statuaria lignea, non è possibile sorvolare sulla sua principale criticità individuata già da Vasari nella componente materica, poiché «invero, non si da mai al legno quella carnosità, o morbidezza che al metallo, et al marmo, et all'altre sculture, che noi veggiamo, o di stucchi, o di cera, o di terra»³⁶. La gravità del giudizio vasariano trova corrispondenza nella scarna segnalazione dei vari autori di immagini lignee nella letteratura di periegesi napoletana. Inoltre, colpisce che la loro affermazione fu in parte mascherata da *escamotage*, come quello di celare la durezza del materiale con preziose decorazioni a *estofados* e, soprattutto, con la bianca “pelle” del marmo³⁷.

È questo il caso maggiormente riportato da Carlo de Lellis che, nell'*Aggiunta alla Napoli Sacra del Carracciolo*, ricorda le statue di legno «fatte come di marmo, di tutti i protettori della città» collocate sugli altari del Succorpo nel Duomo di Napoli³⁸. Tale inganno di frequente serviva da espediente visivo alla successiva realizzazione marmorea delle opere, come dimostrato dalla «Santissima Vergine al presente di legno, finta di marmo bianco come doverà poi esser fatta»³⁹ nella chiesa carmelitana di Santa Maria della Madre di Dio o dalla cappella «di legno, con colonne, nicchi e statue, come se fusse di marmi, de' quali deve essere poi composta»⁴⁰ nel braccio sinistro in San Filippo Neri.

Sarnelli, nella *Guida de' forestieri*, ricorda la «nuova cappella di stucco d'invenzione ammirabile degna d'essere considerata fatta da Nicola Fumo», su disegno di Francesco Di Maria, nella chiesa di Santa Maria di Monteoliveto⁴¹. Sebbene la notizia non trovi

³⁶ VASARI 2010, p. 71.

³⁷ La propensione per la policromia ricorre maggiormente nell'arte ispanica come dimostrano gli scritti precoci di Francisco Pacheco che, nel delineare le modalità di applicazione del colore, dichiarava come «la pintura, [...] es vida de la Escultura». Concetto ribadito anche nei più recenti studi raccolti in CASCIARO 2007b, dove si pone in risalto la nozione della patina scultorea intesa sia nell'accezione tecnica sia quale risultato di precise scelte figurative. Cfr. PACHECO 1649, p. 14; GAETA 2007a, pp. 199-220; BRAY 2009, pp. 15-25; CERASUOLO 2012, pp. 147-160; ACANFORA 2014, pp. 101-102.

³⁸ DE LELLIS 1689, I, ff. 18v-18r.

³⁹ Ivi, V, f. 32v.

⁴⁰ Ivi, I, f. 197v.

⁴¹ Nel 1685 Pompeo Sarnelli dà per la prima volta alle stampe la *Guida de' forestieri curiosi di vedere [...] Napoli*, che ottenne grande successo per la scelta e l'organizzazione dei dati di storia, arte, paesaggio e costume presentati ai visitatori colti e, soprattutto, per il nutrito corredo di illustrazioni dei principali *mirabilia*, interfoliati in piene pagine all'interno dei vari capitoli. Le finalità della seconda edizione sono esplicitate dall'autore stesso nell'*Introduzione* (ff. 1r-v): «la presente opera della *Guida de' forestieri*, la quale è stata a' curiosi delle napoletane memorie oltremodo a grado, essendomi convenuto, per le richieste che a giornate ne ho avute, pubblicarla di nuovo per mezzo delle stampe, ho giudicato di doverle aggiungere qualche bel fregio e ornamento, onde ella pervenisse cara anche a coloro che altre fiata veduta l'hanno». La notizia sull'opera di Fumo, riportata solo da Sarnelli, sembra contemporanea alla sua realizzazione, dato che non vi è traccia di essa nell'edizione del 1685 ma è inserita come

corrispondenza in altre fonti, palesa il credito attribuito da una buona fetta di pubblico agli scultori di immagini dipinte circa le capacità dimostrate anche nella decorazione a stucco. Sempre de Lellis non manca di sottolineare come proprio il soffitto di San Filippo Neri «d'artificiosa compositura di varii intagli», con quadri e figure di rilievo indorate, fosse realizzato in modo che «non vi è altro né più bello né simile in Napoli e forse in Europa»⁴². A dispetto del pensiero di Vasari, tali ornamenti riuscirono a promuovere un'idea di bellezza capace di generare anche meraviglia, come il modello della cappella maggiore in Sant'Antonio a Posillipo, il quale «ancorché sia di legno indorato, è tanto ben fatto che rende stupore»⁴³. L'entusiasmo per queste opere è anche strettamente connesso alle facoltà taumaturgiche ad esse associate, come segnala Celano in merito al *Crocifisso* in Santa Maria a Piazza «per mezzo del quale l'istesso Redentore si degna dispensare gratie infinite à napoletani»⁴⁴.

L'avversità nei confronti della statuaria, esposta già da Baldassarre Castiglione e da Vasari, si riscontra anche nelle pungenti parole di uno spettatore della Napoli di fine Seicento quale Giovan Battista Pacichelli (1641-1695)⁴⁵. L'erudito, nella lettera del 1693 indirizzata a Don Giacomo Saluzzo, offre un dettagliato scenario degli affermati maestri lignei in quel tempo a Napoli, affermando:

«giudichi pur ciascuno à suo piacere delle Scolture sagre in legno de' Sig. Aniello e Michele figliuoli del fù Giosepe Perrone, dell'Ardia, e di codesti altri Virtuosi, e della loro Esquisitezza, ò pè muscoli ben'espressi, ò per la carnagione colorita al vivo, ò per la delicata Dentatura e Palato, Vivacità degli occhi nel Vetro, con le ciglia e capelli naturali, con le Vesti di seta giusta il decoro, ò di lana, e in parte riuscite secondo le leggi, e consuetudini degli Ordini Regolari: cò Piedistalli d'intaglio dorato, e custoditi nell'Ebano sotto il cristallo, in modo che la Rappresentanza ecciti à divota memoria del Rappresentato»⁴⁶.

Il dialogo con Don Giacomo, di cui purtroppo si conserva la sola risposta di Pacichelli, fornisce una testimonianza indiretta della produzione napoletana, rafforzata dall'interesse e dai rapporti che Saluzzo sicuramente intratteneva con i vari artisti, come si evince dalla

aggiunta a quella del 1688, per essere poi espunta dalle successive ristampe incalzate fino alla fine del Settecento. Si veda SARNELLI 1688, f. 348, cfr. CELANO 1692, III, ff. 12-33; PARRINO 1700, I, ff. 101-105.

⁴² DE LELLIS 1689, I, f. 193v.

⁴³ Ivi, V, f. 210v.

⁴⁴ CELANO 1692, III, f. 287.

⁴⁵ PACICHELLI 1695, pp. 20-25. La lettera di Pacichelli, portata all'attenzione della critica da Pinto, è stata oggetto di un'attenta analisi da parte di Gaeta, la quale ha posto in risalto gli aspetti salienti della scultura napoletana e, soprattutto, come l'opinione dell'abate introduca nel clima di uno spinoso dibattito riguardo al punto di vista centroitaliano sulla gerarchia dei materiali e sulla superiorità del marmo e del bronzo. Si veda PINTO 1997, pp. 85-86; GAETA 2006, p. 141; GAETA 2007a, pp. 200-202.

⁴⁶ PACICHELLI 1695, p. 20. I personaggi citati dal letterato sono celebri esponenti della società partenopea del Seicento, a partire da Don Giacomo membro della rinomata famiglia Saluzzo, di cui già Biagio Aldimari segnalava le origini liguri. Primogenito di Agostino e Cornelia Invrea, nato nel 1648, fu ambasciatore di Genova a Madrid e duca di Corigliano, oltre che colto conoscitore delle arti a Napoli nella seconda metà del Seicento. Si veda ASNa, Complessi documentari, Archivi privati, Saluzzo di Corigliano, 1419-1932; ALDIMARI 1691, p. 450.

segnalazione di caratteri finora omessi dalle fonti. La conoscenza dell'abate in merito alle capacità dimostrate dai *Virtuosi* artefici nell'accuratezza corporea delle fisionomie, nel dinamismo delle figure e, soprattutto, nel naturalismo riflesso nella policromia degli incarnati e nell'uso di elementi fittizi, come gli occhi di vetro, i capelli naturali e le vesti di seta, è sicuramente da conferire al suo interlocutore. Ne sono prova il conforto riscontrabile nelle parole di Pacichelli riguardo ai problemi riscontrati, a causa di un contagio, per l'invio da Napoli di un *Sant'Antonio da Padova* al Duca di Parma o, ancora, la panoramica della scultura romana, con tanto di nomi e di opere, da lui celebrata in contrapposizione allo spaccato partenopeo. Inoltre, l'avversità nei confronti della statuaria devozionale è implicita nell'assunto che «non si rende tributo à Precipi, che col Metallo, ò col Marmo»⁴⁷, poiché le statue di legno erano assimilate alle «Bamboccierie, non considerandosi [...], che frà gl'intagli profani, mà rari delle carrozze, né piedistalli, e mensini da porsi ad oro, per corrispondere à fogliami stupendi delle cornici dè Quadri»⁴⁸.

Uno degli aspetti interessanti che risalta nella letteratura di periegesi è la relazione fra i distinti specialisti delle botteghe, da cui non fu esente neanche Cosimo Fanzago, ricordato da Carlo Celano per il disegno degli armadi «bizzarramente lavorati», con «finimenti di rame dorati, che son tutti di un pretioso legno di noce che sembrano finissimo ebano», nella sagrestia del Gesù Nuovo⁴⁹. Numerose sono le citazioni dell'artista a contatto con intagliatori e scultori come Giovanni Conte⁵⁰, addirittura indicato in qualità di suo allievo, o della stima che egli nutriva per maestri come Agostino Borghetta⁵¹.

In particolare, nelle *Notizie del bello*, Borghetta è segnalato quale autore delle «due bellissime statue di legname, colorite a modo di bianco marmo, che rappresentano Sant'Antonio e San Francesco» conservate in Santa Maria la Nova⁵². Curiosa è la precisazione di Celano nel

⁴⁷ PACICHELLI 1695, p. 21.

⁴⁸ Ivi, p. 24.

⁴⁹ CELANO 1692, III, f. 59.

⁵⁰ Frammentaria è la conoscenza dell'artista ricordato da Celano come «famoso intagliatore in legno, allievo del cavalier Cosimo», circoscritta finora a esigue polizze in merito all'esecuzione di una *Madonna del Rosario* per Giovanni Paolo Ursino e di un *Arcangelo Raffaele con Tobia* pagato per ordine del Viceré Conte di Castrillo. A esse era associata la perdita «immagine in legno dell'altare maggiore della *Santissima Trinità*» all'Ospedale dei Pellegrini e la grande *Aquila* che sostiene il pergamo, uno «de' più belli che in questo genere siano in Napoli; egli è tutto di legname radice di noce e, considerato bene, vedesi come la natura sa scherzare nelle piante medesime, vedendosi in esso figurine, piante, paesini, animalucci che paiono fatti col pennello» e «fu opera d'un tal maestro Agostino». Rilevanti furono anche i lavori d'intaglio nella chiesa del Carmine Maggiore, con l'immagine titolare del tempio incastonata nel soffitto ligneo, commissionati dal cardinale Filomarino che, dopo aver visto i danni subiti dal tetto nel 1657, «volle che tutta fusse levata via, e la rifecce di nuovo, con ispesa di dieci mila scudi, di legnami intagliati e dorati, e dipinta con intrecci di fiori, come al presente si vede». Si veda CELANO 1692, IV, f. 109; CELANO 1692, VI, ff. 88-89; CELANO 1692, VII, ff. 42-43; PARRINO 1700, I, f. 108; D'ADDOSIO 1914, pp. 553-554; NAPPI 1983, p. 51; ABETTI 2012, p. 70; NAPPI 2009, p. 82.

⁵¹ L'artista è indicato da De Dominicis con l'appellativo di Andrea Barchetta tra gli allievi di Domenico D'Auria, si veda DE DOMINICIS 1742-1745, II, p. 192.

⁵² Il biografo segnala l'incarico da parte dei frati a Fanzago per il rifacimento dell'altare maggiore, che doveva accogliere l'antica immagine della Vergine, ma non cita le immagini in legno di Borghetta lasciando solo

riportare come «i frati ve le collocarono con intentione di mantenercele finché il Fansaga l’havesse fatte di marmo, ma quel buon vecchio colla solita sua sincerità hebbe a dire: “Padri, lasciateci stare queste due per sempre, perché di marmo, ancorché tutte di mano mia non si potranno mai veder migliori”»⁵³. In effetti, ciò indica una propensione tipica dell’epoca come dimostravano anche le sculture in Santa Maria degli Angeli, dove la Vergine collocata sull’altare maggiore «è di legname, e vi fu posta per modello dovendo venir di marmo e di mano del Cavaliere, ma restò sbazzata perché mancò il padre fra Giovanni» mentre «il Signor legato alla colonna, di legno, che sta nel cappellone dalla parte dell’Epistola, fu fatto col modello del Cavaliere» per essere poi sostituito con la copia marmorea⁵⁴.

Nella cerchia degli allievi fanzaghiani Celano segnala «Lorenzo Vaccari, nostro napoletano, giovane di grande valore e di grand’aspettatione nella scultura», che esordì come autore della medaglia del reggente Giacomo Galeota nell’omonima cappella in Duomo⁵⁵. Tale legame è significativo per il rapporto che Vaccaro avrà anche con il coetaneo Nicola Fumo, documentato dalla collaborazione al cantiere dei Gerolamini, dove nonostante le competenze di Fumo, nella fattispecie di scultura lignea, egli si trovò - proprio come ricorderà il De Dominicis - a gareggiare con Vaccaro in lavori di stucco⁵⁶. Entrambi furono impegnati, sotto l’egida di Dionisio Lazzari, a realizzare statue di diverse virtù per la decorazione della cupola «tutta bizzarramente stuccata e riccamente posta in oro»⁵⁷. L’incarico dei Gerolamini non fu la sola fabbrica che li vide coinvolti in anni affini, poiché Parrino segnala in Santa Maria a Caponapoli, oltre alle «due statue di marmo messe a lato dell’Altar maggiore, una di S. Girolamo, e l’altra del B. Pietro Gambacorta, di Lorenzo Vaccaro [...], una statua di legno del detto Beato Pietro, del Fumo dipinta, che stava prima nell’Altar Maggiore»⁵⁸.

La *Napoli città nobilissima* di Parrino segue le indicazioni già fornite da Celano allegando però una descrizione delle «Ville, Terre e Città che giacciono all’intorno dell’uno e l’altro lato

immaginare gli «altri belli ornamenti, che appagando l’occhio partorisce gli encomii di chiunque l’osserva» e, tuttavia, ricorda «alcuni puttini di bronzo, che furono gettati da Rafael Famingo sopra i modelli del Cavaliere». Si veda CELANO 1692, IV, f. 6; DE DOMINICI 2003-2014, III, p. 338.

⁵³ L’apprezzamento di Fanzago per le figure, nonostante il quasi ignoto autore, facilita la comprensione dell’equivoco di Pacichelli, che incluse le statue di legno tra le opere del maestro, poiché come ricorda Sigismondo «il Cosmo non volle farle di marmo perché non gli togliessero queste, ch’egli stimava di somma perfezione». Cfr. CELANO 1692, IV, f. 6; PARRINO 1700, I, f. 158; PACICHELLI 1702, I, p. 51; SIGISMONDO 1788-1789, II, f. 224.

⁵⁴ Si veda CELANO 1692, VII, ff. 138-139; PARRINO 1700, I, f. 324.

⁵⁵ CELANO 1692, I, f. 100.

⁵⁶ Cfr. CELANO 1692, II, f. 90; PARRINO 1700, I, f. 374; PARRINO 1703, I, f. 374; DE DOMINICI 2003-2014, III, p. 360.

⁵⁷ CELANO 1692, II, f. 90. Il Fuidoro segnala che il 4 marzo 1680 si scoprì la fabbrica dei Gerolamini, dopo che si pose «in oro la rimanente parte di detta chiesa che è delle cospicue della città di Napoli». La decorazione è andata dispersa a causa di rifacimenti ottocenteschi. Cfr. FUIDORO 1680, f. 107; PARRINO 1700, I, f. 374; DON FERRANTE 1900, p. 29.

⁵⁸ Si veda PARRINO 1725, f. 305; SIGISMONDO 1788-1789, I, ff. 153-154.

dell'amenissima riviera del suo golfo, o sia cratere; l'Isole di Capri, di Procida, e d'Ischia»⁵⁹. Quest'attenzione si dimostra favorevole per la segnalazione nella chiesa del Rosario di Lacco Ameno dell'*Assunta* e di un *Crocifisso*, «molto belli, di legno coloriti, di Gaetano Patalano, stimabile scoltore in legno di detto paese»⁶⁰. Il generale interesse per le vicende artistiche del Regno si manifesta anche nelle aggiunte e molteplici ristampe delle opere letterarie di Celano e Parrino, che assegnano a Fumo il *Crocifisso* in San Nicola alla Carità⁶¹ e quello in Santa Maria ai Monti⁶². Inoltre, sono citate le «statue di legno colorite delle quattro Cappellette degli angoli» in Santa Maria Egiziaca a Pizzofalcone, che come preciserà poi Giuseppe Sigismondo raffiguravano *San Michele*, *l'Angelo Custode*, *l'Immacolata Concezione* ed un *Crocifisso*⁶³.

Il favore riscosso da queste personalità, apparentemente considerate di levatura minore, è evidente dalla citazione nella *Vita del Cavalier Don Luca Giordano* dell'impresa compiuta in Santa Croce a Torre del Greco, dove si ammirava l'altare «che adornò di stucchi Nicolò Fumo, bravo scultore, a concorrenza di Lorenzo Vaccaro, che fece l'Altare di contro, e ove Francesco Solimena vi dipinse poi il bel quadro del Martirio di S. Gennaro»⁶⁴. Fondamentale nella loro crescente fortuna dovette risultare la partecipazione ai lavori del complesso di Montecassino dove Erasmo Gattola, nell'*Historia*, oltre alle tre tele dell'*Assunzione*, *Concezione* e *Annunciazione* di Paolo de Matteis e ai dipinti di Francesco Solimena raffiguranti *Mauro e Placido che vengono affidati a San Benedetto*, *Rathis, re dei Longobardi, che si fa Monaco a Montecassino*, *San Mauro che opera guarigioni* e il *Martirio di San Placido*, indica lo splendido coro di noce con figure intagliate anche dal «celebri Nicolao Fumo»⁶⁵. Insieme a lui nella

⁵⁹ PARRINO 1700, II, front.

⁶⁰ Ivi, f. 136.

⁶¹ Si veda CELANO 1724, II, p. 12.

⁶² La segnalazione del *Crocifisso* in Santa Maria ai Monti è nelle *Nuove Aggiunte* di Parrino all'edizione del 1700 (I, f. 321), si veda PARRINO 1703, I, f. 34.

⁶³ Cfr. CELANO 1724, V, p. 92; SIGISMONDO 1788-1789, II, f. 309.

⁶⁴ La segnalazione del cantiere di Torre del Greco è presente nella ristampa del *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* di Giovan Pietro Bellori, fatta a Napoli nel 1728 in un'edizione piratata, con l'aggiunta della biografia di Luca Giordano di autore ignoto. In realtà, l'anonimia è rilevata dall'imprimatura realizzata l'anno successivo nella stamperia di Francesco Ricciardo da Bernardo De Dominici, autore poi della successiva raccolta di biografie di artisti partenopei nel 1742-45, dove dichiara apertamente la scelta di tralasciare la descrizione della chiesa parrocchiale di Torre del Greco e altri edifici, «siccome è impossibile tessere il catalogo dell'opere del Giordano». Cfr. BELLORI 1728, p. 377; DE DOMINICI 1729, p. 88; DE DOMINICI 1742-1745, III, p. 435.

⁶⁵ La notizia è inserita da Gattola nei *Sacri Coenobii Cassinensis Descriptio* in apertura al primo volume della *Historia abbatae Cassinensis* del 1733, poi elaborata nella dettagliata *Descriptio Sacri Monasterii Casinensis*, noto come Ms. 695. Il manoscritto fu oggetto di studio da parte del monaco cassinese Andrea Caravita nella sua opera *I codici e le arti di Montecassino*, dove l'autore in merito ai lavori del coro segnala «i Maestri intagliatori, scultori di legname e di lavoro di squadro Alessandro Scappi di Sinigaglia, Domenico Antonio Colicci Romano, Matteo di Palma Aversano e Giulio Gatti Napoletano», oltre ai due figli del Colicci, Giuseppe Salvatore e Giovanni Antonio. Per la partecipazione di Nicola Fumo, invece, il Caravita afferma di non aver trovato alcun documento, né viene nominato nella convenzione del coro. Si veda GATTOLA 1733, I, f. XIII; CARAVITA 1869-71, III, pp. 391-413.

manifattura si distinsero i napoletani Ursino de Mari, Domenico Colicci, con i figli Giuseppe Salvatore e Giovanni Antonio, Giulio Gatto e l'avversano Matteo di Palma⁶⁶.

Fonte da sempre frequentata dalla critica, quale punto di partenza per la conoscenza della produzione in legno, sono le *Vite* di Bernardo De Dominici, che, pur continuando a utilizzare l'impostazione dei medaglioni individuali di Vasari - come sottolineato da Bologna -, contrassegnò l'opera sia di una valenza storica, per la sequenza degli artisti dalle origini tardo antiche all'avanzato XVII secolo, sia di una contaminazione di testimonianze e opinioni, anche personali, per la fase successiva⁶⁷. Tuttavia, non si può non convenire con Acanfora sull'intento antivasariano del biografo, dettato dal rancore riguardo alla «totale esclusione delle glorie meridionali - se si eccettuano Giovanni da Nola e il Santacroce - nella trattazione del Vasari, che, “quantunque stato fusse in Napoli”, dove era stato “carezzato, e stimato”, “non fece parola di ciocchè egli stesso veduto avea»⁶⁸. Contesa era anche la posizione nei confronti della visione fiorentinocentrica dell'arte nell'aretino, a cui De Dominici replicava gli esiti partenopei a partire da Pietro e Tommaso de' Stefano, il primo scultore di legni e poi di marmi mentre il secondo pittore, o, ancora, l'ideale biografia di Giovanni da Nola, «il Michelangelo de' Napoletani», di cui non manca di sottolineare l'attività nel campo della statuaria lignea⁶⁹. Un'attenzione per gli aspetti artigianali del fare artistico, sempre in polemica con il letterato, che si definisce maggiormente nelle *Notizie di Pietro Ceraso, Agostino Ferraro, Aniello e Michele Perrone, Domenico di Nardo e de' loro discepoli scultori*, dove in apertura dichiara l'intento di voler sottrarre all'oblio «questi virtuosi artefici di scultura, [...] giacché dell'opere loro quasi nulla contezza ne resta»⁷⁰. Le motivazioni di questa negligenza sono da individuare nella noncuranza di una buona parte del pubblico napoletano nei confronti della fiorente statuaria policroma, destinata in larga parte all'esportazione, poiché le statue «che vi sono, sono ignorate da' medesimi professori, che, spesso errando, credono di uno l'opera che è di un altro maestro»⁷¹. Evidentemente già alla metà del Settecento la memoria di autori e opere del secolo precedente era soggetta, oltre che agli spostamenti nel circuito mediterraneo, alla «nota incuria de' nostri trapassati scrittori»⁷², i quali con leggerezza preferirono omettere informazioni forse

⁶⁶ GATTOLA 1733, I, f. XIII.

⁶⁷ Il confronto dell'opera napoletana con l'illustre precedente vasariano, già delineato in Bologna, è stato di recente incardinato da Acanfora su questioni relative alla statuaria in legno. Cfr. WILLETTE 1986, pp. 255-269; BOLOGNA 1987, pp. 619-632; ACANFORA 2014, pp. 90-94; ZEZZA 2017, pp. 21-26 con bibliografia precedente.

⁶⁸ ACANFORA 2014, pp. 90-91. Sulla posizione di Vasari nei confronti dell'arte meridionale la studiosa ricorda il fondamentale contributo di PREVITALI 1976, pp. 691-699.

⁶⁹ DE DOMINICI 1742-1745, II, p. 2. Per maggiori approfondimenti si veda ACANFORA 2014, pp. 91-93; BOLOGNA 1987, pp. 619-632.

⁷⁰ DE DOMINICI 1742-1745, III, p. 391.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ibidem.

convenendo con il pensiero critico di Pacichelli, che «il marmo e ‘l metallo solamente pregiarsi nelle statue»⁷³.

Caposcuola del movimento fu Pietro Ceraso, stimato per opere di marmo e di legno, le quali pur apprezzate da Fanzago, non furono identificate da De Dominicis. Il biografo, oltre a vaghi riferimenti circa alcuni bambini e figure di San Giovannino, riconduce la sua produzione al filone delle «statuette devote ch'erano usitate in que' tempi tenere nelle cassette di ebano, ornate di cristalli»⁷⁴. La fama raggiunta da Ceraso fu soprattutto vincolata ai numerosi allievi della sua scuola, primo fra tutti Agostino Ferraro⁷⁵, che molto aiutò il maestro nelle commissioni per la Spagna e si dilettò in lavori di marmo, con statue ben condotte, come i puttini eseguiti per il principe d'Ischitella⁷⁶.

Nella sua bottega si formò Giacomo Bonavita⁷⁷, personalità decisamente più pacata rispetto agli eclettici Aniello e Michele Perrone, che invece eccelsero nella cerchia di Ceraso⁷⁸. I Perrone sono presentati da De Dominicis con singolare entusiasmo, in particolare il già citato Aniello, per il quale l'erudito si affidò probabilmente ai racconti del padre Raimondo, con cui lo scultore collaborò all'apparato della festa di canonizzazione di San Pasquale Baylon in Santa Lucia al Monte⁷⁹, e alle parole di Antonio Mottola, uno degli ultimi allievi, che «vive a' nostri giorni [...] e da lui molte notizie cortesemente mi sono state partecipate»⁸⁰.

⁷³ PACICHELLI 1695, p. 20.

⁷⁴ DE DOMINICI 1742-1745, III, p. 389. Per ulteriori approfondimenti sul profilo biografico di Pietro Ceraso si veda CECI 1912a, p. 290; GIANNONE 1941, p. 159; BORRELLI 1970, pp. 194-195; BORRELLI 1979, p. 657; CAPOBIANCO 1997, p. 541; DI LIDDO 2008, pp. 52-54.

⁷⁵ Le notizie relative all'attività di Ferraro sono finora circoscritte alla sola conoscenza di De Dominicis, poiché i documenti editi non hanno consentito il reperimento di opere, confermando la vaga superficialità delle conoscenze rilevata da Borrelli. Cfr. VOCE FERRARO 1915, p. 462; BORRELLI 1970, p. 150; RIZZO 1985, p. 31; BORRELLI 2005b, p. 11; DI LIDDO 2008, pp. 54-55.

⁷⁶ Approfondimenti in merito alla preziosa collezione d'arte di Francesco Emanuele Pinto, principe d'Ischitella, il quale apprezzava la statuaria da presepe come dimostrano le nutrite segnalazioni di campane con pastori nell'inventario dei suoi beni, si veda CATELLO 1978, pp. 167-173 e, più in dettaglio, PACELLI 1979, pp. 165-204.

⁷⁷ Singolare è il caso di Giacomo Bonavita poiché, come rilevato dalla critica, l'artista di cui parla De Dominicis non si può identificare con l'autore della decorazione del coro ligneo della collegiata a Bagnoli Irpino. In effetti, Perriccioli informa circa la sua morte durante la peste del 1656; dunque, lo scultore attivo nel corso del Settecento che firma il *Crocifisso de la Agonía*, ora al Museo de Navarra a Pamplona (1703), così come il *Sant'Ignazio* in Santa Croce a Cagliari è da ritenersi un più giovane membro della famiglia, di cui farà poi parte Giovanni Bonavita. Pertanto, necessari sono ulteriori studi soprattutto in considerazione della funzione che svolse nel giudicare la *Pietà* di Giacomo Colombo. Cfr. CECI 1910, p. 276; FITTIPALDI 1980, p. 23; PERRICCIOLI SAGGESE 1975, pp. 43-47; MORMONE 1985, pp. 89-91; PASCULLI FERRARA 1989, p. 62; SCANO 1991, p. 268; CAPOBIANCO 1996, p. 480; BORRELLI 2005b, p. 93; GAETA 2007b, pp. 88-89; GRACIA 2008, p. 325; SOLFERINO 2018, pp. 93-99.

⁷⁸ Prota Giurleo ha fissato, su base documentaria, la nascita dei due gemelli, al 1633, e rispettivamente la morte di Michele al 1693 e quella di Aniello al 1696. Secondo Borrelli i Perrone non si formarono nella bottega di Ceraso, da ritenersi loro coetaneo, e instaurarono significative relazioni con vari specialisti del settore. Ad esempio, Aniello sposò, nel 1658, la figlia dell'intagliatore Giovan Angelo Califano mentre il fratello si imparentò con il pittore Juan Do. Fitta fu anche la trama di rapporti con Andrea e Nicola Vaccaro o, ancora, con i coniugi delle figlie, Paolo de Matteis e Giovan Battista Lama. Si veda SALAZAR 1826, p. 123; PROTA GIURLEO 1951, pp. 28-31; BORRELLI 1970, pp. 224-225; BORRELLI 1993, pp. 9-31; DI LIDDO 2008, pp. 85-93; COIRO 2015b, pp. 85-94; COIRO 2017b, pp. 581-599.

⁷⁹ Un'attenta analisi è condotta in COIRO 2013b, pp. 205-218; COIRO 2015a, pp. 70-79.

⁸⁰ DE DOMINICI 1742-1745, III, p. 391. Unici riferimenti all'artista sono attinenti a opere segnalate nel Sannio: il *San Francesco d'Assisi* e il *San Francesco di Paola* nella cappella di San Michele, gli *Apostoli* nel coro in San

Il fattore discriminante tra Aniello e Michele, che sebbene «buon scultore, non giunse alla perfezione» del fratello, è individuato dal biografo nel viaggio romano, poiché egli «anzioso di apparar bene l'arte, si portò in Roma per osservarvi l'ottime statue della veneranda antichità e l'opere stupende che in quel tempo lavorava il Bernino, delle quali dappertutto era percorsa la fama»⁸¹. Tale circostanza determinò una valenza nobilitante per l'artista, il quale, oltre che per l'applicazione allo studio della statuaria antica, andò a Roma per il desiderio di aggiornarsi rispetto alle tendenze moderne messe in scena da Gian Lorenzo Bernini. Un esempio è di sicuro la statua dell'*Immacolata Concezione* di Montecalvario, «la quale viene molto stimata da' professori del disegno per la bella mossa, buon disegno, bellezza, e decoro, che ha in sé, come ancora per la bellezza del Bambino, che non scolpito ma di tenere carni ei rassembra»⁸².

Michele⁸³, invece, si specializzò nell'esecuzione di «pastori da presepio, alli quali era da un particolar genio inchinato», come in quelli eseguiti per Antonio Ciappa o nelle statuette presenti nella chiesa di Santa Brigida, rispetto alle figure di formato naturale dove risultò «mediocre, e non molte ne fece»⁸⁴. Entrambi ebbero molti discepoli primi tra tutti i Patalano⁸⁵, «de' quali Gaetano fu il migliore, benché Pietro fusse ancor egli buon scultore»⁸⁶; i fratelli per le opere inviate in Spagna e nelle diverse provincie del Vicereame «si acquistaron buon nome appresso degli amatori delle bell'arti del disegno»⁸⁷.

Bartolomeo a Benevento e la *Santa Scolastica* del Museo del Sannio. Inoltre, è documentato al 1710 un *San Sebastiano*, alterato da un restauro moderno successivo, sull'altare dell'omonima chiesa a Santa Croce del Sannio. Si veda ROTILI 1952, p. 136, fig. 98, 114; ROTILI 1967, p. 22; NARCISO 1999, pp. 8-11.

⁸¹ DE DOMINICI 1742-1745, III, p. 390. Coiro ha di recente sottolineato la valenza critica e nobilitante del viaggio a Roma, che si riflette nel prestigio di cui godette Aniello presso la committenza. Cfr. BORRELLI 1970, p. 224; BORRELLI 2005b, pp. 17-18; GAETA 2006, pp. 140-141; COIRO 2017b, pp. 582-583;

⁸² DE DOMINICI 1742-1745, III, p. 390. Per i recenti aggiornamenti su Aniello Perrone si veda la scheda di L. Gaeta in LECCE 2007, p. 228; DI LIDDO 2008, pp. 85-93; COIRO 2011a, pp. 191-202; COIRO 2011b, pp. 7-23; COIRO 2017b, pp. 581-599.

⁸³ Per ulteriori riferimenti in merito al profilo biografico di Michele Perrone si veda PROTA GIURLEO 1951, p. 29; BORRELLI 1970, p. 225; BORRELLI 1993, pp. 9-31; DI LIDDO 2008, pp. 160-165; COIRO 2015b, pp. 85-94.

⁸⁴ DE DOMINICI 1742-1745, III, p. 390. Per le opere realizzate da Michele Perrone si veda D'ADDOSIO 1917, p. 124; ESTELLA 1973, p. 27; FITTIPALDI 1980, p. 23; CATELLO 1982b, p. 353; NAPPI 1983, pp. 51-52; CATELLO 1997, p. 79; MORAL 2007, p. 79; DI LIDDO 2008, pp. 160-165; NAPPI 2009, pp. 124, 126; COIRO 2015b, pp. 85-94.

⁸⁵ Le parole del biografo in merito al nutrito gruppo di discepoli trova conferma nei contratti di apprendistato sottoscritti dai Perrone, che costituiscono finora l'unico caso noto per riflettere sull'introduzione dei giovani al contesto della bottega. Cfr. BORRELLI 1993, pp. 23-31; DI LIDDO 2008, pp. 89-93, 165-166.

⁸⁶ DE DOMINICI 1742-1745, III, p. 391. La formazione dei Patalano con i Perrone ha trovato riscontro nei documentati rapporti di amicizia tra le due famiglie, si veda DI LUSTRO 1993, pp. 41-42.

⁸⁷ DE DOMINICI 1742-1745, III, p. 391. Di Lustro ha fissato, su base documentale, la data di nascita di Gaetano Patalano, al 1655, e quella del minore Pietro, al 1664. Della produzione del primo si ha notizia, grazie al recente contributo della Di Liddo, dal 1675 al 1699 ed è molto probabile che sia morto poco dopo. Pietro, invece, è plausibile che, dopo un iniziale collaborazione con il fratello, avviò dal principio del Settecento la sua attività, documentata fino al 1737. Cfr. BORRELLI 1970, pp. 222-224; RIZZO 1984, pp. 393-394; RIZZO 1985, pp. 32-33; DI LUSTRO 1993; CASCIARO 1995, pp. 153-155; la scheda biografica di F. Marzano in POSO 2000, pp. 189-193; BORRELLI 2005b, pp. 18-19; CASCIARO 2007a, pp. 221-245; CASCIARO 2007c, pp. 60-63; DI LIDDO 2008, pp. 94-147; BORRELLI 2009, p. 70; la scheda biografica di F. Aruanno in MATERA, POTENZA 2009, pp. 288-289; SQUILLANTE 2017.

Ultimo allievo di Ceraso fu Domenico di Nardo⁸⁸ ricordato sia per la significativa commissione dei busti reliquiari al Gesù Nuovo sia per l'apprendistato nella sua bottega di Giacomo Colombo⁸⁹, il quale «acquistata l'amicizia del celebre Francesco Solimena e divenuto suo compadre, fu meglio istruito nel disegno e nelle mosse delle figure»⁹⁰. L'assimilazione della lezione solimenesca è il fattore qualificante del percorso di Colombo segnato dallo sprezzante giudizio di De Dominicis in merito ai lavori condotti senza la supervisione del pittore⁹¹, come nelle statue in Santa Caterina a Formiello o nelle altre opere di scultura in legno, totalmente omesse dal biografo e di cui Sigismondo segnala la sola *Addolorata* nella chiesa dei Sette Dolori di Maria a Napoli⁹². Invece, i due sepolcri marmorei dei principi di Piombino all'Ospedaletto «essendo condotti con la nobile idea, disegno, ed assistenza del Solimena,

⁸⁸ Domenico Di Nardo fu membro di una numerosa famiglia di scultori in legno, attiva a Napoli tra la seconda metà del Seicento e il secolo successivo, di cui fecero parte Carlo, Donato, Francesco e Giovanni. La critica non è ancora riuscita a chiarire i legami tra le diverse personalità o a circoscrivere la singola produzione di ciascuno. Domenico si distinse nella lavorazione di busti reliquiari, come quelli del Gesù Nuovo, la cui esecuzione - citata dal biografo - trova un'indiretta conferma in un documento del 1682 edito da D'Addosio. Il rapporto con Colombo emerge soltanto in riferimento alla perizia che l'artista si trovò a sottoscrivere nel 1703, insieme ai maestri Giacomo Bonavita e Vincenzo Ardia, riguardo all'esecuzione della *Pietà* in collegiata a Eboli. Cfr. D'ADDOSIO 1917, p. 115; BORRELLI 1970, pp. 203-204; RIZZO 1985, pp. 30-31; BORRELLI 1990, p. 61; BORRELLI 2005b, p. 93; GAETA 2007b, pp. 88-89; COIRO 2014, pp. 86-99.

⁸⁹ Colombo è uno degli artefici più acclamati dell'epoca, come dimostra il nutrito *corpus* documentale finora individuato, che ne ha favorito una maggiore attenzione rispetto ad altre maestranze. Poco chiara rimane la questione del discepolato con Di Nardo, condizionata dalla labile conoscenza di quest'ultimo, sebbene Gaeta e Borrelli hanno rilevato l'incidenza di Gaetano Patalano. Per una visione biografica d'insieme si veda BORRELLI 1970, pp. 197-200; FITTIPALDI 1980, pp. 21-22; la scheda di G.G. Borrelli in NAPOLI 1984, II, pp. 167-171; PASCULLI FERRARA 1989, pp. 61-68; PADULA 1990, pp. 166-172; TAVARONE 1996, pp. 83-89; PISANI 1998, pp. 368-370; BORRELLI 2005b, pp. 20-28; GAETA 2007b, pp. 87-104; DI LIDDO 2008, pp. 181-214; BORRELLI 2009, pp. 67-68; la scheda di M.V. Fontana in MATERA, POTENZA 2009, pp. 280-281.

⁹⁰ DE DOMINICIS 1742-1745, III, p. 391. La proficua relazione con Francesco Solimena è comprovata dall'affine partecipazione a diverse commissioni, a partire dai *monumenti funebri dei Principi di Piombino* in San Diego all'Ospedaletto, fino alla rifinitura delle decorazioni a intaglio dell'altare maggiore della Certosa di San Martino o a quello nella Cappella del Tesoro di San Gennaro a Napoli. La cooperazione con le maestranze pittoriche dovette motivare il suo ingresso, nel 1689, nella Corporazione dei Pittori, di cui fu eletto anche prefetto nel 1701. Testimonianze riguardo all'esercizio con il pennello sono state riconosciute nella tela che funge da fondale all'*Annunciazione* a Sant'Arsenio e, di recente, nei lembi del ritrovato dipinto che completava la *Pietà* in collegiata a Eboli, entrambe in provincia di Salerno. Cfr. FARAGLIA 1885, p. 447; la scheda di G.G. Borrelli in NAPOLI 1984, II, pp. 170-171; RIZZO 1994, p. 155; BORRELLI 2005b, p. 24; GAETA 2006, pp. 144-145; CAROTENUTO 2013, pp. 50-51; PECCI 2019, pp. 57-67.

⁹¹ L'ostile opinione del biografo non dovette condizionare l'elevata considerazione che di lui nutriva la clientela come dimostrano le numerose opere ascritte al suo catalogo. In aggiunta alla bibliografia già indicata si veda VERLENGIA 1956, pp. 98-103; BORRELLI 1967, pp. 15-43; BORRELLI 1982, pp. 200-201; PASCULLI FERRARA 1983, pp. 62-66; CATALANO 1994, pp. 73-78; PEZZELLA 1994, pp. 23-31; CASCIARO 1995, pp. 153-155; BORRELLI 2000, pp. 7-10; la scheda di A. Rodio in POSO 2000, pp. 184-186; ABBATE 2002, pp. 157-160; ABBATE 2005, pp. 243-246; BORRELLI 2005a, pp. 289-291; PECCI 2005, pp. 149-179; DI LIDDO 2007a, pp. 265-278; PECCI 2007, pp. 183-197; PECCI 2008; PECCI 2013, pp. 353-344; DORONZO 2017, pp. 445-458; TAVARONE 2018; DI LIDDO 2019, pp. 121-134.

⁹² La fabbrica partenopea di Santa Caterina a Formiello è un vero esempio di collaborazione tra vari artefici dove Colombo si trovò a lavorare con Matteo Bottigliero, Lorenzo Fontana, e Giovanni Ragozzino. Si veda DE DOMINICIS 1742-1745, III, p. 391; SIGISMONDO 1788-1789, I, p. 115; CECI 1901, p. 181; BLUNT 1975, p. 136; MUZZI CAVALLO 1982, p. 225; la scheda di G.G. Borrelli in NAPOLI 1984, II, pp. 167-168; BORRELLI 2005b, pp. 26-27, 94-96 doc. 16-19; CATELLO 2008, p. 51; D'ANGELO 2018, pp. 93-98.

riusciron di quella bontà che in essi si ammira nel componimento del tutto e nella perfezione delle parti»⁹³.

L'elemento nobilitante della nuova generazione di statuaria dipinta è individuato da De Dominici nell'esercizio del disegno e nella stesura policroma, che costituiscono l'anello di congiunzione con la pittura⁹⁴. Tuttavia, le competenze specifiche dei vari maestri non prescindevano alla loro applicazione nel settore della marmoraria, dove Colombo - secondo quanto si capta dalle parole di De Dominici - diede maggior prova delle sue capacità⁹⁵. Circostanza questa che aiuta a spiegare la singolare scelta di includere la breve ma lusinghiera biografia di Nicola Fumo nella vita del cavalier Cosimo Fanzago⁹⁶. La distinzione dagli altri artefici è un chiaro segnale della fama raggiunta da Fumo nella Napoli di fine Seicento, grazie soprattutto all'apprendistato di questi presso Fanzago, dove «in quella ottima scuola riuscì valentuomo, sicché fu molto adoperato in sculture di marmo, di stucco, e di legno»⁹⁷.

La dettagliata panoramica dell'attività dello scultore conferma la stima che De Dominici nutriva per Fanzago e di riflesso per gli allievi, che verosimilmente conosceva di persona per la minuzia dei particolari forniti, come l'indicazione dell'anno della scomparsa dell'artista⁹⁸. La sua consistente produzione è presentata fin dalle opere giovanili, con i busti degli evangelisti Luca e Marco eseguiti per la Congregazione de' Mercatanti al Gesù Vecchio⁹⁹, i due *San*

⁹³ DE DOMINICI 1742-1745, III, p. 391. L'atto notarile del 1703, pubblicato da Borrelli, riguardo ai due monumenti funebri dei Principi di Piombino specifica che le tombe dovevano essere scolpite da Colombo su disegno e sotto la direzione di Solimena, come riportato anche nella polizza edita da Rizzo. Si veda BORRELLI 1970, p. 199; FERRARI 1970, p. 1320; RIZZO 1983, p. 224; la scheda di G.G. Borrelli in NAPOLI 1984, II, pp. 170-171; RIZZO 1984, p. 395; CATELLO 2001, p. 7.

⁹⁴ Per una valida rassegna sui rapporti tra pittura e scultura a Napoli tra Seicento e Settecento si veda GAETA 2006, pp. 139-156.

⁹⁵ Prime riflessioni sull'entità del lavoro di Giacomo Colombo nell'arte marmorea, di cui figurava insieme a Fumo tra i partecipanti della corporazione dai marmorari nel 1718, sono avanzate da Borrelli nella tesi di dottorato sull'attività di Domenico Antonio Vaccaro, corredata da una ricca appendice documentaria sviluppata nel successivo volume *Sculture in legno di età barocca in Basilicata*. Cfr. BORRELLI 1996-1997; RIZZO 2001, pp. 53-58; BORRELLI 2005b, pp. 26, 92-94, 96 doc. 10, 12-13, 21.

⁹⁶ Le notizie che De Dominici fornisce su Nicola Fumo hanno da sempre suscitato l'interesse della critica per i diversi riscontri documentali, di cui però molto contestato era l'apprendistato di questi presso la bottega di Fanzago, riguardo al quale si sono di recente presentate rilevanti considerazioni. Si veda DE DOMINICI 1742-1745, III, pp. 188-189; RIZZO 1984, pp. 385-388; NAPPI 1984, p. 334; NAPPI 2011, p. 443; MEROLA c.s.

⁹⁷ DE DOMINICI 1742-1745, III, p. 188.

⁹⁸ La precisa indicazione della data di morte dello scultore, di cui oggi è stato possibile rintracciare una prova circostanziale, è segnale di una frequentazione con l'artista o almeno di una buona conoscenza. Cfr. Ivi, p. 189.

⁹⁹ Le opere sono menzionate solo da De Dominici e la stessa localizzazione della congregazione al Gesù Vecchio è stata molto dibattuta dalla critica: l'individuazione di una lapide terragna nella cappella dell'Angelo Custode al Gesù Vecchio da parte di Borrelli, è smentita da Schiattarella e Iappelli che, basandosi sulla testimonianza di D'Engenio in merito alla presenza alla casa professa di una confraternita dell'Annunciazione della Santissima Vergine, dei Curiali e dei Mercanti, la identificavano con l'ambiente intitolato a San Francesco de Geronimo al Gesù Nuovo, originariamente dedicato alla Madonna e poi a Sant'Anna. Quest'ultima considerazione sembra però invalidata da una polizza in merito a lavori di stuccatura che Francesco Cappella effettuò, su disegno di Solimena, «nella Congregazione de Mercanti nel Gesù Vecchio titolata la Visitatione». Si veda D'ENGONIO 1623, p. 228; BORRELLI 1970, p. 208; SCHIATTARELLA, IAPPELLI 1997, pp. 90-94; RIZZO 1984, p. 395; NAPPI 2003, p. 122.

Francesco di Paola in Santa Maria della Stella e nell'omonima chiesa fuori Porta Capuana¹⁰⁰ o, ancora, il *Crocifisso* in San Nicola alla Carità¹⁰¹. Di «grandezza del naturale e di esquisita perfezione» erano le statue in Santa Maria Egiziaca a Pizzofalcone¹⁰², il *San Michele*, «di misura di tre palmi», della chiesa della Solitaria¹⁰³ e le sei figure in San Giovanni fuori Port'Alba¹⁰⁴.

La varietà dei modelli e dei materiali non pregiudicava la «bontà» delle sculture come nel caso del bassorilievo di marmo con *San Gennaro* in San Pietro a Majella «maestrevolmente condotto»¹⁰⁵ e nelle mezze figure di *San Giuseppe* sopra San Potito¹⁰⁶, di *Sant'Agata* agli Orefici¹⁰⁷ e di *San Francesco* alla Croce di Palazzo¹⁰⁸. Il rapporto con Fanzago è il fattore di connessione tra Fumo e il coetaneo Lorenzo Vaccaro, di cui il maestro «vantava i suoi studii e la sua virtù, e soprattutto la sua modestia e 'l dolce conversare»¹⁰⁹. Vaccaro gareggiò in lavori di stucco con il compagno, in particolare in Santo Spirito di Palazzo, dove Nicola «fece il

¹⁰⁰ Su queste prime esercitazioni del maestro scarsi sono i riferimenti nella letteratura di periegesi. Se la figura in Santa Maria della Stella a Napoli si pensa sia andata distrutta in un incendio, l'altra è considerata dispersa forse in seguito alla trasformazione in carcere della chiesa di San Francesco a Porta Capuana. Cfr. GALANTE 1872, p. 431; ROBERTI 1910, p. 45; GALANTE 1985, p. 298; BORRELLI 1970, pp. 209, 212; BORRELLI 1983, p. 30.

¹⁰¹ Il *Crocifisso* in San Nicola alla Carità è una delle sculture più note, la cui realizzazione è stata fin da subito comprovata dai relativi pagamenti di padre Maurizio Filangieri. Si veda D'ADDOSIO 1914, p. 851; SCALERA 2007, p. 521. Tra le sculture giovanili Borrelli segnala la plausibile assegnazione dell'*Ecce Homo* nella medesima chiesa, la cui datazione va però spostata ad una fase più matura, come dimostra la muscolatura ben definita e la fisionomia del volto. Cfr. BORRELLI 1970, p. 209; RIZZO 1984, p. 386.

¹⁰² La notizia di Celano ha trovato conferma sia negli studi di Cantone sia nei pagamenti a Fumo editi da Rizzo. Cfr. CELANO 1724, V, p. 92; CANTONE 1969a, p. 105, nota 26; RIZZO 1979b, p. 61, nota 29; la scheda di P. Di Maggio in LECCE 2007, pp. 276-278.

¹⁰³ Malgrado la chiesa della Solitaria è data distrutta già da Galante, Borrelli individuava il *San Michele* citato dal biografo con quello firmato alla base e presente, prima di vari furti, nel vicino complesso di Santa Caterina da Siena. Di recente Coiro ha portato all'attenzione della critica una foto di Soprintendenza degli anni Settanta, che consente di identificarlo quale prototipo dei diversi modelli settecenteschi. Si veda GALANTE 1872, p. 252, BORRELLI 1970, p. 211; COIRO 2017a, pp. 111-112, fig. 7.

¹⁰⁴ Il gruppo scultoreo, oggi al Museo Diocesano di Napoli, è stato oggetto di una controversa attribuzione condizionata soprattutto dalla particolarità tecnica messa in campo dall'artista, che dipinse le sculture come se fossero di bianco marmo. In effetti, singolare risulta la segnalazione di Sigismondo riguardo a figure in stucco opera di Giuseppe Sanmartino, contestata da rilevanze documentarie che le datano al 1690. Cfr. SIGISMONDO 1788-1789, I, f. 165-166; GALANTE 1872, p. 57; D'ADDOSIO 1914, p. 851; RIZZO 1984, p. 385; FITTIPALDI 1980, p. 75; DI LIDDO 2008, pp. 56-61, fig. 31-33; la scheda di L. Coiro in LEONE DE CASTRIS 2008, p. 196.

¹⁰⁵ Rizzo ha proposto di identificare il bassorilievo, ricordato soltanto da De Dominicis, con quello della cappella di San Pietro Celestino in San Pietro a Majella, cfr. RIZZO 1984, p. 385; RIZZO 2001, p. 54, fig. 30-32.

¹⁰⁶ Dell'opera non ci sono molti riferimenti se non l'ipotesi di Borrelli di riconoscere il San Giuseppe nel santo sull'altare destro del transetto che, compromesso nella policromia e nella plastica, sembra fu trasformato da mezza figura a statua interna nel 1962. Si veda BORRELLI 1970, p. 209.

¹⁰⁷ La chiesa venne demolita durante i lavori di risanamento ottocenteschi e secondo Borrelli la *Sant'Anna* fu trasportata presso i Santi Cosma e Damiano. Si veda BORRELLI 1970, p. 210.

¹⁰⁸ Il biografo cita diversi lavori condotti da Fumo presso la Croce di Palazzo, distrutta poco dopo il precedente disfacimento del convento per erigere il Palazzo del Principe di Salerno, che si danno per disperse. Accanto al *San Francesco* e ai bassorilievi con i 15 misteri del Rosario, di grande rilievo era la *Sant'Anna con la Vergine bambina in braccia*. Cfr. GALANTE 1872, p. 252; BORRELLI 1970, p. 212.

¹⁰⁹ DE DOMINICIS 1742-1745, III, p. 468. Per un profilo su Lorenzo Vaccaro si veda la scheda di F. Chiurazzi in NAPOLI 1984, II, pp. 227-228; RIZZO 1984, pp. 396-407; BORRELLI 1996-1997, pp. 28-46; RIZZO 2001.

bizzarro gruppo d'angeli sopra l'altare, che portan la Croce, ove Lorenzo aveva lavorato le due statue laterali al suddetto altare, e riportò somma lode»¹¹⁰.

L'ammirazione del letterato nei confronti di Fumo è anche sintomo del favore da lui riscontrato presso la committenza religiosa e privata, al punto che quando eseguì la *Sant'Anna con la Vergine Bambina in braccio* per la cappella a lei intitolata alla Croce di Palazzo, questa «riuscì di tanta perfezione che fu intagliata in rame, e ne corrono le stampe, conservandosi il rame da' suoi eredi»¹¹¹. Questa era una pratica molto in voga in quegli anni e a cui si faceva ricorso per le opere di grande rilievo e, soprattutto, per quelle realizzate per la Spagna, dove «eccellentissima fu quella del Cristo con la Croce in spalla, [che] 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»¹¹².

L'intensa circolazione della statuaria dipinta nella penisola iberica era un fenomeno noto all'epoca, tanto che già Pacichelli, nel 1693, segnalava che le «Scolture sagre in legno [...] in casse numerate, à prezzo di sessanta, ottanta, e anche cento ducati» erano «regali ben ricevuti ne' palagi primari della Spagna», dove - come ricorderà De Dominicis - la committenza nutriva enorme interesse riguardo a questo scambio artistico, cui è da imputare la preservazione della loro memoria a Napoli¹¹³. La portata dell'esportazioni fu ampia e coinvolse del tutto gli artisti, da Pietro Ceraso, le cui statue più importanti furono quelle realizzate per essere inviate «in Ispagna, dove eran molto stimate l'opere sue»¹¹⁴, al suo aiutante Agostino Ferraro, che «fu impiegato dai viceré del regno per varii lavori, così per uso proprio come per varie commessioni»¹¹⁵, o all'allievo Aniello Perrone, al quale addirittura fu richiesto «di portarsi in

¹¹⁰ DE DOMINICI 1742-1745, III, p. 189. Il complesso di Santo Spirito di Palazzo venne distrutto insieme a quello di San Luigi di Palazzo per il riassetto ottocentesco di piazza Plebiscito. Si veda BORRELLI 1970, p. 212.

¹¹¹ DE DOMINICI 1742-1745, III, p. 189. La critica ha evidenziato come questa fosse una pratica più diffusa di quanto si possa oggi documentare. Malgrado le indicazioni del biografo non sono state finora rintracciate le incisioni e i rami o un inventario dei beni tramandati agli eredi. Si veda COIRO 2017a, pp. 106-107.

¹¹² DE DOMINICI 1742-1745, III, p. 189. Il *Cristo Caído*, firmato e datato al 1698, è una delle opere più note dell'artista e si conserva in San Ginés a Madrid, dove giunse su donazione del Marchese di Mejorada y de la Breña, insieme a un *Cristo atado a la columna* di Giacomo Colombo e un *Ecce Homo*, la cui esecuzione si dibatte tra i due scultori. Si veda TORMO 1923, p. 240; KREISLER PADÍN 1929, p. 346; SANTIAGO PÁEZ 1967, p. 124; BORRELLI 1970, p. 211; FITTIPALDI 1980, pp. 22-23.

¹¹³ PACICHELLI 1695, p. 20. La posizione dei due letterati è confermata da numerosi studi che stanno ricostruendo un tessuto sempre meno lacunoso, si veda DE DOMINICI 1742-1745, III, pp. 389-391; LÓPEZ JIMÉNEZ 1966, pp. 39-56; ESTELLA 2005, pp. 331-345; ESTELLA 2007, pp. 92-122; DI LIDDO 2008; MORAL 2007, pp. 75-86 con bibliografia precedente.

¹¹⁴ DE DOMINICI 1742-1745, III, p. 389. L'intensa attività di Ceraso per la Spagna ha trovato conferma in diverse polizze, a partire dal Gesù Bambino che doveva eseguire nel 1658 per il conte di Castrillo. Dell'artista è conosciuta la *Inmaculada* delle Carmelitas a Toledo, presa a modello per l'attribuzione di una serie di figure che presentano analoghe fisionomie come quella delle Agustinas di Pamplona, l'esemplare della chiesa di San Pedro a San Pedro de los Montes (provincia di León) o, ancora, nel convento Conceptionistas ad Agreda. Si veda NAPPI 1983, p. 51; RIZZO 1984, p. 363; NICOLAU CASTRO 1991, p. 227; CATELLO 1997, p. 77; NAPPI 2003, p. 167; ESTELLA 2007, p. 106; ESTELLA 2008, pp. 229-232; NAPPI 2009, pp. 123, 125.

¹¹⁵ DE DOMINICI 1742-1745, III, p. 390. Scarsi sono i riferimenti documentari per Agostino Ferraro in Italia, dove non sono state finora rintracciate opere dell'artefice, e del tutto inesistenti i cenni per la Spagna.

quella regione in occasione del ritorno alla corte del conte di Montereis, ma prima per sue infermità e dopo per la sua morte ciò non seguì»¹¹⁶.

Oltre all'interesse per le figure presepiali di Michele Perrone¹¹⁷ e alle varie statue eseguite dai fratelli Gaetano e Pietro Patalano¹¹⁸, De Dominicis sorvola totalmente sulle richieste ricevute da Giacomo Colombo¹¹⁹ per tornare a focalizzare l'attenzione sull'argomento nella biografia di Nicola Fumo, il quale «molte commissioni ebbe pel regno, per Sicilia, e più per la Spagna, dove inviò opere bellissime da lui scolpite in marmo ed in legno»¹²⁰. Pur ignorando l'esatta destinazione del *Cristo caído con la cruz a cuestras* di Fumo, oggi nella chiesa di San Ginés a Madrid, il biografo ne conservava viva memoria grazie all'incisione su rame, riservata a statue di rilievo e oggetto di speciale devozione¹²¹.

Tale situazione fa presagire la fortuna della scultura lignea napoletana nella penisola iberica, dove l'alta considerazione associata all'etichettatura "*hecha en Nápoles*" conferiva alla stessa una qualifica nobilitante, rispetto alle chiese di Napoli dove ricoprì per la maggior parte ruoli marginali. Tuttavia, questo fermento suscitò nella letteratura spagnola di fine Seicento - proprio come in Italia - consistenti opinioni contrastanti.

¹¹⁶ Ibidem. La maggior parte delle commissioni spagnole di Perrone riguarda *Niños Jesús*, a cui di recente Coiro e Moral hanno aggiunto diverse figure intere, evidenziando il ruolo svolto da Aniello nella relazione con i committenti iberici e, in particolare, con il Conte di Monterrey da identificarsi con Juan Domingo de Haro. Cfr. NAPPI 1983, pp. 52-53, 56; RIZZO 1984, p. 394; RIZZO 2004, p. 201; BORRELLI 2005b, p. 113; DI LIDDO 2008, pp. 65, 88-89; NAPPI 2009, p. 126; COIRO 2011a, pp. 191-202; MORAL 2011, pp. 235-240; la scheda di R.A. Moral in MAURO, VICECONTE, PALOS 2017, pp. 179-181; COIRO 2017b, pp. 581-599.

¹¹⁷ Di Michele Perrone è stato individuato nella penisola iberica il famoso *Cristo yacente* del convento dell'Encarnación a Madrid, firmato e datato 1690, che fa capire come anche l'artista partecipò della gran fortuna riscossa dalla produzione napoletana presso la committenza spagnola confermata dai numerosi riscontri documentari indagati da Coiro. Si veda D'ADDOSIO 1917, p. 124; TORMO 1917, p. 129; SANTIAGO PÁEZ 1967, pp. 124-125; NAPPI 1983, pp. 52-53, 56; DI LIDDO 2008, pp. 64-65, 160-165; NAPPI 2009, p. 124; COIRO 2015b, pp. 85-91.

¹¹⁸ Di Gaetano Patalano molte opere sono state rintracciate in Puglia ma celebre è il grande retablo ligneo della *Coronación de la Virgen* commissionato, nel 1693, per il collegio de Pilotos Vizcaínos situato originariamente nella cappella al lato dell'epistola nel presbiterio della Catedral Vieja a Cádiz, e incorniciato dai santi *Ignacio, Francisco Javier, Martín de Aguirre* e *Fermín* oggi conservati in Catedral Nueva. Del fratello Pietro è stato individuato un *Niño Jesús*, firmato e datato 1723, a cui fa da pendants un *Niño José* in Nuestra Señora de la Palma sempre a Cádiz, che fa pensare ad una partecipazione dello stesso alla commissione di Gaetano. Si veda LÓPEZ JIMÉNEZ 1966, p. 43; DI LUSTRO 1993, pp. 42-48; DI LUSTRO 1995; DI LIDDO 2008, pp. 63, 137-141 fig. 58-62, 146-147 fig. 96; la scheda di M. Simal López in SERRANO ESTRELLA 2017, pp. 84-85.

¹¹⁹ Singolare è la disattenzione di De Dominicis per le sculture che Colombo inviò alla clientela spagnola così come sorprende che si tratti dell'unico caso per il quale non sono emersi riscontri documentari per le commissioni. Tuttavia, statue firmate sono presenti in tutto il territorio, oltre al ben noto *Cristo* donato dal II Marchese di Mejorada y de la Breña alla Congregación del Santo Cristo de la Redención, tuttora nella cattedrale madrilenza di Santa María la Real de la Almudena a Madrid, sono state individuate l'*Inmaculada* al Museo de Bellas Artes a Bilbao e la *Transverberación de Santa Teresa* del 1726 al Convento de las Trinitarias Descalzas de San Ildefonso a Madrid. Si veda KREISLER PADÍN 1929, p. 346; OROZCO DÍAZ 1938, pp. 179-181; LÓPEZ JIMÉNEZ 1966, pp. 40-41; ESTRELLA 2007, pp. 105-106; la scheda di R.A. Moral in LECCE 2007, pp. 288-289; DI LIDDO 2008, pp. 181-214; MORAL 2013, pp. 163-193.

¹²⁰ DE DOMINICI 1742-1745, III, p. 188. Per approfondire la fama di Fumo in Spagna si veda ESTRELLA 2007, pp. 101-105; MORAL 2015, pp. 95-104; COIRO 2017a, pp. 105-115 con bibliografia precedente.

¹²¹ L'attendibilità della testimonianza di De Dominicis trova conferma in una serie di riscontri pittorici e sculture di formato ridotto dell'opera, si veda SÁNCHEZ PEÑA 1993, pp. 135-142; MORAL 2015, pp. 95-96, 102 fig. 2.

1.2 Il punto di vista spagnolo sulla “hechura Napolitana”.

L’atteggiamento della storiografia iberica nei confronti della scultura barocca si presenta vicino al dibattito italiano sulle arti maggiori e minori, condizionato come fu dalla proficua circolazione di maestri e di opere lungo le rotte mediterranee, a cui con molta probabilità si associò anche la diffusione di idee e di testi¹²². Acanfora, infatti, suppone che lo stesso De Dominicis - le cui fonti restano difficili da stabilire -, si avvalse, almeno per la scultura lignea, di una visione alternativa a quella di Vasari, che non è infondato individuare nel punto di vista di uno dei protagonisti spagnoli del Seicento come Francisco Pacheco¹²³. In effetti, la partecipazione alle vicende artistiche enfatizza in maggior misura la sua constatazione che «los colores son la vida del rilievo»¹²⁴. Il confine di demarcazione storiografica fu davvero sottile come si evince anche dalle attestazioni settecentesche di Celedonio Nicolás de Arce y Cacho, il quale - in sintonia con Vasari - espose le difficoltà della scultura rispetto alla pittura, innanzitutto che «pues el Pintor con una pincelada, que es un pensamiento, pone su idea; y el Escultor no la puede encontrar tan presto, que es capáz de apurar la mas constante paciencia»¹²⁵.

Affinità si riscontrano anche nella considerazione riservata dalla trattatistica spagnola alla produzione degli *italianos*, la cui indagine non può prescindere da *El Museo pictórico y escala óptica* di Antonio Acisclo Palomino de Castro y Velasco, pittore di corte durante i regni di Carlo II e Filippo V. L’opera è in più volumi, i primi due destinati alle tecniche artistiche e il terzo, *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, congeniato come raccolta delle biografie dei principali maestri attivi in Spagna tra il Cinquecento e il Seicento, con un’attenzione agli stranieri Tiziano, Zuccari, Giordano e altri, come anche agli scultori Pietro Torrigiani e Pompeo Leoni¹²⁶.

¹²² L’attenzione all’interazione di maestranze e all’esportazione di opere lungo le rotte mediterranee, inaugurata dall’imprescindibile studio di Bologna, è stata poi estesa all’interesse maturato dai Viceré per la produzione statuaria, che ne favorì l’incessante circolazione. Si veda BOLOGNA 1977; NAPPI 1983, pp. 41-57; CATELLO 1997, pp. 77-84; GAETA 2007c; MIGLIACCIO 2007, pp. 125-145; DI LIDDO 2008; NAPPI 2009, pp. 95-128; GAETA 2011b, pp. 63-96; LEONE DE CASTRI 2015, pp. 11-22 con bibliografia precedente.

¹²³ La rilevanza degli scritti di Pacheco è segnata dal primato conferito alla scultura dipinta rispetto a quella priva di colore già nella lettera che indirizzò, nel 1622, ai professori dell’Arte della Pittura, evidenziata poi dalla collaborazione in qualità di pittore alla stesura policromia di alcune sculture di Juan Martínez Montañes. Si veda PACHECO 1649; CALVO SERRALLER 1981, p. 188; BRAY 2009, pp. 15-25; CERASUOLO 2012, pp. 147-160; ACANFORA 2014, pp. 101-102.

¹²⁴ PACHECO 1649, p. 14.

¹²⁵ ARCE Y CACHO 1786, pp. 12-13. Si veda anche l’edizione critica di ARCE Y CACHO 1996; ACANFORA 2014, pp. 101-102.

¹²⁶ L’opera *El Museo pictórico y escala óptica* di Palomino fu edita nella stamperia di Gabril de Sancha a Madrid tra il 1715 e il 1724, anno della pubblicazione del volume *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, ristampato a Londra, in una versione sempre in lingua spagnola, nel 1742. Si veda PALOMINO 1715-1724; PALOMINO 1742; BASSEGODA 2003, pp. 89-113.

Nella *Vida* di Torrigiani, Palomino esalta le sue capacità di lavorare il marmo, il bronzo e il legno ricordando il *Crucifijo* e il *San Jerónimo con el León*, realizzati entrambi per il monastero di San Jerónimo a Sevilla, come «cosa estupenda [...] cosa maravillosa!»¹²⁷. Quello che rende il racconto accattivante è l'episodio che, dopo tanta fama, lo vide condannato dall'Inquisizione di Sevilla a morire in carcere con l'accusa di aver fatto a «pedazos una Imagen de la Virgen, de su propia mano», essendo infuriato per aver ricevuto molto meno del suo valore¹²⁸. Palomino, quasi sulla falsa riga del napoletano Bernardo De Dominici, colora la narrazione con fantasiosi aneddoti ricordando ad esempio come una mano del bambino, aggrappata al petto della Vergine, sfuggì al massacro e fu inclusa «entre los modelos de los Pintores»¹²⁹. Dalle parole dello storico si percepisce innanzitutto il credito riconosciuto ai cosiddetti *extranjeros* in Spagna, che aprirà poi negli anni all'intenso scambio di opere nel circuito mediterraneo, e la cognizione che del proprio *status* aveva Torrigiani, benché scultore.

In effetti, anche Pompeo Leoni viene presentato come «el mas señalado Artifice, que se hallaba en toda Europa, en aquel tiempo, como lo acreditan las eminentes Estatuas de diversas materias, que allí executó»¹³⁰. È evidente che il proposito di Palomino di parlare degli «Ilustres Maetros» della scuola spagnola, meno conosciuta rispetto all'europea, viene ampiamente rispettato nonostante il numero degli scultori segnalati sia in minoranza rispetto a quello dei pittori.

Risultato di questo fervente clima fu l'affermazione in maniera esponenziale della letteratura di viaggio, che divenne strumento educativo e di denuncia contro «los perjuicios, el mal gusto, y decadencia de las letras, y aun de las Artes»¹³¹. Con quest'affermazione il valenciano Antonio Ponz, nel *Viage de España*, la più rappresentativa opera di tale produzione, difese le osservazioni del padre Norberto Caimo, pubblicate nelle *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico*, dall'accusa di essere «una cruel sátira contra la Nacion», mossa da alcuni spagnoli residenti in Italia¹³². Caimo, nella premessa al lettore, ricorda le difficoltà incontrate dal viaggiatore, che «dopo di aver corso un sentiero sì frequentemente da altri battuto, non sia per

¹²⁷ Si veda PALOMINO 1742, p. 2.

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ Ibidem. L'aggiunta di contenuti romanzati fu criticata da Ceán Bermúdez che, nel prologo al *Diccionario*, sottolineava l'imperfezione della parte biografica di Palomino, criticandolo per aver raccontato con molta facilità «fabulas y cuentecillos», si veda BERMÚDEZ 1800, I, p. III.

¹³⁰ PALOMINO 1742, p. 25.

¹³¹ PONZ 1772-1794, I, p. III. Il pittore valenciano Antonio Ponz, conosciuto anche come «l'abate Ponz», si formò in Italia dal 1751 al 1760, per poi tornare in Spagna, a Madrid, ed essere nominato dal 1776 Segretario della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Per il contesto culturale e storico in cui nacque e si sviluppò l'opera, si veda CRESPO DELGADO 2012.

¹³² Il Ponz, nel prologo al primo volume, consapevole dei nutriti sviluppi della letteratura di viaggio, tra i quali cita le *Lettere* di Caimo, sostiene che, sebbene esse fossero mal fondate in alcuni passaggi, erano quelle che «mejor nos trata» e, in effetti, riconosce il merito letterario dell'autore intriso nel valore critico del testo. Si veda PONZ 1772-1794, I, p. I; CAIMO 1759-1767.

riuscire se non istucchevole, dovendo ripeter cose già più volte dette da altrui, e farsi strada con tediose filastrocche» o, in alternativa, scegliere semplicemente di dilettarlo «coll'accoppiare il favoloso al vero, allo sconcio il satirico, alle avventure amorose le sode narrazioni», come aveva fatto la contessa d'Aulnoy¹³³.

La finalità delle sue *familiari Lettere*, «atte a instruire, non a lusingare», era solo quella di rivelare «la piccola Storia di questo viaggio, come un seguito racconto di fatti, realmente avvenuti, di cose occularmente vedute, il tutto accompagnato sempre dalla verità»¹³⁴. Questa oggettività si evince nella descrizione delle fabbriche e opere pubbliche spagnole, «manifestando el artificio, y excelencia de algunas, así como la falta de inteligencia, y propiedad de otras», dove il merito di vantare uomini di valore nelle arti è correlato al limite di conoscenza del patrimonio, come testimoniato dalla carenza dei cataloghi delle opere¹³⁵.

Circostanza che, insieme all'incarico di inventariare le immagini custodite nei collegi gesuitici ricevuto da Ponz nel 1769, in seguito all'espulsione dell'ordine dalla Spagna, gli accese il desiderio di attuare un'impresa più ampia, oltre i confini geografici tracciati. Ne è prova la *Ydea de lo que D. Antonio Ponz se ha propuesto y ha empezado hacer en su Viaje por España para informar al Illmo. Señor Dn. Pedro Rodriguez Campomanes, que se lo ha facilitado*¹³⁶, che includeva già la sua aspirazione di intraprendere un viaggio, come espliciterà Anton Raphael Mengs in una lettera destinata a Doray de Longrais, «in cui non solo fosse fatta menzione della situazione de' luoghi, loro popolazione, climi e cultura, ma anche dello stato passato e presente delle belle arti, degli edifizii, di chi gli aveva fatti fare e del loro merito, riguardo alla fortezza, grandezza e gusto»¹³⁷.

L'obiettivo di Ponz era segnalare, in totale libertà, il *bueno* e il *malo* che avrebbe incontrato, siccome considerava degno di menzione solo una minima parte di quello che vedeva,

¹³³ Norberto Caimo, religioso della Congregazione di San Geronimo in Lombardia, inserendo il suo contributo nell'ormai consolidata trattatistica di viaggio prende apertamente le distanze dai contributi precedenti, come le *Lettres persanes* (1721) di Charles Louis de Secondat, barone di La Brède e di Montesquieu, le *Lettres juives* (1738) di Jean-Baptiste de Boyer, marchese d'Argens, e in particolare dalla *Rélation du voyage d'Espagne* (1691) della contessa Marie-Catherine d'Aulnoy, ricordando che «scritto con qualche leggiadria, e grazia, farebbe assai più onore all'Autrice la Contessa d'Aunoi, o d'Aulnoi, se non contenesse que' frivoli avvenimenti d'amore, che accoppiati alla verità, gli tolgono, o almeno gli diminuiscono la credenza, e il pregio». Si veda CAIMO 1759-1767, I, pp. 21-23.

¹³⁴ Ivi, p. 25-26.

¹³⁵ PONZ 1772-1794, I, p. III. Caimo, nella descrizione della chiesa di San Jerórimo el Real, lamenta lo sforzo compiuto nel vedere le opere e nel presentarle al lettore, poiché «cotal briga veramente avrei io potuto risparmiare, se mi fosse riuscito di trovare un qualche catalogo delle dipinture di questa Città, o altro somigliante libro impresso per inviavelo». Si veda CAIMO 1759-1767, I, p. 197.

¹³⁶ Il testo, in formato manoscritto, è conservato nel fondo del Conte di Campomanes, direttore dell'espulsione dei gesuiti dalla Spagna, confluito nel 1972 nel patrimonio storico e archivistico della Fundación Universitaria Española. Si veda CRESPO DELGADO 2012, pp. 70-72.

¹³⁷ Doray de Longrais scrisse al Mengs esprimendogli il desiderio di pubblicare una traduzione francese delle sue riflessioni sulla bellezza e della lettera da lui scritta al Ponz. La risposta del pittore, del 28 aprile 1779, è raccolta nelle *Opere* corrette ed aggiornate dall'avvocato Carlo Fea. Si veda MENGES 1787, pp. 403-404.

dichiarando espressamente: «el tocar todo lo malo sería un trabajo sin fin»¹³⁸. Tale posizione risentiva della frequentazione con Mengs, al quale chiese un parere sui quadri del Palacio Real di Madrid, poi pubblicato nel *Viage*, dove il pittore tedesco esordisce affermando: «Voi sapete molto bene, che a' miei occhi non possono tutte le Pitture comparir sì belle, come agli altri, benchè io ammiri le Opere degli uomini grandi assai più di quello, che facciano gli Amatori volgari; colla differenza però, che costoro trovano un numero infinito di Pittori eccellenti, cioè tutti quelli, che diletmano la vista, ed io non ne trovo che un picciol numero, e lo riduco a que' pochi, che meritano il glorioso titolo di Grandi»¹³⁹.

La visione di Mengs, impostata sull'esaltazione della pittura come Arte Nobile o Liberale, capace di esprimere la superiorità dell'intendimento e l'animo nobile dell'artista, pone in risalto l'*Artificio del Profesor* «con el qual hace pintoresco qualquier objeto de la naturaleza por medio de alguna disposicion capaz de despertar sensacion particular en los que miran la obra del arte»¹⁴⁰.

Questa selettività si riflette nell'atteggiamento assunto da Ponz nei confronti della statuaria barocca, di cui censì poche rappresentazioni, nella maggior parte di autori italiani e in marmo, poiché disprezzava le statue di «pino, pintadas, ó doradas», che erano una «cosa verdaderamente mezquina, pero generalmente practicada»¹⁴¹. Tale situazione generò nell'autore numerose perplessità, al punto da chiedersi:

«¿Cómo ha de estudiar, y desvelarse un buen escultor, trabajando en un leño tan facil de podirse, y quemarse, si no puede eternizar su nombre, á manera de los antiguos, y de los modernos de Italia, y otras partes, que lo executan en mármoles, y en bronces? Si el vulgo gusta de estas figuras pintadas, es porque no le ponen otra cosa á la vista, ni se le instruye. ¿Y qué diremos de los vultos vestidos de paños, estameñas, terciopelo, ó brocados con encaxes, y bordaduras?»¹⁴².

La questione era per Ponz puramente materica, poiché il legno, a differenza del marmo e del bronzo, per la caducità intrinseca alla materia stessa non avrebbe mai permesso agli artisti di eternare il loro nome. Pertanto, il favore accordato alle figure dipinte era un mero inganno; gli spettatori erano soggiogati dall'esclusiva visione di queste immagini e incapaci di contrapporvi

¹³⁸ PONZ 1772-1794, V, pp. IX-X.

¹³⁹ Si veda MENGES 1780, II, p. 35. Le osservazioni di Mengs inviate in lingua spagnola al Ponz, furono da questi allegate a conclusione del sesto tomo del suo *Viage* e poi tradotte in diverse lingue. Nella versione italiana, raccolta nelle *Opere* a cura di Giuseppe Nicola d'Azara, l'autore avverte il lettore riguardo alla *poca perizia* del Mengs di scrivere in castigliano, per la qual cosa «restano alcune cose alquanto confuse. Per rimediare a questo difetto si è procurato rischiare più che si è potuto, senza però ritoccar tanto da alterar la maniera originale, che l'Autore ha di enunziarsi. Vi sono aggiunte alcune poche Note per ispiegare il significato di varie voci proprie dell'Arte». Cfr. Ivi, pp. 29-61.

¹⁴⁰ PONZ 1772-1794, VI, p. 194.

¹⁴¹ Ivi, V, pp. X-XI.

¹⁴² Ibidem.

validi strumenti di contestazione, perché privi di un'opportuna istruzione. Ponz era avverso alle acconciature e ai vestiti simili delle differenti Vergini, all'uso improprio dei camuffamenti del *Niño Jesús* o, ancora, dei capelli posticci e delle sottovesti dei tanti Crocifissi, definiti, nei testi del teologo Jan van der Meulen o del padre Juan Interián de Ayala, come “errori” commessi da ignoranti che, non riflettendo sull'audacia della propria incompetenza, denigravano le arti a danno degli artefici¹⁴³.

Queste rappresentazioni rientravano nella categoria del *malo* ampiamente denunciata dall'abate per la città di Madrid, dove le opere furono costruite in generale «sin orden, ni razón, quanto ha sido mayor la facilidad en hacer gastos»¹⁴⁴. Nonostante ciò egli presentava con note di acceso entusiasmo la nutrita presenza di opere italiane e, in particolare, provenienti da Napoli, nella Parroquia de San Gines, dove accanto alle pitture di Luca Giordano e Andrea Vaccaro grande devozione era associata al *Cristo caído con la cruz a cuestras*, firmato da Nicola Fumo e datato 1698, al *Cristo atado a la columna* di Giacomo Colombo e ad un *Ecce Homo*, di analoga fattura, donati alla cripta dell'omonima congregazione dal Marchese di Mejorada y de la Breña tra il 1698 e il 1699¹⁴⁵.

Sempre di Fumo Ponz ammira il *Señor a la columna* nella Iglesia de Capuchinos di Segovia, collocato sull'altare della cappella destinata alle sepolture dei Conti di Cobatillas, nota come *El Panteon*¹⁴⁶. A Badajoz curiosa appare la descrizione della Iglesia de San Francisco dove, tra decorazioni e altari del «peor gusto», spiccava la cappella in cui era sepolto Don Nicolas Feliciano de Bracamonte, distintosi nella battaglia di Brihuega, sul cui altare era «una estatuita de S. Miguel combatiendo con el diablo, obra de Nicolas Fumo Napolitano»¹⁴⁷. Una notevole ridondanza di cattivo gusto era visibile anche a Cádiz negli “orrendi” decori della Iglesia di San Francisco, nella “mostruosa” architettura delle Carmelitas Descalzas o, ancora, nei retabli, parte

¹⁴³ Il *De Historia Sanctarum Imaginum et Picturarum* di Jan van der Meulen, noto come Johannes Molanus o Molano, pubblicato nel 1570 e ampliato nell'edizione postuma del 1594, è citato tra le fonti di Palomino, poi riprese da Ponz, insieme al trattato *Pictor Christianus Eruditus* di Juan Interián de Ayala, padre maestro dell'ordine di Santa Maria della Mercede, edito nel 1730. Cfr. PALOMINO 1715-1724, II, p. 150; PONZ 1772-1794, V, p. XII.

¹⁴⁴ PONZ 1772-1794, V, p. IX.

¹⁴⁵ Ponz segnala alcuni angeli di bronzo in tre altari laterali della chiesa, che imitavano la maniera antica ed erano considerati opera di Pompeo Leoni, l'*Orazione nell'Orto* e l'*Annunciazione* di Luca Giordano e tre quadri di Andrea Vaccaro rappresentanti *San Nicola*, *San Gregorio Magno* e *San Gennaro*. Considerevole era poi la devozione riservata alla cripta, in particolare, nelle notti di quaresima, dove si veneravano le effigi di Cristo donate dal Marchese di Mejorada y de la Breña con la precisa condizione che non sarebbero mai state spostate da quel luogo. Si veda PONZ 1772-1794, V, pp. 216-217; ÁLVAREZ Y BAENA 1786, p. 66; BERMÚDEZ 1800, II, p. 147; CAMPANY Y DE MONTPALAU 1858, II, p. 246.

¹⁴⁶ I personaggi sono da identificarsi con Antonio Manuel de Contreras y Villarroel, II Conte di Cobatillas, cavaliere dell'Ordine di Calatrava, membro dal 1672 della Cofradía del Moyo nella Parroquia di San Martín a Segovia e sposato in seconde nozze con Bernarda La Torre y Pomar, II Baronessa di San Juan del Castillo. Don Antonio nel testamento lascia precise disposizioni in merito alla sua sepoltura da effettuarsi nel convento de Capuchinos, dietro l'oratorio di cui aveva il patronato. Si veda PONZ 1772-1794, X, p. 247; BERMÚDEZ 1800, II, p. 147; MOSÁCULA MARÍA 2005, pp. 386-387.

¹⁴⁷ PONZ 1772-1794, VIII, p. 162.

di legno e parte di marmo, della Catedral Vieja che «todos son abortos del Arte»¹⁴⁸. Tuttavia, accanto a tanta infelice produzione il viaggiatore si poteva dilettere davanti a un'opera di merito come la *Coronación de la Virgen*, firmata da Gaetano Patalano e datata 1693¹⁴⁹. Evidente è il maggior credito associato alle opere straniere, per le quali l'origine napoletana era un valore aggiunto per l'immagine rappresentata e, di riflesso, per il committente.

Nicola Fumo è l'esempio principe di tale condizione per la fama e la fortuna riconosciutegli in Spagna dove, oltre alle diverse segnalazioni di statue da parte di Ponz, colpisce il pensiero di uno spettatore settecentesco come padre Serrano y Pérez il quale, descrivendo il *San Lorenzo* inviato a Madrid dallo scultore Ignacio Vergara Gimeno, affermò che «no hubo elogio que no se les debiése a los Escultores del rey; ni fué el menor equivocarse con las esculturas del célebre Nicolás Fumi»¹⁵⁰. Tale prestigio, riscontrato in particolare presso l'ambiente reale, è ribadito, oltre che dall'inserzione di un breve profilo dell'artista nel *Diccionario histórico* di Cécil Bermúdez, soprattutto dalla constatazione che egli fu un «escultor acreditado en el Reynado de Felipe V»¹⁵¹.

Il contributo di Bermúdez, dettato dalla necessità di rieditare, correggere e completare *Las Vidas* di Palomino, raccoglieva un discreto numero di statue sotto il nome dello scultore, inserendo fra quelle già citate da Ponz le figure della *Concepción*, di *Santa Teresa*, *San Nicolás de Bari* e *San Antonio* realizzate per El Paular e un *Santo Tomás de Villanueva dando limosna á dos pobres* in San Felipe el Real¹⁵². A questo elenco, pochi anni dopo, Nicolás de la Cruz y Bahamonde aggiunse la segnalazione dell'*Angel de la Guarda con el Niño*, «escultura de madera que se dice conducida de Nápoles, firmada en el pedestal por Nicola Fumo», della Iglesia del Hospital di Cádiz, ora nella chiesa Castrense, insieme ad «una Concepcion que se cree traida tambien de Nápoles y parece de la misma mano»¹⁵³.

Il prestigio dell'opera e del suo autore è ribadito mezzo secolo più tardi da Madoz, che la giudicò «de mucho mérito»¹⁵⁴, e dall'interesse di Joan Antoni Güell i López, primo collezionista di scultura barocca, che definì l'artista «italiano españolizado, maravilloso en la ejecución de sus obras, que son típicas por el italianismo que en España imperó en el siglo

¹⁴⁸ PONZ 1772-1794, XVII, p. 346.

¹⁴⁹ Ibidem. L'altorilievo con l'*Incoronazione della Vergine* con il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo di Patalano, realizzato per la cappella de los Vizcaínos, risulta oggi smembrato rispetto al progetto originario, che includeva le statue di *Sant'Ignazio*, *Beato Martino de Aguirre*, *San Firmino* e *San Francesco Saverio*, oggi nella cattedrale nuova. Si veda DI LUSTRO 1993, pp. 42-49; DI LIDDO 2008, pp. 137-138.

¹⁵⁰ Il volume della *Fiestas* di Serrano y Pérez rientrò nei festeggiamenti svolti a Valencia nel 1755, in onore del terzo centenario della canonizzazione di San Vincenzo, dove espressa volontà dell'autore era parlare delle opere e degli autori di un secolo. Si veda SERRANO Y PÉREZ 1762, p. 21; ORELLANA 1967, p. 420.

¹⁵¹ BERMÚDEZ 1800, II, p. 147.

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ CRUZ Y BAHAMONDE 1806-1813, XIII, pp. 252-253.

¹⁵⁴ MADDOZ 1848-1850, V, p. 172.

XVIII»¹⁵⁵. L'entusiasmo di Güell denotava la presa di posizione rispetto ai criteri attuati nel periodo della *desamortización* spagnola, in cui la statuaria non usufruì della grande attenzione data alla pittura, oltre a soffrire di ingenti dispersioni. Il clima del principio del Novecento, incamerato nella *Escultura policroma religiosa española* di Güell, rivendica l'importanza di tutte le manifestazioni artistiche in particolare, della scultura policroma, che doveva essere considerata ormai «como arte español, exclusivamente nuestra»¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Güell esprime un parere sull'artista di cui doveva conoscere la produzione per poter considerare la composizione del *San Miguel*, della sua collezione, tipica dello scultore e degna, nonostante «sus imperfecciones», di figurare nella storia della scultura spagnola in quanto paradigmatica dell'apporto italiano. Si veda GÜELL I LÓPEZ 1925, pp. 51-52; COIRO 2017a, p. 110.

¹⁵⁶ GÜELL I LÓPEZ 1925, pp. 3-4.

II. I Banchi di Napoli e il sistema delle botteghe.

2.1 Metodologia: la ricerca d'archivio e il panorama degli antichi banchi pubblici napoletani.

Fonte inesauribile di notizie e documenti rilevanti per gli studi storici, economici, sociali e soprattutto artistici, inerenti l'Italia meridionale e i rapporti commerciali, implementatisi a partire dal XVI secolo nel circuito mediterraneo, è l'Archivio Storico del Banco di Napoli (fig. 1), custodito nel cinquecentesco Palazzo Ricca¹⁵⁷. Il patrimonio conservato comprende le scritture degli otto banchi napoletani, sorti tra il 1539 e il 1640, che per volontà di Gioacchino Murat furono fusi nel Banco delle Due Sicilie e poi unificati nel Banco di Napoli¹⁵⁸.

L'abate Giovan Battista Pacichelli, nel *Regno di Napoli in prospettiva*, riflette in merito all'impatto esercitato dalla costituzione dei banchi sul sistema cittadino moderno, eretti «per toglier via le frodi, che si commetteano in quelli, che i Mercadanti teneano in casa»¹⁵⁹. Nota da tempo era l'attività dei banchieri privati, soprattutto genovesi, seriamente incrinata da diversi fallimenti registratisi tra la seconda metà del Cinquecento e i primi anni del Seicento, fino a dirottare la fiducia della clientela verso i nuovi istituti di credito. Il primo fu quello della Pietà costituito, nel 1539, «per togliere l'usure degli Ebrei, che affliggeano la Città»¹⁶⁰, annesso al Monte come il Banco dei Poveri, del quale Celano affermava il «bisogno [di] darne minuta notitia per dimostrare quanto il Signor Iddio sa prosperare quelle opere di pietà che tendono agli ajuti de' poverelli»¹⁶¹. L'origine, rievocata con parole commosse nel racconto del letterato, era legata ad un atto di carità compiuto da uno sconosciuto avvocato, il quale inteneritosi per la richiesta di un «povero prigionio», incarcerato per non aver pagato il debito contratto, gli offrì il denaro richiesto in cambio di un pegno¹⁶². I bisognosi o gli esposti, cioè i fanciulli

¹⁵⁷ Il Palazzo prende il nome dal precedente proprietario, Gaspare Ricca, che lo vendette, nel 1616, al Banco e Monte dei Poveri, a cui fu aggiunto molto più tardi, nel 1787, la casa confinante comprata dagli eredi di don Pietro Cuomo. Oggi l'intero edificio, di proprietà del Banco di Napoli, è sede dell'Archivio Storico, che conserva la sua documentazione in circa 330 stanze, suddivise in quattro piani. Si veda NICOLINI 1950, pp. 1-36; ISTITUTO BANCO DI NAPOLI 1972; ISTITUTO BANCO DI NAPOLI 2005.

¹⁵⁸ Per un approfondimento della storia e dell'organizzazione degli otto banchi pubblici napoletani si veda AJELLO 1882, pp. 641-665; TORTORA 1882; TORTORA 1890; INGROSSO 1936, pp. 147-164; NICOLINI 1950, pp. 1-36; ISTITUTO BANCO DI NAPOLI 1972; ISTITUTO BANCO DI NAPOLI 2005.

¹⁵⁹ PACICHELLI 1702, I, p. 60.

¹⁶⁰ Ivi, p. 61. Il Banco e Monte della Pietà sorse su iniziativa di Aurelio Paparo e Leonardo di Palma, che per ovviare al dissanguamento della popolazione attuato dall'usura, lo istituirono con il preciso scopo di concedere prestiti con pegni su piccole somme senza interessi. Il Nicolini dibatte sulla licenziosità degli ebrei, considerati il fattore epidemico di propagazione del problema, i quali, seppur messi al bando dalla città dal viceré Pedro Álvarez de Toledo y Zúñiga, furono sostituiti dai cristiani, che fecero anche peggio. Si veda anche CELANO 1692, III, ff. 230-237; NICOLINI 1950, pp. 1-5; ISTITUTO BANCO DI NAPOLI 2005, pp. 49-50.

¹⁶¹ CELANO 1692, I, f. 170.

¹⁶² Il Celano ricorda come «con questo esempio poi, molti carcerati dai cancelli facevano lo stesso, offrendo roba in pegno. Lo stesso huomo da bene che avea fatta la limosina al primo s'unì con altri curiali, e con la limosina che ciascheduno contribuì secondo le proprie forze fecero una piccola somma di danaro, e stabilirono che fusse



1. Napoli, Archivio Storico del Banco di Napoli

abbandonati, potevano invece rivolgersi alla Casa dell'Annunziata, che fondò, nel 1587, il Banco Ave Gratia Plena con la speranza di procurarsi i mezzi per sostenere la sua impresa ma dichiarò presto fallimento nel 1702¹⁶³; mentre quello del Popolo fu aperto nel 1589 dai Governatori degli Incurabili presso la loro sede¹⁶⁴ e di seguito furono inaugurati il Banco dello Spirito Santo¹⁶⁵, di Sant'Eligio¹⁶⁶ e di San Giacomo, che «fu fondato dal Conte d'Olivares [...]», unito allo Spedale della Madonna della Vittoria¹⁶⁷. L'ultimo fu quello del Santissimo Salvatore, nel 1640, che era «prima cassa per introito, & esito delle farine, che poi si ridusse in Banco»¹⁶⁸.

impiegata alla comodità de' poveri prigionieri che, per sovvenire alle loro necessità, volevano impegnare qualche cosa». Si veda CELANO 1692, I, ff. 169-179; PACICHELLI 1702, I, p. 61; DE ROSA 1958a, pp. 49-78; DE ROSA 1958b, pp. 5-29; ISTITUTO BANCO DI NAPOLI 2005, pp. 52-53.

¹⁶³ La Casa Santa dell'Annunziata era un'antica istituzione napoletana, fondata, secondo alcuni racconti, da due nobili soldati, Nicola e Giacomo Scondito, reduci da una lunga prigionia in Toscana, che per un voto alla Vergine fecero costruire prima la chiesa e l'ospedale per i poveri infermi, costituendo poi la confraternita dei battenti ripentiti, che con il tempo si occupò anche degli esposti, cioè i bambini abbandonati. Si veda CELANO 1692, III, f. 325; PACICHELLI 1702, I, p. 61; TORTORA 1890, p. 63; ISTITUTO BANCO DI NAPOLI 2005, pp. 53-56.

¹⁶⁴ Le origini dell'Ospedale degli Incurabili risalgono agli inizi del XVI secolo e al racconto della miracolosa guarigione da una paralisi di Maria Lorenza Longo, che per ripagare la grazia ricevuta si dedicò completamente alle cure degli infermi. Si veda CELANO 1692, II, ff. 144-145; PACICHELLI 1702, I, p. 61; TORTORA 1890, pp. 51-52; ISTITUTO BANCO DI NAPOLI 2005, pp. 56-58.

¹⁶⁵ Il Banco dello Spirito Santo fu istituito, nel 1590, con lo scopo di incentivare le rendite, attraverso il *negotio* di banco, per l'opera pia dei governatori del conservatorio, che si occupavano della cura delle figlie delle prostitute. La facoltà di aprire una pubblica cassa di deposito e di circolazione fu concessa con *Regio Assenso* dal viceré Juan de Zúñiga y Avellaneda. Si veda DI SOMMA 1960; ISTITUTO BANCO DI NAPOLI 2005, p. 53.

¹⁶⁶ Il Celano, in merito al Banco di Sant'Eligio, ricorda il ruolo ricoperto nel circuito bancario «per ragion del mercato e mercadanti che have d'intorno». Infatti, esso fu eretto nel pieno centro commerciale di Piazza Mercato, agevolando sia la gestione degli istituti governati dall'opera pia sia l'uso più diffuso della fede di credito. Si veda CELANO 1692, IV, f. 127; PACICHELLI 1702, I, p. 61; ISTITUTO BANCO DI NAPOLI 2005, p. 59.

¹⁶⁷ Il Banco di San Giacomo e Vittoria, per la prossimità al Palazzo Reale e la qualità di istituzione spagnola, rivestì un ruolo di rilievo nella vita economica e commerciale del Vicereame tra XVII e XVIII secolo. La sua genesi si lega alla fondazione della chiesa di San Giacomo degli Spagnoli per volere del Viceré don Pedro Álvarez de Toledo y Zúñiga e dell'ospedale di Santa Maria della Vittoria, voluto da don Giovanni d'Austria dopo la trionfante vittoria ottenuta sui turchi a Lepanto. I due istituti furono fusi in un'unica opera pia che, per incentivare il proprio contributo, eresse il banco. Si veda CELANO 1692, V, f. 44; PACICHELLI 1702, I, p. 61; TORTORA 1890, pp. 93-94; ISTITUTO BANCO DI NAPOLI 2005, pp. 58-59.

¹⁶⁸ PACICHELLI 1702, I, p. 61. Il Banco del Salvatore fu costituito dai governatori della gabella della farina e svolse inizialmente attività in alcune stanze nel chiostro di Santa Maria di Monteverginella prima della definitiva

Pacichelli ricorda come essi avessero «molti Officiali», che redigevano scritture patrimoniali e, per la maggior parte, apodissarie, cioè di interesse pubblico perché relative ai rapporti con la clientela, suddivise principalmente in bancali, giornali copiapolizze, pandette e libri mastri¹⁶⁹. L'elemento di maggior interesse fu sicuramente l'introduzione della fede di credito, che si diffuse ampiamente nel sistema bancario quando al depositante fu concessa la possibilità di farvi annotare i successivi versamenti e prelevamenti, dando luogo ad un vero e proprio conto corrente, detto madrefede¹⁷⁰. Da esso si potevano emettere le polizze, che contenevano l'indicazione della causale, oltre alle condizioni alle quali esse potevano essere subordinate. In questo modo acquisirono il carattere di veri e propri contratti finalizzati ad acquisti, vendite, cessioni di ogni genere, ammessi dai tribunali come documento probatorio decisivo nelle controversie cittadine¹⁷¹. Inoltre, la prevalente affermazione della fede di credito fu agevolata dagli innegabili vantaggi constatati per i traffici commerciali, già a partire dal XVI secolo, poiché alle garanzie che essa offriva si associò la facilità nelle spedizioni e la praticità nella loro circolazione tramite le girate, che consentivano alle stesse di avvicinarsi nella capitale o fuori dal Regno, addirittura all'estero, per poi essere riscosse



2. Banco del SS. Salvatore, *Filza settecentesca*, Napoli, Archivio Storico del Banco di Napoli.

dopo diversi mesi a Napoli. Le bancali, titoli all'ordine, rappresentavano i documenti originali conservati in filze, definiti così perché figurativamente infilzati con uno spago di canapa munito di punteruolo di ferro e ordinati per data di estinzione (fig. 2). Il ramo apodissario comprendeva, inoltre, i giornali copiapolizze in cui si trascrivevano le polizze per renderne agevole e rapida la lettura, le pandette, che

dislocazione nel palazzo sito a piazza San Domenico Maggiore, si veda anche CELANO 1692, III, f. 198; ISTITUTO BANCO DI NAPOLI 1972, pp. 32-33.

¹⁶⁹ Un'ordinanza del viceré Manuel de Acevedo y Zúñiga, conte di Monterrey, del 22 giugno 1635 regolamentava il lavoro degli ufficiali, ovvero impiegati dei banchi, suddivisi tra i gestori dei libri maggiori, destinati all'ufficio di contabilità e vigilanza sulla tenuta dei libri mastri, e dei pandettari, che accertavano la regolarità delle fedi di credito e delle polizze presentate per l'incasso ai cassieri. Si veda PACICHELLI 1702, I, p. 60; ISTITUTO BANCO DI NAPOLI 2005, p. 20.

¹⁷⁰ Per approfondimenti sulla fede di credito si veda TORTORA 1890, p. 140; PALMIERI 1915; DE SIMONE 1922; ISTITUTO BANCO DI NAPOLI 1972, pp. 45-48 e p. 61; ISTITUTO BANCO DI NAPOLI 2005, pp. 20-21.

¹⁷¹ La natura di atto pubblico delle polizze fu riconosciuta da una prammatica del 27 giugno 1580 del viceré Juan de Zúñiga y Requenséns. I banchi prima di pagare una fede di credito verificavano meticolosamente, attraverso la figura del Pandettario, la piena soddisfazione delle condizioni a cui era subordinato il pagamento, cfr. TORTORA 1890, p. 140; ISTITUTO BANCO DI NAPOLI 2005, p. 18.

presentavano l'indice nominativo degli intestatari dei conti, e i libri mastri, o maggiori, in cui erano riportate tutte le operazioni attuate dalla clientela.

L'entità delle informazioni, inerenti ai più eterogeni campi d'interesse, si possono indagare solo attraverso un'attenta pianificazione della ricerca archivistica, che prevede in primo luogo la conoscenza del titolare della fede di credito, da cui furono emessi pagamenti proficui alla conoscenza richiesta, o del procuratore, che ne gestiva la contabilità per un ente, e, infine, fissare un periodo cronologico da scandagliare¹⁷². Il sistema bancario è predisposto secondo una speciale struttura, la cui chiave di volta è rappresentata dalle pandette, enormi rubriche con un'ordinazione alfabetica dei nomi di battesimo seguiti dai cognome dei clienti. La consultazione delle stesse parte da una duplice verifica, poiché si conservano due esemplari per anno con partizione semestrale - sebbene il primo comprenda i mesi da gennaio a luglio e il secondo i restanti -, che presentano il numero di affogliamento del libro mastro, a cui corrisponde la fede di credito con l'annotazione delle polizze emesse e dei versamenti incassati. Nel caso delle prime fondamentale per il prosieguo dell'indagine è l'indicazione della data di estinzione con i relativi ducati, che consentono di prendere visione dei titoli originali nelle filze. L'evidente disagio rilevatosi, fin dal principio, dalla consultazione di questi fasci (fig. 3), in particolare quando bisognava trarre fuori dalla serie un determinato documento, rese necessaria la simultanea trascrizione degli stessi in enormi registri, detti giornali copiapolizze, rispettando sempre l'ordine semestrale, mensile e giornaliero.

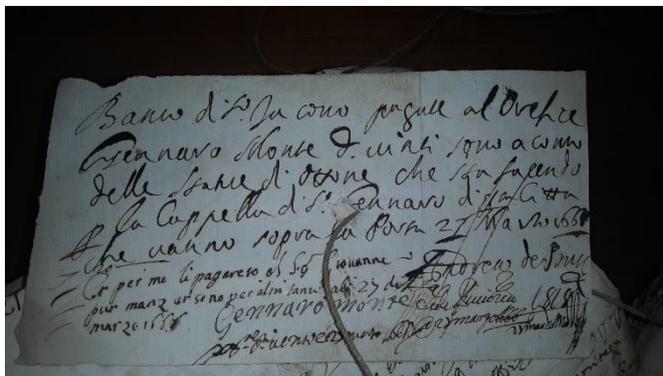
La lettura delle polizze offre numerosi spunti di riflessione grazie alla presenza della causale di emissione del pagamento, utile per la minuzia a volte persino pedante dei particolari, che in campo artistico ad esempio consente di individuare *in primis* il nome dell'artista e l'ammontare della somma per la commissione ricevuta, a volte presentati con una descrizione dettagliata dell'opera. Inoltre, il documento è denotato anche da una scansione cronologica del lavoro afferente all'incarico appena ricevuto, indicato come "a conto", o alla conclusione dello stesso, liquidato "a compimento e final pagamento". Nicolini osservava come ciò bastasse «a far intuire quali e quanti nomi di artisti affatto ignorati vengano fuori dai registri copiapolizze; di quante opere d'arte oggi disperse o distrutte essi ci rivelino l'esistenza»¹⁷³.

La necessità di dare alla storiografia artistica meridionale una solida impronta archivistica, in netta opposizione al carattere lacunoso e aneddótico che imperversava, fu avvertita già da Gaetano Filangieri, il quale avviò un'intensa campagna investigativa negli archivi, poi confluita nei *Documenti per la storia, le arti e le industrie per le provincie napoletane*, opera in sei

¹⁷² Sul meccanismo di ricerca presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli si veda NICOLINI 1950, pp. 24-27; DI LIDDO 2008, pp. 41-43.

¹⁷³ NICOLINI 1950, p. 27.

volumi pubblicata tra 1883 e il 1891. Tale fermento influenzò anche l'Archivio Storico del Banco di Napoli, dove indagini sistematiche furono avviate a partire dal 1909 con l'istituzione di un comitato scientifico composto da Francesco Bonazzi, in qualità di presidente, Giuseppe de Blasiis, allora direttore della Società di Storia Patria, Eugenio Casanova, che soprintendeva all'Archivio di Stato, e molti altri. Fondamentale nello sviluppo di questo filone di ricerca fu l'apporto di Giuseppe Ceci, conoscitore della storia delle arti figurative del Mezzogiorno e il primo a richiamare l'attenzione dei cultori della materia sull'entità di uno spoglio sistematico dei documenti per le istituzioni, le opere d'arte, il costume e la topografia di Napoli, come dimostrano i due contributi *Per la biografia degli artisti del XVI e XVII secolo*. Stimolato dal lavoro del Ceci anche Giovan Battista D'Addosio grazie alla sua analitica formazione ottimizzata dalla nomina, nel 1862, a segretario della Casa Santa dell'Annunziata, intraprese un progetto più ampio passando a rassegna tutti i giornali copiapolizze del Banco Ave Gratia Plena, più quelli dei primi cinque anni di vita del Banco del Sant'Eligio, del Salvatore, del Popolo e dello Spirito Santo. Risultato iniziale fu l'*Illustrazione e documenti sulla cripta di Sant'Andrea in Amalfi e San Matteo in Salerno*, a cui seguì la pubblicazione integrale degli spogli stessi con il titolo *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII, dalle polizze dei banchi*, corredata da annotazioni bio-bibliografiche e inserita nelle annate dell'*Archivio storico per le provincie napoletane* del 1914-1920. Tale orientamento ha in anni più recenti riscosso il favore di un maggior numero di studiosi, che della ricerca archivistica hanno fatto un caposaldo dei loro studi. A partire da Eduardo Nappi, autore di attente riflessioni come quella su *I Viceré e le arti a Napoli* e curatore dell'ampia appendice documentaria dell'*Arte napoletana in Puglia* di Mimma Pasculli Ferrara, a Vincenzo Rizzo, che ha fatto convergere le sue osservazioni sulla scultura napoletana nel volume su *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, al tributo di Mario Alberto Pavone, con la collaborazione di Umberto Fiore, sui *Pittori napoletani del primo Settecento* fino ai variegati contributi editi dai frequentatori della Fondazione Banco di Napoli sui *Quaderni dell'Archivio Storico*¹⁷⁴.



3. Banco di San Giacomo e Vittoria, Filza 1666, Napoli, Archivio Storico del Banco di Napoli.

¹⁷⁴ La rivista fu edita nel 1950 dalla Fondazione Banco di Napoli con il nome di *Bollettino dell'Archivio Storico*, divenuta poi *Quaderni* dal 1997 al 2003, per poi subire una breve pausa prima della ripresa delle pubblicazioni dal 2019.

Ajello osservava in merito all'esteso patrimonio documentale come «nessuno [avrebbe potuto] pretendere di scrivere completamente di credito e d'ordinamenti bancari, e della storia economica d'Italia [se non avesse] studiato ed esplorato nei suoi innumerevoli scaffali, che sono come una terra vergine per l'economista e pel giurista»¹⁷⁵ e - aggiungerei - per gli storici e cultori dell'arte perché per tutto ciò che «sia ignota o dubbia la paternità, i medesimi registri consentono d'identificare sicuramente gli autori»¹⁷⁶.

¹⁷⁵ AJELLO 1882, p. 640.

¹⁷⁶ NICOLINI 1950, p. 27.

2.2 “Atelier” di scultura nella capitale. Il circuito delle botteghe lignee dall’idea alla pratica dello scalpello.

La documentazione dei banchi pubblici partenopei è una risorsa imprescindibile per ricostruire le microstorie del vissuto quotidiano di individui connessi tra di loro da un’unitaria complementarietà, che regolava il tessuto societario¹⁷⁷. Questo carattere esorta a inquadrare pittori, scultori, architetti e artigiani come voci di un insieme, a partire dalle vicissitudini associative incardinate nella bottega, poiché «non si tratta di una generica sovrastruttura di arte e società, bensì di un’arte nella società; radicata nelle consuetudini di una precisa classe sociale»¹⁷⁸. L’interesse della critica per le trasformazioni e le continuità dei fenomeni collettivi, portati in scena dagli artisti nel grande teatro barocco delle capitali europee, ha rimarcato la forza catalizzatrice dell’*atelier* che, in quanto palcoscenico prediletto della commedia artistica, costituì un fondamentale spazio di aggregazione di persone e d’idee¹⁷⁹.

Nell’immaginario comune esso è da sempre percepito come un ambiente aulico con molteplici funzioni, disposto a dimora, bottega, scuola e soprattutto specchio dello *status* conseguito dal capobottega¹⁸⁰. Tale condizione si riflette nei criteri di *decorum* che ne definirono nel corso degli anni l’allestimento attraverso l’esibizione di opere d’arte, di ritratti di pontefici o regnanti, di strumenti del mestiere, quali disegni, bozzetti, raccolte di stampe e calchi di marmi famosi¹⁸¹. I segreti celati in questi interni domestici sono stati rivelati dagli stessi protagonisti, come mostrano *Lo studio del pittore* (fig. 4) del fiammingo Michael Sweerts al Rijksmuseum di Amsterdam o il più noto *Studio di Paul Peter Rubens* di Cornelis de Baellieur a Palazzo Pitti di Firenze, al fine di offrire una chiave di accesso a fruitori e sostenitori. Evidente era l’intenzione di presentare la bottega tanto come scenario di rappresentanza, con la figura dell’artista immortalato in qualità di *artifex* dell’atto creativo, quanto di rappresentazione

¹⁷⁷ Il filone di studi rivolto ai fenomeni sociali della storia dell’arte, a partire dai legami con la letteratura, il teatro ma anche fattori politici, economici e religiosi è stato inaugurato dal fondamentale volume di HAUSER 1964. Fondamentale è risultata la nozione delle “strutture quotidiane” per la conoscenza materiale della società ricavata a partire dalle fonti d’archivio in BRAUDEL 1981, a cui si è rivolta la maggior parte degli studi del XIX secolo. Sui caratteri di quest’applicazione metodologica nel contesto dell’Italia meridionale si veda PREVITALI 1955, pp. 52-55; ABBATE 2002; FUMAGALLI 2008, pp. 31-40; e per un più mirato riferimento alle botteghe lignee cfr. FATIGATI 2010, pp. 125-144; GAETA, DE MIERI 2015.

¹⁷⁸ GAETA, DE MIERI 2015, p. 60.

¹⁷⁹ La questione delle dimore degli artisti è esaminata da Hüttinger in un volume che, attraverso una cernita di casi studio dal Rinascimento ad oggi, ne sottolinea i punti nodali della vicenda. Di recente l’interesse è stato rivolto all’importanza di questi spazi nello sviluppo della creatività degli artefici. Si veda HÜTTINGER 1992; ZULIANI 2013; LONDON 2016; PARRILLA, BORCHIA 2019.

¹⁸⁰ Per un approfondimento in merito alla condizione del contesto di bottega tra Sei e Settecento si veda SPARTI 1997, pp. 117-126; CAROTENUTO 2013, pp. 49-59; LORIZZO 2013, pp. 25-35; PAVONE 2013, pp. 37-48.

¹⁸¹ Si rimanda al già citato PARRILLA, BORCHIA 2019, con una particolare attenzione ai contributi di CAVAZZINI 2019, pp. 31-41; LOFANO 2019, pp. 183-206; VALE 2019, pp. 113-124.

nella veste di galleria e spazio espositivo, che lo elevavano a «luogo di culto [e] tempio dell'arte»¹⁸².



4. M. Sweerts, *Lo studio del pittore*, Amsterdam, Rijkmuseum.

La sporadicità di riproduzioni inerenti i contesti di scultura è stata fronteggiata dagli studi con dati estrapolati dalle fonti, come le consuete biografie artistiche o le curiose ma dettagliate relazioni dei viaggiatori, e documenti d'archivio di diversa natura quali lasciti di beni, inventari delle collezioni o cedole di pagamento, che hanno permesso di ricostruire i processi di elaborazione artistica, le dinamiche di bottega e i vezzi dei titolari¹⁸³. Testimonianze efficaci sono quelle finora rintracciate per Gian Lorenzo Bernini, modello per eccellenza del trionfo non solo dello scultore ma anche del suo ambito produttivo, come conferma il dispendioso acquisto del palazzo della marchesa Fulvia Nari a Roma¹⁸⁴. Con un'intera struttura a disposizione, Bernini scelse di collocare il suo studio al pian terreno per favorire il trasporto dei materiali e mantenere separati il luogo di produzione dagli ambienti di rappresentanza.

¹⁸² SETTIS 1992, p. XX.

¹⁸³ I riscontri documentari hanno consentito un'ampia considerazione dei contesti di scultura a partire dal ruolo guida rappresentato dallo studio di Bernini. Si veda BORSI, ACIDINI LUCHINAT, QUINTERIO 1981; DI GIOIA 1986, pp. 151-160; BACCHI 1999, pp. 65-90; RIZZO 2001; MARCHIONNE GUNTER 2003, p. 68; GAETA 2007b, pp. 87-104; GIOMETTI 2007; D'AGOSTINO 2011; GAETA, DE MIERI 2015.

¹⁸⁴ Sull'acquisto del palazzo e della gestione degli spazi interni si veda BORSI, ACIDINI LUCHINAT, QUINTERIO 1981, pp. 13-37; SPARTI 1997, p. 119; CARLONI 2014. Questi aspetti rilevanti della vita dello scultore sono stati resi noti in seguito all'individuazione del testamento redatto all'indomani della morte e della redazione patrimoniale risalente al 1706. Cfr. MARTINELLI 1996, pp. 253-260; BORSI, ACIDINI LUCHINAT, QUINTERIO 1981, pp. 103-144.

Determinante fu però l'impatto che il palazzetto, sito in via della Mercede di fronte alla chiesa di Sant'Andrea delle Fratte, ebbe sull'intera area circostante anche nel periodo successivo¹⁸⁵.

Bartoni ha infatti notato l'affiliazione in questa zona di un nutrito gruppo di giovani statuari residenti sul territorio che, prima per ragioni di formazione e poi di occasione di lavoro, si organizzarono attorno al maestro. Tra essi vi furono discepoli diretti come Lazzaro Morelli ma anche diversi collaboratori come l'artista Johann Paul Schor, l'architetto Mattia de' Rossi, l'incisore François Spierre e il pittore Giacinto Gimignani¹⁸⁶. Inoltre, non sorprende che all'estremo confine, a via della Lungara, fosse situata l'abitazione di Alessandro Algardi a cui si accostava quella vicinissima dell'allievo Domenico Guidi, che diversamente da lui affittò una casa a pochi passi dalla bottega¹⁸⁷.



5. A. Baratta, *Fidelissimae urbis Neapolitanae*, 1629.

Affine si presentava la situazione a Napoli (fig. 5), descritta «nelle cronache e nei documenti del tempo come un'affascinante congerie di attività artigiane e commerciali [...], con stampatori e orefici, e plebe: bottegai, mastri d'ascia, funari, tessitori [...], che si incardinano con strategie residenziali nell'intricato reticolato di strade, viuzze, piazze e larghi»¹⁸⁸. In quest'ambiente si distinse la cosiddetta via "de marmorari", localizzata tra l'area della Duchesca e il vicolo dell'Annunziata, dove alla fine del Cinquecento accanto agli statuari si sistemarono i laboratori dei maestri del legno¹⁸⁹. Ciò determinò una proficua interazione fondata sulla condivisione di un medesimo spaccato sociale ancora operoso dopo più di un secolo, come ricordato da Carlo Celano. Il canonico, infatti, nel 1692 segnalava come la strada dell'Annunziata «fino à tempi

¹⁸⁵ A proposito si veda BARTONI 2012, pp. 47-75.

¹⁸⁶ Ivi, pp. 58-60.

¹⁸⁷ La scelta della posizione fu suggerita anche dalla pratica vicinanza delle sponde del Tevere, che potevano essere sfruttate per l'eventuale trasporto dei materiali. Cfr. MARCHIONNE GUNTER 2003, p. 101, nota 34; GIOMETTI 2007, pp. 13-19.

¹⁸⁸ SPADACCINI 1998, p. 111.

¹⁸⁹ Una configurazione del tessuto sociale era già stata avanzata da Barricelli e approfondita dai recenti contributi. Si veda BARRICELLI 1973a, pp. 13-28; BARRICELLI 1973b, pp. 57-76; FATIGATI 2010, pp. 125-144; GAETA, DE MIERI 2015, pp. 9-19

nostri chiamavasi strada degli Intagliatori, perché in questa, altre botteghe non v'erano che di scultori in legno, e ve n'erano di valentissimi uomini»¹⁹⁰. Reminiscenze di questo tessuto connettivo si celano, come osservato da Fatigati, nel frequente rimando nell'odierna toponomastica a luoghi un tempo deputati al lavoro dei «Mannesi» ovvero tagliatori e squadratori di tronchi, circoscritti nell'area della chiesa di San Giorgio di fronte alla piazza Crocelle ai Mannesi da cui, procedendo verso il Duomo, si incontra via Carminiello e il Fondaco Gelso ai Mannesi (fig. 6)¹⁹¹.



6. A. Baratta, *Fidelissimae urbis Neapolitanae*, 1629, (part.) Area Duchesca e via Duomo.

Questa configurazione fu valorizzata dall'esperienza corporativa delle arti¹⁹², che permette di inquadrare il contesto a partire dall'idea «di coralità, di accordi o più di frequente di contrasti, una coralità che nelle collaborazioni ravvicinate dei cantieri collettivi è fatta di organizzazione del lavoro, spartizione dei compiti; finanche di scambio di sgorbie, mazzuoli, scalpelli, colla e chiodi; e talvolta di lavoranti e allievi che influiscono non poco sul risultato finale del prodotto

¹⁹⁰ CELANO 1692, III, f. 297.

¹⁹¹ Si veda FATIGATI 2010, pp. 125-128; GAETA, DE MIERI 2015, pp. 57-58.

¹⁹² Per una visione d'insieme sul sistema delle diverse corporazioni artistiche a Napoli si veda MAJETTI 1885; CECI 1897, pp. 123-126; CECI 1898, pp. 8-13; STRAZZULLO 1962a; STRAZZULLO 1962b, pp. 221-240; SPADACCINI 1998, pp. 111-119; GAETA, DE MIERI 2015, pp. 59-65; RESCIGNO 2016.

artistico»¹⁹³. Le congregazioni, oltre a questioni di previdenza sociale, si occuparono della gestione delle commissioni, evitando che i lavori finissero nelle mani di maestranze non qualificate e regolando la competitività sui prezzi. Tale sistema finì però con il promuovere una specializzazione dei membri, che per quando riguarda la scultura comportò un frazionamento a seconda del materiale impiegato. La lettura degli statuti finora rintracciati dà la possibilità di rilevare l'origine della spaccatura nella costituzione di un'associazione di artigiani lignei a partire dal 1594, con sede in una cappella della chiesa di San Giuseppe Maggiore¹⁹⁴. La Corporazione dei mastri d'ascia rappresentava diversi profili professionali con una precisa suddivisione interna: «in primis l'Arte de Terra nella quale se comprendono tutti quelli che sono squatratori, intagliatori et tutti quelli che fanno porte, fenestre, intempiature, et altri esercitij»¹⁹⁵, come l'*Arte de Mare, delli Casciari, de Bottaro, de Scignari, de Torniero e de Carrese*¹⁹⁶. Al patrocinio dei «gloriosi santi quattro coronati per essere stati quelli scultori» si affidarono invece i marmorari quando, nel 1618, si riunirono presso i Gerolamini¹⁹⁷. Sebbene un discrimine è individuato da Gaeta già nel cantiere della sagrestia dell'Annunziata, in quanto «spartiacque di competenze»¹⁹⁸, la partecipazione di Geronimo D'Auria ai pannelli lignei risultò rilevante sia per la lavorazione di un altro materiale, con cui gli scultori in marmo si confrontavano anche se con esiti completamente diversi, sia per il sodalizio artistico con Salvatore Caccavello¹⁹⁹. La figura di D'Auria sarà determinante per il successivo discepolato di Cosimo Fanzago che, appena arrivato in città al principio del secolo, fu introdotto nella

¹⁹³ GAETA, DE MIERI 2015, p. 58.

¹⁹⁴ La chiesa di San Giuseppe dei Falegnami si trovava nei pressi di Monteoliveto e, nonostante la distanza dall'area dell'Annunziata, fu scelta quale sede della corporazione per l'intrinseco legame stabilito fin dalla fondazione da parte della comunità di falegnami. Essi «presero qui à censo dal Prior di San Pietro Martire di Napoli un pezzo di territorio, ove subito fabbricarono questa chiesa, e la dedicarono à san Gioseffo sposo di Maria Vergine, ornando l'altar maggiore d'una bellissima tavola con molte figure di tutto, e mezo, e basso rilievo, la qual fu fatta da Giovanni di Nola e un tetto dorato, con organo». Si veda D'INGENIO 1623, p. 485.

¹⁹⁵ GAETA 2015, p. 61. Lo statuto è stato integralmente pubblicato da Gaeta, sebbene considerazioni in merito sono già presenti in SPADACCINI 1998, pp. 111-119. Si veda anche CATALANO 2012, pp. 133-146; GAETA, DE MIERI 2015, pp. 203-220; RESCIGNO 2016, pp. 262-273.

¹⁹⁶ L'ordinamento della Corporazione specifica tutte le categorie che facevano parte dell'assetto corporativo, cfr. GAETA, DE MIERI 2015, p. 203 con bibliografia precedente.

¹⁹⁷ CECI 1897, p. 124.

¹⁹⁸ GAETA, DE MIERI 2015, p. 65. La studiosa sottolinea la rilevante affermazione nei lavori della fabbrica dell'Annunziata di specialisti del legno, come Nunzio Ferraro che curando la rifinitura dell'opera si fece conoscere per il partito decorativo. Sull'artista si veda in particolare GAETA 2003, pp. 179-194; CATALANO 2012, pp. 133-146; GAETA 2015, pp. 43-50; GAETA, DE MIERI 2015, pp. 41-47; 126-129.

¹⁹⁹ Geronimo D'Auria (1545ca. - post 1621) ereditò nell'ultimo quarto del Cinquecento la bottega del padre Giovan Domenico, che fu tra i più stretti collaboratori di Giovanni da Nola. La pregiudicante opinione della critica circa il ruolo secondario dell'artista rispetto a Michelangelo Naccherino è contestata da Gaeta la quale, sulla base anche delle recenti ricerche di Grandolfo, ribadisce come la sua posizione non fu affatto defilata e subalterna ai grandi avvenimenti del primo decennio del Seicento. Si veda KUHLEMANN 1999, pp. 40-41, 245, 263; D'AGOSTINO 2011, p. 23; GRANDOLFO 2011-2012; GAETA, DE MIERI 2015, pp. 9-29. In particolare, sul cantiere dell'Annunziata e il rapporto con Caccavello cfr. ABBATE 1997b, pp. 207-208; GAETA, DE MIERI 2015, pp. 25-28; GRANDOLFO 2011-2012, pp. 102-107 con bibliografia precedente.

bottega del noto maestro²⁰⁰. Tale frequentazione, infatti, gli permise di entrare in contatto con un'impostazione "manageriale" dell'*atelier*, secondo cui - come sottolinea Grandolfo - al capobottega spettava presentare i progetti e, pur intervenendo solo nelle parti principali, firmarne l'intera esecuzione²⁰¹. Una concezione gestionale già *in nuce* nell'ultima fase di attività del padre, Giovandomenico D'Auria, poi sviluppata ulteriormente da Fanzago, prima nell'iniziale contratto societario con il marmoraro Angelo Landi e in seguito nella gerenza del suo studio²⁰².

L'aspetto più interessante della formazione di Fanzago è sicuramente la promozione al dialogo con intagliatori, squadratori e altri maestri dell'arte lignea, evidente nell'ostinazione a ricorrere a «modellini di legno che soleva mostrare ai suoi committenti perché vedessero in maniera più plastica i progetti ch'egli faceva di altari, cappelle [o] chiese» e che gli costarono vertenze, ritardi nelle consegne e discussioni sui pagamenti²⁰³. In realtà, i documenti attestano un diffuso ricorso a questi esemplari stimati dalla committenza, ormai avvezza anche a richiederli come nel caso dei Deputati del Tesoro di San Gennaro che ordinarono all'ingegnere Giovan Giacomo di Conforto un «modello de legname», per meglio valutare il disegno da lui presentato per la porta della loro cappella²⁰⁴. Tracce si riscontrano anche a Roma nel contratto per il monumento funebre di papa Leone XI in San Pietro, che stabiliva l'impegno di Algardi a realizzare un prototipo ligneo «de sua mano di tutta l'opera compita delle figure in poi, che basterà siano di creta»²⁰⁵ o in quello per l'altare di San Tommaso di Villanova in Sant'Agostino, di patrocinio Pamphilj, che fissava l'adempimento da parte dell'architetto Giovanni Maria Baratta di un bozzetto con «statue di creta et angioli di cera rossa»²⁰⁶. Tra le opere di tale genere ancora esistenti significativo risulta il progetto della cappella Pallavicini Rospigliosi nella chiesa romana di San Francesco a Ripa, poiché le carte d'archivio restituiscono le complesse vicende progettuali che videro sviluppare l'idea di Nicola Michetti in una *maquette* eseguita

²⁰⁰ La notizia si apprende dal processetto prematrimoniale dello scultore, nel 1612, dove dichiarò di trovarsi a Napoli da circa quattro anni, di essere scultore e di dimorare alla Duchesca, nelle case di Geronimo D'Aura. Si veda CECI 1921, p. 143; D'AGOSTINO 2011, p. 29, nota 57.

²⁰¹ Tale aspetto è sottolineato mediante riscontri documentari in GRANDOLFO 2011-2012, p. 106.

²⁰² Le prime frammentarie notizie del contatto di Fanzago con Landi risalgono al contratto societario stipulato lo stesso anno del suo matrimonio con la figlia, Felicia Landi. Cfr. CECI 1921, p. 143; D'AGOSTINO 2011, pp. 399, doc. 1.

²⁰³ PROTA GIURLEO 1986, p. 14. Tra le diverse rimostranze di Fanzago con la committenza rilevante risulta quella con le monache dei SS. Pietro e Sebastiano, dovuta ai lunghi tempi di consegna dei disegni, che era sua abitudine non mostrare «dicendo che se lo consignava vedendosi da altri se ne sariano fatte altre chiese per venire essa bellissima». Questo, insieme ai costi in continuo aumento, portarono alla decisione di sostituirlo con Giuseppe Nuvolo. Cfr. CANTONE 1984a, p. 177; SPINOSA 1996, pp. 17-18; PASCULLI FERRARA 2015, pp. 383-393.

²⁰⁴ L'esecuzione del modello trova conferma nel legno che i deputati fornirono al Conforto. Si veda CLEOPAZZO 2016, p. 22 con bibliografia precedente.

²⁰⁵ Il contratto è pubblicato in POLLAK 1931, pp. 281-295, doc. 907; per ulteriori approfondimenti si veda MONTAGU 1985, pp. 434-436.

²⁰⁶ DI GIOIA 2002, p. 133.

dall'intagliatore Giovan Battista Vannelli con i pittori Paolo De Angelis e Giovan Battista Cresci, oggi conservata al Museo di Roma²⁰⁷.

Per quanto considerevole dovette essere l'interazione delle maestranze, essa comportò una crescente distinzione tra la componente creativa, cioè l'artificio, spettante al maestro e quella esecutiva, delegata dal capobottega agli assistenti, impegnati tanto in lavori di grande formato quanto in quelli di minor portata. Noti sono gli esempi circoscrivibili allo studio di Bernini anche se nella biografia redatta dal figlio, Domenico Bernini, egli sottolineò come il padre in «qualunque opera, che imposta gli fosse, per piccola che si fosse, ci si metteva tutta la sua applicazione, e nel suo genere tanto studio poneva nel disegno di una lampada, quanto in quello di una nobilissima fabbrica, perché soggiungeva, che nella perfezione tutte l'opere sono uguali; e che chi conosceva il bello nel poco, e nel piccolo, lo raggiungeva ugualmente ancora nel molto, e nel grande»²⁰⁸. Segnali del cambiamento sono individuabili nell'esplicito riferimento alla facilità di Bernini nel fare schizzi poi affidati ad abili scultori, che cooperavano con lui alla realizzazione delle commissioni. Questa gerarchizzazione inasprì il già delicato rapporto tra gli statuari, che si fregiavano del prestigio del marmo, e chi optava per un materiale comune come il legno, lo stucco o la terracotta. Tale condizione ben si palesa nell'osservazione di Bellori circa le difficoltà riscontrate da Algardi al suo arrivo a Roma, poiché «consumò il più bel tempo, e 'l fiore dell'età, e dell'ingegno senza operare, passando i giorni nel far modelletti di creta, e di cera, e non essendo riputato atto à lavorare il marmo, con togliersi sino il nome di Scultore»²⁰⁹.

In realtà, le doti algardiane nel modellare bozzetti di prima mano gli assicuraron la frequentazione del suo studio da parte di un ampio *entourage* di allievi²¹⁰, a cui lasciò in eredità i suoi modelli, come attestato dall'inventario di Ercole Ferrata, nel quale compaiono per indicarne solo alcuni: «Una testa di San Nicola di Tolentino del Langardi di creta cotta», «due putti del Langardi, uno di creta e l'altro di gesso, [...] un battesimo del Langardi di cera di San Giovanni Battista»²¹¹. In questo contesto, tuttavia, trovò spazio anche l'attitudine di Ferrata nella produzione lignea con la presenza di «una Madonna del Rosario con Bambino in braccio

²⁰⁷ Si veda la scheda di C. Lollai in LEONE, PIRANI, TITTONI, TOZZI 2002, p. 287 mentre per i pagamenti agli artigiani che si occuparono della cura del modello architettonico si rimanda a NEGRO 1987, pp. 157-178.

²⁰⁸ BERNINI 1713, p. 158. Per una contestualizzazione della biografia di Domenico si veda almeno D'ONOFRIO 1966, pp. 201-208; BELLINI 2003, pp. 399-436; LEVY 2006, pp. 159-180.

²⁰⁹ BELLORI 1672, p. 403.

²¹⁰ L'esecuzione dei bozzetti fu una pratica imprescindibile nell'*iter* creativo degli scultori. Per il rapporto di Algardi e dei suoi allievi si veda MONTAGU 1985, I, pp. 208-209; MONTAGU 1986, pp. 9-30; GIOMETTI 2011, pp. 42-45; BACCHI, NOVA, SIMONATO 2019.

²¹¹ DOSE 1996, pp. 34. L'inventario di Ercole Ferrata pubblicato da Dose era già stato reso noto da GOLZIO 1935, pp. 65-75. In merito al prototipo algardiano del San Nicola di Tolentino si veda la scheda di J. Montagu in ROMA 1999a, pp. 180-181; GIOMETTI 2011, pp. 43-44 con bibliografia precedente.

[...], e sette altre figure di legno alte un palmo e mezzo rappresentanti Apostoli et altri Santi»²¹². La sua attività in questo settore è confermata da otto statuette - con molta probabilità derivate proprio dai prototipi citati - da lui donate alla parrocchia di Pello, oggi al Museo Diocesano di Arte Sacra a Scaria, e nel *Battesimo di Cristo* di recente localizzato in collezione privata a Roma²¹³. Tale interesse non può essere dissociato dal carattere avanguardistico di Algardi, ben disposto nei confronti degli specialisti in grado di lavorare differenti materiali, e dalla propensione delle coeve botteghe partenopee di applicarsi in modo parallelo al trattamento plastico di diversi materiali. Determinante a riguardo sarà proprio la posizione di Fanzago nei confronti di Nicola Fumo, che non a caso De Dominicis incluse tra gli allievi, a chiusura della sua biografia²¹⁴.

La progressiva coesistenza a Napoli di officine di marmorari e “mannesi” nel distretto dell’Annunziata fu in parte condizionata dal dislocamento della dimora di Fanzago. Lo scultore, infatti, in seguito alla morte del suocero e socio in affari, Angelo Landi, come prima cosa decise di spostare la propria residenza dalla Duchesca alla «strada detta delli Cavaiuoli sotto il Venerabile Monastero della Trinità»²¹⁵. La possibilità di edificare un’abitazione di «circa sette stanze con giardinetto» e altre comodità, come uno studio più conforme alle nuove esigenze lavorative, indicava il prestigio da lui raggiunto dopo solo un decennio²¹⁶. D’altra parte, la preferenza di un terreno di proprietà delle monache della Trinità, oltre agli agi costituiti dalla breve distanza con la Certosa di San Martino, in cui l’artista dal 1623 al 1656 lavorò alle opere marmoree, è una risultante dei mutamenti allora sviluppati dai Viceré²¹⁷.

Il progetto vicereale di dare un volto moderno alla capitale decretò il crescente incremento di cantieri durante tutto il secolo destinati alla sistemazione di piazze, erezione di guglie e fontane o al rifacimento dei prospetti delle chiese con maestose sculture alla cui direzione concorsero principalmente Cosimo Fanzago e Dionisio Lazzari²¹⁸. I due maestri si avvalsero dell’assistenza di una nutrita schiera di allievi e collaboratori, garantita dalla *leadership* maturata grazie al contributo speso in termini di formazione, tutela e promozione di giovani

²¹² DOSE 1996, p. 35.

²¹³ Le opere del Museo Diocesano di Scaria Intelvi pur provenendo dal suo studio romano, non sono considerate tutte dello stesso autore. Su questa produzione lignea di Ferrata cfr. DI GIOIA 2010, pp. 23-58; SPERINDEI 2018, pp. 383-395; SPIRITI 2019, pp. 22-35.

²¹⁴ DE DOMINICI 1742-1745, III, pp. 188-189.

²¹⁵ PROTA GIURLEO 1986, p. 25.

²¹⁶ Ivi, p. 14. Prota Giurleo recupera la notizia da un documento del 1699 in cui la figlia del cavaliere, Vittoria Fanzago, dichiara di possedere due case ricevute in eredità dal padre.

²¹⁷ Per una visione d’insieme della portata degli interventi urbanistici a Napoli da parte dei Viceré spagnoli si veda COLLETTA 1986, pp. 5-178; CANTONE 1989, pp. 209-218; STRAZZULLO 1995.

²¹⁸ Per le coordinate sull’affermarsi del nuovo linguaggio architettonico a Napoli con la trasformazione del “largo” in piazza, da cui scaturirono quale enfattizzazione dello spazio le guglie, le fontane e i diversi interventi di rifacimento delle facciate di palazzi e chiese, si veda CANTONE 1984a; CANTONE 1984b, pp. 49-76; CANTONE 1993, pp. 115-130; ABETTI 2012.

artisti. In particolare, essi incoraggiarono l'aggregazione di alcuni nuclei professionali in specifiche zone della città come l'area dei Gerolamini, il cui ripristino - nella seconda metà del Seicento ad opera di Lazzari - coinvolse tanto la chiesa, con la costruzione e decorazione della cupola, quanto la piazza²¹⁹. Prospiciente al complesso era il Conservatorio dei Poveri di Gesù dove, secondo quanto risulta dagli atti delle nozze dello scultore Francesco Antonio Picano con Dorotea De Mari, risiedevano i colleghi Giacomo Colombo e Luca Rafaele²²⁰.

L'esistenza di botteghe scultoree in zona trova conferma già per anni precedenti nei registri ecclesiastici di Santa Maria a Piazza, sottolineando il singolare ruolo svolto da Lorenzo Vaccaro e Francesco Solimena, il quale - secondo De Dominicis - dopo l'arrivo da Nocera si stabilì nei pressi di San Giorgio ai Mannesi, «propriamente alla casa de' Marotta»²²¹. Attore a loro comprimario fu Nicola Fumo²²² che, mediante il recupero dell'inedito processetto prematrimoniale con Vittoria Molinaro del 1673, possiamo collocare in un'abitazione di Aniello Maresca all'Annunziata²²³. La scelta di locare subito dopo con la moglie un appartamento nella vicina strada di Forcella, di proprietà del monastero di Santa Caterina da Siena, è indicativa del senso di affiliazione da lui sviluppato con le personalità situate nel circondario²²⁴. Infatti, dalla consultazione dei protocolli della parrocchia di Santa Maria a Piazza è possibile rilevare la presenza dei marmorari Giovan Camillo Raguzzino²²⁵ e Lorenzo Vaccaro, che lì fece battezzare nel 1679 il secondogenito Pietro²²⁶.

La connessione tra aspetti della sfera pubblica e privata ha già in varie occasioni permesso di definire i meccanismi di correlazione validi sia per i singoli artisti sia per le botteghe, che in

²¹⁹ Sul ruolo di Lazzari come architetto napoletano cfr. PROTA GIURLEO 1957, pp. 90-95; STRAZZULLO 1957, p. 145; MORMONE 1968, pp. 158-167

²²⁰ I due artisti parteciparono in qualità di testimoni di Picano alla stesura dell'atto, dichiarando di conoscerlo da circa ventitré anni, cioè da quando si trasferì a Napoli, «con l'occasione d'amicizia, e corrispondenza». Cfr. PETRUCCI 2005, pp. 68-69.

²²¹ DE DOMINICIS 2003-2014, III, p. 1104 e nota 10.

²²² Riflessioni sulla relazione dei due artisti con Nicola Fumo, trattata in maniera approfondita nei capitoli seguenti, sono presentate già in MEROLA c.s.

²²³ Si veda ASDNa, Fondo Processetti prematrimoniali, anno 1673, Nicola Fumo e Vittoria Molinaro.

²²⁴ La notizia è estrapolata da una polizza di banco, si veda ASBNA, Monte e Banco della Pietà, giornale copiapolizze, matr. 761, 13 febbraio 1680, D. 12: «A Nicola Fumo ducati dodici, e per lui al Venerabile Monasterio di Santa Caterina da Siena di questa Città, detti esserono in conto delli ducati 23, se li devono per l'annata finienda a 4 maggio 1680 per causa del pigione del primo appartamento tiene locato delle sue case site nella strada di forcella a detta ragione di ducati 23 l'anno in virtù di conto [...]».

²²⁵ I Raguzzino furono un'importante famiglia di marmorari attiva a Napoli nella seconda metà del Seicento di cui gli studi hanno evidenziato la figura del padre Giovan Camillo e dei figli Gennaro, Giovanni e Giuseppe, a cui si aggiungono Giacomo Andrea (1676) e Diana Antonia (1678), battezzati a Santa Maria a Piazza. Si veda ASDNa, Registri parrocchiali chiesa Santa Maria in Piazza (Sant'Agostino alla Zecca), Libro dei battesimi 1672-1680, ff. 86v, 124r; D'ADDOSIO 1917, pp. 224-226; LEARDI 2015; D'ANGELO 2018, pp. 93-98.

²²⁶ Rilevanti risultano nella scelta di Lorenzo Vaccaro le evidenti relazioni, private e lavorative, che lo scultore doveva avere con gli artisti dell'area di Santa Maria a Piazza, dato che il primogenito, Domenico Antonio Vaccaro, era stato battezzato da Domenico Mariniello presso la chiesa di Sant'Arcangelo degli Armieri, il 3 giugno 1678. Si veda ASDNa, Registri parrocchiali chiesa Santa Maria in Piazza (Sant'Agostino alla Zecca), Libro dei battesimi 1672-1680, f. 151r; MORMONE 1962, p. 51, nota 11.

generale erano a carattere familiare con una trasmissione del mestiere di padre in figlio²²⁷. Con costante frequenza, inoltre, si consolidavano i rapporti professionali con quelli di parentela, come nel caso di giovani allievi che, dopo aver socializzato durante l'apprendistato con i membri della famiglia del capobottega, finivano per sposare una delle sue figlie, cooperando così alla crescita lavorativa dell'attività. Le relazioni instaurate in questi ambiti ben si esplicavano poi nel privilegio riservato al maestro - estendibile alla consorte - di tenere a battesimo il primogenito di un assistente o collaboratore. La notorietà di questa prassi chiarisce i dispositivi che regolavano la gestione degli *atelier* e il necessario benessere del maestro per l'avvio dell'attività autonoma, poiché «nessun lavorante di detta arte possi per l'avvenire farsi mastro senza che sia prima approbato, et esaminato dalli Consoli»²²⁸. Queste posizioni sono ben rappresentate dall'espressione «giovani di bottega» che, come osservato da Montagu, indicava «sia la giovane speranza per la quale è previsto un luminoso futuro, sia un anziano frustrato di scarso talento, sia una promessa annunciata e mai mantenuta che per campare era scivolata sempre più in basso»²²⁹.

Esemplari a riguardo sono le vicissitudini degli scultori Aniello e Michele Perrone: se il primo sposò, nel 1658, Elena Serino, nipote dell'intagliatore Giovanni Angelo Califano, il secondo strinse legami addirittura con una delle eredi dell'artista valenzano Juan Do', morto durante la peste del 1656, che gli portò in dote una cospicua somma ricavata dai proventi dello zio Pacecco De Rosa e del primo marito, Francesco Turco²³⁰. Ulteriori dettagli circa i rapporti da lui instaurati emergono nel racconto di De Dominici, il quale nella biografia di Paolo De Matteis ricorda come egli fosse solito «passeggiar tutto gonfio, vestito alla spagnuola, con spada e pugnale al fianco, così volendo il Carpio, e perché abitava, amoreggiava dalla parte del parco che avea allora i finestroni corrispondenti sotto Palazzo Vecchio con la figliuola di Michele Perrone, [...] nominata Rosolena»²³¹. Michele fu, dunque, il padre della prima moglie del noto pittore e di quella di Giovan Battista Lama, instaurando una fitta trama di relazioni a cui

²²⁷ Per una visione d'insieme sui meccanismi di correlazione delle botteghe napoletane cfr. SALAZAR 1896, pp. 123-125; PROTA GIURLEO 1951, pp. 19-32; PASCULLI 1983, p. 17; ABBATE 2002, p. 24; DI LIDDO 2008, pp. 83-229; GROSSI 2011, pp. 327-343. Si rimanda inoltre alla bibliografia dettagliata, che sarà presentata in seguito, per i singoli casi d'interesse.

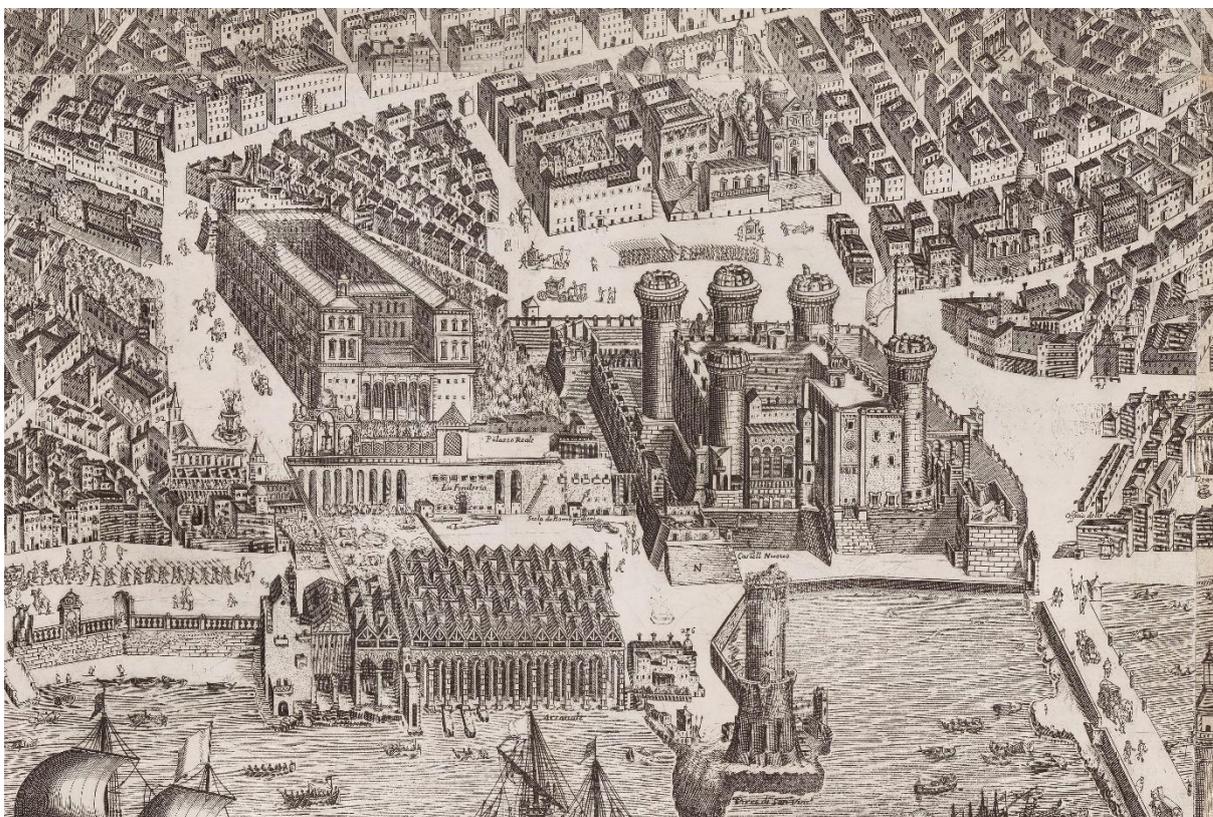
²²⁸ CECI 1897, p. 126. I consoli della Corporazione degli scultori e marmorari inoltrarono il 21 ottobre 1693 al Viceré Francisco de Benavides l'approvazione di questo capitolo, che fu poi aggiunto insieme ad altri al precedente statuto del 1618. La richiesta fu firmata da Lorenzo Vaccaro, Bartolomeo Ghetti e sottoscritta da tutti i membri. Si veda STRAZZULLO 1962b, pp. 233-235.

²²⁹ MONTAGU 1991, p. 126.

²³⁰ Prota Giurleo ha sottolineato le aggregazioni sviluppatesi nel corso del Seicento nell'area di Sant'Anna di Palazzo estremamente ricettiva per gli artisti, come Aniello e Michele Perrone. Per le vicende familiari dei due noti scultori si veda SALAZAR 1896, p. 123; PROTA GIURLEO 1951, pp. 28-31; BORRELLI 1993, pp. 9-31; COIRO 2015b, pp. 85-94; COIRO 2017b, pp. 581-599.

²³¹ DE DOMINICI 2003-2014, III, p. 984.

parteciparono Andrea e Nicola Vaccaro²³². Complice fu anche il fratello, il quale - dal processetto prematrimoniale - sappiamo che abitò nelle case a Monteoliveto di proprietà di Andrea Vaccaro e frequentò le botteghe dei legnaioli nella strada di San Giuseppe dei Falegnami²³³. È probabile, come suggerisce Borrelli, che il padre, Giuseppe Perrone, ne avesse gestito una fino alla prematura scomparsa durante la peste del 1656 poi passata alla conduzione dei figli²³⁴. L'inclinazione della formazione di Aniello ai lavori progettuali e di ambito decorativo consente di constatare il maggior contatto dell'artista con maestri d'ascia e intagliatori presenti proprio nell'area di Monteoliveto, rispetto invece alle attività di plastica scultorea che, come ampiamente delineato in precedenza, furono concentrate tra l'Annunziata e i Gerolamini²³⁵.



7. A. Baratta, *Fidelissimae urbis Neapolitanae*, 1629, (part.) Area di “sotto Palazzo”.

²³² Per i rapporti con i Vaccaro cfr. SALAZAR 1896, p. 123; PROTA GIURLEO 1951, p. 28; BORRELLI 1991a, pp. 13-14; BORRELLI 1993, p. 11.

²³³ Queste notizie sono attestate durante la stipula dell'atto dalla madre della sposa, Livia Califano, e la zia, Angela Califano. Cfr. BORRELLI 1993, pp. 12, 31 nota 5.

²³⁴ L'ipotesi di Borrelli è basata sulla presenza di Aniello circoscritta alla metà del secolo circa nel distretto di San Giuseppe dei Falegnami, cfr. Ivi, p. 12.

²³⁵ Si ricordi la qualifica di “architetto” riconosciuta ad Aniello Perrone per i lavori dell'opera *Il Gran Tamerlano* o quelli per la conduzione di diversi apparati effimeri. Si veda COIRO 2013b, pp. 205-218; COIRO 2015a, pp. 70-79.

Questa situazione di stasi fu però turbata dai risvolti sociali derivati dagli interventi urbanistici messi in atto già sul finire del Cinquecento dai Viceré che, nonostante il breve periodo dei loro mandato, furono desiderosi di lasciare nella capitale un segnale visibile del loro passaggio²³⁶. Rilevante in merito fu il progetto di costruzione di Palazzo Reale con l'assestamento della zona circostante, avviati da Don Pedro Álvarez de Toledo y Zúñiga, che comportarono un decentramento - completato nel secolo successivo - dell'assetto cittadino nell'area detta di "sotto Palazzo" (fig. 7)²³⁷. In particolare, via Toledo si configurò come un



8. A. Baratta, *Fidelissimae urbis Neapolitanae*, 1629, (part.) Collegio San Francesco Saverio.

luogo alla moda, nucleo ricettivo di diverse imprese commerciali, dai più autorevoli notai ai complessi bancari dello Spirito Santo e di San Giacomo, associate a numerosi negozi di profumi, cappelli e sete ma anche di cornici, cristalli e dipinti. Lungo la strada che va da via Santa Brigida alla chiesa di San Ferdinando si potevano incontrare le attività artigianali di «scrittorarij d'ebano e tabaccari di tartaruga, maestri d'ascia e vetriatari»,

così come gli studi di vari artisti che nel corso del Seicento concorsero a vivacizzare un ambiente già di per sé favorevole²³⁸. L'area si gremì di numerosi artefici tra cui Luca Giordano, seguito da molti esponenti della pittura di "genere" e decoratori, Paolo De Matteis²³⁹, «Aniello e Michele Perrone, scultori, i quali tenevano bottega in quella che [...] al tempo era indicata per la "galitta di Don Francesco"» o il "clan" dei Di Nardo²⁴⁰. A breve distanza si aggregarono ancora una volta gli allievi formati con loro: Vincenzo Ardia prese in locazione «tre botteghe e più camere et altre comodità site al Largo del Castello», Gaetano

²³⁶ Si rimanda alla nota 217 del testo.

²³⁷ Il piano urbanistico avviato dal Viceré prevedeva, oltre ai lavori alla murazione aragonese, la definizione del nuovo assetto di via Toledo in quanto percorso di rappresentanza, che andava dalla Porta Reale, ubicata allo Spirito Santo, al Largo di Palazzo dove sorgerà il palazzo vicereale. Si veda TARCAGNOTA 1988; PIGNATELLI 2006, pp. 9-34; BORRELLI 1991a, pp. 7-18.

²³⁸ BORRELLI 1991a, p. 9. La ricostruzione del vivace contesto urbano di "sotto Palazzo" è stato definito dallo studioso mediante una notevole serie di atti notarili dell'Archivio di Stato di Napoli.

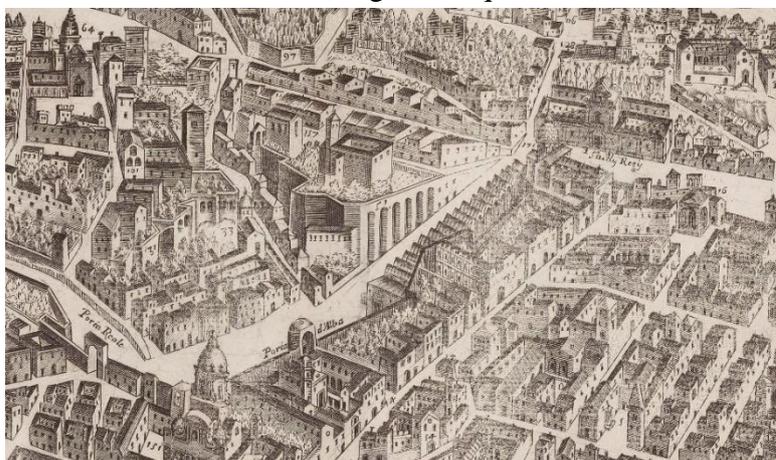
²³⁹ Borrelli sottolinea, in particolare, il ruolo di referente nell'aggregazione degli artisti in quest'area svolto prima da Giordano e poi da De Matteis, il quale «piglierà dimora, con una lussuosa casa, proprio su via Toledo». Cfr. Ivi, pp. 9-10; DI FURIA 2019, pp. 157-161 con bibliografia precedente.

²⁴⁰ BORRELLI 1991a, p. 9.

Patalano gestiva un laboratorio nei dintorni del Regio Palazzo Vecchio e Domenico de Simone aveva in affitto un locale di proprietà di Santo Spirito di Palazzo²⁴¹.

Quello che si presentava a viaggiatori e frequentatori della zona era un centro propulsivo di ricerche artistiche, in cui si affermò la nuova generazione di statuari in legno grazie alle opportunità offerte dalla vicinanza del porto, da cui si imbarcavano le opere lungo le diverse rotte mediterranee. Significativa a riguardo fu la decisione di Nicola Fumo di trasferirsi nel palazzo gesuita, di fronte al collegio di San Francesco Saverio, ove alloggiava già Giordano il che gli permise di intrattenere un diretto dialogo con il maestro (fig. 8)²⁴². Tale relazione non dovette pregiudicare i legami giovanili con Lorenzo Vaccaro, che sul finire del secolo allestì in collaborazione con il figlio, Domenico Antonio, un *atelier* alle Fosse del Grano e con Francesco Solimena, il quale addirittura acquisterà nel 1710 uno stabile alla salita di San Potito (fig. 9)²⁴³.

Per mezzo dello *status* conseguito in questi anni, anche Fumo ebbe la possibilità di spostarsi in



9. A. Baratta, *Fidelissimae urbis Neapolitanae*, 1629, (part.)

un «quarto di casa inferiore con porta, sala e giardino» al largo della chiesa della Solitaria, influenzando sulle vicende - approfondite nei seguenti capitoli - delle personalità a lui più prossime, come Ursino e Nicola De Mari²⁴⁴.

Tracce di questa crescente produzione sono testimoniate

più che dalle opere stesse, data la deperibilità del materiale ligneo, da una considerevole quantità di documenti con cui si formalizzavano gli impegni tra gli artisti e i committenti ma

²⁴¹ La concentrazione di scultori in legno nella zona è posta in risalto dalle polizze pubblicate da Di Liddo per la locazione di locali da parte di Ardia e Patalano mentre l'inedita localizzazione della bottega di Domenico de Simone emerge dalla lettura dei volumi del convento di Santo Spirito di Palazzo. Si veda DI LIDDO 2008, pp. 45-46; ASNa, Fondo corporazioni religiose soppresse, Convento Santo Spirito di Palazzo, b. 911, 1690-1700, ff. 55v, 77v, 90r, 100v.

²⁴² La notizia è estrapolata da una polizza di banco, si veda ASBNa, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 639, 18 gennaio 1684, D. 20, pp. 98-99: «A Nicola Fumo ducati venti; et per lui al Collegio di San Francesco Saverio di questa città et sono in conto de ducati 30 che li deve per piggione d'una poteca e camera nella strada di sotto Palazzo per tutto li 4 maggio passato 1683; restando sodisfatto per lo passato; con che resta da pagare ducati 10; per saldo per tutto li 4 maggio detto et per esso con firma del Padre Fabbritio Pacifico Rettore del detto Collegio; et può esigere etiam per mezzo di Pubblico Banco detta quantità di denari et quietare che ne fa fede Notare Vincenzo Iannacaro di Napoli hoggi in filsa al Padre Giuseppe Caponsacco per altritanti; et per esso à Giovanni Domenico Farina per altritanti».

²⁴³ Il prestigio conseguito, già sul finire del secolo, da Vaccaro e Solimena determinò la locazione di spazi più consoni al loro *status*. Si veda CATELLO 1990, p. 75; FERRARO 2006, p. 192.

²⁴⁴ La causale si ricava da una girata di pagamento a Fumo per l'esecuzione di una *Santa Rosa di Lima* e un'Assunta inviate in Spagna. Si veda in APPENDICE DOC. 38.

anche aspetti inerenti le pratiche di bottega. La notorietà e le competenze di un buon maestro sono innanzitutto valutabili dal numero di allievi che frequentava il suo studio, come nel caso della scuola di Pietro Ceraso di cui fecero parte Agostino Ferraro, Giacomo Bonavita, Aniello e Michele Perrone²⁴⁵. Sebbene la critica abbia contestato la formazione dei Perrone con Ceraso, dato che furono pressoché coetanei, l'indicazione riguardo ai loro «vari discepoli», di cui De Dominicis segnala unicamente Antonio Mottola e i fratelli Gaetano e Pietro Patalano, sono invece corroborate dai contratti di apprendistato pubblicati da Borrelli²⁴⁶.

Il sopraggiungere di distinte richieste di *locatio servitores* presso Aniello e Michele Perrone, a partire dal 1663, denota la costituzione di due differenti botteghe, di cui quella di Aniello fu la più ambita come dimostrano le istanze presentate nel solo primo anno da Filippo Angelo Altieri, Francesco Serino e Donato Vecchio²⁴⁷. Questi atti a valenza giuridica venivano adoperati per precisare le condizioni che l'aiutante doveva ottemperare durante il periodo di tirocinio, al fine di poter poi «esercitare l'arte dello Scultore»²⁴⁸. Gli standard di ammissione fissavano tra i tredici e i sedici anni l'età media per essere ammessi e a circa sei anni la durata massima della preparazione. Tuttavia, ogni accordo poteva prevedere nuove formule e varianti concordate dal tutore con il maestro, come quelle che permisero a Giuseppe Gallozzo di entrare giovanissimo nello studio di Aniello o a Santo Cangro di estendere il suo servizio addirittura a nove anni²⁴⁹. Aggiunte furono poi introdotte nelle ultime convenzioni di Giuseppe Angelo Mondelli²⁵⁰, Andrea Pappalardo e Nicola Salzillo²⁵¹, come le clausole che stabilivano per il capobottega l'impegno di «alimentarlo, bere, darli letto di dormire e pulitezza di biancheria»²⁵² e per l'allievo l'onere di corrispondere un indennizzo al maestro nell'eventualità di una risoluzione volontaria del rapporto, cioè prima della scadenza del contratto.

²⁴⁵ L'attività di Ceraso e dei suoi allievi, nonostante i numerosi riscontri documentari, presenta ancora zone d'ombra che rendono difficile la definizione della cifra stilistica dei singoli artisti, ad esclusione dei Perrone. Pertanto, per i caratteri generali di questo primario contesto si rimanda a DE DOMINICIS 2003-2014, III, p. 726-735.

²⁴⁶ Ivi, pp. 732-733. I contratti editi in BORRELLI 1993, pp. 23-28 sono ripubblicati in DI LIDDO 2008, pp. 89-93, 165-166, con arguti spunti di riflessione.

²⁴⁷ Di questi artisti poco conosciuti, soltanto per Altieri la critica ha distinto finora un profilo più completo. Di Liddo ha sottolineato come, in seguito all'apprendistato di tre anni a Napoli, egli dovette fare ritorno in Puglia, forse ad Altamura, dove è già nota la bottega di un Giuseppe Nicola Altieri per disporre degli onori della sua formazione. Si veda BORRELLI 1993, pp. 15-16; PASCULLI FERRARA 2007, p. 199; DI LIDDO 2008, pp. 150-159; le schede biografiche di F. Aruanno in MATERA, POTENZA 2009, pp. 275-276; MILILLO 2017, pp. 253-270; DI PALO 2018, pp. 199-242;

²⁴⁸ Tale condizione è vincolata al conseguimento dei ferri del mestiere, come nel caso di Donato Vecchio di Bagnoli. Si veda DI LIDDO 2008, p. 90.

²⁴⁹ Ibidem.

²⁵⁰ Non si conoscono opere note dello scultore, se non le sole origini pugliese. Cfr. Ivi, p. 159.

²⁵¹ Diversamente dagli altri Nicola Salzillo ha attirato l'attenzione della critica per la decisiva influenza che avrà sull'affermazione del figlio Francisco nell'ambito della statuaria. Cfr. LÓPEZ JIMÉNEZ 1963, pp. 209-216; BORRELLI 1970, p. 151; BORRELLI 1993, p. 27; DI LIDDO 2007b, pp. 155-169; PASCULLI FERRARA 2007, pp. 193-219; DI LIDDO 2008; FERNÁNDEZ LABAÑA 2017, pp. 639-674.

²⁵² DI LIDDO 2008, p. 90.



10. G.L. Bernini, *Abacuc e l'angelo*, bozzetto in terracotta, Roma, Musei Vaticani.

Il praticantato poteva concludersi con la liquidazione senza compenso, il pagamento di una provvigione o l'aspirata concessione dei "ferri" da lavoro, che rappresentava il benessere per il giovane all'avvio di un'attività autonoma. Michele Perrone promise «uno scanno di falegname con 12 ferri con morsello e compasso»²⁵³ soltanto a due dei suoi quattro discepoli, Domenico de Simone²⁵⁴ e Vincenzo Ardia²⁵⁵. Tali strumenti dovevano costituire l'arredo della bottega insieme alla sega, al mazzuolo nonché a una serie di sgorbie: «*semipiane* per appianare e sgrossare, a *tassello* per definire il modellato più fine come guance, dita e altre parti anatomiche, a *gola stretta e cavafondi* per i dettagli più sottili e profondi quali capelli, barba, incavi delle orecchie ecc., lo *stacantone* per l'abbozzo delle cavità come le pieghe dei fitti panneggi»²⁵⁶. Il conseguimento di questi attrezzi però non era scontato, poiché sottintendeva un'assimilazione tanto dei precetti dell'arte quanto della pratica del mestiere. Una condizione decisamente affine a quella dei marmorari, che per esercitare necessitavano di superare l'esame della matricola e qualora respinti non potevano far altro «che tentare un'altra arte, rinnegando la propria personalità»²⁵⁷.

Le difformità stilistiche degli artisti, tuttavia, non pregiudicarono l'avvalersi di un *modus operandi*, definibile mediante riscontri documentari, a partire dal prevalente impiego del «legname di teglia» nell'esecuzione di statue a tutto tondo²⁵⁸. La «mirabile trattabilità» del tiglio nell'intagliatura, nota sin dall'antichità, è ribadita dalla trattatistica rinascimentale e soprattutto da Vasari, che ha considerato come avendo «i pori uguali per ogni lato, [...] ubbidisce più agevolmente alla lima et allo scalpello»²⁵⁹. Queste proprietà consentirono agli scultori della Germania meridionale, della fine del XV secolo, di ottenere una raffinata modellazione delle forme²⁶⁰; così come contribuirono ai virtuosismi tecnici messi in opera dagli statuari d'età

²⁵³ Ivi, p. 165.

²⁵⁴ L'incessante ritrovamento di documenti sta favorendo la ricostruzione della carriera di Domenico de Simone, si veda le schede di A. Cassiano in LECCE 2007, pp. 254-259; DI LIDDO 2008, pp. 167-172; BORRELLI 2009, p. 64; MEROLA 2017a, pp. 104-105.

²⁵⁵ Vincenzo Ardia, insieme a de Simone, fu uno degli artisti significativi nell'affermazione del nuovo linguaggio cfr. la scheda di R. Alonso Moral in LECCE 2007, pp. 234-235; la scheda di M. dell'Olmo in LECCE 2007, pp. 230-233; DI LIDDO 2008, pp. 173-179; BORRELLI 2009, p. 64; CASCIARO 2011, pp. 287-288; la scheda di N. Prieto Jiménez in SERRANO ESTRELLA 2017, pp. 86-89.

²⁵⁶ MINERVA 2007, p. 340. I ferri indicati sono quelli che si potevano trovare in una bottega di scultura dell'epoca, spesso raffigurati in stampe o incisioni e talvolta descritti negli inventari, come nel caso di Giacomo Colombo e Nicola Salzillo. Si veda BORRELLI 1993, p. 13; BORRELLI 2005b, pp. 104-105; PASCULLI FERRARA 2007, pp. 204-205; DI LIDDO 2008, pp. 432-433.

²⁵⁷ STRAZZULLO 1962b, p. 239.

²⁵⁸ Tale aspetto si riscontra in un'inedita cedola di pagamento a Fumo, che ha permesso di restituirgli la statua di *San Francesco d'Assisi* nel convento di Santa Maria della Neve a Montella. Si veda MEROLA 2017b, pp. 75-94 con bibliografia precedente.

²⁵⁹ VASARI 2010, p. 71. Le proprietà del tiglio nell'impiego scultoreo, note sin da Vitruvio e Plinio, sono ribadite dalla trattatistica successiva come il *Vocabolario* di Baldinucci, che però dimostra di attingere alle sole constatazioni vasariane, e tecnicamente poste in risalto da Fianza. Si veda VITRUVIO 1567, p. 91; BALDINUCCI 1985, p. 168; FIDANZA 2008; FIDANZA 2013, pp. 209-225; FIDANZA 2014, pp. 158-164 con bibliografia precedente.

²⁶⁰ Si veda il fondamentale studio di BAXANDALL 1989.

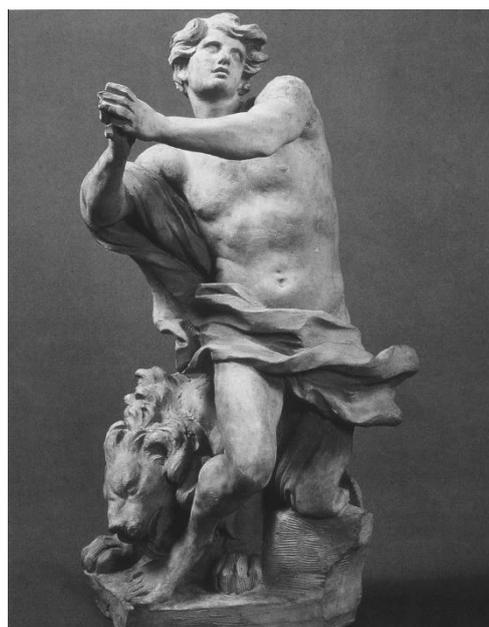
Barocca nelle voluminose vesti delle Vergini, nei fluttuanti drappeggi dei San Michele o nelle pianete e cotte di diversi santi.

L'aspetto però rilevante, secondo Vasari, per conseguire la perfetta conduzione di una figura, fosse essa di marmo, bronzo o legno era «fare per quella un modello, che così si chiama, cioè uno esempio, che è una figura di grandezza di mezzo braccio o meno di più, secondo che gli torna comodo, o di terra o di cera o di stucco, perché [così gli artefici] possin mostrar in quella l'attitudine e la proporzione che ha da essere nella figura che e' voglion fare»²⁶¹. Appare evidente la duplice natura dei bozzetti, in primo luogo di riproduzioni tridimensionali dell'idea creativa del maestro, sviluppata dal disegno preparatorio, e di oggetti di bottega validi ai fini didattici.

Le fonti ci restituiscono la cospicua entità di questi modelli accalcati nei principali studi romani come quello di Bernini, il quale ha interpretato a pieno il pensiero vasariano che «nelle bozze molte volte, nascendo in un subito dal furore dell'arte, si sprima il suo concetto in pochi colpi»²⁶². La critica ha in più occasioni sottolineato come il primo pensiero dello scultore prendeva forma nel bozzetto, che veniva plasmato velocemente lasciando a vista le impronte dei polpastrelli e i segni della spatola, a cui seguivano diverse fasi dell'*iter* progettuale con modelli in scala ridotta e di formato reale, come si può vedere in quelli della *Fontana dei Quattro Fiumi* (fig. 13) o, ancora, dell'*Abacuc e l'angelo* (fig. 10)²⁶³. Per tale motivo, di una stessa opera potevano essere realizzati più modelli.



11. G.L. Bernini, *Carità con quattro putti*, bozzetto in terracotta, Roma, Musei Vaticani.



12. G.L. Bernini, *Daniele con il leone*, bozzetto in terracotta, Roma, Musei Vaticani.

²⁶¹ VASARI 2010, pp. 63-64.

²⁶² VASARI 2010, p. 289.

²⁶³ La critica ha rivolto particolare attenzione alle pratiche di bottega del Bernini e soprattutto alla plastica in terracotta, a cui è stata dedicata di recente un'intera mostra al Metropolitan Museum di New York (2013). Cfr. LAVIN 1978, pp. 398-405; BACCHI 1999, pp. 65-90; VILLANI 2008, pp. 421-495; LAVIN 2009, pp. 1018-1045;



13, G.L. Bernini, *Figura allegorica del Rio de la Plata*, bozzetto in terracotta, Venezia, Galleria Giorgio Franchetti Ca' d'Oro.

BERNARDINI 2017, pp. 195-223; FORT WORTH, NEW YORK 2012; GIOMETTI 2019, pp. 32-39; LORIZZO 2019, pp. 21-27; RODOLFO 2019, pp. 5-14.

Ad esempio, per la sola statua di *San Longino*, destinata a una nicchia della crociera in San Pietro, Bernini arrivò ad eseguirne ben ventitré²⁶⁴. Tratti interessanti si riscontrano anche nella *Carità con quattro putti* (fig. 11) e nel *Daniele con il leone* (fig. 12) ai Musei Vaticani, che ricordano quella «diffusa venerazione, di tipo quasi feticistico, per ogni prodotto, non importa quanto piccolo, della mano di Gian Lorenzo»²⁶⁵. Numeroso fu anche il gruppo dei bozzetti grandi e piccoli fatti per la *Cattedra* e l'*Altare del Santissimo Sacramento* in San Pietro (fig. 14)²⁶⁶, in cui più intensa fu la compartecipazione degli assistenti nell'esecuzione dei modelli finali, che implica il problema spinoso di un'autografia spesso incerta.



14. G.L. Bernini, (part.) *Altare del Santissimo Sacramento*, Roma, San Pietro.

Nonostante la maggior dispersione di questa tipologia di esemplari partenopei, singolari risultano il *Re Davide* di Lorenzo Vaccaro in collezione privata a New York²⁶⁷, da cui lo scultore elaborò la figura in San Ferdinando a Napoli, il *Putto dolente* (fig. 15) al Museo Nazionale di San Martino impiegato da Giacomo Colombo per scolpire l'angelo seduto sul lato sinistro del monumento funebre di Anna Maria Arduino in San Diego all'Ospedaletto²⁶⁸ e il

²⁶⁴ In merito interessante è la nota testimonianza di Joachim von Sandrart che, in visita allo studio del maestro, ammirò i diversi bozzetti eseguiti per la statua di San Longino. Si veda VON SANDRART 1928, p. 286.

²⁶⁵ MONTANARI 2016, p. 272. Per i modelli cfr. le schede di C.D. Dickerson III, A. Sigel in FORT WORTH, NEW YORK 2012, pp. 112-117, 234-243 con bibliografia precedente.

²⁶⁶ Si veda RODOLFO 2019, pp. 5-14.

²⁶⁷ Si rimanda a CIECHANOWIECKI 1979, pp. 252-253.

²⁶⁸ Borrelli ha segnalato come i due putti del monumento di Niccolò Ludovisi sono fortunatamente intatti, mentre quelli del sepolcro della madre sono andati distrutti durante i bombardamenti bellici. Cfr. la scheda di G.G. Borrelli in NAPOLI 1984, II, pp. 170-171; MIDDIONE 2001, pp. 82-83.



15. G. Colombo, *Putto dolente*, Napoli, Museo Nazionale di San Martino.

San Domenico esposto da Marabottini nel soggiorno della sua abitazione²⁶⁹. La derivazione di quest'ultimo dalla scuola napoletana sembra corroborata dall'efficace confronto con l'analogo soggetto e il *San Tommaso d'Aquino* del gruppo di figure di Nicola Fumo per San Giovanni Battista delle Monache, oggi diviso tra il Museo Diocesano e i depositi della curia²⁷⁰. Tale prassi dimostra come il procedimento fosse pressappoco lo stesso per tutti gli artefici, ai quali la committenza incalzava crescenti pretese per verificare che il decorso produttivo dell'opera si svolgesse nel pieno rispetto del prototipo prescelto. Anche Nicola Fumo si trovò nel 1683 a realizzare un'immagine del *Glorioso Padre San Francesco* «in conformità del modello di creta che s'obbliga fare à soddisfazione di Dionisio Lazzari»²⁷¹. L'intercessione di Lazzari denota la sottile linea di confine esistente all'epoca tra statuari in marmo e scultori in legno, che in apparenza non ebbero una propria corporazione così come non fecero parte di



quella dei marmorari²⁷². I recenti riscontri in merito allo stretto contatto di Fumo prima con Fanzago e poi con Vaccaro - trattati in maniera approfondita nei capitoli seguenti - mettono in chiaro i motivi della successiva iscrizione dell'artista, insieme al collega Giacomo Colombo, alla Corporazione di scultori e marmorari²⁷³. Il carattere ibrido di Colombo, inoltre, emerge nel suo inventario dei beni dove accanto a sculture finite o «non compite di colore», modelli di gesso, cera rossa, creta e legname sono segnalati gli attrezzi «di scoltore per lavorare», tra cui «un mazzo di ferri

16. F. Salzillo, *Cabeza de San Antón*, Murcia, Museo Salzillo.

²⁶⁹ Si veda la scheda di D. Lucidi in ZAPPÀ, PETRILLO, GRISANTI 2015, pp. 476-477.

²⁷⁰ Per indicazioni sulle opere si rimanda a FITTIPALDI 1980, p. 75; RIZZO 1984, p. 387; DI LIDDO 2008, pp. 56-61, fig. 32; la scheda di L. Coiro in LEONE DE CASTRIS 2008, p. 196.

²⁷¹ In APPENDICE DOC.14.

²⁷² Lo statuto precisa che della corporazione facevano parte «scultori di marmi e marmorari, purché siano concernenti alla detta arte [...] e perché vi sono altri che parteciparono nel operare della nostra arte di scultore e marmorari, come sono segatori e lustratori di detti marmi». Cfr. STRAZZULLO 1962b, p. 239.

²⁷³ Per l'atto notarile che denota la loro partecipazione alle attività della corporazione si veda BORRELLI 2005b, p. 96.

²⁷⁴ Ivi, p. 104.

Il ricorso a bozzetti in creta fu una costante anche nel Settecento, come dimostrano i celebri esemplari di Giuseppe Sanmartino²⁷⁵ o la straordinaria, in quanto unica nel suo genere, sezione del Museo Salzillo a Murcia²⁷⁶. Gli schizzi in argilla dello scultore spagnolo Francisco Salzillo (1707-1783) costituiscono un'importante testimonianza del suo processo scultoreo, data soprattutto la formazione paterna presso la bottega di Aniello Perrone. In primo luogo, è possibile rilevare il meticoloso approccio - per nulla sommario - dell'artista nella resa realistica della *Cabeza de San Antón* (fig. 16)²⁷⁷ con lo sguardo rivolto verso il basso, le rughe sulla fronte e il movimento della barba, e nella forza espressiva del volto di *San Francisco* (fig. 18) con un'accesa nota di *pathos*. La loro funzione di esercizi plasmati sia per dar forma alle idee degli statuari sia per trasporre le giuste misure e proporzioni nelle opere a grandezza naturale è evidente nelle tracce del reticolato ancora presenti sul *San José* (fig. 17).



17. F. Salzillo, *San José col el Niño*, Murcia, Museo Salzillo.



18. N. Fumo, *San Giuseppe con il Bambino*, Napoli, Museo Diocesano (già chiesa di San Giovanni Battista delle monache), 1689-1690.

²⁷⁵ Per Giuseppe Sanmartino si veda CATELLO 2004; NALDI 2014, pp. 134-143; NALDI 2015.

²⁷⁶ I bozzetti di Francisco Salzillo erano di proprietà di una famiglia di scultori, seguaci del noto maestro, che li vendettero al Museo Provincial di Murcia, da cui sono poi confluiti alla metà del XIX secolo nel fondo artistico del Museo Salzillo. Si veda JORGE ARAGONESES 1959, pp. 360-362; MARÍN TORRES 1998, pp. 84-85; BELDA NAVARRO 2007; MARÍN TORRES 2008.

²⁷⁷ BELDA NAVARRO 2007, pp. 37-39.



19. F. Salzillo, *Cabeza de San Francisco*, Murcia, Museo Salzillo.

L'insolita iconografia, tuttavia, della figura rispetto alla produzione di Salzillo presenta reminiscenze del *San Giuseppe con il Bambino* (fig. 18) di Nicola Fumo, oggi al Museo Diocesano a Napoli, che Salzillo poté studiare da una stampa, come denota la posizione invertita del bambino, o da una più diretta conoscenza del padre, Nicola Salzillo, il quale ebbe modo di vederlo prima della partenza per la Spagna²⁷⁸.

L'intensa circolazione dei modelli grafici introduce alla questione del ruolo primario di alcuni artisti su altri, perché dotati di maggior inventiva espressa - secondo Vasari - nel "Disegno", padre delle arti sorelle²⁷⁹. Nel considerare la capacità dell'invenzione o del disegno bisogna stare attenti, come avverte Montagu, ai diversi impieghi fatti in età Barocca di questa attitudine: per indicare sia «la facoltà mentale che permetteva ad un grande artista di concepire una nuova idea, una formula il cui potere derivava dalla sua appropriatezza come dalla novità, o anche [...] nel senso tecnico del termine, ossia il modo in cui gli elementi tradizionali di una formula venivano spostati e rimontati per creare una immagine nuova, ma fondamentalmente non originale»²⁸⁰. Nonostante la carenza delle tavole degli scultori, è ormai perentorio che l'invenzione non fu una prerogativa dei pittori ma di quelle personalità che con il loro genio riuscirono a condizionare intere epoche.

Significativa in merito risulta la componente figurativa di Fanzago che, a fronte di una produzione scultorea pluridecennale, dovette costituire un cospicuo *corpus* di cui facevano parte la *Divinità fluviale* a Capodimonte e il *Putto* (fig. 20) del British Museum a Londra²⁸¹. Il recente riferimento all'artista di un gruppo composito di santi e profeti, conservato presso l'Istituto Nazionale per la Grafica a Roma, consente di rilevare la sua cifra stilistica nell'attenzione in maggior misura rivolta alla costruzione delle masse volumetriche, con un'alternanza di pieni e vuoti, e non alla resa fisionomica, che risulta alquanto approssimativa²⁸². Seppure cauta, l'assegnazione a Fanzago è istruttiva per il rapporto di dipendenza degli allievi nei confronti dei suoi modelli, come si evince dal particolare del braccio, avvinghiato intorno alla croce, nello *Studio di Sant'Andrea* sviluppato in seguito da Fumo in una statua di analogo soggetto ad Auletta²⁸³. La propensione fanzaghiana a presentare

²⁷⁸ Per indicazioni sull'opera si rimanda a FITTIPALDI 1980, p. 75; RIZZO 1984, p. 387; DI LIDDO 2008, pp. 56-61, fig. 32; la scheda di L. Coiro in LEONE DE CASTRIS 2008, p. 196. Il confronto tra la statua di Fumo e il bozzetto di Salzillo è già posto in rilievo in CASCIARO 2007c, p. 65, figg. 35-37.

²⁷⁹ VASARI 2010, pp. 29-30.

²⁸⁰ MONTAGU 1991, p. 90.

²⁸¹ Interessanti riflessioni sull'attività di disegnatore di figure di Fanzago sono in LOFANO 2014, pp. 130-137. Lofano sottolinea come il disegno del British Museum trovi riscontro nel putto reggifestone dell'altare di Santa Maria la Nova o in quello reggicalice proveniente dalla Certosa di Serra San Bruno, oggi al Museo Diocesano di Vibo Valentia.

²⁸² Ivi, pp. 132-137, figg. 10-13, 16-17, 19-20.

²⁸³ Ivi, p. 132, fig. 10. Per l'opera di Fumo si rimanda a MEROLA 2017b, pp. 75-94, fig. 10.



20. C. Fanzago, *Putto*, Londra, British Museum.

ai committenti disegni «ad exuberantiam» dichiara il ruolo fondamentale che essi ebbero nel processo creativo, pur non costituendo una preclusione alla facoltà inventiva che fu per l'artista in continuo divenire²⁸⁴. Nell'ultima fase della sua carriera, Fanzago si impegnò soprattutto a fornire schizzi ad assistenti e collaboratori, sovrintendendo alla fattura finale dell'opera. Quest'aspetto divenne una costante anche per gli artisti successivi come dimostra il *San Michele* argenteo di Giovan Domenico Vinaccia nella Cappella del Tesoro di San Gennaro a Napoli plasmato su modello di Lorenzo Vaccaro²⁸⁵, il quale fornì bozze anche a Domenico Di Nardo per l'esecuzione di due statue degli Evangelisti²⁸⁶.

Ad ogni modo non si può prescindere dal considerare il determinante ricorso agli apparati pittorici per la realizzazione delle sculture, mediante schizzi eseguiti *ad hoc* o più semplicemente stampe di maestri antichi e moderni. La proficua interazione che ne risultò è



ben rappresentata dal rapporto di Francesco Solimena con Vaccaro, che «molto servì di facilità al Solimena, formando di terracotta i gruppi intieri di quelle istorie ch'egli dovea dipingere [...] e per lo più il Solimena donava al Vaccaro li bozzetti che sopra i mentovati modelli ei dipingeva perché gli servissero di guida»²⁸⁷. In realtà, i riscontri documentari attestano come Solimena assolse tale compito nei riguardi anche di molti argentieri e statuari, dal momento che la sua

21. F. Solimena, *Sant'Antonio Abate*, collezione Ralph Holland.

²⁸⁴ L'importanza del disegno nel processo ideativo di Fanzago è ribadita soprattutto nell'esteso processo con i certosini. Si veda CANTONE 1969a, pp. 165-175; CANTONE 1969b, pp. 227-235; CAUSA 1973, pp. 44-45; BÖSEL 1978, pp. 34-40; NAPOLI 2003, pp. 209-218.

²⁸⁵ Per la particolare interazione messa in atto tra maestranze diverse si veda CATELLO 1982a, pp. 13-14; CATELLO 1988, pp. 281-286; BORRELLI 2000, pp. 7-10; BORRELLI 2005a, pp. 289-291; BORRELLI 2012, pp. 141-160.

²⁸⁶ Delle opere, purtroppo non ancora identificate, si conserva solo il ricordo nella clausola di pagamento. Si veda RIZZO 2001, p. 221.

²⁸⁷ DE DOMINICI 2003-2014, III, pp. 899-900.

partecipazione ai progetti indicava per la committenza una garanzia di qualità²⁸⁸. Tracce si possono individuare nei disegni raffiguranti *Sant'Antonio Abate* (fig. 21) e *San Francesco di Paola* (fig. 22) in collezione Ralph Holland, che per la particolare base con angoli smussati potrebbero anche accennare a modelli per busti in legno²⁸⁹.



22. F. Solimena, *San Francesco di Paola*, collezione Ralph Holland.

²⁸⁸ Per la particolare relazione di Solimena con i coevi scultori cfr. CATELLO 1985, pp. 108-111; CATELLO 2001, pp. 7-17; BORRELLI 2018, pp. 288-307.

²⁸⁹ I disegni della collezione Holland sono stati pubblicati come bozzetti per sculture argentee ma già Gaeta ha osservato la possibile affinità con le opere di Colombo. Si veda la scheda di C. Romalli in NAPOLI 1984, II, p. 131; GAETA 2011a, p. 374.

C'è da chiedersi dunque fin dove giunse l'intervento dei pittori nella rifinitura delle figure lignee, essendo la "policromia" il carattere distintivo della generazione di statuari della seconda metà del Seicento. Riferimenti, come quello del *San Michele* da consegnare «finito et pintato di mano di Pietro Ceraso»²⁹⁰, inducono a ritenere che il rivestimento pittorico rientrasse a pieno titolo tra le incombenze dell'organizzazione interna della bottega. In effetti, l'impiego del colore costituì la variante in un *continuum* produttivo, apparentemente uniforme, attraverso la

quale gli artisti riuscirono a «“scrollarsi” di dosso la prigione della doratura ad oltranza»²⁹¹.

La presa di coscienza in merito alle competenze artistiche avviata da Pietro Ceraso e dai suoi allievi fu strettamente correlata agli esiti del naturalismo in pittura e della lezione di Bernini in scultura, che determinarono l'adozione di un linguaggio figurativo sempre più fedele al vero. La ricerca mimetica interessò sia le minuziose fisionomie, definite da incarnati delicati, bocche socchiuse da cui si intravedono le dentature ed epidermidi con vene a rilievo, sia l'utilizzo di soluzioni tecniche come «l'occhi di cristallo» (fig. 23)²⁹², che accentuavano la resa degli sguardi, o di «pirucche»²⁹³. Il ricorso a questi elementi fittizi esigeva l'apporto di specialisti



23. N. Fumo, (part.) *Busto reliquiario di un santo martire*, Castel Baronia, chiesa di Santo Spirito, 1673.

come Antonio Cigliese, il quale nel 1699 dichiarò di aver praticato «l'arte del perucchiere, [...] nella casa di Francesco Ceraso nostro scultore»²⁹⁴. La frequentazione con Francesco per circa dodici anni lascia supporre che egli avesse collaborato già prima con il padre, Pietro Ceraso, la cui unica opera nota l'*Inmaculada* delle Carmelitas di Toledo presenta proprio una capigliatura posticcia²⁹⁵. In realtà, questa dovette essere una peculiarità dei membri della sua scuola come

²⁹⁰ NAPPI 2004, p. 167.

²⁹¹ GAETA 2007a, p. 204. La studiosa mette in evidenza gli aspetti mimetici ripresi da questi scultori direttamente dalla realtà.

²⁹² MEROLA 2017b, p. 83. Sull'applicazione tecnica degli occhi vitrei cfr. MAZZONI 2010, pp. 288-300; MAZZONI 2012, pp. 211-220; SEBASTIANELLI, D'ANNA 2016, pp. 71-87.

²⁹³ Con questo termine si indicava l'impiego di una capigliatura posticcia in alcune figure di Francesco Ceraso, si veda DI LIDDO 2008, p. 52.

²⁹⁴ Ibidem.

²⁹⁵ L'opera è stata resa nota in NICOLAU CASTRO 1991, p. 227, si veda anche ESTELLA 2007, p. 106; ESTELLA 2008, pp. 229-231; DI LIDDO 2008, pp. 53-54, fig. 30.



24. Peñaranda de Bracamonte (Salamanca), Museo del Convento de la Encarnación MM. Carmelitas Descalzas, sala sacristía.

dimostra la stima ricevuta in Spagna da una serie di Immacolate e *Niños* a loro ascrivibili (fig. 24).

Le botteghe partenopee furono, dunque, organismi compositi versati ai diversi aspetti della lavorazione lignea dalla produzione di busti reliquiario a quella degli apparati effimeri per le numerose feste religiose o, ancora, alla scultura presepiale. Tuttavia, a contrassegnare alcuni contesti rispetto ad altri intervennero i contatti del capobottega con personalità di rilievo dell'epoca. A questo proposito, De Dominicis attesta la funzione nobilitante rivestita da Solimena nei confronti di Giacomo Colombo²⁹⁶, che trova riscontro nella segnalazione nel suo inventario di numerose copie tratte dalle opere di Solimena e Giordano, così come di cartoni preparatori, modelli di creta, «un libretto con figura, ed ornamenti [...] alcune stampe, e stizzi di carte»²⁹⁷. Gli schizzi a cui si fa cenno permettono di considerare come anche gli statuari furono in grado di applicare la loro facoltà inventiva, gestendo in proprio tutte le fasi della realizzazione scultorea, da quella ideativa alla fattura pittorica.

La critica ha in più occasioni evidenziato la spinosa questione della seriazione di queste immagini vincolate anzitutto a un orizzonte d'attesta iconografico, dato il rispetto di

²⁹⁶ DE DOMINICIS 2003-2014, III, pp. 733-735,

²⁹⁷ BORRELLI 2005b, p. 107.

consuetudini radicate nell'immaginario collettivo o la prerogativa di alcuni artisti nel limitarsi a replicare le invenzioni di altri, dando maggior importanza alla modellazione plastica, piuttosto che alla progettazione di formule nuove²⁹⁸. Pur in un'apparente uniformità di linguaggi, è possibile distinguere insieme al profilo di Colombo quello di Nicola Fumo, in quanto essi riuscirono a segnare degli scarti rispetto alla tradizione, intervenendo sull'inserimento delle figure nello spazio, sull'articolazione del movimento e, ancora, sull'essenza espressiva. La considerazione della portata delle varianti introdotte impone di inquadrare questi artisti come membri di un contesto artistico più ampio, ovvero quello di bottega - come di seguito si propone di fare per Fumo -, al fine di distinguere meriti e priorità.

²⁹⁸ Casciaro ha posto in evidenza le criticità intrinseche delle figure in legno dipinte legate in *primis* al carattere seriale della produzione, che fa oscillare l'individuazione della mano dell'artista. Si veda CASCIARO 2007a, pp. 221-233; CASCIARO 2007d, pp. 245-280; MINERVA 2000, pp. 48-54; MINERVA 2007, pp. 339-349.

III. Nell'orbita di Cosimo Fanzago: Nicola Fumo tra centro e periferia.

3.1 Da Saragnano a Napoli: le radici salernitane.

Il panorama del Seicento a Napoli fu animato dall'estro di Cosimo Fanzago, il quale secondo De Dominici «col dono speciale della grazia, ottenuta dalla natura, e con lo studio incessante d'un fondato disegno, e con le ottime regole degli antichi maestri, si ha fatto strada alla gloria, con suoi bizzarri pensieri»²⁹⁹. La *bizzarria*, in quanto fattore di originalità e distinzione per le maestranze, fu un concetto molto adoperato in letteratura a partire da Giorgio Vasari nelle *Vite*, che l'individuava già nei primi decori romani in commesso marmoreo «ch'alla vista degli uomini vaghezza e varietà indurre potessero»³⁰⁰. Il De Dominici, pur riprendendo il concetto vasariano, precisò che il Fanzago portò in scena il suo singolare stile «senza affettazione»³⁰¹, proprio come i suoi allievi, che perseguirono le innovative soluzioni di *barocco autonomo*³⁰² del maestro, dominate da «un impulso drammatico ed espressionistico [...] portato di tanto in tanto verso le deformazioni più libere, venato ora di realismo, magari frammentario ma comunque capace di dare vigore alla trattazione di alcuni particolari, ora di un luminismo guizzante e fantasioso e dagli effetti quasi surreali»³⁰³. Determinante - come sarà delineato in seguito - dovette essere l'impatto fanzaghiano nelle difformi esercitazioni dello scalpello, in marmo, stucco o legno, se De Dominici affermò che «Nicolò Fumo fu discepolo del Fansaga, e in quella ottima scuola riuscì valentuomo, sicché fu molto adoperato in sculture di marmo, di stucco, e di legno»³⁰⁴.

La vicenda critica dell'artista prende avvio proprio dalla breve ma lusinghiera biografia dedicatagli dal letterato che, tuttavia, non conosceva la provenienza dell'artefice dal contesto periferico della Terra di San Severino³⁰⁵. Nicola fu la personalità di maggior rilievo di una famiglia di intagliatori che, tra il XVII e il XVIII secolo, seppe connotare la propria bottega da

²⁹⁹ DE DOMINICI 2003-2014, III, p. 333. La posizione di De Dominici rispetto alla "bizzarria" fanzaghiana è posta in rilievo in BOLOGNA 1987, p. 627; mentre l'incessante impiego del termine nelle *Vite* è analizzato in PALMER 2001, pp. 259-266.

³⁰⁰ VASARI 2010, p. 59.

³⁰¹ DE DOMINICI 2003-2014, III, p. 333.

³⁰² WITTKOWER 1993, p. 273. Lo studioso accentra in tale concetto la peculiarità di Fanzago nell'adoperare uno accanto all'altro due idiomi, che all'apparenza sembrerebbero escludersi a vicenda, cioè il Rinascimento toscano e il Barocco romano.

³⁰³ Si veda NAVA CELLINI 1972, citata da ABBATE 2002, p. 142.

³⁰⁴ DE DOMINICI 2003-2014, III, p. 358. Sulla disputa della critica riguardo all'apprendistato di Fumo con Fanzago e sul ruolo di quest'ultimo nello scenario artistico del Seicento a Napoli si tornerà in maniera più approfondita in seguito. Tuttavia, il legame con il maestro spiega la fortuna avuta sin dalla storiografia successiva. Si veda MINIERI RICCIO 1844, p. 136; SASSO 1858, pp. 323-324; FILANGIERI 1883-1891, p. 488; GIANNONE 1941, pp. 137-138.

³⁰⁵ Le origini dello scultore sono per la prima volta segnalate dal canonico Francesco Mari nella *Relazione sullo Stato di Sanseverino* (1759), pubblicata solo nel 1938 da Don Paolo Vocca. Cfr. COSIMATO 1969, pp. 73-77; MARI 1996, p. 54.

una qualificazione nella lavorazione ad intaglio a una produzione scultorea di grande formato³⁰⁶. Numerose sono state le precisazioni riguardo alla data di nascita dell'artista³⁰⁷ e sul probabile legame con Giacomo Antonio Fumo, autore dei due armadi con busti reliquiari al Gesù Vecchio³⁰⁸. Di recente nuove considerazioni³⁰⁹, mosse dalla corrispondenza dei dati archivistici dei registri parrocchiali con quelli degli Stati delle Anime, hanno permesso di risolvere alcuni punti cruciali della vicenda, a partire dall'individuazione nel libro dei confessati presso il Santissimo Salvatore di Saragnano, nell'anno 1610, di un «mastro Nicola Fumo»³¹⁰. Evidente è la discrepanza cronologica con il noto scultore ma interessante si presenta la precisazione del titolo di *mastro* per la sfera lavorativa, poiché implicava un coinvolgimento in una qualche attività di *negotio*, se non proprio afferente al settore dell'intaglio quanto meno della falegnameria. Inoltre, la presenza di Nicola Fumo insieme alla moglie Pompilia Barone, nel censimento delle anime del 1647³¹¹, e il successivo riscontro nel libro dei battezzati della prole costituita da Vincenzo (1618)³¹², Giacomo Antonio (1620)³¹³ e Cecilia (1626)³¹⁴, si sono dimostrati fattori risolutivi per la ricostruzione dell'albero genealogico. La lettura delle annotazioni matrimoniali ha consentito di includere nel nucleo familiare anche i maggiori di età Domenico, Filippo e Geronima Fumo³¹⁵. Proprio Domenico, primogenito della coppia, insieme alla consorte Belladonna de Napoli, a seguito della pubblicazione dell'atto di battesimo del figlio Nicola, nel 1647, sono da sempre stati identificati come i genitori dell'artista³¹⁶. La ricerca ha però fatto emergere delle incongruenze, innanzitutto, la segnalazione della nascita non è corroborata da una sequenziale citazione del fanciullo negli *Status Animarum* e, inoltre,

³⁰⁶ Una relazione tra i vari membri, avanzata già da Pasculli, è ribadita dalla critica più recente. Si veda VOCE FUMO 1916, p. 586; PASCULLI 1998, pp. 734-737; AVINO 2003b, pp. 53-54; BORRELLI 2005b, p. 19; CASCIARO 2007d, p. 246; MEROLA 2017b, pp. 75-84.

³⁰⁷ De Dominicis, segnalando che lo scultore aveva circa ottant'anni quando morì nel 1725, ha dato utili indicazioni alla critica, che - in maniera orientativa - ha fatto oscillare la data di nascita tra il 1643 e il 1645. Riferimenti più puntuali sono poi sopraggiunti con la pubblicazione di un atto di battesimo del 1647 da parte di Avino, il quale ha però fatto presente le sue perplessità sul riscontro di diverse personalità con lo stesso nome nei registri parrocchiali, tutte legate da vincoli di parentela. Cfr. BORRELLI 1970, pp. 208-212; AVINO 1980, pp. 357-362; CAPUTO 1984, pp. 482-487; PASCULLI 1998, p. 734; AVINO 2003b, p. 53.

³⁰⁸ Il rapporto con Giacomo Antonio Fumo è già stato sottolineato da Borrelli, e creduto valido da Casciaro. Cfr. BORRELLI 2005b, p. 19; CASCIARO 2007d, p. 246.

³⁰⁹ Preliminari risultati in merito sono in MEROLA 2017b, pp. 76-66.

³¹⁰ ASDSa, Fondo Stati delle Anime, b. 72, a. 1606-1660, registro 1610, Libro dei confessati presso la Parrocchiale Chiesa del SS. Salvatore di Saragnano.

³¹¹ ASDSa, Fondo Stati delle Anime, b. 72, a. 1606-1660, registro 1647. *Nicolay Fumus*, di anni 68 circa, è segnalato insieme alla consorte Pompilia Barone e ai figli, *Philuppus Fumus* e *Dominicus Fumus*.

³¹² ASPSSBa, Libro dei Battesimi, b. 1, I, a. 1613-1628, 9 giugno 1618, f. 21v.

³¹³ ASPSSBa, Libro dei Battesimi, b. 1, I, a. 1613-1628, 1 settembre 1620, f. 33r.

³¹⁴ ASPSSBa, Libro dei Battesimi, b. 1, I, a. 1613-1628, 24 novembre 1626, f. 131r.

³¹⁵ La dispersione dei protocolli antecedenti al 1613 non ha consentito di individuare il preciso anno di nascita di Domenico, Nicola e Geronima ma non ci sono dubbi riguardo al parentado con Nicola, segnalato nei rispettivi atti matrimoniali.

³¹⁶ Per l'unione di Domenico con Belladonna de Neapoli si veda ASPSSBa, Libro dei Matrimoni, b. 1, II, a. 1628-1650, 1633, f. 287v; mentre per la segnalazione del figlio, Nicola Fumo, cfr. in AVINO 1980, p. 359; CAPUTO 1984, pp. 482-487.

discrepanza risultava l'incognita paterna data la totale estraneità di Domenico al contesto artistico. Il primo fattore si può spiegare soltanto con una prematura morte del bambino³¹⁷, elemento che non sorprende molto per l'epoca, a cui però si aggiunge, come già notava l'Avino, la costante ricorrenza dei «nomi Nicola o Niccolò [...] tutti legati da vincoli di parentela»³¹⁸. In effetti, tale circostanza si riscontra proprio nel nucleo familiare del fratello minore Filippo, che sposò nel 1636 Portia de Mari e, poi, in seconde nozze la giovane Angela Guarino³¹⁹. L'ipotesi di identificare lo scultore con il figlio della coppia battezzato il 7 maggio 1649³²⁰, insieme al gemello Giuseppe, trova corrispondenza in *primis* nello stretto giro di anni che videro la precoce scomparsa del cugino, nelle affermazioni di De Dominicis circa la data di morte³²¹ e, soprattutto, nella notizia dei lavori d'intagliatura condotti dai «mastri scultori [...] Felippo et Giacomo Antonio Fumo» nel coro del convento di San Francesco ad Avellino³²². Nonostante la demolizione del complesso nel 1939, dell'opera si conservano alcuni frammenti nei depositi della Soprintendenza, che mostrano un primo cenno - allo stato attuale della ricerca ancora isolato - sulla produzione di quella che viene definendosi come un'importante bottega periferica, attiva sul territorio già dall'inizio del Seicento.

Di Giacomo Antonio, nato nel 1620, abbiamo poche notizie, poiché pur mantenendo la collaborazione con Filippo, come dimostra il cantiere avellinese, si eclisserà ben presto dal contesto familiare di Saragnano³²³. Una motivazione plausibile è che da ragazzo giunse a Napoli per essere messo a bottega, com'era prassi verso i quindici anni. I contatti con la capitale sono documentati dalla cooperazione con alcuni «maestri d'ascia», prima con Salvatore Terminiello nell'esecuzione, del 1663, di «due Reliquiarj» con «l'ossatura di Pioppo di Cervinara e la facciata tutta di Teglia, intagliati, e lavorati conforme al disegno» nella cappella dell'Angelo Custode al Gesù Vecchio³²⁴ e, poi, con Francesco Avallone nei lavori d'intaglio di «tre cone e una conetta» nella chiesa di Santa Maria della Sanità³²⁵. Interessante si presenta la commissione gesuita per l'attinenza con la citazione del De Dominicis di due mezze figure degli evangelisti

³¹⁷ Tale osservazione non è corroborata da dati certi per le lacune di alcuni registri dei morti.

³¹⁸ AVINO 2003b, p. 53.

³¹⁹ L'unione di Filippo con Portia de Mari è segnalata in ASPSSBa, Libro dei Matrimoni, b. 1, II, a. 1628-1650, 1636, f. 303v. La notizia delle seconde nozze si ricava dalla successione di Angela a Portia negli *Status Animarum* del 1663, si veda ASDSa, Fondo Stati delle Anime, b. 73, a. 1661-1679, registro 1663.

³²⁰ L'identificazione è già stata avanzata in MEROLA 2017b, p. 76.

³²¹ Si veda DE DOMINICI 1742-1745, III, p. 189.

³²² L'esecuzione dei lavori è confermata da una scrittura privata stipulata il 22 aprile 1657 tra i maestri d'ascia Antonio e Giovanni Cesa e i Fumo, incaricati di realizzare l'apparato decorativo. Si veda BARRA, MONTEFUSCO 1994-1996, p. 78.

³²³ Dopo la segnalazione della nascita, non si hanno più riscontri sulla sua presenza a Saragnano. Pertanto, plausibile sembra che si trasferì a Napoli molto giovane o più semplicemente che, dopo il matrimonio, si spostò in qualche casale limitrofo.

³²⁴ RUOTOLO 1989, p. 163.

³²⁵ Grazie all'attento studio condotto da Nappi conosciamo i lavori svolti dall'Avallone, tra il 1666 e il 1667, alle cone di legname delle cappelle di San Nicola e di San Biagio. Si veda NAPPI 2000, pp. 74-75; NAPPI 2008, p. 77.

Luca e Marco eseguite da Nicola, «fin dalla giovinezza», per la Congregazione dei Mercatanti giovani al Gesù Vecchio³²⁶. Colpisce, tuttavia, la poca attenzione riservata all'opera, rispetto ai coevi busti del Gesù Nuovo, che, addirittura, portò a celare la lipsanoteca con «due storie della vita della B. Vergine» di incerto pennello³²⁷. Incerta risultava, per Ruotolo, l'esecuzione da parte di questi anonimi artigiani del ricco apparato decorativo con teste d'angeli, fioroni, ghirlande e nastri, sebbene Giacomo Antonio doveva essere in grado di condurre tali effetti scenografici mentre il Terminiello si occupò dello squadro architettonico della struttura suddivisa in cinque file, ciascuna composta da altrettante nicchie, dove si alternano busti di santi, cassette con reliquie e reliquiari di diverse forme, intagliati e dorati, dei quali si ignora però l'autore³²⁸.

Arguta si dimostra, dunque, l'ipotesi avanzata da Borrelli circa il trasferimento a Napoli di Nicola in concomitanza con il cantiere aperto dallo zio, il quale però con molta probabilità vi prese parte pur mantenendo i rapporti con Saragnano, data la progressiva segnalazione nel nucleo familiare almeno fino al 1672³²⁹. Una frequentazione più estesa con il circuito partenopeo è sicuramente da circoscrivere ad anni precedenti sia per la formazione con il Fanzago sia, soprattutto, per la relazione con il giovane Lorenzo Vaccaro³³⁰. Momento questo cruciale nella vita dell'artista, il quale entrò presto in contatto con i principali esponenti della scultura barocca a Napoli, dove poco dopo sposterà, come attesta l'inedito ritrovamento del processetto prematrimoniale, Vittoria, figlia di Ambrosio Molinaro e Beatriz Sarnicola³³¹. Alla stipula dell'atto, nel 1673, il Fumo dichiarerà di essere «filius Philippo», di risiedere nella strada dell'Annunziata «in dominus Anielli Maresca» e di praticare l'arte dello «sculdore»³³². Tali asserzioni permettono di fare una serie di considerazioni: innanzitutto, decadono le incertezze riguardo l'identità dell'artefice, il quale all'età di 24 anni era ormai emancipato rispetto al *pater*

³²⁶ L'attenzione del biografo per le prime esercitazioni plastiche dell'artista denota una conoscenza personale tra i due oltre che un giudizio di valore, in quanto ritenute degne di essere menzionate. Sulla controversa identificazione della Congregazione si rimanda alla trattazione approfondita condotta nel catalogo dello scultore. Si veda DE DOMINICI 2003-2014, III, p. 358, nota 90.

³²⁷ La notizia è segnalata in CELANO 1858, III, p. 674.

³²⁸ Le lipsanoteche del Gesù Vecchio necessitano ancora di un più attento studio per meglio comprendere tecniche e rapporti di lavori tra attività artigianali, che Ruotolo definisce, di «maestri ignorati». Si veda RUOTOLO 1989, pp. 159-160.

³²⁹ Cfr. BORRELLI 2005b, p. 19; MEROLA 2017b, pp. 76-77.

³³⁰ Un contatto di Fumo con Lorenzo Vaccaro è posto in rilievo da Casciaro ed è stato di recente confermato da riscontri documentari. Si veda CASCIARO 2007d, p. 246; MEROLA c.s.

³³¹ La stipula dell'accordo prematrimoniale è corroborata dall'indicazione nei registri dell'unione. Si veda ASDNa, Registri parrocchiali chiesa Santa Maria in Piazza (S. Agostino alla Zecca), Libro dei matrimoni, a. 1650-1673, f. 171v: «A dì 20 di novembre 1673. Nicola Fumo et Vittoria Molinaro ambi non più casati et di nostra Parrocchia dopo le debite publicationi secondo la forma del Sacro Concilio di Trento con decreto di Monsignor Reverendissimo in questa Parrocchia hanno contratto matrimonio per verbo de presenti, Vis et Volo solennizzato per me Don Antonio Vincenzo Niglio Curato presenti il Signor Antonio Crimaldo il Signor Francesco Crimaldo Ambrosio Molinaro».

³³² Si veda ASDNa, Fondo Processetti prematrimoniali, anno 1673, Nicola Fumo e Vittoria Molinaro.

familias e conscio della propria attività, come dimostra l'espressa asserzione del titolo di "scultore" a cui corrispose l'avvio - nello stesso anno - della produzione autonoma, attestato dalle opere eseguite per il Duca di Flumeri³³³. Tuttavia, si evince una significativa anomalia perché Nicola, diversamente dalla normativa del tempo, non allegherà alle carte la consueta documentazione, tralasciando di indicare la provenienza dalla Terra di San Severino e dichiarandosi insieme alla consorte napoletano e osservante presso la parrocchia di Santa Maria a Piazza. È evidente come questa consapevolezza si sia potuta sviluppare solo in seguito ad un'assidua presenza nella capitale, da collocare poco dopo il 1663, invalidando la registrazione fra le anime di Saragnano, che denotava la soggezione alla *patriae potestatis* di Filippo³³⁴. Rilevante, poi, è il contesto urbano delineato tra il vicolo dell'Annunziata, chiamato anche «Strada degl'Intagliatori, perché in questa altre botteghe non v'erano che di scultori in legno, e ve n'erano di valentissimi huomini»³³⁵ e il distretto di Santa Maria a Piazza, centro propulsivo attorno al quale orbiterà un gran numero di artefici - in particolare statuari -, come Lorenzo Vaccaro, Giovan Camillo Raguzzino e Nicola Fumo, che con l'incremento dell'attività prenderà in affitto un appartamento del convento di Santa Caterina da Siena «locato [...] nella strada di forcella»³³⁶.

La consultazione dei registri parrocchiali consente di entrare nel vivo dell'esistenza di queste personalità, che animarono la stagione artistica partenopea tra Sei e Settecento, comprendendo le strategie con cui si innescavano relazioni tra i diversi artisti. Il meccanismo favorito fu sicuramente quello dei "figli d'arte", ovvero la capacità di intrecciare legami di parentela in momenti significativi della loro vita, quali il battesimo o il matrimonio³³⁷. Ormai prassi accreditata era quella di privilegiare con il titolo di padrino o madrina un collega, *in primis* il capobottega, un personaggio vicino all'ambiente della coppia o, ancora, una personalità di rilievo della nobiltà. Tale prerogativa fu ampiamente rispettata da Fumo che, come si apprende dall'inedito rinvenimento dell'atto di battesimo della primogenita Anna Teresa, nel 1675, scelse di favorire il personaggio più eminente dell'epoca, cioè colui a cui doveva l'avvio e la prima fortuna della sua attività a Napoli, il maestro *Cosmus Fansagus*³³⁸. La coppia ebbe altri due

³³³ Prime riflessioni sul ritrovamento della cedola di pagamento sono in MEROLA 2017b, pp. 77, 83 doc. 1 mentre l'identificazione delle opere, corrispondenti alla descrizione della polizza, sono in MEROLA c.s.

³³⁴ I recenti riscontri documentari consentono di confutare quanto già osservato sulla base dei registri degli stati delle anime, ritenendo plausibile che l'artista giunse a Napoli molto prima. Cfr. ASDSa, Fondo Stati delle Anime, b. 73, a. 1661-1679, registro 1672-1673; MEROLA 2017b, p. 77; MEROLA c.s.

³³⁵ CELANO 1692, III, f. 297.

³³⁶ Si rimanda alle precisazioni condotte in maniera approfondita nel capitolo precedente.

³³⁷ Per una visione d'insieme sui meccanismi di correlazione delle botteghe napoletane cfr. SALAZAR 1896, pp. 123-125; PROTA GIURLEO 1951, pp. 19-32; PASCULLI 1983, p. 17; ABBATE 2002, p. 24; DI LIDDO 2008, pp. 83-229; GROSSI 2011, pp. 327-343.

³³⁸ Si veda ASDNa, Registri parrocchiali chiesa Santa Maria in Piazza (S. Agostino alla Zecca), Libro dei battesimi, a. 1672-1680, 23 settembre 1675, f. 71v.

figli: Elena, nata nel 1678³³⁹, e *Franciscus Agnellus, Lucas, Petrus* che, purtroppo, venne a mancare prematuramente nel 1685³⁴⁰. La progressiva affermazione di Fumo nel contesto statuario con l'incremento delle commissioni, in particolare, per la Spagna e le regioni più distaccate del Viceregno gli farà maturare la necessità di accentrare la propria posizione anche rispetto ai maggiori rappresentanti del settore, quali Aniello e Michele Perrone, i Di Nardo o anche il pittore Luca Giordano, traslocando nelle case dei gesuiti al Largo di Santo Spirito, di fronte all'attuale chiesa di San Ferdinando, e ponendo lo studio nella zona detta di "sotto Palazzo"³⁴¹.

Un'altra modalità per imparentarsi era, ovviamente, il vincolo matrimoniale, che meglio risultava funzionale nel caso di una prevalente dinastia al femminile. Quattrocento saranno i ducati pagati da Nicola allo sposo di Teresa³⁴², Pompeo de Napoli, nel 1694, che dall'atto notarile apprendiamo essere originario della Terra di San Severino, probabilmente impegnato in una qualche attività affine a quella del suocero³⁴³. La sottile coincidenza del cognome con le consorti di Carlo ed Ursino De Mari, così come l'affine provenienza, dimostrano che a sostegno dell'unione ci fosse una strategia ben precisa, mirata a ovviare un possibile decentramento dei beni tra centro e periferia³⁴⁴. Inoltre, il rapporto tra i Fumo e i de Napoli è attestato dalla comune gestione della cappella del Rosario, eretta al Santissimo Salvatore di Saragnano, da parte del fratello minore di Nicola, Tiberio Fumo, prima con il maestro Pietro de Napoli³⁴⁵ e, poi, dal 1710, con lo stesso Pompeo³⁴⁶, il quale dopo il matrimonio con Teresa si stabilirà con i figli,

³³⁹ Elena fu battezzata dal famoso notaio Domenico Antonio de Conciliis, noto in particolare per le importanti opere commissionate nelle principali chiese del centro storico napoletano, quali Santa Caterina da Siena e Sant'Agostino alla Zecca. Si veda ASDNa, Registri parrocchiali chiesa Santa Maria in Piazza (S. Agostino alla Zecca), Libro dei battesimi, a. 1672-1680, 8 marzo 1678, f. 123v.

³⁴⁰ Si veda ASDNa, Registri parrocchiali chiesa Santa Maria in Piazza (S. Agostino alla Zecca), Libro dei battesimi, a. 1672-1680, 24 ottobre 1679, ff. 148r-149v. Don Paulus Zacconius indica che il «compare fuit Fulvius de Gaeta, commare Francesca Lifrano», probabilmente due coniugi con cui l'artista era in rapporto. L'aspetto rilevante è tuttavia la segnalazione nella colonna laterale: «obijt die 30 novembris 1685 a S. Arpino», con cui apprendiamo la prematura morte del figlio, a soli 6 anni.

³⁴¹ Tale configurazione, già attentamente presentata da Borrelli, è corroborata da riscontri documentali. Cfr. ASBNA, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 639, 18 gennaio 1684, D. 20, pp. 98-99.

³⁴² Di Liddo ha pubblicato la *trance* di pagamento per la dote di Teresa, avvenuta tramite i banchi, ma più utili sono i riferimenti che si ricavano dalla lettura dell'atto notarile stipulato, nel 1694, da Francesco Aniello Iannaccari, dove *mastro* Ursino De Mari figurò tra i testimoni in qualità di compare e amico di Nicola Fumo. Cfr. ASNA, Notai XVII secolo, Francesco Aniello Iannaccari, scheda 1331, prot. 4, 8 dicembre 1694, ff. 184v-189r; DI LIDDO 2008, p. 56

³⁴³ La notizia trova conferma nella convenzione del processetto prematrimoniale, si veda ASDNa, Fondo Processetti prematrimoniali, anno 1695, Pompeo de Napoli e Teresa Fumo.

³⁴⁴ Più attente riflessioni in merito sono riportate nel capitolo successivo.

³⁴⁵ Tiberio è il fratello maggiore di Nicola Fumo, nato nel 1640, che per la sua devozione alla Vergine del Rosario fu membro della confraternita a lei dedicata. Interessante in merito è l'inventario dei beni della cappella del Santissimo Rosario redatto, nel 1698, dai *mastri* Pietro di Napoli e Tiberio Fumo. Cfr. ASPSSBA, Libro dei Battesimi, b. 1, II, a. 1628-1650, 24 novembre 1640, f. 70r; ASDSA, Fondo Sante Visite, Forania Sava, a. 1686-1706, b. 54.

³⁴⁶ Nella visita pastorale del 15 febbraio 1710 si registra che la confraternita «si governa e si rege attraverso questi maestri scelti [...] Tiberius Fumo et Pompeus de Napoli». Si veda ASDSA, Fondo Sante Visite, Forania Sava, a. 1704-1728, b. 63

Prelardino e Anna, proprio nel casale di Casa Mari, adiacente a quello di Casa Fumo³⁴⁷. In realtà, si manifesta un vero e proprio cambio generazionale tra la capitale e il territorio d'origine, perché al trasferimento a Napoli dei De Mari corrisponderà il ritorno a Saragnano di Teresa Fumo e Pompeo de Napoli, il quale, insieme alla consistente dote, dovette avere un ruolo centrale nell'esercizio della florida attività periferica che lo estranierà rispetto alle vicissitudini partenopee. La produzione di una bottega a carattere provinciale è attestata, oltre che dall'ovvia presenza di Filippo sul territorio, da quella di Giovan Battista Fumo³⁴⁸, il quale, nel 1750, ricevette la commissione da Donato D'Acunto di una *Vergine Addolorata*, «con tutta la pedagna di legname di teglia scorniciata e di tutta perfezione con colori fini, profili e manto seiellato, secondo il disegno seu modello fattone di creta e questo per il prezzo fra loro convenuto e stabelito di ducati trenta»³⁴⁹. Un catalogo dello scultore emerge dagli inventari napoleonici, che lo segnalano quale autore di un'*Immacolata* in San Fortunato a Magliano Vetere e di un'*Assunta*, un *San Donato* e un *San Antonio di Padova* nella parrocchiale di Monteforte Cilento³⁵⁰.

Altro esponente della famiglia fu Pietro Fumo, che eseguì il *Santo Stefano* nell'omonima chiesa di Corticelle in Mercato San Severino e *due angeli reggi candela* collocati, nel 1779, ai lati dell'arco trionfale nella fabbrica di Santa Maria della Sanità a Santa Lucia di Serino, proprio dove lo stesso Nicola aveva già realizzato la *Madonna con il bambino* dell'altare maggiore³⁵¹.

L'altra faccia della medaglia era, ovviamente, costituita dall'orientamento verso il mercato napoletano inaugurato da Nicola e dallo stesso perseguito nella prima metà del Settecento con una produttiva bottega, la cui gestione ricadrà, dopo la morte di Francesco - unico figlio maschio - sul futuro consorte della secondogenita, che non va cercato molto distante da questo contesto. Secondo la prassi dell'epoca, «il giovane apprendista di bottega, che finché rimaneva tale in genere non riceveva salario di sorta, viveva in casa del maestro, familiarizzando con i figli, e le figlie, di quello», finiva poi, quasi sempre, per sposarne una³⁵². È questo il caso di Elena che si unì con il fratello dell'amico e compare del padre, Ursino, lo scultore Nicola De

³⁴⁷ La notizia trova riscontro in ASDSa, Fondo Stati delle Anime, b. 75, a. 1700-1724, registro 1703.

³⁴⁸ Nel lignaggio di Filippo Fumo figura un *Joannes Baptista seu Nicolai*, battezzato nel 1643, escluso tra gli identificativi dello scultore per l'uso della congiunzione *seu*, che rimanda all'impiego di un secondo nominativo, poi, decaduto negli *Status Animarum*. L'incongruenza cronologica, sebbene renda difficile riconoscere nello scultore settecentesco il fratello di Nicola, consente di rilevare un qualche rapporto tra i due, data la constatazione della sua presenza proprio a Saragnano con la moglie Cecilia di Donato e il figlio Agostino. Cfr. ASPSSBa, Libro dei battesimi, b.1, II, a. 1628-1650, 13 agosto 1643, f. 84r; ASDSa, Fondo Stati delle Anime, b. 74, a. 1680-1699, registro 1680.

³⁴⁹ AVINO 2003b, p. 54.

³⁵⁰ Avino ha individuato nella chiesa dell'Assunta la sola figura del *San Donato* cfr. Ivi, fig. 81.

³⁵¹ Cfr. AVINO 2003b, p. 54; MAZZARINI 1993, p. 27.

³⁵² ABBATE 2002, p. 24.

Mari³⁵³. La selezione di una persona di fiducia e, soprattutto, vicina al contesto di appartenenza, pur rispettando le logiche relazioni del periodo, cela le preoccupazioni dell'artista, che non intendeva rendere vana la dinamicità dimostrata nel passaggio ai traffici di figure scolpite con la Spagna e con tutta l'area dell'Italia meridionale. L'inedito atto dotale, del 1699, è in sostanza una perfetta copia di quello di Teresa, che prevedeva il pagamento dei quattrocento ducati, comprensivi dei cinquanta del maritaggio istituito a nome di Vittoria Molinaro nel monte del *quondam* Gregorj de Iuorio³⁵⁴. Il De Mari in maniera singolare investirà, in qualità di amministratore della moglie e con il beneplacito del suocero, tale somma in una serie di trattative economiche - come vedremo - estranee al mondo dell'arte, documentate già dal principio del Settecento³⁵⁵. Rilevante nel recupero di queste carte è il riscontro di una nota estratta dal testamento di Nicola Fumo, nella quale l'artista dichiarava «filia legitima, et naturalis, et heredis universalis» una tale Felicia, e - in particolare - il valore associato all'avverbio *quondam*, con cui viene indicato che a quella data, il 27 luglio 1725, l'artista era ormai scomparso³⁵⁶. La notizia conferma quanto finora affermato dal solo De Dominici, il quale aveva osservato come lo scultore «fatto vecchio, e pervenuto circa agli anni ottanta dell'età sua, venne a morte a due di luglio, giorno dedicato alla Madonna delle Grazie, sua particolare avvocata nel 1725»³⁵⁷.

³⁵³ Si veda ASNa, Notai XVII secolo, Francesco Aniello Iannaccari, scheda 1331, prot. 8, 13 luglio 1699, ff. 123v-125v.

³⁵⁴ Da un'inedita polizza del 1718 sappiamo che Nicola Fumo, in qualità di amministratore dei beni della moglie Vittoria Molinaro, liquidò i denari ricavati dal monte di maritaggio del quondam Gregorio de Iuorio «à Pompeo de Napoli e Nicola de Mari mariti rispettivamente di Teresa et Elena Fumo», si veda ASBNa, Banco di Santa Maria del Popolo, giornale copiapolizze, matr. 856, 17 febbraio 1718, pp. 234-235.

³⁵⁵ Si rimanda alle considerazioni proposte nella sezione a lui dedicata.

³⁵⁶ La notizia è ricavata da un atto dell'anno successivo, indicato quale copia di un originale conservato dal notaio Nicola Gambardella, posto in apertura di uno dei diversi affari condotti da De Mari. La dispersione di gran parte del fondo di Gambardella ha reso vana l'individuazione del testamento dell'artista. Si veda ASNa, Notai XVII secolo, Francesco Aniello Iannaccari, scheda 1331, prot. 31, 9 settembre 1726.

³⁵⁷ DE DOMINICI 2003-2014, III, p. 361.

3.2 Dal blocco di marmo al colore scolpito. Nicola Fumo e Lorenzo Vaccaro nel circuito fanzaghiano.

Lo scenario delle arti a Napoli, al principio del Seicento, fu ampiamente dominato da presenze forestiere, toscane soprattutto ma anche romane e lombarde, e segnato, su più fronti, dalle travolgenti novità introdotte sia dal turbolento passaggio di Caravaggio in fuga verso Malta³⁵⁸, che trovò immediato riscontro in Battistello Caracciolo³⁵⁹ e Carlo Sellitto³⁶⁰, sia dal coevo arrivo di Cosimo Fanzago³⁶¹, favorito dalle possibilità di lavoro offerte dal proliferare di importanti cantieri architettonici, che videro l'egemonia di Giovanni Antonio Dosio³⁶² e Domenico Fontana³⁶³. In tale quadro fondamentale risultò l'apporto di Pietro Bernini³⁶⁴, il quale, dopo aver terminato le statue della cappella Ruffo ai Gerolamini e il gruppo della *Madonna col Bambino e San Giovannino* (fig. 25) per la Certosa di San Martino, si trasferì a Roma lasciando campo libero a Michelangelo Naccherino³⁶⁵ e Geronimo D'Auria³⁶⁶.

³⁵⁸ Per una visione d'insieme dell'ampia bibliografia sulla pittura del primo Seicento a Napoli si rimanda alle introduttive letture di Previtali, seguite da quelle di Leone de Castris e Causa fino alla nuova veste editoriale dei fondamentali contributi di Bologna, Pacelli, Papi e altri in occasione della recentissima mostra *Caravaggio Napoli*, del 2019, al Museo e Real Bosco di Capodimonte, a cura di Maria Cristina Terzaghi. Si veda PACELLI 1978, pp. 57-67; PREVITALI 1978; NAPOLI 2019, con bibliografia precedente.

³⁵⁹ Tra i primi aderenti alle novità introdotte da Caravaggio si distinse Battistello Caracciolo (1578-1635), per una conoscenza del pittore si rimanda a CAUSA 2000; TORINO 2019 con bibliografia precedente.

³⁶⁰ Carlo Sellitto (1581-1614) fu uno dei primi aderenti, insieme a Caracciolo, alla corrente naturalistica sviluppatasi in seguito al passaggio di Caravaggio a Napoli nel 1606. Per approfondimenti si veda NAPOLI 1977; PORZIO 2019 con bibliografia precedente.

³⁶¹ Cosimo Fanzago giunse a Napoli in piena temperie caravaggesca risentendone, come pone in risalto Spinosa, nel tratto realistico. A tale posizione si contrappone l'Abbate, che afferma: «non nego che un certo umor nero, un senso fortemente drammatico dell'esistenza spingessero la fantasia di Cosimo in una direzione intensamente realistica. Gli stessi celebri teschi che coronano la balaustra del cimitero dei padri nella certosa di San Martino sono quanto di più caravaggesco abbia prodotto la scultura del Seicento. Ma il gran fascino di Cosimo Fanzago sta in quel suo essere sempre, immancabilmente, "oltre"». Si veda SPINOSA 1976, pp. 10-26; LATTUADA 1997, pp. 23-24; NAVA CELLINI 1997, pp. 15-55; ABBATE 2002, p. 143; D'AGOSTINO 2011; PASCULLI FERRARA 2013; LOFANO 2014, pp. 123-143; LATTUADA 2015, pp. 373-381.

³⁶² Rilevante fu il trasferimento a Napoli al principio degli anni Novanta del XVI secolo del toscano Giovan Antonio Dosio (1533-1609), come attentamente posto in risalto nel profilo di architetto e scultore definito nel recente volume curato da Barletti. Si veda NAPOLI 2008; DEL PESCO 2016, pp. 261-272 con bibliografia precedente.

³⁶³ Domenico Fontana (1543-1607) fu chiamato nella capitale vicereale nel 1592. Per la sua attività napoletana cfr. PITTONI 2005; CURCIO, NAVONE, VILLARI 2011; DEL PESCO 2016, pp. 261-272; VERDE 2019 e bibliografia precedente.

³⁶⁴ Per inquadrare la singolare figura dello scultore Pietro Bernini (1562-1629) durante il periodo partenopeo si veda CAPOBIANCO 1989, pp. 53-56; D'AGOSTINO 1999, pp. 120-125; KESSLER 2005, pp. 52-60; CATELLO 2002, pp. 16-28.

³⁶⁵ Formatosi a Bologna nella cerchia di Giambologna e Vincenzo de' Rossi, Michelangelo Naccherino (1550-1622) fu uno dei più abili fonditori attivi a Napoli e decisivo fu il suo contributo in questo settore, che rappresentò una novità assoluta nella capitale, come si può vedere nel *Sant'Andrea* e nel gruppo di *San Matteo e l'Angelo* per le rispettive cappelle ad Amalfi e Salerno. Si veda NAVA CELLINI 1997, pp. 15-55; PARRONCHI 1997, pp. 83-100; KUHLEMANN 1999; COIRO 2018, pp. 57-67; RESTAINO 2019, pp. 199-222.

³⁶⁶ Il contatto di Geronimo D'Auria con Fanzago si rivela fondamentale per inquadrare i successivi risvolti professionali di quest'ultimo, che nel processetto prematrimoniale dichiarò di vivere in un appartamento di proprietà dell'artefice. Questo nesso dovette stimolare la particolare interazione fanzaghiana con le distinte



25. P. Bernini, *Madonna con il Bambino e San Giovannino*, Napoli, Certosa di San Martino.

maestranze, come dimostra la stima che nutriva per le opere di Borghetta in Santa Maria la Nova, in merito alle quali si veda la nota 412 in questo stesso testo. Su D'Auria si rimanda ad ABBATE 2001, pp. 257-260; GAETA 2000; NALDI 2011, pp. 15-36; GRANDOLFO 2011-2012; GAETA, DE MIERI 2015, pp. 9-29 con bibliografia precedente.

Nuovi stimoli furono promossi dalla proficua collaborazione fra le maestranze, che vide coinvolti Jacopo Lazzari nei lavori ai Gerolamini³⁶⁷ e Angelo Landi impegnato contemporaneamente nelle opere dell'Annunziata³⁶⁸, sotto la direzione del Dosio, e nei progetti di Fontana³⁶⁹. Il giovane Cosimo giunse nella capitale vicereale - come lui stesso testimonia - «per impararmi l'arte di scolpire in marmo», a cui grande slancio diede la dinamica circolazione di modelli tra marmorari e scultori favorita dal contatto con Landi, che diventerà il suocero e suo socio d'affari, e D'Auria, nelle cui case alla Duchesca dichiarò di abitare da circa quattro anni³⁷⁰. A partire dagli anni Trenta, egli controllò per gran parte del secolo il mercato artistico partenopeo con una poliedrica bottega, divenendo quell'«eccellente professore» tanto acclamato da Bernardo De Dominicis³⁷¹ e a cui si contrapposero nella realizzazione di partiti ornamentali soltanto Jacopo e Dionisio Lazzari³⁷².

Interessante si presenta il profilo di Ercole Ferrata e la sua consapevole evoluzione da “marmoraro” a scultore attuata in considerazione di una prima attività svolta a Napoli nell'orbita di Fanzago, negli anni centrali dell'affermazione dell'artista, il quale, impegnato in diversi incarichi per committenze ecclesiastiche e aristocratiche, dovette per forza delegare la realizzazione di ornamenti decorativi ad altri scultori³⁷³. Sebbene le fonti non dicano nulla del

³⁶⁷ Jacopo Lazzari (1574-1640) giunse a Napoli al principio del Seicento dopo aver trascorso quattro anni a Roma, dove prese parte alle numerose opere di marmo che in città si realizzavano. Il suo apporto nell'arte statuaria è stato attentamente analizzato da Iorio in *Jacopo Lazzari e l'arte del commesso marmoreo a Napoli. 1600-1640*. Si veda la scheda biografica di P. Di Maggio in NAPOLI 1984, II, pp. 203-205; DI MAGGIO 1985, pp. 133-139; IORIO 2013 con bibliografia precedente.

³⁶⁸ Il toscano Angelo Landi è documentato a Roma, nel 1578, dove dovette inserirsi con successo nel contesto artistico per poi trasferirsi a Napoli. Si veda CAPOBIANCO 1985, pp. 197-199.

³⁶⁹ Documentata è l'attività di Angelo Landi a Napoli svolta sotto la direzione di Fontana sia in opere urbane, quali la *Fontana della Sirena* e la *Fontana del Nettuno* o nel rifornimento di pezzi di marmo per altri artisti, come due pezzi venduti al Naccherino per la *Fontana di Santa Lucia*, sia in complessi scultorei, come le cripte delle cattedrali di Amalfi e Salerno. Si veda KUHLEMANN 1999, p. 293; STARACE 2001, pp. 175-197; VERDE 2008, pp. 81-96; RESTAINO 2019, pp. 199-222.

³⁷⁰ Le prime notizie del legame di Landi con Fanzago ci vengono dal contratto di società stipulato nel 1612, nel quale Landi si dichiara «capomastro de opera de quadri di marmo e d'architettura» e Fanzago «maestro di scultura di marmo». Due qualifiche precise che stabilivano anche i ruoli di competenza, ad esempio se Landi spettava «negotiare, esigere, pagare, designare et indirizzare le opere, con ponerci quella capitania di marmi che bisognerà, et detto Cosmo debbia assistere di persona et lavorare di propria mano», ovviamente con differenti profitti. Tale impostazione avvalorò l'idea della D'Agostino di identificare Landi proprio con quell'Angelo Lando fiorentino che forniva marmi già nel 1597 per la cappella del Sacramento a San Giovanni in Laterano. Inoltre, Fanzago sposerà la figlia di Landi, Felicia, sempre nel 1612. Cfr. CECI 1921, p. 143; PROTA GIURLEO 1986, p. 12; STRAZZULLO 1987, p. 197; DI CASTRO 1994, p. 25; D'AGOSTINO 2011, pp. 27-28, nota 47.

³⁷¹ DE DOMINICI 2003-2014, III, pp. 331-354.

³⁷² Dionisio Lazzari (1617-1689) si formò a fianco del padre Jacopo, con il quale incentivò l'evoluzione stilistica del commesso marmoreo da un gusto tardomanierista, di matrice tardo-romana, a forme naturalistiche, con ornati fitomorfi e caleidoscopici, segnando l'avvio della nuova stagione Barocca a Napoli. Si veda MORMONE 1968, pp. 158-167; la scheda biografica di P. Di Maggio in NAPOLI 1984, pp. 201-203; DI MAGGIO 1985, pp. 133-139; MARTINELLI MARIN 1996, pp. 13-22.

³⁷³ La figura di Ercole Ferrata fu una di quelle decisive per gli sviluppi dell'arte statuaria partenopea della seconda metà del Seicento, come dimostrato i recenti studi presentati in *Ercole Ferrata (1610-1686) da Pellio all'Europa*, in cui rilevanti sono le riflessioni in merito alle ripercussioni del contatto di Ferrata con Fanzago sullo scenario napoletano. Si veda NAVA CELLINI 1961, pp. 37-44; COIRO 2006, pp. 96-107; D'AGOSTINO 2007, pp. 71-91; COIRO 2010, pp. 469-504; BACCHI, NOVA, SIMONATO 2019; COIRO 2019, pp. 36-65; SPIRITI, FACCHIN 2019.

rapporto tra i due, come ha sottolineato Coiro³⁷⁴, è plausibile che Ferrata lavorò nella capitale vicereale alle dirette dipendenze del maestro, se non proprio al fianco suo e di Giuliano Finelli³⁷⁵, come comprova la polizza per due statue dell'altare maggiore dell'Annunziata³⁷⁶. Tale contiguità vide però prevalere maggiormente su Ferrata la corrente ritrattistica di Finelli³⁷⁷, che favorì in maniera preminente - rispetto allo stesso soggiorno a Roma di Fanzago - l'affermazione a Napoli di un linguaggio di più stretta derivazione dal barocco romano, come dimostrano i *Santi Pietro e Paolo* della cappella di San Gennaro in Duomo³⁷⁸. Caratteri confermati, poi, dalla



26. A. Bolgi, (part.) *Cappella Cacace*, Napoli, chiesa di San Lorenzo Maggiore.

vicenda napoletana del carrarese Andrea Bolgi, segnatamente in riferimento ai busti scultorei degli esponenti della famiglia Cacace in San Lorenzo Maggiore (fig. 26)³⁷⁹.

³⁷⁴ Si veda COIRO 2019, p. 230.

³⁷⁵ Giuliano Finelli (1601-1657), dopo una prima formazione ricevuta da Naccherino, si trasferì a Roma dove fu immediatamente assunto da Bernini che, come primo aiutante nello studio, lo impiegò negli effetti più virtuosi delle opere degli anni Venti. Montagu sottolinea che sebbene «è fuori questione che sia stato Bernini a concepire l'immagine della metamorfosi di Dafne, inseguita da Apollo, in albero di alloro [...], la trasformazione del marmo duro eppur così fragile in radici, ramoscelli e capelli mossi dal vento fu in gran parte opera di Giuliano Finelli». Il sodalizio col maestro durò solo pochi anni a causa della delusione per l'assegnazione a Bolgi della statua di Sant'Elena in San Pietro. Cfr. MORMONE 1956; NAVA CELLINI 1960, pp. 9-30; MONTAGU 1991, p. 104; WITTKOWER 1993, pp. 260-261; BACCHI 2009, pp. 136-163; ANDREI, CIARLO, ORIGLIA 2019.

³⁷⁶ Il complesso dell'Annunziata fu banco di prova per i tanti giovani che tentarono di affermarsi nel campo artistico. D'Addosio sin dal principio del Novecento ha pubblicato una polizza, del 1641, in riferimento alla commissione a Ferrata delle due statue dell'altare maggiore, purtroppo distrutto nell'incendio del 1757. Cfr. D'ADDOSIO 1914, p. 844; la scheda biografica di K. Fiorentino in NAPOLI 1984, p. 190; D'AGOSTINO 2007, pp. 71-72; COIRO 2019, p. 230.

³⁷⁷ Nava Cellini già nel 1961 avvertiva l'importante interazione di Ferrata con l'ambiente della capitale vicereale così ricco e vario di esperienze, che non si può definire provinciale - come lo percepiva Wittkower - ma soltanto diverso da quello di Roma. Tale periodo fu rilevante soprattutto per il contatto con Giuliano Finelli sottolineato dalla studiosa in riferimento al *Ritratto di Carlo Maria Caracciolo* nella cappella Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara, eseguito chiaramente dallo scultore su modello di Finelli, al quale solo l'anno precedente la studiosa aveva confermato l'attribuzione, nell'ambito di un lavoro di bottega. Si veda NAVA CELLINI 1960, pp. 9-30; NAVA CELLINI 1961, pp. 41-42; COIRO 2006, p. 96; COIRO 2019, pp. 232-233.

³⁷⁸ Cfr. CATELLO 1977, p. 59; STRAZZULLO 1978, pp. 73, 135-138; BACCHI 1996, p. 806.

³⁷⁹ L'attenzione rivolta alla schiera degli allievi e collaboratori di Gian Lorenzo Bernini ha coinvolto anche il carrarino Andrea Bolgi, sul quale si veda MARTINELLI 1959, pp. 137-158; CAFARELLI 2001, pp. 193-212; LOFANO 2016, pp. 241-287; GASTEL 2019, pp. 255-259; ANDREI 2019, pp. 17-38; ANDREI, CIARLO, GIOMETTI 2019.

Dopo il ritorno a Roma di Finelli e la parentesi partenopea di Bolgi, intrigante fu la scelta di Fanzago di dedicarsi al campo dell'architettura, trasformando la cerchia dei collaboratori in un'organizzata fazione con «il carattere di “impresa”, che assumeva incarichi per qualsivoglia sorta di lavoro»³⁸⁰. In pochi casi egli operò direttamente, lasciando piuttosto spazio ai giovani di adoperarsi nei cantieri o nell'*atelier* sotto la sua direzione. Così facendo mise alla prova le sue doti di impresario per la posizione cardine svolta nel dialogo tra i committenti e gli artisti.

Simile fu l'esperienza del poliedrico Dionisio Lazzari, il quale, si distinse sia nelle opere di architettura sia come disegnatore di apparati marmorei, oltre che come progettista di stucchi, argenti e mobilia in legno³⁸¹. In particolare, la gestione della società ereditata alla morte del padre, insieme a Simone Tacca e Francesco Valentino, gli consentì di potenziare nel tempo le capacità imprenditoriali³⁸². Egli alla vivace cromia di Fanzago seppe accostare «una visione più movimentata, la ricerca di una spazialità aperta più che *bizzarramente* concettuale»³⁸³. Innegabile fu l'influenza del filone naturalistico-decorativo, che li vide protagonisti, sul ricambio generazionale attivo nei diversi usi dello scalpello senza tuttavia eludere le citazioni della coeva produzione romana di Gian Lorenzo Bernini³⁸⁴.

Dall'ombra di Fanzago si distaccò, nel corso del Seicento, il percorso di Andrea Falcone, che - come ricorda Carlo Celano - «se prevenuto non era dalla morte nel fiore dell'età sua, avrebbe lasciato di sé ottima memoria nell'opere sue»³⁸⁵. Un primario ruolo nella statuaria seicentesca gli è stato riconosciuto da Oreste Ferrari, che ha considerato quali esiti di eccellente fattura il *Sepolcro di Giulio Mastrilli* nella chiesa del Purgatorio ad Arco e i due grandi rilievi con la *Madonna* e con l'*Allegoria delle Opere di Misericordia* sulla facciata del Pio Monte

³⁸⁰ FERRARI 1970, p. 1299. La critica ha già da tempo osservato che tra il 1635 e il 1645 Fanzago era attivo in oltre 20 cantieri per committenti ecclesiastici e aristocratici, il che lo condizionò a suddividere le mansioni tra gli specialisti della sua bottega, in particolare nella fabbrica di San Martino. Cfr. CANTONE 1969c, p. 227; CAUSA 1973, pp. 44-45; FERRARI 1984, pp. 148-149; NAPOLI 2003, pp. 209-218.

³⁸¹ La dinamicità dimostrata da Lazzari in svariati settori artistici, seppur comprovata da una consistente documentazione, necessita di ulteriori sviluppi. Rilevante fu in particolare il ruolo di impresario che, sulle orme di Fanzago, svolse nei confronti di altri artisti, come si è provato ad evidenziare per Lorenzo Vaccaro e Nicola Fumo. Si veda MORMONE 1968, pp. 158-167; DI MAGGIO 1985, pp. 133-139; RUOTOLO 1993, pp. 171-178; MARTINELLI MARIN 1996, pp. 13-22; IORIO 2011, pp. 289-426.

³⁸² Approfondimenti riguardo alla prima formazione nella società del padre sono offerti dal lavoro di ricerca di Iorio mentre per i due soci Simone Tacca e Francesco Valentini si rinvia alle brevi biografie nel catalogo *Civiltà del Seicento*. Si veda PROTA GIURLEO 1957, pp. 90-95; la scheda di F. Capobianco in NAPOLI 1984, II, p. 227; la scheda di R. Pastorelli in NAPOLI 1984, p. 233; IORIO 2013, pp. 108-130.

³⁸³ ABBATE 2002, p. 200.

³⁸⁴ Sull'ascendente di Bernini a Napoli cfr. ELIA 1942; LATTUADA 1992, pp. 645-670; RIZZO 1994, pp. 149-157; RIZZO 2001, pp. 97-112; RIZZO 2011, pp. 213-231; RIZZO 2014, pp. 281-305.

³⁸⁵ CELANO 1692, I, f. 162. Un discepolato di Andrea Falcone (1631-1675) presso la bottega di Fanzago, anche se menzionato da De Dominicis, è sempre stato contestato dalla critica. Il suo singolare profilo, tra classicismo e barocco, è stato evidenziato da Lattuada e definito nella tesi di dottorato dedicatagli da Starita. Si veda DE DOMINICIS 2003-2014, III, pp. 355-357; LATTUADA 1997, pp. 169-204; STARITA 2010-2011; COIRO 2010, pp. 469-504. Secondo il biografo, inoltre, in seguito all'apprendistato fanzaghiano effettuò un periodo di studi a Roma, dove l'artista è documentato, nel 1659, con i due putti eseguiti a Sant'Agnese in Agone, cfr. EIMER 1971, II, p. 474; LATTUADA 1985, pp. 157-160; FERRARI, PAPALDO 1999, p. 8.

della Misericordia³⁸⁶. Uno scultore «notevole [...] per l'elevato grado qualitativo, ma anche [...] unico caso di convergenza - sia pure ancor non molto sviluppata - della scultura sulle posizioni più avanzate della contemporanea pittura»³⁸⁷. Inoltre, Falcone fu uno degli artisti a maturare una preferenza per il gusto classicistico, riscontrato nella *Prudenza* della cappella della Purità in San Paolo Maggiore³⁸⁸. Tale indirizzo ricevette particolare apprezzamento a Napoli con la produzione di François Duquesnoy, che ne aveva lasciato traccia nel *fregio con putti* (fig. 27) dell'altare Filomarino³⁸⁹.



27. F. Duquesnoy *Fregio con putti*, Napoli, chiesa dei Santi Apostoli.

De Dominicis ribadisce come «pervenuto infine il cavaliere ad una gran vecchiezza era solamente adoperato in far disegni, modelli, ed assistere col consiglio nelle imprese più difficili» i molti discepoli, tra cui “grande onore” gli fece Lorenzo Vaccaro, seguito dal figlio Carlo Fanzago, Andrea Falcone, Domenico Antonio Cafaro e, singolarmente, dallo scultore ligneo Nicola Fumo³⁹⁰. Tuttavia, un diretto rapporto con quest'ultimo è da sempre stato confutato dalla critica moderna a favore di un apprendistato svolto sotto l'egida degli specialisti

³⁸⁶ Ferrari riteneva il De Dominicis inattendibile data la sua erronea attribuzione a Falcone della *Madonna col Bambino* e dei monumenti funebri dei Firrao in San Paolo Maggiore, che sono invece opere di Mencaglia, Landini e Finelli. Si veda NAVA CELLINI 1960, pp. 24-25; FERRARI 1970, p. 1302; LATTUADA 1985, p. 178; IORIO 2011, pp. 289-426.

³⁸⁷ FERRARI 1970, p. 1304.

³⁸⁸ Il carattere classicista di Falcone trova conferma nella segnalazione di «due puttini di mezzo rilievo di gesso de Fiammengò» tra i beni della sua bottega che il fratello Giacinto acquistò da Carmine, consistenti in bozzetti, marmi, stucchi e modelli di creta. Tale notizia è una traccia importante per ricostruire la fortuna della produzione di François Duquesnoy a Napoli, i cui rapporti con la capitale sono noti anche per la presenza del fratello Jérôme, citato nell'ambito di una vertenza giudiziaria tra Cosimo Fanzago e Cesare Firrao. Cfr. LATTUADA 1985, pp. 157-160; D'AGOSTINO 2007, pp. 71-79; STARITA 2011, pp. 454-456.

³⁸⁹ Per una visione d'insieme sulla commissione Filomarino ai Santi Apostoli si veda NAVA CELLINI 1977, pp. 26-38; LORIZZO 2006.

³⁹⁰ DE DOMINICI 2003-2014, III, p. 353. Bulifon nei suoi *Giornali* al 13 febbraio 1678 registra: «finì di vivere in età di 87 anni il Cavalier Cosimo Fanzago. Ma non morirà mai la sua fama, essendo stato architetto famosissimo e scultore eccellentissimo». Dopo l'attento studio monografico sullo scultore condotto da D'Agostino, si avverte la necessità di una più ampia riflessione sull'entità della bottega fanzaghiana, anche in considerazione degli sviluppi della statuaria in legno. Cfr. BULIFON 1690, p. 217; D'AGOSTINO 2011, pp. 300-303.



28. G. Colombo, *Monumento funebre di Anna Maria Arduino*, Napoli, chiesa di San Diego all'Ospedaletto.

del settore, *in primis* Gaetano Patalano che fu però più giovane di lui e, inoltre, era alle prese con la formazione presso i Perrone quando Fumo inaugurò la sua produzione autonoma³⁹¹. Numerose rispetto alla questione erano le perplessità di Prota Giurleo, il quale riteneva plausibile come «il Fumo da vecchio si vantasse d'esser stato discepolo del Fanzago, e che tale vanteria sia stata raccolta dal De Dominicis e dal Giannone, ed è anche possibile che talvolta il Fanzago si sia servito del Fumo per farsi far da lui di quei modellini di legno che soleva mostrare ai suoi committenti perché vedessero in maniera più plastica i progetti ch'egli faceva di altari, cappelle, chiese, ecc.»³⁹². La coesistenza di competenze marmoree e lignee all'interno della stessa bottega trova sicuri punti di riferimento, per il Cinquecento, nel percorso di Giovanni Marigliano, detto il "Nolano", divenuti fugaci poi nel secolo successivo. Abbate in merito alla vicenda ha osservato che una «permeabilità tra le due specialità della scultura, in marmo e in legno, non era particolarmente sviluppata», in quanto il riscatto della statuaria, specialmente lignea, dalla condizione meramente

³⁹¹ La revisione della documentazione archivistica ha consentito di individuare i rapporti familiari di Nicola con i maestri Filippo e Giacomo Antonio Fumo, stabilendo come l'artista giunse a Napoli già con una formazione nell'intaglio ligneo. Si veda DI LUSTRO 1993, p. 41; BORRELLI 2005b, p. 19; CASCIARO 2007a, pp. 221-245; CASCIARO 2007c, p. 62; CASCIARO 2007d, p. 246; DI LIDDO 2008, pp. 94-128; MEROLA 2017b, pp. 75-77.

³⁹² PROTA GIURLEO 1986, p. 14.

artigianale avvenne soltanto in relazione alla pittura, tramite l'esercizio del disegno e il largo impiego della policromia³⁹³.

Il solo caso di "contaminazione", documentato per tutto l'arco della carriera, è quello di Giacomo Colombo, autore delle parti figurative, cioè dei due ritratti e dei quattro putti marmorei, nei *monumenti funebri dei Principi di Piombino* (figg. 28- 29) in San Diego all'Ospedaletto a Napoli (1703-1704), che «essendo condotti con la nobile idea, disegno, ed assistenza del Solimena, riuscirono di quella bontà che in essi si ammira nel componimento del tutto e nella perfezione delle parti»³⁹⁴. Nutrita fu la gamma di interventi a cui Colombo partecipò, nel primo decennio del Settecento, dalla fabbrica dell'Annunziata di Marcianise, alla rifinitura delle decorazioni a intaglio dell'altare maggiore della cattedrale di Andria o della chiesa della Madonna del Lauro a Meta di Sorrento³⁹⁵.

Singolare fu però il progetto della mensa della cappella dedicata al santo patrono nel Duomo di Napoli, fregiata «con preziosi marmi di porfido, con ornamenti di rame indorato e di

29. G. Colombo, *Monumento funebre di Niccolò Ludovisi*, Napoli, chiesa di San Diego all'Ospedaletto.



³⁹³ ABBATE 2009, p. 87. Lo studioso pur condividendo l'idea di una diretta filiazione di Fumo da Patalano, non trascurava del tutto la possibilità di un suo contatto con Fanzago sebbene un peso determinante ebbero i pittori Luca Giordano e Francesco Solimena, come dimostrano le interessanti riflessioni sul tema dell'unità delle arti offerte da Gaeta, cfr. ABBATE 2002, p. 156; GAETA 2006, pp. 139-156.

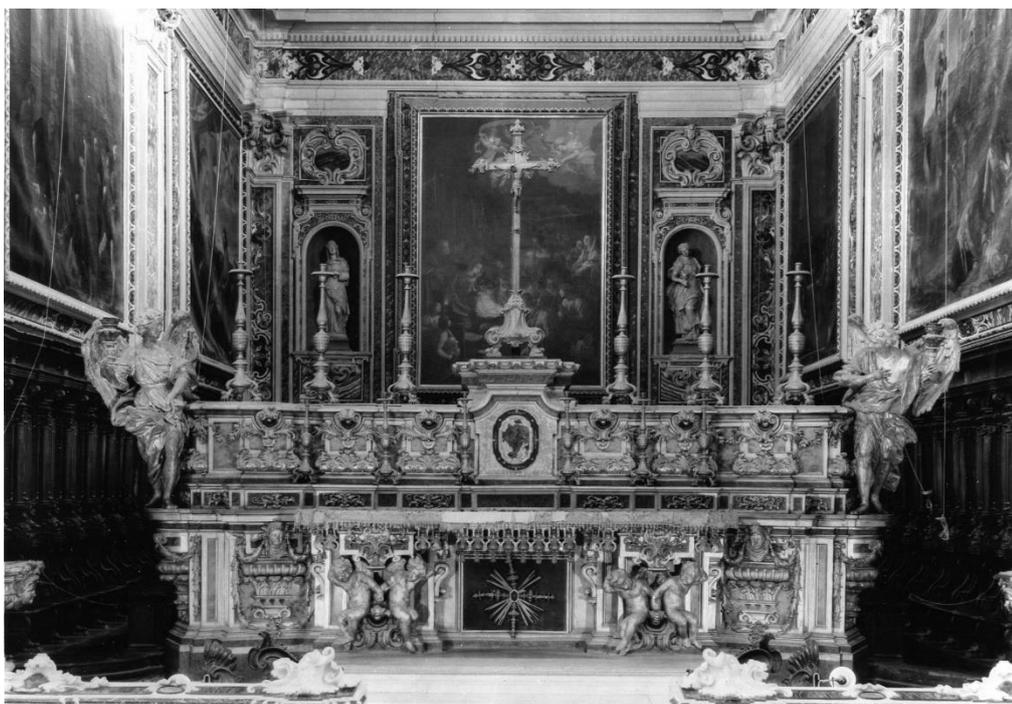
³⁹⁴ DE DOMINICI 2003-2014, III, pp. 734-735. Le notizie edite rendono conto del sodalizio con Solimena, che De Dominicis apprezza nella sola prospettiva di far brillare l'astro del pittore, di cui non è da sottovalutare il ruolo "accademico". Si veda FARAGLIA 1885, p. 447; la scheda di G.G. Borrelli in NAPOLI 1984, pp. 170-171; RIZZO 1983, p. 224; RIZZO 1994, pp. 149-157; PAVONE 2013, pp. 37-48; CAROTENUTO 2013, pp. 49-59.

³⁹⁵ Prime riflessioni sull'entità del lavoro di Giacomo Colombo nell'arte marmorea sono avanzate da Borrelli nella tesi di dottorato sull'attività di Domenico Antonio Vaccaro, corredata da una ricca appendice documentaria sviluppata nel successivo volume *Sculture in legno di età barocca in Basilicata*. Cfr. BORRELLI 1996-1997; BORRELLI 2005b, p. 26 con bibliografia precedente.



30. G. Colombo, (part.) *Ritratto di Carlo VI d'Asburgo*, Napoli, chiesa di Santa Teresa degli Scalzi.

argento, con puttini che adornano così i capi altare che nel mezzo, ov'è situata la Croce, [sono] in atto di adorarla [...]»³⁹⁶. Nell'esecuzione determinate fu la rete di relazioni tra le diverse personalità coinvolte, evidenziata da Carotenuto, orientate secondo la regia solimenesca nel perseguimento di un linguaggio comune³⁹⁷. Tale condizione emerge nelle pretese dei Deputati, i quali «acciocché l'opra fusse con maggior perfezione riuscita, pregarono il mentovato Signor Francesco di farla fare in sua casa, dove non potea giamai mancare la sua assistenza giorno per giorno»³⁹⁸. L'aspetto di maggior rilievo fu la richiesta di realizzare un modello di legname, a grandezza naturale, nella «stanza sta li Regij Studi»³⁹⁹. All'opera parteciparono il maestro d'ascia Giuseppe d'Eboli, gli intagliatori Carmine Sarnelli e Pietro Vitale, l'argentiere Domenico d'Angelo, l'indoratore Carlo Gallozza e lo scultore Giacomo Colombo pagato, in particolare, per «l'opra della scoltura di legno da lui fatta nel medesimo sopraddetto modello [...] due angeloni, due puttini, due cherubini con l'ali, sei mascarelle sulle mensole del secondo gradino, et una mezza figura di San Gennaro di basso rilievo sita nel medaglione sotto la mensa»⁴⁰⁰.



31. F. Solimena, G. Colombo, *Altare maggiore*, Napoli, Certosa di San Martino.

³⁹⁶ DE DOMINICI 1742-1745, III, p. 620.

³⁹⁷ Carotenuto ha osservato come la parcella di Solimena, notevolmente maggiore rispetto a quelle delle altre maestranze, consenta di sottolineare il ruolo primario da lui svolto, in qualità di capobottega. Si veda CAROTENUTO 2013, p. 52.

³⁹⁸ CATELLO, CATELLO 1977, p. 410.

³⁹⁹ STRAZZULLO 1978, p. 114. La notizia segnalata da Strazzullo è corroborata dai riscontri documentari presentati da Carotenuto, in cui si percepisce l'entità delle personalità coinvolte, pagate per «magisterio di falegname, intagliatori, e scoltura» cfr. CAROTENUTO 2013, p. 51.

⁴⁰⁰ Si veda CATELLO, CATELLO 1977, pp. 23, 409-413; STRAZZULLO 1978, pp. 114-116; RIZZO 1994, p. 155; PISANI 1996, pp. 179-190; RIZZO 2001, p. 244; NAPPI 2002, pp. 91-99; RIZZO 2004, p. 205, doc. 57; CATELLO 2009, pp. 10, 13; CAROTENUTO 2013, pp. 49-59; LOFANO 2016, pp. 71-86.

Altro esempio del proficuo contatto stabilito da Solimena con Colombo, in questo stretto giro di anni, fu la collaborazione ai lavori dell'altare della Certosa di San Martino (fig. 31), dove lo scultore eseguì ancora una volta elementi d'intagliatura, quali «puttini seu Angioli con una Colomba e raggi di legname, et altri ornamenti»⁴⁰¹. Nel 1715 fu impegnato, invece, al *Ritratto di Carlo VI d'Asburgo* (figg. 30 e 33) in Santa Teresa degli Scalzi con l'ausilio del pittore Giacomo Del Po', dove «il vigoroso plasticismo con cui è trattato il marmo, nella ricerca di un rapporto tra introspezione psicologica e rappresentazione aulica del personaggio effigiato, si devono alla maestria del Colombo»⁴⁰², e si impegnò anche a collaborare con i marmorari Lorenzo Fontana e Giovanni Raguzzino insieme allo scultore Matteo Bottigliero nella realizzazione napoletana del cappellone di San Domenico in Santa Caterina a Formiello (fig. 32)⁴⁰³.

33. C. Colombo, *Ritratto di Carlo VI d'Asburgo*, Napoli, chiesa di Santa Tera degli Scalzi.



32. G. Colombo e aiuti, Napoli, chiesa di Santa Caterina a Formiello, Cappellone di San Domenico.



⁴⁰¹ FARAGLIA 1885, p. 447. Si veda anche CAUSA 1973, pp. 47, 109-110; PISANI 1996, pp. 185-186, 190-192.

⁴⁰² Si veda la scheda di G.G. Borrelli in NAPOLI 1984, p. 167.

⁴⁰³ Il cantiere del cappellone di San Domenico in Santa Caterina a Formiello è un vero esempio di collaborazione tra varie maestranze, in quanto Colombo si vide conferire la direzione dei lavori dai domenicani, per motivi non chiari, scalzando prima Sanfelice e poi Fontana. Nella documentazione risaltano le continue sollecitazioni dei padri per il conseguimento dell'opera, che probabilmente portò l'artista a non eseguire la pala marmorea prevista sull'altare, sostituita dalla tela raffigurante *San Domenico che sconfigge gli Albigesi* di Giacomo Del Po'. Si veda la scheda di N. Spinosa in NAPOLI 1980, p. 46; BORRELLI 2005b, pp. 26-27; D'ANGELO 2018, pp. 93-98.

La cooperazione con distinte maestranze pittoriche, di cui De Dominicis estremizzò l'amicizia con il celebre Francesco Solimena, dovette motivare il suo ingresso, nel 1689, nella Corporazione dei Pittori di cui divenne perfino Prefetto, probabilmente grazie alla rilevante attività svolta in tale ambito⁴⁰⁴. Prova di ciò, secondo Letizia Gaeta, va individuata nelle numerose tele elencate nell'inventario del 1731, poiché plausibile è «che le copie fossero state realizzate proprio dal Colombo; [e] non mancano tra l'altro quadretti con 'accademie', ovvero studi di nudi, esercitazioni sull'anatomia della figura umana»⁴⁰⁵. Il nutrito *corpus* è, dunque, un segnale della costante pratica nell'esercizio del disegno e dell'interazione con i coetanei pittori, costituendo un interessante portfolio di modelli da sfruttare all'occorrenza. Tra le tante “copie”



34. G. Colombo, *Annunciazione*, Sant'Arsenio, chiesa di Santa Maria Maggiore.

si distinguono una «effigie della Vergine in Assunzione» riprodotta da un'opera di Luca Giordano o, ancora, la replica della *Santissima Annunziata* di Solimena⁴⁰⁶, che di sicuro dovette

⁴⁰⁴ Per notizie sulla Corporazione dei Pittori si veda STRAZZULLO 1962a, p. 28

⁴⁰⁵ L'attenzione di Colombo nei confronti della pratica pittorica è attestata dalla considerevole mole dei quadri presenti nell'inventario dei beni, edito da Borrelli, tra cui si nota «uno cartone di palmi otto, e dodici coll'effigie della Vergine, e San Domenico disegnato da Giacomo del Po», da mettere in relazione al dipinto in Santa Caterina. Si veda BORRELLI 2005b, pp. 98-107:106; GAETA 2006, p. 515.

⁴⁰⁶ BORRELLI 2005b, pp. 105-106.

favorire la “bella mossa” del gruppo scultoreo dell’*Annunciazione* (fig. 34) in Santa Maria Maggiore a Sant’Arsenio, firmata e datata 1709⁴⁰⁷. Opera fondamentale nel ricostruire l’attività pittorica di Colombo per la preziosa composizione scenografica, in quanto presenta una pala dipinta (fig. 35), con puttini e raggiera di volti alati, a sfondo dei personaggi. Tracce di questa produzione si riscontrano anche nella controversia risolta, nel 1704, con i committenti della maestosa *Pietà* della Collegiata di Eboli che, come si legge dalla perizia, doveva avere come fondino una «tela di prospettiva di Montecalvario»⁴⁰⁸.

La pala - nonostante le deturpazioni successive - è stata recentemente individuata in tre pannelli dipinti con angeli piangenti, a figura intera, e teste di cherubini miste a turbolenti masse nuvolose, che si dissolvono al tocco della luce dorata che inonda la parte superiore⁴⁰⁹. La poliedricità di Colombo, messa in scena sia



35. G. Colombo, (part.) *Annunciazione*, Sant’Arsenio, chiesa di Santa Maria Maggiore

nelle arti pittoriche sia scultoree, è infine comprovata dalla partecipazione, nel 1718, alla Corporazione degli scultori e marmorai, a cui singolarmente aderì anche lo stesso Nicola Fumo,

⁴⁰⁷ Una completa convergenza dei modelli di Colombo verso le istanze pittoriche solimenesche è dimostrata dal puntuale confronto presentato da Gaeta tra l’*Angelo annunciante* del gruppo scultoreo a Sant’Arsenio con il particolare della figura alata, sulla destra, nella tela della *Resurrezione* a Vienna. Si veda la scheda di L. Gaeta in PADULA 1990, p. 177; GAETA 2006, pp. 144-145.

⁴⁰⁸ BORRELLI 2005b, p. 93. Il contratto di commissione della *Pietà* per l’omonima Collegiata a Eboli è del 1696 ma l’artista tardò nella consegna, dato che, come lui stesso dichiarò, l’opera «era stata perfettionata non solamente nel modo, e forma [...] ma assai più di miglior forma», incontrando il parere favorevole degli esperti chiamati a valutarla, cioè Domenico Di Nardo, Giacomo Bonavita e Vincenzo Ardia. Il saldo finale è del 1709 in occasione del quale Colombo afferma «da anni sette in circa, da me si fe’ una statua di *Santa Maria della Pietà* con rame seu stampa per servizio di detta Collegiata», espediente cui spesso si ricorreva per favorire la diffusione delle immagini scolpite. Cfr. TAVARONE 1996, pp. 85, 87; GAETA 2007b, pp. 88-89.

⁴⁰⁹ Si veda PECCI 2019, pp. 57-67. La configurazione scenografica si è potuta ricostruire grazie all’importante perizia del 1704 edita in BORRELLI 2005b, p. 93.

del quale De Dominicis segnala «un bassorilievo di marmo con l'effigie di san Gennaro maestrevolmente condotto» nella chiesa partenopea di San Pietro a Majella⁴¹⁰.

La questione del dialogo tra le *arti sorelle* fu però molto più complessa di quanto finora sottolineato e questo emerge nell'elogio che De Lellis fece della cappella Cacace in San Lorenzo Maggiore a Napoli, osservando come i due busti scolpiti dal carrarese Andrea Bolgi mostrassero «la gara che sempre have havuto lo scarpello col pennello, se i suoi sottilissimi intagli sembrano più tosto dipinti che scolpiti»⁴¹¹. I termini del paragone interessarono però un numero maggiore di artisti, innescando nessi tra i distinti specialisti delle botteghe, dai quali non fu esente neanche Cosimo Fanzago. Singolare a riguardo è il consenso che dimostrò l'artefice in occasione della realizzazione della macchina d'altare in Santa Maria la Nova, dato il reimpiego nella sistemazione seicentesca delle statue lignee - dipinte come fossero di bianco marmo - di *San Francesco* e *Sant'Antonio* di Agostino Borghetta, «ch'egli stimava di somma perfezione»⁴¹².

La letteratura di periegesi, inoltre, segnala l'intreccio di relazioni che Fanzago ebbe con diversi maestri e scultori del settore. Celano, in particolare, nel descrivere la chiesa del Carmine Maggiore ricorda la decorazione - tuttora presente - del soffitto di «legnami intagliati e dorati», con la figura centrale della *Madre Santissima del Carmine*, commissionata dal Cardinale Filomarino a Giovanni Conte, «allievo del cavalier Cosimo»⁴¹³. Frammentaria è la conoscenza dell'artista, circoscritta finora a esigue polizze in merito all'esecuzione di una *Madonna del Rosario* per Giovanni Paolo Ursino⁴¹⁴ e di un *Arcangelo Raffaele con Tobia* pagato per ordine del Viceré Conte di Castrillo⁴¹⁵. A esse era associata la perdita «immagine in legno dell'altare maggiore della *Santissima Trinità*» all'Ospedale dei Pellegrini e la grande *Aquila* (fig. 39) che sostiene il pergamo, uno «de' più belli che in questo genere siano in Napoli; [...] tutto di legname radice di noce e, considerato bene, vedesi come la natura sa scherzare nelle piante medesime,

⁴¹⁰ DE DOMINICI 2003-2014, III, p. 359. La partecipazione alla Corporazione dei marmorai è registrata in un atto pubblicato da Borrelli; mentre Rizzo ha proposto di identificare il bassorilievo citato da De Dominicis con quello di analogo soggetto nella cappella di San Pietro Celestino. Si veda RIZZO 2001, p. 54, fig. 30-32; BORRELLI 2005b, p. 96.

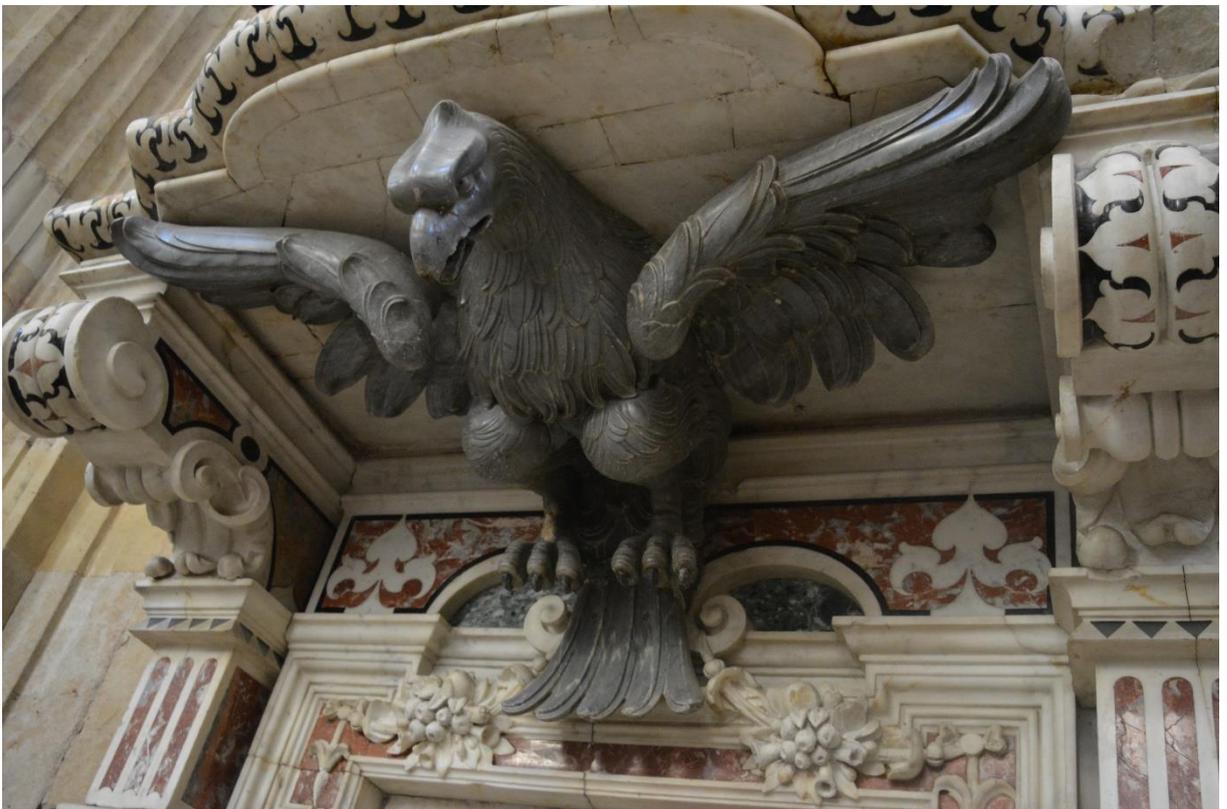
⁴¹¹ DE LELLIS 1689, I, f. 172v.

⁴¹² SIGISMONDO 1788-1789, II, f. 224. Il De Dominicis - a differenza di Celano - nonostante segnali che l'artista delle opere fu un tale Andrea Barchetta, rimane fedele al racconto periegetico. Interessante è l'inserimento dell'artista nella cerchia dei migliori discepoli di Giovanni Domenico D'Auria, in quanto, «benché non così volentieri scolpisse in marmo, e si trattenne a lavorare di legno», godette dell'ammirazione fanzaghiana soprattutto per il raro maestro, padre del più noto Girolamo con il quale Fanzago entrò in contatto al suo arrivo a Napoli. Secondo la critica è probabile che le statue lignee provenissero dalla cinquecentesca cappella del Crocifisso. Si veda NOVELLI RADICE 1982-1983, p. 156.

⁴¹³ CELANO 1692, IV, f. 109.

⁴¹⁴ Si veda D'ADDOSIO 1914, p. 554; NAPPI 2009, p. 82; ABETTI 2012, p. 70.

⁴¹⁵ Nappi ha reso nota un'ulteriore polizza, del 1658 con cui García de Avellaneda y Haro pagò a «Iacovo Conte escultor» la fattura di un *San Michele Arcangelo*. Lo scultore citato è plausibile che vada identificato con Giovanni Conte per la stima che il Viceré gli riservò; inoltre Conte, nello stesso anno, eseguì, «per havere così sua Eccellenza ordinato», l'*Arcangelo Raffaele con Tobia*. Si veda NAPPI 1983, pp. 51-52.



37. C. Fanzago, (part.) *Pulpito*, Salamanca, Iglesia de la Purísima



38. C. Fanzago, *Pulpito*, Napoli, chiesa di Santa Maria degli Angeli alle Croci

vedendosi in esso figurine, piante, animalucci che paiono fatti col pennello» in Santa Maria della Verità a Capodimonte⁴¹⁶. Sebbene l'ornamento dell'ambone fu opera «d'un tal maestro Agostino», evidente è la ripresa da parte di Conte dell'aquila ad ali spiegate eseguita da Fanzago prima nel pulpito della Iglesia de la Purísima a Salamanca (fig. 37) e, successivamente, in quello di Santa Maria degli Angeli alle Croci (fig. 38), «che per la bizzaria del disegno forse non ha pari»⁴¹⁷. L'anziano artista bergamasco, inoltre, dovette intrattenere rapporti anche con Pietro Ceraso, dato che «vedendo alcune sue statue il cavalier [...] molto le commendò»⁴¹⁸. Tale interazione dimostra un tangibile dialogo fra le maestranze, che consente di considerare l'entità della reale presenza degli specialisti del legno presso la bottega fanzaghiana⁴¹⁹.

Lo scultore veramente «esempio di tutti quei che han voluto perfettamente professar sì nobil'arte, dapoiché imitando nelle belle mosse delle figure, nel perfetto disegno, nelle pieghe de' panni ben ricercate, e nelle arie nobili de' suoi volti» fu Lorenzo Vaccaro (1653-1705), indicato già da Celano quale discepolo del Cavaliere⁴²⁰. La relazione con Fanzago,



39. G. Conte e aiuti, *Pulpito*, Napoli, chiesa di Santa Maria della Verità Capodimonte.

⁴¹⁶ CELANO 1692.

⁴¹⁷ CELANO 1692, VII, f. 139. Il Brauen, oltre ad analizzare i motivi di commesso delle Agustinas di Salamanca, mise per primo in relazione il pulpito partenopeo con quello iberico, di poco precedente, e con quello più tardo di San Lorenzo in Lucina. Si veda BRAUEN 1973 cit. in D'AGOSTINO 2011, pp. 352-354, 371-372, 375.

⁴¹⁸ Le fonti avvalorano l'ipotesi di un probabile rapporto, nonostante l'assenza finora di riscontri documentali. Si veda DE DOMINICI 2003-2014, III, p. 728.

⁴¹⁹ La critica solo di recente sta rivolgendo particolare attenzione all'interazione fra maestranze, iniziando a prendere in considerazione la loro coesistenza in analoghi ambienti. Interessante a riguardo è l'analisi condotta sul Battesimo di Cristo, in legno, emerso sul mercato antiquario romano e ricondotto alla bottega di Ercole Ferrata. Si veda SPERINDEI 2018, pp. 383-395.

⁴²⁰ DE DOMINICI 2003-2014, III, p. 888. Come ha sottolineato Chiurazzi la biografia che De Dominici dedica a Vaccaro rappresenta un «punto di partenza imprescindibile» per la conoscenza dell'artefice che, tuttavia, necessita di ulteriori approfondimenti in considerazione del fondamentale ruolo svolto nel raggiungimento dell'unità delle

piuttosto dibattuta dalla critica, va ricercata nell'avvicinarsi dell'allievo nelle commissioni alla morte del maestro, prima fra tutte la controversa esecuzione dell'apparato plastico della *Piramide di San Domenico* (fig. 41)⁴²¹. Nel contratto, del 1679, il giovane scultore si impegnava a conseguire la commissione «già cominciata» e a inserire tra i medaglioni «li quattro che se ritrovano fatti, quali doverà [...] ritoccarli, ridurli a perfezione, e ponerli in opera»⁴²². Lorenzo realizzò, dunque, su bozzetto di Fanzago una serie di figure, probabilmente da identificarsi nelle *Sirene*, che - come è stato notato - «appartengono già al sentire capriccioso ed estroso della fine del secolo, piuttosto che alla simbologia un po' didascalica e algida del modello cui avrebbero dovuto ispirarsi, e cioè le *Sirene* della *Guglia di San Gennaro*» (fig. 40.)⁴²³. Acquisizione di non poco conto fu la partecipazione di Dionisio Lazzari all'impresa, il quale con la direzione dei principali cantieri architettonici,



40. C. Fanzago e aiuti, (part.) *Guglia di San Gennaro*, Napoli, piazza Riario Sforza.

arti. Cfr. CELANO 1692, I, f. 100; la scheda biografica di F. Chiurazzi in NAPOLI 1984, II, pp. 227-229; BORRELLI 1996-1997, pp. 28-46; LATTUADA 2005, pp. 22-27; DE DOMINICI 2003-2014, III, pp. 884-901. Un apprendistato di Lorenzo presso il Fanzago è stato contestato dai primi studiosi e ritenuto invece attendibile da altri, si veda BORRELLI 1970, p. 145; FERRARI 1970, p. 1339; FITTIPALDI 1980, p. 77; RIZZO 1983, p. 212; MEROLA c.s.

⁴²¹ Complessa è la vicenda della *Guglia di San Domenico* con un programma compositivo conteso da ben tre architetti: iniziata probabilmente su progetto di Francesco Antonio Picchiatti, nel 1658, ad esso si affiancarono i lavori di marmo, forniti alla metà degli anni Sessanta, da Fanzago con «il compito ambizioso di conferire al poco originale suppositorio, attraverso la sua configurazione plastica, un aspetto più consono alle esigenze rappresentative che gli si volevano attribuire» (PANE 2005, p. 216). Al maestro subentrò Lorenzo Vaccaro, il quale eseguì alcune figure della zona basamentale. Dopo un momento di stasi il figlio, Domenico Antonio, si proporrà di ultimare l'opera con un pretenzioso disegno che aveva l'intento di conferire unità all'insieme architettonico e scultoreo. Tuttavia, i domenicani scelsero di affidare l'incarico a Giovan Battista Massotti, il quale fece eseguire la statua a completamento da Francesco Manzone, saldata nel 1739. Per le fasi di progettazione e costruzione si veda, con bibliografia precedente, RIZZO 1984, p. 398; SALVATORI, MENZONE 1985, pp. 58-69; CANTONE 2003, pp. 182-183; PANE 2005, pp. 196-218; CATELLO 2006, pp. 7-10.

⁴²² CATELLO 2006, p. 10.

⁴²³ PANE 2005, p. 212.



41. Napoli, Piramide di San Domenico.

nel corso della seconda metà del Seicento, svolse - come già aveva fatto Fanzago - un significativo ruolo di impresario per gli artisti. Tale dinamica trova riscontro nei primi lavori autonomi di Vaccaro alla Pietà dei Turchini (1676) e ai Santi Marcellino e Festo (1677), senza discriminare tuttavia il tangibile legame con Fanzago, che si rafforza in considerazione al rapporto di entrambi con Nicola Fumo⁴²⁴.

Rilevanti per la questione sono diverse novità archivistiche, prima fra tutte un'annotazione presente nella visita pastorale ottocentesca del Cardinale Luigi Ruffo Scilla a Torre del Greco, in cui si ricostruisce la storia della famiglia Brancaccio che, nel 1671, affidò ai giovanissimi Vaccaro e Fumo il compito di identificare le proprie armi gentilizie, al fine di difendere il patronato della cappella di Santa Candida in Santa Croce⁴²⁵. La loro conoscenza dovette verificarsi in occasione dell'apprendistato svolto presso la scuola di Fanzago, sicuramente maturato in una delle tante fabbriche in cui era coinvolto. Un iniziale contatto di Fumo con il maestro va individuato nel completamento da parte dello zio, Giacomo Antonio, della decorazione parietale con le due lipsanoteche della cappella dell'Angelo Custode al Gesù Vecchio (1663)⁴²⁶. L'erezione della stessa fu diretta da Fanzago come testimonia il contratto stipulato, nel 1654, dallo scultore con i padri gesuiti, dove insieme a Costantino Marasi si impegnava a «darla complita e perfettionata infra un anno da oggi»⁴²⁷. L'accordo prevedeva l'impiego di marmi bianchi di Carrara, rossi di Francia, verde antico e misti giallo - nero di Portovenere da adoperare nelle colonne, nei gradini dell'altare, nei pilastri, nelle cornici fino ai decori di commesso marmoreo. Dei duemila ducati pattuiti sono state finora individuate solo due *trance* di pagamento riscosse da Fanzago che, in relazione alla scomparsa di Marasi a causa della peste del 1656, hanno fatto dubitare in merito alla reale realizzazione dell'opera⁴²⁸. In realtà, l'impianto scenico - tuttora visibile - è consono a quanto espressamente richiesto dalla committenza, se non per l'omissione della componente scultorea con «il Gesù di mezzo rilievo commesso e intagliato, piedi del detto Gesù con le teste di cherubini di mano propria del detto

⁴²⁴ Rilevante risulta il ruolo di Lazzari nelle prime commissioni dello scultore, al punto che la critica ha persino ipotizzato una diretta formazione presso la bottega dell'artefice. Tuttavia, la posizione di Lazzari andrebbe rivista in quanto supervisore delle principali fabbriche attive nella seconda metà del Seicento, dove egli poté esercitare la facoltà di favorire determinate maestranze, come si è rilevato per Vaccaro e Fumo. Si veda CATELLO 1990, p. 76; NAPPI 1993, p. 104; RIZZO 2001, p. 219; CATELLO 2006, p. 10; MEROLA c.s.

⁴²⁵ L'attendibilità della vicenda trova riscontro nella ripresa di specifiche fonti indicate a conclusione della visita pastorale, dove si segnala che le notizie sono state estrapolate «da Scritture per buona parte delle quali veggonsi in protocolli di Notar Lorenzo Troccoli, ed altri». Si veda ASDNa, Fondo Sante Visite Cardinale Luigi Ruffo Scilla, vol. III, n.105, 25 ottobre 1803, ff. 116r-117v; MEROLA c.s. Per notizie sulla chiesa cfr. LOFFREDO 1983; RUSSO 1984, pp. 89-90, nota 268.

⁴²⁶ Si veda RUOTOLO 1989, pp. 159-160, 163 doc. 1.

⁴²⁷ PROTA GIURLEO 1986, p. 18. Al contratto notarile, del 1654, edito da Prota Giurleo sono seguiti i documenti trovati da Nappi, si veda NAPPI 1984, p. 336; NAPPI 2003, p. 117

⁴²⁸ D'Agostino ritiene che l'integrazione decorativa della cappella con le due lipsanoteche fu condizionata da un'incompletezza dei lavori fanzaghiani, si veda D'AGOSTINO 2011, p. 395.



42. C. Fanzago e aiuti, *Monumento funebre di Fabio Galeota*, Napoli, Duomo.

Cavaliere»⁴²⁹. L'atto notarile, inoltre, fa riferimento a un progetto complessivo dello spazio, «conforme al disegno firmato», che già doveva includere l'allestimento con busti e cassette reliquiario delle pareti laterali eseguito, in seguito, da Fumo e Terminiello⁴³⁰.

La prima formazione di Nicola Fumo fu quella tipica dell'esponente di una classe di professionisti, circoscritta attraverso nuove tracce documentarie agli intagliatori Filippo e Giacomo Antonio Fumo, che avevano compreso per tempo la necessità di ampliare il raggio d'azione con una breccia sul contesto della capitale, forse anche allo scopo di rendere l'offerta della propria bottega più competitiva in un mercato vivace ma non facile⁴³¹. Sebbene il trasferimento di Nicola a Napoli coincida con gli anni finali dell'attività di Fanzago, possiamo oggi affermare con sicurezza che lo scultore entrò in contatto con lui come dimostra il beneficio dell'elezione a padrino della primogenita Teresa. Inoltre, un'indiziaria contiguità era già emersa nel riscontro della girata finale a Nicola del pagamento per i disegni della decorazione effimera dei Santi Apostoli, eseguita in occasione della festa di San Gaetano (1671), alla quale verosimilmente partecipò anche Fumo⁴³².



Per quanto concerne il nesso tra Fanzago e i due giovani scultori, in modo specifico per Lorenzo, nodale dovette risultare l'impresa

43. C. Fanzago, *Autoritratto*, Napoli, Museo Nazionale di San Martino (già Guglia di San Gennaro).

decorativa della cappella Galeota in Duomo, nella quale il maestro eseguì, tra il 1667 e il 1669, il ritratto a mezzo rilievo di *Fabio Galeota* (fig. 42) con la partecipazione di Domenico Moisè nei festoni marmorei di alloro e frutta⁴³³. Quest'opera tarda di Fanzago non ha suscitato l'interesse della critica, dato che lo scultore trattò il marmo «con così scarsa convinzione, oramai, da riuscire a ben povera cosa, quando si rammenti che l'autore è lo stesso che a suo

⁴²⁹ PROTA GIURLEO 1986, p. 18.

⁴³⁰ Il contratto, del 1663, stipulato da Giacomo Antonio Fumo e Salvatore Terminiello con i padri gesuiti indica chiaramente che le lipsanoteche dovevano essere lavorate «conforme al disegno, che stà in mano del Padre Sagrestano del detto Collegio». Si veda RUOTOLO 1989, p. 163.

⁴³¹ Prime riflessioni sono presenti in MEROLA 2017b, pp. 75-77; MEROLA c.s.

⁴³² Il fasto degli apparati effimeri eseguiti per l'occasione è ribadito nella *Relatione delle feste celebrate in Napoli nel mese d'Agosto MDCLXXI per la solenne canonizzazione di S. Gaetano Tiene*, di cui si conserva una copia a stampa presso la Biblioteca di Storia Patria a Napoli, cfr. DELFINO 1984, p. 154; NAPPI 2011, p. 443.

⁴³³ La figura del marmoraro Domenico Moisè andrebbe riconsiderata proprio in merito alle numerose opere eseguite sotto la direzione di Fanzago, come la massiccia inquadratura scenografica del cappellone di Sant'Ignazio al Gesù Vecchio, che lasciano propendere per una sua diretta filiazione al noto maestro. Si veda FERRARI 1970, p. 1302; NAVA CELLINI 1972, p. 800; RIZZO 1984, p. 378; D'AGOSTINO 2011, pp. 378-379 con bibliografia precedente.

tempo aveva eseguito capolavori veri, come i [...] busti dei *Santi certosini* a S. Martino e le possenti statue dei *Profeti* al Gesù Vecchio e al Gesù Nuovo»⁴³⁴. In particolare, è stata sottolineata la debole espressività del volto di Fabio rispetto all'*Autoritratto* (fig. 43) di Cosimo, eseguito per la Guglia di San Gennaro, che dà la possibilità di riflettere in merito ad un prematuro intervento di Lorenzo, avvenuto in anni in cui il giovane si cimentava nella pratica dello scalpello presso la bottega fanzaghiana. Il tentativo di individuare nella figura un iniziale concorso dell'allievo può ravvisarsi nella poca minuzia della materia plastica delle vesti, appena sbozzate, ma, soprattutto, nella scelta di conferire la realizzazione della successiva medaglia di Giacomo (fig. 45), che fronteggia quella del padre, allo stesso discepolo⁴³⁵. Lo scultore darà prova delle sue capacità nella connotazione fisionomica del personaggio, nel panneggio rigonfio e traboccante dal medaglione, sintomi del perseguimento di una ricerca autonoma condotta verso nuovi punti di riferimento oltre il Fanzago, come la sottile



44. L. Vaccaro, *Monumento a Francesco Rocco*, Napoli, chiesa della Pietà dei Turchini.

interpretazione data del *Monumento funebre di Giulio Mastrilli* di Andrea Falcone nell'immagine sepolcrale di *Francesco Rocco* (fig. 44) alla Pietà dei Turchini⁴³⁶.

⁴³⁴ FERRARI 1970, p. 1300.

⁴³⁵ La datazione del ritratto eseguito da Lorenzo Vaccaro è stata posticipata, su base documentaria, al 1681 confutando l'iniziale assegnazione al 1677, che corrispondeva alla diretta successione di Vaccaro nei cantieri del maestro. Cfr. CELANO 1692, I, p. 100; STRAZZULLO 1959, p. 167; FITTIPALDI 1980, p. 77; RIZZO 2001, p. 219; D'AGOSTINO 2011, pp. 378-379.

⁴³⁶ All'artista venne chiesto esplicitamente di rifarsi al ritratto di Giulio Mastrilli di Andrea Falcone nella chiesa delle Anime del Purgatorio ad Arco e a quelli dei d'Aquino in Santa Maria la Nova, cfr. NAPPI 1993, p. 85; RIZZO 2001, p. 218. Per l'esordio di Vaccaro sulla scena napoletana si veda la scheda di F. Chiurazzi in NAPOLI 1984, II, pp. 227-228; BORRELLI 1996-1997, pp. 29-30.



45. L. Vaccaro, *Monumento funebre di Giacomo Galeota*, Napoli, Duomo.

Lorenzo Vaccaro «riuscì a compiere una sapiente sintesi tra lo sperimentalismo fanzaghiano e la cultura romana del tardo Seicento», di cui ancora prima del soggiorno a Roma indicato da De Dominici, subì il fascino in congiuntura alla commissione Galeota⁴³⁷. La *Relazione dello stato della chiesa Metropolitana*, del 1741, edita da Strazzullo, segnala che nell'altare «di nobili marmi commessi, [...], di preziose pietre e rami indorati adorno, [...] si alza una Croce di ferro col Crocefisso gittato in rame fatto dal famoso Langardi a spese del celebre D. Giacomo Galeota Regente del Collaterale e Duca di Sant'Angelo, dal quale fu ancora tutta la cappella abbellita di stucchi indorati e pitture»⁴³⁸. Il *Crocifisso*, per ovvie ragioni cronologiche, è un'eccellente replica dell'esemplare di Alessandro Algardi in collezione Pallavicini a Roma⁴³⁹. L'elevata qualità plastica rende plausibile che l'opera fu tratta dal modello originale da uno degli stretti collaboratori, cui il maestro aveva lasciato in eredità, nel 1654, «le robbe, che ha alla Fonderia», consistenti in «modelli di creta, forme di gesso e ferramenti da lavorare»⁴⁴⁰. Sebbene il Galeota doveva ritenere di essere in possesso di una creazione autografa dell'Algardi, innegabile - come di recente ha posto in risalto Coiro - fu il fascino della trama classicista dell'artista a Napoli, dai manufatti di arte minore dal *Crocifisso* in Duomo fino allo splendido *Cristo alla colonna* del Museo di Capodimonte, che registrò un graduale assorbimento specialmente nella scultura lignea⁴⁴¹. Determinanti per Nicola Fumo furono gli insegnamenti di Cosimo Fanzago e la stretta vicinanza all'amico Lorenzo Vaccaro sia durante il periodo relativo alla prima formazione sia a quello successivo della loro stretta collaborazione nella statuaria. Segnali di un reciproco dialogo, a partire innanzitutto da una sintonia generazionale - in quanto i due artefici erano praticamente coetanei - si palesano nella versione in marmo del *Beato Pietro da Pisa* (fig. 47) che Vaccaro eseguì, insieme al *San Girolamo*, in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli (1703) prendendo a modello l'analogo soggetto ligneo (fig. 46) realizzato, già dal 1680, da Fumo per la stessa chiesa⁴⁴².

Da non sottovalutare fu la personalità di Giovan Domenico Vinaccia (1625-1695), legato anche lui alla lezione di Lazzari, il quale si distinse per una smaniosa ecletticità nelle arti, in cui riversò la sua fantasia creativa, inserendosi nell'animato contesto napoletano come

⁴³⁷ D'AGOSTINO 2011, p. 302. Per l'importante influsso della plastica romana nella produzione di Lorenzo Vaccaro si veda la biografia della Chiurazzi in NAPOLI 1984, II, pp. 227-228; FERRARI 1984, p. 149; LATTUADA 2005, pp. 22-29.

⁴³⁸ STRAZZULLO 1974, p. 17. La trascrizione della Relazione è già presente in STRAZZULLO 1959, pp. 167-169.

⁴³⁹ Per una maggior conoscenza dell'opera di Algardi e delle numerose repliche da essa ottenute si veda NAVA CELLINI 1967, pp. 43-44; la scheda di J. Montagu in ROMA 1999a, p. 166 con bibliografia precedente.

⁴⁴⁰ MONTAGU 1985, I, pp. 208-209.

⁴⁴¹ Si veda l'importante contributo di COIRO 2013a, pp. 157-181.

⁴⁴² Un nesso stilistico è già stato evidenziato da Borrelli, cfr. RIZZO 1983, p. 224; BORRELLI 2005b, p. 19.



46. N. Fumo, *Beato Pietro da Pisa*, Napoli, chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli.



47. L. Vaccaro, *Beato Pietro da Pisa*, Napoli, chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli.

architetto, scultore e designer di arti decorative⁴⁴³. Dai colorati contorni di artista “bizzarro”, Vinaccia ebbe con Vaccaro alterni rapporti di cooperazione, come testimonia il disegno che fornì allo statuario per una «scoltura di stucco parte di mezzo rilievo e parte di tutto il rilievo»⁴⁴⁴ da realizzare in San Nicola alla Carità, fin dal 1679, mentre più significativo fu il *San Michele Arcangelo* (fig. 48) in argento eseguito da Vinaccia, a partire da un’invenzione giordanesca e su modello di Vaccaro (1691), per la cappella del Tesoro di San Gennaro⁴⁴⁵. Vivaci dovettero essere anche i legami del Vinaccia con gli scultori in legno finora circoscritti alla figura di Domenico de Simone, che fu pagato per l’inedita statua di *Sant’Antonio di Padova* (fig. 49) dell’omonimo convento a Sicignano degli Alburni, di recente da me individuata e resa nota⁴⁴⁶.

⁴⁴³ La critica ha rivolto particolare attenzione al poliedrico profilo di Giovan Domenico Vinaccia ma, nonostante il considerevole numero di documenti pubblicati, manca ancora uno studio approfondito sull’artista. Per una visione d’insieme si veda CATELLO 1979, pp. 121-132; CATELLO 1984, pp. 357-359; la scheda di G.G. in NAPOLI 1984, II, pp. 233-235; CATELLO 1991, pp. 240-242; BORRELLI 2012, pp. 141-160 con bibliografia precedente.

⁴⁴⁴ SCALERA 2007, p. 518.

⁴⁴⁵ La questione dell’autografia del *San Michele* in argento del Tesoro di San Gennaro è stata a lungo dibattuta, si veda CATELLO 1982a, pp. 13-14 con bibliografia precedente.

⁴⁴⁶ MEROLA 2017a, p. 105, fig. 1. Contatti sono emersi in merito ad un’altra polizza, del 1684, edita da Delfino. Si veda DELFINO 2009, p. 17.



48. G.D. Vinaccia, *San Michele*, Napoli, Museo del Tesoro di San Gennaro.



49. D. de Simone, *Sant'Antonio da Padova*, Sicignano degli Alburni, chiesa di San Matteo e Santa Margherita (già chiesa del convento di Sant'Antonio).

Fondamentali divennero, nel corso del tardo Seicento, i rapporti tra le distinte maestranze, soprattutto, per le connessioni innescate dalla differenziazione dei materiali, primo fra tutti lo stucco, che subentrò al massiccio impiego della tarsia marmorea, finora attuato da Fanzago. De Dominicis ricorda come Vaccaro si distinse in questa tipologia ornamentale: «in cui egli fece apparire uno stile nuovo, così ne' bei panneggi, come ne' nudi disegnati eccellentemente e concepiti con nobile idea ne' componimenti e nelle mosse», inducendo il collega Fumo a gareggiare con lui in questo settore⁴⁴⁷. La forza produttiva di tale relazione va riscontrata nell'unità fra le arti in considerazione all'interazione dei due artisti con il pittore Francesco Solimena, a partire dagli anni Ottanta del Seicento. Non a caso il biografo ci tramanda che Lorenzo era definito:

«il Solimena nella scultura, chiamando Solimena il Vaccaro nella pittura, e con ragione, perciocché entrambi nelle mosse e più ne' panneggiamenti sono gl'istessi, tanto più avvaloravasi tale opinione per la ragione che ne' principii de' loro studii questi due grandi artefici spesso erano insieme, e con lor conferenze superavano le difficoltà delle nostre arti. Anziché il Vaccaro molto servì di facilità al Solimena, formando di terracotta i gruppi intieri di quelle istorie ch'egli dovea dipingere. Quindi è che le maniere loro si rassomigliano, come di sopra abbiam detto, e per lo più il Solimena donava al Vaccaro li bozzetti che sopra i mentovati modelli ei dipingeva perché gli servissero di guida, allorché la pittura voleva esercitare per suo diletto, nella quale assai dello stile solimenesco vi si ravvisa»⁴⁴⁸.

Una delle principali fabbriche che li vide coinvolti fu il cantiere dei Gerolamini, dove Celano ricorda la cupola che, inaugurata al pubblico nel 1680, fu eseguita su disegno di Dionisio Lazzari e «nel di dentro sta tutta bizarramente stuccata e riccamente posta in oro. Vi si vedono molte statue che rappresentano diverse virtù, e sono opere di Nicolò Fumo e Lorenzo Vaccari, giovane di valore»⁴⁴⁹. Un reale contatto di Fumo con Lazzari è documentato anche per il contesto ligneo in merito al nuovo *San Francesco d'Assisi* (fig. 50), da me recentemente ascritto al suo catalogo, che l'artista eseguì sotto la supervisione dell'architetto per il convento di Santa Maria della Neve a Montella (1683)⁴⁵⁰.

⁴⁴⁷ DE DOMINICI 2003-2014, III, p. 895. La “gara” di cui parla il biografo si svolse nella cappella dell'Addolorata in Santo Spirito di Palazzo, dove «fece [Fumo] il bizzarro gruppo d'angeli sopra l'altare, che portan la Croce, ove Lorenzo aveva lavorato le due statue laterali al suddetto altare, e riportò somma lode», cfr. Ivi, pp. 360-361.

⁴⁴⁸ DE DOMINICI 2003-2014, III.2, pp. 899-900. Esempi di questa singolare intesa sono in GAETA 2006, pp. 139-156; BORRELLI 2018, pp. 288-307.

⁴⁴⁹ CELANO 1692, II, f. 90. La notizia dell'inaugurazione della cupola dei Gerolamini, il 4 marzo 1680, per la sua rilevanza fu inserita nei *Giornali di Napoli* di Innocenzo Fuidoro, il quale aggiunse come i lavori proseguirono ponendo «in oro la rimanente parte di detta chiesa che è delle cospicue della città di Napoli». Tuttavia, essa fu completamente rifatta nel 1852 e non si conserva traccia delle *Virtù* in stucco di Vaccaro e Fumo. Si veda anche DON FERRANTE 1900, p. 29; GALANTE 1985, p. 117.

⁴⁵⁰ MEROLA 2017b, p. 84.



50. N. Fumo, *San Francesco d'Assisi*, Montella, chiesa del convento di Santa Maria della Neve.

Emblema di tale congiuntura, nello stesso giro di anni, sarà il Gesù delle Monache dove, addirittura, si trovarono a lavorare insieme Arcangelo Guglielmelli, Solimena, Vaccaro e, infine, Luca Giordano. La rilevanza della decorazione (fig. 52) è stata ampiamente sottolineata dalla critica per i predominanti riscontri con il barocco romano evidenti nell'idea di Vaccaro di rifarsi nei *Telamoni* della cappella di Sant'Antonio e Teresa a quelli in Santa Maria in Trastevere⁴⁵¹, già sperimentati da Falcone nella sagrestia del Tesoro di San Gennaro e, successivamente, da Vinaccia nei piani figurativi del *Paliotto d'argento* sempre lì conservato⁴⁵².

In particolare, Chiurazzi segnala le reminiscenze con il *Telamone* (fig. 51) eseguito da Algardi, nel corso della sua collaborazione ai lavori della cappella della Strada Cupa⁴⁵³. L'interesse dell'artista per queste figure, dimostrato da uno schizzo (fig. 53) al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi a Firenze, denota anche il ricorrente impiego che se ne fece in elementi d'intaglio di arredi interni⁴⁵⁴.

L'acquisizione del lessico berniniano a Napoli fu favorita soprattutto dalla posizione catalizzatrice dei fratelli Filippo e Cristoforo Schor, i quali giunsero in città al seguito del



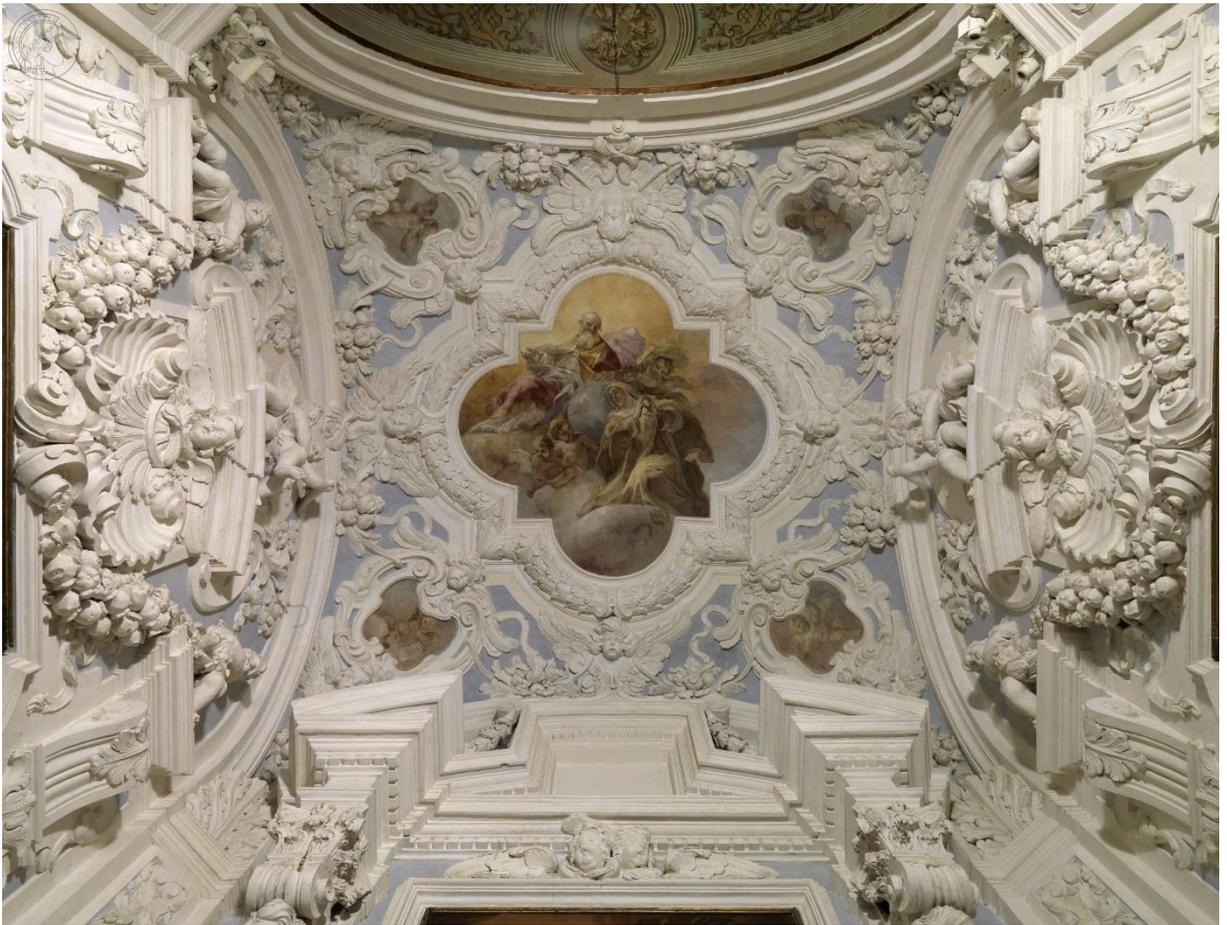
51. A. Algardi, *Telamone*, Roma, chiesa di Santa Maria in Trastevere, cappella della Strada Cupa.

⁴⁵¹ Prime riflessioni in merito sono state offerte dalla Chiurazzi e ampiamente sviluppate dalla critica successiva, si veda SPEAR 1969, pp. 12-23; la scheda di F. Chiurazzi in NAPOLI 1984, II, p. 228; LATTUADA 1985, pp. 172-173; LATTUADA 2005, pp. 22-25; GRECO 2017, pp. 140-145.

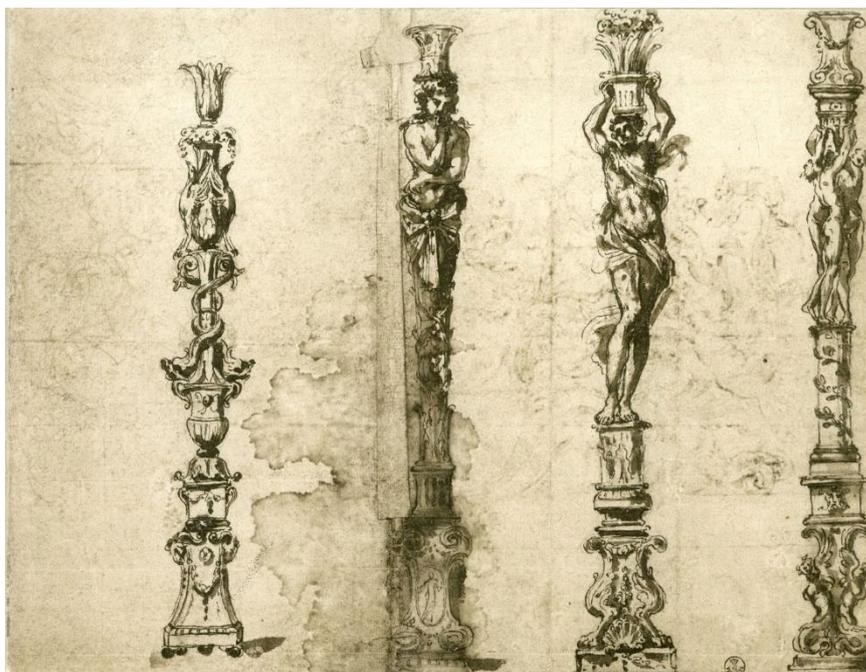
⁴⁵² Lattuada ha sottolineato una dipendenza dal *berninismo* per Vinaccia, evidente in alcuni particolari argentei del *paliotto* della cappella del Tesoro di San Gennaro, quali le colonne tortili, il meccanismo narrativo fortemente teatralizzato e la complessità della macchina compositiva, che non incidono sulla sua peculiare identità napoletana. Si veda LATTUADA 1997, pp. 36-37.

⁴⁵³ Per l'assegnazione dell'opera ad Algardi si veda SPEAR 1969, pp. 12-13, fig. 30.

⁴⁵⁴ Il gusto per queste figure stravaganti ne determinò l'impiego in diversi contesti come dimostrano i bozzetti in terracotta, da gettarsi in bronzo, per il *Tavolo Borghese* o, ancora, gli elementi intagliati di testate, piedi, balaustre o baldacchini dei letti, di cui però sono sopravvissuti pochi esemplari. Si veda la scheda di C. Johnston in ROMA 1999a, pp. 270-271 con bibliografia precedente.



52. L. Vaccaro, decorazione in stucco, Napoli, chiesa del Gesù delle Monache, cappella di Santa Chiara.



53. A. Algardi, *Studi per elementi di baldacchino o reggitorcieri*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

Marchese del Carpio⁴⁵⁵. La loro lunga residenza partenopea implicò anche il soggiorno a Napoli del giovane Fischer von Erlach⁴⁵⁶, così come di moltissimi assistenti, che trovarono negli artisti locali, tra cui gli scultori in legno, dei validi collaboratori⁴⁵⁷.

L'intenso ricorso di Vaccaro allo stucco ebbe un felice esito anche in San Giorgio ai Mannesi dove, nello spazio dell'altare del Crocifisso, Vaccaro elaborò le figure del *Sant'Andrea* e del *San Pietro* che, poste nelle nicchie laterali, inquadrano la composizione scenica dell'ambiente⁴⁵⁸. Le opere dello scultore incorniciano gli affreschi di Solimena raffiguranti *San Nicola di Bari* e *Sant'Antonio di Padova* con al centro un *Paesaggio con angeli*, che fa da sfondo a un *Crocifisso* (fig. 54) attribuito a Nicola Fumo, memore di una rimodulazione del citato modello algardiano in Duomo⁴⁵⁹.

⁴⁵⁵ La posizione dei fratelli Schor a Napoli, evidenziata per la prima volta da Lattuada, è stata successivamente posta in rilievo da Cappellieri nella tesi di dottorato e successivi contributi. Si veda LATTUADA 1992, pp. 651-656; CAPPELLIERI 1997, pp. 73-89; CAPPELLIERI 1997-1998; FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS 2014, pp. 656-679.

⁴⁵⁶ Cfr. LATTUADA 1992, p. 653; CAPPELLIERI 2008, pp. 193-219; FUMAGALLI 2017, pp. 3-25.

⁴⁵⁷ Indicativa fu la direzione di Cristoforo Schor del gruppo scultoreo, con la *Vergine Addolorata*, *San Giovanni Evangelista* e la *Maddalena*, commissionato a Pietro Patalano per la chiesa di Santa Lucia al Monte. Si rimanda a RIZZO 2014, p. 291.

⁴⁵⁸ I pagamenti editi in NAPPI 1983, p. 328 e RIZZO 2001, p. 219, anche se generici sui soggetti da rappresentare costituiscono un nesso cronologico per l'intera esecuzione.

⁴⁵⁹ La chiesa ha subito diverse fasi di riedificazione fino alle pesanti alterazioni ottocentesche. In particolare, tali dinamiche rendono difficile il collocamento all'interno dello spazio delle opere di Vaccaro segnalate dai documenti. Interessante però si presenta l'intervento, nel 1700, di Pietro Scarola e Domenico Catuogno, due collaboratori dell'artista, le cui statue di stucco forse inquadravano il *San Giuseppe* e la *Vergine* affrescati da Solimena. Si veda RIZZO 2001, p. 228; CAROTENUTO 2015, pp. 96-98; BORRELLI 2018, pp. 290-291, con bibliografia precedente.



54. F. Solimena, N. Fumo, cappella del Crocifisso, Napoli, chiesa di San Giorgio Maggiore.

Tracce della produzione di questa singolare cerchia si rilevano nel contratto stipulato, nel 1686, tra i governatori dell'Annunziata, lo stuccatore Nicola Sartore e Lorenzo Vaccaro, che prevedeva l'assistenza di Fumo nell'esecuzione delle teste di cherubini⁴⁶⁰ o, ancora, in riferimento alla "gara" che i due condussero nel cappellone dell'Addolorata in Santo Spirito di Palazzo⁴⁶¹. Testimonianza tangibile delle numerose esperienze, oggi scomparse, è la decorazione plastica della cappella del Crocifisso nella chiesa di San Giovanni Maggiore⁴⁶², dove l'eccezionale citazione degli angeli dell'altare del Sacramento in San Pietro, di Gian Lorenzo Bernini, congiunta al decorativismo *bizzarro* di Lazzari e ai contemporanei sviluppi della pittura solimenesca evidenziano che «l'«Unità delle tre Arti», intesa soprattutto come fusione di parti plastiche e decorative in un solo lessico, è cosa ormai compiuta»⁴⁶³. Una totale integrazione doveva essere perfettamente raggiunta nelle perdute opere in Santa Croce a Torre del Greco, dove «nelli due lati del Maggiore altare vi sono due Cappelle lavorate di stucco, una à mano destra col titolo dell'Esaltazione della Santa Croce con l'immagine in tela opra del

⁴⁶⁰ CATELLO 1990, p. 78.

⁴⁶¹ Gli stucchi sono andati distrutti con la demolizione del complesso di Santo Spirito di Palazzo, insieme a San Luigi di Palazzo. Si veda DE DOMINICI 2003-2014, III, pp. 360-361.

⁴⁶² Per approfondimenti cfr. CELANO 1692, II, p. 90; PARRINO 1700, I, p. 374; STRAZZULLO 1957, p. 145; MORMONE 1968, p. 159; la scheda della F. Chiurazzi in NAPOLI 1984, pp. 230-231; CATELLO 1990, p. 77; DE DOMINICI 2003-2014, III, pp. 360-361.

⁴⁶³ LATTUADA 2005, p. 25.

celebratissimo Giordano, lo stucco opra del famoso Vaccari [...]. L'Altra [...] all'incontro fatta con ogni simetria porta il titolo di San Gennaro. L'immagine è del famoso Solimeno, lo stucco è dell'Insigne Fumo»⁴⁶⁴.

Certamente Lorenzo Vaccaro risultò la figura cardine del passaggio tra i due secoli, poiché insieme a Nicola Fumo fu portavoce dell'influsso della temperie culturale di Cosimo Fanzago sul ricambio generazionale del tardo Seicento e antesignano delle espressioni artistiche del Settecento, in considerazione soprattutto alla circolazione delle opere lungo le rotte mediterranee.

⁴⁶⁴ ASDNa, Sante visite Cardinale Spinelli 1742, vol. IV parte I, f. 185r. La chiesa fu distrutta dall'eruzione del 1794 ma si conserva la descrizione degli ambienti nella Santa Visita stilata, nel 1742, dal parroco Carlo Raiola, per una visione d'insieme si veda DI DONNA 1912, pp. 216, 218; RIZZO 1983, p. 222; RIZZO 1984, p. 402; RUSSO 1984, p. 64; RIZZO 1987, p. 159; DE DOMINICI 2003-2014, III.2, p. 898.

3.3 'Nicolas Fumo, escultor acreditado en el reinado de Felipe V'.

Le ricerche in merito alla circolazione della scultura policroma napoletana in Spagna sono da tempo rivolte a delineare l'ecclettico scenario degli specialisti attivi in questo settore, rilevando il ruolo di catalizzatore svolto da Nicola Fumo⁴⁶⁵. Significativo in merito risulta il racconto di Bernardo De Dominici che, nel tracciare il profilo dell'artista, ricorda come «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»⁴⁶⁶.

Le parole del biografo costituiscono un imprescindibile punto di partenza nel presentare l'entità della fama dell'artefice, poiché - alla vaga seppur preziosa segnalazione del transito di opere da parte di altre fonti⁴⁶⁷ - De Dominici associa un'immagine precisa, cioè quella del celebre *Cristo Caído* (fig. 55) in San Ginés a Madrid, firmato e datato da Fumo 1698, di cui ignorava però la destinazione⁴⁶⁸. L'originale connotazione scenografica della cappella in San Ginés, con al centro la statua di Fumo e nelle nicchie laterali del retablo un *Ecce Homo* e il *Cristo atado a la columna* di Giacomo Colombo, oggi ricostruibile soltanto mediante la rappresentazione grafica di Mateo González (1791) tratta da un disegno di Manuel de la Cruz, attesta l'elevato credito conferito nella penisola alle opere di provenienza italiana⁴⁶⁹. In particolare, è possibile rilevare una qualificazione nobilitante associata all'etichetta "*hecha en Nápoles*", in quanto valore aggiunto dell'immagine rappresentata e, di riflesso, del committente Don Pedro Cayetano Fernández del Campo (1653-1721), II marchese di Mejorada y de la Breña⁴⁷⁰.

⁴⁶⁵ Gli studi sulla statuaria policroma napoletana in Spagna stanno configurando con crescente puntualità un settore organico, a partire dai primi contributi di López Jiménez e Santiago Páez, fino alle recenti riflessioni di Estella, Alonso Moral, Casciaro e Coiro. Si veda LÓPEZ JIMÉNEZ 1966, pp. 39-56; SANTIAGO PÁEZ 1967, pp. 115-132; ESTELLA MARCOS 2007, pp. 93-122; DI LIDDO 2008; VARRIALE 2008, pp. 265-297; GARCÍA CUETO 2009, pp. 293-321; CASCIARO 2011, pp. 273-298; HELMSTUTLER DI DIO, COPPEL 2013; ALONSO MORAL 2015, pp. 95-104; COIRO 2017a, pp. 105-115.

⁴⁶⁶ DE DOMINICI 2003-2014, III, p. 361.

⁴⁶⁷ La circolazione di statue lignee è segnalata già dall'abate Pacichelli, nel 1693, che indica come queste figure, 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». Il dato coincide con la testimonianza di De Dominici, il quale individuava nel fenomeno la difficoltà di ricostruire l'attività dei "Virtuosi Artefici" di scultura. Cfr. PACICHELLI 1695, p. 85; DE DOMINICI 2003-2014, III, p. 728.

⁴⁶⁸ Per approfondimenti in merito alla Capilla del Cristo in San Ginés si veda KREISLER PADIN 1929, pp. 333-352; ALONSO MORAL 2015, pp. 95-104.

⁴⁶⁹ L'incisione fu esposta in occasione della mostra *Arte y devoción* e riprodotta nel relativo catalogo, cfr. MADRID 1990, p. 112; ALONSO MORAL 2015, p. 96. Per una ricostruzione del profilo dell'incisore Mateo González si veda SINUSÍA 2017, pp. 78-105.

⁴⁷⁰ Estella sottolinea che la relazione di Don Pedro e del figlio con Napoli non fu diretta come nel caso dei Viceré ma coincise con i numerosi incarichi svolti dal primo marchese di Mejorada con il conte di Peñaranda, presso il



55. N. Fumo, *Cristo caído con la cruz a cuestras*, Madrid, Real Parroquia de San Ginés, 1698.

quale il fratello, Don Iñigo, ricoprì la carica di segretario. Si veda ESTELLA 1999, pp. 469-503; ESTELLA 2007, pp. 100-101.

La rilevanza della notizia è data soprattutto dal notevole entusiasmo che la figura suscitò già a Napoli, prima della partenza, giustificando addirittura l'espedito di eseguire della stessa, al fine di preservarne memoria, un'incisione⁴⁷¹. Tale fortuna iconografica trova corrispondenza in un dipinto di Michelangelo Buonocore, proveniente da Napoli, oggi al Museo Calasanzio de los Padres Escolapios di Madrid⁴⁷². La tela, oltre a confermare - dopo quasi cinquant'anni - il persistere di una conoscenza e diffusione della tanto acclamata immagine, palesa nella posizione invertita del Cristo una diretta derivazione dalla lastra. Del resto, esempi dell'alta considerazione dell'opera si individuano anche in diverse repliche scultoree, di dimensioni ridotte, prima fra tutte quella presente nella chiesa di San Agustín di Cádiz attribuita, nonostante la discrepante resa stilistica, a Fumo⁴⁷³.

Il consenso avuto in Spagna fu anche maggiore data la peculiare scelta del soggetto, contraddistinto da una forte carica di patetismo conforme al gusto dell'epoca ed espressione di una precisa cultura figurativa, che affondava le sue radici nelle analoghe opere di Luca Giordano, il cui favore fu connesso all'attualizzazione dei modelli di Tiziano e Sebastiano del Piombo. Fondamentali raffronti si individuano nella tela in Santa Maria Regina Coeli a Napoli (1680)⁴⁷⁴ e nei dipinti spagnoli - che ebbero grandi esiti per il numero delle repliche - del convento de las Madres Carmelitas de Peñaranda de Bracamonte e del Museo Nacional del Prado (fig. 56)⁴⁷⁵. Altro fattore di rilievo della tangenza "italiana", quale sinonimo di qualità e, pertanto, di opera ambita, è da individuarsi negli affini esiti di Alessandro Algardi, ampiamente diffusi attraverso sculture di piccolo formato in bronzo⁴⁷⁶. Di sicuro la stima nei confronti dello scultore giovò del maggior interesse riservato a Gian Lorenzo Bernini, metro di giudizio impiegato da De Dominici con valenza critica nel percorso di Aniello Perrone, il quale «anzioso

⁴⁷¹ L'artificio di far eseguire un'incisione dell'opera scolpita doveva essere una pratica più diffusa di quanto si possa documentare, riservata a statue d'importanza non comune oppure oggetto di particolare devozione. Infatti, De Dominici ricorda come Nicola Fumo ricorse a tale esercizio anche in occasione della realizzazione di una «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». Difficile, in assenza delle lastre, dire chi le eseguì o la sorte in cui incorsero queste preziosissime testimonianze. Cfr. DE DOMINICI 2003-2014, III, p. 360.

⁴⁷² Il pittore è ricordato da De Dominici con «la di lui moglie [che] anch'ella esercita la pittura», figlia di Francesco Manzini, tra i discepoli di Paolo de Matteis. La tela di Madrid è pubblicata da Alonso Moral, che ha individuato firma e data (1747) sul retro del dipinto, stabilendo la provenienza dalle Escuelas Pías de San Antón. Si veda DE DOMINICI 1742-1745, III, p. 548; ALONSO MORAL 2015, pp. 96, 102, fig. 2.

⁴⁷³ Cfr. SÁNCHEZ PEÑA 1993, pp. 135-142.

⁴⁷⁴ Si veda FERRARI, SCAVIZZI 1966, II, p. 99, fig. 177; DE ROSSI, SARTORIUS 1987, p. 59.

⁴⁷⁵ Per l'ampia decorazione del convento e l'acquisizione di opere avvenuta principalmente da parte del Viceré Gaspar de Bracamonte y Guzmán, conte di Peñaranda, si veda la scheda in FERRARI, SCAVIZZI 1992, p. 274 con bibliografia precedente; MAURO 2007-2008, pp. 155-169. La replica più significativa è quella proveniente dalla collezione reale dell'Alcázar oggi al Museo Nacional del Prado, per la quale si rimanda a FERRARI, SCAVIZZI 1966, II, p. 204, fig. 412; FERRARI, SCAVIZZI 1992, p. 344; ÚBEDA DE LOS COBOS 2017, pp. 188-190 con bibliografia precedente.

⁴⁷⁶ Gian Giotto Borrelli ha giustamente posto in risalto la derivazione del *Cristo caído* madrileño di Fumo dall'opera di medesimo soggetto di Alessandro Algardi, nota in numerosi esemplari tra cui il modello presentato da Jennifer Montag in ROMA 1999a, pp. 200-201. Si veda anche BORRELLI 2005b, p. 19.



56. L. Giordano, *Cristo con la cruz auestas*, Madrid, Museo del Prado.

di apparar bene l'arte, si portò in Roma per osservarvi l'ottime statue della veneranda antichità, e l'opere stupende che in quel tempo lavorava il Bernino, delle quali dappertutto era precorsa la fama. Con l'erudizione adunque di sì perfetti studii tonato a Napoli, fu adoperato da varii viceré nell'opere cha dalla Spagna venivano commesse»⁴⁷⁷. Questa notorietà è documentata da numerose polizze estinte in diversi banchi, cui si aggiunge un'inedita cedola di pagamento effettuata, nel 1666, da Don Cristofaro Montagnon⁴⁷⁸.

Nonostante non sia indicata la causale dei cinquanta ducati consegnati a Perrone, da notare è la relazione dello scultore con uno dei principali esponenti della corte *madrileña* come il Montagnon, che intervenne in merito al soggiorno in Spagna, tra il 1692 e il 1702, di Luca Giordano⁴⁷⁹. De Dominicis lo presenta come «Cavaliere dell'abito di S. Giacomo, molto dal Re Carlo secondo amato; per commissione del qual Sovrano era stato in Napoli: onde tra le notizie, che a questo Re rappresentò vi fù questa della maravigliosa prestezza del nostro Luca nel dipingere; che [...] sentì [Sua Maestà] maggiormente accendersi il desiderio di far venire in Ispagna l'artefice»⁴⁸⁰. Dato il verosimile coinvolgimento di Montagnon nella vicenda⁴⁸¹, che accolse il pittore a Madrid con grandi onori ospitandolo in casa sua, è possibile pensare che lo stesso abbia mediato con Perrone affinché andasse «in quella regione in occasione del ritorno alla corte del conte di Montereis»⁴⁸². Lusinghiera doveva dimostrarsi per Aniello la richiesta di recarsi nella penisola iberica in concorso alla permanenza di Giordano, benché ciò non avvenne per la sua prematura morte, nel 1696⁴⁸³.

L'attinenza cronologica è confermata dalla corretta identificazione del conte di Monterrey con Don Juan Domingo de Haro y Guzmán⁴⁸⁴, che, grazie al matrimonio con Inés Francisca de Zúñiga y Fonseca, nipote del Viceré Zúñiga, ottenne tale carica. Inoltre, sappiamo che Perrone lavorò a stretto contatto con Giordano per la messa in scena dell'opera *Il Gran Tamerlano*, nel 1680, presentata in occasione delle nozze di Carlo II di Spagna e con i suoi allievi, come

⁴⁷⁷ DE DOMINICI 2003-2014, III, p. 730.

⁴⁷⁸ ASBNA, Banco di San Giacomo e Vittoria, giornale copiapolizze, matr. 306, 26 marzo 1666, p. 317: «A don Cristofaro Montagnon ducati cinquanta et per esso a don Aniello perrone per altritanti».

⁴⁷⁹ Le notizie su questo non altrimenti noto personaggio sono finora circoscritte alle parole che gli dedica De Dominicis nella *Vita* di Luca Giordano, cfr. DE DOMINICI 1742-1745, III, pp. 419-422,441.

⁴⁸⁰ Riferimenti si riscontrano fin dalla prima edizione della biografia del pittore, cfr. BELLORI 1728, pp. 348-349; DE DOMINICI 1729, pp. 53-54.

⁴⁸¹ Sulla fortuna critica di Bernardo De Dominicis e della sua opera, oggetto nei secoli di feroci stroncature - per il misto di storia e d'invenzione retorica, esemplare o apologetica, o di critica esposta nella forma dell'aneddoto - e di risolte riabilitazioni, pur rimanendo al centro dell'attenzione di chiunque si interessi alla storia dell'arte napoletana tra il Medioevo e l'età moderna, si veda ZEZZA 2017, con bibliografia precedente.

⁴⁸² DE DOMINICI 2003-2014, III, pp. 730-731.

⁴⁸³ Prota Giurleo ha fissato, su base documentaria, la nascita al 1633 dei due fratelli Perrone, la morte di Michele nel 1693 e di Aniello a tre anni di distanza. Si veda PROTA GIURLEO 1951, p. 28.

⁴⁸⁴ Juan Domingo de Haro y Guzmán (1640-1716) fu il fratello del più famoso Don Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, VII marqués del Carpio e Viceré di Napoli dal 1683 al 1687. Si veda SIEBER 2001, pp. 38-48.

Raimondo De Dominicis con cui collaborò all'apparato effimero per la festa di canonizzazione di San Pasquale Baylon in Santa Lucia al Monte⁴⁸⁵.

Nuove considerazioni in merito all'interazione fra le distinte maestranze, spesso attive per un medesimo committente, si possono trarre dalla revisione dell'*Inventario delli beni hereditary del quondam Signor Francesco Montecorvino*, stilato dal notaio Pietro Angelo Volpe il 2 giugno 1698⁴⁸⁶. L'elenco delle opere definisce, oltre all'apprezzamento per Giordano, la fortuna dei discepoli come Francesco della Torre e Domenico Coscia⁴⁸⁷, che «dipinsero anche cristalli e furono famosi in tal genere»⁴⁸⁸, e l'interesse della nobiltà rivolto alle sculture in legno di Aniello Perrone e Gaetano Patalano. L'aspetto su cui concentrare l'attenzione è l'"unità delle arti" che si originava dal dialogo tra le tele e le figure dipinte, custodite in elaborati *scaparatti e cassette d'ebano* o messe in mostra su eleganti *scrittorj* decorati con «cristalli pintati» da Coscia⁴⁸⁹. A distinguersi in questa pratica fu però, secondo De Dominicis, Carlo Garofalo «che per la sua virtù meritò di esser proposto dal [...] maestro al re Carlo II in Ispagna, onde fu da quel sovrano chiamato a dipingere i cristalli che doveano servire per li scrigni e per altri adornamenti delle stanze regali, non potendo Luca dipingerli, occupato abbastanza nelle pitture della gran chiesa dell'Escuriale»⁴⁹⁰. La partenza di Giordano per la Spagna dovette condizionare non solo il mercato artistico partenopeo, ponendo in crisi il delicato equilibrio creatosi tra gli esponenti delle diverse correnti pittoriche attive nella seconda

⁴⁸⁵ Si veda COIRO 2013b, pp. 205-218; COIRO 2015a, pp. 70-79, con bibliografia precedente.

⁴⁸⁶ L'inventario dei solo dipinti, oggi consultabile in The Getty Provenance Index, fu edito da Labrot mentre la citazione della sezione di scultura si deve a Di Lustro, si veda LABROT 1992, pp. 182-185; DI LUSTRO 1993, pp. 41-42.

⁴⁸⁷ La produzione di questi artisti è finora testimoniata solo dalle opere presenti in diversi inventari. Nella prima versione della biografia di Giordano, del 1728, Coscia è detto vivente ma «inabile a maneggiar colori per la troppa vecchiezza». Si veda DE DOMINICI 2003-2014, III, pp. 860-861, note 428-429.

⁴⁸⁸ DE DOMINICI 1742-45, III, p. 452. Per una rassegna su quest'attività cfr. GONZÁLEZ-PALACIOS 1984, pp. 293-296; RUOTOLO 2000, pp. 111-116.

⁴⁸⁹ Alla segnalazione dell'inventario edita da Di Lustro è possibile ascrivere delle aggiunte: «Un christo Pellegrino di mano d'Anello Perrone con pedagna indorata, e vestito di pizzili bianchi usati; La Trinità terrena consistente in una Madonna, un San Giuseppe, et un bambino di nascita di mano d'anello Perrone, et una Gloria con il Padre eterno, e Puttini di mano di Gaetano [Patalano]. La Madonna e San Giuseppe sono vestiti; Un'altro bambinetto vestito di mano di Gaetano; Una statua di San Michele Arcangelo di Pietro tutta miniata d'oltrammarino, carminio, e d'oro; Un'altro paro di Scrittorj d'ebano con cristalli pintati di palmi sette e mezzo di lunghezza, e cinque d'altezza con piedi d'ebano con cristalli avanti, et altri fianchi et alle colonne del piede vi sono cristalli pintati da Domenico Coscia; Due scaparatti d'ebano fino lionato con cristalli d'avanti e per fianco, con piede d'ebano negro con li cristalli grandi avanti e cristalli ordinary per fianchi con cristalli pintati da Domenico Coscia; Un'altro scaparatto dove sta' la Trinità terrena dell'istesso ebano, e con cristalli con il piede e con cristalli avanti e cristalli pintati dal medesimo Coscia; Due cassette d'ebano per ponervi bambini con cristalligrandi avanti, et aggiunte di sotto, e cristalli per fianchi; Un piede d'ebano sotto la statua di San Michele Arcangelo con cristallo avanti, e con cristalli pintati da Domenico Coscia». Cfr. ASNA, notai del XVII s., notaio Pietro Angelo Volpe, scheda 1277, prot. 21, inventario inserito tra i ff. 230r e 231v; DI LUSTRO 1993, p. 56.

⁴⁹⁰ DE DOMINICI 2003-2014, III, p. 861. Nonostante la testimonianza di De Dominicis, sembra ormai confermato dai documenti che Garofalo fu in Spagna prima di Giordano. Si veda SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ 2002, pp. 172-180.

metà del secolo, ma anche quello ispanico, che incentivò, oltre alla circolazione delle opere italiane, il transito degli artisti stessi.

Il credito raggiunto da Giordano nella penisola iberica echeggia nel racconto favolistico del biografo in merito alla disputa sorta con Claudio Coello il quale, a causa del sentore di perdere i privilegi riservati al titolo di pittore di camera del Re, gli imputò di essere «eccellente in contrafar maniere antiche, delle quali avea fatto grande studio in Vinegia, e forse ne conservava i bozzetti per avvalersene nelle occasioni»⁴⁹¹. Singolare risulta l'*escamotage* di dimostrare le virtù giordanesche con l'esecuzione di una tela estemporanea rappresentante San Michele Arcangelo, che indusse il Monarca a elogiarlo come «el mayor Pintor, que ay en Napoles, España, y en todo e 'l Mundo, cierto es Pintor para el Rey»⁴⁹². La retorica aneddotica del racconto non impedisce di cogliere la rilevante entità riconosciuta al maestro in Spagna, che ebbe ricadute favorevoli per tutti gli artefici della sua generazione e, in particolare, per Nicola Fumo.

Un rapporto tra Giordano e Fumo è stato finora avanzato dalla critica, almeno su base stilistica, ma ben più tangibili dovettero essere i legami personali, così come la condivisione del versatile e ricco scenario partenopeo di “sotto Palazzo”⁴⁹³. Inoltre, non è erroneo pensare che il pittore, in seguito all'immissione presso la corte ispanica, avvalendosi dell'ampia fiducia del sovrano e della maggior parte della nobiltà, ne abbia in qualche misura condizionato il gusto artistico, favorendo addirittura lo scultore nella concessione di prestigiose commissioni.

Tra esse degna di nota fu la relazione instaurata con Don Francisco di Benavides, IX conte di Santisteban, che era stato Viceré di Sicilia prima del suo Vicereame napoletano (1687-1696)⁴⁹⁴. La sua inclinazione artistica è dimostrata dall'eterogenea collezione con numerosi dipinti di Giordano e ben quarantatré pezzi di scultura, divisi fra gli eredi e le comunità religiose con cui il conte aveva un legame, quali il convento dell'Encarnación a Madrid, quello delle Carmelitas Descalzas di Toledo o di Alba de Tormes e, infine, il monastero de la Virgen del Milagro a Cocentaina⁴⁹⁵. Nutrito fu il gruppo di beni che, nel 1697, destinò a Cocentaina, tra

⁴⁹¹ DE DOMINICI 1742-1745, III, p. 421.

⁴⁹² Nonostante il carattere favolistico dell'episodio raccontato da De Dominici, l'elogio del biografo trova conferma nella *Vita* che al pittore dedicherà Palomino, cfr. DE DOMINICI 1729, pp. 58-60; PALOMINO 1742, pp. 172-194.

⁴⁹³ Il multiforme scenario aggregatosi attorno a via Toledo, identificata come lo snodo centrale della vita cittadina a Napoli, è stato ampiamente delineato da Gennaro Borrelli nei diversi contributi sulla borghesia napoletana della seconda metà del Seicento, di cui in particolare si veda BORRELLI 1991a, p. 9.

⁴⁹⁴ La figura di Don Francisco di Benavides, IX conte di Santisteban, ha da sempre riscosso l'attenzione della critica per la sua particolare predisposizione all'arte, dimostrata dalla sua nutrita collezione. Si veda CEREZO SAN GIL 2006; FRUTOS SASTRE 2009b, pp. 19-26; LLEÓ CAÑAL 2009, pp. 445-460; MUÑOZ GONZÁLEZ 2009, pp. 461-480.

⁴⁹⁵ L'attento studio monografico di Cerezo San Gil raccoglie in strutturate tabelle le notizie in merito alla sezione di scultura estrapolate dai diversi inventari della collezione Santisteban, si veda CEREZO SAN GIL 2009, pp. 438-440.



57. N. Fumo, *Crucifijo*, Cocentaina, Monastero de Clarisas de Nuestra Señora del Milagro.

cui spiccano dodici dipinti di Paolo de Matteis, parte del ricco programma pittorico della cappella maggiore⁴⁹⁶. Nel 1705, invece, si registrava la presenza di «una Ymagen de *Christo Crucificado* de maçoneria venida de Nápoles hecha muy al vivo. Alli mismo una Ymagen de *nuestra señora de la Soledad* muy devota; Item una Ymagen de *San Juan Evangelista* de maçoneria venida de Nápoles»⁴⁹⁷.

L'attribuzione a Fumo del *Crucifijo* (fig. 57)⁴⁹⁸, oltre che per la raffinata fattura della figura, sembra si possa confermare sulla base dell'incarico, affidatogli da Don Francisco, di valutare il valore di due sculture in occasione delle nozze della figlia, Rosalía, con il VII marchese di Lombay⁴⁹⁹. Ad esse si aggiunsero ben otto statue, avute alla morte del padre dalla partizione della ricca raccolta, oltre a un *San Francisco de Paula* e un *Niños Jesús*, che lo stesso gli donò in vita⁵⁰⁰. Colpisce che ancora, nel 1781, nell'inventario dei beni della contessa di Benavente fosse segnalata nel retablo del suo oratorio: «Una efigie de *San Francisco de Borja*, santo patrón de la casa que se representa en trance de muerte y es obra de Nicola Fumo»⁵⁰¹. Seguendo la linea di discendenza del ducato di Gandía, sembra plausibile identificare nel santo gesuita una delle opere che Rosalía ereditò dalla collezione paterna, dove però figurava come *San Francisco Javier*⁵⁰². La discrepanza iconografica potrebbe trovare spiegazione nell'erronea lettura da parte dell'estensore del patrimonio della contessa o, più semplicemente, in alterazioni settecentesche subite dall'opera e giustificate dalla singolare devozione riservata al santo patrono dalla famiglia Borja. Sempre un *San Francisco Javier* era poi segnalato nel *Diario de Madrid* del 20 ottobre 1758 come una figura «de tres cuartas y media de alto que era obra de “Nicolás Fum” y que estaba a la venta en casa de un ebanista que vivía en la calle Baño»⁵⁰³.

Fondamentale nel legame tra il Viceré Santisteban e Fumo dovette essere l'alta stima che il Viceré aveva per Luca Giordano, in merito alla quale De Dominici segnala che alla morte del marchese del Carpio «il Conte di S. Stefano [...], si appalesò anch'egli amante della pittura, e volle per se tutti i quadri incominciati per lo defunto suo predecessore; dando di più incombenza

⁴⁹⁶ La notizia è dedotta dalla *Relación de bienes donados al convento de Nuestra Señora del Milagro de Cocentaina*, del 7 novembre 1697, conservata fra le carte dell'archivio Casa Ducal de Medinaeceli. Si veda l'appendice documentaria di P. Ferrer Maset in LÓPEZ CATALÁ 2005, pp. 319-321.

⁴⁹⁷ Ivi, p. 323.

⁴⁹⁸ Si veda la scheda di J.N. Castro in ALICANTE 2006, pp. 322-323.

⁴⁹⁹ Il riferimento all'incarico affidato a Fumo nel settembre 1693 è stato riscontrato da Cerezo San Gil nella sezione *Tasación y partición de bienes de la IX condesa de Santisteban* (1697), madre di Rosalía Benavides. In particolare, il documento riporta: «Yo Nicola Fumo escultor he visto una hechura de *Santa Rosa con el Niño* en su brazos, de bulto con su plana sobredorada y la estimo en treinta 30 ducados. Una hechura de *San Sebastián* de Cartapista (sic) con dos echuras de Niños, estando el Santto attado a la columna. Tiene su plana sobredorada y lo estimo en doze ducados... Nicola Fumo scultore». Si veda CEREZO SAN GIL 2009, p. 500.

⁵⁰⁰ Ivi, pp. 435-448.

⁵⁰¹ Cfr. MUÑOZ ROCA-TALLADA 1955, p. 15; ALONSO MORAL 2015, p. 97.

⁵⁰² Si veda CEREZO SAN GIL 2009, p. 439.

⁵⁰³ Cfr. VEGA 2005, p. 217; ALONSO MORAL 2015, p. 97.

a Luca d'altre tele per suo servigio»⁵⁰⁴. La notizia trova conferma nel cospicuo numero dei dipinti inventariati, nel 1716, nella collezione di Santisteban da Antonio Palomino, che ricorda come il conte «tenia el Retrato de Lucas Jordan, hecho de su misma mano; y dejó mandado en su testamento, que dicho Retrato se agregasse a el Vinculo del Mayorazgo, por ser de un hombre tan Eminente»⁵⁰⁵. Da non sottovalutare, inoltre, è la similitudine generata dai rispettivi titoli di “pittore e scultore del re”, segnalato per Fumo da padre Serrano y Pérez nell'assimilazione di un *San Lorenzo*, di Ignacio Vergara Gimeno, alle sculture dell'artefice napoletano, garantita proprio dalla magnificenza della carica a entrambi conferita di «Escultores del rey»⁵⁰⁶.

Tale encomio, ovviamente, è suggellato dalle opere di Nicola citate, con note di acceso entusiasmo rispetto ai coevi prodotti degli artisti iberici, da Antonio Ponz nel suo *Viage de España*. Rilevante doveva apparire il «bellissimo Cristo di rilievo, al naturale, legato alla colonia» che, prima ancora di Ponz, il frate Bernardo d'Arezzo aveva avuto la possibilità di ammirare nella cappella funeraria di Don Antonio de Contreras nel convento cappuccino di Segovia⁵⁰⁷. Del *Cristo* si perse notizia nel periodo della cosiddetta *desamortización española*, che scosse l'intera penisola con la confisca - al fine di accrescere la ricchezza nazionale - della maggior parte dei beni della chiesa e degli ordini religiosi, che furono però attentamente catalogati.

In effetti, a Segovia fu inviato José Castelar y Perea, accademico di Madrid, con il compito di stilare un inventario degli oggetti artistici della provincia. L'inadempienza dell'incarico è esplicitata nella corrispondenza con il marchese di Campo Real, Don Fernando de Sada y Montaner⁵⁰⁸, nominato «dueño del Convento de capuchinos de aquella Ciudad», il quale dichiarò: «que pasen tambien á su poder los libros hallados en el Convento, que segun me han informado son de corto valor, y algunos cuadros que tambien se encuentran en el edificio cuando le desocuparon los Religiosos»⁵⁰⁹. Evidente è il tentativo di sminuire il valore del patrimonio artistico, celandone la consistenza, allo scopo di ovviare alla requisizione dello stesso⁵¹⁰.

Sull'altare del sacello sepolcrale di Don Nicolas Feliciano de Bracamonte in San Francisco a Badajoz Ponz poté ammirare il *San Miguel combatiendo con el diablo*, posto in relazione da

⁵⁰⁴ DE DOMINICI 1742-45, III, p. 419.

⁵⁰⁵ PALOMINO 1714, p. 480.

⁵⁰⁶ Cfr. SERRANO Y PÉREZ 1762, p. 21; ORELLANA 1967, p. 420.

⁵⁰⁷ Si veda DE FIRENZE 1973, I, p. 203; PONZ 1772-1794, X, p. 247.

⁵⁰⁸ La famiglia Sada, con il matrimonio di Don Fernando de Sada Cabañas y Antillón e Victoria Bernarda de los Reyes Contreras de la Torre, acquisì il contado di Cobatillas. Ciò comportò il lascito del patronato della cappella nel convento di Segovia ai discendenti della casata fino a Don Fernando de Sada y Montaner (1790-1861). Su questo personaggio si veda SALA VALDÉS, SALA 1908, pp. 237-238.

⁵⁰⁹ ARABASFMA, Legajo 2-52-4.

⁵¹⁰ Il patrimonio dei dipinti confiscati a Segovia è stato indagato e ricostruito a partire dall'indicazione della provenienza delle tele negli inventari del Museo della Trinidad poi confluito nell'odierno Museo Nacional del Prado. Si veda MORENO ALCALDE 1983, pp. 409-440; GÓMEZ NEBREDÁ 2001; LAMAS-DELGADO 2012, pp. 223-238.



58. N. Fumo, *San Miguel*, già Barcellona, collezione Güell (Archivo Moreno).

Estella con quello appartenuto all'antiquario Navas di Madrid⁵¹¹. L'analisi della studiosa su *Tres obras de Nicolás Fumo, de paradero actual desconocido* è un contributo imprescindibile per la fortuna spagnola dell'artista, nel quale Estella si servì del materiale fotografico Moreno⁵¹². Di recente, Coiro ha evidenziato un'anomalia rispetto ai dati archivistici noti, dato che l'arcangelo (fig. 58) nelle due riprese per intero risulta appartenente alla «colección Luis Navas» mentre nella foto di dettaglio è, invece, inventariato come in «colección Conde de Güell» (fig. 59)⁵¹³.

Notevole fu la collezione di scultura policroma barocca di Joan Antoni Güell i López che, nel 1925, diede addirittura alle stampe il volume *Escultura policroma religiosa española*. Nella preziosa raccolta con opere di Francisco Giralte, Martínez Montañés, Gregorio Fernández, Alonso Cano, Pedro e Luisa Roldán, Pedro de Mena, Francisco Salzillo e Ramon Amadeu era presente proprio un *San Miguel*, alto 148 cm, firmato da Fumo e identificato con quello edito dalla Estella⁵¹⁴. L'opera era esposta fino agli anni Venti nel palazzo di Pedralbes a Barcellona. Tuttavia, dopo la morte del collezionista l'eccellente patrimonio fu solo in parte inglobato dal nuovo Museo Nacional de Escultura⁵¹⁵, fondato dall'attività pionieristica di Ricardo de Orueta y Duarte, a Valladolid mentre alcune figure andarono disperse⁵¹⁶.



59. N. Fumo, (part.) *San Miguel*, già Barcellona, collezione Güell (Archivo Moreno).

La devozione privata, connessa a questi manufatti, ne ha contrassegnato il destino e nella maggior parte dei casi l'introduzione nel circuito delle aste. Analogo al caso del *San Miguel* di Güell sono le peripezie, conclusesi con esito positivo, del «prodigioso *San Miguel*, Príncipe de las milicias celestiales, con el diablo vencido a sus pies [...]; en pareja, *Santa Catalina*», che García Boiza indicava tra le opere, di fattura napoletana, donate da Don Juan Domingo de Haro y Guzmán alle Agustinas di Salamanca⁵¹⁷. Il matrimonio con Doña Inés de Zúñiga, in effetti,

⁵¹¹ Cfr. PONZ 1772-1794, VIII, p. 162; ESTELLA 1976, p. 81.

⁵¹² ESTELLA 1976, pp. 80-85.

⁵¹³ COIRO 2017a, p. 109-110.

⁵¹⁴ Cfr. GÜELL I LÓPEZ 1925, pp. 51-52; COIRO 2017a, pp. 110-111.

⁵¹⁵ Si veda BOLAÑOS ATIENZA 2009.

⁵¹⁶ Si veda FONTBONA DE VALLESCAR 2008, p. 196.

⁵¹⁷ La notizia è riportata dallo studioso sulla base di fonti non specificate. Si veda GARCÍA BOIZA 1945, p. 31.

oltre al titolo di conte di Monterrey, gli garantì il patrocinio del convento, che lo impegnava a ottemperare le spese di costruzione e di dotazione artistica della struttura. La fama di «gran aficionado, y Protector de estas Artes» riflette l'educazione estetica ricevuta nel contesto familiare, segnato dal mecenatismo prima del padre e poi del fratello, il Viceré del Carpio⁵¹⁸. Tale formazione è confermata dall'invio nelle Fiandre, in occasione del mandato di governatore dei Paesi Bassi (1670-74), di varie immagini in legno, tra cui si distinguevano diversi «Niño Jesús de pasión y un San Juan hechos en Nápoles con sus peanas de madera doradas»⁵¹⁹.

La tendenza del conte a favorire le arti sembra convalidata dalla testimonianza di De Dominici riguardo al suo rapporto con Perrone, con il quale poté entrare in contatto in un probabile viaggio a Napoli, per far visita al fratello⁵²⁰. La critica, in effetti, è concorde nel ritenere che la commissione fu effettuata grazie all'intervento di Don Gaspar de Haro y Guzmán, per il quale è documentata la nutrita spedizione di opere dalla capitale vicereale⁵²¹.

Il forte legame di Don Juan con la consorte si desume dalla redazione di un unico testamento, nel quale i coniugi si designarono reciproci eredi, stabilendo insieme i beni da donare ai conventi sotto la loro protezione⁵²². Rilevante, per la dotazione delle Agustinas di Salamanca, fu soltanto la consegna di una «Pintura de Santa Ines [...] con su marco dorado que es de mano del Pintor Jordan»⁵²³. Alla tela si aggiunse poi il lascito predisposto dalla moglie, nelle memorie personali consegnate al presbitero della Congregación di San Phelipe Neri, dove si segnala «un calíz que yo íre azer para mí oratorio con quatro rosas de esmeraldas y díamantes y rubíes, y todo el guarnezído de Jacintos, para que sírva el Jueves santo para poner el santísimo dentro de el arca para el monumento; [...] el relicario que tengo grande de concha y brazes y embutído de relíguías con sus Vidríeras en cada relíguía»⁵²⁴. I beni provenienti dal suo oratorio comprendevano anche immagini policrome come un *San Antonio* donato al «Patronato di Santa Ursula» e una *Santa Theresa* ceduta alle «monjas de Cuerva»⁵²⁵. Nessun riferimento alle citate

⁵¹⁸ PALOMINO 1714, p. 457.

⁵¹⁹ MADRUGA REAL 1983, p. 201. I suoi interessi artistici sono confermati anche dal ritratto eseguito dallo scultore Lodewijk Willemsens, oggi al Koninklijk Museum voor Schone Kunsten di Antwerpen, o, ancora, dalle opere di arte italiana presenti nel palazzo del Prado madrileño, dove nel giardino si distinguevano due fontane di marmi genovesi con statue del romano Giovan Battista Morelli. Si veda LOPEZOSA APARICIO 2005, pp. 364-370; MORAL 2011, pp. 235-236.

⁵²⁰ L'ipotesi del viaggio è avanzata in MORAL 2011, pp. 236; la scheda di R.A. Moral in MAURO, VICECONTE, PALOS 2017, p. 180.

⁵²¹ Per un completo studio sul marchese del Carpio si veda FRUTOS SASTRE 2009a con bibliografia precedente.

⁵²² La profonda religiosità si evince dalla scelta del conte di dedicarsi alla vita conventuale, in seguito alla morte della consorte, presso l'Oratorio di San Felipe Neri a Madrid, dove fu sepolto prima del trasferimento delle spoglie a Salamanca. Si veda TORRES VILLARROEL 1744.

⁵²³ MADRUGA REAL 1983, p. 235.

⁵²⁴ AHPMa, Legajo 13264, Testamentaria de los excelentísimos condes de Monterrey, Notariós Francisco Antonio de Yusta, 18 Noviembre 1707, ff. 334v-335r.

⁵²⁵ Il testamento dei conti di Monterrey è oggetto d'attenzione di ESTELLA 2015, p. 54.



60. A. Perrone, *Santa Catalina de Alejandría*, Valladolid, Museo Nacional de Escultura (già convento de las Agustinas Recoletas di Salamanca).

statue, che con molta probabilità furono commissionate per essere mandate direttamente a Salamanca.

Tuttavia, già prima della metà del Novecento le due opere furono vendute dalle monache, prendendo strade diverse. La *Santa Catalina de Alejandría* (fig. 60) messa all'asta, nel 2010, attirò fin da subito l'attenzione per la fattura ottenuta in soli 74 cm. La figura presenta una connotazione naturalistica con gli occhi di cristallo e una raffinata decorazione delle vesti, che consentono di inserirla nel filone produttivo partenopeo della seconda metà del Seicento, inaugurato a Napoli da Pietro Ceraso. La santa, sollevata su una nuvola sorretta da puttini, si erge su una base dorata ornata da ampie volute e foglie di acanto. Inserita nella collezione permanente del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, la scultura, dopo l'intervento di restauro, è stata esposta alla mostra *El Museo Crece*⁵²⁶. L'analisi condotta da Alonso Moral in tale occasione sottolinea le tangenze stilistiche tra la *Santa Catalina* e l'*Immacolata* di Montecalvario di Aniello Perrone, identificando lo scultore quale autore dell'opera, considerando anche il menzionato rapporto con il conte di Monterrey⁵²⁷. Interessante è la matrice di barocco romano dimostrata dalla derivazione della posa a braccia aperte della *Sant'Agnese* di Ercole Ferrata nell'omonima chiesa a Roma o il contatto con il *San Bonifacio di Tarso* in San Pietro a Cerchiara, ricondotto dallo studioso all'ambito di Perrone⁵²⁸.

Molto più sfarzosa è la composizione del *San Miguel* (figg. 61, a-b), una «multicolored, gilded wood sculpture», che in seguito all'acquisto da parte di un collezionista iberico, nel 1938, transitò in raccolte italiane per essere poi rivenduta al Country Museum of Art di Los Angeles, dove tuttora è esposta come afferente alla cerchia di Domenico Antonio Vaccaro⁵²⁹. Indiscutibili sono i riferimenti, sottolineati da González Palacios, con la cultura partenopea di Lorenzo Vaccaro dal *San Michele* marmoreo in Santa Maria della Misericordia a Foggia, al modello poi eseguito in argento (fig. 48) da Giovan Domenico Vinaccia nella cappella del tesoro di San Gennaro a Napoli. Evidenti sono anche le riprese dai coevi esiti pittorici di Luca Giordano, a partire dalle tele note di Berlino e Vienna (fig. 62) fino al *San Miguel* del Museo Provincial de Bellas Artes di Cádiz (fig. 63)⁵³⁰, o di Francesco Solimena in San Giorgio a Salerno (fig. 64)⁵³¹. In particolare, la figura antropomorfa del diavolo sembra essere una chiara citazione di quella solimenesca, nonostante la disposizione delle gambe invertita, segnata dal

⁵²⁶ Si veda la scheda di R. Alonso Moral in VALLADOLID 2011, pp. 70-73.

⁵²⁷ Cfr. ALONSO MORAL 2011, pp. 235-240; COIRO 2017b, pp. 588-589.

⁵²⁸ Si veda ALONSO MORAL 2011, pp. 236-238.

⁵²⁹ La dettagliata analisi di Levkoff sottolinea la ricca decorazione del *San Miguel*, composto da circa quaranta pezzi con inserti di pasta vitrea che simulano pietre preziose. Si veda la scheda di M.L. Levkoff in CONISBEE, LEVKOFF, RAND 1991, p. 97.

⁵³⁰ Si veda FERRARI, SCAVIZZI 1966, II, p. 191; FERRARI, SCAVIZZI 1992, p. 338.

⁵³¹ Si veda CAROTENUTO 2015, pp. 219-221 con bibliografia precedente.



61. N. Fumo (attr.), *San Miguel*, Los Angeles, Country Museum of Art (già convento de las Agustinas di Salamanca).



62. L. Giordano, *San Michele sconfigge gli angeli ribelli*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.



61a. N. Fumo (attr.), *San Miguel*, Los Angeles, Country Museum of Art.



63. L. Giordano, *San Miguel*, Cádiz, Museo de Bellas Artes.



61b. N. Fumo (attr.), *San Miguel*, Los Angeles, Country Museum of Art.

ribaltamento all'indietro del demonio che equivale a indicarne la caduta tra le fiamme; mentre l'Arcangelo più dialoga con i prototipi barocchi di Giordano, come suggerisce la leggiadria dell'esemplare berlinese o, ancora, la puntuale rifinitura delle ali spiegate di quello spagnolo.

Sorprende poi la calzante corrispondenza alla versione in metallo, di collezione privata, con piedistallo di ebano e bronzo dorato presentata alla mostra *Civiltà del Seicento* (1984-1985), considerato da González Palacios come il prototipo della statua in legno di Los Angeles, identificando l'autore in Francesco Antonio Picano⁵³². Il nome dello scultore affiora da una polizza del 1705 con la quale fu pagato per una statua «colorita del glorioso *San Michele Arcangelo* con pedagna indorata, e Drago sotto, il tutto [...] in conformità del modello fatto da Lorenzo Vaccaro»⁵³³. Il ricorso a bozzetti elaborati da pittori e marmorari era una pratica piuttosto comune, esplicitata nella richiesta della committenza, al fine di attestare la propria condizione sociale rivolgendosi agli artisti più in voga dell'epoca. Non ci sono sufficienti elementi per pensare che il pagamento a Picano coincida proprio con l'esecuzione dell'opera a Los Angeles. Inoltre, l'elevata qualità plastica del *San Miguel* confermata anche dall'elaborato intaglio della pedana, in merito alla quale è stato addirittura proposto un coinvolgimento di Filippo Schor, non può che far propendere l'assegnazione verso un'artista maturo in grado di rielaborare determinate reminiscenze artistiche, a seguito di una tangibile interazione con le distinte maestranze⁵³⁴.

La recente assegnazione a Perrone, sebbene più confacente al clima culturale impresso nel santo, appare per ragioni stilistiche in disaccordo con una sua contestuale commissione per la *Santa Catalina*, fissata alla fine del mandato del marchese Del Carpio. Pur pensandole come *pendants*, le due opere divergono nell'altezza e nel raffinato intaglio delle foglie di acanto dei sostegni mentre conformi sono la gamma policroma e la *texture* vegetale degli ornamenti, che potrebbero però indicare il ricorso a un analogo pittore o decoratore. La contiguità poi con il dipinto di Solimena a Salerno rende plausibile posticiparne la cronologia al decennio successivo, coincidente con la scomparsa di Perrone, rientrando così nella fervente influenza giordanesca in Spagna, di cui il principale referente fu Nicola Fumo.

In effetti, contatti con l'artefice si rintracciano nell'ampia seriazione attuata - seppur con costante variazione - del soggetto: dalla statua napoletana, dipinta di bianco, proveniente da San

⁵³² Per l'attenta analisi sui modelli di riferimento dell'opera si veda la scheda di A. González Palacios in NAPOLI 1984, pp. 318-321; GONZÁLEZ PALACIOS 1984, pp. 262-271; GONZÁLEZ PALACIO 1984, pp. 111-126; PETRUCCI 2005, pp. 130-137.

⁵³³ La polizza è pubblicata in RIZZO 1983, p. 225; RIZZO 1984, p. 406.

⁵³⁴ Si veda COIRO 2017b, pp. 589-590.



64. F. Solimena, *San Michele*, Salerno, chiesa di San Giorgio.

Giovanni Battista delle Monache ai più articolati modelli iberici, come quello disperso in collezione Güell e i due *San Miguel* del convento del Corpus Christi di Madrid (fig. 66) e delle Conceptionistas di Agreda (fig. 65)⁵³⁵. Un nesso si evince anche con l'esemplare che «alla Chiesa della Solitaria espongono quelle Signore Monache, [...] nel giorno della sua Festa», sia nella posa svettante dell'Arcangelo sia in quella china del diavolo⁵³⁶. Un accostamento al *modus operandi* di Fumo, già avanzato dalla critica, sembrerebbe più pertinente all'esecuzione quale



65. N. Fumo (qui attr.), *San Miguel*, Agreda, convento Conceptionistas.



66. N. Fumo (attr.), *San Miguel*, Madrid, convento del Corpus Christi.

conseguenza della relazione che lo scultore intrattenne con Lorenzo Vaccaro e Francesco Solimena, oltre che per l'inconfutabile connessione con la produzione spagnola di Luca Giordano⁵³⁷.

Alla serie di sculture disperse eseguite da Fumo per la penisola iberica si aggiungono una *Inmaculada* e un *San José con el Niño* (fig. 67) segnalate, grazie al prezioso materiale fotografico dei Moreno, dalla Estella come proprietà del convento del Corpus Christi de Afuera

⁵³⁵ Sui diversi modelli micaelici si veda ESTELLA 1976, pp. 80-85; ALONSO MORAL 2007, pp. 75-86; ESTELLA 2007, pp. 101-105, fig. 8; ESTELLA 2015, pp. 58-59; ALONSO MORAL 2015, pp. 95-104; COIRO 2017a, pp. 105-115.

⁵³⁶ Si veda COIRO 2017a, pp. 111-112.

⁵³⁷ Un accostamento alla produzione di Fumo è solo ipotizzato da Estella e recentemente ribadito su base stilistica da Valcaccia. Si veda ESTELLA 2015, pp. 58-59; VALCACCIA 2018, pp. 19-25. L'interazione tra le distinte maestranze è oggetto d'attenzione in questo stesso volume.



67. N. Fumo, *San José con el niño*, già Alcalá de Henares, convento del Corpus Christi de Afuera (Archivo Moreno).

ad Alcalá de Henares⁵³⁸. Non si conoscono le ragioni - a volte anche banali, come la necessità di denaro per le spese quotidiane - che spinsero le carmelitane a venderle al principio del Novecento, forse a qualche collezionista di cui oggi non si ha percezione. Dati di rilievo per la vicenda conservativa della sola *Inmaculada* (fig. 68) si riscontrano nella corrispondenza degli anni della *desamortización*, conservata presso l'archivio della Real Academia a Madrid. Una prima missiva, del 1845, esprime il dissenso di Domingo Abrial, il quale invocava l'intervento della commissione per recuperare «una preciosa imagen de la Purísima Concepción» da lui donata alle Carmelitas. Lo stesso affermava come il lascito fu effettuato: «con el único sentido que tuviese en la iglesia de dicho colegio el culto que se merece y yo no podía darle en mi casa y habíame dicho el referido Padre, que la colocaría en una capilla ó en el altar mayor»⁵³⁹. Con l'estinzione della comunità religiosa, tuttavia, «un maestro zapatero, que se llama Petronilo García, (alias Zaraguelo) que vive en la calle mayor de dicha ciudad» si appropriò indebitamente dell'opera⁵⁴⁰. Tale circostanza motivava la richiesta di Abrial, a cui seguì il tempestivo intervento delle autorità conclusosi con il ripristino dell'opera nella precedente collocazione.

Lo studio di Muñoz Santos rileva il forte culto riservato alla Vergine all'interno della chiesa, dove è noto come per la beatificazione di San Juan de la Cruz (1675) i padri dotarono artisticamente il tempio e la cosa più spettacolare fu «un complejo artificio instalado en el altar mayor mediante el cual subían y bajaban una imagen de la Concepción»⁵⁴¹. È evidente che la notizia non è rapportabile all'*Inmaculada* concessa, solo nel 1834, da Abrial alle monache ma ad un'altra figura ancora presente in chiesa, identificata come di scuola castellana del XVII secolo, vicina ai modelli di Gregorio Fernández⁵⁴². In particolare, essa si presenta caratterizzata da una tipica decorazione a *estofado* di primo Seicento, che non corrisponde alla descrizione: «de hermosa talla, pintada al olio, de blanco, y el manto azul con estrellas y cenefa plateadas, con una correspondiente corona de estrellas de plata» o all'altezza di «tres cuartas», dettagli da riferirsi, dunque, all'immagine di Nicola Fumo⁵⁴³.

La vicenda conservativa, nonostante gli interrogativi ancora irrisolti, consente di sottolineare come nella maggior parte dei casi queste opere non furono commissionate per determinati

⁵³⁸ Si veda ESTELLA 1976, pp. 81-82; SEGOVIA, ZARAGOZA 2005, pp. 160, 167-169 figg. 68-70.

⁵³⁹ ARABASFMA, Legajo 2-49-5, f. 76.

⁵⁴⁰ Ibidem.

⁵⁴¹ Si veda MUÑOZ SANTOS 2011, p. 239.

⁵⁴² Cfr. la scheda di M.A. Castillo Oreja in ALCALÁ DE HENARES 1986, p. 45; MUÑOZ SANTOS 2011, p. 239.

⁵⁴³ ARABASFMA, Legajo 2-49-5, f. 76. Il dato relativo all'altezza di tre quarti del naturale, corrispondente a circa 132cm, non è conforme a quella dell'opera tuttora presente nel convento (alta 50 cm) ed è ricavato dalla comunicazione effettuata dalla Priora, Maria Josefa de la Purificación, in merito all'avvenuto ripristino in situ della figura. Muñoz Santos pur facendo riferimento a quest'ultimo documento non ne cita la fonte ma è probabile, per l'insufficienza dei dettagli, che abbia consultato una copia della sola missiva della madre presente presso il convento. Si veda ARABASFMA, Legajo 2-49-5, f. 82; MUÑOZ SANTOS 2011, p. 239.



68. N. Fumo, *Inmaculada*, già Alcalá de Henares, convento del Corpus Christi de Afuera (Archivo Moreno).

contesti ma più semplicemente destinate a una devozione privata, per poi confluire in forma di donazione nelle clausure dei monasteri. Affidandosi alla fotografia, è possibile individuare chiari riflessi giordaneschi nella Vergine, dai fluenti capelli, con le mani giunte sul petto e avvolta da un voluminoso manto come nel bozzetto in Galleria Palatina a Firenze⁵⁴⁴ e nella tela del Palacio Arzobispal a Madrid⁵⁴⁵, da cui Fumo riprende la postura china del puttino in primo



69. N. Fumo (qui attr.), *Inmaculada*, Alcalá de Henares, convento de San Bernardo (Archivo Moreno).

piano che insieme agli altri introduce movimento alla figura.

Affini tratti stilistici si riscontrano anche in una posteriore *Inmaculada* (fig. 69) del convento di San Bernardo, assegnata al circolo dello scultore Luis Salvador Carmona, che si distingue per un delicato incarnato del volto, una vivace ondulazione delle vesti e, soprattutto, una *texture* a punta di pennello della decorazione floreale⁵⁴⁶.

La delineazione fisionomica sembra trovare puntuali riscontri nell'ampia seriazione iconografica effettuata dai maestri napoletani, in *primis* nei modelli di Gaetano Patalano, quale l'*Inmacolata* in Santa Chiara a Lecce e in Cattedrale a Salerno⁵⁴⁷, e di Nicola Fumo, in special modo

nella *Santa Fausta* in Sant'Antonio a Salandra⁵⁴⁸, che fa propendere per una circoscrizione dell'immagine a tale ambito. In effetti, la circolazione di manufatti di fattura italiana in San

⁵⁴⁴ Si veda FUMAGALLI 2017, p.60.

⁵⁴⁵ Si veda HERMOSO CUESTA 2001, pp. 395-398.

⁵⁴⁶ Per una visione d'insieme dell'ampia produzione di Luis Salvador Carmona (1708-1767) si veda URREA FERNÁNDEZ 1983, pp. 441-454; MARTÍN GONZÁLEZ 1990; NAVA DEL REY 2009. In particolare, per l'*Inmaculada* in San Bernardo si veda la scheda di M.A. Castillo Oreja in ALCALÁ DE HENARES 1986, p. 29 mentre dell'immagine si conserva una fotografia in Archivo Moreno, n. d'inventario 36139_B.

⁵⁴⁷ Cfr. BORRELLI 2005b, p. 19, fig. 25; DI LIDDO 2008, pp. 94-128, fig. 46-47.

⁵⁴⁸ Cfr. BORRELLI 2005b, p. 19, fig. 24; la scheda di F. Aruanno in MATERA, POTENZA 2009, p. 154.

Bernardo, come in altri complessi ad Alcalá de Henares, è attestata dalle numerose tele del toscano Angelo Nardi⁵⁴⁹, disposte nelle cappelle laterali e nel presbiterio, e da un *Crucifijo* d'avorio con croce e pedana di legno⁵⁵⁰.

Nuovo impulso riguardo all'inserimento di Nicola Fumo «en el Parnaso del arte español» fu dato dal *Diccionario histórico* di Ceán Bermúdez⁵⁵¹. L'autore fornì ulteriori citazioni di sculture rispetto a Ponz, tuttora non localizzate, come le statue dell'*Inmaculada*, *Santa Teresa*, *San Nicolás de Bari* e *San Antonio de Padua*, collocate nelle «quattro capillas del sagrario de la cartuxa del Paular»⁵⁵². La segnalazione, tuttavia, risulta insolita per l'incuranza dimostrata dalle fonti e dalla storiografia successiva, che fanno esplicito riferimento agli altari dedicati a Santa Catalina, Santa Bárbara, San Hugo e San Carmelo con relative sculture di mano di Pedro Cornejo⁵⁵³. Ad esse si aggiungeva anche un *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a dos pobres* nella chiesa del convento di San Felipe el Real a Madrid⁵⁵⁴, fondato con consenso reale nonostante la contrastante opinione, in merito all'erezione di un terzo cenobio di mendicanti nella città, da parte dell'arcivescovo di Toledo⁵⁵⁵.

La notizia trova corrispondenza nell'inventario del patrimonio redatto dagli accademici di San Fernando, che dà adito di rilevare persino una duplice presenza con un «Santo Tomás de Villanueva repartiendo limosna a un pobre, estatua de vestir y del tamaño natural, de madera»,

⁵⁴⁹ Angelo Nardi (1584-1664) fu uno dei primi pittori manieristi alla corte di Filippo IV a Madrid, dove si trasferì nel 1607. Le sue opere sono dislocate in diverse città spagnole, tra chiese e collezioni private, e sono state oggetto tra gli altri degli studi di Pérez Sánchez. Si veda SÁNCHEZ CANTÓN 1945, pp. 310-311; PÉREZ SÁNCHEZ 1964, pp. 25 e ss; PÉREZ SÁNCHEZ 1965, pp. 105-114; ANGULO ÍÑIGUEZ, PÉREZ SÁNCHEZ 1969, pp. 271-278.

⁵⁵⁰ Interessanti si presentano il *Crucifijo* in San Bernardo, quello del convento di Nuestra Señora de la Esperanza e dell'Oratorio di San Felipe Neri, che si distingue dai primi due per il raffinato intaglio. Si veda TORNERO 1951, p. 417; le schede di M.A. Castillo Oreja in ALCALÁ DE HERNARES 1986, pp. 32, 61, 93.

⁵⁵¹ ALONSO MORAL 2015, p. 97. Per il dibattito sulla questione storiografica del soggiorno spagnolo dell'artista si veda BERMÚDEZ 1800, II, p. 147; FERRARINO 1977, p. 115; CASCIARO 2007d, pp. 250-252; ALONSO MORAL 2015, pp. 95-101.

⁵⁵² BERMÚDEZ 1800, II, p. 147.

⁵⁵³ Casciaro sottolinea le inesattezze in merito alle opere di Fumo segnalate da Ferrarino, tra le quali dopo attente verifiche credo vada inserita anche la notizia delle quattro figure eseguite per la Cartuja del Paular. In effetti, la critica successiva all'edizione di Ferrarino ipotizzava che le quattro sculture da lui citate fossero andate perdute nel 1836, a seguito della soppressione del convento, ma di esse non si fa menzione nella documentazione degli anni della confisca. Inoltre, nessun'altra fonte fa riferimento ad un intervento di Fumo. Si veda ARABASFMA, Legajo 2-49-5, ff. 90-150; PALOMEQUE 1949, pp. 58-59; ENRÍQUE DE SALAMANCA 1974, pp. 86-87; RASCAFRÍA 2013.

⁵⁵⁴ In seguito ad alcune ripercussioni storiche, quali un incendio nel 1718, i danni registrati durante la guerra d'indipendenza e la successiva confisca ottocentesca, fu deciso di demolire il complesso anche per favorire i nuovi progetti urbanistici attinenti alla Puerta del Sol. La citazione dell'opera di Fumo si deve ancora una volta a Bermúdez. Si veda BERMÚDEZ 1800, II, p. 147; BOYANO REVILLA 1998, pp. 63-99; LAZCANO GONZÁLEZ 2019, pp. 387-396.

⁵⁵⁵ Il favore della corte, evidente già nell'istituzione come ricorda l'aggettivo "el Real", ne legittima in parte l'entità del patrimonio artistico tra cui ampia affermazione trovarono le opere di gusto italiano, benché figurassero come copie. Gli artisti più acclamati furono Raffaello, Tiziano e Correggio. Significative sono le diverse riproduzioni raffaellesche della *Sagrada Familia con San Juanito*, meglio nota come *Virgen de la rosa*, proveniente da San Felipe el Real e transitate, dopo la confisca, al Museo de la Trinidad, tra cui si conserva l'esemplare oggi al Museo Nacional del Prado e la discreta tela della Real Academia de San Fernando a Madrid (inv. n. 0526). Si veda TORMO 1929, p. 44; PÉREZ SÁNCHEZ 1964, p. 51; ARANA COBOS 2013, p. 213; la scheda di A. González Palacios in MELBORNE 2014, p. 44 e bibliografia precedente.



70. L. Giordano, *San Tommaso da Villanova*, Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte (già chiesa di Sant'Agostino degli Scalzi).

posizionato all'incrocio dei bracci della chiesa - dal lato dell'epistola -, e un'altra figura rappresentata nell'atto di distribuire l'elemosina «a dos niños, de dos pies de alto cada una» nella cappella di San José⁵⁵⁶. Le due immagini differiscono sostanzialmente nelle dimensioni, per le quali nessun chiarimento è offerto da Bermúdez che, ricordando il numero dei mendicanti, consente di orientare la ricerca in direzione di una scultura di piccolo formato.

Di recente, Arturo Serra Gómez ha portato all'attenzione degli studi un *Santo Tomás de Villanueva* (fig. 71) conservato nella cappella di Santa Teresa della chiesa di San José a Madrid, notando come «el tamaño de la pieza, tan característico y repetido en la obra de Fumo para España, el hecho de que la pieza no parezca realizada para su actual localización, [y] la proximidad tan grande de ésta a la desaparecida iglesia de San Felipe el Real»⁵⁵⁷. Sono fin troppe le coincidenze per non metterlo in relazione con quello citato da Bermúdez. Convincenti sono le osservazioni circa le alterazioni attuate nei polsini e nel cappuccio per rendere l'immagine conforme al gusto spagnolo, come si evince dal raffronto della tela di *Santo Tomàs de Villanueva* di Mateo Cerezo al Musée du Louvre⁵⁵⁸ con l'analogo soggetto di Luca Giordano del Museo e Real Bosco di Capodimonte a Napoli (fig. 70)⁵⁵⁹.

Evidente è la dipendenza dal dipinto giordanesco, con cui la figura in San José palesa tangenze stilistiche: nella postura inclinata in avanti del corpo, nella resa fisionomica, di cui lo scultore riprende i tratti contriti del volto, e nel gesto della mano sinistra, ricopiato in maniera puntuale. Dal lato opposto, il manto si avvolge intorno al braccio enfatizzando il movimento della figura, che agita le vesti con profonde pieghe. Malgrado il precario stato di conservazione che, tuttavia, evidenzia i vari dislocamenti incorsi prima dell'odierna collocazione in chiesa, determinante è il confronto con il *San Antonio di Padova* di Fumo, firmato e datato, al Gesù delle Monache a Napoli⁵⁶⁰. L'accostamento consente di identificarlo con la statuetta un tempo in San Felipe el Real, commissionata probabilmente all'artista al principio del Settecento e per tramite di Giordano, impegnato in quegli anni nei cantieri reali.

Un quadro così eterogeneo dà percezione della fortuna di Nicola Fumo in Spagna, dove sebbene Ponz, in riferimento al *San Miguel* di Badajoz, assicurasse le origini italiane dell'artista, definendolo “Napolitano”, una significativa confusione è stata poi generata dalla

⁵⁵⁶ Arana Cobos nella sua tesi di dottorato si è occupata delle problematiche inerenti il patrimonio artistico dei soppressi conventi madrileñi, conducendo un'attenta ricostruzione sulla circolazione dei beni nei diversi musei a partire dagli inventari conservati presso l'Archivo della Real Academia de San Fernando a Madrid. Tra essi si trova anche quello del convento di San Felipe el Real. Si veda ARANA COBOS 2013, pp. 308, 310.

⁵⁵⁷ Si veda SERRA GÓMEZ 2017, p. 633.

⁵⁵⁸ Per un approfondimento sull'opera di Mateo Cerezo si veda ANGULO IÑIGUEZ 1954, pp. 315-325; BUENDÍA 1986; GERAD-POWELL, RESSORT 2002, pp. 160-162;

⁵⁵⁹ Notizie sulla tela giordanesca sono in FERRARI, SCAVIZZI 1966, I, p. 47, fig. 60; FERRARI, SCAVIZZI 2003, p. 31.

⁵⁶⁰ Il puntuale confronto è già proposto da Serra Gómez, cfr. SERRA GÓMEZ 2017, pp. 633-634; MEROLA 2017b, p. 80, fig. 6.



71. N. Fumo (attr.), *San Tomás de Villanueva*, Madrid, Iglesia de San José (già convento de San Felipe el Real).

letteratura successiva a partire da una travisata affermazione di Ceán Bermúdez⁵⁶¹. In realtà, come notato dalla critica, l'accademico «no aseguró nunca que Fumo estuviese en España, sólo indicó algo tan cierto como que fue “escultor acreditado en el reinado de Felipe V”»⁵⁶². Tuttavia, l'autorevolezza conferita a Ceán ha persino indotto la storiografia a includere Nicola Fumo tra gli scultori spagnoli del XVIII secolo⁵⁶³. Esempio eclatante fu *La sculpture espagnole* (1908) di Paul Lafond perché, nonostante la vicinanza di Güell all'ambiente parigino e la coeva edizione di *La statuaire polychrome en Espagne* di Marcel Dieulafoy, riuscì, secondo il Tormo, soltanto a copiare «malamente» dal *Diccionario* di Ceán, facendo «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, tradajó las obras que acá conservamos»⁵⁶⁴.

In effetti, come sottolinea Casciaro, a partire dal *Dizionario degli artisti in Spagna* di Ferrarino si è trasmesso un “vistoso fraintendimento” riguardo a un soggiorno iberico dell'artista, che in realtà non trova corrispondenza né nelle fonti né nella costante attività a Napoli della bottega, confermata dal *continuum* avvicinarsi negli anni delle polizze dei banchi pubblici.

⁵⁶¹ Cfr. PONZ 1772-1794, VIII, p. 162; BERMÚDEZ 1800, II, p. 147.

⁵⁶² ALONSO MORAL 2015, p. 97. Lo studioso è concorde con la riflessione già avviata da Casciaro, il quale ricorda: «la dizione “acreditado en el reinado de Felipe V” non autorizza in alcun modo ad interpretare la notizia come se Fumo fosse diventato scultore del re, mentre un altro Fumo, Gaetano, seguì più tardi Carlo III di Borbone da Napoli a Madrid come esperto creatore di bozzetti e modelli per la manifattura di porcellane del Buen Retiro». Si veda PASCULLI 1998, pp. 736-737; CASCIARO 2007d, pp. 251-252;

⁵⁶³ Si veda SUÁREZ 1872, pp. 295-296; ARAUJO GÓMEZ 1885, p. 418; LAFOND 1908, pp. 243.

⁵⁶⁴ Il volume di Lafond è stato oggetto di una dura e incisiva recensione da parte di Tormo, come attentamente segnalato da Alonso Moral e Coiro. Si veda TORMO 1909, p. 311; ALONSO MORAL 2015, p. 97; COIRO 2017a, p. 110.

IV. Dal documento all'opera. Catalogo ragionato di Nicola Fumo.

L'attenzione di Bernardo De Dominici per i "virtuosi artefici di scultura" dimostra il favore conseguito da quegli aspetti meramente artigianali e minori delle attività di bottega a Napoli, predisposte a una produzione diversificata di opere marmoree, busti reliquiario, apparati effimeri, statuaria lignea o di carattere presepiale⁵⁶⁵. Tra le poliedriche personalità quella a destare maggior interesse è Nicola Fumo per la privilegiata posizione riconosciutagli nella concisa - benché minuziosa - *Vita*, posta a chiusura della biografia dell'affermato maestro Cosimo Fanzago⁵⁶⁶. La menzione che «in quella ottima scuola [Fumo] riuscì valentuomo, sicché fu molto adoperato in sculture di marmo, di stucco, e di legno»⁵⁶⁷, definisce il giudizio critico di De Dominici nei confronti del parallelo impiego di molteplici materiali quale tratto distintivo degli *atelier* partenopei, a cui particolare slancio diede proprio Fanzago⁵⁶⁸.

Segnali di una preliminare collaborazione sono da individuarsi nella macchina scenica eretta sotto la direzione di Cosimo ai Santi Apostoli a Napoli in occasione dei festeggiamenti per la canonizzazione di San Gaetano Thiene⁵⁶⁹. Le spese affrontate dai padri teatini, nel settembre 1671, fanno percepire l'entità dell'allestimento che dovette coinvolgere pittori, scultori, indoratori e falegnami in un'impresa di non chiara percezione sia per la natura performativa intrinseca all'evento stesso sia per gli esegui riferimenti tuttora reperibili nelle fonti⁵⁷⁰. Tuttavia, la magnificenza delle celebrazioni - realizzate in sincronismo con Roma - è esternata in una *Relatione* di autore ignoto, che ricorda come con grande «ardore à questi nuovi avvisi di Santità di Gaetano si risvegliassero gli antichi desiderij della Città d'haverlo dichiarato ancora per suo

⁵⁶⁵ Acanfora ha sottolineato l'intento antivasariano delle *Vite* di De Dominici dettato, soprattutto, dalla risentita «esclusione delle glorie meridionali nel racconto di Vasari, che, "quantunque stato fusse in Napoli", dove era stato "carezzato, e stimato", "non fece parola di ciocchè egli stesso veduto avea». In tale spaccato, interessante è la trattazione della scultura di età barocca, segnata dalla particolare capacità delle botteghe di assecondare le richieste della committenza anche sul piano di differenti materiali, che fu una peculiarità dell'Italia meridionale. In effetti, ciò si percepisce già nelle osservazioni di Wittkower in merito alla nozione di "barocco autonomo" individuata per Cosimo Fanzago e alle note di "provincialismo" individuate nella prima produzione di Ercole Ferrata, più che locale semplicemente diversa da quella di Roma. Si veda DE DOMINICI 1742-1745, III, pp. 176-189; NAVA CELLINI 1961, p. 37; WITTKOWER 1993, pp. 260-264,273; ACANFORA 2014, pp. 86-87 con bibliografia precedente.

⁵⁶⁶ Si veda DE DOMINICI 2003-2014, III, pp. 331-361, con note a cura di P. D'Agostino.

⁵⁶⁷ Ivi, p. 358.

⁵⁶⁸ Il biografo include tra i "virtuosi artefici" Pietro Ceraso, identificato come caposcuola del movimento, Agostino Ferraro, Giacomo Bonavita, Aniello e Michele Perrone, i fratelli Gaetano e Pietro Patalano, Antonio Mottola Domenico di Narco e Giacomo Colombo. Cfr. DE DOMINICI 2003-2014, III, pp. 726-735.

⁵⁶⁹ Notizie sull'incarico affidato a Fanzago sono riportate in alcuni documenti editi da Delfino, che accenna anche alla questione di una controversia nata con i teatini conclusasi però, l'anno seguente, con la scelta dell'artista di donare il compenso restante alla chiesa, cfr. DELFINO 1984, pp. 154-156; NAPPI 2011, p. 443.

⁵⁷⁰ Nell'esito delle spese sostenute dai padri ai Santi Apostoli nel 1671 sono indicate: «per pittura della facciata d. 150; per regalo alli pittori d. 2; per seggia al Cavalier Cosimo d. 9; per tavole per fare li puttini et mastria d. 17; per lo Quadro sopra il coro cioè al pittore d. 23 et 45 et mezzo per altre spese d. 70.2.10». Si veda DELFINO 1984, p. 156.

Padrone, e Protettore»⁵⁷¹ e, soprattutto, che «s'applicarono fervorosamente all'apparecchio delle Feste stabilite nel principio d'Agosto per unirle col giorno festivo del santo I P.P. Teatini della Casa di San Paolo, à quali principalmente stavano incaricate»⁵⁷².

Documentata, in effetti, è l'impresa condotta in San Paolo Maggiore dove, sotto l'egida di Dionisio Lazzari⁵⁷³, furono impegnati Arcangelo Guglielmelli e Domenico Viola per la «pittura delli quatri et altri ornamenti»⁵⁷⁴, Andrea Falcone per «fattura e opera fatta di un Modello per la statua d'Argento di San Gaetano e [...] due statue di San Pietro e San Paolo [...] fatti e scolpiti in stucco nella facciata»⁵⁷⁵ e Andrea d'Aponte⁵⁷⁶ per l'esecuzione del carro trionfale da portare in processione⁵⁷⁷. Sebbene la *Relatione* non proponga elementi utili a definire l'intervento fanzaghiano ai Santi Apostoli, rilevante risulta ai fini della ricerca la girata finale a Fumo in un pagamento ricevuto dal maestro «per un disegno fatto, et assistenza della pittura fatta nel frontespizio della Chiesa»⁵⁷⁸. Riferendoci ai più noti esempi dell'epoca, come l'apparato effimero per le celebrazioni di San Pasquale Baylon in Santa Lucia al Monte, è plausibile immaginare una partecipazione dello scultore all'esecuzione delle parti mobili, in particolare puttini, posti a coronamento della macchina scenica ideata da Fanzago⁵⁷⁹.

Allo stesso anno risale anche il modesto incarico consistente nell'identificare le armi gentilizie dei Brancaccio commissionato dai membri della famiglia napoletana a Fumo, in

⁵⁷¹ Riferimenti sono presenti anche nel *Cerimoniale*, dato il favoreggiamento di Don Pedro Antonio de Aragón nella concessione del patronato, per la sua particolare devozione al santo. Cfr. RELATIONE 1671, p. 9; ANTONELLI 2012, p. 266.

⁵⁷² RELATIONE 1671, p. 10.

⁵⁷³ La presenza di Lazzari, come architetto durante l'allestimento degli apparati per i festeggiamenti in onore del santo titolare, viene più volte registrata nei documenti del convento teatino e nella stessa *Relatione*, dove si segnala: «Fù dal Signor Dionisio Lazari famoso Architetto de' nostri tempi il tutto posto in disegni, e havendo egli riguardo agli ornamenti fissi, e indoratura antica delle mura, dispose i nuovi abbellimenti con tanta proportionone, e accordo, che è stato à tutti di maraviglia; facendo servire con mirabil arte il finto al vero, e'l sodo alle prospettive». Si veda RELATIONE 1671, p. 12; MORMONE 1968, pp. 160-161; SAVARESE 1986, p. 65-66; CANTONE 1993, pp. 117-118.

⁵⁷⁴ In particolare, Guglielmelli e Viola furono pagati per la «pittura da essi fatta nelli taboloni posti nell'atrio [...] nella macchina dell'altare maggiore nella facciata [...] e per la pittura che hanno da fare nel quadro di San Gaetano per la sua padronanza di questa città», cfr. SAVARESE 1977, p. 189; RIZZO 1984, p. 316; RIZZO 1990, p. 384; NAPPI 2011, pp. 420, 423.

⁵⁷⁵ Interessante fu l'intervento di Andrea Falcone che, oltre a eseguire le statue in stucco di San Pietro e San Paolo della facciata, fornì il modello della statua argentea poi realizzata da Arcangelo Lombardo in occasione della grande celebrazione del 1671. Si veda RIZZO 1984, p. 373; NAPPI 2011, p. 422.

⁵⁷⁶ Curiosa risulta l'omonimia tra l'ignoto artista e il noto membro della famiglia napoletana dei D'Aponte o De Ponte, committente di numerose opere tra cui una figura di Fumo in Santa Maria Maggiore, una scultura di Lorenzo Vaccaro «di marmo bianchissimo di Femina sopra un delfino marino, ad esso venduta et consignata in sua casa» o, ancora, sempre di Vaccaro «un Cavallo arrabbiato di rame ed argento». Cfr. RIZZO 1984, pp. 385, 402.

⁵⁷⁷ Nella *Relatione* si ricorda come in processione «seguiva un nobil Carro Trionfale di studiata Architettura ricco di schiume d'argento, e d'oro; [...] Vi sedeano dodici Angiolini à formar Choro d'applausi al trionfante Gaetano, che in alto seggio vedevasi maestoso, e risplendente da mille raggi di lume». Alcuni riscontri documentari, editi da Nappi, segnalano che l'esecutore fu un tale Andrea d'Aponte, del quale non si conosce nessun altro intervento. Cfr. RELATIONE 1671, p. 33; NAPPI 2011, pp. 421-422.

⁵⁷⁸ Si veda DELFINO 1984, p. 156; NAPPI 2011, p. 443.

⁵⁷⁹ Il paragone più calzante è con la partecipazione di Aniello Perrone all'allestimento messo in scena per la festa di canonizzazione di San Giovanni da Capestrano e San Pasquale Baylon in Santa Lucia al Monte, per il quale si rimanda a COIRO 2013b, pp. 205-218; COIRO 2015a, pp. 70-79.

collaborazione con Lorenzo Vaccaro, allo scopo di difendere il loro patronato sulla cappella di Santa Candida in Santa Croce a Torre del Greco⁵⁸⁰. Il precoce contatto tra i due artisti risulta importante per il loro successivo sodalizio con Fanzago, che - congiuntamente alla maniera del giovane Vaccaro - orientò l'iniziale approccio all'arte statuaria di Fumo.

Nuove tracce documentarie consentono di fissare al 1673 l'avvio della sua produzione autonoma⁵⁸¹, disposta a soddisfare il notevole interesse della committenza ecclesiastica e nobiliare nei confronti di immagini sacre con decori policromi a *estofado* o graffiati in oro, come busti e custodie porta reliquie, atte a veicolare l'adorazione dei fedeli⁵⁸². Singolare a riguardo è la testimonianza di De Dominicis, il quale segnala l'esordio dello scultore con l'esecuzione delle mezze figure degli evangelisti Luca e Marco «che fece in sua giovinezza, nella Congregazione de' Mercatanti giovani»⁵⁸³. Nonostante le discordanze circa la localizzazione della confraternita da parte della critica⁵⁸⁴, sembra verosimile circoscrivere la sede nella cappella dell'Angelo Custode al Gesù Vecchio, dove lo zio, Giacomo Antonio, realizzò le lipsanoteche con busti reliquiario, tra cui è però difficile determinare quali siano quelli dell'artefice⁵⁸⁵.

Attestazioni di Fumo in questa particolare lavorazione trovano oggi corrispondenza in un'inedita cedola di pagamento, da parte del Duca di Flumeri, per le due statue di «sante vergini

⁵⁸⁰ La notizia è ricavata dalla lettura di una visita pastorale ottocentesca del cardinale Ruffo Scilla dove, attraverso il recupero di fonti precedenti, si ricostruisce la storia della cappella. Si veda ASDNA, Fondo Sante Visite Cardinale L. Ruffo Scilla, vol. III, n. 105, 25 ottobre 1803, ff. 116v-119v; MEROLA c.s.

⁵⁸¹ Riflessioni a riguardo sono state già offerte in MEROLA 2017b, pp. 75-94; MEROLA c.s. Interessante è evidenziare come allo stesso anno corrispondano anche le prime attestazioni documentarie sui lavori, purtroppo dispersi, di Lorenzo Vaccaro per la facciata della Casa dell'Annunziata, dove in particolare eseguì una statua dell'*Annunziata con puttino*. Si veda D'ADDOSIO 1920, p. 153; la scheda di F. Chiurazzi in NAPOLI 1984, II, pp. 227-229.

⁵⁸² Dall'inizio del Seicento si diffuse il forte interesse per l'accumulo e l'esibizione delle reliquie, menzionate tra gli oggetti sacri di maggior prestigio nel trattato *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* di San Carlo Borromeo, stampato nel 1577. Il maggior esempio meridionale di esposizione di "legni devoti" è sicuramente la lipsanoteca del Gesù Nuovo, voluta inizialmente da Isabella della Rovere, la quale, già nel 1594, aveva donato numerose reliquie ai padri gesuiti. Per questa singolare produzione cfr. SCHIATTARELLA, IAPPELLI 1997, pp. 92-94; MIDDIONE 1999, pp. 71-84; COIRO 2014, pp. 86-99; LEONE DE CASTRIS 2007a, pp. 5-36; LEONE DE CASTRIS 2007b, pp. 19-47; LEONE DE CASTRIS 2011, pp. 257-272.

⁵⁸³ DE DOMINICI 2003-2014, III, p. 358.

⁵⁸⁴ La segnalazione di De Dominicis sulla localizzazione della congregazione al Gesù Vecchio, sebbene comprovata da una lapide terragna individuata già da Borrelli, è smentita da Schiattarella e Iappelli che, basandosi sulla testimonianza di D'Engenio in merito alla presenza nella casa professa di una confraternita dell'Annunciazione della Santissima Vergine, dei Curiali e dei Mercanti, la identificavano con la cappella di San Francesco de Geronimo al Gesù Nuovo, originariamente dedicata alla Madonna e poi a Sant'Anna. Quest'ultima considerazione sembra però invalidata da una polizza in merito a lavori di stuccatura che Francesco Cappella effettuò, su disegno di Solimena, «nella Congregazione de Mercanti nel Gesù Vecchio titulata la Visitatione». Si veda D'ENGENIO 1623, p. 228; BORRELLI 1970, p. 208; SCHIATTARELLA, IAPPELLI 1997, pp. 90-94; RIZZO 1984, p. 395; NAPPI 2003, p. 122.

⁵⁸⁵ Per i riferimenti documentari si veda RUOTOLO 1989, pp. 159-168.

et una di un santo martire con le teste e mani colorite e le mancanti de panni d'oro sgraffite»⁵⁸⁶.
Il titolo, conseguito dal signore di Castel Baronia, è da associare ai noti personaggi della nobile



72. Castel Baronia, (part.) *Armadio porta reliquie*, chiesa di Santo Spirito.

⁵⁸⁶ Prime considerazioni sono in MEROLA 2017b, p. 83, più attente valutazioni critiche sono in MEROLA c.s., per la polizza si veda in APPENDICE DOC. 1.

famiglia de Ponte o d'Aponte, che intrattennero rapporti con gli ordini religiosi della capitale, come i padri gesuiti, o con i referenti dei territori sotto il loro controllo⁵⁸⁷. Al convento di Santo Spirito a Castel Baronia, infatti, Jacopo de Ponte donò i dipinti di *Santa Maria Maddalena* e *San Filippo Neri* di Giovanni Lanfranco e una piccola tavola di porfido con la Vergine e il Bambino⁵⁸⁸; e plausibile sembra la donazione, sempre da parte di membri della famiglia, degli «Armarj, lavorati con pulizia, che sembrano due altari, dove son riposte molte sagre reliquie di più santi martiri»⁵⁸⁹.

La ricca ed eterogenea collezione di Castel Baronia (fig. 72) comprende teche di forme diverse, quattro bracci reliquiario e otto busti con distinti caratteri stilistici e formali, fra i quali si distinguono due figure muliebri - *Sant'Agnese* e un'altra martire (figg. 73-74) - con la cavità nel petto e un santo, che ha invece una base a cassetta per la reliquia. Le sculture, come osservato nel catalogo della mostra *Capolavori della Terra di Mezzo* (2012), trovano un valido riferimento nelle idee di Giovan Domenico Vinaccia messe in opera al Gesù Nuovo, sia nei lavori in stucco della sacrestia di Simone Mano sia nei busti lignei della cappella di Sant'Anna di Domenico Di Nardo⁵⁹⁰. L'ascendente di Vinaccia su Di Nardo ha fatto propendere Coiro per l'assegnazione all'artista del ristretto nucleo di Castel Baronia, da identificare invece con il citato incarico a Nicola Fumo.

In effetti, oltre alle tangenze iconografiche con le richieste espresse dal Duca, il quale pagò anche una somma aggiuntiva per «l'occhi di cristallo»⁵⁹¹, la datazione della polizza è conforme all'esecuzione di un primo gruppo composto dai santi *Faustino, Anselmo, Claudio, Tertullino* e *Carpò* tra il 1669 e il 1671⁵⁹². Inoltre, il ruolo di intermediario potrebbe essere stato ricoperto dallo stesso Fanzago già in contatto con il Duca di Flumeri che, nel 1674, ordinò quattro statue ad Andrea Falcone per la cappella Merlino al Gesù Nuovo, da realizzarsi secondo disegni e modelli fanzaghiani⁵⁹³. Il confronto del personaggio maschile (fig. 75) con opere successive di Fumo, in particolare il *Beato Pietro da Pisa* (1680) in San Maria a Caponapoli, consente di fugare qualsiasi dubbio sull'attribuzione della serie all'artista. Le figure si presentano connotate da una forte attenzione al dato naturalistico, evidente nella trattazione plastica della tortile barba

⁵⁸⁷ Il titolo fu conseguito dal signore di Castel Baronia, Trifone de Ponte, per la munificenza del sovrano. La richiesta allo scultore, per la cronologia, è probabile che fu avanzata dal figlio, Giovanni Battista de Ponte. Sulla famiglia si veda RICCA 1859-1869, I, p. 462.

⁵⁸⁸ Si rimanda a FRA ARCANGELO 1732, p. 303.

⁵⁸⁹ Ivi, p. 302.

⁵⁹⁰ Le osservazioni avanzate da Coiro nel catalogo della mostra sono state in seguito da lui approfondite in un più mirato contributo sui busti reliquiario di Domenico di Nardo al Gesù Nuovo. Si veda la scheda di L. Coiro in AVELLINO 2012, pp. 218-220; COIRO 2014, pp. 86-94.

⁵⁹¹ La polizza di pagamento edita in MEROLA 2017b, p. 83, è stata ampiamente riconsiderata in occasione di un recente studio per il volume in memoria del Prof. M.A. Pavone, si veda MEROLA c.s.; in APPENDICE DOC. 1.

⁵⁹² Si veda la scheda di L. Coiro in AVELLINO 2012, pp. 218-220.

⁵⁹³ Per la cappella Merlino si ricordano i lavori in stucco di Nicola Fumo, eseguiti nel 1685. Si veda BORRELLI 1970, pp. 207-208; NAPPI 1984, p. 334; STARITA 2010-2011; RISPOLI 2014, p. 268.



73. N. Fumo, *Busto reliquiario di sant'Agnese*, Castel Baronia, chiesa di Santo Spirito, 1673.



74. N. Fumo, *Busto reliquiario di una santa vergine*, Castel Baronia, chiesa di Santo Spirito, 1673.



75. N. Fumo, *Busto reliquiario di un santo martire*, Castel Baronia, chiesa di Santo Spirito, 1673.

dell'uomo, in cui si inserisce la bocca socchiusa con i denti scolpiti, e dalla riflessione sentimentale, espressa nella gestualità delle mani o nella profondità degli sguardi dei busti femminili.

Difficile stabilire se queste osservazioni fossero tangibili anche nelle due sculture di *San Francesco di Paola*, ricordate da De Dominici, in Santa Maria della Stella e in San Francesco fuori Porta Capuana, purtroppo entrambe disperse⁵⁹⁴.

Di sicuro tali caratteri sono meno distinguibili nel *Crocifisso* in Santa Maria della Provvidenza a Napoli (1676), in merito al quale Casciaro rileva che «se non fosse il documento a certificarne l'autore, faticheremmo non poco a riconoscerlo in quella figura così ferma e composta, dall'intaglio calligrafico»⁵⁹⁵. La polizza è piuttosto precisa nel segnalare i dettagli dell'opera, che doveva essere «di teglia [...] di palmi 7 di tutta perfettione con la Croce di noce di palmi 16»⁵⁹⁶ ed è da mettere in relazione a una tela di *San Francesco d'Assisi*, *San Domenico*, *Sant'Ignazio* e *San Filippo Neri*, con vari puttini e cherubini, che Francesco Solimena eseguì «per la cappella dove sta il Crocifisso»⁵⁹⁷.

L'ambiente, il secondo sulla sinistra, appare oggi modificato nella forma originale ma doveva presentare la pala d'altare del pittore in rapporto alla figura scolpita da Fumo. Il corpo appena abbozzato e la profonda incisività delle forme del *Christus patiens* sono da contestare alla preliminare esperienza dell'artista nella definizione della corporatura ancora condizionata dal bagaglio culturale pregresso⁵⁹⁸. Attinenze si riscontrano nel coevo *Crocifisso* (fig. 76) in San Domenico Maggiore realizzato per il padre Tommaso Ruffo di Bagnara, il quale concorse ai restauri seicenteschi della chiesa anche con



76. N. Fumo (qui attr.), *Crocifisso*, Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore.

⁵⁹⁴ Si veda DE DOMINICI 2003-2014, III, p. 358, nota 91.

⁵⁹⁵ CASCIARO 2007c, p. 64.

⁵⁹⁶ NAPPI 1982, p. 198.

⁵⁹⁷ La tela di Solimena fu eseguita tra il 1678-1679 ma già Nappi segnala come di essa non vi fosse più alcuna traccia in chiesa, cfr. Ivi, p. 201.

⁵⁹⁸ Si pensi al forte condizionamento dei primi rudimenti plastici ricevuti nella bottega paterna, prima del definitivo trasferimento a Napoli.

«denaro di suo deposito»⁵⁹⁹. La scultura in questo caso già palesa labili accenni di movimento nelle braccia e nelle gambe flesse del Cristo, come pure nelle vibranti pieghe del perizoma annodato in vita⁶⁰⁰. L'incessante pratica con lo scalpello lo portò a confrontarsi fin da subito anche con moduli plastici di formato ridotto, come doveva dimostrare il *San Pietro d'Alcantara* (1676) in Santa Maria degli Angeli a Piedimonte Matese (in provincia di Caserta), firmato e datato, tuttora però non rintracciabile⁶⁰¹.

Dal 1680 circa si registra un crescente incremento di polizze che attesta la stima riscossa dall'artefice presso la committenza regnicola, favorito com'era dai buoni rapporti con Dionisio Lazzari, maggiormente orientato rispetto ad altri nei lavori artigianali, come ornamenti di stucco, argento e mobilia in legno⁶⁰². In tale frangente, costante divenne la richiesta di busti e custodie porta reliquie, di differenti forme, a cui anche Fumo concorse come dimostra il pagamento per «una mezza statua di *San Vito* con sua pedagna e due braccia a parte che doverà [...] indorare e colorire et finire con lode di esperti»⁶⁰³. La decorazione a *estofado* o il più semplice rivestimento in oro delle figure fu una peculiarità dell'arte lignea seicentesca e comportava il necessario coinvolgimento di esperti in materia⁶⁰⁴. Nel caso di Fumo alcuni inediti riferimenti documentari, benché non consentano di individuare le opere, permettono di definire la rete di relazioni tessuta dallo scultore con gli specialisti del settore come Giuseppe Puglia.

In effetti, egli collaborò con l'artista alla “graffiatura”, con cui si faceva aderire la patina d'oro alla superficie lignea, del *San Vito* (1679) e di un ignoto *San Giuseppe* (1681), così come plausibile potrebbe essere il suo intervento riguardo alla precedente lavorazione dei busti di Castel Baronia⁶⁰⁵. Puglia è soltanto uno dei tanti autori del tutto sconosciuti che, nonostante l'anonimato, si possono oggi riscontrare nelle causali di pagamento dei banchi partenopei. Essi svolsero un'importante funzione nel veicolare le tendenze del gusto nel corso del Seicento, sebbene spettò «alla generazione nata negli anni trenta [...] “scrollarsi” di dosso la prigionia

⁵⁹⁹ PICONE 1993, p. 39.

⁶⁰⁰ Sebbene Picone abbia da tempo pubblicato il pagamento di commissione, non l'ha posto in relazione con il *Crocifisso*, che non è mai stato preso in considerazione dalla critica successiva. Si veda PICONE 1993, pp. 34-55; PICONE 1993, pp. 216-225; PICONE 2016, pp. 138-162.

⁶⁰¹ L'opera, trafugata nel 1970, è oggi attestata dalla sola riproduzione fotografica edita da Marrocco. Borrelli, su base stilistica, gli attribuisce anche una *Santa Teresa d'Avila* nella medesima cappella e un *San Vincenzo* nella sagrestia della chiesa di San Domenico a Piedimonte Matese. Si veda MARROCCO 1964, p. 49; BORRELLI 1970, pp. 208-212; D'ANDREA 1980, p. 49.

⁶⁰² Cfr. MORMONE 1968, pp. 158-167; RUOTOLO 1993, pp. 171-175.

⁶⁰³ Si veda in APPENDICE DOC. 12. La prima polizza del 1679 è edita in RIZZO 1984, p. 385.

⁶⁰⁴ Determinate è lo studio di Staffiero nel definire il gioco di relazioni in atto a Napoli già dalla fine del Cinquecento, soggette a ulteriori sviluppi sulla base della testimonianza di Francisco Pacheco, ampiamente considerata da Cerasuolo. Cfr. PACHECO 1649; STAFFIERO 2007, pp. 153-176; CERASUOLO 2012, pp. 147-160.

⁶⁰⁵ In APPENDICE DOC. 5 e 12. Le figure segnalate non sono state ancora individuate, sebbene il riferimento che il *San Vito* si dovesse «accomodare in cassette di tavole» fa presumere un suo trasferimento fuori da Napoli.

della doratura ad oltranza» attingendo dai coevi esempi della statuaria in marmo, a partire dalla lezione di Bernini, e dal naturalismo in pittura, che per Fumo significò orientarsi verso i contemporanei modelli di Luca Giordano⁶⁰⁶.

Tale indirizzo si percepisce nel *Beato Pietro da Pisa* (fig. 46) in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, i cui elementi distintivi sono gli occhi rivolti al cielo, la lunga barba, la cappa con arabeschi in oro e i puttini, uno con la corona e l'altro con lo scettro, ai suoi piedi. L'assegnazione a Fumo, nota sin dalle fonti coeve⁶⁰⁷, è stata ribadita da Borrelli con una datazione al 1687 e poi da Rizzo, il quale - su base documentaria - ha stabilito l'esecuzione al 1680⁶⁰⁸. In realtà, la revisione della cedola di pagamento consente di sottolineare come il riferimento alla «scultura dentro la chiesa di Santa Maria maggiore» sia da mettere in relazione ai lavori in stucco da lui condotti nella fabbrica alla Pietrasanta e non in quella a Caponapoli⁶⁰⁹. Tuttavia, la fattura stilistica dell'immagine è conforme alla produzione dell'ottavo decennio del Seicento e trova un *pendant* nel *Sant'Onofrio* (fig. 77), che solo di



77. N. Fumo, *Sant'Onofrio*, Napoli, chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli.

recente ha attirato l'attenzione della critica con un'attribuzione al noto scultore⁶¹⁰. L'eremita,

⁶⁰⁶ GAETA 2007a, p. 204.

⁶⁰⁷ La scultura è citata come opera dell'artista già da Parrino, il quale avvisa in merito al suo trasferimento dall'altare maggiore in una cappella dedicata al santo «a man sinistra della Croce». Solimene, riprendendo la testimonianza di Padiglione, sottolinea come ciò fu dovuto alla volontà del Priore, Giovanni Gattinio, di dedicare uno spazio alla devozione del Beato, istitutore dell'ordine a cui egli apparteneva. Per tale ragione, nel 1702, si diede inizio alla trasformazione abbattendo i due altari esistenti, uno della famiglia Scarano e l'altro dei Salato, al fine di costruirne uno solo. La datazione è conforme alla successiva commissione a Lorenzo Vaccaro di un'immagine in marmo del Gambacorta, accostata a quella del *San Girolamo*. Si veda PARRINO 1725, p. 305; SIGISMONDO 1788-1789, I, pp. 153-154; PADIGLIONE 1855, pp. 185-199; SOLIMENE 1934, pp. 128-131.

⁶⁰⁸ Cfr. BORRELLI 1970, p. 209; RIZZO 1984, p. 385.

⁶⁰⁹ La revisione è stata attuata da Russo ed è segnalata in PINTO 2019, p. 2682. Per la polizza si rimanda in APPENDICE DOC. 7.

⁶¹⁰ L'attribuzione, avanzata per la prima volta da Filangieri, che notava una somiglianza stilistica con il *Beato Pietro da Pisa*, è stata proposta all'attenzione della critica da Rossi, la quale ha precisato l'analoga impostazione

vestito solo dalla fluente chioma di capelli, che gli arrivano fino ai polpacci, con la vita cinta da un ramo d'edera, è stato ritenuto «frutto dello spiritoso descrittivismo settecentesco, in cui la tradizione iconografica di un severo monastero si risolve in motto popolare»⁶¹¹. L'elemento che consente di circoscrivere la cronologia dell'opera ad anni affini al *Beato Pietro da Pisa* è la reliquia posta nel petto dell'anacoreta, la cui presenza in chiesa - segnalata già da D'Engenio - è posta da Parrino, nel 1725, in relazione a un'immagine del santo⁶¹². Singolare appare, data la scarsa frequenza del soggetto in ambito scultoreo rispetto al parallelo contesto pittorico, l'individuazione di un altro *Sant'Onofrio* di fattura napoletana, assegnato però a Colombo, in collezione privata⁶¹³. Il confronto consente di evidenziare il netto distacco stilistico fra le movenze rococò di quest'ultimo e la cultura di stampo naturalistica dell'opera di Fumo, espressa nella resa anatomica del corpo e nella linea serpentina del manto di capelli e barba, che fissano la realizzazione entro l'anno seguente o poco più tardi.

L'aspetto di maggior rilievo è, tuttavia, la ripresa del prototipo del *Beato Pietro da Pisa* in una successiva versione marmorea (fig. 46) di Lorenzo Vaccaro eseguita, insieme al *San Girolamo* (1703), per le sovrapposte laterali dell'altare maggiore nella medesima chiesa⁶¹⁴. È evidente come non si tratti di una semplice riproduzione iconografica, data dalla sporadicità del soggetto, ma di una profonda correlazione tra i due definita nelle puntuali tangenze fisionomiche e soprattutto nella solennità della postura della statua. Tale interazione caratterizzò la prima produzione di entrambi, i quali - secondo De Dominicis - gareggiarono in vari lavori di stucco⁶¹⁵. La notizia trova conferma nella segnalazione, da parte di Celano, delle statue di diverse virtù da loro realizzate a decorazione della cupola dei Gerolamini, «tutta bizzarramente stuccata e riccamente posta in oro»⁶¹⁶.

plastica, oltre che una simile modalità scultorea dei tratti fisionomici, tra le due figure. Cfr. FILANGIERI 1883-1891, IV, p. 146; ROSSI 2005, p. 294, fig. 147.

⁶¹¹ Si veda la scheda di F. Bologna, R. Causa in NAPOLI 1950, p. 191.

⁶¹² D'Engenio segnalava già dal principio del secolo la presenza di una reliquia del santo venerata nella cappella di Santa Maria delle Grazie mentre a Parrino si deve l'osservazione che «presso l'Altare maggiore dalla parte dell'Epistola in una cappella vi è l'Immagine con la reliquia di S. Onofrio». Cfr. D'ENGENIO 1623, p. 207; PARRINO 1725, p. 304.

⁶¹³ L'opera è segnalata in ABBATE 2002, p. 159, fig. 103-104; ABBATE 2005, pp. 243-246.

⁶¹⁴ La commissione delle statue a Vaccaro è attestata da un documento edito da Rizzo. Si veda RIZZO 1983, p. 224; RIZZO 1984, p. 406; BORRELLI 2005b, p. 19.

⁶¹⁵ Il biografo fa riferimento agli «angeloni» che Nicola eseguì in una cappella di San Luigi di Palazzo o al «bizzarro gruppo d'angeli sopra l'altare, che portan la Croce, ove Lorenzo aveva lavorato le due statue laterali» in Santo Spirito di Palazzo. La collaborazione tra i due, in particolare, in lavori di stucco è oramai corroborata da diversi documenti. Si veda DE DOMINICI 2003-2014, III, pp. 360-361.

⁶¹⁶ CELANO 1692, II, f. 90. La notizia dell'inaugurazione della cupola dei Gerolamini, il 4 marzo 1680, per la sua rilevanza fu inserita nei *Giornali di Napoli* di Innocenzo Fuidoro, il quale aggiunse come i lavori proseguirono ponendo «in oro la rimanente parte di detta chiesa che è delle cospicue della città di Napoli». Tuttavia, essa fu completamente rifatta nel 1852 e non si conserva traccia delle *Virtù* in stucco di Vaccaro e Fumo. Si veda anche DON FERRANTE 1900, p. 29; GALANTE 1985, p. 117.

L'esercitazione di Nicola in tale ramo comportò l'applicazione di particolari modalità operative come attesta un inedito ritrovamento documentario in merito alla già nota commissione della famiglia Minutillo in Santa Maria Maggiore a Napoli (1681)⁶¹⁷. Sebbene la critica abbia ricondotto alla mano dell'artista le parti marmoree⁶¹⁸, la fattura prevedeva che le parti figurative, quali i due puttini e le armi gentilizie dei Minutillo, fossero «di legno di teglia [...] senza concavità dentro» stuccate e dipinte «a color di marmo bianco»⁶¹⁹. La particolarità dei dettagli dimostra le capacità ormai acquisite dall'artista, poiché in grado di soddisfare un numero crescente di molteplici richieste ma soprattutto di confrontarsi con un'ecletticità materica e policroma, comprovata anche dal successivo gruppo scultoreo della chiesa di San Giovanni Battista delle Monache a Napoli. Inoltre, tale prassi costituì una consolidata tradizione nel corso del Seicento piuttosto apprezzata dagli stessi artisti, come dimostra l'esaltante giudizio di Fanzago per il *San Francesco* e il *Sant'Antonio* in Santa Maria la Nova, che «il Cosmo non volle fare di marmo perché non si togliessero queste, ch'egli stimava di somma perfezione»⁶²⁰.

L'interesse per la statuaria napoletana, in particolare quella lignea dipinta, è provato da un nutrito numero di polizze inerenti l'attività di Nicola Fumo, impegnato - al principio dell'ottavo decennio del secolo - a realizzare un *San Gennaro* (1681) non identificato⁶²¹ e un *San Francesco d'Assisi* (1681) per l'omonimo convento di Mirabella Eclano (in provincia di Avellino), attualmente disperso⁶²². Degli stessi anni è la richiesta «di due mezze statue ordinarli di fare di *Santa Teresa e Beato Giovanni della Croce*» (1682) dall'abate Giovanni Pietro Cella⁶²³, «uomo amante dell'informazione diretta ed accurata, dotato di sensibilità

⁶¹⁷ La commissione pervenne a Fumo da Don Antonio Minutillo, «Cavaliere di gentilissimi costumi, e di grandissima aspettazione stà casato con D. Anna Caffarelli figlia di Pietro fratello dell'Eminentissimo Cardinal Prospero Caffarelli, e di D. Lucretia Caetana». Egli fu marchese di Comignano, Preside della Provincia della Terra di Bari, Preside e Giustiziere delle Provincie di Aquila, Salerno, Chieti, Catanzaro e Cosenza. De Lellis fregiandolo con il titolo di cavaliere si riferiva alla partecipazione tra le file dell'Ordine di San Giacomo della Spada come dimostra la singolare richiesta allo scultore di associare «l'impresa scolpita in mezzo de rilievo della sua famiglia con la croce di San Giacomo». Si veda DE LELLIS 1663, II, p. 87.

⁶¹⁸ L'opera rientrava, secondo Pasculli Ferrara, nella produzione in marmo dello scultore, meno conosciuta di quella lignea. Cfr. PASCULLI FERRARA 1983, p. 323; PASCULLI FERRARA 1998, pp. 734-737.

⁶¹⁹ In APPENDICE DOC. 6. I diversi esempi segnalati dalla lettura delle fonti nel primo capitolo consentono di rilevare come questa fosse una pratica piuttosto diffusa nella capitale.

⁶²⁰ SIGISMONDO 1788-1789, II, f. 224. Per una più attenta considerazione della questione si rimanda al capitolo introduttivo e, in particolare, alle note 52-53.

⁶²¹ Secondo De Dominicis l'artista si confrontò con questo soggetto sia in occasione dell'esecuzione delle statue per San Giovanni Battista delle Monache, dove il *San Gennaro* è stato però individuato come un *San Nicola di Bari*, sia del bassorilievo di marmo con l'immagine del santo in San Pietro a Majella, si veda DE DOMINICIS 2003-2014, III, p. 359; APPENDICE DOC. 35-36.

⁶²² Il convento, duramente segnato dai danni del terremoto del 1980, è stato oggi restaurato e gli ambienti sono stati in parte destinati ad altri usi. Per i riferimenti documentari al *San Francesco d'Assisi* si veda PINTO 2019, p. 2683; APPENDICE DOC. 16.

⁶²³ Si veda in APPENDICE DOC. 13. Dello stesso anno è anche un altro inedito pagamento effettuato da Cella a «Giosepe di Francesco orefice [...] Incontro d'oro è fattura d'Alcuni lavori ordinaroli», che comprova la flessibilità

politica ed economica»⁶²⁴. Cella fu con il fratello, Santi Maria, agente del Granduca di Toscana, Cosimo III de' Medici, a nome del quale effettuò diversi acquisti di opere d'arte⁶²⁵. Sebbene alcune di esse sono oggi alla Galleria Palatina⁶²⁶, più complessa è la questione inerente le figure commissionate a Fumo, dato che non è chiaro se destinate a un uso privato del monarca o se elargite come doni devozionali al fine di consolidare la rete relazionale intessuta dal Granduca⁶²⁷.

Il *San Francesco* di Mirabella, data la prossimità cronologica, doveva essere attinente al santo individuato, grazie al riscontro documentario, in Santa Maria della Neve a Montella (fig. 78), che precisa come l'autore fosse tenuto a consegnare la statua «di tutta perfezione scolpita, e colorita in conformità del modello di creta, [...] à soddisfazione di Dionisio Lazzari»⁶²⁸. La gamma di dettagli proposti, oltre a chiarire le consuete norme tecniche di lavorazione, fornisce ulteriore conferma al ruolo che personalità di rilievo - come Lazzari e prima di lui Fanzago - ebbero nell'orientamento stilistico della generazione di scultori della seconda metà del Seicento. La comparazione di diverse *tracce* di pagamento ha permesso di risalire al santo ritratto nell'atto di indicare il crocifisso, che regge con la mano sinistra, come simbolo di redenzione. L'assegnazione all'artista è corroborata



78. N. Fumo, *San Francesco d'Assisi*, Montella, chiesa del convento di Santa Maria della Neve.

del committente in questo tipo di commerci, cfr. ASBna, Banco di San Giacomo e Vittoria, giornale copiapolizze, matr. 432, 24 agosto 1682, D. 25, p. 78.

⁶²⁴ MASTELLONE 1969, p. 53.

⁶²⁵ La notizia trova riscontro nel carteggio fra Apollonio Bassetti, segretario del Granduca di Toscana, con i Cella, attinente agli anni 1675-1676. Si veda GUALANDI 1845, II, pp. 274-305; QUONDAM, RAK 1978, p. 556; BAGGIO, MARCHI 2002.

⁶²⁶ L'*Apollo e il serpente pitone* di Joachim von Sandrart, insieme al dipinto di Carl Borromäus Andreas Ruthart, oggi inglobati nella collezione Palatina sono tra quelli acquistati a Napoli, nel 1676, dall'abate Giovanni Battista Cella. Si veda GREGORI, CERIOTTI 1994, p. 561; CHIARINI, PADOVANI, CASCIU, NAVARRO 2003, p. 358.

⁶²⁷ La causale del pagamento da parte di Giovan Battista Cella non offre molti spunti per la localizzazione delle due opere. Tuttavia, la particolare scelta di soggetti pertinenti alla cultura iberica e i rapporti che Cosimo III intrattenne con i rappresentanti della corte spagnola, quali il cardinale Pascual de Aragón e il fratello Don Pedro, fanno pensare a una donazione - come da prassi - al fine di favorire gli accordi politici, confermati da una serie di missive del 1666. Si veda GIUSTINIANI 1683, pp. 32-37.

⁶²⁸ In APPENDICE DOC. 14. L'opera è stata resa nota in MEROLA 2017b, p. 78, grazie alla comparazione di diverse *tracce* dei banchi napoletani edite in CATELLO 1997, p. 83, nota 17; BORRELLI 2005b, p. 111.

dalla connotazione naturalistica della fisionomia, segnata dalla profondità dello sguardo, dagli zigomi pronunciati, dalla barba ondulata e dalle pulsanti vene a rilievo, ben visibili sulla mano destra. Questi caratteri si riscontrano nell'analogo soggetto, di anni posteriore, del convento della Trinità a Baronissi, dimostrando come l'artista pur in una seriazione di schemi compositivi, promossa dall'esposizione in bottega di bozzetti in terracotta da replicare all'occorrenza in formati diversi, era solito attuare delle varianti significative.

A promuovere gli estrosi legami con i coevi marmorari e stuccatori fu soprattutto il dinamismo dei numerosi cantieri aperti nella capitale, che coinvolsero un gran numero di artefici attivi anche in sincronismo nei medesimi ambienti. Principale esempio fu il Gesù Nuovo, dove lo stesso Fumo fu impegnato insieme a Domenico Moisè in «varÿ lavori di diverse cappelle del Santissimo Crocefisso, di Merlino, di San Carlo, e de Martiri [con] Puttini di stucco o teste di cherubini»⁶²⁹ (1685), negli anni in cui Giordano lavorava alla pittura della cupoletta nello spazio titolato alla «Santissima Visitazione»⁶³⁰ e Beinaschi alle quinte di quello del Santissimo Crocefisso⁶³¹. Questa fervente partecipazione fu però introdotta da singole commissioni ricevute dal padre Ambrosio Ortiz⁶³², che gli richiese «una statua della Gloriosa *Santa Teresa* e altri 4 pottini», pagata «per ordine del Padre Fra Gioseppe di San Tommase Procuratore Generale in Roma dei Padri Carmelitani»⁶³³, e una *Sant'Anna* «che va lavorando per suo Conto»⁶³⁴. Sebbene le opere non sono state ancora identificate, è plausibile ritenere - dato l'intervento del delegato romano - che la *Santa Teresa* fosse destinata a uscire fuori dai confini del regno mentre la *Sant'Anna*, per la posizione di Ortiz alla guida del Collegio di San Francesco Saverio⁶³⁵, sarebbe da reperire nella capitale.

Con gli anni Fumo si affermò tra i principali referenti della committenza nobiliare ed ecclesiastica, in quanto perfettamente in grado di ottemperare alla poliedricità della domanda

⁶²⁹ NAPPI 1984, p. 334, doc. 28. Diverse sono le *trance* di pagamento, alcune addirittura semplici girate, ricevute dall'artista per questi lavori, che non aggiungono ulteriori dettagli a quella edita da Nappi. Tuttavia, dalle annotazioni dei lavori nella cappella del *quondam* Merlino, da parte dei Governatori del Pio Monte della Misericordia, sappiamo che lo scultore vi eseguì «quattro puttini che sostengono li ovati e cinque teste di cherubini». Si veda STARITA 2010-2011, p. 103.

⁶³⁰ Giordano fu impegnato alle pitture tra il 1684-1685, che furono in notevole parte distrutte dal sisma del 1688. Si veda NAPPI 1984, pp. 322, 334 doc. 27; SCHIATTARELLA, IAPPELLI 1997, p. 85.

⁶³¹ Beinaschi vi raffigurò Episodi della Passione di Gesù nel 1685. Si veda NAPPI 1984, pp. 324, 335 doc. 39-40; SCHIATTARELLA, IAPPELLI 1997, pp. 97, 135 nota 95.

⁶³² Ambrosio Ortiz svolse un ruolo rilevante nella propagazione della *Istoria della Conversione alla nostra Santa Fede dell'Isola Mariane*, scritte in castigliano dal padre Francisco García e tradotte in italiano dall'Ortiz nel 1686.

⁶³³ In APPENDICE DOC. 17-18.

⁶³⁴ In APPENDICE DOC. 19-20.

⁶³⁵ Paolo Broggio nel definire il criterio nazionale adottato nella ripartizione delle cariche dell'ordine gesuitico, compresa quella di rettore del collegio, rivela come vi aderì anche la provincia napoletana dove Ambrosio Ortiz succedette a Miguel de Oronoz alla guida del Collegio di San Francesco Saverio a Napoli. I rapporti di Fumo con Ortiz dovettero essere condizionati anche dalla locazione da parte dell'artista di un appartamento e una bottega «nella strada di sotto Palazzo» pertinenti ai locali gesuiti. Si veda BROGGIO 2002, p. 98; ASBNA, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 639, 18 gennaio 1684, D. 20, pp. 98-99.



79. N. Fumo, *Santa Fausta*, Salandra, chiesa del convento di Sant'Antonio.

con prodotti di alta qualità. Ciò trova conferma nella numerosa documentazione dei banchi partenopei, dove significative risultano le richieste di fra Francesco della Croce, un carmelitano scalzo fortemente impegnato in opere letterarie a carattere religioso⁶³⁶, che pagò l'artista inizialmente «per una testa della Santissima Vergine, et un'altra di San Giuseppe à misura de'



80. N. Fumo, *San Donato*, Salandra, chiesa del convento di Sant'Antonio.

sei palmi con loro mani, ed un bambino Giesù à proportione»⁶³⁷ e, in seguito, per «due bambini di casa»⁶³⁸. Esempi tangibili della profusione di queste figure sono la *Santa Fausta* (fig. 79) e il *San Donato* (fig. 80) in Sant'Antonio a Salandra (in provincia di Matera)⁶³⁹. L'intervento di restauro, attuato in occasione della mostra *Splendori del barocco defilato* (2009), ha consentito di rinvenire la firma dell'artista, confutando qualsiasi incertezza attributiva⁶⁴⁰. Interessante, come osservato da Borrelli, è il legame "ideale" oltre che stilistico con l'*Immacolata* di Salerno e la replica in Santa Chiara a Lecce di Gaetano Patalano, a dimostrazione di un incalzante dialogo tra i maestri⁶⁴¹.

Benché Fumo fosse in questi anni ancora

⁶³⁶ Labili informazioni sono fornite da Niccolò Toppi che lo dice: «nato nella Città di Trani, nel Secolo, chiamavasi Diego Velasquez, fù Vicecastellano del Castel nuovo di Napoli. Scrisse, mentre era giovane in lingua Spagnuola, [...] E dopo in italiano». Tra le sue opere si ricordano *Lume a' vivi dall'esempio de' morti* (1673), tradotto dallo spagnolo in italiano e *Disinganni per vivere e morir bene* (1688). Si veda TOPPI 1678, pp. 89-90.

⁶³⁷ In APPENDICE DOC. 26.

⁶³⁸ In APPENDICE DOC. 27. Ampiamente comprovata è la propensione delle botteghe partenopee nella produzione di "Christi piccirilli", che rifletteva l'inclinazione della clientela nei confronti di piccole immagini di devozione popolare anche se spesso destinate a un uso privato. Tale tendenza fu sicuramente incentivata dai contatti con i *Niños Jesús* del contesto iberico, che favorirono la circolazione di un cospicuo numero di manufatti artigianali, quali putti in cera e in pasta di Lucca, attestata anche sul mercato romano. Si veda NAPPI 1983, pp. 41-57; la scheda di A. González Palacios in NAPOLI 1984, II, pp. 283-284; MILANO 1989; CATELLO 1997, p. 79; NAPPI 2009, pp. 95-128; LORIZZO 2010, p. 19, fig. 6.

⁶³⁹ L'individuazione della firma sulla sola *Santa Fausta* è resa nota in BORRELLI 2005b, p. 19, fig. 24.

⁶⁴⁰ I dubbi in merito all'attribuzione all'artista anche del *San Donato* sono stati chiariti nella scheda di F. Aruanno in MATERA, POTENZA 2009, p. 154.

⁶⁴¹ Si veda BORRELLI 2005b, p. 19.



81. N. Fumo, *San Michele*, Napoli, Museo Diocesano (già chiesa di San Giovanni Battista delle Monache).



82. N. Fumo, *Angelo custode*, Napoli, Museo Diocesano (già chiesa di San Giovanni Battista delle Monache).



83. N. Fumo, *San Giuseppe col Bambino*, Napoli, Museo Diocesano (già chiesa di San Giovanni Battista delle Monache).



84. N. Fumo, *San Nicola di Bari*, Napoli, Museo Diocesano (già chiesa di San Giovanni Battista delle

vincolato a una stabilità dei moduli compositivi, si coglie nei due mezzi busti una raffinata policromia degli incarnati congiunta a una connotazione naturalistica della fisionomia.

La maturità dell'artista nella simultanea lavorazione dei diversi materiali molto risenti dell'interazione con Vaccaro, il quale eccelse - stando alle parole di De Dominicis - in "uno stile nuovo" nelle «statue di stucco, lavorate con molto studio in mezzo rilievo, talchè ingannano gl'occhi anche de' pratici Professori, apparendo tutte di tondo rilievo»⁶⁴². In particolare, degna di nota fu per il biografo la decorazione dell'Annunziata precisata nel contratto, del 1686, stipulato da Vaccaro e lo stuccatore Nicola Sartore con i governatori della santa casa, che prevedeva l'assistenza di Fumo nell'esecuzione delle teste di cherubini⁶⁴³. Evidenti sollecitazioni si evidenziano nell'intaglio ligneo e, soprattutto, nel singolare impiego che fece dello stucco nel successivo gruppo scultoreo della chiesa di San Giovanni Battista delle Monache, oggi divise tra il Museo Diocesano a Napoli e i depositi della curia (figg. 81-84)⁶⁴⁴. De Dominicis ricordava le sei statue, a grandezza naturale, raffiguranti «san Michele arcangelo con Lucifero sotto i piedi, l'angelo custode, san Domenico, san Tommaso d'Aquino, san Giuseppe e San Gennaro»⁶⁴⁵, sebbene quest'ultimo è in realtà un «san Nicola con le insegne vescovili»⁶⁴⁶.

Nonostante l'artefice si fosse già confrontato con tale pratica per la commissione dei Minutillo in Santa Maria Maggiore, ben più complessi furono i saggi in San Giovanniello, perché applicando - come una pelle - la preparazione gessosa alla superficie scolpita finì per simulare eleganti figure marmoree. Il ricorso a questo espediente, quantunque inteso come pura modalità di sovvenire al più elevato costo del marmo, costituì un abile insidia per la letteratura successiva impegnata a districarsi fra l'iniziale assegnazione dell'opera a Giuseppe Sanmartino e l'erronea indicazione della materia prima⁶⁴⁷.

⁶⁴² DE DOMINICI 2003-2014, III, p. 895. L'importanza della decorazione a stucco di Vaccaro e dell'ascendenza romana è stata ben segnalata nella scheda di F. Chiurazzi in NAPOLI 1984, II, pp. 230-231; si veda inoltre RIZZO 2001, pp. 19-31; LATTUADA 2005, pp. 22-27.

⁶⁴³ La rilevanza della commissione si avverte anche dalle fonti, tra cui Parrino che segnalava: «La chiesa tutta stuccata è posta in oro, sembra un paradiso. Le statue di stucco sono di Lorenzo Vaccaro». Assegnazione corroborata dal contratto edito da Catello. Cfr. CELANO 1692, III, p. 311; PARRINO 1725, p. 236; CATELLO 1990, p. 78.

⁶⁴⁴ La corretta attribuzione da parte di De Dominicis è confermata dai pagamenti. Si veda D'ADDOSIO 1914, p. 851; BORRELLI 1970, p. 289; la scheda di T. Fittipaldi in NAPOLI 1979-1980, p. 46; FITTIPALDI 1980, p. 75; RIZZO 1984, pp. 385-387; ROSSI 2005, p. 294; DI LIDDO 2008, pp. 56-61, fig. 31-33; la scheda di L. Coiro in LEONE DE CASTRIS 2008, p. 196.

⁶⁴⁵ DE DOMINICI 2003-2014, III, p. 359.

⁶⁴⁶ Il documento edito in RIZZO 1984, p. 387, consente di identificare correttamente il santo.

⁶⁴⁷ L'importanza di queste figure fu sicuramente condizionata dall'essere dipinte come se fosse di bianco marmo, il che diede origine a una controversa attribuzione da parte di Sigismondo, che le segnalò come opere in stucco di Giuseppe Sanmartino. Le fonti successive, pur mettendo in guardia il lettore sull'errata attribuzione, mantennero il riferimento sbagliato riguardo al materiale. Cfr. SIGISMONDO 1788-1789, I, f. 165-166; GALANTE 1872, p. 57.



85. L. Vaccaro, *San Michele e Angelo Custode*, Foggia, chiesa di Santa Maria della Misericordia.

Ciò promuove «un giudizio di valore sullo stile di Fumo, volto a cogliere cadenze decorative ed una sensiblerie tipicamente rococò [...] anche nel contesto di un' eredità culturale e di stilemi ancora legati al mondo tardobarocco»⁶⁴⁸. Puntuali riferimenti vanno individuati nei coevi esiti di Lorenzo Vaccaro, quale il modello del *San Michele Arcangelo* della cappella del Tesoro di San Gennaro⁶⁴⁹, poi tradotto in argento da Vinaccia, e l' analogo soggetto lapideo eseguito, insieme all' *Angelo custode*, per l' altare della Congregazione dei Morticelli a Foggia, oggi chiesa di Santa Maria della Misericordia (fig. 85)⁶⁵⁰. La chiara matrice fanzaghiana della *mise en page* scenografica, con il capriccioso gioco di volute poste sia a coronamento delle nicchie sia nei supporti che reggono le due grandi statue, o, ancora, il recupero della decorazione a spirale dei fusti di colonne ideati da Fanzago in Santa Teresa agli Studi a Napoli consente di seguire il filo rosso della dipendenza degli allievi dal maestro⁶⁵¹. Tale accordo è, tuttavia, sviluppato da Fumo in pose più articolate segnate da voluminosi panneggi e da una minuta caratterizzazione delle figure, che risentirono della lezione romana di Bernini e dell' Algardi introdotta da disegni e stampe, in gran parte circolanti all' epoca, e dall' esperienza a Napoli di Giuliano Finelli, Andrea Bolgi, Ercole Ferrata o dei fratelli Bartolomeo e Pietro Ghetti⁶⁵².

Del 1689 è l' *Assunta* (fig. 86)⁶⁵³, oggi al Museo Diocesano d' Arte Sacra a Lecce, la cui fattura napoletana è confermata da una polizza «in conto [...] della nostra Regina quale doverà consignarli per servitio del duomo»⁶⁵⁴. Tuttavia, l' omissione del nome dell' artista pone in dubbio la testimonianza settecentesca in merito alla commissione dell' opera a Fumo da parte del vescovo Michele Pignatelli, grazie alla quale sappiamo che: «a 15 agosto si fece la prima

⁶⁴⁸ FITTIPALDI 1980, p. 75.

⁶⁴⁹ Il *San Michele* in argento - attualmente esposto al Museo del Tesoro di San Gennaro - fu fuso nel 1691, come ricorda, da Giovan Domenico Vinaccia su modello di Vaccaro e disegno di Luca Giordano, notizia poi confermata dai riscontri documentari. Si veda BULIFON 1690, p. 261; CATELLO 1982a, pp. 13-14; NAPPI 1991, p. 179; DE DOMINICI 2003-2014, III, p. 890 con bibliografia precedente.

⁶⁵⁰ La commissione pugliese di Vaccaro è stata attentamente considerata da Catello a partire da una polizza pubblicata da D'Addosio. Cfr. D'ADDOSIO 1920, p. 153; CATELLO 1981, pp. 39-41; PASCULLI FERRARA 1983, pp. 23-27.

⁶⁵¹ Per le reminiscenze fanzaghiane, segnalate da Catello, si veda CATELLO 1981, p. 40; D'AGOSTINO 2011, pp. 276-279, 372-373.

⁶⁵² Caratteri riferibili al contesto romano sono già proposti nella scheda di V. Rossi in LECCE 2007, p. 260, sulla base degli esempi proposti in BORRELLI 2005b, p. 19 e dettagliatamente analizzati in precedenza nel presente lavoro.

⁶⁵³ L' *Assunta* è una delle più note sculture di Fumo, che incontrò fin dal suo arrivo il favore dei leccesi, come indica la testimonianza di Giuseppe Cino. Si veda BORRELLI 1970, p. 210; BORRELLI 1971, pp. 21-25; PAONE 1979, II, pp. 58-59; PASCULLI FERRARA 1983, pp. 252-253; PASCULLI FERRARA 1989, p. 61; CINO 1991, p. 63; la scheda di M. Pasculli Ferrara in BARI 1994, pp. 302-303; la scheda di R. Casciaro in LECCE 1995, p. 165; la scheda di V. Rossi in LECCE 2007, pp. 260-261; CASCIARO 2007d, p. 247.

⁶⁵⁴ RIZZO 2011, p. 224. Nel pubblicare la cedola Rizzo la pone in relazione con l' analogo soggetto della chiesa di San Pietro in Lama a Lecce, attribuito all' artista da Borrelli, considerandolo però opera dell' argentiere Francesco D' Angelo. I dubbi sull' autografia di Fumo, già fatti presente da Casciaro, sembrerebbero far propendere piuttosto per una puntuale replica ottocentesca del suo modello. Cfr. BORRELLI 1971, p. 24; CASCIARO 2007d, pp. 247-248; RIZZO 2011, pp. 215-217.



86. N. Fumo, *Assunta*, Lecce, Museo Diocesano d'Arte Sacra (già Duomo).

fešta della SS. Vergine Assunta della nuova statua fatta venire da Napoli [...], collocata sopra l'altare maggiore della cattedrale»⁶⁵⁵. In realtà, come di recente è stato osservato, la pratica bancaria può presentare delle eccezioni dettate soprattutto da esigenze funzionali, come quella di contrassegnare il tessuto di relazioni messe in atto nelle girate del documento, che aveva valenza giudiziaria⁶⁵⁶. Non sorprende, dunque, che nella cedola siano riportati tutti i soggetti coinvolti - in qualità di interlocutori nell'incarico - tranne lo scultore. Il detentore del conto è Geronimo d'Aponte, noto esponente della nobiltà partenopea, in contatto con i giratari, Giovanni Battista Gricelli, Carlo Coppola e Francesco D'Angelo, che presero parte alla vicenda. Significativa è la posizione di D'Angelo, data l'omonimia con l'argentiere napoletano e il successivo coinvolgimento nell'incombenza di altre sculture leccesi, quali l'*Immacolata*, il *San Pietro d'Alcantara* e il *San Gaetano Thiene* di Gaetano Patalano in Santa Chiara, in quanto fanno presupporre alla sua mediazione con gli artisti⁶⁵⁷.

Decisiva fu la vicinanza di Fumo con Patalano, circoscritta ai cruciali anni Ottanta del Seicento, che ha indotto la critica a ritenere valida una loro frequentazione anche sul piano formativo, adesso finalmente chiarita⁶⁵⁸. Le insidie dettate da una scarna conoscenza, che portano a considerare «di uno l'opera che è di un altro maestro» - come già osservava De Dominicis -, sono tuttora costanti, data l'insistente serialità dei modelli che rende intricato distinguere le peculiarità di un artista o di una bottega⁶⁵⁹. Tale congiuntura spiega la contesa attribuzione tra i due delle statue dipinte in Santa Chiara a Lecce⁶⁶⁰, così come del *San Martino e il povero* della Certosa di Sanmartino a Napoli⁶⁶¹ e la *Madonna del Carro* della matrice di San Cesario, vicino Lecce, ricondotte a Patalano⁶⁶².

⁶⁵⁵ CINO 1991, p. 63.

⁶⁵⁶ Spunti di riflessione in merito sono in SORRONE 2017.

⁶⁵⁷ La critica, soltanto di recente - mediante il supporto della documentazione archivistica - è riuscita a chiarire l'intricata questione attributiva delle statue dipinte in Santa Chiara a Lecce. Si veda BORRELLI 2005, p. 112, doc. 60; le schede di B. Minerva in LECCE 2007, pp. 238-239, 242-243; CASCIARO 2007c, p. 61; DI LIDDO 2008, p. 123 con bibliografia precedente.

⁶⁵⁸ Se un apprendistato di Fumo con Patalano, ritenuto valido da Abbate, è oramai del tutto escluso sulla base dei riscontri documentari ampiamente dibattuti nel capitolo precedente, non è da escludere un'interazione tra le loro botteghe, che fu anche uno dei tratti distintivi della statuaria policroma napoletana. Cfr. CASCIARO 1995, pp. 153-154; ABBATE 2002, p. 156; CASCIARO 2007c, p. 62.

⁶⁵⁹ DE DOMINICI 2003-2014, III, p. Le problematiche dettate dal carattere seriale della produzione, relative soprattutto alle difficoltà di operare distinzioni di mano o di bottega, sono state ampiamente trattate in CASCIARO 2007a, pp. 221-245; CASCIARO 2007d, pp. 245-280.

⁶⁶⁰ La questione attributiva è stata risolta da una polizza del 1692, edita in BORRELLI 2005b, p. 112, in cui si fa riferimento all'esecuzione dell'*Immacolata*, del *San Gaetano Thiene* e del *San Pietro d'Alcantara*. Cfr. BORRELLI 1970, p. 210; PAONE 1979, II, pp. 222-225; CASCIARO 1995, pp. 153-156; CASCIARO 2007a, pp. 221-233; DI LIDDO 2008, pp. 94-191.

⁶⁶¹ L'opera è da Borrelli messa in relazione all'attività di Patalano mentre Fittipaldi propende per un'assegnazione a Fumo cfr. BORRELLI 1970, p. 222; FITTIPALDI 1984, p. 294; si veda inoltre MIDDIONE 2001, p. 108.

⁶⁶² Il definitivo inserimento della *Madonna del Carro* nel catalogo di Patalano si deve a Di Liddo, che ha reso noto la cedola di pagamento. Si veda la scheda di L. Gaeta in LECCE 2007, pp. 280-281; DI LIDDO 2008, pp. 63, 131-137 con bibliografia precedente.



87. L. Giordano, *Nascita di Maria Vergine*, Venezia, chiesa di Santa Maria della Salute.

Indiscutibile è invece l'esecuzione dell'*Assunta* da parte di Fumo, il quale in questa «autentica montagna colorata semovente»⁶⁶³ seppe imprimere un'intensa dinamicità, evidente anche nel *San Giovanni Evangelista in gloria* dell'omonima chiesa di Lecce⁶⁶⁴. La plastica scultorea è «costruita secondo un pensiero visivo improntato sulla poetica turbinosa di Francesco Solimena e ancor di più di Luca Giordano»⁶⁶⁵. L'ideazione di entrambe è di chiara matrice giordanesca come dimostrano le puntuali citazioni dell'*Assunzione della Vergine* in Santa Maria della Salute a Venezia⁶⁶⁶, la cui posizione sopraelevata ricorda quella del Padre Eterno benedicente nella *Nascita di Maria Vergine* (fig. 87), presente nella medesima chiesa⁶⁶⁷, o, ancora, il *San Gennaro*, in collezione privata a Sevilla⁶⁶⁸. Rilevanti sono anche i rimandi al modello che Vaccaro elaborò nell'omonima scena inserita tra quelle della *Vita della Vergine* del paliotto argenteo in Santa Maria la Nova (1689)⁶⁶⁹.

Il connubio con Giordano segnò l'evoluzione stilistica di Fumo, nel corso del nono decennio del secolo, rafforzando l'ascendenza di Vaccaro e Solimena ben visibile nella serie dei crocifissi partenopei, di cui De Dominicis segnala insieme a quello in San Nicola alla Carità «l'altro sopra la Congregazione fatto al padre don Antonio Torres»⁶⁷⁰, identificato da Borrelli con quello presente in San Giorgio Maggiore a Napoli⁶⁷¹. In realtà, preziosa a riguardo risulta la visita pastorale del Cardinale Anselmo a Secondigliano, poiché, nel 1692, annota l'acquisto di «un Crocifisso spirante docati 50 fatto per mano di Nicola Fumo scultore», che il parroco della chiesa dei Santi Cosma e Damiano aveva ricevuto per mano del Pio Operaio Antonio Torres⁶⁷².

⁶⁶³ BORRELLI 1971, p. 24.

⁶⁶⁴ La proposta di assegnare il santo, rappresentato in veste di evangelista con l'aquila che sorregge il vangelo, è avanzata da Paone e confermata, su base stilistica, da Casciaro. Si veda PAONE 1979, II, p. 101; CASCIARO 1995, p. 154.

⁶⁶⁵ Si veda la scheda di B. Minerva in LECCE 2007, p. 270. Sull'intensa interazione di Fumo con Giordano si rimanda all'analisi condotta nel capitolo precedente, in merito all'affermazione di Fumo sul mercato spagnolo.

⁶⁶⁶ I contatti di Luca Giordano con il circuito veneziano furono favoriti dal soggiorno del pittore a Venezia e dal rapporto con i mercanti Simone Giogalli e Guglielmo Samuelli, che ebbe inizio - almeno per i documenti noti - sul finire del 1667. La commissione dell'*Assunzione della Vergine*, in questo stesso anno, attesta l'inaugurazione del crescente legame del pittore con la laguna veneta. Cfr. FERRARI, SCAVIZZI 1992, p. 282; DE VITO 2000, pp. 118-121; TUCCI 2008, pp. 246-247; BOREAN 2010, pp. 19-20; MEDUGNO 2016, pp. 81-83 con bibliografia precedente.

⁶⁶⁷ Le tele eseguite per Santa Maria della Salute furono tre: all'*Assunzione* seguirono la *Nascita di Maria Vergine*, esposta in chiesa dal 1669, e la *Presentazione di Maria al Tempio*, giunta nel 1671. Si veda FERRARI, SCAVIZZI 1992, p. 287; DE VITO 2000, pp. 118-121; MEDUGNO 2016, p. 83. Interessante in merito è anche il bozzetto del *Dio Padre con angeli* di collezione privata reso noto in SCAVIZZI 1999, pp. 110-111, fig. 9.

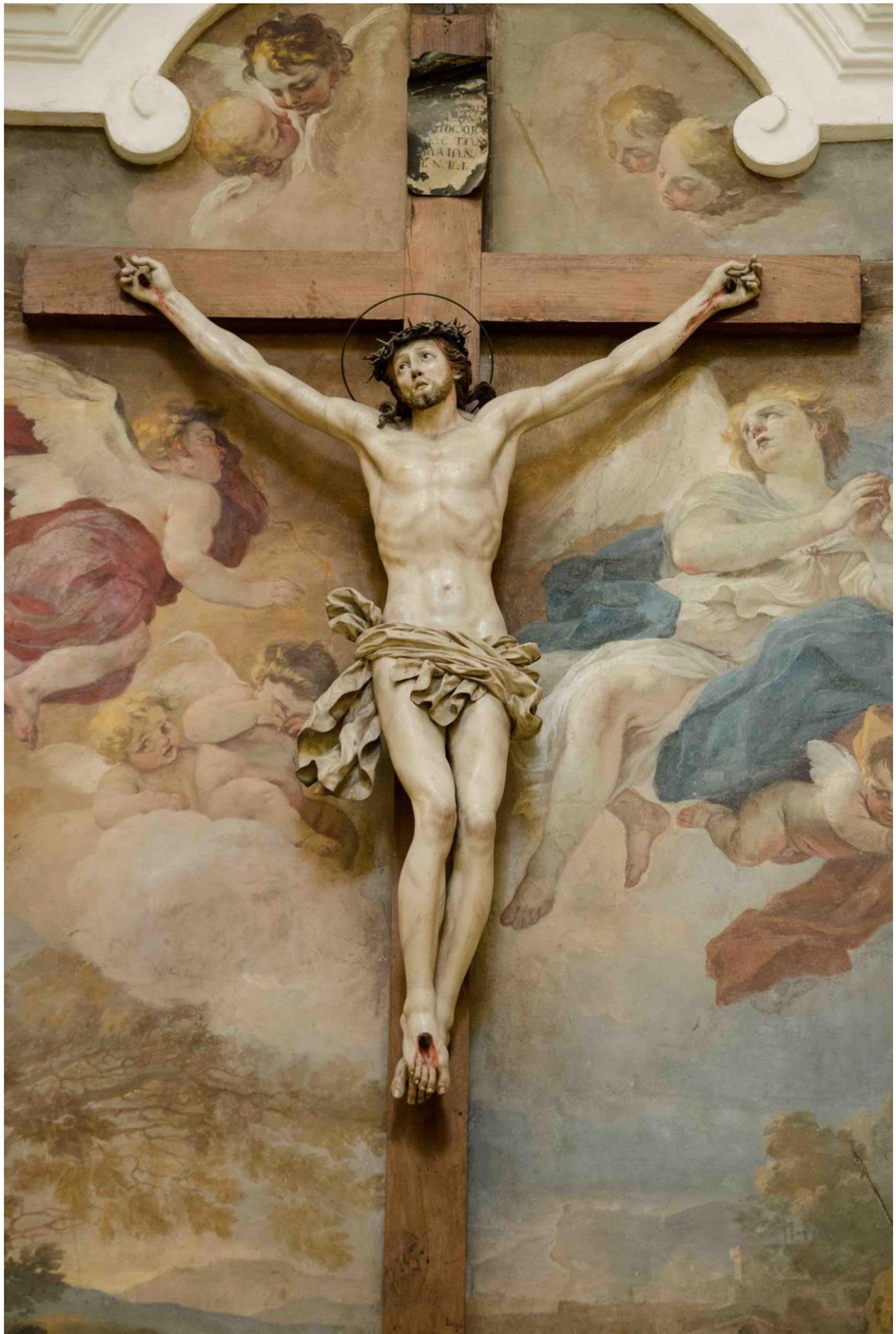
⁶⁶⁸ La tela di *San Genaro con la vista de Nápoles al fondo* è segnalata in LLEÓ CAÑAL 2009, p. 451, fig. 8.

⁶⁶⁹ Riscontri documentari attestano che Vaccaro fu l'artefice, nel 1689, di tutti i modelli in creta dell'opera, la cui realizzazione in argento fu iniziata da Domenico Marinelli e conclusa da Matteo Treglia. Si veda RIZZO 1983, pp. 211-214; CATELLO 1982a, pp. 9-10; RIZZO 2001, p. 164; LEARDI 2019, pp. 67-86.

⁶⁷⁰ DE DOMINICI 2003-2014, III, p. 359.

⁶⁷¹ Si veda BORRELLI 1970, p. 210.

⁶⁷² LOFFREDO 1972, p. 195. Il Padre Antonio Torres fu una personalità di rilievo della capitale, dopo essere stato Superiore della Casa di Santa Maria ai Monti e di San Giorgio Maggiore fu eletto Rettore di San Nicola alla Carità. In seguito alla morte, nel 1713, apparvero le tre biografie di SERGIO 1727; SABBATINI D'ANFORA 1732; PERRIMEZZI 1733. Si vedano inoltre PATERNÒ 1713; NICOLINI 1959.



88. N. Fumo, *Crocifisso*, Napoli, chiesa di San Giorgio Maggiore.

Rispetto alle iniziali esercitazioni dei *Christus patiens* in Santa Maria della Provvidenza e San Domenico Maggiore, sono evidenti i netti sviluppi dell'artista dettati innanzitutto dalla ripresa dell'iconografia del Cristo trionfante sulla morte con il capo sollevato e lo sguardo rivolto verso l'alto. Significativa è l'elaborazione della struttura corporea definita da morbide masse



89. N. Fumo, (part.) *Crucifijo*, Cocentaina, Monastero de Clarisas de Nuestra Señora del Milagro.

scultoree estremamente realistiche, a dimostrazione delle notevoli capacità tecniche acquisite dallo scultore attraverso la proficua partecipazione, insieme a Solimena e Vaccaro, ai principali cantieri partenopei⁶⁷³.

Un contatto con Solimena si individua in primo luogo nell'assiduità di un analogo spaccato sociale, dato che - dopo essere arrivato da Nocera - il pittore abitò nei pressi dei «padri pii operarii della chiesa di San Giorgio, detta alli Mannesi»⁶⁷⁴ mentre Fumo soggiornava poco distante e insieme frequentarono la bottega di Lorenzo Vaccaro⁶⁷⁵. Ne è prova proprio la fabbrica di San Giorgio, dove Solimena «vi effigiò quattro figure a fresco maggiori del naturale, che sono san Giuseppe, la Beata Vergine, san Niccolò di Bari, e sant'Antonio da Padova, e intorno al Crocefisso di rilievo fece alcuni angeli che piangono la morte del

Redentore, con un bel paese, e con un'aria ed un orizzonte assai pittoresco, ed alcuni soldati in lontananza»⁶⁷⁶. L'esecuzione del *Crocifisso* (fig. 88), nonostante l'equivoca identificazione di Borrelli⁶⁷⁷, è da attribuire allo scultore e collocare in anni coevi alla realizzazione delle pitture, che seguirono di poco i lavori in stucco di Vaccaro (1682)⁶⁷⁸. Esso si presenta dunque quale prototipo dei successivi esemplari nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano, di San Nicola alla

⁶⁷³ Si rimanda in particolare a quanto discusso nei capitoli precedenti sulle trasformazioni del tessuto sociale della capitale nel corso del Seicento.

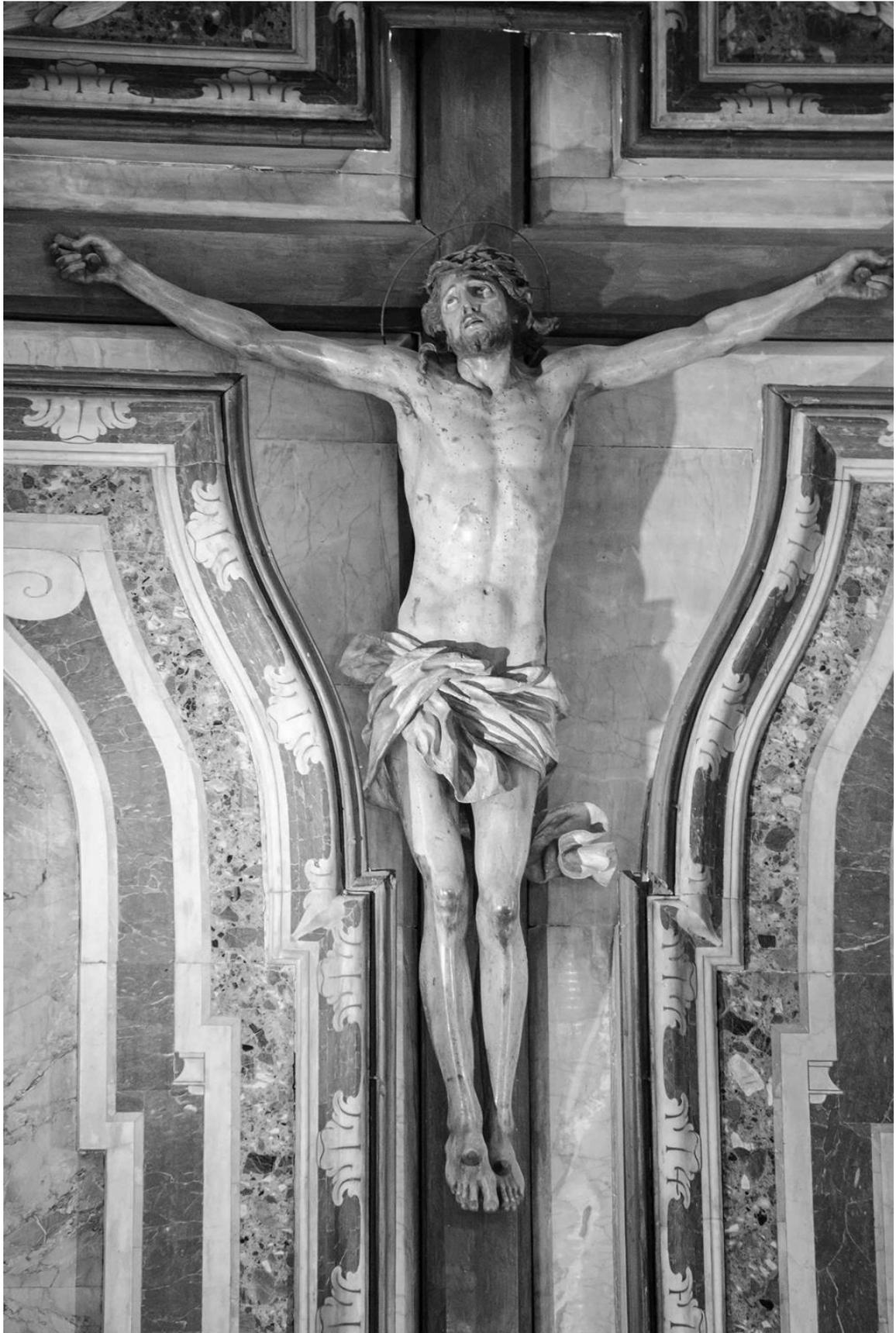
⁶⁷⁴ DE DOMINICI 2003-2014, III, p. 1104. Secondo Giannone il giovane Solimena, nei suoi primi mesi a Napoli, trovò ospitalità presso Francesco Maria Rossi. Si veda GIANNONE 1941, p. 119.

⁶⁷⁵ Una sensibilità plastica del pittore, individuata già da Catello nel bozzetto in collezione privata degli affreschi in San Giorgio Maggiore a Napoli, è ben evidente nel confronto proposto da Carotenuto proprio tra il *San Nicola di Bari* nella medesima chiesa e il modello del *Re David* di Vaccaro passato sul mercato antiquario nel 2010 (Sothesby's New York, 20/01/2010, lotto 456). Si veda CATELLO 2001, p. 7; CAROTENUTO 2015, pp. 97-98, figg. A7.1-A7.2.

⁶⁷⁶ DE DOMINICI 2003-2014, III, p. 1104. Per le pitture si rimanda a BOLOGNA 1958, pp. 54-56; la scheda di M.A. Pavone in PAGANI, NOCERA INFERIORE 1990, p. 114; CAROTENUTO 2015, pp. 96-98.

⁶⁷⁷ Si veda BORRELLI 1970, p. 210.

⁶⁷⁸ L'indicazione del biografo circa la disposizione delle figure «intorno al Crocefisso di rilievo» attesta una contestualità cronologica dell'intero progetto della cappella, iniziato probabilmente con i lavori di stucco di



90. N. Fumo, *Crocifisso*, Napoli, chiesa di San Nicola alla Carità.

Vaccaro delle «statue, puttini, medaglie e teste di cherubini che fa nelli due cappelloni della loro chiesa», in parte dispersi in seguito a rifacimenti ottocenteschi. Cfr. DE DOMINICI 2003-2014, III, p. 1104; NAPPI 1983, p. 328; RIZZO 2001, p. 219; BORRELLI 2018, p. 290.

Carità (fig. 90) e del Monasterio de la Virgen del Milagro a Cocentaina (fig. 89)⁶⁷⁹. Momento cruciale di questo rapporto dovette essere la coesione tra le arti messa in scena nella perdita fabbrica di Santa Croce a Torre del Greco⁶⁸⁰ con «l'Altare che adornò di stucchi Niccolò Fumo, bravo Scultore, [...], ove Francesco Solimena vi dipinse poi il bel quadro del Martirio di S. Gennaro» in concorrenza alla decorazione di Vaccaro nella cappella dirimpetto, con la tela dell'*Esaltazione della Santa Croce* di Luca Giordano⁶⁸¹.

Quest'esperienza dovette costituire per Fumo l'opportunità di farsi strada nell'importante cantiere dell'abbazia di Montecassino, a sostegno di un'*equipe* di statuari che, a partire dal 1692, si occupò dell'intaglio del coro ligneo⁶⁸². La cronaca di Andrea Caravita, anche se menziona la sua partecipazione all'opera in qualità di «coelator eximus»⁶⁸³, non riferisce dettagli in merito alla funzione svolta dall'artista, trascurato anche nella stipula del contratto sottoscritto dal romano Domenico Antonio Colicci con i figli, Giuseppe Salvatore e Giovanni Antonio, Alessandro Scappi, Matteo di Palma e Giulio Gatti⁶⁸⁴. La fonte da cui principalmente attinse Caravita, oltre a documenti di prima mano, è la descrizione settecentesca, in forma manoscritta, di Erasmo Gattola⁶⁸⁵. L'abate, tuttavia, nella *Historia Abbatiae Cassinensis* mette in risalto il patrocinio di Fumo, fiancheggiato dall'amico Ursino de Mari, nella conduzione dell'impresa⁶⁸⁶.

Gli anni del Vicereame napoletano di Francisco de Benavides si distinsero per l'affermato interesse della committenza iberica nei confronti delle arti partenopee e, in particolare, per la stima che il Viceré nutrì per Luca Giordano e Nicola Fumo. La carenza documentaria, riguardo al cospicuo gruppo di figure che Fumo eseguì per la Spagna, è ovviata da diversi riscontri autografi, la cui sequenza è inaugurata dal *Niños Jesús* e dal *San Juanito* (fig. 91), firmati e datati 1694, oggi in cattedrale a Cuenca⁶⁸⁷. Insistente fu la circolazione nel corso del Seicento

⁶⁷⁹ Il confronto con i vari esemplari segnalati, per i quali si rimanda alla bibliografia dettagliata dei singoli casi, consente di datarlo entro la metà dell'ottavo decennio del Seicento.

⁶⁸⁰ La chiesa fu distrutta dall'eruzione del 1794 ma si conserva la descrizione degli ambienti nella Santa Visita stilata, nel 1742, dal parroco Carlo Raiola. Si veda DI DONNA 1912, pp. 216, 218; RUSSO 1984, p. 64; DE DOMINICI 2003-2014, III, p. 898, nota 35.

⁶⁸¹ DE DOMINICI 1729, p. 88. La segnalazione del biografo è comprovata dai documenti che consentono di circoscrivere i lavori al 1690 con la consegna della tela da parte di Francesco Solimena e la mediazione di Vaccaro nella commissione a Giovanni Ragozzino di quattro puttini di marmo. Cfr. RIZZO 1987, p. 159; RIZZO 2001, p. 222 con bibliografia precedente.

⁶⁸² Per una visione d'insieme sulle fasi costruttive del coro in legno si veda CARAVITA 1869-1970, III, pp. 391-413; GIOVINE DI GIRASOLE 1926-1927, pp. 291-309; RUSCONI 1929, pp. 68-79; mentre per le fasi di ricostruzione a seguito dei bombardamenti bellici si rimanda a FRATADOCCHI 2014, pp. 155-157. Per una contestualizzazione delle commissioni tardo seicentesche si veda LOFANO 2018, pp. 323-335.

⁶⁸³ CARAVITA 1869-1870, III, p. 395.

⁶⁸⁴ Per il contratto notarile si veda Ivi, pp. 395-413.

⁶⁸⁵ Si veda GATTOLA 1733, I, f. XIII

⁶⁸⁶ Sebbene non siano emerse specifiche tracce dalla consultazione delle polizze dei banchi napoletani, non si esclude che ulteriori verifiche possano aiutare a chiarire la posizione di Fumo e di De Mari rispetto ai lavori del coro dell'abbazia.

⁶⁸⁷ Le opere sono state rese note in NICOLAU CASTRO 2002, pp. 37-38.

di questi piccoli bambini, rappresentati stanti o disposti in giardinetto o sotto un pergolato, in atto di dormire o di benedire. La loro diffusione, afferente alla devozione popolare, nella maggior parte dei casi fu condizionata da un ribaltamento della destinazione da uso privato a regali devozionali⁶⁸⁸.



91. N. Fumo, *Niño Jesús e San Juanito*, Cuenca, Catedral.

Insieme alle due figure, di cui scarni sono i cenni storici in merito all'arrivo in cattedrale, Nicolau Castro propone di attribuire allo scultore anche il *San José con el Niño* e la *Santa Ana con la Virgen niña* - in pessimo stato di conservazione - custoditi nella sagrestia della medesima chiesa⁶⁸⁹. Il confronto del *San José* con l'analogo soggetto di Fumo al convento del Corpus Christi de Afuera ad Alcalá de Henares (in provincia di Madrid) consente di accreditarne la fattura napoletana, riscontrabile nell'impiego degli occhi di cristallo, nella maniera di acconciare le statue o nelle raffinate foglie d'acanto con frutti, che decorano gli angoli della pedana. Evidente, tuttavia, è il distacco dalle modalità compositive dell'artista, come dimostrano i rimandi rococò delle pose affettate e della statica definizione dei panneggi, caratteri afferenti piuttosto alla generazione settecentesca.

⁶⁸⁸ I principali referenti di questa produzione furono i fratelli Perrone, Vincenzo Ardia e Pietro Patalano. Si rimanda alla nota 638.

⁶⁸⁹ Si veda NICOLAU CASTRO 2002, pp. 37-38.

Il *San José* (fig. 100) di Alcalá de Henares, di cui Estella ha rilevato l'iscrizione «NICOLA FUMO/FECIT 1695»⁶⁹⁰, è raffigurato seduto con la testa sbilanciata a destra per enfatizzare il legame emotivo con il bambino proprio come nel precedente esemplare del Museo Diocesano a Napoli. A fare da *pendants* al santo, contraddistinto dal carattere naturalistico della fisionomia e da una preziosa decorazione floreale del voluminoso pannello, con ampie pieghe, prima della dispersione - al principio del Novecento - era un'*Inmaculada* (fig. 68), vicina a quella della Iglesia de San Juan Bautista ad Almeida (in provincia di Zamora). Quest'ultima statua (fig. 101), firmata e datata 1697, - nonostante le pregiudiziali alterazioni conservative - consente di sottolineare gli sviluppi plastici raggiunti



100. N. Fumo, (part.) *San José con el niño*, già Alcalá de Henares, convento del Corpus Christi de Afuera (Archivo Moreno).

da Fumo nelle masse corporee ma soprattutto nel vorticoso dinamismo delle figure che ben si inseriscono nello spazio circostante⁶⁹¹.

Tratti identificabili anche nel *Cristo Caído* (fig. 55) donato, nel 1698, dal Marchese di Mejorada y de la Breña alla congregazione del Santo Cristo di San Ginés a Madrid⁶⁹² o, ancora, nel coevo *Angel de la Guarda* (fig. 102) della Iglesia Castrense a Cádiz⁶⁹³. La prima segnalazione dell'opera si deve al mercante ed erudito Nicolás de la Cruz Bahamonde, a cui seguì l'indicazione del benefattore Manuel González Guiral, tenente generale dell'Armada del Mar Océano e presidente della casa di Contratación de Indias, che la elargì alla chiesa assieme

⁶⁹⁰ Il santo, così come l'*Inmaculada* che gli fa da *pendants*, sono state segnalate da Estella già con una collocazione sconosciuta, poiché dopo che esse furono vendute nei primi anni del Novecento se ne persero le tracce. La conoscenza si affida alla fondamentale documentazione fotografica realizzata precedentemente dai Moreno e conservata presso il loro archivio. Si veda ESTELLA 1976, pp. 80-85; SEGOVIA, ZARAGOZA 2005, pp. 160, 167-169 figg. 68-70.

⁶⁹¹ Moral ha sottolineato come la commissione si deva a Don Antonio de Oviedo y Herrera, segretario di Felipe IV, cavaliere de la Orden de Santiago, originario di quella località, i cui eredi pur avendola donata alla chiesa ne mantennero la proprietà. Si veda la scheda di J.A. Rivera de las Heras in ZAMORA 2001, pp. 596-575; ESTELLA 2007, p. 103; MORAL 2015, p. 99.

⁶⁹² Si veda Si veda TORMO 1923, p. 240; KREISLER PADÍN 1929, p. 346; SANTIAGO PÁEZ 1967, p. 124; BORRELLI 1970, p. 211; FITTIPALDI 1980, pp. 22-23.

⁶⁹³ L'*Angel de la Guarda* presenta sulla base l'iscrizione «NICOLA FUMO. F.», con lettere in piombo, che costituisce un'eccezione per la scultura napoletana cfr. LÓPEZ JIMÉNEZ 1966, p. 41, fig. 22a; SANTIAGO PÁEZ 1967, p. 124.



101. N. Fumo, *Inmaculada*, Almeida, Iglesia di San Juan Bautista.

alle tele di Juan de Castillo e Francisco Pacheco⁶⁹⁴. Visibili sono le reminiscenze barocche del modello partenopeo, oggi al Museo Diocesano a Napoli, rielaborato in una composizione più articolata con l'aggiunta dell'essere demoniaco, in basso a destra, e della minuziosa elaborazione delle ali, che dimostrano il contatto con i prototipi di pittura italiana in Spagna, come il dipinto di Mattia Preti in cattedrale a Sevilla⁶⁹⁵ o quello di Luca Giordano (fig. 103) al Museo Provincial de Bellas Artes a Cádiz⁶⁹⁶. In particolare, la conformità al coevo esito giordanesco e in maniera più tangibile con il disegno attribuito al pittore in collezione Fabius Frères (fig. 104)⁶⁹⁷, è - oltre che iconografica - risolutamente stilistica, sebbene già si iniziano a percepirsi le cadenze *rocaille* delle figure angeliche di Solimena dell'*Annunciazione* di Angers (Musée des Beaux Arts)⁶⁹⁸ o del *Sogno di San Giuseppe* al Musée du Louvre (fig. 105)⁶⁹⁹.



102. N. Fumo, *Angel de la Guarda*, Cádiz, Real parroquia Castrense.



103. L. Giordano, *Angel de la Guarda*, Cádiz, Museo Provincial de Bellas Artes.

⁶⁹⁴ Le notizie in merito al committente e all'arrivo della figura a Cádiz sono esposte nell'attento studio condotta da MORAL 2015, p. 98, nota 22. Si veda inoltre CRUZ Y BAHAMONDE 1813, pp. 252-253;

⁶⁹⁵ Si veda SERRANO ESTRELLA 2017, p. 34, fig. 14, nota 181 con bibliografia precedente.

⁶⁹⁶ Si veda FERRARI, SCAVIZZI 1966, II, p. 191, fig. 416; FERRARI, SCAVIZZI 1992, p. 338.

⁶⁹⁷ Il disegno è passato di recente sul mercato antiquario (Sotheby's Paris, 27/11/2011, lotto 207) con l'indicazione "Etude pour une sculpture" dimostrata sia dalla percezione tridimensionale delle figure sia dalla loro posizione perpendicolare ad una piccola base.

⁶⁹⁸ Cfr. la scheda di A. Brejon de Lavergnée in LYON, LILLE 2000, pp. 168-169 con relativa bibliografia.

⁶⁹⁹ Cfr. BREJON DE LAVERGNÉE 1981, pp. 63-64, fig. 1; PACELLI 1988, p. 275; la scheda di M.A. Pavone in PAGANI, NOCERA INFERIORE 1990, p. 67, tav. X.



104. L. Giordano (attr.), *Etude pour une sculpture*, collezione Fabius Frères.



105. F. Solimena, *Sogno di Giuseppe*, Parigi, Musée du Louvre.

A favorire la decisiva preferenza di Fumo da parte della committenza iberica dovette incidere, oltre alla scomparsa dei fratelli Perrone e di Gaetano Patalano⁷⁰⁰, la prossimità della sua bottega al complesso della Solitaria, che ebbe un ruolo cardine per tutti gli spagnoli residenti a Napoli, in quanto vi istituirono una «divotissima Confraternita, ovvero Compagnia della Nation Spagnuola», facendosi promotori delle numerose opere ivi custodite⁷⁰¹. A tale impulso è probabile si dovesse il *San Michele* dell'artista che, secondo De Dominicis, esponevano «quelle Signore Monache [...] nel giorno della sua Festa, ed è di misura di tre palmi, ma di tutta perfezione»⁷⁰². L'opera, in seguito all'abolizione dell'ordine monastico, transitò in Santa Caterina da Siena, dove Borrelli ebbe modo di vederla prima del furto, descrivendo la particolare composizione del santo - alto appena 80 cm - «con due demoni sotto i piedi»⁷⁰³. Coiro di recente ha portato all'attenzione della critica una testimonianza fotografica⁷⁰⁴, dei primi anni Settanta, che consente di identificare la statua quale prototipo dei successivi esemplari, come l'*Arcangelo* (fig. 56) segnato da accese note rococò in collezione Güell o, ancora, quello nel Monasterio de la Concepción di Agreda (fig. 106)⁷⁰⁵.

Interessante risulta l'ingresso di quest'ultimo al convento, nel cui archivio sono segnalate: «dos imágenes de el Príncipe San Miguel y Nuestro Padre San Francisco de talla; [...] Las dio por mano de la Madre Juana María de la Asunción, en el año de 1693 la Excelentísima Señora doña Juana de la Cerda y Aragón, duquesa de Alburquerque, marquesa de Cuéllar»⁷⁰⁶. Sebbene nell'inventario non è precisata la provenienza, la critica ha sottolineato - almeno per il *San Miguel* - la pertinenza napoletana in contrasto a un'attribuzione dell'opera a Luisa Roldán, conosciuta come La Roldana⁷⁰⁷. I contatti con Napoli trovano ragion d'essere nei rapporti familiari di Doña Juana, dato il matrimonio della sorella, Teresa María, con il figlio di Francisco di Benavides, a cui subentrò alla carica di Viceré il fratello, Luis Francisco de la Cerda y Aragón, IX Duca di Medinaceli.

⁷⁰⁰ Prota Giurleo ha fissato su base documentaria la scomparsa di Michele Perrone al 1693 e quella di Aniello al 1696 mentre ancora ignoto è l'anno della morte di Gaetano Patalano, anche se genericamente stabilito al principio del Settecento, dato che l'ultimo pagamento finora noto è del 1699. Cfr. PROTA GIURLEO 1951, pp. 28-31; DI LUSTRO 1993, pp. 57-60; DI LIDDO 2008, pp. 94-141.

⁷⁰¹ D'ENGENIO 1623, pp. 560-561.

⁷⁰² DE DOMINICI 2003-2014, III, p. 359.

⁷⁰³ BORRELLI 1970, p. 211.

⁷⁰⁴ Si veda COIRO 2017a, pp. 111-112, fig. 7.

⁷⁰⁵ Ivi, pp. 109-111.

⁷⁰⁶ FERNÁNDEZ GRACIA 2002, p. 212.

⁷⁰⁷ Fernández Gracia ha proposto l'attribuzione a Luisa Roldán sulla base del confronto con l'esemplare della scultrice a El Escorial mentre Estella ha motivato una verosimile attribuzione a Fumo. Cfr. FERNÁNDEZ GRACIA 2002, pp. 212-215; ESTELLA 2007, pp. 103-104, fig. 8.



106. N. Fumo (qui attr.), *San Miguel*, Agreda, convento Conceptionistas.



107. N. Fumo (qui attr.), *San Francisco de Asís*, Agreda, convento Conceptionistas.

Il santo, connotato dallo svolazzante manto rosso alle sue spalle, la posizione leggermente sbilanciata e il moto serpentino della figura si inserisce nell'ampia seriazione iconografica attuata da Fumo, che al principio del secolo si orientò verso le movenze solimenesche come dimostra il *San Michele* nella chiesa matrice di Castrignano del Capo (in provincia di Lecce)⁷⁰⁸. Conforme stilisticamente al *San Miguel* spagnolo è il *San Francisco* (fig. 107), anch'esso segnalato tra le donazione al convento di Agreda da parte della duchessa⁷⁰⁹. La vicinanza al modello di Montella, soprattutto per la forte connotazione naturalistica della fisionomia, rende plausibile una sua attribuzione all'artefice, rilevando il progressivo accostamento al Solimena. Borrelli ha evidenziato come, sebbene non vi sia traccia di una conoscenza tra Fumo e

⁷⁰⁸ L'opera è da sempre ritenuta autografa sulla base della testimonianza di Arditì, che ricorda la firma e la data 1707 riportate sulla pedana originale dispersa in seguito a restauri novecenteschi. Si veda ARDITI 1879-1885, p. 128; BORRELLI 1971, p. 25; CASCIARO 1995, p. 155; PASCULLI FERRARA 1998, p. 735; la scheda di R. Casciaro in LECCE 2007, pp. 274-275; CASCIARO 2007d, pp. 249-250.

⁷⁰⁹ L'opera è anch'essa assegnata da Fernández Gracia alla Roldana. Evidenti sono però i caratteri della plastica napoletana, dalla forte connotazione naturalistica dei tratti fisionomici alle ampie volute con foglie d'acanto che decorano la pedana. Si veda FERNÁNDEZ GRACIA 2002, pp. 212-215.



108. N. Fumo, *Madonna col Bambino*, Santa Lucia di Serino, chiesa del convento Santa Maria della Sanità.

Solimena, è indiscutibile che «il più giovane pittore divenne un riferimento, nell'ultimo decennio del secolo, per l'orientamento che avrebbe connotato gli anni della maturità dello scultore»⁷¹⁰.

Una maggiore adesione verso formule solimenesche è ravvisabile infatti nella *Madonna con il Bambino* (fig. 108) in Santa Maria della Sanità a Santa Lucia di Serino (in provincia di Avellino), commissionata all'artista negli ultimi mesi del 1691 ma consegnata circa sette anni dopo, a causa di una vertenza nata dall'incremento della somma richiesta dal maestro, rispetto a quanto pattuito, per ottemperare alle spese aggiuntive degli ornamenti⁷¹¹. In effetti, la raffinata e diversificata *texture* di arabeschi intrecciati, fiori a otto punte, decori floreali riproduce una preziosa campionatura di stoffe seriche, che durante il governo del Marchese del Carpio furono introdotte a Napoli con la dilagante moda alla francese⁷¹². La staticità o il

volto immoto della Vergine (fig. 109), così come di alcuni cherubini laterali, hanno disorientato la critica che ha sollevato perplessità sull'assegnazione a Fumo del gruppo scultoreo⁷¹³. In realtà, la prolungata estensione dell'esecuzione, corrispondente anche al periodo di massima

⁷¹⁰ BORRELLI 2018, p. 290.

⁷¹¹ La controversa commissione è stata ricostruita su base documentaria in RIZZO 2011, pp. 217-218, si veda inoltre MARAZZINI 1993, pp. 79-80; ROSSI 2006, pp. 526-527; LEPORE 2010, pp. 51-55; BORRELLI 2018, pp. 290-291.

⁷¹² Si veda BORRELLI 1968, pp. 713-716; BORRELLI 1970, p. 152; GAETA 2007a, p. 204.

⁷¹³ Rossi sottolinea come la privilegiata frontalità dell'immagine, quasi ieratica forse sia da ricondurre a un condizionamento da parte della committenza nell'aver imposto come modello di riferimento la *Madonna* di Naccherino in Santa Maria della Sanità a Napoli cfr. ROSSI 2006, p. 527, nota 10.

produzione della bottega, potrebbe denunciare una libertà d'intervento concessa ai giovani collaboratori e specialmente a Nicola De Mari⁷¹⁴.



109. N. Fumo, (part.) *Madonna col Bambino*, Santa Lucia di Serino, chiesa del convento Santa Maria della Sanità.



110. F. Solimena, *Madonna col Bambino e Santi*, Napoli, chiesa di San Nicola alla Carità.

La Vergine si rifà esplicitamente ai numerosi esempi di Madonne solimenesche, a partire dalla figura dipinta tra i santi in San Nicola alla Carità (fig. 110), di cui Fumo imita il «naturalismo “classicizzato” che rappresenterà, unito a una sapiente regia dei movimenti e a un ricercato preziosismo nel trattamento plastico e nella policromia, la cifra stilistica di tutta la sua carriera»⁷¹⁵. Il successo, garantito da tale legame, mostra dei primi accenni nella *Visione di Sant'Antonio* (fig. 111), firmata e datata 1700, della chiesa del Gesù delle Monache a Napoli⁷¹⁶. Nonostante la composizione sia alterata da visibili lacune⁷¹⁷, è possibile riscontrare oltre ai riferimenti giordaneschi delle più esplicite riprese solimenesche dal quadro di Montemarano,

⁷¹⁴ Borrelli in effetti ha rilevato un tangente rimando alla *Madonna delle Grazie* a Rogliano, documentata come scultura di De Mari cfr. BORRELLI 2009, p. 69.

⁷¹⁵ BORRELLI 2018, p. 291.

⁷¹⁶ La prima segnalazione dell'opera è in STRAZZULLO 1962c, p. 73; si veda inoltre BORRELLI 1970, p. 211; la scheda di L. Coiro in LEONE DE CASTRIS 2008, p. 200.

⁷¹⁷ Della composizione originale si conserva memoria in una riproduzione fotografica pubblicata in LÓPEZ JIMÉNEZ 1966, p. 67, fig. 38, che manifesta sollecitazioni provenienti anche dal contesto spagnolo, dove Giordano fu impegnato ad eseguire gli affreschi con *Storie del Santo* in San Antonio de Los Alemanes a Madrid.



111. N. Fumo, *Visione di Sant'Antonio*, Napoli, chiesa del Gesù delle Monache.

di recente assegnato all'artista⁷¹⁸ e, soprattutto, reminiscenze fisionomiche del *Sant'Antonio* in San Giorgio ai Mannesi o in quello presente nella tela con San Francesco di Sales e San Francesco d'Assisi in San Nicola alla Carità⁷¹⁹.

Prossimo ai caratteri fisionomici della statua del Gesù delle Monache è il *Santo Tomás de Villanueva* (fig. 71) in San José a Madrid, identificato con l'opera di Fumo, segnalata da Ceán Bermúdez, in San Felipe el Real⁷²⁰. L'affinità nelle dimensioni ridotte permettono di seguire la propensione delle botteghe partenopee nella produzione di formato "terzino", corrispondente cioè a un terzo del naturale⁷²¹. Tale artificio nel corso del Settecento fu associato a dinamiche composizioni scultoree di due o più figure nella maggior parte richieste dalla clientela spagnola, come attestano le numerose polizze tra cui quella inedita per una «Sant'Anna e la Madonna con un Angelino nella pedagna» e un «San Giovanni e il bambino, con due Angeli attaccati ad un dattilo» commissionati, nel 1703, per il Reggente Michele de Sacca, purtroppo non rintracciati⁷²².

Determinante nella circolazione di questi modelli fu l'interazione con i numerosi discepoli e seguaci dei due grandi pittori, come il giordanesco Girolamo Cenatiempo⁷²³, di cui uno dei primi interventi - stando almeno alla documentazione finora rinvenuta - furono le «pitture [...] fatte nel fondo e cielo di due cassotti d'ebano negro dove si dovevano riponere due statue»⁷²⁴, cioè una «Assunta con cinque pottini, e tre teste di carobini con pedagna indorata, [...] e un'altra di San Rosa di Lima [...] con il bambino Giesù nel seno con un angellotto sopra la pedagna con il giglio in mano», entrambe eseguite da Nicola Fumo per la Spagna⁷²⁵. Le dettagliate indicazioni iconografiche presenti nella cedola di pagamento, almeno per l'*Assunta*, consentono di innescare una percezione visiva della figura conforme all'analogo soggetto leccese, di cui è stata resa nota una replica nella Colegiata di Torrijos (in provincia di Toledo)⁷²⁶. Tuttavia, in mancanza di validi riscontri per l'individuazione delle figure, stimolante risulta il rapporto dell'artista con Cenatiempo, soprattutto, in merito alla svolta del pittore da formule di "giordanismo" rivisitato, impresse nello *Sposalizio mistico di Santa Caterina* (1706) in San Pietro a Majella a Napoli, a un rigoroso controllo formale condotto - sull'esempio di Paolo De

⁷¹⁸ Si veda la scheda di R. Lattuada in AVELLINO 2012, pp. 228-229; BORRELLI 2018, p. 291.

⁷¹⁹ Il confronto è già proposto in MEROLA 2017b, p. 81, per il quale si rimanda alla citata collaborazione tra i due in San Giorgio Maggiore.

⁷²⁰ La recente attribuzione è stata avanzata in SERRA GÓMEZ 2017, pp. 633-634, sulla base della testimonianza di BERMÚDEZ 1800, II, p. 147, si rimanda inoltre alla contestualizzazione condotta nel capitolo precedente.

⁷²¹ In merito si veda CASCIARO 2005, pp. 297-303.

⁷²² Si veda in APPENDICE DOC. 40.

⁷²³ Per una visione d'insieme sul pittore si rimanda a PAVONE 1997, pp. 124-126, figg. 33-36; CIFANI 1998, pp. 380-382; PAVONE 2008, pp. 105-108; ANGELLA 2018, pp. 77-106.

⁷²⁴ PAVONE 1997, p. 414, doc. XII.1.

⁷²⁵ Si veda in APPENDICE DOC. 38.

⁷²⁶ L'attribuzione è proposta in SERRA GÓMEZ 2017, pp. 624-628.

Matteis - nelle scene relative alla vita di San Pietro Celestino (1711), nella cappella a lui dedicata nella medesima chiesa⁷²⁷.

Sta di fatto che proprio in tale ambiente Rizzo ha identificato il bassorilievo con l'effigie di *San Gennaro* con quello marmoreo che, secondo De Dominicis, fu «maestrevolmente condotto» da Fumo⁷²⁸. L'esclusiva menzione del biografo riguardo all'esercitazione dell'artista in sculture di marmo è oggi corroborata dalla documentazione inerente due medaglie che eseguì, al principio del secolo, «con l'effigie del signor Gurello Origlia e l'altra di don Martio Origlia suo fratello»⁷²⁹ o, ancora, dalla partecipazione, assieme a Giacomo Colombo, alla Corporazione degli scultori e marmorari⁷³⁰.

La circolazione di statue policrome tra Napoli e la Spagna fu favorita non soltanto dall'interesse dimostrato dalla corte vicereale ma anche dall'insistente flusso di viaggiatori e personalità di spicco della nobiltà iberica, che ricoprirono nella capitale partenopea le più alte cariche del governo. È il caso di Don Gaspare Pinto y Mendoza⁷³¹, Tesoriere Generale del Regno, il quale scelse di dotare la sua cappella privata, ideata per l'occasione, con una «Madonna Santissima del Carmine con Putto inbraccio, [...] colorita d'ottima maniera con manto d'azzurro, et oro» di Fumo⁷³². Il progetto, ideato per l'occasione dall'ingegnere Giovan Battista Nauclerio, prevedeva il coevo intervento dell'intagliatore Pietro Vitale, di cui attestata è la collaborazione con Ursino De Mari, l'argentiere Filippo d'Auria e l'indoratore Pietro Stampoco⁷³³. L'iconografia della figura, tuttora non rintracciata, non doveva essere lontana

⁷²⁷ Si veda PAVONE 1997, p. 124.

⁷²⁸ DE DOMINICI 2003-2014, III, p. 359.

⁷²⁹ DI LIDDO 2008, p. 61. La letteratura di periegesi segnala che Gurello Origlia fondò, nel 1411, la chiesa di Sant'Anna dei Lombardi a Napoli, dove è presente nella parete di fondo del presbiterio un rilievo cinquecentesco dello stesso. Tuttavia, l'attinenza stilistica del complesso rende difficile identificare il possibile intervento seicentesco di Fumo, sebbene rilevante è la corrispondenza tra i documenti e una nota di Sarnelli, inserita nella seconda edizione della *Guida de' forestieri*, in merito a «una nuova cappella di stucco d'invenzione ammirabile degna d'essere considerata, fatta da Nicola Fumo» su disegno di Francesco Di Maria (SARNELLI 1688, f. 348). La sua esecuzione, circoscrivibile agli anni immediatamente precedenti al 1688, non trova però riscontro in altri autori e lo stesso Sarnelli la rimuove senza specificare il motivo nella successiva pubblicazione. Cfr. SARNELLI 1685, ff. 265-276; CELANO 1692, III, ff. 12-33; PARRINO 1700, I, ff. 101-105. Per i riscontri documentari si veda inoltre RIZZO 2001, p. 227; DI LIDDO 2008, p. 218.

⁷³⁰ Si veda BORRELLI 2005b, p. 96.

⁷³¹ Notizie sulla famiglia sono presentate in ALDIMARI 1691, III, pp. 689-690 sulla base di quanto riportato nel *Nobiliario di Portogallo*. Il capostipite del ramo napoletano fu Luise Freitas Pinto, sepolto nella chiesa dello Spirito Santo a Napoli, il quale sposò Caterina de Mendoza. Gaspare fu fratello del più celebre Don Emanuele Pinto y Mendoza, Principe d'Ischitella e Barone di Peschici. Sul ruolo ricoperto da Gaspare nel Regno di Napoli si veda MANTELLI 1986, pp. 325, 436.

⁷³² RIZZO 1983, p. 224, doc. 22.

⁷³³ Alle commissioni note di Fumo e Vitale si aggiungono gli inediti pagamenti a Filippo D'Auria «per prezzo di uno Calice è Patena d'argento indorato» (ASBNA, giornale copiapolizze, matr. 469, 5 novembre 1703, D. 17.4) e a Pietro Stampoco «per tanti lavori che [...] haverà dà Indorare nella cappella della sua casa» (ASBNA, giornale copiapolizze, matr. 468, 11 dicembre 1703, D. 36). Per le polizze edite si rimanda a RIZZO 1984, p. 387; RIZZO 2001, p. 271.



112. N. Fumo, *Magdalena penitente*, Arrigorriaga, Iglesia di Santa María Magdalena.

dalla *Virgen del Carmen* nel Monasterio de San José de Carmelitas Descalzas di Medina del Campo (in provincia di Valladolid), la cui assegnazione oscilla tuttora tra Fumo e Colombo⁷³⁴.

Per la penisola iberica, invece, grande rilievo esercitò Don Pedro Cayetano Fernández del Campo, II Marchese di Mejorada y de la Breña, il quale promosse le arti - come prima di lui aveva fatto il padre - con diverse committenze anche pubbliche, al fine di rafforzare il consenso in merito all'impegno politico svolto. Singolare fu la donazione delle sculture napoletane alla Congregazione del Santo Cristo in San Ginés a Madrid⁷³⁵, a cui seguì l'esclusiva commissione a Fumo di «una statua di Santa Maria Maddalena penitente contemplante un Crocifisso alle mani, [...] parte nuda e parte coperta di panneggiamenti e capelli d'ottima maestria»⁷³⁶. L'esecuzione dell'opera, attestata da una polizza del 1705, è stata di recente correlata all'immagine (fig. 112) presente nell'omonima chiesa di Arrigorriaga (in provincia di Biscaglia). Moral ha sottolineato l'avvedutezza del marchese che tentò di aggiudicarsi l'approvazione della Diputación general del Señorío de Vizcaya, inizialmente avversa al patronato concessogli con decreto regio sulla parrocchia della città⁷³⁷.

In tale clima è normale che Don Pedro, pur riconoscendo «l'esquisitezza solita uscir dalle sue mani», volesse avere il controllo sulla lavorazione da condursi «in conformità del modello da lui fatto e dimostratosi e disegno consignatosi che da esso si conserva»⁷³⁸. Una prestigiosa committenza che risentì in maniera esponenziale dell'autorità di Giordano designata dalla totale corrispondenza con la tela in Santa Maria della Sanità a Napoli, già segnalata da De Dominicis quale «opera bellissima»⁷³⁹. La fortuna di prototipi del pittore in Spagna è, infatti, comprovata dal quadro della *Magdalena penitente* in collezione reale (fig. 113)⁷⁴⁰, ora al Museo del Prado, e dal dipinto custodito nella clausura del convento de las Salesas Nuevas a Madrid⁷⁴¹. A essi corrisponde la plastica della *Magdalena* scultorea (fig. 114) conservata, insieme alla *Trasverberación de Santa Teresa* che le fa da *pendant*, nella cappella del Cristo del Amparo nella Catedral di Málaga⁷⁴². La fattura delle due statuette è di sicura matrice

⁷³⁴ Si veda RODRÍGUEZ, URREA 1982, pp. 267-268; ARIAS MARTÍNEZ, HERNÁNDEZ REDONDO, SÁNCHEZ DEL BARRIO 1999, p. 82; ARIAS MARTÍNEZ, HERNÁNDEZ REDONDO, SÁNCHEZ DEL BARRIO 2004, pp. 192-193, fig. 427; ESTELLA 2007, p. 106, fig. 12; la scheda di M. Arias Martínez in ÁVILA, ALBA DE TORMES 2015, pp. 236-237.

⁷³⁵ Si rimanda alla nota 691. Per il mecenatismo dei Marchesi di Mejorada si veda inoltre ESTELLA 1999, pp. 469-503.

⁷³⁶ NAPPI 1983, p. 57. La polizza edita già da tempo da Nappi è stata solo di recente posta in relazione all'opera presente nell'omonima chiesa di Arrigorriaga, si veda MORAL 2015, pp. 100-101, figg. 3 e 5.

⁷³⁷ Ivi, p. 101.

⁷³⁸ Il riferimento al documento si trova in NAPPI 1983, p. 57; NAPPI 2009, p. 128.

⁷³⁹ DE DOMINICIS 1742-1745, III, p. 411. Si veda la scheda A204d in SCAVIZZI, FERRARI 2003.

⁷⁴⁰ Si rimanda a SCAVIZZI, FERRARI 1992, p. 72; ÚBEDA DE LOS COBOS 2017, pp. 106-110.

⁷⁴¹ Si veda HERMOSO CUESTA 2001, pp. 390-393.

⁷⁴² Romero Torres ha segnalato come le due figure, «hechas en Nápoles de primorosísima escultura, dignas de toda estimación», rientrano tra le opere donate nel 1732 alla cattedrale dal canonico José Ortega Garcés. Si veda la scheda di J.L. Romero Torres in MÁLAGA 1998, pp. 214-215 con bibliografia precedente.



113. L. Giordano, *Magdalena penitente*, Madrid, Museo del Prado.



napoletana, così come coeva è la loro esecuzione per le raffinate scarabattole con cornice in tartaruga e intagli dorati dove sono riposte, le affinità nell'ambientazione scenografica e il fondino dipinto. La critica è concorde nell'assegnare a Fumo soltanto l'esecuzione della *Magdalena penitente*⁷⁴³, riconoscendo nella *Santa Teresa* la mano di Giacomo Colombo⁷⁴⁴. Disparità sono evidenti nella costruzione artefatta di quest'ultima con tratti meno naturalistici, come si evince nel particolare della mano sul petto troppo affusolata o nelle pieghe affettate del pannello. Nonostante ciò le figure si possono considerare prodotto di

114. N. Fumo (attr.), *Magdalena penitente*, Málaga, Catedral, (part.) prima e dopo il restauro.

⁷⁴³ Cfr. J.L. Romero Torres in MÁLAGA 1998, pp. 214-215; ESTELLA 2007, pp. 108-109; DI LIDDO 2008, p. 221.

⁷⁴⁴ Cfr. ESTELLA 2007, pp. 108-109; la scheda di J.L. Romero Torres in ÁVILA, ALBA DE TORMES 2015, pp. 454-455.

una medesima bottega, quasi sicuramente quella di Fumo, individuando nella santa teresiana l'intervento di qualche collaboratore come il genero Nicola De Mari, la cui attività era ormai avviata in questi anni⁷⁴⁵.

Incidenze giordanesche si individuano anche nell'*Inmaculada* (fig. 115) e nel *San José* (fig. 116), firmate e datate 1705, del Museo Conventual de las Descalzas di Antequera (in provincia di Málaga)⁷⁴⁶. In particolare, espliciti sono i riferimenti della Vergine alla *Concepción* del Camarín de Nuestra Señora del Prado, oggi al Museo Diocesano di Ciudad Real⁷⁴⁷. Degno di attenzione è il dinamismo dei briosi angioletti che animano la parte inferiore della tela proprio come nella scultura di Fumo, in cui puntuale è la citazione del puttino in posizione perpendicolare alla figura. Reminiscenze giordanesche si distinguono anche nel piccolo gruppo della *Sagrada Familia* (fig. 117)⁷⁴⁸, oggi al Museo Nacional de Escultura di Valladolid, dove Fumo rimodula l'impostazione scenografica della tela di *San Joaquín con santa Ana y la Virgen niña* in San Miguel a Cuéllar (in provincia di Segovia)⁷⁴⁹ con le scelte cromatiche e il



115. N. Fumo, *Inmaculada*, Antequera, Museo Conventual de las Descalzas.



116. N. Fumo, *San José con el Niño*, Antequera, Museo Conventual de las Descalzas.

⁷⁴⁵ Si rimanda al capitolo dedicato alla produzione di Nicola De Mari.

⁷⁴⁶ Le figure furono donate al convento di Antequera, nel 1774, da sor Francisca de Santa Teresa insieme a «dos urnas de ébano y concha con sus bufetes correspondientes de la misma madera, hechas en Nápoles». Si veda la scheda di J.L. Romero Torres in MÁLAGA 1998, pp. 211-212; CASCIARO 2005, pp. 299-300; BENÍTEZ 2008, p. 108; le schede di P.A. Galera Andreu in SERRANO ESTRELLA 2017, pp. 90-93.

⁷⁴⁷ Si veda SÁNCHEZ MARTÍN, CRUZ ALCAÑIZ 2004, pp. 213-227.

⁷⁴⁸ Cfr. la scheda di M.A. Polo Herrador in BOLAÑOS ATIENZA 2009, pp. 242-243; la scheda di M. Bolaños Atienza in VALLADOLID 2011, p. 98.

⁷⁴⁹ Si rimanda a HERMOSO CUESTA 2001, pp. 387-390.

trattamento plastico dei biondi ricci del Cristo Bambino nella *Sacra famiglia e Trinità Terrestre* (fig. 118) della chiesa napoletana di San Giuseppe delle scalze a Pontecorvo, ora al Museo e Real Bosco di Capodimonte⁷⁵⁰.

De Dominicis ricorda la crescente produzione dell'artista, segnalando con note di acceso entusiasmo le statue nei principali complessi al Largo di Palazzo, quali la *Sant'Anna*, i bassorilievi con i misteri del Rosario e il *San Francesco* a Santa Croce, che superava «nella bontà molte opere di scultura fatte da lui; ed in cui sono teste di cherubini assai graziose»⁷⁵¹, i lavori di stucco in Santo Spirito dove «scolpì egregiamente [anche] il Crocefisso, che si venera in una cappella»⁷⁵² o, ancora, il *San Francesco di Paola* in San Luigi⁷⁵³. Il riassetto urbanistico ottocentesco comportò la demolizione delle varie chiese con la successiva dispersione dei beni. La



117. N. Fumo, *Sagrada Familia*, Valladolid, Museo Nacional de Escultura.

testimonianza del biografo è in parte corroborata da un'inedita nota archivistica, del 1704, relativa al «regalo di pesce [fatto] a Mastro Signor Nicola Fumo croci, e pennelli per accomodare la statua della Cappella grande di San Francesco»⁷⁵⁴, poiché plausibile doveva risultare il successivo intervento di integrazione del colore da parte dello stesso autore. Consueto era associare alle commissioni doni di dolci e frutta come nel caso di una *Madonna Santissima de sette dolori* richiesta da Pietro Antonio Sampogna⁷⁵⁵.

⁷⁵⁰ Si veda FERRARI, SCAVIZZI 2003, p. 44.

⁷⁵¹ DE DOMINICI 2003-2014, III, p. 360. La chiesa di Santa Croce fu demolita per edificare il Palazzo del principe di Salerno e le opere segnalate dal biografo sono andate disperse. Importante rimane il riferimento ai rami conservati dai suoi eredi, da cui trarre stampe dell'immagine della Sant'Anna che purtroppo non ha ancora trovato validi riscontri. Si veda CELANO 1858, IV, p. 502; GALANTE 1872, p. 252.

⁷⁵² DE DOMINICI 2003-2014, III, pp. 360-361. Gli stucchi ricordati da De Dominicis, in cui Fumo gareggiò con Lorenzo Vaccaro, andarono distrutti con la distruzione della chiesa e anche il *Crocifisso* non è stato rintracciato.

⁷⁵³ Ivi, p. 360. San Luigi di Palazzo fu distrutta per costruire l'attuale chiesa di San Francesco di Paola e la statua, non segnalata nelle guide napoletane, non è stata individuata.

⁷⁵⁴ Si veda ASNa, Fondo corporazioni religiose soppresse, Convento San Luigi di Palazzo, b. 4189, a. 1693-1704, spese per la sacrestia aprile-giugno 1704, f. 532v.

⁷⁵⁵ Un primo riscontro documentario è in PASCULLI FERRARA 1998, pp. 734-737 e malgrado l'individuazione di ulteriori trance di pagamento non si è riusciti a identificare l'opera commissionata da Sampogna. Si veda in APPENDICE DOC. 44-45.



118. L. Giordano, *Sacra Famiglia e Trinità Terrestre*, Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte (già chiesa di San Giuseppe delle scalze a Pontecorvo).

Un incremento che oggi si può indagare mediante le diverse assegnazioni fatte al catalogo del maestro, a partire dal *Sant'Andrea* in San Nicola di Mira ad Auletta⁷⁵⁶ e dal *Sant'Antonio da Padova* nell'omonimo convento a Castelcivita⁷⁵⁷, entrambe localizzate nella vasta area del Parco nazionale del Cilento e del Vallo di Diano estremamente ricettiva di statuaria napoletana. Il *Sant'Andrea* (fig. 119) aveva già richiamato l'interesse della critica che, senza considerare la poco nota cedola di pagamento, la riconduceva all'ambito della bottega di Colombo e, in particolare, ad Antonio Grimaldi⁷⁵⁸. Tuttavia, diversa è l'impostazione dall'analogo soggetto di Colombo a Gricignano di Aversa, anch'esso firmato e datato al 1706, per il quale Fittipaldi ha rilevato la dipendenza classicistica dello schema di François Duquesnoy in San Pietro⁷⁵⁹. Invece Fumo, pur guardando al contesto romano, denuncia chiaramente la derivazione dai moduli napoletani di Beinaschi, com'è comprovato dal *Sant'Andrea condotto al martirio* (Carlton Towers, collezione del duca di Norflok)⁷⁶⁰ e, soprattutto, dal modello giordanesco alla National Gallery



119. N. Fumo, *Sant'Andrea Apostolo*, Auletta, chiesa di San Nicola di Mira.

⁷⁵⁶ Gli estremi della polizza editi in PASCULLI FERRARA 1998, pp. 734-737 non sono stati presi in considerazione dalla critica, che tuttavia ha rilevato l'ottima fattura della figura tanto da giustificare un'attribuzione a Giacomo Colombo e la sua bottega. Cfr. GAETA 2007b, pp. 97-98; DI FURIA 2011, p. 166; MEROLA 2017a, p. 105; MEROLA 2017b, p. 83.

⁷⁵⁷ Si veda MEROLA 2017a, p. 106; MEROLA 2017b, pp. 80-81.

⁷⁵⁸ Cfr. GAETA 2007b, pp. 97-98; MEROLA 2017a, p. 106.

⁷⁵⁹ FITTIPALDI 1980, p. 21.

⁷⁶⁰ L'ascendenza di Beinaschi rivela anche le suggestioni che l'artista poté cogliere dalla tela di collezione Lemme di Giacinto Brandi (Palazzo Chigi, Ariccia), soprattutto per il particolare dei lembi del perizoma del santo annodati in vita. Cfr. CAROTENUTO 2009, p. 227, fig. 2; la scheda di A. Pampalone in ARICCIA 2007, p. 20, fig. 9.



120. N. Fumo, *Sant'Antonio di Padova*, Castelcivita, chiesa del convento di Sant'Antonio.

of Canada di Montreal marcato dalla canizie dei capelli e della barba o dall'espressione mistica del volto, con gli occhi rivolti verso l'alto⁷⁶¹.

Malgrado la cedola menzioni l'incarico a Fumo di due figure, del *Sant'Antonio da Padova* non si hanno notizie ma, per la prossimità cronologica a quello di Castelvita, è possibile presupporlo stilisticamente vicino⁷⁶². Il santo (fig. 120), connotato dal volto giovanile, presenta punti di contatto nell'intaglio della capigliatura con il precedente esemplare a Napoli al Gesù delle Monache, sebbene interessante è l'affinità del Bambino sapientemente costruito in scorcio, con la mano benedicente, le carni nude e paffute, con quello della *Madonna a Santa Lucia di Serino* (fig 108.), poiché sancisce la definitiva adesione dell'artefice alla matrice accademica di Solimena.

Il primo quarto del Settecento dovette costituire un momento cruciale per lo scultore e la sua bottega data la considerevole entità delle commissioni, di cui molte soltanto documentate come un *San Lorenzo* (1710), un'*Immacolata* (1712), due *San Francesco di Paola* per Muro Lucano e per Foggia (1714) o un *Crocifisso* di stucco per la duchessa d'Alvito (1714), distinte in alcuni casi dai ristretti tempi di esecuzione⁷⁶³. Una testimonianza fondamentale nel comprovare quanto finora delineato è costituita da una serie dettagliata di inedite polizze d'archivio riguardo ai lavori che Fumo eseguì per Don Carlo Maria Saluzzo, fratello del ben più celebre Giacomo che intrattenne una stimolante corrispondenza su temi artistici con l'abate Giovan Battista Pacichelli⁷⁶⁴.

L'incarico del 1714 si iscrive nelle vicende storiche e politiche della nobile famiglia, relative - oltre che alla capitale - al contesto del ducato di Corigliano Calabro, assoggettato al loro controllo in seguito all'acquisizione da parte del padre Agostino⁷⁶⁵. Non c'è dubbio che questo comportò un'attenzione alle vicissitudini territoriali, finalizzata a favorire la preservazione della carica, come l'erezione del santuario di Santa Maria della Schiavonea a Corigliano Calabro⁷⁶⁶. In effetti, in cambio della costruzione e successiva dotazione di suppellettili religiose e ornamenti della chiesa si aggiudicarono il diritto di patronato della stessa. Al principio del secolo, Carlo ne divenne rettore occupandosi di far completare la decorazione in marmo che investe interamente

⁷⁶¹ Il dipinto fu donato nel 1937 da J.W. McConnell al museo, si veda FERRARI, SCAVIZZI 1966, II, p. 307. Del soggetto esiste anche un'altra versione in collezione privata a Milano segnalata nella scheda di M. Mojana in AUSENDA 1995, p. 78.

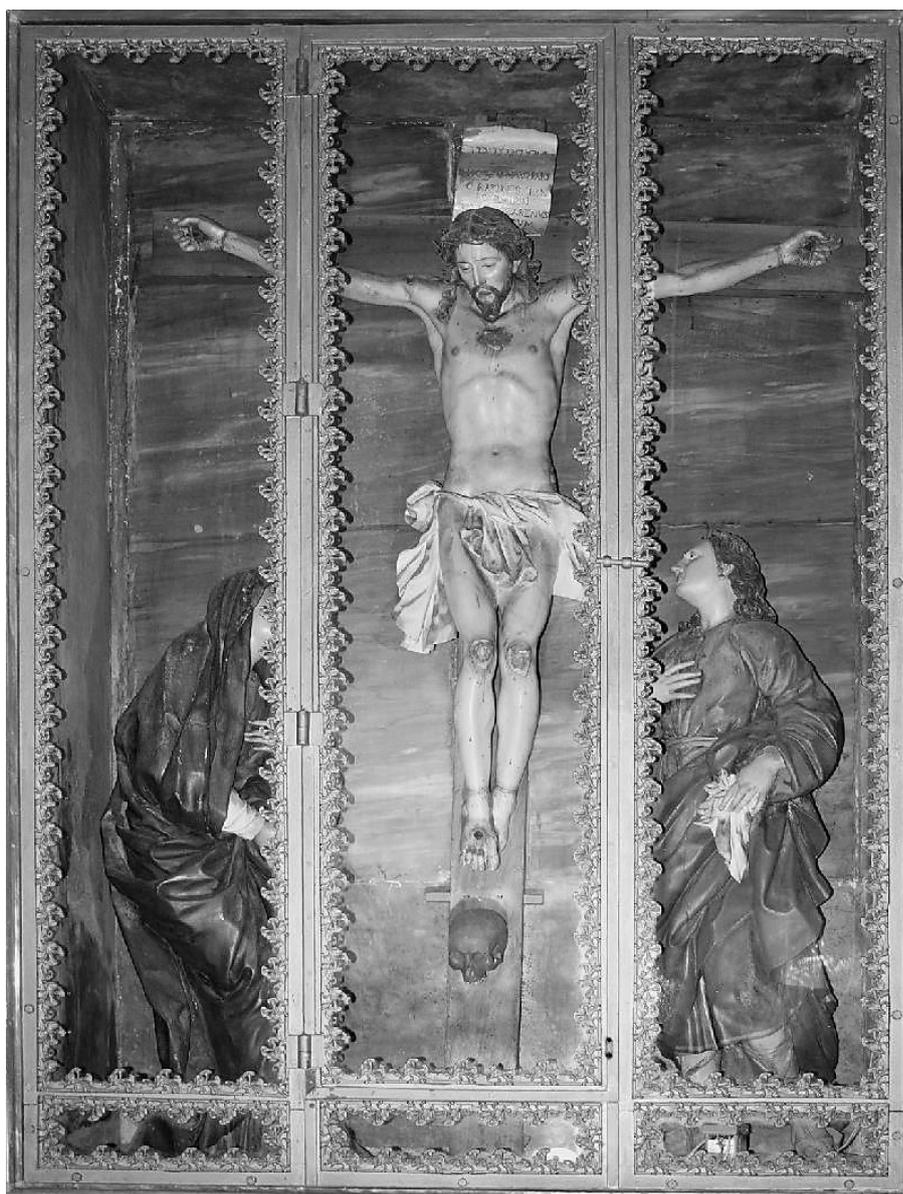
⁷⁶² Si rimanda alle osservazioni avanzate in MEROLA 2017a, p. 105.

⁷⁶³ Si veda in APPENDICE DOC. 50, 52, 58-61.

⁷⁶⁴ Nota è la corrispondenza tra Giacomo Saluzzo e l'abate Pacichelli, ampiamente dibattuta nel corso del presente lavoro, si rimanda alla nota 46.

⁷⁶⁵ Il titolo di Duca di Corigliano, come sottolinea Aldimari, fu ottenuto da Agostino nel 1649 cfr. ALDIMARI 1691, II, p. 450.

⁷⁶⁶ Per una visione d'insieme sull'edificazione della chiesa si veda LEONE 1992, pp. 34-38; LEONE 1993, pp. 32-33; VIZZARI 1993; la scheda di R.M. Cagliostro in CAGLIOSTRO 2002, p. 634; PANARELLO 2002, p. 137.



121. N. Fumo (qui attr.), *Calvario*, Corigliano Calabro, santuario di Schiavonea.

l'involucro architettonico, affidata ai principali esponenti dell'arte napoletana quale l'architetto Ferdinando Sanfelice e il marmoraro Ferdinando de Ferdinando⁷⁶⁷.

L'opera rivela un complesso impianto simbolico dottrinale legato alla Vergine, modulato anche nel contrasto cromatico fra il bianco marmo dell'altare destro e il bardiglio di quello prospiciente corrispondenti ai soggetti ospitati nelle cone, rispettivamente la tela di *Sant'Anna con la vergine bambina* e il gruppo scultoreo della *Crocifissione* (fig. 121)⁷⁶⁸. Nelle minuziose cedole sottoscritte da Saluzzo è evidente come il programma fu dettato dallo stesso, che richiese a Fumo tre figure: «un di nostro Signore crocifisso in croce, coronato di spine impiegato in più parti, et con lividore da capo à piedi grondante di sangue, languente, [...] della Beatissima

⁷⁶⁷ Per i riscontri documentari finora noti si veda PASCULLI FERRARI 1983, p. 323; LEONE 1993, pp. 32-33; RIZZO 1999, p. 92, doc. 137; la scheda di M. Panarello in CAGLIOSTRO 2002, p. 709.

⁷⁶⁸ Riflessioni in merito sono presenti in PANARELLO 2002, p. 137.

Vergine e di San Giovanni adolorante ambedue al vivo insieme, [...] dipinte con colori fini esprimenti le parti iscoperte del corpo e li panni, [...] con li occhi di cristallo»⁷⁶⁹. Il Cristo, nonostante il condizionamento del committente nella particolare policromia della figura e delle ferite, è in netto distacco rispetto agli esemplari napoletani già citati sia per la ripresa dei caratteri iconografici del *Christus patiens*, sia per una maggiore distensione della carica barocca in termini di una nobilitazione classicistica delle figure.

In effetti, Saluzzo chiarì che le sculture dovessero «soggiacere al sindacato di persone presenti sia nella pittura come nella scultura»⁷⁷⁰ e, pur in assenza di cenni a Solimena, è possibile distinguere l'ormai totale adesione ai canoni solimeneschi. Un progressivo approccio, intrapreso dai primi anni del Settecento, come dimostra il *Crocifisso* (fig. 122) in Santa Maria ai Monti a Napoli, segnalato da Parrino e completamente ignorato dalla critica⁷⁷¹. L'assegnazione all'artista è in parte confermata da una serie di pagamenti attinenti però a una seconda fase di intervento, relativa forse a una decorazione in stucco non specificata nelle causali⁷⁷². L'impostazione partenopea denota gli sviluppi compositivi della scena del Calvario rispetto all'iniziale esempio in



122. N. Fumo (qui attr.), *Crocifisso*, Napoli, chiesa di Santa Maria ai Monti.

San Giorgio ai Mannesi a Napoli, segnando il successivo passaggio, su modello di quello di Aniello Perrone in Santa Maria di Montesanto, a un risultato interamente plastico⁷⁷³.

⁷⁶⁹ Si veda in APPENDICE DOC. 53-57.

⁷⁷⁰ Si veda in APPENDICE DOC. 56,

⁷⁷¹ La segnalazione del *Crocifisso* in Santa Maria ai Monti è nelle *Nuove Aggiunte* in PARRINO 1700, I, f. 321, si veda inoltre PARRINO 1703, I, f. 34.

⁷⁷² Rizzo ha reso noto una polizza riguardo alle opere di Fumo eseguite per conto di Don Carlo Moles in Santa Maria ai Monti a Napoli. La ricerca ha permesso di individuare ulteriori *tracce* di pagamento, che tuttavia non aggiungono particolari in merito ai lavori da lui condotti. Cfr. RIZZO 1984, p. 387; in APPENDICE DOC. 68, 70, 73.

⁷⁷³ L'attribuzione a Fumo del gruppo scultoreo in Santa Maria di Montesanto a Napoli è stata dibattuta da Coiro, il quale ha proposto una più convincente assegnazione a Perrone. Si veda COIRO 2011b, pp. 7-23 con bibliografia precedente.

L'Addolorata a Corigliano Calabro (fig. 123) costituisce un fattore di riferimento *ante quem* per la datazione dell'analogo soggetto che fa parte del più ampio repertorio del convento della Santissima Trinità a Baronissi (in provincia di Salerno), formato dal *San Francesco d'Assisi*, *San Bonaventura*, *San Pasquale Baylon*, *San Pietro d'Alcantara* e *Santa Rosa da Lima*⁷⁷⁴. Il maggior accento naturalistico dei tratti fisionomici di queste ultime, di cui risaltano in particolare il *San Francesco* (fig. 125) e l'Addolorata (fig. 124), consente di fissarne l'esecuzione al primo decennio del XVIII secolo. Rilevante fu infatti la partecipazione del giovane Solimena alla fabbrica paterna presso i frati minori a Baronissi, stabilita sulla base di nuove acquisizioni da Carotenuto, la quale circoscrive il suo intervento al notevole grado di osservazione della natura dell'affresco di *Cristo confortato dagli angeli*⁷⁷⁵. In effetti, la studiosa ha individuato in Fumo, originario della zona, un possibile tramite per la commissione all'artefice stabilitosi in quegli anni già a Napoli, dove poté entrare in contatto con lo scultore nella fase della comune frequentazione della bottega di Lorenzo Vaccaro⁷⁷⁶.



123. N. Fumo (qui attr.), (part.) *Assunta*, Corigliano Calabro, santuario di Schiavonea.

Fumo mantenne sempre forti legami con il paese nativo come indica sia l'effettivo riscontro del prosieguo dell'attività familiare in loco, sia la partecipata devozione alla Confraternita del Rosario istituita presso il Santissimo Salvatore a Saragnano⁷⁷⁷. In effetti, per la congregazione l'artista eseguì «una statua a gabbia», ovvero una figura a manichino della *Madonna del Rosario*, oggi distrutta, che rappresentava

⁷⁷⁴ Riflessioni stilistiche sono state presentate in MEROLA 2017b, pp. 77-80, si veda inoltre PERGAMO 1958, pp. 101-141; PERGAMO 1959, pp. 123-174; MARI 1996, pp. 51-57; ROSSI 2006, pp. 525-530.

⁷⁷⁵ CAROTENUTO 2015, pp. 53-55.

⁷⁷⁶ Ivi, p. 60

⁷⁷⁷ Sulla questione si rimanda alla nota 345.



124. N. Fumo, *Assunta*, Baronissi, chiesa del convento della Santissima Trinità.



125. N. Fumo, *San Francesco d'Assisi*, Baronissi, chiesa del convento della Santissima Trinità.

uno dei suoi primi approcci all'arte statuaria⁷⁷⁸. Una relazione estesa in anni successivi, come comprova la presenza nella medesima chiesa di un *San Francesco di Paola* e di un'Assunta, entrambe contrassegnate da discutibili restauri.

Nuove rilevanze documentarie hanno permesso di delimitare la cronologia del santo eremita (fig. 126) al periodo di *post* erezione dell'omonimo altare, da parte del *quondam* Benedetto e di Simone Farina, data la segnalazione nella santa visita del 1724⁷⁷⁹. I tratti somatici sono vicini a quelli del *San Biagio*⁷⁸⁰ (fig. 127) in Santa Maria Assunta a Casal Velino (in provincia di Salerno) e, in particolare, del *San Francesco* alla Trinità, dato il ruolo svolto dai Farina anche nei lavori di rinnovamento del convento, come indica l'iscrizione posta alla base del soffitto ligneo cassettonato⁷⁸¹.

L'assegnazione dell'Assunta (fig. 128)⁷⁸² invece è stata molto dibattuta dalla critica, soprattutto, per



126. N. Fumo, *San Francesco di Paola*, Saragnano, chiesa del Santissimo Salvatore.

⁷⁷⁸ AVINO 2003a, p. 32. L'opera è segnalata negli inventari napoleonici redatti in seguito alla soppressione dei principali ordini religiosi al principio dell'Ottocento. Secondo Avino la figura non sarebbe più in chiesa da molto tempo ma dalla consultazione delle visite pastorali della fine del Seicento si percepisce come la sua devozione fosse ben radicata. In merito, interessante si presenta un catalogo dei beni della cappella del Santissimo Rosario stilato nel 1698 dai mastri Pietro di Napoli e Tiberio Fumo: «una statua della Madonna con due vestiti uno nuovo di lana à specchio fraschiato et un altro usato rosso. Il Bambino di detta statua con la medesima veste et un'altra di velo usato; uno velo con pezzillo d'oro per detta statua, un altro manto Torchino con pezzillo d'oro per detta statua; una Corona d'argento Imperiale per detta statua, et un'altra per il Bambino con pietre intorno; Due braccialetti d'Ambra per detta Statua. Una torchina al deto piccolo per detta statua; una Corona d'Ambra in mano di detta statua, una corona in mano al Bambino di granata e zinnacoli; una medaglia d'Argento di filagrana nel suddetta corona d'Ambra; Due testere di Argento cioè mezze nella testa della Beata Vergine et Bambino nell'Altare della Cona» per il quale si veda in particolare ASDSa, Fondo Sante Visite, Forania Sava, a. 1686-1706, b. 54. Inoltre, è possibile circoscrivere l'esecuzione della figura al 1671 circa, anno in cui si segnala già la sua presenza in chiesa così come il suo uso processionale: «Visit primum altare a cornu evangely altary maiorý sub titulo Sante Marie de' Rosario [...] visit quodda armarium [...] qui conservat statua lignea SS.mi Rosary, que asportat circumeirca», si rimanda a ASDSa, Fondo Sante Visite, Forania Sava, a. 1671-1684, b. 46. Cfr. AVINO 2003b, p. 54; TROTTA 2003, p. 101.

⁷⁷⁹ L'altare del santo è segnalato nel 1714 come una «novitem constructa ex pietates quondam Benedicti et Don Simonis Farina», ornato in seguito con la statua lignea indicata in *situ* già nel 1724. Si veda ASDSa, Fondo Sante Visite, Forania Sava, a. 1704-1728, b. 63; AVINO 2003b, p. 54; MEROLA 2017b, pp. 78-79.

⁷⁸⁰ L'autografia della scultura, sebbene legata a riscontri documentari, è stata posta in dubbio in AVINO 2003b, pp. 53-54. Sulla questione si rimanda a MEROLA 2017b, pp. 82-83, fig. 9.

⁷⁸¹ L'iscrizione «1695 - Signori Decio e Benedetto Farina hanno fatto» è riportata in PERGAMO 1959, p. 157.

⁷⁸² L'opera è stata portata all'attenzione della critica da Rossi con un'attribuzione a Nicola De Mari. Si veda ROSSI 2006, p. 527.



127. N. Fumo, *San Biagio*, Casal Velino, chiesa di Santa Maria Assunta.



128. N. Fumo, *Assunta*, Saragnano, chiesa del Santissimo Salvatore, prima e dopo il restauro.

l'attinenza all'analogo soggetto in Santa Maria Maggiore a Sant'Angelo a Fasanella (in provincia di Salerno), chiaramente desunto dal modello a Saragnano dal suo allievo prediletto, cioè lo scultore Nicola De Mari⁷⁸³. Nell'opera evidente è la corrispondenza con la *Madonna* in Santa Maria della Sanità e fondamentale risulta la deviazione stilistica rispetto al celebre modello leccese, dettata dal successivo orientamento ai coevi esiti di Solimena, come dimostrano le reminiscenze nell'impostazione della Vergine, con le gambe leggermente flesse, nella tela solimenesca in Santa Maria del Carmine Maggiore a Napoli⁷⁸⁴. Una derivazione oramai conclamata, già dal principio del secolo, e favorita dall'intensa circolazione delle stampe del pittore, come si può vedere dal confronto tra il *San Giovanni Battista* di Fumo⁷⁸⁵, in collezione al Castello Sforzesco di Milano, e il risultato pittorico di Solimena nella Pinacoteca Civica ad Ascoli Piceno⁷⁸⁶.

Inedite polizze incrementano il già ricco *corpus* di opere di questi anni, corroborando la sua assidua attività con l'esecuzione di un *Sant'Antonio con il Bambino* (1715), un *Crocifisso* per Ragusa (1715) e un *San Michele* (1715)⁷⁸⁷. Ad essi si aggiunge poi l'inedito incarico per il

⁷⁸³ La questione è stata già dibattuta in MEROLA 2017a, p. 107.

⁷⁸⁴ Si veda BOLOGNA 1958, p. 259; PAVONE 1997, p. 143.

⁷⁸⁵ La figura si presenta firmata alla base «N.I.A.F. NEAPOLI FUMO» ed è stata resa nota in BORRELLI 1970, p. 211; LISE 1971.

⁷⁸⁶ Si veda la scheda di N. Spinosa in PAPETTI 2012, pp. 189-199; CAROTENUTO 2015, pp. 61-62.

⁷⁸⁷ Si veda in APPENDICE DOC. 62-67.



129. N. Fumo, *Angelo custode*, Napoli, chiesa Santa Maria Egiziaca a Pizzofalcone.



130. N. Fumo, *San Michele*, Napoli, chiesa Santa Maria Egiziaca a Pizzofalcone.

convento di San Francesco a Serino di un *San Pietro d'Alcantara*⁷⁸⁸ che, sebbene non individuato, consente di ascrivere al catalogo dell'artista un'*Addolorata* perfettamente conforme alle già citate opere a Corigliano Calabro e Baronissi⁷⁸⁹. Alla produzione tarda si riconducono le celebri statue dell'*Angelo Custode* (fig. 129) e del *San Michele* (fig. 130), a cui si associano il *Crocifisso* e l'*Immacolata*, in Santa Maria Egiziaca a Pizzofalcone di Napoli⁷⁹⁰. Netto è il distacco rispetto ai soggetti di bianco stucco seicenteschi al Museo Diocesano di Napoli, il cui impeto barocco - come osservato dalla critica - è oramai nobilitato in cadenze classicistiche. In effetti, la "bizzarria" che aveva connotato le sue figure con tratti naturalistici e il vorticoso rigonfiamento delle vesti è intrappolato in pose affettate, di cui ogni piega è attentamente costruita.

Tali caratteri sono proposti in maniera più puntuale nell'*Immacolata* in Duomo ad Avellino⁷⁹¹, del 1718, e nelle successive sculture del secondo decennio del secolo, come il *San Cesario*, oggi al Museo Diocesano d'Arte Sacra a Lecce (1720)⁷⁹², il *San Gregorio Taumaturgo* in San Giuseppe a Crotona (1721)⁷⁹³ e nell'*Assunta* dell'omonima chiesa a Casal Velino⁷⁹⁴. Fino al 1725, anno della morte, fu attivo nella ricezione di nuove commissioni come attestano alcune cedole riguardo ai due *San Giuseppe* realizzati per Capriglia, vicino al paese nativo, o ancora per la chiesa del Santissimo Corpo di Cristo a Serino⁷⁹⁵. Testimonianze di questa fase produttiva, per la quale è opportuno considerare l' incisivo intervento della bottega che vide il

⁷⁸⁸ Si veda in APPENDICE DOC. 65.

⁷⁸⁹ Un'affinità dell'opera ai modelli dello scultore è stata avanzata in BORRELLI 2009, p. 69.

⁷⁹⁰ Le figure sono segnalate in quasi tutte le guide napoletane, di cui anche De Dominicis ricorda «l'angelo custode e 'l santissimo Crocefisso, ambedue della grandezza del naturale e di esquisita perfezione». I riscontri documentari consentono di datarle al 1717. Si veda CELANO 1724, V, p. 72; DE DOMINICIS 1742-1745, III, p. 188; SIGISMONDO 1788-1789, II, p. 309; CANTONE 1969a, p. 105; RIZZO 1979b, p. 61, nota 29; la scheda di P. Di Maggio in LECCE 2007, pp. 276-278.

⁷⁹¹ L'*Immacolata* avellinese, oggi in cattedrale, fu commissionata nel 1718 per il distrutto convento di San Francesco, dove Filippo e Giacomo Antonio Fumo avevano già lavorato agli intagli del coro. Cfr. DE FRANCHI 1973, pp. 584-589; SICA 1985, pp. 141-143; BARRA, MONTEFUSCO 1993-1994, pp. 85, 111-112.

⁷⁹² Importanti indicazioni tecniche sono presentate nella polizza del *San Cesario* di Lecce, dove si fa riferimento a una scultura «tutta inargentata con sua pedagna e baretta indorata». Tale rivestimento plastico, proprio come quello di simulare l'effetto del bianco marmo, erano pratiche molto in uso all'epoca come sottolineato in LEONE DE CASTRIS 2011, pp. 161-170. Sulla statua e i recenti restauri si veda PASCULLI FERRARA 1983, p. 321; la scheda di R. Casciaro in LECCE 1995, p. 168; MINERVA 2000, pp. 54-55.

⁷⁹³ Il santo firmato alla base «N. FUMO 1721» non lascia dubbi sull'assegnazione all'artista fin dalla prima comunicazione da parte di Frangipane. Si veda FRANGIPANE 1933, II, p. 24; la scheda di G. Leone in ALTOMONTE 2009, pp. 235-240 con bibliografia precedente.

⁷⁹⁴ L'autografia della statua, sebbene legata a riscontri documentari, è stata posta in dubbio in AVINO 2003b, pp. 53-54. Sulla questione si rimanda a CASCIARO 2007d, p. 247; MEROLA 2017b, pp. 81-82, fig. 7.

⁷⁹⁵ Nella cedola di pagamento del *San Giuseppe* per il Santissimo Corpo di Cristo a Serino si fa esplicito riferimento al rispetto del modello eseguito per quello del «casale di Capriglia», il che potrebbe implicare una conoscenza diretta dello stesso da parte del committente o più semplicemente che egli stipulò l'accordo con l'artista dopo aver visto il bozzetto della figura in bottega, evidentemente da poco ultimato. Cfr. RIZZO 1983, p. 228; RIZZO 1984, p. 388.



131. N. Fumo, *Santa Teresa*, Sevilla, convento di Santa Ana



132. N. Fumo, *Transverberación de Santa Teresa de Jesús*, Madrid, Real Monasterio de Carmelitas Descalzas de Santa Teresa, 1725.

passaggio alla direzione del genero Nicola De Mari, sono la *Santa Teresa* (fig. 131) del convento di Santa Ana a Sevilla⁷⁹⁶ e una *Transverberación* (fig. 132) della santa nel Real Monasterio de Madres Carmelitas Descalzas a Madrid⁷⁹⁷.

Di quest'ultima fonti ne attestano l'esposizione in occasione della festa di canonizzazione di San Juan de la Cruz celebrata nel 1727 nel monastero, dove Alonso de la Madre de Dios poté ammirare «dos preciosos Niños de Nápoles, que parecen galanteaban a su amada esposa Teresa, que en una preciosa talla de una vara de alto, ocupaba el arco» di uno scenografico apparato effimero⁷⁹⁸. La singolarità di quest'immagine è emersa nel corso del recente restauro che ha evidenziato un invasivo rivestimento della policroma originale, forse dettato dalla volontà del committente di sottolineare la funzione svolta nella fondazione del cenobio⁷⁹⁹. In effetti, l'alterazione della data di esecuzione corrisponde all'anno successivo dell'erezione, così come i tratti distintivi dell'abito carmelitano, impreziosito da una decorazione a *estofado*, denunciano un rimando al gusto dell'ottavo decennio del Seicento⁸⁰⁰.

Tale artificio apre a una riflessione in merito all'evoluzione stilistica di Nicola Fumo che, sulla scorta della fortuna di Luca Giordano in Spagna, quasi egemonizzò il fiorentino mercato rivolto alla statuaria dipinta per poi rivolgersi alla più moderna indole di barocco "classicizzato" promossa da Francesco Solimena al principio del nuovo secolo. Un'adesione che fu del tutto graduale e percepita con l'auspicio sia della clientela sia della cerchia di allievi, come palesa la puntuale affinità alla produzione di Nicola De Mari e dei tanti artisti della generazione successiva.

⁷⁹⁶ Cfr. la scheda di J. Dobado Fernández in ÁVILA, ALBA DE TORMES 2015, pp. 474-475; MORAL 2015, pp. 99-100, fig. 9.

⁷⁹⁷ Si veda la scheda di J.L. Blanco Mozo in MADRID 2015, pp. 192-194; MORAL 2015, p. 100, fig. 10.

⁷⁹⁸ MADRE DE DIOS 1729, p. 538. Importante nella donazione di beni del monastero fu anche l'intervento della casa reale sottolineato da Alonso de la Madre de Dios, il quale ricorda come esso fosse dotato di «otras piezas, que llaman de los Reyes, tan pobladas de escaparates preciosos, de ricas laminas, de primorosas hechuras de Napoles, de pinturas de los mas valientes pinceles». Cfr. MADRE DE DIOS 1736, p. 245.

⁷⁹⁹ Il convento fu fondato nel 1683 da Don Nicolás Felipe Gaspar de Guzmán, Principe di Astillano, e sua moglie Doña María Álvarez de Toledo. Cfr. MUÑOZ JIMÉNEZ 1987, pp. 495-505; GÓMEZ MENÉNDEZ 2015, pp. 25-38.

⁸⁰⁰ Si rimanda alla scheda di J. Gasca Miramón, S. Viana Sanchez in MADRID 2015, p. 294.

V. Nicola Fumo e i De Mari: dalla produzione autonoma all'attività di bottega.

5.1 La famiglia De Mari da Saragnano a Napoli.

Dobbiamo a Bernardo De Dominici le prime e valide indicazioni sull'eterogeneo contesto delle botteghe scultoree a Napoli nel corso del XVII secolo, tracciato dal *trait d'union* delle personalità di Cosimo Fanzago e Lorenzo Vaccaro e fregiato da una costellazione di artefici pertinenti ai più poliedrici usi della materia, dal marmo al bronzo, dallo stucco al legno⁸⁰¹. In particolare, l'ambito della statuaria lignea si configurò come quello maggiormente composito, oltre che per l'interfaccia dei maestri con marmorari e argentieri, per la produttiva relazione con i coetanei pittori, primo fra tutti Francesco Solimena, e ovviamente per la configurazione in circoli viziosi a conduzione familiare, pronti ad incrementarsi attraverso nuovi vincoli di parentela⁸⁰². Caposcuola del settore fu Pietro Ceraso, giustapposto ad una molteplicità di nomi di cui il biografo ricorda solamente Agostino Ferraro, Giacomo Bonavita, Aniello e Michele Perrone, Gaetano e Pietro Patalano, Antonio Mottola, Domenico Di Nardo, Giacomo Colombo e, in una posizione decisamente privilegiata, Nicola Fumo, che di sicuro ebbero a loro volta altrettante schiere di allievi, i cui nomi in parte sono ancora ignoti⁸⁰³.

Malgrado l'irrisorio giudizio di De Dominici sulla produzione di Colombo, che quando «da se medesimo faceva il lavoro, non era di quella bontà di quelli diretti dal Solimena», la sua fu una carriera del tutto singolare⁸⁰⁴. La pubblicazione del testamento, redatto nel 1731, consente di entrare per così dire nella casa, sita «ubi vulgo dicitur del Dattilo»⁸⁰⁵, di uno dei principali artefici napoletani del Settecento, emblematico esempio «di artista-imprenditore»⁸⁰⁶. Tale carattere di impresario si palesa nelle numerose annotazioni di fedi di credito, da riscuotere tramite banchi, monete di stati esteri e soldi investiti in arrendamenti ma, soprattutto, per i ducati dati in prestito a vario titolo sotto la voce «capitali d'annue entrate»⁸⁰⁷. L'attività di prestatore,

⁸⁰¹ La propensione all'uso di diversi materiali, segnalata quale tratto distintivo delle botteghe napoletane dal biografo, è stata già dibattuta per il contesto ligneo in ACANFORA 2014, pp. 81-102 e ampliata nei capitoli precedenti del presente lavoro all'attività di Cosimo Fanzago e Lorenzo Vaccaro, si veda DE DOMINICI 2003-2014, III, pp. 331-361, 884-933.

⁸⁰² Per una visione d'insieme si veda PROTA GIURLEO 1951, pp. 28-31; CATELLO 1982a, pp. 13-14; CATELLO 1988, pp. 281-286; BORRELLI 2000, pp. 7-10; BORRELLI 2005a, pp. 289-291; BORRELLI 2005b, pp. 20-28; GAETA 2007b, pp. 87-104; BORRELLI 2012, pp. 141-160.

⁸⁰³ Si rimanda a DE DOMINICI 2003-2014, III, 358-361, 726-735 con relative note bibliografiche.

⁸⁰⁴ Ivi, p. 734; per Colombo si veda in particolare BORRELLI 2005b, pp. 20-28; GAETA 2007b, pp. 87-96.

⁸⁰⁵ BORRELLI 2005b, p. 97. La localizzazione del riferimento con l'odierno Vico Dattero a Mergellina consente di rilevare come anche lo scultore non fu estraneo al dislocamento delle attività dall'area dei Gerolamini a quella più proficua nelle vicinanze del porto di Napoli.

⁸⁰⁶ ABBATE 2002, p. 157.

⁸⁰⁷ BORRELLI 2005b, p. 21.

emersa già per altri artisti del calibro di Aniello Perrone, Luca Giordano e Francesco Solimena, presenta le sagaci doti di investitore di Colombo, seppur distanti dal mondo dell'arte⁸⁰⁸.

Nell'inventario dei beni sono riportate tutte le «Robbe di Scoldura», con l'indicazione di statue sbazzate, suddivise in parti o «non compite di colore» così come dei quadri, fra cui eccellevano dipinti autografi e copie di Solimena e Giordano, «una macchietta non terminata» di Malinconico e «un cartone [...] coll'effigie della Vergine, e San Domenico disegnato da Giacomo del Po», verosimilmente presenti nella bottega, sebbene non è riportato dove questa si trovasse⁸⁰⁹. Dalla lettura dell'atto si percepisce il ruolo esercitato da Colombo, «sorretto da un'organizzatissima bottega capace di soddisfare, senza mai scendere al livello della pura serialità artigianale, di mera *routine* devozionale, una richiesta sostenutissima di sculture lignee, che [...] inviava in tutte le regioni del Mezzogiorno continentale, dall'Abruzzo alla Puglia, e con particolare assiduità in alcune zone che di quelle sculture risultano ancora oggi ricchissime, come la Capitanata e il Vallo di Diano»⁸¹⁰.

Tassello fondamentale nel considerare i meccanismi velati da questi circoli sono le parole di Gennaro D'Amore, che in occasione della commissione di una *Santa Teresa* per i Carmelitani Scalzi di Torre del Greco, dichiarò di realizzarla a modello di «una intera che lui tiene fatta dal fu suo maestro Giacomo Colombo, col patto espresso che abbia a corrispondere di tutto al suo originale»⁸¹¹. Altri collaboratori furono sicuramente personalità più vicine a lui come Francesco Antonio Picano, del quale fu testimone di nozze⁸¹², o Antonio Grimaldi, che nel testamento definì «suo dilettezzissimo compare, al quale concede tutta la facoltà bastante di far eseguire tutto, e quanto da lui si è disposto»⁸¹³. Alle stimolanti constatazioni osservate corrisponde tuttavia un panorama decisamente più scarno sulla configurazione degli spazi di aggregazione di altri statuari o sull'articolazione delle distinte maestranze in tali contesti, a seconda delle loro peculiarità⁸¹⁴. Questa silente prospettiva coinvolge anche i «concorrenti più anziani», quali

⁸⁰⁸ Questi aspetti afferenti alla sfera economica sono posti in risalto in BORRELLI 1991a, pp. 13-14; BORRELLI 1993, p. 14; BORRELLI 2005b, pp. 21-22. Di particolare interesse a riguardo è il testamento di “don Lúcas Jordan, pintor de cámara del señor don Carlo II” edito in SALVÁ, SAINZ DE BARANDA 1842-1896, XX, pp. 563-573.

⁸⁰⁹ Nel processetto matrimoniale di Francesco Antonio Picano del 1715, nel pieno della sua attività, Colombo «dixit essere scoltore degens alli Gerolamini in domibus Conservatorii puerorum pauperum Iesu Christi» ma di sicuro il trasferimento a Mergellina fu condizionato dalla vicinanza al porto, da cui si imbarcavano le sculture via mare per il mercato spagnolo come anche per quello pugliese, dove la presenza di opere dell'artista è piuttosto numerosa. Pertanto, è plausibile che avesse in locazione dei locali non molto distanti dalla sua residenza. Cfr. BORRELLI 2005b, pp. 104-107; PETRUCCI 2005, p. 69.

⁸¹⁰ ABBATE 2002, p. 157.

⁸¹¹ Il riferimento è tratto da una polizza pubblicata in RIZZO 1985, p. 29. Sullo scultore e la sua produzione si rimanda a SOLFERINO 2013, pp. 21-35; DE NICOLA 2017.

⁸¹² PETRUCCI 2005, p. 69.

⁸¹³ BORRELLI 2005b, p. 98. Sull'artista si rimanda inoltre a DI FURIA 2011, p. 166; DE NICOLA 2017, p. 25; MEROLA 2017a, pp. 105-106; RICCO 2017, p. 28; RICCARDI 2019, pp. 64-68.

⁸¹⁴ Alcune riflessioni in merito sono state presentate nel corso del presente lavoro.

Nicola Fumo e Gaetano Patalano, presentati come in costante rivalità fra di loro nell'affidamento delle commissioni più prestigiose⁸¹⁵.

Le stringenti affinità stilistiche tra Fumo e l'incerta figura di Nicola De Mari, supportate da labili indizi archivistici hanno spinto ad indagare a fondo il loro rapporto al fine di fare chiarezza sull'*équipe* degli allievi del più noto artista, in merito al quale sono state finora avanzate solo coincise, seppur perspicaci, riflessioni⁸¹⁶. Acuta si è dimostrata l'intuizione di Gian Giotto Borrelli nel considerare per primo un tangente rapporto tra i due, poi ribadito sulla base dell'esistenza nella *civitas* di Baronissi degli antichi casali di Casa Fumo e Casa Mari, toponimi tuttora in uso⁸¹⁷. In realtà, quella dei De Mari fu una famiglia di statuari lignei, composta da Ursino, Nicola, Matteo e Francesco Antonio, attivi a Napoli tra la fine del XVII e gli inizi del XVIII⁸¹⁸. Una relazione fallace tra Ursino e Nicola è stata da sempre messa in risalto dalla critica che, pur ragionando sulle dichiarazioni da lui fatte nell'accordo prematrimoniale tra Francesco Antonio Picano e Dorotea De Mari, identificava nel primo il capostipite del gruppo⁸¹⁹.

Il processetto, del 1715, si è dimostrato una fonte attendibile da cui sviluppare attente considerazioni, a partire dalla contezza del patrizio salernitano Antonio Pinto, che attestava la provenienza della sposa dal «Casalis Baroniniorum terre Santi Severini»⁸²⁰ e del padre, Ursino, il quale affermava di avere circa sessanta anni, di essersi stabilito nella capitale con la moglie, Elisabetta de Napoli, dal principio del Settecento, abitando sempre nel distretto della parrocchia di Sant'Anna di Palazzo⁸²¹. La ricerca ha permesso di individuare la loro presenza nel borgo di Saragnano e, in particolare, nella circoscrizione di Casa Mari, afferente al nucleo costituito da Carlo con i suoi congiunti, a breve distanza da quello costituito da Filippo Fumo e i figli⁸²².

La simultanea consultazione dei fondi archivistici territoriali, quali i registri parrocchiali e quelli degli stati delle anime, ha consentito di ricostruire l'albero genealogico, a partire

⁸¹⁵ Si rimanda in particolare a CASCIARO 2007a, pp.221-245; CASCIARO 2007c, pp. 61-69 con bibliografia precedente.

⁸¹⁶ Cfr. BORRELLI 2005b, p. 30; ROSSI 2006, p. 527; MEROLA 2017a, pp. 106-110.

⁸¹⁷ All'accostamento stilistico proposto da Borrelli si giustappone l'opinione di Valentina Rossi, avanzata sulla base dei riscontri toponomastici rilevati sul territorio, si veda BORRELLI 2005b, p. 30; ROSSI 2006, p. 527; BORRELLI 2009, p. 68 e, in particolare, per la circoscrizione delle famiglie nel nucleo abitativo di Saragnano TROTTA 2003, pp. 139-152.

⁸¹⁸ Sulla scorta delle polizze individuate in RIZZO 1985, pp. 27, 30, doc. n. 31-41, egli già proponeva un rapporto di parentela tra i diversi membri, congetturato anche in CATALANO 2007, p. 228; GAETA 2007b, p. 97.

⁸¹⁹ Il legame, ipotizzato dalla critica sulla comparazione del cognome, è stato di recente dibattuto in MEROLA 2017a, pp. 106-110; MEROLA 2019, pp. 135-142, a partire da una più attenta considerazione delle dichiarazioni di Ursino presenti nell'atto matrimoniale della figlia, pubblicato in PETRUCCI 2005, pp. 63-68.

⁸²⁰ Si veda PETRUCCI 2005, p. 63.

⁸²¹ Ivi, pp. 66-67.

⁸²² Riflessioni in merito sono in MEROLA 2017a, p. 106; MEROLA 2019, pp. 140-141.

dall'unione del progenitore Ursino De Mari con Vittoria Di Donato⁸²³, nel secondo decennio del Seicento, da cui nacque Carlo il quale in seguito sposò Antonia de Napoli⁸²⁴. A causa della lacunosità di alcuni libri non si è potuto rintracciare l'atto di battesimo del loro primogenito, Ursino, plausibilmente databile tra il 1655 e il 1656, in conformità con quanto da lui affermato nel processetto e alle indicazioni presenti nei registri degli Stati delle Anime⁸²⁵. Nutrito si presentava il lignaggio di Carlo, ampliatosi nel corso degli anni fino alla nascita degli scultori Nicola e Matteo De Mari⁸²⁶, fratelli minori di Ursino, il quale si legò nel 1678 a Elisabetta de Napoli battezzando la prima figlia Dorotea già l'anno seguente⁸²⁷.

L'entità degli elementi emersi, più che convalidare l'identificazione della neonata con la futura sposa di Picano, è da individuarsi piuttosto nella normalizzazione del fenomeno dei cosiddetti "figli d'arte"⁸²⁸. Una prassi consolidata - come si è in precedenza sottolineato - era tessere rapporti di parentela, soprattutto tramite vincoli matrimoniali o concedendo il privilegio di rivestire il compito di padrino a un collega, molto spesso il maestro della bottega o un facoltoso esponente della nobiltà regnicola, con cui gli artisti consolidavano i legami professionali. È il caso di Dorotea, il cui padrino fu «Nicolaus de Fumo»⁸²⁹, morta però prematuramente, dato che dopo l'indicazione della nascita essa non figura più nel nucleo familiare di Ursino ed Elisabetta, i quali a breve distanza diedero lo stesso nome a un'altra neonata, la cui età collima maggiormente con quella dichiarata nell'atto del 1715⁸³⁰.

Borrelli ha osservato che «il Picano con molta probabilità era il suo migliore collaboratore e ne sposò la figlia, la quale, per le idee del tempo, era abbastanza stagionata»⁸³¹. Sebbene l'ipotesi sia plausibile, bisogna considerare una trama di relazioni sociali più articolata e ampia stando alla testimonianza degli amici di Picano, Luca Rafaele e Giacomo Colombo, i quali affermarono di conoscere lo scultore «da ventitré anni a questa parte e proprio, da che venne

⁸²³ Il matrimonio fu celebrato nel 1622, si veda ASPSSBa, Libro dei Matrimoni, b. 1, II, a. 1628-1650, 1627, ff. 112r-113v.

⁸²⁴ Carlo, battezzato nel 1632, sposò nel 1653 Antonio de Napoli cfr. ASPSSBa, Libro dei Battesimo, b. 1, II, a. 1628-1650, 8 gennaio 1632, f. 20v; ASPSSBa, Libro dei Matrimoni, b. 11, III, a. 1650-1682, 1653, ff. 11r-12v.

⁸²⁵ Ursino è citato la prima volta negli *Status Animarum* del 1658, come di «minus etatis» ma a breve distanza è indicata l'età di quattro anni. Cfr. ASDSa, Fondo Stati delle Anime, b. 72, a. 1606-1660, registri 1658-1660.

⁸²⁶ A causa della lacunosità dei registri archivistici si sono potuti individuare gli atti di battesimo soltanto degli ultimi quattro figli: Nicola (ASPSSBa, Libro dei Battesimo, b. 1, III, a. 1667-1696, 20 marzo 1672, f. 57); Matteo (ASPSSBa, Libro dei Battesimo, b. 1, III, a. 1667-1696, 16 giugno 1674, f. 74); Martia (ASPSSBa, Libro dei Battesimo, b. 1, III, a. 1667-1696, 6 gennaio 1678, f. 112); Brigida (ASPSSBa, Libro dei Battesimo, b. 1, III, a. 1667-1696, 4 marzo 1681, f. 145).

⁸²⁷ Si veda ASPSSBa, Libro dei Matrimoni, b. 11, III, a. 1650-1682, 1678, f. 109.

⁸²⁸ Si rimanda in particolare a SALAZAR 1896, pp. 123-125; PROTA GIURLEO 1951, pp. 19-32; GROSSI 2011, pp. 327-344.

⁸²⁹ Si veda ASPSSBa, Libro dei Battesimo, b. 1, III, a. 1667-1696, 12 aprile 1679, f. 127.

⁸³⁰ Alla stipula dell'atto, Dorotea dichiara di avere circa 30 anni. La cagionevole salute di Dorotea ne determinò la morte a pochi mesi dalla nascita del primogenito, per il quale la critica ancora dibatte in merito all'identificazione con il noto scultore Giuseppe Picano. Cfr. ASPSSBa, Libro dei Battesimo, b. 1, III, a. 1667-1696, 31 marzo 1681, f. 146; PETRUCCI 2005, pp. 45-46, 65; PETRUCCI 2017, pp. 235, 246; VALCACCIA 2018, p. 38.

⁸³¹ Si veda BORRELLI 1991c, citato da PETRUCCI 2005, p. 44.

dalla terra di Sant'Elia diocesi, Cassinese sua Patria con l'occasione d'amicizia e corrispondenza che pigliassimo assieme»⁸³². Addirittura, Rafaele sostenne di essere allievo di Vaccaro, il che conferma la pertinenza di queste maestranze al circuito statuario, nel quale la bottega principale deve considerarsi quella di Lorenzo Vaccaro, affiancato in seguito da Domenico Antonio⁸³³.

Ursino ed Elisabetta ebbero inoltre altri figli tra cui l'artista «Franciscus Antonius Christophorus»⁸³⁴, il quale formatosi nella bottega paterna, come vedremo, si applicò successivamente nell'impiego poliedrico di diversi materiali, primo fra tutti il marmo⁸³⁵. A lui seguirono Carlo Gaetano e Margherita, battezzata nel 1697, residente con tutta la famiglia a Saragnano fino al 1702, poiché dall'anno seguente non risultano più censiti negli Stati delle Anime⁸³⁶. Sebbene il completo trasferimento nella capitale sia avvenuto al principio del nuovo secolo, Ursino già in precedenza intrattenne intensi rapporti con Napoli, dove la sua attività si è potuta individuare a partire dal 1683 e ciò trova principale motivazione nella relazione personale, oltre che lavorativa, con Nicola Fumo⁸³⁷.

Infatti, i due si sostennero reciprocamente nelle vicissitudini private, come testimoniato dalla presenza di Fumo alla stipula dell'emancipazione di Ursino dalla patria podestà di Carlo⁸³⁸ che, conferendogli il ruolo di capofamiglia, gli concesse la facoltà di esercitare *negotio* o, viceversa, la sua comparsa tra i testimoni nell'atto matrimoniale di Teresa Fumo con Pompeo di Napoli⁸³⁹. Pertanto, lo scultore ricoprì un ruolo principe nella trasferta partenopea dei De Mari, che si stabilirono nella capitale a pochi passi dalla sua residenza, probabilmente per aiutare l'amico nella gestione della bottega, proprio negli anni in cui Teresa con il marito fece ritorno a Saragnano⁸⁴⁰.

⁸³² PETRUCCI 2005, pp. 68-69.

⁸³³ A riguardo si rimanda alle riflessioni avanzate sul centro propulsivo di Santa Maria a Piazza, pertinente anche alla prima attività di Nicola Fumo.

⁸³⁴ Si veda ASPSSBa, Libro dei Battesimo, b. 1, III, a. 1667-1696, 6 ottobre 1687, f. 210.

⁸³⁵ Scarne sono le notizie su Francesco, di cui l'unica opera finora nota è il *San Michele* nell'omonima chiesa di Bellosguardo, evidente replica del modello di Nicola a Sant'Angelo a Fasanella. Si veda RIZZO 1979a, p. 244; AVINO 2003b, p. 55, fig. 85.

⁸³⁶ Cfr. ASPSSBa, Libro dei Battesimo, b. 1, III, a. 1667-1696, 22 febbraio 1691, f. 256; ASPSSBa, Libro dei Battesimo, b. 2, IV, a. 1697-1727, 22 gennaio 1697, f. 1; ASDSa, Fondo Stati delle Anime, b. 75, a. 1700-1724, registri 1700-1703.

⁸³⁷ Si veda MEROLA 2019, pp. 135-142 e alle novità dibattute nel paragrafo seguente.

⁸³⁸ Si rimanda a ASNa, Notai XVII secolo, Francesco Aniello Iannaccari, scheda 1331, prot. 8, 24 luglio 1699, ff. 121r-122v.

⁸³⁹ Si veda ASNa, Notai XVII secolo, Francesco Aniello Iannaccari, scheda 1331, prot. 4, 8 dicembre 1694, ff. 184v-189r.

⁸⁴⁰ La notizia si basa sui dati raccolti in ASDSa, Fondo Stati delle Anime, b. 75, a. 1700-1724, registro 1703.

5.2 Ursino De Mari, socio e compare.

Ursino De Mari, «scultore in legno di alto livello, di gusto in bilico tra le forme barocche e le nuove istanze bizzarre, già negli ultimi anni del ‘600»⁸⁴¹, è da sempre stato considerato un «artefice ancora da ricostruire»⁸⁴², data la disparità tra i documenti e le opere, che mettono a fuoco una labile conoscenza dell’artista circoscritta alla sola nota autografia in Italia meridionale della *Maddalena penitente* (fig. 133) del Museo Diocesano di Salerno⁸⁴³. Nonostante l’incerto profilo produttivo, la critica ha distinto l’entità della sua cifra stilistica, riconducendola all’ambito di Giacomo Colombo⁸⁴⁴. Un contatto con lui fu inevitabile secondo quanto emerge dal processetto matrimoniale della figlia, la quale sposò uno dei suoi stretti collaboratori, Francesco Antonio Picano, e per l’estesa produzione seriale di «modelli, schemi compositivi, disegni, decorazioni delle vesti [...] spesso alquanto ripetitivi, senza scarti di particolare originalità e fantasia»⁸⁴⁵.

In realtà, la formazione di Ursino è da circoscrivere all’arte più propriamente dell’intagliatura che scultorea ed è da ricondurre agli anni precedenti al trasferimento a Napoli. La relazione delineatasi con Nicola Fumo fa supporre che l’amico apprese i primi rudimenti nella bottega a conduzione familiare di Filippo Fumo a Saragnano, il quale anche in seguito alla partenza di Nicola portò avanti l’attività come dimostra un atto notarile del 1750, nel quale Giovan Battista Fumo, «mastro intagliatore seu scoltore», si impegnò ad eseguire un’*Addolorata*⁸⁴⁶. Sebbene ancora sfuggenti siano i caratteri stilistici della produzione giovanile di De Mari, è stato possibile, con l’apporto di inedite polizze bancarie, anticipare al 1683 l’avvio della produzione autonoma, come indicato dal titolo di «mastro» e dalla consistente cifra di cento ducati che il committente fu disposto a pagargli per un *Crocifisso* destinato al convento di Ragusa⁸⁴⁷. Nonostante l’opera non sia stata individuata, è interessante notare come le

⁸⁴¹ Si veda BORRELLI 1991c, citato da PETRUCCI 2005, p. 44. Ai già scarni riscontri documentari sull’artista editi in RIZZO 1985, p. 30; NAPPI 1992, p. 127; BORRELLI 1991b, p. 27, nota 38; ZEZZA 1999, p. 88, non è corrisposta una particolare attenzione da parte della critica, se non per le osservazioni presenti in BORRELLI 1998, p. 129; BORRELLI 2005b, p. 30; BORRELLI 2009, p. 68, ovviata in parte in MEROLA 2019, pp. 135-142.

⁸⁴² BORRELLI 1998, p. 129.

⁸⁴³ Sull’opera si veda il recente contributo in MEROLA 2019, pp. 135-140 con bibliografia precedente.

⁸⁴⁴ Una prima proposta in merito è in BORRELLI 1998, p. 129 poi rivista in BORRELLI 2009, p. 68, sulla base di evidenti adiacenze territoriali sia con il borgo d’origine di Fumo sia con Bracigliano, da cui venivano la seconda moglie di Michele Perrone e il di lui allievo Domenico de Simone.

⁸⁴⁵ ABBATE 2002, p. 157.

⁸⁴⁶ L’atto notarile conferma la presenza di una bottega nel casale di Saragnano, che proseguì la sua attività per tutto il corso del Settecento, di cui le principali personalità furono appunto Giovan Battista e Pietro Fumo, probabilmente congiunti del noto scultore che intrattenne continui contatti con il contesto di appartenenza. Si veda AVINO 2003b, p. 54.

⁸⁴⁷ Si veda in APPENDICE DOC. 84.



133. U. De Mari, (part.) *Maddalena penitente*, Salerno, Museo Diocesano 'San Matteo'.

considerazioni di De Dominici in merito a Fumo, il quale «molte commissioni ebbe per il regno, per Sicilia e più per la Spagna», si possono estendere anche alle personalità a lui vicine⁸⁴⁸.

Analogo doveva essere il coevo *Crocifisso* eseguito per il monastero dei Padri Scolopi, situato «fore porta reale» a Napoli, che l'artista si impegnò a consegnare per i riti devozionali del mercoledì santo⁸⁴⁹. Il riferimento a una «cautela» stipulata tra l'artista e i padri, sottoscritta per mano del notaio Francesco Antonio de Civis, non ha permesso tuttavia di individuare l'opera, che fu sicuramente soggetta agli spostamenti dell'ordine. Importante è però considerare come in questa prima fase l'artista non dovette disporre di una residenza stabile nella capitale, il che pone in evidenza il rapporto con Fumo, il quale sicuramente lo ospitava durante le trasferte mettendogli a disposizione anche la sua bottega per il completamento dei lavori. Egli, dunque, non è da considerarsi tra gli allievi dello scultore, avendo appreso la pratica del mestiere in anni affini, ma in qualità di socio, una persona di fiducia che lo affiancava nella gestione degli affari. Le capacità nell'intagliatura gli consentirono di collaborare, nel 1684, con lo specialista del settore Pietro Vitale⁸⁵⁰, nell'intaglio «del Piedistallo d'un gradino [...], e di due teste d'Angeli» per l'altare dedicato a Sant'Antonio da Padova nella chiesa di Santa Maria Apparente⁸⁵¹.

L'incremento delle commissioni nel corso dell'ultimo decennio del Seicento portò De Mari a sentire la necessità di una bottega, uno spazio proprio, dove ricevere la clientela, mostrando



134. C. de Silva, *Largo di Palazzo*, 1692, Napoli, Biblioteca Nazionale.

⁸⁴⁸ DE DOMINICI 2003-2014, III, p. 358.

⁸⁴⁹ L'origine dell'ordine risale alla fondazione delle scuole popolari gratuite, o scuole pie, da parte di San Giuseppe da Calasanzio a Roma nel 1597, che aprì le prime istituzioni dei padri scolopi a Napoli a partire dal 1626. Per l'inedito riferimento documentario si veda in APPENDICE DOC. 87.

⁸⁵⁰ Quella di Vitale è una delle personalità più interessanti della seconda metà del Seicento, il quale seppur specializzato nel settore dell'intaglio collaborò accanto ai principali artefici dell'epoca. Si ricorda la fondamentale partecipazione con Colombo alla realizzazione del modello di legname dell'altare della cappella del Tesoro di San Gennaro o, ancora, i lavori condotti con Fumo per Don Gaspare Pinto y Mendoza. Cfr. CAROTENUTO 2013, p. 51, nota 7; RIZZO 2001, p. 271 con bibliografia precedente.

⁸⁵¹ Sull'incarico si veda BORRELLI 1991b, p. 27, nota 38 e in APPENDICE DOC. 85-86.

una campionatura della propria produzione, al fine di condurre un maggior numero di incarichi in autonomia. Tale consapevolezza è documentata dal reperimento di pagamenti effettuati, tra il 1692 e il 1697, al monastero di Santo Spirito di Palazzo «per l'affitto della quarta Bottega alla figurella»⁸⁵². La località è da indentificarsi con il vico Figurella a Montecalvario (fig. 135), in prossimità del soppresso complesso dello Spirito Santo, sito dove oggi sorge il palazzo della



135. A. Baratta, *Fidelissimae urbis Neapolitanae*, 1629, (part.) Quartieri spagnoli.

Prefettura⁸⁵³. La scelta di De Mari fu probabilmente condizionata dalla minima distanza dall'adiacente zona di San Luigi e Sant'Anna di Palazzo (fig. 134), dove Fumo già risiedeva e lo stesso Ursino sceglierà di stabilirsi a partire dal Settecento⁸⁵⁴. In questo locale dovette realizzare la statua dell'*Assunta* per Matteo Carbone o le figure a mezzo busto di cinque *Santi Martiri*, e successivamente un *Sant'Antonio da Padova*, per Matteo Muscato, purtroppo ancora non identificate⁸⁵⁵.

Interessante nel considerare la rete relazionale del tessuto partenopeo è il rapporto che emerge, in una polizza del 1698, con il romano Domenico Colicci, uno degli autori del coro dell'abbazia di Montecassino⁸⁵⁶. Nel considerare la segnalazione di Gattola riguardo alla

⁸⁵² L'inedita localizzazione della bottega di Ursino De Mari emerge dalla lettura dei volumi del convento di Santo Spirito di Palazzo. Si veda ASBA, Fondo corporazioni religiose soppresse, Convento Santo Spirito di Palazzo, b. 911, 1690-1700, ff. 55v, 77v, 90r, 100v.

⁸⁵³ La sistemazione urbanistica di Piazza del Plebiscito, avviata con il Decreto Murat del 1809, comportò la demolizione di tre importanti strutture monastiche napoletane, quali Santa Croce, San Luigi e Santo Spirito di Palazzo, di cui si conserva memoria nelle *vedute di Largo di Palazzo* di Gaspar van Wittel, di cui sono note almeno quattro versioni, tutte fondate sul disegno preparatorio conservato al Museo di San Martino a Napoli. Si veda BRIGANTI 1996, pp. 267-268; la scheda di C. Bennington in NAPOLI 1997, pp. 143-147.

⁸⁵⁴ La circoscrizione cronologica del definitivo trasferimento a Napoli si basa su quanto dichiarato dai membri della famiglia nel 1715 cfr. PETRUCCI 2005, pp. 65-68.

⁸⁵⁵ Per i riscontri documentari delle commissioni note si veda RIZZO 1985, p. 30; NAPPI 1992, p. 127.

⁸⁵⁶ Per una visione d'insieme sulle fasi costruttive del coro in legno si veda CARAVITA 1869-1970, III, pp. 391-413; GIOVINE DI GIRASOLE 1926-1927, pp. 291-309; RUSCONI 1929, pp. 68-79; mentre per le fasi di ricostruzione

partecipazione di Fumo e del suo stretto collaboratore al cantiere, la girata ad Ursino di cinquanta ducati «intero prezzo di due Schiavi» potrebbe costituire una valida prova circa la presenza dei due artefici tra i componenti del gruppo attivo a Montecassino⁸⁵⁷. La raffigurazione degli schiavi rientra nel fecondo filone dell'arredamento d'interni, che grande fortuna riscosse nel corso del Seicento presso la committenza nobiliare e religiosa, soprattutto, per la libertà compositiva che lo caratterizzava.

Tra le diverse tipologie, la “buffetta” e la “scarabattola” furono le più apprezzate per il carattere barocco degli elementi fitomorfi, definiti da un piano d'appoggio composti da commessi marmorei o da tarsie lignee, cartocci con festoni di fiori e frutta, mascheroni e piedi ad intaglio, che fungevano da sostegno, con decori di conchiglie dalle quali «usciva la figura di una virile deità marina», sirene o schiavi con rifiniture in oro⁸⁵⁸. Esempi sono quelli di villa Borromeo a Lago Maggiore, con le fantasiose Naiadi intrecciate a puttini e tritoni che sorgono dalle spume del mare, le console intagliate con turchi prigionieri della Galleria Colonna (fig. 136), realizzate su disegno di Filippo Schor o, ancora, lo scrigno in ebano e pietre dure sorretto dai tre mori, opera dei fratelli Stainhart, sempre di collezione Colonna⁸⁵⁹. Proprio l'apporto dello Schor, giunto a Napoli nel 1683, indirizzerà la produzione napoletana rispetto alle tendenze romane⁸⁶⁰. Accordo che doveva essere evidente a Montecassino per la collaborazione delle maestranze partenopee con Domenico Colicci e i figli, Giuseppe Salvatore e Giovanni Antonio, che poco dopo si trasferiranno a Napoli, dove saranno attivi per tutto il corso del XVIII secolo⁸⁶¹. Malgrado l'anno della polizza sia pertinente ai lavori cassinesi dei Colicci, labili si dimostrano i riferimenti iconografici per giungere all'identificazione dell'opera, considerati anche i danni subiti dall'abbazia negli ultimi bombardamenti bellici.

a seguito dei bombardamenti bellici si rimanda a FRATADOCCHI 2014, pp. 155-157. Per contestualizzare le commissioni tardo seicentesche si veda LOFANO 2018, pp. 323-335.

⁸⁵⁷ Si veda GATTOLA 1733, I, f. XII, per la polizza si rimanda a RIZZO 1985, p. 30.

⁸⁵⁸ BORRELLI 1991b, p. 20. Su questa tipologia produttiva a Napoli si veda inoltre GONZÁLEZ PALACIOS 1984, pp. 218-226; RUOTOLO 1984a, pp. 201-211; RUOTOLO 1984b, pp. 363-364.

⁸⁵⁹ Per la console a Lago Maggiore si rimanda a BORRELLI 1991b, p. 20, fig. 9 mentre per gli esempi a Palazzo Colonna si veda VALERIANI 1999, pp. 256-257; GONZÁLEZ PALACIOS 2004, p. 26. Inoltre, si sottolinea il disegno di Giacomo Amato e Antonino Grano alla Galleria Nazionale della Sicilia a Palermo, per un piedistallo con schiavo scolpito a Napoli per il Duca di Uceda segnalato in GONZÁLEZ PALACIOS 1984, p. 223, fig. 386.

⁸⁶⁰ Sull'apporto romano di Filippo Schor a Napoli si rimanda a CAPPELLIERI 1997, pp. 73-89; CAPPELLIERI 1997-1998; CAPPELLIERI 2008, pp. 193-219; FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS 2014, pp. 656-679.

⁸⁶¹ Nel considerare il successivo trasferimento nella capitale partenopea dei Colicci non si può non tener conto della relazione che gli stessi poterono instaurare con Fumo e De Mari nel corso dei lavori di Montecassino. Sulla loro produzione si rimanda a D'ADDOSIO 1914, p. 551; RIZZO 1985, p. 29; RIZZO 1999, p. 92; BORRELLI 2005b, pp. 109-110; GELAO 2009, pp. 41-48; SORRONE 2011, pp. 211-214; PANARELLO 2017, pp. 105-120; SOLFERINO 2018, pp. 93-110.



136. *Consolle intagliata con turchi prigionieri* (su disegno di F. Schor), Roma, Palazzo Colonna.

In seguito, De Mari sarà impegnato nel prestigioso cantiere della Santissima Annunziata d'Aversa⁸⁶², esempio cardine della compartecipazione delle maggiori maestranze napoletane, primo fra tutti Francesco Solimena, che «venne [...] ad osservare il nuovo paliotto d'argento, ed anche il nuovo altare che si dovea erigere»⁸⁶³. Il pittore dipinse per l'Annunziata una *Natività*, per la quale in parte fu pagato nel 1689, mentre l'esecuzione dell'altare maggiore fu opera di una *équipe* di esperti, composta da Giovan Domenico Vinaccia, che fornì il disegno al marmoraro Gaetano Sacco, dall'argentiere Matteo Pagliuca, il quale realizzò il paliotto d'argento, e da Lorenzo Vaccaro, autore dei perduti angeli con cornucopia posti come capoadtare⁸⁶⁴. Al loro fianco fu impegnato Ursino De Mari, in qualità di «scoltore», per alcune teste di «angioloni e cherubini dalla cona», viste dalla Improda come prosieguo marmoreo dell'opera di Vaccaro⁸⁶⁵. In realtà, a Vaccaro fu corrisposta la somma di cinquecento ducati in diverse *trance* tra il 1696 e il 1700 mentre i pagamenti a De Mari sono inclusi nelle carte successive in riferimento alla decorazione dei quattro organi, i due grandi ancora presenti lungo la navata centrale e i coretti che dovevano stare vicino all'altare maggiore, tutti indorati nel 1698 da Giuseppe di Peso⁸⁶⁶. All'impresa sono da ricondurre, inoltre, gli ornamenti - ovviamente sempre in legno - delle cone dei cappelloni, per i quali l'artista affiancò Francesco Lombardo, negli anni in cui Giuseppe de Filippo e Giovanni Raguzzino parteciparono alla fattura in marmo degli altari⁸⁶⁷. L'importanza della commissione è sicuramente determinata dal ruolo di mediatore svolto da Vaccaro, il quale dovette favorirlo nel conseguimento dell'incarico per i rapporti con Fumo e, soprattutto, per l'ormai affermato credito acquisito dallo scultore nel circuito artistico partenopeo.

Conferma di ciò fu l'incremento della sua produzione nei primi anni del Settecento, come dimostrato dal ritrovamento di una polizza che attesta il pagamento, nel 1709, di ben settanta ducati per la «Sant'Anna con madonnina in braccia, di palmi sette in circa con la

⁸⁶² Per approfondimenti in merito alla chiesa dell'Annunziata di Aversa si veda PARENTE 1857-1858; CAPONE 1988-89, pp. 21-33; MOSCIA 1997; AMIRANTE 1998; ZEZZA 1999, pp. 77-88; DI SARNO 2017; IMPRODA 2018, pp. 1-42.

⁸⁶³ Ivi, p. 12.

⁸⁶⁴ Le informazioni sono ricavate dai puntuali pagamenti trascritti nella Platea della Santissima Annunziata della Città di Aversa, fonte primaria di notizie sulla fondazione della chiesa e dell'ospedale. Una prima trascrizione si deve a Zezza, a cui di recente è seguito un attento studio condotto da Improda. Si veda ZEZZA 1999, pp. 87-88; IMPRODA 2018, p. 12.

⁸⁶⁵ Cfr. ZEZZA 1999, p. 88; IMPRODA 2018, pp. 12-13.

⁸⁶⁶ Nel 1687, in sostituzione all'organo del Mormando, furono posti in chiesa i due nuovi organi, realizzati da Giovanni Colombo di Candida e Giovanni Alberto Fenuti al prezzo di 400 ducati, che ancora si ammirano per lo stile rococò, con fogliami, cariatidi, putti e simboli mariani. Per i due coretti d'altare furono spesi invece 210 ducati. Si veda IMPRODA 2018, p. 3.

⁸⁶⁷ La figura dell'artista Francesco Lombardo esige ulteriori verifiche in merito alle sue competenze d'intagliatore, come definito nella Platea, e alle osservazioni avanzate dall'Improda circa i lavori di pittura eseguiti in varie chiese di Aversa. La sua firma compare nella pittura a fresco con la figura di *Santa Chiara* nella volta dell'abside della chiesa di San Francesco delle Monache e, con la data del 1721, nelle tre tele del soffitto della Trinità. Pertanto, è probabile ci si trovi davanti un caso di omonimia. Cfr. ZEZZA 1999, p. 88; IMPRODA 2018, p. 21.



137. U. De Mari (qui attr.), *Sant'Anna*, Sant'Antimo, chiesa di Sant'Antimo.

pedagna», eseguita per la chiesa parrocchiale della Terra di Sant'Antimo (in provincia di Napoli), dove ancora si venera in una nicchia sulla parete destra del presbiterio⁸⁶⁸. La figura (fig. 137), legata al culto del Monte omonimo che lì aveva la sua sede, cattura l'attenzione dell'osservatore per la vivace policromia delle vesti, i raffinati decori floreali e la morbida increspatura del manto della Vergine, che quasi l'avvolge. L'opera, importante testimonianza della maturità dell'artista, ricorda nella fisionomia e, in particolare, nell'uniformità della capigliatura di Sant'Anna, che in qualche modo dimostra i suoi limiti nella definizione volumetrica dell'area di delimitazione tra il contorno del volto e del copricapo, l'*Assunta* (fig. 140) di Campo Ligure o la *Maddalena penitente* di Salerno (fig. 133)⁸⁶⁹. Citazioni dal fratello minore Nicola sono evidenti nei tratti somatici e nella modulazione del panneggio, come manifesta il confronto con l'*Assunta* (fig. 154) a Sant'Angelo a Fasanella, derivata dal modello di Fumo a Saragnano, e dalla *Vergine* (fig. 149) di Agnone⁸⁷⁰.

Curiosa è invece la vicenda che riguarda il *San Francesco di Paola* (fig. 138) di Messina donato all'omonimo convento con un atto rogato l'8 dicembre 1712 da parte di alcuni ufficiali siciliani⁸⁷¹, dopo che questi l'avevano sequestrata ad una nave partenopea che lo stavano trasportando, insieme alla tela con il *Martirio di Sant'Agata* di Nicola Malinconico e a «otto pezzi di cornice addorati d'oro fino matto e lustro [...] et otto pezzi di fogli alla romana», a Gallipoli⁸⁷². Non è noto se la destinazione delle opere fosse la stessa, dato che solo il dipinto fu restituito alla città pugliese ed è identificato da Sebastiano Di Bella con quello presente nella cattedrale⁸⁷³. Sorte diversa spettò alla scultura che rimase a Messina, dove fu descritta prima da Susinno e poi da Gallo⁸⁷⁴. Tuttavia, il sito fu distrutto dal terremoto del 1908, dal quale però sembra che la statua uscì indenne per essere poi collocata in Santa Maria dell'Arco. L'identificazione, proposta dallo studioso, è supportata dalla descrizione offerta dal notaio Leoni circa:

«una statua di legname di San Francesco di Paula di mano di Orsino di mari, nel petto di detta statua vi è una raya di ramp russo addorata con le letre che dice Caritas dentro detta raya addorata e suo cristallo d'innanzi. Il bastone di canna addorata e cordone di corda del colore del medesimo habito depinto, con sua diadema di ramo, suo zoccolo di legno depinto torchino con cornicetta addorata, suoi zoccoli alli piedi et habito con suoi perfila d'oro, cioè quelli medesimi»⁸⁷⁵.

⁸⁶⁸ Si veda in APPENDICE DOC. 94, per alcuni cenni storici sulla chiesa si rimanda a DI GIUSEPPE 2009.

⁸⁶⁹ Si veda MEROLA 2019, pp. 135-142 con bibliografia precedente.

⁸⁷⁰ Si veda MEROLA 2017a, pp. 106-110 con bibliografia precedente.

⁸⁷¹ La vicenda è ricostruita in DI BELLA 1986, pp. 83-85.

⁸⁷² Ivi, p. 84, nota 4.

⁸⁷³ Sull'opera si veda DI BELLA 1986, p. 83; CASSIANO 2013, pp. 269-276.

⁸⁷⁴ Cfr. SUSINNO 1960, pp. 269-270; GALLO 1985, p. 132.

⁸⁷⁵ La descrizione è citata da DI BELLA 1986, p. 85, nota 20.

Di Bella osserva come il santo fosse un «valido esempio di scultura in legno di cui l'espressione patetica del volto e l'accurata fattura delle mani e dei piedi difficilmente troverebbero collocazione in ambiente messinese»⁸⁷⁶. I contatti con la cultura napoletana sono



138. U. De Mari, (part.) *San Francesco di Paola*, Messina, chiesa di Santa Maria dell'Arco.



139. N. Fumo, (part.) *San Francesco di Paola*, Saragnano, chiesa del Santissimo Salvatore.

tangibile nella sottile definizione somatica con le rughe corrugate della fronte, gli occhi, sicuramente di cristallo, rivolti verso l'alto e nella vibrante delineazione dei riccioli della barba, che trovano un valido parallelismo nell'analogica figura di Fumo al Santissimo Salvatore di Saragnano (fig. 139)⁸⁷⁷.

Per la chiesa di San Marco ai Lanzieri, eretta dalla famiglia di Gennaro poi chiamata «da' completearj col nome di Sant'Anna»⁸⁷⁸, realizzò, per la somma di cinquanta ducati «procurati di carità da [...] Don Giuseppe sacrystane», una statua della titolare, attualmente dispersa dopo il risanamento del quartiere di Porto⁸⁷⁹. Interessante si presenta l'individuazione della firma, «URSINUS DE MARE FECIT NEAPOLI», sulla poco nota *Assunta* (fig. 140), posta sull'altare maggiore, dell'omonimo oratorio di Campo Ligure⁸⁸⁰. La statua, commissionata nel 1713, giunse a Campo l'anno successivo per donazione del confratello Benedetto Prasca, il quale, stando ad un breve carne composto in suo onore da don Lucino Rossi, fu «armatore, iscritto tra i cittadini genovesi, comandante della flotta del Granduca di Toscana, quindi dell'Imperatore Carlo VI, tre volte insignito di titoli nobiliari»⁸⁸¹. La cronaca del viaggio da Genova è raccontata

⁸⁷⁶ Ivi, p. 84.

⁸⁷⁷ Si veda MEROLA 2017b, pp. 78-79 con bibliografia precedente.

⁸⁷⁸ SIGISMONDO 1788-1789, II, f. 365.

⁸⁷⁹ Si veda in APPENDICE DOC. 95, per le vicende della chiesa si rimanda a GALANTE 1985, p. 197.

⁸⁸⁰ L'opera è segnalata in BOTTERO 2013, pp. 121-130; BOTTERO 2014.

⁸⁸¹ BOTTERO 2013, p. 124.

dal memorialista Agostino Paladino, il quale si servì della testimonianza di Rossi⁸⁸². L'opera, che sostituì quella precedente danneggiata dall'alluvione del 1702, fu restaurata quasi subito ed è possibile che tale intervento sia da ricondurre a quello voluto dalla nobile famiglia De Martini, la quale, come ricordato da Paladino, «volle a proprie spese fare ristorare la suddetta Immagine



140. U. De Mari, *Assunta*, Campo Ligure, Oratorio di Nostra Signora Assunta.

col farla colorire la medesima col colore a olio, e far indorare a mordente le vestimenta»⁸⁸³. Nonostante le alterazioni, si può riscontrare una corrispondenza con l'*Assunta* di Fumo nella chiesa del SS. Salvatore a Saragnano o con la replica del fratello a Sant'Angelo a Fasanelle⁸⁸⁴.

Ursino presenta la figura a braccia aperte, avvolta da un voluminoso manto, increspato verso sinistra, posta su una nuvola con dei puttini, ove quello in basso a destra accarezza delicatamente la veste della Vergine e l'altro le sorregge il piede, con un andamento curvilineo.

La conoscenza dell'artista è stata per molto tempo limitata alla sola *Maddalena penitente* (fig. 141) autografa al Museo Diocesano di Salerno, ancora conservata nella sua teca

impiallacciata di tartaruga, peraltro fornita di fondino dipinto, e considerata da Borrelli come «una sorta di 'reliitto' del passato», essendo fondamentale testimonianza della memoria visiva

⁸⁸² Per la cronaca del viaggio si rimanda a PALADINO 2005, pp. 61-64.

⁸⁸³ Ivi, p. 65.

⁸⁸⁴ Si veda MEROLA 2017a, p.107.



141. U. De Mari, *Maddalena penitente*, Salerno, Museo Diocesano 'San Matteo'.



142. U. De Mari, *Maddalena penitente*, (part.) scarabattolo, Salerno, Museo Diocesano 'San Matteo'.

visiva della *scarabattola*, oggi quasi del tutto dispersa⁸⁸⁵. In un recente studio si è offerta un'attenta analisi iconografica del soggetto al fine di confutare l'erronea identificazione con la Santa Maria Egiziaca, all'epoca del suo ingresso nell'allora Museo del Duomo (fig. 142)⁸⁸⁶.

La consultazione di un'inedita visita pastorale effettuata nel 1917 dall'arcivescovo Carlo

Gregorio Maria Grasso ha permesso di localizzare la provenienza dello «scarabattolo con impiallacciatura di tartaruga e Santa Maria Maddalena di legno» dal coro della chiesa di San Domenico e Santa Maria della Porta⁸⁸⁷. Il carattere penitenziale, sottolineato dai versi del *Miserere* trascritti sul libro aperto, che la santa regge con la mano sinistra, trova validi precedenti nella tradizione pittorica, da Annibale Carracci⁸⁸⁸ a Guido Reni⁸⁸⁹ o, ancora, ad Andrea Vaccaro⁸⁹⁰. Prelievi sono stati rintracciati nella *Magdalena penitente* (fig. 113) di Giordano al Museo del Prado, sia in merito alla caratterizzazione fisiognomica, definita dal ritmo tortile dei capelli, sia nella resa degli elementi naturalistici, come la disposizione delle rocce e della croce o l'accentuazione dell'ascetismo della santa coperta da una stuoia di palma⁸⁹¹. Tali elementi vengono rimodulati da De Matteis nella tela (fig. 143) della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a Madrid, che costituisce lo specchio della cultura riflessa nella statuette salernitana⁸⁹². Interessante è notare come l'elemento della stuoia giordanesca ritorni nel *San Gil penitente* dell'artista cilentano (fig. 144), che fa da *pendant* alla *Maddalena* (1701) nella collezione *madrileña* però in una funzione invertita, poiché non copre la nudità del personaggio ma la ruvida roccia, su cui la figura stessa poggia⁸⁹³.

⁸⁸⁵ BORRELLI 1998, p. 129.

⁸⁸⁶ Per un approfondimento sull'opera si rimanda a MEROLA 2019, pp. 135-142 con bibliografia precedente.

⁸⁸⁷ Si veda ASDSa, Archivio della chiesa di Santa Maria della Porta e San Domenico, Visita Pastorale di mons. Carlo Gregorio Maria Grasso, Inventario 1917, p. 17.

⁸⁸⁸ Cfr. POSNER 1971, p. 28 n.63, e pp. 80-81. Si veda la scheda di A. Bolgi in BENATI, RICCÒMINI 2006, pp. 222-223.

⁸⁸⁹ Cfr. DE DOMINICI 2003-2014, p. 62; SPINOSA 2013.

⁸⁹⁰ Si veda la scheda di A. Braca in BRACA 2011, pp. 128-131; TUCK-SCALA 2012, pp. 58-61.

⁸⁹¹ FERRARI, SCAVIZZI 1992, p. 281, fig. 270.

⁸⁹² Interessanti sono anche le reminiscenze con l'analogo soggetto del pittore a Podensac, si veda FRANCHOMME 2005, p. 250, fig. 131 con bibliografia precedente.

⁸⁹³ Cfr. PIQUERO LÓPEZ 1986, pp. 359-375; DE ANGELIS 2017.



143. P. De Matteis, *Magdalena penitente*, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando



144. P. De Matteis, *San Gil penitente*, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Queste relazioni permettono di circoscrivere l'esecuzione dell'opera salernitana al primo quindicennio del Settecento, datazione comprovata dal confronto con la *Magdalena penitente* (fig. 114) della cattedrale di Málaga, attribuita al Fumo⁸⁹⁴. La pertinenza nell'impostazione scenografica con il fondino dipinto non si rapporta, tuttavia, alla raffinata fattura della scultura spagnola raffigurata, in posizione frontale, nel pieno del rapimento estatico, con lo sguardo rivolto verso l'alto. Dal repertorio finora ricostruito, grazie ai nuovi riscontri documentari, De Mari dimostra nell'incisività del modellato, evidente nella *Sant'Anna* di Sant'Antimo e nell'*Assunta* di Campo Ligure, o, ancora, in alcuni tratti appena sbozzati della *Maddalena* il debito con la formazione da intagliatore che, tuttavia, gli consentì, sulla base dei modelli di Nicola Fumo, di raggiungere un'elevata qualità plastica nel *San Francesco di Paola* a Messina.

Le similitudini con la *Magdalena penitente* del Museo di Valladolid⁸⁹⁵, del 1766, confermano la fortuna del modello e l'influenza esercitata da queste personalità - per molto tempo considerate minori - sulla nuova generazione di artisti settecenteschi, costituita da

⁸⁹⁴ Si veda la scheda di J.L. Romero Torres in MÀLAGA 1998, pp. 214-215 con bibliografia precedente.

⁸⁹⁵ Si veda la scheda di R. Fernández González in LECCE 2007, pp. 304-305.



145. F. Antonio De Mari, *San Michele*, Bellosguardo, chiesa di San Michele.

Di Nardo e anche dal figlio di Ursino, Francesco Antonio De Mari. L'esiguo catalogo di quest'ultimo comprende il santo titolare della parrocchia di Colliano e il *San Michele Arcangelo* (fig. 145) dell'omonima chiesa a Bellosguardo, indicati nelle stringenti annotazioni degli inventari napoleonici⁸⁹⁶. Il *San Michele*, del 1742, è una puntuale replica dell'esemplare dello zio Nicola a Sant'Angelo a Fasanella, dal quale diverge per la personificazione zoomorfica del demonio e per l'ormai stemperamento della carica barocca esaltata nella vibrante voluminosità delle numerose varianti di Fumo, primo fra tutti il *San Michele* di Castrignano del Capo⁸⁹⁷. Uniche notizie finora note erano inerenti a un *San Filippo Neri* eseguito, nel 1750, per una cappella dell'Egiziaca Maggiore di Napoli⁸⁹⁸, non identificato, e il *San Stanislao* di Nuoro, firmato e datato 1751⁸⁹⁹. Ad esse è stato possibile associare l'inedito ritrovamento del pagamento effettuato dal «Monastero di San Lorenzo della Padula [...] per una statuetta di marmo di carrara rappresentante San Giovanni Battista Bambino»⁹⁰⁰, che pur non risultando più presente in situ è fondamentale testimonianza, come ricordato dallo stesso De Dominici, della poliedricità di tali maestranze.

⁸⁹⁶ Si rimanda ad AVINO 2003b, p. 55.

⁸⁹⁷ Per la vicenda attributiva del *San Michele* di Nicola De Mari si veda MEROLA 2017a, pp. 106-110 con bibliografia precedente.

⁸⁹⁸ Il documento è edito in RIZZO 1979a, p. 244.

⁸⁹⁹ La figura è segnalata in SCANO NAITZA 1990, p. 268, si veda inoltre GAETA 2007b, p. 103, nota 44.

⁹⁰⁰ Si veda in APPENDICE DOC. 96.

5.3 Nicola De Mari, l'allievo prediletto.

Nel considerare la portata delle personalità orbitanti nell'*entourage* di Nicola Fumo rilevante risulta il ruolo degli scultori Nicola e Matteo De Mari, di cui per il solo Nicola si è in parte delineato un discreto catalogo⁹⁰¹. La critica ha finora segnalato come l'artista si intercali equamente tra i modelli di Giacomo Colombo e Nicola Fumo, proponendosi come «un abile seguace di entrambi con bottega “alla solitaria”, pronto a replicare formule sperimentate e ampiamente richieste»⁹⁰². L'analisi condotta sulla scultura lignea barocca nel Cilento ha già offerto occasione di considerare alcuni primari indizi del contatto tra Fumo e De Mari, come l'analoga provenienza da Saragnano, che lasciavano percepire l'entità di un rapporto personale, oltre che di pura emulazione del maestro⁹⁰³.

Similare al percorso di Nicola, figlio di Carlo De Mari e Antonia de Napoli, fu quello del fratello minore Matteo, nato nel 1674, poiché effettuarono entrambi il convenzionale apprendistato di cinque anni, finalizzato all'assimilazione della pratica dello scalpello, presso la bottega napoletana di Fumo a partire dal 1690⁹⁰⁴. La frequentazione con tale ambiente è in parte suggerita dalla constatazione dei loro nomi nelle girate finali di alcune polizze di Fumo, come quella per la *Magdalena* eseguita, nel 1705, per il Marchese di Mejorada y de la Breña o per le opere realizzate, in seguito, per il convento di Auletta⁹⁰⁵. Tuttavia, l'esperienza di Matteo, in qualità di «scultore di legno», è tuttora connessa al solo pagamento «per avere fatto un Bambino Gesù piccolino per il Presepe [...] et accordato il Santo Christo del coro» della chiesa della Solitaria⁹⁰⁶. Malgrado l'inconsistente conoscenza della sua cifra stilistica, è possibile constatare lo sviluppo di distinte specializzazioni all'interno del laboratorio scultoreo di Fumo, con una preferenza da parte del capobottega verso il genere presepiale e, soprattutto, il ricorrente riferimento alla zona della Solitaria, che sancisce l'accorpamento di queste maestranze in un unico circuito⁹⁰⁷.

⁹⁰¹ Sulla produzione di Nicola De Mari si rimanda a BORRELLI 2005b, p. 30; ROSSI 2006, pp. 525-528; CATALANO 2007, pp. 226-231; MEROLA 2017a, pp. 106-108.

⁹⁰² GAETA 2007b, p. 97.

⁹⁰³ Si veda MEROLA 2017a, pp. 104-110.

⁹⁰⁴ L'ipotesi si basa sui dati registrati dalla consultazione dei fondi archivistici territoriali, che hanno permesso di riscontrare l'assenza di Nicola e Matteo dai registri degli *Status Animarum* di Saragnano tra il 1690 e il 1695. Il periodo di cinque anni, così come anche la rispettiva età dei due giovani, corrisponde ai criteri che regolarono l'accesso degli allievi nelle botteghe dei Perrone. Cfr. ASDSa, Fondo Stati delle Anime, b. 74, a. 1680-1699, registri 1690-1695; BORRELLI 1993, pp. 23-28; DI LIDDO 2008, pp. 89-93, 165-166.

⁹⁰⁵ Per i riferimenti documentari si veda NAPPI 1983, p. 57; PASCULLI FERRARA 1998, pp. 734-737; NAPPI 2009, p. 128.

⁹⁰⁶ Si veda RIZZO 1985, p. 30.

⁹⁰⁷ Da alcune polizze di pagamento si è stabilito la locazione da parte di Fumo, al principio del Settecento, di un appartamento e bottega, collocati nei pressi del complesso della Solitaria, di proprietà di San Luigi di Palazzo. La

Fondamentale ai fini della ricerca è stato il recupero dell'atto dotale di Elena Fumo, la quale, nel 1699, sposò Nicola De Mari, sicuramente per la stretta vicinanza al padre che lo considerava l'allievo prediletto⁹⁰⁸. Proprio come ampiamente sottolineato per la primogenita, Teresa, Fumo riserverà tale privilegio a una persona di fiducia, che conosceva fin dalla giovinezza, data la frequentazione della sua casa e il sostegno negli affari. Inoltre, curiosa è la volontà di favorire, pur in un clima di apertura al contesto globale della capitale, il pretendente provinciale al fine di ovviare al decentramento dei beni. La concomitanza degli eventi si presenta davvero sorprendere, poiché all'emancipazione di Ursino dalla *patriae potestatis* di Carlo, il quale gli concederà di gestire autonomamente *negotio* in cambio di garanzie in merito alla custodia dei fratelli minori, dopo la sua morte, corrisponderà l'accordo matrimoniale di Nicola che, invece, gli assicurerà di subentrare al suocero nella gestione di una delle più affermate officine di statuaria lignea del primo Settecento.

Tuttavia, curioso è l'impiego che egli farà, con il beneplacito dello scultore, della *pecunia dotale* di Elena a solo un anno di distanza, poiché - del tutto casualmente - ci permette di entrare in contatto con fenomeni di natura economica, finora attestati in minima parte per Aniello e Michele Perrone insieme ad Andrea Vaccaro, e in modo più consistente per Luca Giordano e Giacomo Colombo⁹⁰⁹. Realtà queste parallele e comprimarie al contesto artistico da cui si originarono ma al tempo stesso si distaccarono, per gli scarsi riferimenti che in queste carte troviamo riguardo all'attività degli artisti coinvolti. Borrelli in merito a Colombo ha osservato come «un uomo finora ritenuto un alacre facitore di immagini devote ci si rivela come uno scaltro investitore di soldi in un'attività diffusa e solo nominalmente illegittima»⁹¹⁰. Singolare è l'immagine che si profila di Nicola De Mari, il quale nei panni di un facoltoso borghese - anche se in qualità di amministratore del patrimonio della consorte - era pronto ad investire denaro con i cosiddetti *pactum ad retrovendendo*, cioè una forma peculiare di contratto di compravendita o retrocessione con cui il richiedente non alienava definitivamente un bene immobile, in quanto si impegnava a restituire il prestito entro una data prestabilita.

Prime tracce di questa attività si riscontrano nell'atto stipulato, al principio del Settecento, con Joannes Saenz, il quale dichiarò di «habere tenere, et possidere» una casa *palatiata* con diversi appartamenti e un giardino, «sita et posita in hac civitate Neapolis et propriae in plathea

notizia è conforma a quanto dichiarato da Nicola De Mari in un successivo atto notarile del 1706. Cfr. ASBNA, Banco di San Giacomo e Vittoria, giornale copiapolizze, volume di bancali, 6 maggio 1704, d. 30; BORRELLI 2005b, p. 110, doc. 41.

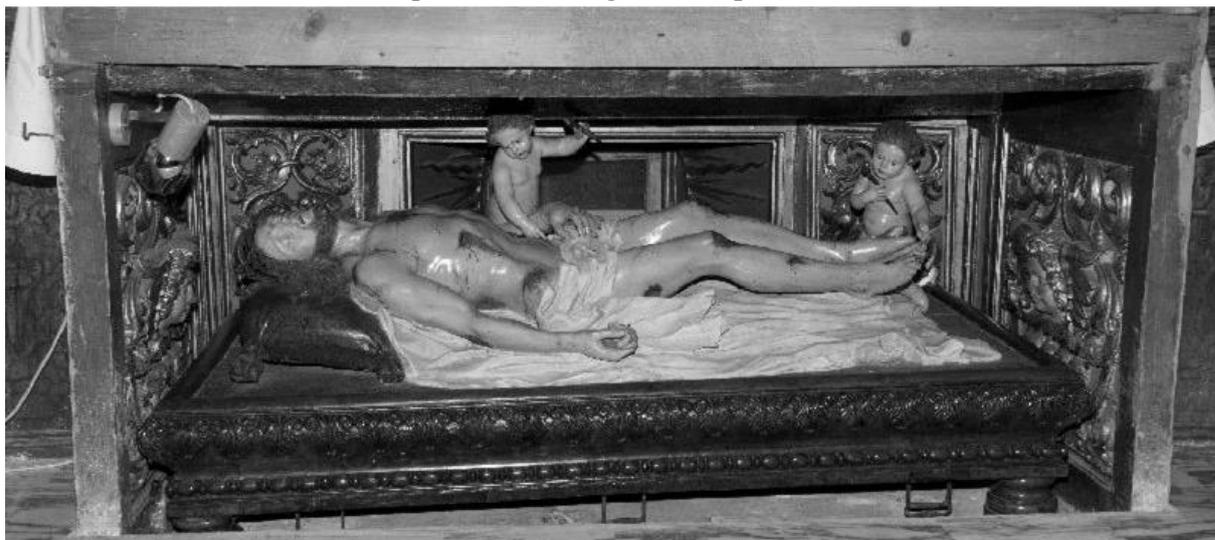
⁹⁰⁸ Si veda ASNa, Notai XVII secolo, Francesco Aniello Iannaccari, scheda 1331, prot. 8, 13 luglio 1699, ff. 123v-125v.

⁹⁰⁹ Questi aspetti afferenti alla sfera economica sono posti in risalto in BORRELLI 1991a, pp. 13-14; BORRELLI 1993, p. 14; BORRELLI 2005b, pp. 21-22.

⁹¹⁰ BORRELLI 2005b, p. 21.

nuncupata l'Imbrecciata della Concordia seu Stragolari, retro ecclesiae Trinitatis hispanorum», manifestando la necessità di un prestito di duecento ducati per ultimare la fabbrica di due nuovi appartamenti⁹¹¹. Simili sono le successive richieste di Nicola Peccerillo, che chiedeva denaro per i lavori di ristrutturazione all'abitazione «sita [...] nel luoco detto li quartieri nella strada, che si cala dalla chiesa di monte calvario»⁹¹², o, ancora, dei fratelli Giacinto Maria e Biagio Comite, baroni del casale di Cesa, che trasferirono a beneficio di Elena Fumo la proprietà «nel vico denominato del Carminello, in contro la Venerabile Chiesa ò sia Congregazione di San Carlo Borromeo»⁹¹³.

Il 1699 fu anche l'anno dell'avvio della produzione autonoma di Nicola De Mari con l'esecuzione della «statua di Nostro Signore morto sopra il linteo [...] con due bambini angiolini intorno anco di legname», realizzata per volere di don Nicola Antonuccio, sacerdote della parrocchia di Sant'Antonio Abate ad Agnone (in provincia di Isernia)⁹¹⁴. La commissione andò a completare la messa in scena della *Passio* con protagonista l'*Addolorata* eseguita, pochi anni prima, da Colombo, collocata nella nicchia principale, con in basso, custodito in una teca dorata sotto la mensa dell'altare, il corpo di *Cristo* (fig. 146) deposto dalla croce di De Mari⁹¹⁵.



146. N. De Mari, *Cristo deposto e angeli*, Agnone, chiesa di Sant'Antonio Abate.

⁹¹¹ Il carattere privato dell'accordo, per ovvie ragioni, si palesa nel fatto che fu stilato «in dominus habitationis mastro Nicolai Fumo in largo ecclesiae Sanctae Mariae Solitudinis», alla presenza delle parti coinvolte e dei testimoni Angelo Spagnolo notaio, Francesco Lanista portiere del palazzo, Nicola Garofalo scultore e Antonio Mattiucci fabbricatore. Si veda ASNa, Notai XVII secolo, Francesco Aniello Iannaccari, scheda 1331, prot. 9, 20 ottobre 1700, ff. 225v-232r.

⁹¹² La notizia trova corrispondenza nei pagamenti all'ingegnere Luca Vecchione per i lavori di ampliamento della casa di Nicola Peccerillo, «sita nelli Quartieri spagnoli, da sopra la parrocchiale chiesa di San Francesco e Matteo, ove si dice la Taverna della Puzzolana». Si veda FIENGO 1983, p. 210; ASNa, Notai XVII secolo, Francesco Aniello Iannaccari, scheda 1331, prot. 30, 2 novembre 1725, p. n.n.

⁹¹³ Sulla storia del feudo di Cesa si rimanda a DE MICHELE 1984; si veda inoltre ASNa, Notai XVII secolo, Francesco Aniello Iannaccari, scheda 1331, prot. 31, 10 settembre 1726, p. n.n.

⁹¹⁴ Si veda D'ADDOSIO 1915, p. 596; CATALANO 2007, pp. 228-229.

⁹¹⁵ La definitiva sistemazione dell'altare dell'*Addolorata* risale al 1705, quando venne impreziosito con decori intarsiati in riferimento al tema della passione e con il rivestimento aureo eseguito dall'artigiano oratinese Giuseppe Petti, poi completata con l'immagine del *Cristo portacroce* nella cimasa, si veda CATALANO 2007, p. 230.

La figura, mostrandosi sensibile al pietismo iberico e alle tendenze devozionali post-tridentine, si inserisce nell'ampio filone delineato dall'esemplare, del 1690, al convento dell'Encarnación a Madrid di Michele Perrone⁹¹⁶ o dagli esiti dello stesso Colombo, come ricorda il *Cristo morto* al Polo Museale Suor Orsola Benincasa a Napoli⁹¹⁷. Puntuali sono anche i contatti con la soluzione pittorica in Santa Maria dei Sette Dolori di Giacomo del Po⁹¹⁸ o la resa marmorea di Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro nel paliotto in San Giacomo degli Spagnoli⁹¹⁹, segnali dell'intensa affermazione del tema come dimostrano i successivi esiti di Matteo Bottigliero a Capua⁹²⁰ e di Carmine Lantriceni a Procida⁹²¹. Il *Cristo*, «tutto colorito, miniato, et scolpito» con «le vene et muscoli et ossa al naturale»⁹²², regge il confronto con le carni vive e pulsanti delle anatomie di Colombo a cui si contrappone però una ieratica muscolatura enfatizzata dalla potente connotazione espressionistica dei tratti del volto e dalla leziosità degli angeli (fig. 147) che, reggendo i chiodi della croce, contemplan il suo corpo



147. N. De Mari, (part.) *Cristo depresso e angeli*, Agnone, chiesa di Sant'Antonio Abate.

esanime.

Un'opera che inaugurò l'orientamento dell'artista verso forme di gusto rococò come confermato anche dall'inedita *Madonna della Consolazione* (fig. 148) eseguita, come attesta il documento del 1706, per la confraternita sotto il titolo di Santa Maria della Cintura o della Consolazione⁹²³. La statua è da identificarsi con quella presente nella chiesa agnonese di San Nicola, dove la congregazione, anche se rifondata nell'Ottocento con Regio Assenso del Re di

⁹¹⁶ La prima menzione dell'opera è in TORMO 1917, p. 129. In seguito, Santiago Páez ha segnalato come il *Cristo* fu donato al monastero dal Cardinale Pamphili, all'epoca in cui era Nunzio di Sua Santità in Spagna. Cfr. SANTIAGO PÁEZ 1967, pp. 124-125; DI LIDDO 2008, p. 160, fig. 124; COIRO 2015b, p. 89, fig. 2.

⁹¹⁷ Si veda la scheda di G.G. Borrelli in FUSCO 2004, pp. 154-155.

⁹¹⁸ I confronti sono già proposti in CATALANO 2007, pp. 229-230, si veda inoltre SPINOSA 1993, I, p. 139.

⁹¹⁹ Le polizze documentarie, edite da Rizzo, dimostrano che l'altare maggiore fu commissionata dai governatori dell'Ospedale di San Giacomo degli Spagnoli a Lorenzo Vaccaro per la somma complessiva di 2000 ducati, si veda Rizzo 2001, pp. 117-118.

⁹²⁰ Si rimanda a D'ANGELO 2018, pp. 186-191 con bibliografia precedente.

⁹²¹ Le singolari vicende del *Cristo* eseguito da Lantriceni sono stata ampiamente ricostruite da De Mieri, che ha reso noti anche gli schizzi preparatori approvati dalla committenza, si veda DE MIERI 2016, pp. 337-345; DE MIERI 2017, pp. 39-51.

⁹²² D'ADDOSIO 1915, p. 596.

⁹²³ La polizza edita in BORRELLI 2005b, p. 110 è stata considerata in CATALANO 2007, p. 231, nota 28, che tuttavia sottolinea di non essere riuscita a reperire l'opera.



148. N. De Mari (qui attr.), *Madonna della Consolazione*, Agnone, chiesa di San Nicola.

Napoli, Ferdinando I, risultava già impiantata dal principio del Settecento con un altare «nuovamente eretto»⁹²⁴. L'atto notarile segnala l'incarico affidato allo scultore da don Antonio de Savio di «un mezzo busto della Madonna della Consolazione, quale debbia consistere nella testa, e le mani di scultura [...], acciò si possa vestire» con «il Bambino in braccia, quale debbia essere intiero di legname scolpito [...] [al quale farà fare] uno vestitello di velo di seta con pezziluccio d'oro abbascia, e con zagarella corrispondente alla cintura»⁹²⁵.

L'immagine, perfettamente conforme alle richieste, presenta evidenti assonanze



149. N. De Mari, *Vergine e San Giuseppe*, Agnone, chiesa di Sant'Emidio.

fisiognomiche con la *Vergine* (fig. 149), firmata e datata 1712 sul retro della base, del gruppo

⁹²⁴ Sulla storia della confraternita si veda MASCIOTTA 1952, pp. 44-43.

⁹²⁵ BORRELLI 2005b, p. 110.



150. N. De Mari, *Gesù Bambino*, Agnone, chiesa di Sant'Emidio.

scultoreo in Sant'Emidio sempre ad Agnone, costituito insieme al *San Giuseppe* (fig. 149), di un anno successivo, e al trionfante *Gesù Bambino* (fig. 150), la cui paternità a De Mari è comprovata proprio dal confronto con l'icona che, sostenuta appena dal palmo della mano di Maria, troneggia in San Nicola (figg. 151-152)⁹²⁶. Gli accenti di stampo rococò sono evidenti nelle pose statiche, pensate per una pura visione frontale, o, ancora, nella modulazione delle pieghe dei panni che, sebbene debitorici dei voluminosi panneggi di Fumo, trascendono le



151. N. De Mari (qui attr.), (part.) *Gesù Bambino*, Agnone, chiesa di San Nicola.



152. N. De Mari (qui attr.), (part.) *Gesù Bambino*, Agnone, chiesa di Sant'Emidio.

incidenze barocche a favore di esperienze figurative pienamente settecentesche.

Interessante è constatare l'avvicinarsi della parallela attività di Nicola Fumo e del giovane De Mari, che nel primo quarto del secolo si sostennero a vicenda negli incarichi anche da parte di analoghe personalità. Singolare è il caso di Nicola Guerrasio sia per i vari riferimenti di

⁹²⁶ Per il gruppo scultoreo in Sant'Emidio si rimanda a CATALANO 2007, pp. 230-231, fig. 15-16.

omonimia individuati, tra cui spicca quello del maestro “piperniere” attivo nel cantiere di San Pietro Martire e in quello dell’Ospedale degli Incurabili⁹²⁷, sia per i nuovi incarichi commissionati, in uno stretto giro di anni, prima a Fumo, per un *San Felice cappuccino* (1714) e un *Sant’Antonio di Padova* (1715)⁹²⁸, e poi a De Mari, per una «statua di mezzo busto di giusta misura di *San Francesco Saverio* di legname di teglia»⁹²⁹. Tuttavia, non si è giunti a un’identificazione di queste opere data l’omissione del luogo di destinazione nelle causali di pagamento, prive anche di concreti elementi che possano far pensare a un’unica chiesa.

Nel 1716, poi, Nicola De Mari eseguì un *San Michele Arcangelo* per don Alfonso Ciura, il quale stanziò un ulteriore somma «per abbellimenti fatte di suo gusto in detta statua»⁹³⁰. Ciura, proprio come Guerrasio, è probabile fosse un personaggio della nobiltà meridionale che, stabilitosi a Napoli, fece da mediatore nella compravendita dell’opera. Una relazione credo vada sottolineata con le numerose personalità di questa famiglia presenti nel territorio tarantino e gravitanti intorno alla Cattedrale di San Cataldo⁹³¹. Tra di essi rilievo assume Giuseppe Domenico, il quale, quarto figlio di Tommaso e Margarita Gallo, si adoperò «in opere di beneficenza, queste a vantaggio della sua chiesa per la quale impiegò buona parte del suo avere, e molte opere pregiate di arte stanno perenni monumenti della sua devozione al Santo Protettore»⁹³². Tale fervore religioso fu sicuramente rivolto a San Cataldo ma anche all’Arcangelo Michele, come attesta la dedicazione della quarta cappella, nella navata sinistra del Duomo, di cui i Ciura ereditarono il patronato dai Maranta⁹³³.

Proficua ai fini del riscontro documentario è l’indicazione della provenienza del padre Tommaso da Massafra (in provincia di Taranto), dove è da tempo stata segnalata un’inedita statua del santo nella chiesa di San Lorenzo che, sebbene ricondotta all’ambito di Nicola Fumo, - come osservato giustamente da Gaeta - è una replica pressoché fedele del *San Michele* di Nicola De Mari a Sant’Angelo a Fasanella (in provincia di Salerno)⁹³⁴. Tali elementi inducono a identificare nel soggetto di Massafra quello commissionato da Alfonso Ciura a De Mari, il quale, pur introducendo delle varianti, come la posizione delle braccia invertite, reitera il prototipo di Fumo a Castrignano del Capo sia nella delineazione dei tratti fisionomici sia nello slancio diagonale e centrifugo della figura, sostenuto dallo svolazzante mantello che ricade alle

⁹²⁷ Si veda FIENGO 1983, p. 163.

⁹²⁸ Alla già edita polizza del San Felice cappuccino si aggiunge quella di recente individuata, che purtroppo non offre dettagli per l’identificazione delle opere. Cfr. RIZZO 1984, p. 387; in APPENDICE DOC. 58, 60, 67.

⁹²⁹ Si veda in APPENDICE DOC. 101.

⁹³⁰ Il riscontro documentario è pubblicato in BORRELLI 2005b, p. 110, doc. 42.

⁹³¹ Per i riferimenti sulla storia di Taranto e della cattedrale si veda DE VINCENTIIS 1878-1879.

⁹³² Ivi, p. 93.

⁹³³ Ivi, pp. 68-69.

⁹³⁴ Casciaro sottolinea come la figura sia estremamente vicina ai caratteri stilistici di Nicola Fumo e potrebbe spettare a lui almeno nell’ideazione, da ricondurre al prototipo eseguito per Castrignano del Capo. Cfr. CASCIARO 2007d, p. 253, fig. 14; GAETA 2007b, p. 103, nota 44; MEROLA 2017a, p. 107.



153. N. De Mari, *San Michele*, Sant'Angelo a Fasanella, chiesa di Santa Maria Maggiore.

sue spalle⁹³⁵. L'immagine, inoltre, si inserisce nella seriale fortuna scultorea dell'iconografia a dimostrazione della sinergia in atto tra maestro e discepolo⁹³⁶, come dimostra proprio il *San Michele*, di recente attribuito al Fumo, nella chiesa matrice di Massafra⁹³⁷. L'ampia seriazione e variazione del modello, generata a partire dal *San Michele* pugliese di Nicola Fumo, all'interno di un unico circuito di bottega è, infine, confermata dalla successiva copia del nipote, Francesco Antonio De Mari, a Bellosguardo⁹³⁸.



154. N. De Mari, *Assunta*, Sant'Angelo a Fasanella, chiesa di Santa Maria Maggiore.

La tangente affinità con la scultura (fig. 153) di Sant'Angelo a Fasanella consente di anticipare, data l'elevata finezza esecutiva di quest'ultima, che ne motivò l'attribuzione a Colombo, la realizzazione della stessa ad anni precedenti⁹³⁹. L'opera, di recente ricondotta a De Mari, doveva rientrare in una consistente commissione all'artista - probabilmente articolata in differenti cronologie -, che comprendeva anche la titolare del tempio e il *San Sebastiano*, della cappella del Rosario, in Santa Maria Maggiore⁹⁴⁰. La statua (fig. 154) «di nostra Signora Assunta in cielo, di legno

⁹³⁵ Si veda la scheda di R. Casciaro in LECCE 2007, pp. 274-275 con bibliografia precedente.

⁹³⁶ Sui caratteri seriali della produzione lignea si rimanda a CASCIARO 2007d, pp. 245-280.

⁹³⁷ L'attribuzione all'artista è avanzata in DI LIDDO 2016, pp. 286-287, fig. 215, sulla base del riferimento al "nodo di nastro" sulla corazza presente nel *San Michele* di Fumo in Santa Maria Egiziaca a Pizzofalcone a Napoli.

⁹³⁸ L'opera è segnalata in AVINO 2003b, p. 55, fig. 85.

⁹³⁹ Il santo è stato reso noto con la scheda di L. Gaeta in PADULA 1990, p. 176, che riconoscendo l'elevata qualità plastica della figura l'attribuiva a Colombo. La pubblicazione degli inventari napoleonici ha permesso di considerare l'autografia dell'opera da parte di De Mari, si veda AVINO 2003a, p. 276; MEROLA 2017a, p. 107.

⁹⁴⁰ Si veda MEROLA 2017a, p. 107.



155. N. De Mari, *San Sebastiano*, Sant'Angelo a Fasanella, chiesa di Santa Maria Maggiore.

inverniciata, di buon gusto, con cinque angeli attorno» è tuttora collocata sull'altare maggiore⁹⁴¹. Nonostante il cattivo stato di conservazione nel quale versa, data la perdita di ben quattro puttini, reca l'iscrizione, sul dorso posteriore, NICOLAUS DE MARI/ FECIT, che conferma la nota inventariale ottocentesca⁹⁴². La corrispondenza iconografica con l'*Assunta* di Nicola Fumo al Santissimo Salvatore di Saragnano, più che innescare il ragionevole dubbio circa la sua paternità, è un'ulteriore conferma di come i due si fiancheggiarono nella produzione, copiando e riproducendo vicendevolmente le medesime rappresentazioni, di cui dovevano avere un'ampia campionatura lignea o di bozzetti in creta nei locali "alla solitaria"⁹⁴³. Infatti, De Mari propone un'icona a braccia aperte, avvolta dal voluminoso manto, increspato verso sinistra, posta su una nuvola sorretta da puttini, ove colpisce l'unico superstite che, accordando l'andamento curvilineo della Vergine, con una mano le sorregge il piede e con l'altra accarezza la veste proprio come nell'esemplare del fratello Ursino a Campo Ligure (fig. 140)⁹⁴⁴.

Il *San Sebastiano* (fig. 155), «nudo legato ad un tronco di albore ben lavorato e tirato dalla mano del suddetto signor de Mari»⁹⁴⁵, per l'eccezionale plastica naturalistica evidente nella fisionomia, dalle gote rosse allo sguardo remissivo o, ancora, alle ferite sanguinanti del corpo, si distacca dai riflessi classicistici del santo di Colombo a Lagonegro, chiaramente desunto da un modello berniniano⁹⁴⁶. Tale connotazione, fedele ad uno stile più maturo, risentì, oltre dello stretto contatto di Fumo, anche della collaborazione che De Mari ebbe con il pittore Francesco Solimena in anni successivi⁹⁴⁷, il che consente di avanzare per il solo *San Sebastiano* una datazione più congrua al secondo decennio del Settecento, come dimostra anche il contatto con il *San Giovanni Battista* di Corleto Monforte⁹⁴⁸.

Gli incarichi potevano riguardare addirittura lavori di ripristino, come nel caso dell'Arciconfraternita dell'Immacolata di Montecalvo da cui ricevette due ducati per le «fatiche sue nell'aver accomodato il Christo [...] e per avere rinnovato il cartellone, la Morte, il Diadema»⁹⁴⁹. Al 1717 risalgono diverse polizze di commissioni inerenti alla *Passio Christi* tra cui interessante è l'inedita «scultura e croce di un Crocifisso di palmi quattro scolpito a beneficio» di Francesco de Santis, personaggio vicino al monastero napoletano di

⁹⁴¹ AVINO 2003a, p. 276.

⁹⁴² Ibidem.

⁹⁴³ Si rimanda alle riflessioni già proposte in MEROLA 2017a, pp. 106-107.

⁹⁴⁴ Si veda MEROLA 2019, p. 141.

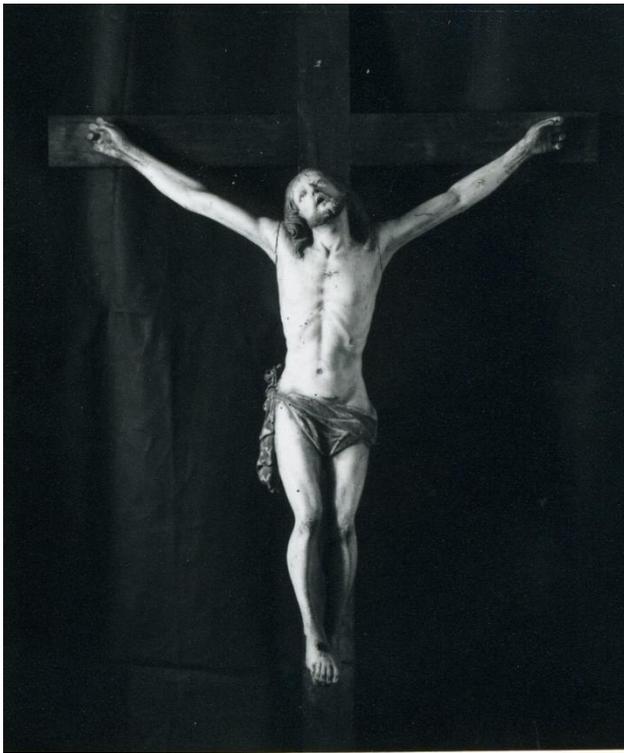
⁹⁴⁵ AVINO 2003a, p. 277.

⁹⁴⁶ Cfr. GAETA 2006, p. 148; MEROLA 2017a, p. 107.

⁹⁴⁷ Interessante in merito si presenta la commissione di un *San Michele* allo scultore, che doveva essere giudicato da Solimena, segnalata in RIZZO 1994, p. 155 e non attentamente considerata dalla critica.

⁹⁴⁸ L'opera di Corleto Monforte è stata resa nota in BORRELLI 2005b, p. 31, fig. 87.

⁹⁴⁹ RIZZO 1985, p. 30, doc. 35.



156. N. De Mari (qui attr.), *Crocifisso*, Napoli, chiesa Donnalbina.

Donnalbina⁹⁵⁰. Il rapporto di de Santis con le monache non lascia dubbi nell'identificare l'opera con il *Crocifisso* ligneo (fig. 156), che si trovava nella quarta cappella a sinistra della chiesa, «cui faceva da sfondo una tela, ritenuta di Giuseppe Marullo, su cui sono dipinti *La Madonna, Maria Maddalena e San Giovanni Evangelista*»⁹⁵¹. L'opera, oggi ubicata nei depositi di Soprintendenza, nonostante il precario stato di conservazione, evidente nella perdita delle dita delle mani, presenta punti di contatto con i precedenti esemplari seicenteschi di Fumo a San Giorgio ai Mannesi e a San Nicola alla Carità. La carica barocca del maestro, sebbene sia tutelata nel volger degli

occhi - rigorosamente di cristallo - all'insù, nella bocca socchiusa con l'evidente dentatura e nella delicata epidermide, delineata dalle pulsanti vene a rilievo, è rimodulata da De Mari in una minuta anatomia ormai eco delle eleganze di stampo rococò, tangibili già nel *Cristo morto* di Agnone.

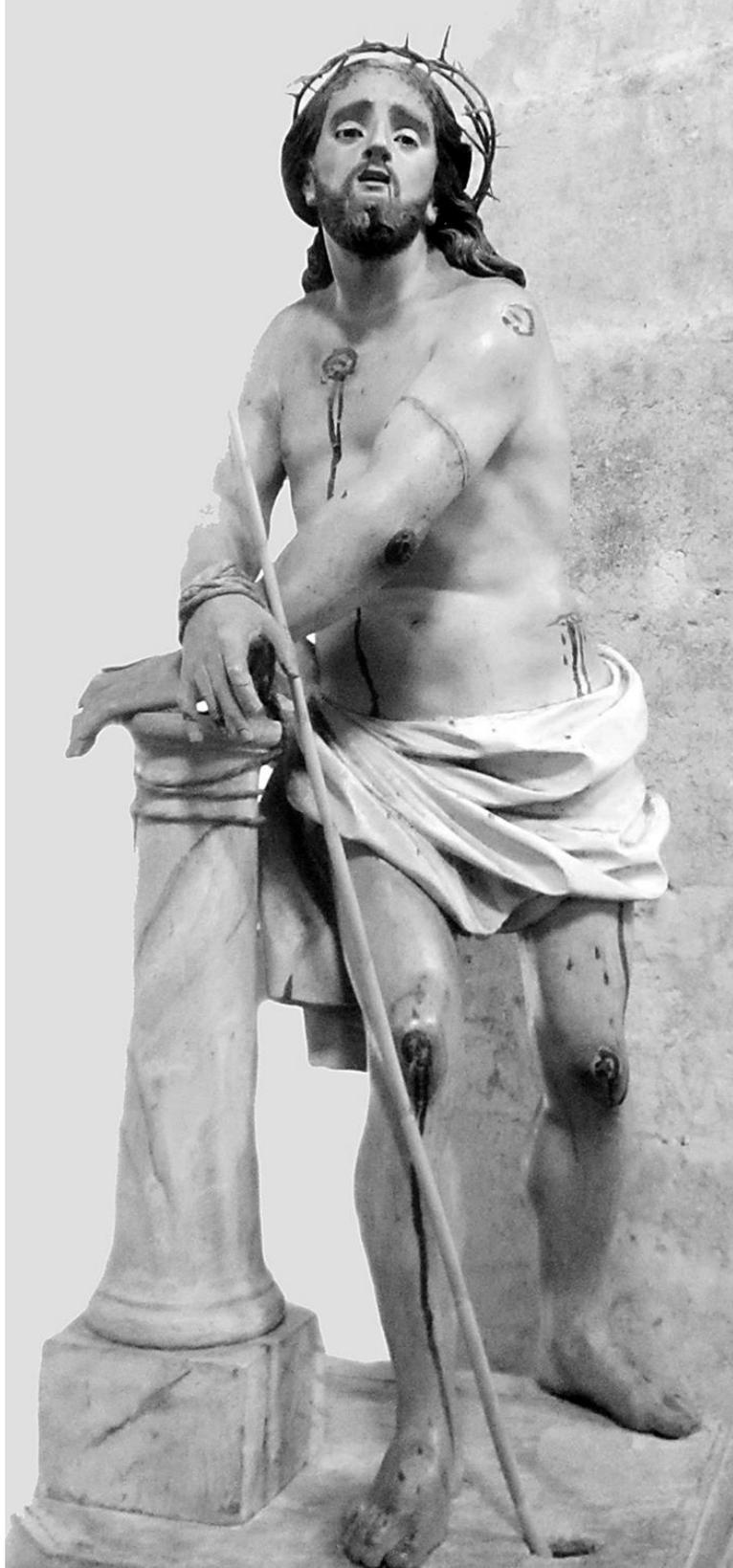
In questo filone singolari si presentano le «statue che doverà fare [di Cristo] una in atto che stava legato nella colonna, e l'altro nella maniera che fù mostrato al popolo cioè di Ecce Homo»⁹⁵² per Alessio Arnone. Egli fu membro della nobiltà di provincia, il quale, anche dopo il trasferimento nel contesto cittadino della capitale vicereale, mantenne il legame con le sue radici finanziando le opere per la cappella di famiglia (figg. 157-158), eretta sotto il titolo del Purgatorio, nella chiesa di Santa Barbara a Rovito (in provincia di Cosenza)⁹⁵³.

⁹⁵⁰ Il de Santis, con molta probabilità, fu il procuratore del monastero come si deduce dalla precedente polizza di un ducato liquidato a Gennaro Padiglione «per zuccari, et altre droghe» e, soprattutto, per le numerose *trance* di pagamento all'intagliatore Sabato Daniele e diversi maestri d'ascia per gli ornati lavorati per il soffitto e l'organo in Santa Maria Donnalbina. Si veda RIZZO 1982, p. 148; BORRELLI 1991b, p. 15. Per l'inedito riscontro documentario si rimanda in APPENDICE DOC. 103.

⁹⁵¹ La tela, indicata come anonimo del XVII secolo, fu ritirata in seguito ai danni del sisma, nel 1980, e traferita, probabilmente insieme al *Crocifisso*, presso i depositi dell'allora Soprintendenza per i beni Artistici e Storici di Napoli. Si veda la breve scheda di C. Fiorillo e M.S. Mormone in BOLLETTINO D'ARTE 1982, p. 49.

⁹⁵² RIZZO 2011, p. 225, doc. 8, a cui si aggiungono ulteriori *trance* di pagamento in APPENDICE DOC. 106-107.

⁹⁵³ Palmieri segnala che la famiglia Arnone era «oriunda di Firenze, ha goduto nobiltà in Calabria e Sicilia ed ha posseduto alcuni feudi», senza giustificare la fonte, mentre Castiglione Morelli, nel 1713, la menzionava ormai tra i nuclei estinti in Calabria forse a seguito del definitivo trasferimento a Napoli. La data di erezione del *Sacellum* in Santa Barbara è il 1630, come riportato sulla parete superiore d'ingresso insieme allo stemma gentilizio. Si veda CASTIGLIONE MORELLI 1713, p. 75; PERFETTI 1978, pp. 88-108; PALMIERI 1999, p. 260.



157. N. De Mari, *Cristo alla colonna*, Rovito, chiesa di Santa Barbara.

Rizzo ha evidenziato le evidenti reminiscenze alle stampe, all'epoca circolanti a Napoli, delle



158. N. De Mari, *Ecce Homo*, Rovito, chiesa di Santa Barbara.

figure dello scultore Gregorio Fernández⁹⁵⁴. Al pietismo di matrice iberica rimandando le ferite sanguinanti dei loro corpi che, tuttavia, sono espressione di una sofferenza contenuta ormai depurata dalla carica barocca del maestro.

Il buon esito del *San Michele* di Massafra fu sicuramente una delle ragioni che spinse Alfonso Ciura a chiedere allo stesso scultore, a distanza di un anno, un *San Pasquale* e una *Immacolata Concezione*, purtroppo non ancora identificate⁹⁵⁵. La documentazione, tuttavia, consente di rilevare l'intensa circolazione di sculture lignee napoletane nelle province meridionali, così come la considerevole richiesta proveniente dall'area del Principato Citeriore. In particolare, a Corleto Monforte (in provincia di Salerno) ritroviamo ben due mezze figure dell'artista, il *San Giovanni Battista* (1719) e la *Santa Barbara* (1720), entrambe titolari delle loro rispettive chiese. Una nota dei registri parrocchiali riporta che «la statua di San Giovanni fu comprata a Napoli il 7 dicembre del 1719 [...], fu portata a Corleto con un mulo e la spesa ammontò a 136,50 ducati»⁹⁵⁶. La figura (fig. 159) si presenta ancora una volta

vicina ai caratteri formali del naturalismo di Nicola Fumo, espressi nel dorso nudo e nella resa realistica della pecora, sebbene già evidente fosse l'impronta accademica, in maggior misura

⁹⁵⁴ Si veda RIZZO 2011, p. 219.

⁹⁵⁵ L'indicazione di Francesco De Mari nella girata finale della polizza indica come il nipote abbia collaborato con lo zio negli anni prossimi alla scomparsa del padre Ursino De Mari. Per il riscontro documentario si veda in APPENDICE DOC. 108-109.

⁹⁵⁶ La nota d'archivio è segnalata in MARE 1995, p. 290, si veda inoltre MEROLA 2017a, p. 107.



159. N. De Mari, *San Giovanni Battista*, Corleto Monforte, chiesa di San Giovanni Battista.

espressa nell'analogo soggetto - chiaramente desunto dall'opera di De Mari - di Castel San Lorenzo⁹⁵⁷. Tale orientamento fu dovuto al contatto con Solimena, il quale fu chiamato dai padri Pii operai ad osservare la «statua del Glorioso Santo Michele Arcangelo, che detto Nicola si obbliga di fare, e consegnare [...] colorita secondo l'arte, ed indorata secondo ricerca l'arte, ed il Turchino deve essere oltramarino, e gl'altri colori siano tutti fini»⁹⁵⁸, di collocazione ancora sconosciuta. Dopo solo pochi mesi giunse a Corleto anche la *Santa Barbara* (fig. 160), commissionata per sostituire un'immagine più antica⁹⁵⁹. Il fervore suscitato dal suo arrivo insieme all'esplicita condizione che, «in caso di lesione deturgativa di detta statua specialmente nella faccia», obbligava De Mari a provvedere alle spese di ripristino e di viaggio, sono espressione della devozione popolare di cui queste figure erano insignite⁹⁶⁰.

Questa singolare fase stilistica, dettata dal legame con la pittura solimenesca, proiettò l'artista verso un'equilibrata ambiguità tra il più temperato Barocco e il controllo formale della tradizione, che la critica moderna ha definito come «accademizzazione del Barocco»⁹⁶¹. Tale aspetto è evidente nelle leziose forme della *Santa Barbara*, dall'ovale perfetto del volto alle pure linee delle pieghe delle vesti ormai prive della vibrante carica seicentesca, e trova puntuali riferimenti nella *Inmaculada* (fig. 161) della Catedral di Jaén, che consente di scorgere prime tracce di affermazione di Nicola De Mari - sulla scorta di Fumo - in Spagna⁹⁶². L'opera, di appena 97 cm di altezza, sorprende per l'elegante fattura plastica ed esplicita la derivazione napoletana nel modello della Vergine che, sorretta sulla mezza luna, schiaccia il serpente e si eleva su una nube con teste di angeli alati; nella fisionomia delineata dalla bocca semischiusa, da cui si intravede la delicata dentatura, con grandi occhi vitrei; e nella pedana di ebano con foglie di acanto dorate negli angoli, caratteristica della scultura barocca dell'Italia meridionale⁹⁶³.

⁹⁵⁷ L'affinità dell'opera di Corleto con il *San Giovanni Battista* di Castel San Lorenzo potrebbe addirittura far pensare a un successivo intervento del nipote, Francesco Antonio De Mari. Innegabili sono, inoltre, le tangenze riscontrate da De Nicolo con il busto raffigurante *San Marco* nell'omonima chiesa ad Agnone e con il ridipinto *San Alberto* della matrice di Pietramontecorvino, chiari segnali del massiccio ricorso alla seriazione dei modelli del capobottega da parte degli allievi. Si veda DE NICOLO 2018, p. 269.

⁹⁵⁸ RIZZO 1994, p. 155.

⁹⁵⁹ Tra le annotazioni dell'archivio parrocchiale si ricorda: «nell'anno 1720 il 24 giugno dell'ora ventesima arrivò la statua di Santa Barbara da Napoli, fatta a nuovo dall'insigne artefice di questa città [...] che fece anco la statua di San Giovanni Battista, nel passato mese di dicembre». La scultura a distanza di pochi giorni fu celebrata in una «festa solennissima e una divotissima processione per tutte le vie di questa terra». Si veda MARE 1995, pp. 276-277.

⁹⁶⁰ Per il riferimento documentario si veda in APPENDICE DOC. 111, la polizza è in parte edita in RIZZO 1979a, p. 243, doc. 127, sebbene è indicata con una data errata.

⁹⁶¹ Cfr. BOLOGNA 1958, p. 94; ABBATE 2009, p. 23.

⁹⁶² Si veda la scheda di N. Prieto Jiménez, F. Serrano Estrella in SERRANO ESTRELLA 2017, pp. 80-83.

⁹⁶³ Il favore riscosso dalla scultura policroma napoletana è segnalato negli inventari del 1772-1787 dove, sebbene non sia presente un riferimento all'*Inmaculada*, si riporta che, tra il 1709 e il 1711, l'arcidiacono di Jaén, Juan Albano de Ayllón, regalò alla cattedrale «dos Niños Jesús napolitanos». Si veda Ivi, p. 80.



160. N. De Mari, *Santa Barbara*, Corleto Monforte, chiesa di Santa Barbara.

Il recente restauro ha fatto emergere le ridipinture, che interessavano l'incarnato, completamente ripolicromato, e il manto, di colore blu oltremare decorato con stelle dorate, alternate a puntini, probabilmente introdotte a seguito di un'attualizzazione della figura rispetto ai cambiamenti di gusto. Valide sono le osservazioni avanzate da Serrano Estrella circa

la provenienza dell'opera dal contesto del sud Italia, sottolineata dalla vicinanza all'*Inmacolata* in Santa Chiara a Lecce di Gaetano Patalano (1692), di cui tangibile è la dipendenza nella parte inferiore con i volti di puttini, o, ancora, nella decorazione floreale dell'immagine in cattedrale a Salerno⁹⁶⁴. Interessante è anche il contatto con l'*Inmaculada* di Almeida (fig. 101) e quella successiva del Museo Conventual de las Descalzas (fig. 115) di Fumo, per la disposizione della Vergine che, con le mani giunte, è avvolta da un voluminoso



161. N. De Mari (qui attr.), *Inmaculada*, Jaén, Santa Iglesia Catedral de la Asunción de Nuestra Señora.

manto increspato sul davanti, dove si ferma un lembo tra le braccia⁹⁶⁵. Evidenti sono le differenze, riferite «especialmente a la policromía y al trabajo de las telas, más redondeadas y sin tanto dinamismo como las del maestro de Saragnano», che consentono di distanziare di poco l'inserimento dell'*Inmaculada* nel suo catalogo, individuando l'artefice proprio nel diretto

⁹⁶⁴ Si veda Ivi, p. 82 con particolare riferimento a BORRELLI 2005b, p. 19, fig. 25; DI LIDDO 2008, pp. 98-100, 127, fig. 46-47 con bibliografia precedente.

⁹⁶⁵ Sull'*Inmaculada* di Almeida si veda la scheda di J.A. Rivera de las Heras in ZAMORA 2001, pp. 596-575; ESTELLA 2007, p. 103; MORAL 2015, p. 99; mentre per la figura ad Antequera si rimanda alla scheda di P.A. Galera Andreu in SERRANO ESTRELLA 2017, pp. 90-91 con bibliografia precedente.



162. N. De Mari, *Immacolata*, Sant'Angelo a Fasanella, chiesa del convento di San Francesco.

erede Nicola De Mari⁹⁶⁶. Le affinità fisionomiche con la *Santa Barbara* di Corleto Monforte consentono di fissare agli anni Venti l'esecuzione della statua spagnola, in quanto esempio maturo dell'aderenza all'accademizzazione solimenesca.



163. N. De Mari, *Madonna delle Grazie*, Rogliano Cuti, chiesa di Santa Maria.

Di poco successiva è l'*Immacolata Concezione* (fig. 162) in San Francesco a Sant'Angelo a Fasanella, che doveva presentare «otto angeli nella pedagna della stessa mano e di legno inverniciati»⁹⁶⁷. Il modello di riferimento è quello avellinese di Nicola Fumo, oggi in Duomo, sia per le decorazioni in oro sia per l'ampio manto, che avvolge la Vergine e si rigonfia verso il basso a sinistra, da cui però diverge per la considerevole massa nuvolosa definita da coni ovattati e spiraliformi⁹⁶⁸. Nel corso del secondo decennio del secolo, De Mari giunse alla definitiva adesione ai caratteri di stampo rococò, evidente nella posa affettata - quasi bloccata in un'esclusiva visione frontale - della *Madonna delle Grazie* (fig. 163) di Rogliano⁹⁶⁹, nella vezzosa definizione delle epidermidi o, ancora, nella netta modulazione delle pieghe delle vesti in conformità ai canoni pittorici solimeneschi, come si

evincesce dal confronto con la *Madonna con Bambino e santi* in collezione Harrach (fig. 164)⁹⁷⁰.

Stimolante è la trama di rimandi, sottolineata da Borrelli⁹⁷¹, tra la Calabria e la bassa Irpinia, dove sull'altare maggiore della chiesa di Santa Maria della Sanità a Santa Lucia di Serino

⁹⁶⁶ Si veda la scheda di N. Prieto Jiménez, F. Serrano Estrella in SERRANO ESTRELLA 2017, p. 82.

⁹⁶⁷ AVINO 2003a, p. 278

⁹⁶⁸ Si rimanda a MEROLA 2017a, p. 108.

⁹⁶⁹ La commissione è documentata da una polizza edita in RIZZO 1985, p. 30, doc. 38.

⁹⁷⁰ Si veda PAVONE 1997, p. 153, fig. 56.

⁹⁷¹ Si rimanda a BORRELLI 2009, p. 69.



164. F. Solimena, *Madonna con Bambino e santi*, Schlossmuseum Rohrau, collezione Harrach.

troneggia la *Madonna con il Bambino* che, per quanto non prescinda dalla plausibile collaborazione del giovane De Mari, è documentata quale opera di Nicola Fumo⁹⁷². La figura



165. N. De Mari, *San Francesco d'Assisi*, Moliterno, chiesa di Santa Croce.

denota, infatti, una prima applicazione del maestro alle novità accademiche introdotte da Solimena già nel passaggio di secolo, declinate poi in leziose forme da De Mari.

Tuttora non identificati, sebbene documentati da diverse polizze di pagamento, sono un *Sant'Antonio di Padova* (1727), un'*Immacolata Concezione* realizzata per la congregazione del casale di Melito (1729), un *San Antonio Abate* (1732) e una statua della *Vergine della Purificazione* commissionata dall'omonima confraternita di Ceglie del Campo (1732)⁹⁷³. Attestata al 1735 è, invece, la *Santa Sofia* (fig. 166) dell'omonima cappella di Altavilla Silentina, oggi in Sant'Egidio, che ricalca i moduli compositivi della *Santa Teresa* del convento di Santa Ana a Sevilla, della fase tarda di Fumo, e consente

di considerare il progressivo integramento al maestro⁹⁷⁴. La seriazione dei modelli è confermata anche dalla *Madonna con Bambino* della chiesa di Santa Maria della Neve a Sala⁹⁷⁵, replica dell'analogo soggetto a Santa Lucia di Serino ma decisamente prossima nei lineamenti fisionomici alla *Santa Sofia* tanto da

⁹⁷² La controversa commissione è stata ricostruita su base documentaria in RIZZO 2011, pp. 217-218, si veda inoltre MARAZZINI 1993, pp. 79-80; ROSSI 2006, pp. 526-527; LEPORE 2010, pp. 51-55; BORRELLI 2018, pp. 290-291.

⁹⁷³ Si veda in APPENDICE DOC. 117.

⁹⁷⁴ Si rimanda a MEROLA 2017a, p. 108.

⁹⁷⁵ Si veda SBEAP AV, Sala fraz. di Serino, chiesa di Maria Santissima della Neve, scheda OA/I 1500657289 di E. Spena, G. Muollo 1993 (ArtPast/2005 P. Mercadante).



166. N. De Mari, *Santa Sofia*, Altavilla Silentina, cappella Santa Sofia.

far pensare per l'esecuzione a una personalità della cerchia di Nicola De Mari, forse proprio il nipote che prediligeva imitare i prototipi della sua bottega.

La carriera dello scultore si profila lunga e produttiva come testimoniano le opere finali datate agli anni Quaranta del Settecento, come il *San Felice da Cantalice* (1739) della Trinità a Vietri di Potenza, posto in relazione da Borrelli con le numerose figure della chiesa, e il *San Francesco d'Assisi* (fig. 165) in Santa Croce a Moliterno⁹⁷⁶, dove l'artista sembra recuperare uno spiccato naturalismo, specie nella definizione anatomica, ma privandolo della carica barocca come si evince nella compostezza della figura e nella gravità delle pesanti pieghe del saio. Gli ultimi anni lo videro prima coinvolto nella gara d'appalto per «li lavori d'intagli, e sculture che bisognano nella poppa, e proda» dell'imbarcazione del capitano Tisi⁹⁷⁷ e, in seguito, nell'esecuzione di una *Sant'Anna a mezzo busto con Maria Vergine in braccio* (1741), purtroppo tuttora non identificata⁹⁷⁸.

La produzione di Nicola De Mari dopo il primario affiancamento a Fumo e a moduli di matrice barocca si orienterà verso cadenze “classicizzate” introdotte da Francesco Solimena e ampiamente diffuse dai seguaci. Questi risvolti rendono particolarmente interessante il suo profilo, contraddistinto fin dal principio da una calzante ripresa dei modelli del maestro, poiché consente di seguire da vicino le dinamiche imprenditoriali di uno dei principali studi di statuaria lignea policroma, che dal tardo Seicento condizionò il gusto della committenza per quasi un secolo.

⁹⁷⁶ Cfr. BORRELLI 2005b, p. 31; la scheda di F. Aruanno in MATERA, POTENZA 2009, p. 159.

⁹⁷⁷ La notizia è stata recuperata in un atto notarile da Ruotolo da cui l'offerta vincente fu quella dell'intagliatore Francesco Bojano. Si veda RUOTOLO 1979, p. 263, doc. 10.

⁹⁷⁸ Il pagamento è segnalato in RIZZO 1985, p. 30, doc. 41.

APPENDICE.

Abbreviazioni:

ASDNa = Archivio Storico Diocesano di Napoli

ASDSa = Archivio Storico Diocesano di Salerno

ASPSSBa = Archivio Storico Parrocchia Santissimo Salvatore di Baronissi

ASNa = Archivio di Stato di Napoli

ASBNa = Archivio Storico del Banco di Napoli

ASPMMNa = Archivio Storico Pio Monte della Misericordia di Napoli

NICOLA FUMO

1. ASBNa, Banco e Monte della Pietà, giornale copiapolizze, matr. 662, 22 febbraio 1673, D. 10.

Al Signor Duca di Flumeri ducati diece, e per lui a mastro Nicola Fumo disse esserno in conto di tre statue, che dovrà fare due di sante vergini, et una di una santo martire con le teste e mani colorite e lo mancante d'oro sgraffite e dette statue una dovrà esser d'altezza con la pedagna e diadema di palmi tre, l'altre due di mezzo busto al naturale; quali statue li dovrà consignare d'ogni perfetione d'arte per li restante mese di marzo, e dette statue dovranno havere l'occhi di cristallo per li quali si sono convenuti pagarli ducati 24 e per lui a Francesco Romano per altritanti.

[MEROLA 2017b, p. 83]

2. ASBNa, Banco e Monte della Pietà, giornale copiapolizze, matr. 711, 9 settembre 1676, D. 20.

Al Monastero di Santa Maria della Provvidenza ducati 20. E per esso a mastro Nicola Fumo per caparra et a conto di ducati 60 per il prezzo e fattura di un *Crocifisso* di teglia che detto mastro Nicola fra il termine di mesi 4 dalli 31 agosto 1676 numerandi s'impegna di consegnare al loro Monastero di palmi 7 di tutta perfetione con la Croce di noce di palmi 16 con li monti dove appoggia detta Croce, dichiarando che tutto il legname che bisognerà tanto per il *Crocifisso*, quanto per la Croce, Monti, Morte e Cartoccio incluso nella summa di ducati 60.

[NAPPI 1982, p. 205]

3. ASBNa, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, 15 dicembre 1676, D. 5.

A fra Ambrosio Pallante ducati cinque et per lui a Nicola Fumo scultore e detti sono in conto d'una statua di *Gesù crocefisso* che detto Nicola scolpisce per servitio del padre maestro Tommaso Ruffo di Bagnara.

[PICONE 1993, p. 221]

4. ASBNa, Banco e Monte della Pietà, giornale copiapolizze, matr. 721, 7 maggio 1677, D. 16. Nicola Fumo riceve 16 ducati a compimento di ducati 66 per il suddetto *Crocifisso*.

[NAPPI 1982, p. 206]

5. ASBNa, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 602, 30 agosto 1679, D. 10, p. 98.

A Giovanni Battista Cemino, ducati 10 a Nicola Fumo, scultore a conto di ducati 20 intero prezzo di una mezza statua di *San Vito* con sua pedagna e due braccia a parte che doverà fare e lavorare di tutta perfezione e indorare e colorire et finire con lode di esperti, con le circostanze, altezza e modo notate in una carta firmata da loro con detto Nicola una delle quali si conserva da lui e l'altra da detto Nicola e poi le debba accomodare in cassette di tavole per tutta la fine di ottobre prossimo venturo corrente anno 1679.

[RIZZO 1984, p. 385]

6. ASBNa, Banco e Monte della Pietà, giornale copiapolizze, matr. 761, 2 gennaio 1680, D. 25.

A Don Antonio Minutillo ducati venticinque e per lui a Nicola Fumo scultore, disse esser in conto de ducati 50 che li deve per il prezzo concordato fra loro di *due puttini che doveranno tenere l'arme della sua famiglia* nella sua cappella nella chiesa di Santa Maria maggiore de Conventuali Regolari minore di questa città, quali puttini doveranno essere di legno di teglia [...] senza concavità dentro, et di legno secco ben staggionato alti palmi quattro senza la pedagna la quale anche doverà essere del istesso legno, et di altezza a proporzione, sicome anco doveranno essere alte quattro palmi le suddette armi di sua casa, et de medesimo legno con l'impresa scolpita in mezzo de rilievo della sua famiglia con la croce di San Giacomo tutto compite di metalli quali suddetti puttini, et arme doverà detto Nicola dopo finite stuccarle et dipingerle a color di marmo bianco, et imbornirle a sue spese, con dipingere anco, et imbrunire a color di marmo rosso la croce di San Giacomo, havendoli promesso di darli di tutte finite al [...] del corrente mese di Gennaro per collocarle nel altare il giorno [...] della festività della purificazione con patto espresso che doverà farle con ogni perfezione che ricerca l'arte, e quando non saranno fatte in detta forma che esso Don Antonio non sia tenuto a pagarli il detto prezzo ma quello si giudicherà dalli esperti o' consoli del arte, et di più anco con un altro patto e conditione espressa concordata fra loro che essendo tanto li suddetti puttini, quanto le suddette arme stimate più delli ducati 50 che esse Don Antonio non sia tenuto a darli altra cosa più, ma essendo stimati meno, che esso possa ritenerseli dalla suddetta summa delli ducati 50 quella summa che sarà giudicata con dichiarazione che li restanti ducati 25 non doverà darceli sin tanto

che non saranno finiti, et collocati da detto Mastro Nicola all'altare di detta Cappella, e Revisti dalli suddetti esperti con firma del detto Nicola Fumo.

[INEDITO]

7. ASBna, Banco del SS. Salvatore, giornale copiapolizze, matr. 238, 3 gennaio 1680, D. 2.

Ad Andrea de Ponte, ducati due et per lui a mastro Nicola Cristiano a comp.to di d. cinque atteso tre ne ha ricevuti contanti, et sono in conto di d. 640 promessoli per la stuccatura di una parte della chiesa di Santa Maria maggiore, et per lui a Nicola Fumo scoltore in conto di d. cinquanta da esso promessoli per la scoltura dentro la chiesa di Santa Maria mag.re di questa città advertendo havere detto sino al presente in conto di detti d. 50 da esso ricevuti in più partite d. 30, et per lui al detto Rav.do per altritanti.

[RIZZO 1984, p. 385]

8. ASBna, Banco e Monte della Pietà, giornale copiapolizze, matr. 761, 13 febbraio 1680, D. 12.

A Nicola Fumo ducati dodeci, e per lui al Venerabile Monasterio di S. Caterina da Siena di questa Città, detti esserno in conto delli ducati 23, se li devono per l'annata finienda a 4 maggio 1680 per causa del piggione del primo appartamento tiene locato delle sue case site nella strada di forcella a detta ragione di ducati 23 l'anno in virtù di conto alle quali ducati, e per Girata di fra' Matteo Ponza Procuratore altrettanti Giacomo Riccardo per altrettanti, e per lui al Duca de Roscigno Don Francesco Villani a compimento di ducati 16, grana 3, atteso l'altri l'ha ricevuti contanti a compimento di ducati 17, grana 3, tari 19 perche l'altri sono per esattatione, detti per tanti esatti dall' Infrascritta di S. Angelo [...] per causa de fiscali che deve esigere per lo terzo di Agosto 1679, e per lui a Don Giosepe Capasso Conte delle Pastene et esserno in conto di quelli che li deve, e per lui a Giovanni Romualdo Far.a per altritanti.

[INEDITO]

9. ASBna, Banco e Monte della Pietà, giornale copiapolizze, matr. 759, 16 maggio 1680, D. 10.

A Don Antonio Minutillo ducati Dieci e per lui a Nicola Fumo, scultore. Quali glieli paga anticipati per sua cortesia in conto delli ducati 15, che li restò debitore per il compimento del prezzo delli *due puttini et imprese dell'armi di sua famiglia*, benché non siano finiti e collocati nell'altare di detta sua famiglia nella chiesa di Santa Maria Maggiore di questa città, secondo il patto che ne fece. Con dichiarazione che il detto pagamento non li possa portar pregiudizio, restando in piedi et in suo robore l'osservanze di tutte le condizioni e patti con il medesimo mandati nel primo pagamento che ne li fece nel medesimo suddetto banco e per lui a Nicola Molinaro per altritanti e per lui a Gaetano Solombrino per altritanti.

[NAPPI 1983, p. 323]

10. ASBNA, Banco di Santa Maria del Popolo, giornale copiapolizze, matr. 502, 3 gennaio 1681, D. 15.

Al Padre Fra Antonio della Torella ducati quindici e per esso à Nicola Fumo Mastro Statuario e sono à compimento di ducati trentacinque, atteso l'altri ducati cinque l'ha ricevuti contanti, e ducati quindici per il medesimo nostro Banco, quali sono per il prezzo di una statua di San Francesco fatta per servitio del Convento di San Francesco di Mirabella à sua sodisfazione; e con detto pagamento detto Nicola resta intieramente sodisfatto né deve conseguire altro da lui; né da detto Convento di Mirabella, e per esso à Nicola Pulcarelli per altrittanti.

[INEDITO]

11. ASBNA, Banco di Sant'Eligio, giornale copiapolizze, matr. 434, 7 gennaio 1681, D. 6.4.5.

A frà Pavolo Santi Nicola ducati 6 tarì 4 grana 5 e per lui a Nicola Fumo e sono à compimento de ducati quaranta; attesi l'altri ducati 33.15 per detto compimento l'ha ricevuti da lui in più volte parte per banco parte di contanti e detti ducati 40 sono in conto del prezzo d'una statua di San Gennaro che l'hà dà consignare secondo l'appuntato è patto fatto fra lui e l'detto et per lui altrittanti Giacomo Antonio Capullo per altrittanti.

[INEDITO]

12. ASBNA, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 615, 29 gennaio 1681, D. 3, p. 171.

A Giovanni Battista Cimmino ducati tre, e per lui a mastro Giuseppe Puglia disse se li pagano d'ordine e per conto di Nicola Fumo scoltore, delli restanti ducati 5; che doveranno corrisponderli de ducati venti; per la medesima statua di santo Vito et due braccia, indorate Graffiata et perfetionata à lode d'esperti dà consignarsile, sin dall'anno passato; atteso l'altri ducati 15 = detto Nicola li riceve dà esso per il medesimo nostro Banco et se li pagano per conto di detto Nicola, et in parte del convenuto fra d'essi per detta indoratura e graffiatura et altro, di detta medesima statua e braccia; et per esso a Matteo Panscuto per altrittanti.

[INEDITO]

13. ASBNA, Banco di San Giacomo e Vittoria, giornale copiapolizze, matr. 430, 5 settembre 1682, D. 10, p. 206.

A Don Giovanni Pietro Cella ducati Diece et per esso a Nicola Fumo disse sono a compimento di ducati 25 atteso l'altri ducati 15 l'ha ricevuti da lui di Contanti et sono in conto di ducati 50 che sono agg. di pagarceli per due statue o per dir' meglio due mezze Statue ordnateli di fare

di Santa Teresa e Beato Giovanni della Croce et per esso a Giovanni Battista della Croce Maggio per altritanti et per esso al detto Pulcarelli per altritanti.

[INEDITO]

14. ASBNA, Banco e Monte della Pietà, giornale copiapolizze, matr.808, 11 gennaio 1683, D. 10.

A frà Giovanni Donato d'Andria ducati dieci, e per lui a Nicola Fumo, e sono per conto di ducati trentotto, intiero prezzo così convenuto fra di loro d'una statua di legname di teglia del Glorioso Padre San Francesco d'altezza palmi 6 e mezzo incluso con la pedagna franca di diadema quale doveva fare di tutta perfettione scolpita, e colorita in conformità del modello di creta, che s'obbliga fare à soddisfazione di Dionisio Lazzari, e quella osservazione in omnibus, e promette darla compiuta di tutta perfettione, per li 10 marzo del presente anno e li restanti ducati 28 promette pagarli, ciò è ducati 18 lavorando pagando e li restanti ducati 10 promette pagarceli compita, che sarà, e consignata detta statua, per lui a Nicola Molinaro per altrettanti.

[INEDITO]

15. ASBNA, Banco e Monte della Pietà, giornale copiapolizze, matr.810, 1 febbraio 1683, D. 6.

A frà Giovanni Donato d'Andria ducati Sei, e per lui a Nicola Fumo a compimento di ducati Sedici, atteso l'altri dieci l'ha ricevuti per nostro Banco, e sono in conto di una statua di legname, che in atto sta facendo del glorioso *San Francesco d'Assisi*, et il tutto in conformità della prima polisa di ducati Dieci pagati per nostro Banco alla quale se refere, e per lui ad Antonio Califano per altritanti.

[BORRELLI 2005b, p. 111]

16. ASBNA, Banco del SS. Salvatore, giornale copiapolizze, matr. 264, 1 marzo 1683, D. 6.

A frà Giovanni Donato d'Andria ducati 6 e per lui a Nicola Fumo a compimento di ducati 22 atteso gli altri ducati 16; l'ha ricevuti per il Banco della Pietà disse esserno in conto del prezzo d'una statua di legname che stà facendo per il Convento di Montella con il tutto in conformità, e patti della prima polisa, che hà ricevuto per il suddetto Banco della Pietà di ducati 10 a lui contanti con sua firmata.

[CATELLO 1997, p. 83]

17. ASBNA, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 635, 18 novembre 1683, D. 50, p. 446.

Al Padre Ambrosio Ortiz ducati cinquanta; e per lui à Nicola Fumo li paga per ordine del Padre Fra Gioseppe di San Tommase Procuratore Generale in Roma dei Padri Carmelitani Scalzi di

Spagna, disse in conto del prezzo d'una statua della Santissima Madre Teresa, che li stà facendo; et per esso à Don Francesco Falcone per altritanti; et per esso à Martio Campanile per altritanti.

[INEDITO]

18. ASBNA, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 636, 27 novembre 1683, D. 75, p. 678.

Al Padre Ambrosio Ortiz ducati sittanta cinque et per lui a Nicola Fumo e sono a saldo di ducati 125, atteso gli restano ducati 50, gl'hebbe da lui sotto li 4 del corrente mese per detto nostro Banco, quali ducati 125 gli paga per ordine del Padre frà Gioseppe di San Tommase Procuratore Generale In Roma de Padri Carmelitani Scalzi di Spagna, disse per prezzo di una statua della Gloriosa Santa Teresa e 4 altri puttini.

[INEDITO]

19. ASBNA, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 644, 8 novembre 1684, D. 30, p. 410.

Al Padre Ambrosio Ortiz ducati trenta; et per lui à Nicola Fumo à compimento de ducati 50; d'una statua di Sant'Anna, che l'ha lavorata; atteso l'altri ducati 20; l'ha havuti dà esso per il Banco del Popolo; et per lui à Matteo Panzuto per altritanti.

[INEDITO]

20. ASBNA, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 527, 2 dicembre 1684, D. 20, p. 371.

Al Padre Ambrosio Ortiz ducati Venti e per esso à Nicola Fumo, et sono per conto d'una Statua di Santa Anna che va lavorando per suo Conto e per esso a Mario Campanile per altritanti.

[INEDITO]

21. ASBNA, Banco e Monte della Pietà, giornale copiapolizze, matr. 840, 10 febbraio 1685, D. 12.

Al Padre Ottavio Caracciolo ducati dodeci, e per lui a Nicola Fumo per altritanti, e per lui à Nicola Molinaro per altritanti.

[INEDITO]

22. ASBNA, Banco e Monte della Pietà, giornale copiapolizze, matr. 851, 3 novembre 1685, D. 25.

Al Padre Ottavio Caracciolo del Giesù ducati venticinque e per lui a Nicola Fumo, a compimento de ducati centoventi in varÿ pagamenti; ed à conto de *vari lavori* nel Giesù nuovo, e per lui à Nicola Carminati per altrettanti, e per lui a Pierro d'Angeli per altrettanti.

[INEDITO]

23. ASBNa, Banco e Monte della Pietà, giornale copiapolizze, matr.847, 26 novembre 1685, D. 20.

Al padre Ottavio Caracciolo ducati 20, e per lui a Nicola Fumo, intagliatore, a compimento di ducati 140, a conto di *vari lavori* di diverse cappelle: del Santissimo Crocifisso, di Merlino, di San Carlo e dei Martiri; cioè sono puttini di stucco e teste di cherubini.

[NAPPI 1984, p. 334]

24. ASPMMNa, Bc. XV, fascicolo 5, 1685, ff. 192r-193r.

Esito 1685. Nota di spese fatte nella Cappella della Visitatione del quondam signor reggente Merlino nel Gesù Nuovo, per mano del padre Ottavio Caracciolo prefetto della fabrica, presentata all'illustri signori governatori del Sacro Monte della Misericordia, e prima al signor Duca di Flumeri deputato.

Al signor Nicola Fumo per quattro puttini che sostengono li ovati e cinque teste di cherubini _____ ducati 20.0.0.

[STARITA 2010-2011, p. 103]

25. ASNa, Notai sec. XVII, Nicola Antonio Collocola, scheda 550, prot. 16, 1686, ff. 469 e ss. Mastro Nicola Sartore stuccatore s'obbliga dare tutte le cappelle, et anco quelle degli organetti finite per tutto maggio, intendendosi la cappella dal cornicione di sotto la ferriata insino alla statua di sotto jl pilastro per prezzo di ducati tredici, et non facendola per detto tempo si contenti che se li levi da detto prezzo carlini trenta, con obbligo che le teste de' Cherubini li habbia da fare o Lorenzo Vaccaro, o vero Nicola Fumo, et che tutta la spesa de' Pipernieri, di Manipoli, anco per fattura de' palchi vada a danno di detto Nicola. Solo resta in obbligo alla Santa Casa di darli dentro la Chiesa tutti li legnami, et mascelli et fune che servono per gli anditi, la pozzolamma, polvere di marmo, calce, et gesso di presa che servisse per qualche arrepezzo, et pietre spacca toni con che habbia da fare detto lavoro con le carascie per tutti li luoghi dove servono, acciò non ci vengano, né chiodi, nè cannucchie, nè altri lignami, che debbia a spese proprie di detto Nicola pagare li pipernieri, che servono così per fare le dette carasce, come per scalpellare li piperni, mentre il piano dove deve andare la pittura, ò vero il quadro, ha da essere sfonnato, acciò la cornice non eschi da fora, et questo a giuditio degli Esperti et la spesa dei manipoli, et ogni altra cosa tutta a danno di detto Nicola, et che il lavoro habbia da essere

conforme jl disegno, et di tutta perfettione a giuditio et parere del nostro solito Ingegnerio Gennaro Pinto, et non essendo tale jn tutto, o jn parte, che si possa far rifare a spese, et danno di detto Nicola, quale s'obbliga fenire una cappella intiera, acciò giudicandosi di mutar qualche cosa, ò di cartoccio, ò di rabesco di puttino, ò di capitello si possa mutare, quale cappella poi resterà per mudello di tutto l'altre; et s'intende anco incluse quelle due cappelle laterali della porta grande della chiesa; statue o altro, non s'intenda obligato detto Nicola, ma solamente jl lavoro liscio ancorchè fusse di cornice. Avvertendo che le volte degli organetti non s'intendano con il disegno, ma in quella forma che meglio si consentirà, jl cornicione si debba riconoscere, mentre se per causa della bianca tura se non basterà fare una sceregata con la pelle si debba rifare. Nicola Sartore.

Ratificato et obligationis stucco rum prò S. Domo SS. Annuntiate et Nicolorum Sartore, et Alexandrum Paganellum.

Eodem die vigesimo nono mensis Aprilis 1686 Neapolis [...]

(ff.514-515) Promission stuccorum pro Domo SS.me Annuntiate. Eodem die vigesimo quinto mensis Maij 1686 Neapoli. Constituiti nella presenza nostra, il signor Lorenzo Vaccaro, e Nicola Sartore..., i quali promettono, e s'obligano di fare gli Angoli, e tutto il voto delle cappelle della Chiesa della Santissima Annuntiate di questa Città di stucco di rilievo, e mezzo rilievo di Profeti, Sibille con Angioletti, e Nuvolati con scudo, festoni in mezzo, come meglio parerà nelli modelli che si formeranno da esso medesimo Signor Lorenzo [...].

[CATELLO 1990, pp. 77-78]

26. ASBNa, Banco e Monte della Pietà, giornale copiapolizze, matr. 868, 30 agosto 1686, D. 5. A Fra Francesco della Croce, ducati 5 e per lui à Nicola Fumo in conto di ducati 25 che l'è obligato pagarli per una testa della Santissima Vergine, et un'altra di San Giuseppe à misura de sei palmi con loro mani, ed un bambino Giesù à proportionone, tutte trè di tutta perfettione; e non essendo tali lui non li habbia da ricevere e l'habbia da restituire detti ducati 5, e si pigli à questo fine il tempo sino alla vigilia dell'Assunta, e non portandoli per detto li debbia pagare in luogo di detti ducati cinque, dieci scudi così convenuti, e per lui à Pietro d'Angeli per altritanti.

[INEDITO]

27. ASBNa, Banco del Santissimo Salvatore, giornale copiapolizze, matr. 319, 8 giugno 1689, D. 16.3.

Al Padre Francesco della Croce ducati sedici tarì 3 e per lui a Nicola Fumo per conto de due bambini di casa e per lui a Gioseppe Ricciardi per altritanti, e per lui al canonico Giovanni Prospero delli Buccaro per altritanti, e per lui ad Antonio Buonocore per altritanti.

[INEDITO]

28. ASBNA, Banco Ave Grazia Plena, giornale copiapolizze, 4 luglio 1689, D. 50.

Suor Maria Dorodea di Bologna paga ducati 50, a Nicola Fumo in conto delle due statue di legno che dovera fare per servitio del Monistero di San Giovanni Battista, cioè una di *San Michele Arcangelo* et l'altra dell'*Arcangelo Custode* iusta il modelo et obbligo.

[D'ADDOSIO 1914, p. 851]

29. ASBNA, Banco e Monte della Pietà, giornale copiapolizze, matr. 920, 29 marzo 1690, D. 30.

A Suor Maria Dorodea di Bologna ducati trenta e per lei a Nicola Fumo a compimento di duacti 190 intero prezzo di due Statue di legname per lui fate per la Chiesa del Monastero di San Giovanni Battista delle Suore Monache di questa Città, mediante instrumento seu obliganza della Bagliava rogato per mano Notaro Nunziantè Grimaldi e con detto pagamento resta detto Nicola interamente sodisfacto di detto prezzo ut supra danno per rotta e casa da obbliganza, atteso di ducati centosessanta per detto compimento l'ha ricevuti in più partite per mezzo di Banco e per lui a Gasparo Cangiano per altrettanto.

[DI LIDDO 2008, p. 56]

30. ASBNA, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 700, 27 luglio 1690, D. 50, p. 950.

A Suor Dorotea di Bologna, D 50 a Nicola Fumo e li paga di propri denari in nome della Reverenda Madre Suor Maria Teresa Carafa, Priora del Monastero delle monache di San Giovanni Battista per caparra delli 160 convenuti pagarseli per intero prezzo delle due statue che dovrà fare di tutta perfezione per servizio della chiesa di detto Monastero, una di *San Nicola* con le insegne vescovili e l'altra di *San Giuseppe col Bambino* in braccia e verga fiorita di palmi 8.

[RIZZO 1984, p. 387]

31. ASDNA, S. Visita Cardinale Cantelmo, Vol. IV, anno 1692, n. 67, p. 307t.

Però nella moderna Cappella seu Oratorio vechio del Santissimo sotto il 21 di Marzo nell'anno 1692 vi ho comprato un *Crocifisso* spirante docati 50 fatto per mano di Nicola Fumo scultore, e l'ho ricevuto per mano del mio Padre Don Antonio Torres dei pij Operaij, in San Nicola della Carità e in detta Cappella vi ho riposto detto Crocifisso, con tela torchina granne sotto per coprire detta pittura e fresco, et in detto altare vi è ogni lunedì di tutto l'anno privilegiato per septennium come dal suo Breve Apostolico appare.

[LOFFREDO 1972, p. 195]

32. ASBNA, Banco dei Poveri, giornale copiapolizze, matr. 706, 3 gennaio 1695, D. 3.2.5.

A Pietro Moscato, ducati 3, tarì 2 e grana 5 a Nicola Fumo a compimento di ducati 180 atteso l'altri ducati 176 tarì 2 grana 15 esso Nicola l'ha ricevuti in diverse volte, prezzo intero di una Statua grande di legno del glorioso *San Nicola di Bari* e di tre Bottini dentro d'uno Barrile del miracolo del glorioso santo, da esso consignati per erigerli una cappella dentro la chiesa del monastero di San Francesco dei padri riformati della terra di Serino (Avellino) in provincia del Principato Ultra, con dichiarazione che detti ducati 180 sono non tanto per le fatiche e manufatture di detto Nicola nel formare la statua, Bottini, Barrile, ma anche per il Pastorale indorato e impresa indorata del suo Cognome, per una pedagna indorata e per ogni altra spesa di oro, pittura, legno, colori ed altro occorso per li finimenti di detta Statua e detto Nicola resta interamente soddisfatto.

[RIZZO 1984, p. 387]

33. ASBNA, Banco Ave Gratia Plena, giornale copiapolizze, 19 aprile 1695, D. 54.

Al Padre Don Maurizio Filangieri dei Pii Operaii paga ducati 54, e per lui a Nicola Fumo Scultore a compimento di ducati 100 pel prezzo della fattura, scultura e miniatura d'un *Crocifisso* di legno con l'hasta di noce et con tutti li suoi finimenti e con detti ducati 100 resta intieramente soddisfatto per detta opra, in tal maniera, chè per detta causa non resta à conseguire altra da esso dalla loro Casa di San Nicola a Toledo.

[D'ADDOSIO 1914, p. 851]

34. ASBNA, Banco e Monte della Pietà, giornale copiapolizze, matr. 1051, 1 febbraio 1698, D. 30.

A Filippo Muscato, ducati 30 e per lui a Nicola Fumo Maestro Scoltore a compimento di ducati 90 atteso li restanti 55.2.10 l'ha esso Nicola ricevuti dal Dott. Fisico Gabriele de Filippo nel modo e forma che si contiene nella Partita del Banco del Popolo di 25 in testa di Francesco Sorice, girati al suddetto Gabriele e da esso Gabriele ad esso Nicola e sono a saldo e final pagamento della Statua sotto il titolo di *Santa Maria della Sanità* che precedentemente come da Albarano sottoscritto così da esso Nicola come dal suddetto Gabriele in data 31 dicembre 1691 s'obbligò esso Nicola a dover fare nella forma, qualità, condizione e requisiti contenuti in detto Albarano che doveva completare per tutto il mese di febbraio 1692, per il prezzo di 75 ducati, e poiché si è dilatata da esso Nicola di consegnarla compiuta, ha richiesto a lui doversi procurare di farle dare il compimento, unita con qualche altra summa maggiore stante il valore maggiore di detta Statua, ed esso Filippo Muscato per compiacere e far cosa grata ad esso Nicola, e perché sapeva realmente come detta statua sia delle Monache del monastero di S. Lucia della Terra di Serino (Avellino), dell'ordine di S. Francesco, del titolo di S. Maria della Sanità, si è intromesso a subire le differenze agitate tra detti Gabriele e Nicola nel S.C. nella

Banca del Maestro d'Atti Figliola, appresso il scrivano Romano, intitolato il processo pro Artis Medicinae Doctore Gabriele de Filippo contram Nicolaum Fumo, e nonostante s'era convenuto il prezzo di ducati 75, si è col parere di Esperti, attenta la convenzione contenuta in detto Albarano, unito con la spesa a fatto detto Monastero, per far compiere detta Statua, di dare ad esso Nicola altri ducati 15 più il pattuito nel suddetto Albarano, per la qual somma, essendo detto Nicola rimasto contento, e di voler consegnare ad esso Filippo detta statua al fine di mandarla alle suddette Monache, purché prontamente li pagasse li suddetti 34.2.10, intanto esso Filippo glieli paga di suoi danari, in nome e parte del suddetto Monastero ed all'hodierna Abbadessa Suor Caterina Muscato, per doverseli recuperare al suddetto Monastero [...].

[RIZZO 2011, p. 217]

35. ASBNA, Banco e Monte della Pietà, giornale copiapolizze, matr. 1068, 24 gennaio 1699, D. 10.

A Don Giuseppe Origlia, ducati 10 e per lui a Nicola Fumo maestro scultore a compimento di ducati 35 atteso li altri li ha ricevuti il medesimo per nostro banco e altri di contante, e sono in conto di *due medaglie* che deve fare in marmo l'una con l'effigie del signor Gurello Origlia e l'altra con l'effigie di don Martio Origlia suo fratello, di ogni bontà e perfezione e per lui a Nicola Ghetti per altritanti.

[RIZZO 2001, p. 227]

36. ASBNA, Banco e Monte della Pietà, giornale copiapolizze, matr. 1069, 6 febbraio 1699, D. 10.

A Don Giuseppe Origlia ducati 10 e per lui a Nicola Fumo a compimento di ducati 45 in conto di *due midaglie* che deve fare una con l'effigie del Signor Girello Origlia; e l'altra con l'effigie di don Antonio Origlia suo fratello, in marmo di tutta Sua soddisfazione dovendo stare al pareri degli esperti di tale professione, e per lui a Gennaro Pericola per altrettanti.

[DI LIDDO 2008, p. 61]

37. ASBNA, Banco del SS. Salvatore, giornale copiapolizze, matr. 466, 7 maggio 1703, D. 4.10.

A Lonardo de Crescienzo ducati quattro tarì 10 e per esso a Girolamo Genatiempo pittore disse esserno a compimento di ducati otto, atteso altri ducati tre tarì 10 grana 4 l'have ricevuti, e tutti sono per l'intero prezzo delle pitture per esso fatte nel fondo e cielo di due cassotti d'ebano negro dove si dovevano riponere due statue una dell'*Assunta* e l'altra di *Santa Rosa da Lima* fatte dal scultore Nicola Fumo, e con detto pagamento resta interamente sodisfatto ne deve conseguire cosa alcuna, et con sua firma a lui contanti.

[PAVONE 1997, p. 414]

38. ASBNa, Banco del SS. Salvatore, giornale copiapolizze, matr. 465, 11 maggio 1703, D. 34.4. A Lonardo de Crescenzio ducati trentaquattro, tarì 4 e per lui a Nicola Fumo scultore disse esserno a compimento di ducati centotrentacinque, atteso l'altri ducati cento per detto compimento l'ha ricevuti de contanti, e tutti sono per l'intiero prezzo di due immagini seu statue di legname, cioè una dell'*Assunta con cinque pottini*, e tre teste di carobini con pedagna indorata, e detta statua colorita e miniata ad oro fini, et il manto doltra marina anche fino di tutta perfettione, e d'altezza palmi tre in circa, e un'altra di *Santa Rosa di Lima* della medesima altezza con il bambino Giesù nel seno con un angellotto sopra la pedagna con il giglio in mano similmente colorita, et miniata, et ambe statue fatte di mano del suddetto Nicola Fumo, e con detto pagamento resta il medesimo intieramente sodisfatto ne deve conseguire cosa alcuna restando però detto Nicola tenuto et obligato consignar dette due statue nelle loro cassette di legname, et in cascione quando haverà da imbarcare per Spagna, e per lui al Venerabile Convento di San Luise de Palazzo del ordine de Minimi a compimento di ducati settanta, atteso l'altri ducati per detto compimento sono stati da lui pagati per banco de contanti, e detti ducati settanta sono per una annata d'affitto finita alli 4 del corrente per causa di un quarto di casa inferiore con porta, sala e giardino di detto convento di sotto la Solitaria dove abita e resta detto convento sodisfatto di tutte l'altre annate passate, e per fra Nicola Fontana procuratore e fra Clemente del Atripalda per altrettanti.

[PASCULLI FERRARA 1998, pp. 734-737]

39. ASBNa, Banco del SS. Salvatore, giornale copiapolizze, matr. 468, 20 settembre 1703, D. 20.

A Don Gasparre Pinto y Mendoza, ducati 20, e per lui a Don Gregorio Pinto suo figlio per altrettanti, e per lui a Nicola Fumo Scultore a conto di ducati 50. Così convenuto fra di loro per il prezzo d'una Statua di legname, che doverà farli per servitio della sua Cappella; che in atto sta facendo nella sua casa, quale Statua, doverà essere d'Altezza di palmi 5 franca di pedagna, e detta Statua doverà rappresentare la figura della *Madonna Santissima del Carmine* col putto in braccio, quale doverà essere di tutta perfettione e bontà, colorita d'ottima maniera con manto azzurro et oro dove potrà caminare, ed dichiaratamente che detta statua gli si debba consegnare alli 15 di novembre prossimo venturo, e li restanti trenta, consegnarli doppo, e con firma del suddetto Don Nicola Fumo a Francesco Airisano per altrettanti.

[RIZZO 1983, p. 224]

40. ASBNa, Banco del Santissimo Salvatore, giornale copiapolizze, matr. 470, 20 ottobre 1703, D. 50.

A Lonardo de Crescienzo ducati cinquanta e per lui a Nicola Fumo Scultore dite esserno a compimento di ducati 120 convenuti pagarseli per l'intiero prezzo di due statue una di *Sant'Anna e la Madonna* con un Angelino nella pedagna e l'altra di *San Giovanni e il bambino*, e due Angeli attaccati ad un dattilo che doverà consegnarli finite, et perfezionate di tutto, et incassate per posserli inviare in Spagna al suddetto Reggente Don Michele de Sacca dal quale gli n'è stata data la commessa, atteso gl'altri ducati settanta per detto compimento l'ha ricevuti parte in contanti e parte in poliza per il medesimo nostro Banco.

[INEDITO]

41. ASBNA, Banco del Santissimo Salvatore, giornale copiapolizze, matr. 476, 3 gennaio 1704, D. 6.

A Don Gasparre y Mendozza ducati 6 e per esso a Don Gregorio Pinto e per altrettanti a Nicola Fumo Scultore a compimento di ducati 50 atteso l'altri ducati 44. L'ha ricevuti parte in contanti e parte in polize di Banco. Dite esserno per saldo e final pagamento di una statua della *Madonna SS. Del Carmine* già mi ha consegnato, e con tale pagamento resta da lui intieramente soddisfatto non dovendo da lui conseguire cosa alcuna per tal causa.

[PASCULLI FERRARA 1998, pp. 734-737]

42. ASBNA, Banco di San Giacomo e Vittoria, volume dei bancali, 6 maggio 1704, D. 30.

Noi Governatori del Banco di S. Giacomo e Vittoria facciamo fede di tenere creditore presso nostro Banco il Signor Nicola Fumo in ducati trenta de quali poterà disporre per suo piacere con la restituzione de la presente.

Napoli 4 Maggio 1704

E per me li suddetti ducati trenta li pagarete al Venerabile Monastero di San Luiggi di Palazzo dell'ordine di San Francesco di Paolo dite sono a compimento di ducati 35 che l'altri ducati 5 l'ha ricevuti contanti e sono detti ducati 35 per il semestre maturato all'ultimo di Aprile prossimo passato del corrente anno millesettecento e quattro della pigione d'una sua casa sita al largo della Real Chiesa della Solitaria, affittatami alla ragione di ducati 70 l'anno, convenuti pagarsi da me ogni sei mesi, la metà e con questo pagamento resta intieramente soddisfatto del passato.

Napoli 6 Maggio 1704

Nicola Fumo

[INEDITO]

43. ASNA, Monasteri soppressi, S. Luigi di Palazzo, introito-esito aprile/giugno 1704, fascicolo 4189, p. 532.

Terzo conto del reverendo Padre Ferdinando Pettenati:

Per regalo di pesce a Mastro Nicola Fumo croci, e pennelli per accomodare la statua della Cappella grande di *San Francesco*.

[INEDITO]

44. ASBNa, Banco di San Giacomo e Vittoria, volume dei bancali, 5 luglio 1704, D. 10.

Noi Governatori del Banco di S. Giacomo e Vittoria facciamo fede di tenere creditore presso nostro Banco Pietro Antonio Sampogna in ducati diece de quali potrà disporre per suo piacere con la restituzione de la presente.

Napoli 4 Luglio 1704

E per me li suddetti ducati diece li pagarete al Signor Nicola Fumo e dite di esser in conto di ducati 50 per prezzo di ducati 50 d'una statua della *Madonna Santissima de sette dolori* di legno alta palmi sei colorita si la carnatura come le vesti con prefilo d'oro atorno l'orli della veste quale doverà fare per la fine d'agosto prossimo venturo del corrente anno 1704 dve mi obbligo pagarla suddetta suma delli restanti ducati 40 ad complimento come anco seli regalerando da me 50 rotoli di frutti di dispensa.

Napoli 5 Luglio 1704

Pietro Antonio Sampogna

E per me li pagarete a Nicola di Mari per altrettanti

Nicola Fumo

[INEDITO]

45. ASBNa, Banco del Santissimo Salvatore, giornale copiapolizze, matr. 476, 28 luglio 1704, D. 10.

A Don Agostino Baglione ducati diece, e per lui a Don Pietro Antonio Sampogna per altrettanti e per lui a Nicola Fumo, dite esserno a compimento di ducati 20, atteso l'altri 10. L'ha ricevuti per il Banco di S. Giacomo con fede di credito in testa sua, e detti esserno in conto d'una statua della *Madre SS. Di sette Dolori*, con le conditioni dichiarate nella o vero in quella girata, e per esso a Giovanni Curto per altrittanti.

[PASCULLI FERRARA 1998, pp. 734-737]

46. ASBNa, Banco di San Giacomo e Vittoria, giornale copiapolizze, matr. 563, 12 novembre 1705, D. 50.

A Francesco Ardia ducati 50 et per esso a Nicola Fumo che paga in conto de ducati 160 e sono per il prezzo fra di loro convenuto d'una statua che dovrà farli di *Santa Maria Maddalena penitente*, contemplante un Crocifisso alle mani, dell'altezza al naturale di palmi 6 e mezzo,

oltre la pedagna, che dovrà essere di pero nero adornata decentemente d'intagli dorati e la statua tutta di legname parte nuda e parte coverta di panneggiamenti e capelli d'ottimo maestria, secondo l'esquisitezza solita uscir dalle sue mani, in conformità del modello da lui fatto e dimostratoli e disegno consignatoli che da esso si conserva, atteso d'altri ducati 110 sono convenuti di pagarglieli cioè ducati 50 quando sarà nella metà della sua perfettione la detta statua e gl'altri d.60 per compimento di detti d.160 consignata che l'havrà la statua sudetta fatta tutta a sue spese pedagna e crocifisso e similmente resta tenuto detto Nicola con la sua assistenza far incastonare la menzionata statua in tempo che dovrà mandarla a Madrid al signore marchese di Mesorada y de la Brena e con li suddetti patti fa il presente pagamento e non l'altro modo alla puntual osservanza de' quali e delle conditions di sopra espresse detto Nicola in vigor della presente resta obbligato per l'esecuzione del pattuito e convenuto fra di loro. E per esso a Matteo de Mari per altrettanti.

[NAPPI 1983, p. 57]

47. ASBNA, Banco di San Giacomo e Vittoria, matr. 571, giornale copiapolizze, 19 agosto 1706, D. 50, p. 37.

A don Francesco Ardia ducati Cinquanta e per esso a Nicola Fumo magnifico scultore, che sono a compimento di ducati 150 e sono per l'intero prezzo fra di loro convenuto di due statue di *Santa Maria Maddalena* l'una e *San Vincenzo Ferreri* l'altra, che li have a consegnare di tutta perfezione e bontà. E resta interamente sodisfatto delle dette due statue si bene fin hora non ce l'habbia consigliate.

[BORRELLI 2005b, p. 111]

48. ASBNA, Banco di Santa Maria del Popolo, giornale copiapolizze, matr. 744, 30 dicembre 1706, D. 50, p. 14.

A Frà Francesco Antonio Corrado ducati cinquanna e per esso a Nicola Fumo Scultore di statue, e diss'esserno proprio denaro del monastero S. Andrea della Terra dell'Auletta de PP minori Convennuali per le due statue, che detto Nicola Fumo stà facendo del Glorioso *San Andrea Apostolo*, e *San Antonio di Padova* per detto monastero come convenuto dall'Instrumento rogato per mano di Notaio Gambardella di Napoli al quale se refere e detti ducati 50 sono a compimento di ducati 20, atteso l'altri ducati 20 detto Signore Nicola l'ha ricevuti di contanti dal Padre Baccelliere Antonio Rosti dell'Abriola Guardiano del detto monastero dell'Auletta, e l'altri ducati 110 final pagamento de ducati 180 prezzo convenuto di dette statue due alì pagaramo dal detto monastero dell'Auletta al suddetto Nicola Fumo, nel tempo, che consegnerà le due statue di tutta perfettione finite secondo la serie del sopradetto Instrumento, al quale si refere e per suo a Nicola de mari.

[PASCULLI FERRARA 1998, pp. 734-737]

49. ASNa, Notai sec. XVII, Antonio Melvio, scheda 738, protocollo n.49, 1707, f.18r.

Per il presente albarano [...] noi sottoscritti Antonio d'Ombres, et Giacinto de Luca dichiaramo qualmente havedo Io predetto Giacinto da servire il Signore Nicola Fumo in servitii così domestici di sua casa, come in altri leciti, et honesti di giorno, e di notte, ad hore solite, e consuete, dubitando detto Signor Nicola, che talvolta detto Giacinto non habbia a commettere dolo, furto, o baratteria alcuna durante il tempo di detti servitii, che però per farlo star cauto, e sicuro della persona di me predetto Giacinto, promettemo, e ci obliamo in solidum, che esso predetto Giacinto [...] nel caso che commettesse, che Dio non voglia, dolo, o furto o danno, Io sottoscritto Antonio prometto, e mi obliho sodisfare il danno patito a detto Signor Nicola nel proprio nome [...].

[BORRELLI 2005b, p. 111]

50. ASBNA, Banco del SS. Salvatore, giornale copiapolizze, matr.538, 10 aprile 1710, D. 10.

Al dottor Nicola Mauriello ducati dieci, e per lui a Nicola Fumo e disse esserno in conto di ducati trenta intiero prezzo d'uno mezzo busto dal medesimo faciendo del Glorioso martire *San Lorenzo* con pedagna intagliata di mezzo palmo di altezza, il quale mezzo busto deva essere di palmi tre d'altezza, e la detta pedagna di più di detta altezza, e detto mezzo busto miniato d'oro, e d'ogni altra perfettione, e similmente detta pedagna intagliata ed indorata, e l'altri ducati 20 per resta delli ducati 30 intiero prezzo di detto mezzo busto da consigliarsi alla mettà del mese di Luglio prossimo venturo, che detto Nicola consegnerà detta statua complita ut supra e non altrimenti, et con sua firma a lui contanti.

[BORRELLI 2005b, pp. 111-112]

51. ASBNA, Banco del Santissimo Salvatore, giornale copiapolizze, matr.537, 23 giugno 1710, D. 6.4.8.

Al Dottore Candido Giardino ducati 6 tarì 4.8 e per lui a Nicola Fumo Scultore, disse pagarli in nome e parte del Venerabile Convento del Glorioso S. Antonio delli Reverendi PP Cappuccini della Terra della Castelluccia Provincia di Salerno. Di proprio denaro detto Convento esatto per carità e sono a compimento di ducati dieci, atteso gli altri ducati tre grana 12 l'ha ricevuti contanti, quelli ducati 10 sono a conto di ducati 50 prezzo convenuto per una statua da farsi del detto Nicola di sue proprie mani del Glorioso *Sant'Antonio con il suo Bambino* in braccio di palmi sei senza la pedagna, con tutto l'abito da Cappuccino, che doverà fare, e consegnare al Reverendo Padre Guardiano di detto Convento per tutta la fine di settembre 1710 quale statua doverà essere a soddisfazione di Frà Berardino di Massa Cappuccio residente in S. Efrimo

Nuovo e li restanti ducati 40 a compimento di ducati 50 pagarli in tempo, che si riceverà la suddetta statua con la sua pedagna da farsi l'una e l'altra dal detto Nicola, e consegnarla al detto Padre Guardiano nella forma e maniera che lamina a soddisfazione del detto Padre frà Berardino, e per lui a Giuseppe della Noce per altrittanti.

[MEROLA 2017a, p. 108; MEROLA 2017b, p. 84]

52. ASBNA, Banco di Sant'Eligio, giornale copiapolizze, matr. 766, 6 ottobre 1712, D. 45.

Al Signore Don Bartolomeo Rota ducati quarantacinque e per lui à Nicola Fumo detti sono in conto d'un Bambino, et una Concettione de legno intagliata, con sua pedagna, indoratura, colori, et altre guarnitioni, che si richiedono in conformità del loro appuntato e per lui a Domenico Ottavio Montorio per altrettanti.

[INEDITO]

53. ASBNA, Banco di S. Giacomo e Vittoria, volume dei bancali, 12 gennaio 1714, D. 15.

Noi Governatori del Banco di S. Giacomo e Vittoria facciamo fede di tenere creditore presso nostro Banco Don Carlo Maria Salluzzi in ducati quindici de quali potrà disporre per suo piacere con la restituzione de la presente.

Napoli 18 Novembre 1713

E per me li pagarete suddetti Ducati quindici a mastro Nicola Fumo sono con Ducati novanta ricevuti in due partite nel scaduto Dicembre nelli Banchi della Pietà, e del Salvatore in conto del prezzo seco convenuto per le tre figure che sta intagliando per la Chiesa di nostra Signora della Scavonia.

Casa li 12 Gennaro 1714

Don Carlo Maria Salluzzo

E per altrittanti a Ignatio Cacace

Nicola Fumo

[INEDITO]

54. ASBNA, Banco del Santissimo Salvatore, giornale copiapolizze, matr. 590, 19 febbraio 1714, D. 20, p. 215.

A Don Carlo maria Salluzzo ducati venti e per lui a Nicola Fumo Intagliatore, quali con docati centocinque ricevuti nelli Banchi della Pietà, di S. Giacomo, e di medesimo Banco alli 2 e 18 dicembre, et alli 12 di gennaio 1714 sono in conto del prezzo seco convenuto per le tre figure che sta facendo di *nostro Signore in croce*, di *nostra Signora* e di *S. Giovanni* per la Chiesa di nostra Signora della Scavonia, come appare da partita del Banco della Pietà, alla quale se refere e con sua firmata a lui contanti.

[INEDITO]

55. ASBNA, Banco di San Giacomo e Vittoria, volume dei bancali, 19 febbraio 1714, D. 25.

Noi Governatori del Banco di S. Giacomo e Vittoria facciamo fede di tenere creditore presso nostro Banco Don Carlo Maria Salluzzi in ducati venticinque de quali potrà disporre per suo piacere con la restituzione de la presente.

Napoli primo febbraio 1714

E per me li suddetti Ducati venticinque li pagarete a Don Nicola Fumo Scultore che con li Ducati centoventicinque ricevuti antecedentemente cioè ducati 50 à 2 Dicembre nel Banco della Pietà, ducati 40 à 18 di nel Banco del Salvatore, ducati 15 à 12 Gennaio nel Banco di S. Giacomo, e ducati 20 à 29 detto nel Banco del Salvatore costituiscono la somma di Ducati cento cinquanta sono per conto del prezzo seco convenuto nel modo e forma che viene espresso nello primo pagamento de 12 Dicembre prossimo passato al quale se refere.

Casa li 19 Febbraio 1714

Don Carlo Maria Salluzzo

Nicola Fumo

[INEDITO]

56. ASBNA, Banco e Monte della Pietà, giornale copiapolizze, matr. 1329, 5 aprile 1714, D. 50.

A Don Carlo maria Salluzzo ducati cinquanta, e per lui a Nicola Fumo Scultore sono in conto del prezzo come in appresso e con esso convenuto di tre figure alte ciascuna sei palmi, che si è obbligato fare intagliare nel leone, cioè un di *nostro Signore crocifisso in croce*, coronato di spine impiegato in più parti, et con lividore da capo à piedi grondante di sangue, languente, et in atto di profenire verso S. Giovanne du Mater sua, e con l'iscrizione sopra del capo greca, ebrea e latina impressa in rame indorato, et al piede della croce che doverà essere fatta di noce nera una testa di morte al naturale, l'altre due figure della *Beatissima Vergine* e di *San Giovanni adolorate* ambedie al vivo insieme, et in alcuna parte non mancanti quali tutte tre figure habbiano ad essere dipinte con colori fini esprimenti le parti iscoperte del corpo e li panni, dovendo il panno di medesime figure essere d'altra manno con li occhi di cristallo, e fatta di tutta perfettione per dovere soggiacere al sindacato di persone presenti si nella pittura, come nella scultura, e riconoscendovisi difetti tutto sia esso tenuto a riceverle, ò siano dette tre figure come sopra debba darle fenite per tutto febbraio prossimo passato 1714, e ciò per il prezzo seguendo fra detto tempo la consegna di dette tre figure a sua soddisfatione di ducati 200, e non pegnendo in detto tempo la perfettione come di sopra di detta opera per il prezzo di ducati 150 solamente, perché così tra loro è restato accordato con firma di detto Nicola Fumo.

[INEDITO]

57. ASBNA, Banco del SS. Salvatore, giornale copiapolizze, matr. 594, 5 aprile 1714, D. 50, p. 421.

A Don Carlo maria Salluzi ducati cinquanta, e per lui à Nicola Fumo, esserno à compimento di ducati duecento prezzo seco convenuto per le tre figure intagliate nel legno rapresentanti *nostro Signore in croce, nostra Signora, San Giovanni* al piede della medesima croce, che sino delli due settembre prossimo passato s'obbligo di consegnarle perfettionate nel modo stà espresso nella partita di Banco della Pietà, atteso che li restanti ducati 150 l'have ricevuti in più partite, e tempi come appare dalle girate fatteli ne banchi della Pietà, di S. Giacomo, e medesimo banco, alli quali, e con sua firm' à lui contanti.

[INEDITO]

58. ASBNA, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 987, 18 aprile 1714, D. 15, pp. 402-403.

A Nicola Guerrasio, Ducati 15 e per lui a Nicola Fumo Maestro Scultore, a conto delli 35 ducati intero prezzo di una Statua di *San Felice Cappuccino*, alta palmi 6 col Bambino intiero in braccia, e piedi scoperti, tutta di legno di tutta perfezione in conformità del Modello di creta che li sta facendo, il quale debbia fare a suo beneficio la Pedagna, anco di legno, intagliato, et indorata, da consegnare sulla fine del venturo mese di Maggio, completa e di tutta perfezione.

[RIZZO 1984, p. 387]

59. ASBNA, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 985, 28 luglio 1714, D. 10, p. 740r.

A Nicola Cantone, ducati 10 a Nicola Fumo, e li paga in nome e parte di Don Martino Cantone della città di Muro, e sono a compimento di ducati 45 a saldo di una Statua di *San Francesco di Paola* da detto Nicola scolpita pel detto Martino e con tutto il piede e la cassa e con questo pagamento resta completamente soddisfatto.

[RIZZO 1984, p. 387]

60. ASBNA, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 986, 30 luglio 1714, D. 15, p. 973.

A Don Tommaso Farina, D 15 allo Scultore Nicola Fumo, a compimento di ducati 20 ed a conto di ducati 50, per il prezzo di una Statua di palmi 6 e mezzo col Bambino e sua pedagna di *San Felice Cappuccino*, che detto Fumo li doveva fare giusto lo stabilito tra loro per i Reverendi Padri Cappuccini di Foggia.

[RIZZO 1984, p. 387]

61. ASBNA, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 995, 12 novembre 1714, D. 20, p. 261.

A Tommaso Invitti ducati 20 e per esso a Nicola Fumo Scultore e li paga in nome e parte della Duchessa d'Alvito sua Signora, e sono a compimento di 30 per la valuta di un *Crocifisso di stucco* grande fatto da detto Nicola per detta sua signora.

[RIZZO 1979b, p. 145]

62. ASBNA, Banco del Santissimo Salvatore, giornale copiapolizze, matr. 607, 23 febbraio 1715, D. 20.

A Gennaro è Cesare Marra ducati venti e per loro a Gennaro Pascale e se li pagano con viglietto del marchese della Valle e disse per conto di Don Agniello Gentile Arciprete in S. Fili per tanti, che disse andar dovendo a Nicola Fumo Scultore, per la fattura d'una statua di *San Francesco di Paola*, e detto Arciprete deve darne a suo tempo la seta, che farà nel prossimo Raccolto, in soccorso di che se li pagano detti ducati 20, de quali doveranno rimborsarsene da detto marchese e con sua firma a lui conti.

[PASCULLI FERRARA 1998, pp. 734-737]

63. ASBNA, Banco del Santissimo Salvatore, giornale copiapolizze, matr. 607, 9 maggio 1715, D. 20, p. 385.

Al Padre Don Michele de Mondega ducati venti e per esso a Nicola Fumo e disse gli si pagano a conto del prezzo da pattuirsi per un *crocefisso* di legno da mandarsi alli procuratori della Chiesa di S. Biaggio in Ragusa, e per esso a Dattilo Francesco Napoli per altrettanti.

[PASCULLI FERRARA 1998, pp. 734-737]

64. ASBNA, Banco del Santissimo Salvatore, giornale copiapolizze, matr. 604, 17 giugno 1715, D. 15, p. 489.

A Nicola Guenazio ducati 15 e per esso a Nicola Fumo Scultore a conto di ducati 50 intiero prezzo d'una statua di *San Antonio col bambino Giesù* intiero in braccia di legname di teglia e col piede stallo seu pedagna proporsionata dogni bontà e perfetta d'altezza detta statua palmi sei oltre d'altezza del piedistallo seu pedagna la quale permette di farla e compirla e consegnarla fra il termine di mesi tre dalli 22 maggio 1715 nel qual tempo di detta consegna si doverà da esso pagarli il compimento di detto prezzo dichiarando che resta a peso di esso Nicola di farci la suddetta pedagna scorniciata, è tutta indorata per essersi così convenuto, e stabilito ma dessi e per esso a detto Sequino per altrittanti.

[PASCULLI FERRARA 1998, pp. 734-737]

65. ASBNA, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 1002, 30 luglio 1715, D. 20, pp. 660-661.

All'Abbate Paolo Cammarota ducati Venti; e per lui a Nicola Fumo in conto di ducati sessanta prezzo della statua intiera con mantello, e cappuccio, e piede scalzo secondo la regola, e d'uso de PP Scalzi di San Pietro d'Alcantara, e di due bottini che lo sostengono la sfera, che detto Nicola hà permesso, e si è obligato, e promette e s'obliga fare, e consegnare detta statua, e bottini di legname secondo il disegno fattone, colorita, e perfettamente compita frà il termine di mesi due decorrenti da 27 corrente al Padre Guardiano, e frati reformati del convento di San Francesco d'Assisi sito e posto nello Stato di Serino in nome dei quali e di denaro alli medesimi pervenuti da carità fa questo pagamento; e per lui à Matteo de Mari per altrittanti.

[INEDITO]

66. ASBNA, dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 1008, 15 agosto 1715, D. 25, p. 28. A Don Giovanni Battista Castrocucco ducati venticinque e per esso al Scultore Nicola Fumo a compimento de ducati 55 =; atteso altri ducati 30 l'have ricevuti contanti e sono per l'intiero prezzo d'una statua del Glorioso arcangelo San Michele che li deve consignare perfettionata a 13 aprile prossimo passato e per lui à Giovanni Battista Lionetti per altrittanti.

[INEDITO]

67. ASBNA, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 1007, 27 novembre 1715, D. 10, p. 473.

A Nicola Guerrasio ducati diece et per esso a Nicola Fumo a compimento di ducati 50; atteso gli altri ducati 40 l'ha ricevuti parte contanti e parte per detto nostro Banco, e detti ducati 50 sono per intiero prezzo d'una statua di San Antonio di Padua con Bambino in braccio di legno, restando sodisfatto ne resta a consegnare altro e con dichiarazione che la cassa di legno fatta per detta Statua e stata da esso pagata a parte, e per esso a Francesco Falce per altrittanti.

[INEDITO]

68. ASBNA, Banco dei Poveri, giornale copiapolizze, matr. 935, 4 febbraio 1716, martedì, D. 50. A Don Carlo moles de Pÿ Operarÿ ducati cinquanta e per esso a Nicola Fumo è sono a conto delle *opere* che di suo ordine esso stà facendo nella Chiesa di S. Maria de monti con sua firma a lui contanti.

[INEDITO]

69. ASBNA, Banco di Santa Maria del Popolo, giornale copiapolizze, matr. 833, 8 aprile 1716, D. 22.2.10, p. 655.

A Giuseppe Cardente, Ducati 22, tarì 2 e grana 10 a Tommaso Quattromani, per altrittanti, e per esso a Nicola Fumo Maestro Scultore, a conto di ducati 33, che restava a conseguire per causa della statua di *San Domenico*, basetta e barrella che doverà consignarli complita di ogni perfezione.

[RIZZO 1984, p. 387]

70. ASBNA, Banco dei Poveri, giornale copiapolizze, matr. 937, 8 luglio 1716, venerdì, D. 15.

A Don Carlo Moles de Pÿ Operarÿ ducati quindeci e per esso alli Signor Nicolo Fumo per altrittanti.

[INEDITO]

71. ASBNA, Banco Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 1013, 17 luglio 1716, D. 44, p. 857.

A Don Domenico Maria Spinola ducati quarantaquattro e per lui a Sora Maria Christina di Santo Giovanni Battista Priora del Monastero di Santa Maria della Purità di monache reformate di Santa Maria Egiziaca e per esso a Nicola Fumo, sono in conto de ducati 130 prezzo tra di loro stabilito di una statua di legno dell'*Angelo Costode* che si obligare farsi di palmi sette avantagiata con statua figurante S. Anima che porta per la mano sopra una Pedegnia quali statue devano essere colorite e miniate d'oro et ultramarino di tutta perfettione tutto a sue spese fra lo spatio di mesi cinque li 15 corrente, d'ogni bontà di propria sua mano e nolendo dette opere più di detto prezzo anche tenuto di più tutto il di più ce l'ha donare à riguardo del loro Monasterio che però non possa pretendere altro.

[INEDITO]

72. ASNA, Monasteri soppressi, S. Maria Egiziaca a Pizzofalcone, registro polizze, fascicolo 2481, 17 luglio 1716, p. 426.

Per banco de lo Spirito Santo al Signor Domenico Spinola, e per esso à la nostra sorella Suor Maria Cristina di San Giovanni Battista Priora, da la quale in suà,

E per me li suddetti ducati 44 li pagarete al Signor Nicola Fumo, e sono in conto de ducati 130 prezzo d'una statua d'un *Angelo custode*, che mi deve fare di palmi sette avantagiata, con altra figura figurante l'anima, che porta per la mano sopra una pedagna, e dette statue devono essere colorite miniate d'oro, per oltramerino di tutta perfetione à sue spese, frà lo spazio di mesi cinque da oggi, e farà detta statua d'ogni bontà di propria mano di detto Nicola Fumo, supposto, che detta statua fosse apprezzata più, anche cento di più tutto il di più me l'ha donare conforme me lo dona.

Napoli 17 luglio 1716 _____44

[CANTONE 1969a, p. 105]

73. ASBNa, Banco dei Poveri, giornale copiapolizze, matr. 943, 18 settembre 1716, venerdì, D. 15.

Al signor Don Carlo Moles ducati quindici e per esso à Nicola Fumo disse per ultimo pagamento ed intiera soddisfazione e saldo di tutte le *opere* fatte per conto suo nella Chiesa di Maria de Monti e per esso à Gennaro Carletto per altrettanti à lui contanti.

[RIZZO 1984, p. 387]

74. ASNa, Monasteri soppressi, S. Maria Egiziaca a Pizzofalcone, registro polizze, fascicolo 2481, 20 agosto 1717, p. 454.

Banco suddetto ut supra (Banco Santa Maria del Popolo) à Nicola Fumo ducati 10 dice in conto della statua del *San Angelo Custode* fatta per la nostra nuova chiesa li 20 Agosto 1717.

[CANTONE 1969a, p. 105]

75. ASNa, Monasteri soppressi, S. Maria Egiziaca a Pizzofalcone, registro polizze, fascicolo 2481, 1717, p. 454.

Fede di Credito del Banco del Salvatore in testa della nostra Sora Maria Cristina di San Giovanni Battista, e per essa à Nicola Fumo a compimento de ducati 130 per la statua dell'*Angelo Custode*, e *Anima* _____ 80

[CANTONE 1969a, p. 105]

76. ASBNa, Banco di Santa Maria del Popolo, giornale copiapolizze, matr. 851, 1 settembre 1717, D. 10, p. 109.

Al Monastero dell'Egeziaca de Pizzofalcone, ducati 10 con conferma di Suor Maria Cristina di San Giovanni Battista Priora a Nicola Fumo disse esserno in conto della Statua dell'*Angelo Custode* fatta per la loro nuova chiesa.

[RIZZO 1979b, p. 61]

77. ASNa, Tribunale della Regia Giurisdizione, Processo tra i Conventuali e la Congrega dell'Immacolata, 13 marzo 1718, ff. 73r-76v.

Oggi che sono 13 marzo 1718 nel nostro venerabile Oratorio sotto il titolo della Santissima Immacolata Concezione di questa città di Avellino, con la maggior parte de' fratelli, e con l'intervento ancora del Padre sostituto Guardiano Frate Antonio da Napoli si fa pubblico parlamento, et unanimiter, e senza discrepanza si afferiscono di fare la statua di essa *Beatissima Vergine* quale si contentano che si perfeziona dal Mastro Niccola Fumo scoltore in Napoli per il prezzo di ducati ottanta uno con una regola provista dal quondam padre maestro Fabozzi, che

per la fattezza di detta statua ne ha fatto il debito patteggiamento in detta città di Napoli, e perché essi fratelli vogliono in ogni conto che la detta statua si facci per gloria di detta Beatissima Vergine, e per maggior divozione di essi e di tutta questa città perciò concludono che il danaro noviente per la fattezza di detta statua cioè li ducati 80 e uno con il regalo e portatura della medesima, quale dovrà pagarsi, si pigli da dove più parerà espediente dal Priore Dottor Fisico Marc' Antonio Sandulli, cioè dalla mastria della Cappella sotto il detto titolo della Congregazione, dalle Consuore, e da ogni altra parte che parerà all'istesso Priore, senza però che si dia di nuovo a cenzi per la censur di non potersi dissipare, e parendo ancora espediente di esponere a ciascheduno fratello di pigliare qualche somma per detto effetto, li sia similmente lecito, e ciò perché viene contenuta nelle loro regole, à quale e perché essi fratelli come figli di essa Beatissima Vergine da per loro offeriranno per tale causa qualche somma di danaro per mera loro divozione, per tanto si conclude che dal fratello Angelo Guerriero essa somma si ritenghi solo per pagarla per la detta causa e non per darne conto, e quelli che averanno la carità di dare qualche cosa di denaro per la suddetta loro divozione si notino in questo libro di regole, acciò per l'avvenire si sappiano li benefattori, come ancora di notarsi tutto quello che si darà dal Mastro della Cappella e dalla Priora di esse Consuore soto l'istesso titolo, e per convalidazione del detto parlamento si fa firmare da tutti li fratelli che sono intervenuti circa la firma del Reverendo Padre Guardiano sostituto[...].

[BARRA, MONTEFUSCO 1993-1994, pp. 111-112]

78. ASBNA, Banco del Santissimo Salvatore, giornale copiapolizze, matr. 664, 27 agosto 1718, D. 15, p. 52.

A Nicola, e Giuseppe Savarese ducati 15 e per loro a Nicola Fumo, disserno e sono a compimento di ducati centocinquanta attesi l'altri ducati 135 per detto compimento l'ha ricevuti in tre volte con diversi ricapiti per altri banchi, e tutti sono per intiero, e finito prezzo di tre statuette commessegli, e consegnategli, cioè *due bambini* rappresentanti la passione di Nostro Signore et un'altra statuetta rappresentante la *SS. Concettione* e con detto pagamento resta saldo, e soddisfatto, ne altro deve consegnare e per lui al detto casale.

[INEDITO]

79. ASBNA, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 1073, 6 aprile 1720, D. 10. A Giuseppe Faggiano D.10, e per lui a Nicola Fumo Scultore, a compimento di D.70, atteso l'altri l'ha ricevuti contanti. Li paga in nome e parte dell'Università di San Cesario in provincia di Lecce per prezzo della statua di *San Cesario*, protettore di detta Università, che si sta facendo da detto Nicola a mezzo busto, tutta inargentata con sua pedagna e barretta indorata. E resta interamente soddisfatto per detta statua, pedagna e barretta, senza dover conseguire altro.

[PASCULLI FERRARA 1983, p. 321]

80. ASBNA, Banco e Monte della Pietà, giornale copiapolizze, matr. 1480, 19 dicembre 1722, D. 6.

A Giovanni Mazzanot Ducati 6 e per lui a Nicola Fumo scultore a compimento di ducati 30 intero prezzo d'una statua del Glorioso *San Giovanni Battista* dovendo la medesima servire per la Chiesa Parrocchiale del casale di Chiaiano, con suo pedino parte indorato parte colorito.

[RIZZO 1979a, p. 243]

81. ASBNA, Banco del SS. Salvatore, giornale copiapolizze, matr. 750, 1 settembre 1723, D. 32.2.10.

A Don Saverio de Maria ducati trentadue tarì due grana 10 e per essi a Monsignor de Dura Vescovo di Potenza e per altrettanti, e per essi al Dottore Giovanni Battista Bianco per altrettanti; e per essi a Nicola Fumo, e sono a compimento di ducati cinquantatre tarì 2 grana dieci, dissero, che havendo il medesimo fatto una statua della *Santissima Concettione* per li PP Cappuccini della città di Modugno convenne con esso il prezzo per ducati cinquanta de quali gli ne pagò in conto ducati venti, e col presente pagamento, e con altri convenuto diece, che l'ha dati de contanti viene a ricevere detto Nicola ducati 53 tarì 2 grana 10, poiché li ducati 3.2.10 sono per la cassa; e ne resta medesimo soddisfatto, e come che detti PP Cappuccini li sono stati trasmessi solamente ducati venti. Li riserva di rimborsarsi il di più, e con sua firma a lui contanti.

[PASCULLI FERRARA 1998, pp. 734-737]

82. ASBNA, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 1138, 14 marzo 1725, D. 20, p. 236.

A Tomaso Trombetta, ducati 20 e per lui a Nicola Fumo in conto di ducati 40, prezzo convenuto per una statua del glorioso *San Giuseppe con Bambino* in braccio, e col bastone con fiore in mano, colorita di tutta pefetione, miniato di oro fine, alta tre palmi e pedagna tre quarti di palmo, con li stragalli con quattro cartocci in mezzo di detta pedagna, una cimmasa intagliata, e che sia simile a quella fatta nel casale i Capriglia di Salerno per Carlo S. Maria, e quale statua deve servire per la Chiesa del Santissimo Corpo di Serino.

[RIZZO 1983, p. 228]

83. ASBNA, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr.1138, 14 marzo 1725, D. 7, p. 237.

A Don Ferdinando Stéfarelli, Ducati 7 e per lui a Nicola Fumo Maestro Scultore, a compimento di D 40, attesi l'altri ducati 33 l'ha in parte ricevuti in contanti e parte con fedé di credito di Tomaso Trombetta, per nostro banco, e sono per l'intiero prezzo di una Statua a mezzo busto del glorioso *San Giuseppe con Bambino*, pedagna e tutti i finimenti, fatta per la Chiesa del Santissimo Corpo di Cristo di Serino e resta soddisfatto senza potere pretendere altra cosa e per esso ut supra.

[RIZZO 1984, p. 388]

URSINO DE MARI

84. ASBNA, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 636, 16 ottobre 1683, D. 25, p. 431.

Ad Agostino d'Angora ducati venti cinque et per lui a mastro Ursino de Mari a compimento di ducati 10 = atteso l'altri ducati 75 l'hà ricevuti di contanti, e detti ducati 100; sono per un Crocifisso fatto per il convento di Ragosa così d'accordo frà di loro, e detti ducati 25 come anco detti ducati 75 li paga In nome e parte del padre frà gabriele di Ragosa, e con detto pagamento resta detto mastro Ursino Intieramente sodisfatto per detto crocifisso.

[INEDITO]

85. ASBNA, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 639, 22 febbraio 1684, D. 16, p. 246.

A Gioseppe Ferrigno ducati sedici, et per lui à Pietro Vitale et Ursino de Mari in conto de ducati 20; quali ducati 20 dà esso se li pagano à detti Pietro et Ursino per l'Intaglio haveranno dà fare per un gradino con suoi Piedistalli e sua Cimase, et altre figure, che vi vengono alla Cappella del Glorioso San Antonio di Padua eretta dentro la chiesa di Santa Maria Apparente di questa Città, quale Intaglio faciéndo dà essi debba esser ad ogni sua sodisfatione; et debba apprezzarsi, et debba ascendere il valore d'esso à ducati 35; così d'accordo convenuti, et detto Intaglio debba esser frà un mese dà hoggi; dichiarando che li ducati 15; che li spettariano per l'Intiero valore di detto intaglio faciéndo li detti Vitale et Ursino per devotione, che dicono portare à detto Glorioso Santo Antonio che li donano et esso non sia tenuto pagare altro per compimento del prezzo di detto Intaglio, che altri ducati 4; solamente doppo quello finito et consegnato purché sia di valore de ducati 35; et à tua sua sodisfatione altrimenti siano tenuti rifarlo et non complendo frà detto mese dà hoggi, siano tenuti detto Pietro ed Ursino restituirli detti ducati 16; subito, et per detto Ursino de Mari al suddetto Pietro Vitale.

[BORRELLI 1991b, p. 27]

86. ASBNA, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 640, 22 giugno 1684, D. 1.2.6, p. 1007.

A Gioseppe Ferrigno ducati Uno tarì 2 grana 6 et per lui a Pietro Vitale et Ursino de Mari a compimento di ducati 25, atteso l'altri l'hà ricevuti, cioè ducati 16 per il nostro Banco, e l'altri contanti e sono detti ducati 25, cioè ducati 20 per l'intaglio del Piedistallo d'un gradino fatto fare da lui per l'altare del Glorioso San Antonio dentro la Chiesa di Santa Maria apparete, e di due teste d'Angeli et Intaglio della custodietta del medesimo gradino, e l'altri ducati 5 = sono per l'Intaglio dell'Incavi agionti alli medesimi gradini e con detto pagamento resta intieramente sodisfatto né deve consegnare altro et per esso a Pietro Caso per altritanti.

[INEDITO]

87. ASBNA, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 649, 28 marzo 1685, D. 15.2.10, p. 494.

A Nicola di San Orontio ducati quindece tarì 2 grana 10 et per lui a Orsino de Mari scoltore a compimento de ducati 40; atteso l'altri per detto compimento li hà ricevuti da lui in queste modo cioè ducati 12 contanti; altri ducati 12 tarì 2 grana 10 li riceve li mesi passati per l'infrascritta cautela per mezzo del Banco del Santissimo Salvatore e detti ducati 40; sono per l'intiero prezzo d'un Crocifisso di ligname che detto Ursino si e obbligato cominciare al loro Monastero delle Scuole pie fore porta reale per mercordì Santo di questo presente anno 1685 et con tutti l'altri patti e conditioni declarati e contenuti nella cautela oggi li 26 corrente stipulato tra loro per mano del Magnifico Notare Francesco Antonio de Civis di Napoli alla quale in tutti et per tutti s'habbia relatione con dichiarazione che detto denaro esso l'ha pagato di proprio denaro del detto loro Monastero.

[INEDITO]

88. ASBNA, Banco dei Poveri, giornale copiapolizze, matr. 709, 24 ottobre 1695, D. 5.

A Matteo Carbone, Ducati 5 a Orsino De Mari Scultore, a conto del prezzo della statua di legname che sta facendo dell'Assunta di Maria Nostra Signora, per sua commissione, e a sua soddisfazione.

[RIZZO 1985, p.30]

89. ASBNA, Banco di Santa Maria del Popolo, giornale copiapolizze, matr. 648, 27 agosto 1698, D. 10.

Da Matteo Moscato D. 10 a compimento di D. 30 per cinque statue a mezzo busto de cinque Santi Martiri che deve consignarli.

[NAPPI 1992, p. 127]

90. ASBNA, Banco di Santa Maria del Popolo, giornale copiapolizze, matr. 647, 6 ottobre 1698, D. 15, p. 464.

Ad Antonio e Giovanni de Angelis, Ducati 16 a Domenico Colicci Maestro Intagliatore a conto di 50, intero prezzo di due Schiavi che deve fare a sue spese lo scultore Ursino De Mari iuxta il convenuto sopra il modello di tutto punto finito, per quello in esso bisogna di legname.

[RIZZO 1985, p. 30]

91. ASCAV, Platea della Santissima Annunziata di Aversa, a. 1698-1699, c. 291r.

Si passò istrumento per mano del cancelliere a 5 giugno 1698 con Gioseppe di Peso indoratore di Napoli il quale per ducati 150 s'obbligò indorare li due organi; si saldò il stucco del atrio, e Lorenzo Vaccaro per il portello della custodia di rame indorata, e per altre ragioni ed il ferraro per la porta della chiesa; s'intagliarono li due organi dell'altare maggiore, el [sic] indoratura dell'organi [...] e l'intagliatore Francesco Lombardo per il baldacchino, la pittura del modello dell'altare maggiore e si coprirono li 4 organi di taffetta e angioloni, e cherubini della cona, fatti da Orsino de Mari scoltore.

[ZEZZA 1999, pp. 87-88]

92. ASCAV, Platea della Santissima Annunziata di Aversa, a. 1701-1702, c. 293r-293v.

A sore Laura Ferriolo allora Abbadessa se li consignarono ducati 174 per parti 348 di camise di monache a ducati 2.10 per uno: si il prezzo [sic] delle cone de cappelloni e Francesco Lombardo che le fè le quali ascessero a più centinaia di docati, come in detto libro si può vedere, e lo scoltore fù Orsino de Mari di Napoli ad all'altari di detti Cappelloni li gradini di marmo di detto Giuseppe, ed altri di Ragozino, se ne legge istrumento per mano del Cancelliere, ed il pittore Carlo Mucciardi, il quale fù saldato per la pittura di detti due Cappelloni.

[ZEZZA 1999, p. 88]

93. ASBNA, Banco dei Poveri, giornale copiapolizze, matr. 835, 11 novembre 1706, lunedì, D. 9.

A Matteo Muscato, Ducati 9 a Ursino de Mari Scultore, e disse sono a compimento di ducati 26 prezzo convenuto fra loro per la statua a mezzo busto dei glorioso Sant'Antonio di Padova e Santo Bambino in braccia, che si deve consignare e per sua intera soddisfazione.

[RIZZO 1985, p. 30]

94. ASBNA, Banco dei Poveri, giornale copiapolizze, matr. 871, 26 settembre 1709, giovedì, D. 10, p. 165.

A don Giuseppe Basciolillo ducati diece e per esso ad Orsino de Mari mastro Scoldore, e sono a compimento di ducati 70 intiero prezzo d'una Statua di Sant'Anna con madonnina in braccia di palmi sette in circa con la pedagna ad esso consignata, è trasportata nella Parrocchial Chiesa della Terra di Sant'Antimo, è propriamente nella Cappella di Sant'Anna eretta dentro la Parrocchiale Chiesa della quale esso don Giosepe l'anno passato si ritrovava depotato, seù econome d'essa, con dichiarazione che ducati 52 da esso sono stati pagati a detto Orsino de propri denari a detta Cappella, e per banchi ducati 18 compimento de ducati 70 intiero prezzo di detta statua propri suoi denari, quali ne fece polisa bancale nomine proprio, obligando se suoi heredi e successori a beneficiare detto don orsino delli quali ducati 18 né resto Creditore da detta Cappella di Sant'Anna con detto pagamento il detto Orsino resta intieramente sodisfatto tanto che non possa pretendere né dà esso né dalli depotati, seù economi presenti e futuri di detta Cappella cosa alcuna dando per rotte e per casse tutte e qualsivogliano scritte forse apparissero fatte a beneficio del suddetto Orsino, però ci li pagheremo à detto Orsino de mari non altrimenti, e per esso a Frà Ignatio Persico per altritanti.

[INEDITO]

95. ASBNa, Banco del Santissimo Salvatore, giornale copiapolizze, matr. 587, 25 settembre 1713, D. 10, p. 116r.

A Don Giuseppe di Gennaro ducati Diece e per lui ad Ursino Mari per saldo e final pagamento; a compimento di ducati Cinquanta havendo ricevuto l'altri parte contanti e parte per il medesimo nostro banco, e sono per una statua di Sant'Anna consegnateli per la Chiesa di San Marco delli Lanzieri, quali ducati 50 sono stati procurati di carità da esso Don Giuseppe sacrystane di detta Chiesa, e con detto pagamento detto Signor Ursino resta intieramente sodisfatto. E per lui al detto Romeo per altritanti.

[INEDITO]

FRANCESCO ANTONIO DE MARI

96. ASBNa, Banco del Santissimo Salvatore, giornale copiapolizze, matr. 1187, 4 gennaio 1748, D. 34.

Al Monastero di San Lorenzo della Padula ducati Trentaquattro; e per esso Don Biagio Maria Giuliano Procuratore a Don Francesco de Mari, e sono per una statuetta di marmo di carrara rappresentante San Giovanni Battista Bambino venduta a detto Monastero; E con tale pagamento resta intieramente sodisfatto; e per esso a Silvestro Iacobelli per altritanti firma a 2 Gennaio 1748.

[INEDITO]

97. ASBNA, Banco di San Giacomo e Vittoria, giornale copiapolizze, matr. 1139, 27 agosto 1750, D. 12.

A Fr. Antonio Scevola ducati 12 a Francesco Antonio Mari Scultore a compimento di 30 per convenuto albarano Notar Selvavoli di una Statua di San Filippo Neri da collocare dentro una Cappella dell'Egiziaca Maggiore di Napoli.

[RIZZO 1979a, p. 244]

MATTEO DE MARI

98. ASBNA, Banco di San Giacomo e Vittoria, giornale copiapolizze, matr. 583, 29 settembre 1708, D. 6, p. 676.

Alli Governatori della Chiesa e del Monastero della Solitaria, ducati 6 a Matteo De Mari scultore in legno, per tanti che si è aggiustato per havere fatto un Bambino Gesù piccolino per il Presepe di detto Monastero della Solitaria et accordato il Santo Christo del Coro della medesima chiesa.

[RIZZO 1985, p. 30]

NICOLA DE MARI

99. ASBNA, Banco della Santissima Annunziata, giornale copiapolizze, 15 dicembre 1699, D. 20.

D. Nicola Antonuccio paga D.ti 20, a Nicola de Mare scultore e sono per una Statua di N. S. morto sopra il linteo tutto di legname con due bambini angiolini intorno anco di legname; il tutto colorito, miniato, et scolpito di tutta perfettione a segno vi parono le vene et muscoli et ossa al naturale, come sono convenuti e finita d.ta opera per tutto dicembre 1699, da farsi riconoscere da esperti eligendi da esso girante et d.ti D.ti 20, a conto di D.ti 40, così convenuto prezzo fra loro.

[D'ADDOSIO 1915, p. 596]

100. ASNA, Notai sec. XVIII, Gennaro Maddalena, scheda 394, prot. 38, f. 35r.

Nicola De Mari scultore alla Solitaria di Palazzo conviene di eseguire per Donato Aniello Ionata misso del reverendo don Antonio de Savio della città di Agnone [...] un mezzo busto della Madonna della Consolazione, quale debbia consistere nella testa, e le mani di scultura, ed il mezzo busto di legname con le braccia a gioco, acciò si possa vestire [...] il Bambino in braccia, quale debbia essere intiero di legname scolpito [...] [al quale farà fare] uno vestitello di velo di seta con pezziluccio d'oro abbascia, e con zagarella corrispondente alla cintura [...] fra il termine di un mese [...] nel quale tempo si debbia far riconoscere da altro scultore comunemente eligendo [...] [per prezzo] di ducati trenta [...] e fare [a proprie spese] una cascia di pioppo di

grandezza nella quale vi si possano riporre detti lavori per poterli trasmettere in detta città di Agnone.

[BORRELLI 2005b, p. 110]

101. ASBNa, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 1007, 12 settembre 1715, D. 10, p. 138.

A Nicola Guerrasio ducati diece et per esso a Nicola di Mari Scoltore a conto di ducati 20 intiero prezzo di una statua di mezzo busto di giusta misura di San Francesco Saverio di legname di Teglia in conformità del modello di creta che sta fatto et anco con la sua Pedagna, scorniciata et indorata all'estremi da consegnarla a 15 novembre venturo 1715 di tutta perfettione il tutto così convenuto frà fi loro e per esso a Fortunato Gaeta per altrittanti.

[INEDITO]

102. ASBNa, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 1013, 1 febbraio 1716, D. 5, p. 142.

A Don Alfonso Ciura ducati Cinque e per lui à Nicola de Mari mastro scultore a compimento di ducati 64.50 atteso l'altri ducati 59.50 l'ha da lui ricevuti parte per partite di Banco e parte de contanti; e tutti detti ducati 64.50 sono cioè ducati 60 in sodisfatione dell'intiero presso frà di loro stabilito di una statua di San Michele Arcangelo fattoli come dall'albarano che si conserva da Notare Ignatio Parise di Napoli al quale se refere e li restanti ducati 4.50 sono per alcune altre spese per abbellimenti fatte di suo gusto in detta statua, e con questo pagamento resta intieramente sodisfatto per detta statua, senza poter pretendere da lui cos'alcuna per detta causa e per lui à Antonio Anploto per altrittanti.

[BORRELLI 2005b, p. 110]

103. ASBNa, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 1034, 5 ottobre 1717, D. 2, p. 278.

Al detto [Francesco de Santis] ducati due, e per lui à Nicola de Mare, à compimento di ducati 22, atteso l'altri l'ha ricevuti in più e diversi volte contanti; e tutti sono per la scoltura, e croce di un Crocifisso di palmi quattro scolpito a suo beneficito conche ne Resta altro à conseguire; e per lui ut supra.

[INEDITO]

104. ASBNa, Banco e Monte della Pietà, giornale copiapolizze, matr. 1389, 26 novembre 1717, D. 2.

Alli Rettori, Assistenti e Fiscale dell'Arciconfraternita dell'Immacolata Concezione di Montecalvo (Irpino? Avellino) ducati 2 a Nicola de Mari per le fatiche sue nell'aver accomodato il Christo della loro Arciconfraternita per il nuovo Gonfalone e per avere rinnovato il cartellone, la Morte, il Diadema, et cetera.

[RIZZO 1985, p. 30]

105. ASBna, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 1037, 17 dicembre 1717, D. 36, p. 319.

Ad Alessio Annone, ducati cinque e per lui a Nicola De Mare, Maestro Scultore, e detti sono in conto di ducati 36, intero prezzo di due Statue che doverà fare del Nostro Redentore, una in atto che stava legato alla colonna e l'altra nella maniera che fu mostrato al Popolo, cioè di Ecce Homo, d'Altezza di palmi 4 con accuta la pedagna, quale pedagna doverà essere di quattro in cinque dita, e non più et altro parte di [...] già indorate, e collerito come meglio farà per la Cappella del Purgatorio eretta dentro la Parrocchiale chiesa di Santa Barbara, nel casale di Rovito, in Provincia di Calabria Citra, e detto Nicola già obligato adarmeli ambedue compiti e colorite ed ornate, è di netta perfettione con fare i netto quello sarà necessario, e dette statue le deve glielle debbia consignare per tutto febbraio entrante 1718. Però che detto Nicola non debbia lavorare dette statue ... non verrà la risposta delli due modelli dal medesimo fatti che si doranno mandare in partibus, et in ogni caso di controvettione già obligato ad ogni danno, et interesse e per lui à Francesco muti per altritanti.

[RIZZO 2011, p. 225]

106. ASBna, Banco di Santa Maria del Popoli, giornale copiapolizze, matr. 853, 3 giugno 1718, D. 10, p. 950.

Ad Alosio Arnone ducati diece e per esso à nicola de mare mastro scoltore detti sono à compimento di ducati 22 In conto di ducati 36 intiero prezzo di due statue di nostro signore, sincome sta pattuito per partita del Banco del Spirito Santo, quali statue glieli debba consignare per tutto lì 4 Giugno corrente compite di ogni adorno, à lui contanti con sua firma.

[INEDITO]

107. ASBna, Banco di Santa Maria del Popolo, giornale copiapolizze, matr. 856, 9 giugno 1718, D. 14, p. 926.

Ad Alesio Arnone ducati quattordici, e per esso à Nicola de Mari, detti à compimento de ducati 36 Intiero prezzo di due statue di Nostro Signore [...], quali si sono fatte per la Chiesa di Rovito Casale di Cosenza, come ha pattuito con detto Nicola, con pagamento del banco dello Spirito Santo a lui contanti con sua firma.

[INEDITO]

108. ASBNA, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 1044, 20 luglio 1718, D. 10, p. 512.

A don Alfonso Ciura ducati diece e per esso à Nicola de Mare à compimento de ducati 20 e sono in conto del prezzo delle due statue che lui sta lavorando come dal albarano che si conserva dà Notare Ignatio Parise al quale se refere e per esso à Francesco Sauri per altritanti.

[INEDITO]

109. ASBNA, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 1052, D. 18, p. 73.

A Don Alfonso Giura ducati dieci otto e per lui a Nicola de Maria Scultore a compimento di ducati 52, che l'altri l'ha ricevuti contanti, e parte con polise e tutti sono per l'Intiero prezzo di una statua di San Pascale, et una statua della Madonna della Concettione come dal albarano, che si conserva dal notaro Ignatio Parise, e stante la consegna fattoli di detta statua, et il prezzo pagatoli, resta detto albarano casso e nullo, e di nessun valore e per lui a Francesco de Mari per altritanti.

[INEDITO]

110. ASBNA, Banco del Santissimo Salvatore, giornale copiapolizze, matr. 679, 2 ottobre 1719, D. 16, p. 245.

A Don Marco Del Vecchio, ducati 16 a Niccolò de Mari Scultore, statuario abitante vicino al seggio di Nido, in conto di ducati 34, prezzo di una statua di S. Giovanni Battista per la terra di Corleto Fasanella che promette scolpita di tutta perfezione fra il termine di due mesi, altezza palmi tre e un palmo la pedagna, a base con quattro cartocci indorati e renderla portatile per la processione, dipinta di colore d'oro e la sua carnatura al naturale et occhi e luogo ove riponesse la reliquia di cristallo e la sua diadema intagliata et indorata ad uso brunito.

[RIZZO 1985, p. 30]

111. ASBNA, Banco del Santissimo Salvatore, giornale copiapolizze, matr. 686, 22 giugno 1720, D. 10, pp. 626-627.

A Don Tomaso Magnetta ducati Diece et per esso à Nicola Mari scultore esserno à compimento di ducati 36 ½ atteso ha ricevuto altri ducati 26 ½ quelli esserno per sue fatiche e lavoro nella statua di Santa Barbara per la Chiesa parrocchiale di detta santa nella Terra di Corleto e resta con obligo detto Nicola in caso di lesione deturgativa di detta statua especialmente nella faccia a sue spese farla venire in Napoli e pagare anco il ritorno per rimandarla bene accomodata per tutto Ottobre 1720 a lui contanti con sua firma.

[RIZZO 1979a, p. 243]

112. ASBNa, Banco di Santa Maria del Popolo, giornale copiapolizze, matr. 913, 30 luglio 1723, D. 10, pp. 1108-1109.

A don Oronzio Rossi dei Padri Più Operaj, ducati diece, e per esso a Nicola de Mare Scultore, e detti esserno in conto delli ducati 25 della statua del Glorioso Santo Michele Arcangelo, che detto Nicola si obliga di fare, e consegnare al suddetto Rossi per tutto il mese d'Agosto entrante 1723 essendosi convenuto per il sopraddetto prezzo di ducati 25, con tali patti, e conditioni, che detta statua deve essere di palmi trè e mezzo con tutto il dragone a piedi della medesima statua, oltre l'Altezza del ciniero, e Pedagna secondo ricerca il luogo dove si deve collocare la statua, e la medesima statua deve essere colorita secondo l'arte, ed indorata secondo ricerca l'arte, ed il Turchino deve essere oltramarino, e gl'altri colori siano tutti fini, dovendosi ancora farsi osservare detta Statua dal Signor Francesco Solimena, se la medesima lamina secondo l'arte, e la pedagna deve essere con gl'intagli atorno indorati; e gl'altri ducati 15 al compimento delli predetti ducati 25 s'obliga consegnarli subito, che detto Nicola li consignarà detta Statua, e per esso a Francesco Bari per altritanti.

[RIZZO 1994, p.155]

113. ASBNa, Banco del Santissimo Salvatore, giornale copiapolizze, matr. 815, 8 agosto 1727, D. 10, p. 63r.

A Francesco della Corta, D. 10 a Niccolò Mari Scultore avanti il Real Palazzo di questa città di Napoli, per caparra ed in conto di una statua del glorioso Sant'Antonio di Padova, che dovrà fare all'uso dell'ordine dei Padri Conventuali e consegnarcela per la fine di agosto, di altezza palmi 5 e 1/3 col Bambino nelle mani, a perfetta proporzione della suddetta altezza, con la sua Pedagna, scorniciata intagliata colli stragalli di tutta perfezione e valutata da Gio. Papa Tavolario del S.C. loro comune amico .

[RIZZO 1985, p. 30]

114. ASBNa, Banco di San Giacomo e Vittoria, giornale copiapolizze, matr. 747, 26 giugno 1728, D. 6, p. 502.

A Don Antonio Compienti D.6 a Nicola de Mari Scultore a conto di ducati 45, intero prezzo della statua che il medesimo deve fare della Beatissima Vergine delle Grazie di Ragliano Cuti per la Congregazione intitolata alla stessa, Beata Vergine delle Grazie, e deve essere secondo il disegno dal medesimo Nicola consigliato, inclusovi le nuvole, deve essere di palmi 5 e 2 dita, ben colorata di colori fini, come nel Modello in carta consignato da Nicola, e debbia consignarla in una cassa ben incassata e protettrice dell'opera.

[RIZZO 1985, p. 30]

115. ASBNA, Banco del Santissimo Salvatore, giornale copiapolizze, matr. 852, 27 agosto 1729, D. 12, p. 41.

A Nicola Valente, D.12 e per esso a Nicola de Mari Scultore, in conto di ducati 50, intero prezzo della statua della Immacolata Concezione che detto Nicola dovrà fare per la Congregazione del Casale di Melito, inclusa la cassa ed ingessatura e dovrà essere la sola figura palmi 5 e mezzo, e ben proporzionata, e dentro evacuata per essere più leggera, dovendosi portare in processione, con un palmi di nuvole, due bottini, la mezza luna, il Sole et cetera.

[RIZZO 1985, p. 30]

116. ASBNA, Banco di Santa Maria del Popolo, giornale copiapolizze, matr. 1034, 28 maggio 1732, D. 17.2.10, p. 824.

A don Giuseppe Torello ducati diecesette tarì 2 grana 10; e per esso a Nicola de Mari scultore a compimento di ducati 42 tarì 1 grana 10 d'una statua di Sant'Antonio Abbate con sua cassa [...].

[BORRELLI 2005b, p. 110]

117. ASBNA, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 1330, 5 dicembre 1732, D. 15, p. 623.

Al signor Francesco Paolo Granafei, Ducati 15 a Nicola Mari saldo di ducati 35, intero prezzo di una Statua della Beata Vergine della Purificazione, di legno lavorata, per la Congregazione di Terra di Ceglie del Campo.

[RIZZO 1985, p. 30]

118. ASBNA, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 1389, 9 maggio 1741, D. 10.

A Giacomo Del Vecchio, Ducati 10 a Nicola de Mari Scultore, in conto di ducati 31, per una statua di S. Anna a mezzo busto con Maria Vergine Bambina in braccio, con sua pedagna, e sopra cassa di pioppo, per potersi nel mese di giugno 1741 imbarcare [...].

[RIZZO 1985, p. 30]

Bibliografia.

ABBATE 1997a

F. Abbate, *La scultura del Seicento a Napoli*, Torino 1997.

ABBATE 1997b

F. Abbate, *Percorsi di Salvatore Caccavello*, in ABBATE 1997a, pp. 205-212.

ABBATE 2002

F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il secolo d'oro*, Roma 2002.

ABBATE 2005

F. Abbate, *Novità su Giacomo Colombo*, in *L'arte del legno in Italia: esperienze e indagini a confronto*, atti del convegno di studi internazionale (Pergola, 9-12 maggio 2002), a cura di G.B. Fidanza, Perugia 2005, pp. 243-246.

ABBATE 2009

F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Mezzogiorno austriaco e borbonico. Napoli, le provincie, la Sicilia*, Roma 2009.

ABETTI 2012

L. Abetti, *Architetti e maestranze del Seicento napoletano dai documenti dell'Archivio Storico dell'Istituto Banco di Napoli-Fondazione*, «Quaderni dell'archivio storico», 2009-2010 (2012), pp. 41-75.

ACANFORA 2014

E. Acanfora, *La scultura lignea. Vasari e posizioni antivasariane tra Italia meridionale e Spagna*, in *Giorgio Vasari tra parola e immagine*, atti delle giornate di studio (Firenze, Palazzo Vecchio, 20 novembre 2010; Roma, Palazzo Carpegna - Palazzo Firenze, 5 dicembre 2011), a cura di A. Masi, C. Barbato, Roma 2014, pp. 81-102.

AJELLO 1882

P. Ajello, *I depositi, le fedi di credito e le polizze dei banche di Napoli*, «Il Filangieri», 7, 1882, pp. 641-665, 713-755.

ALCALÁ DE HENARES 1986

Clausuras de Alcalá, catalogo della mostra (Alcalá de Henares, Capilla del Oidor, maggio - giugno 1986), Alcalá de Henares 1986.

ALDIMARI 1691

B. Aldimari, *Memorie Historiche di diverse famiglie nobili, così napoletane, come forastiere* [...], Napoli 1691.

ALICANTE 2006

La Luz de las Imágenes. La Faz de la Eternidad, catalogo della mostra (Alicante, Concatedral de San Nicolas, maggio - dicembre 2006), Valencia 2006.

ALTOMONTE 2009

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 2009.

ÁLVAREZ Y BAENA 1786

J.A. Álvarez y Baena, *Compendio Histórico, de la grandezas de la coronada villa de Madrid, corte de la Monarquía de España*, Madrid 1786.

AMIRANTE 1998

G. Amirante, *Aversa dalle origini al Settecento*, Napoli 1998.

ANDREI 2019

C. Andrei, “È plettro forse il tuo scarpel, che viene o Bolgi, a destar tali armonie gioconde...?”: le armonie barocche del “Carrarino” Andrea Bolgi, tra Roma e Napoli, in ANDREI, GIOMETTI, CIARLO 2019, pp. 17-38.

ANDREI, GIOMETTI, CIARLO 2019

Andrea Bolgi. Il Carrarino. Carrara 1605 - Napoli 1656, a cura di C. Andrei, C. Giometti, N. Ciarlo, Fosdinovo 2019.

ANDREI, CIARLO, ORIGLIA 2019

Giuliano Finelli. Carrara 1601 - Roma 1653, a cura di C. Andrei, N. Ciarlo, R. Origlia, Fosdinovo 2019.

ANDREUCETTI, BINDANI, SILVA 2016

Il colore nel Medioevo. Arte, simbolo, tecnica: tra materiali costitutivi e colori aggiunti. Mosaici, intarsi e plastica lapidea, atti delle giornate di studio (Lucca, 24-26 ottobre 2013), a cura di P.A. Andreuccetti, D. Bindani, R. Silva, Lucca 2016.

ANDREUCETTI, LAZZARESCHI 2009

Il colore nel Medioevo. Arte, simbolo, tecnica: pietra e colore. Conoscenza, conservazione e restauro della policromia, atti delle giornate di studio (Lucca, 22-24 novembre 2007), a cura di P.A. Andreuccetti, I. Lazzareschi Cervelli, Lucca 2009.

ANGELLA 2018

M. Angella, *Documenti inediti sulla famiglia Damiani di Pontremoli e sul pittore napoletano Gerolamo Cenatiempo*, «Memorie della Accademia Lunigianese di Scienze Giovanni Cappellini», 86, 2018, pp. 77-106.

ANGULO IÑIGUEZ 1945

D. Angulo Iñiguez, *Algunos cuadros españoles en museos franceses*, «Archivo español de arte», 108, 1945, pp. 315-325.

ANGULO, PÉREZ SÁNCHEZ 1969

D. Angulo, A.E. Pérez Sánchez, *La Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid 1969.

ANTONELLI 2012

Cerimoniale del viceregno spagnolo e austriaco di Napoli. 1650-1717, a cura di A. Antonelli, Soveria Mannelli 2012.

ARANA COBOS 2013

I. Arana Cobos, *La soppressione degli ordini monastici e il patrimonio artistico dei conventi madrileni: 1835-1836*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo, Università degli Studi di Padova, 2013.

ARAUJO GÓMEZ 1885

F. Araujo Gómez, *Historia de la escultura en España desde principios del siglo XVI hasta fines XVIII, y causas de su decadencia*, Madrid 1885.

ARCE Y CACHO 1786

C.N. Arce y Cacho, *Conversaciones sobre la Escultura. Compendio historico, teorico y practico de ella; para la mayor ilustracion de los jóvenes dedicados á las bellas artes de escultura, pintura y arquitectura*, Pamplona 1786.

ARCE Y CACHO 1996

C.N. Arce y Cacho, *Conversaciones sobre la Escultura. Compendio historico, teorico y practico de ella; para la mayor ilustracion de los jóvenes dedicados á las bellas artes de escultura, pintura y arquitectura*, Pamplona 1786, ed. critica a cura di C. Belda Navarro, Madrid 1996.

ARDITI 1879-1885

G. Arditì, *Coreografia fisica e storica della provincia di Terra d'Otranto*, Lecce 1879-1885.

ARIAS MARTÍNEZ, HERNÁNDEZ REDONDO, SÁNCHEZ DEL BARRIO 1999

Clausuras: El patrimonio de los conventos de la Provincia de Valladolid, I. Medina del Campo, a cura di J.I. Hernández Redondo, M. Arias Martínez, J.I. Hernández Redondo, A. Sánchez del Barrio, Valladolid 1999.

ARIAS MARTÍNEZ, HERNÁNDEZ REDONDO, SÁNCHEZ DEL BARRIO 2004

Catalogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Medina del Campo, a cura di M. Arias Martínez, J.I. Hernández Redondo, A. Sánchez del Barrio, Valladolid 2004.

ARICCIA 2007

Il Museo del Barocco Romano. La collezione Lemme a Palazzo Chigi in Ariccia, catalogo della mostra (Ariccia, Palazzo Chigi, 10 novembre 2007 - 10 febbraio 2008), a cura di V. Casale, F. Petrucci, Roma 2007.

AUSENDA 1995

R. Ausenda, *Tesori d'arte dalle banche lombarde*, Milano 1995.

AVELLINO 2012

Capolavori della Terra di Mezzo. Opere d'arte dal Medioevo al Barocco, catalogo della mostra (Avellino, Ex Carcere Borbonico, 28 aprile - 30 novembre 2012), a cura di A. Cucciniello, Napoli 2012.

ÁVILA, ALBA DE TORMES 2015

Teresa de Jesús. Maestra de oración, catalogo della mostra (Ávila, Alba de Tormes, 24 marzo - 10 novembre 2015), a cura di J. Dobado Fernández, J.E. Martín Lozano, Valladolid 2015.

AVINO 1980

L. Avino, *Due opere di Nicola Fumo, scultore salernitano del '600, in area capuana*, in *Michele Monaco e il Seicento capuano*, a cura di P. Borraro, Salerno 1980, pp. 357-362.

AVINO 2003a

L. Avino, *Gli inventari napoleonici delle opere d'arte del salernitano*, Baronissi 2003.

AVINO 2003b

L. Avino, *Per la storia delle arti nel Mezzogiorno*, Baronissi 2003.

BACCHI 1996

A. Bacchi, *La scultura del '600 a Roma*, Milano 1996.

BACCHI 1999

A. Bacchi, *Del conciliare l'inconciliabile: da Pietro a Gian Lorenzo Bernini, commissioni, maturazioni stilistiche e pratiche di bottega*, in ROMA 1999b, pp. 65-90.

BACCHI 2009

A. Bacchi, "L'arte della scultura non habbi mai havuto homo pari a questo": la breve gloria romana di Giuliano Finelli, in FIRENZE 2009, pp. 136-163.

BACCHI, NOVA, SIMONATO 2019

Gli allievi di Algardi: opere, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento, a cura di A. Bacchi, A. Nova, L. Simonato, Milano 2019.

BACCHI, PIERGUIDI 2008

Bernini e gli allievi. Giuliano Finelli, Andrea Bolgi, Francesco Mochi, François Duquesnoy, Ercole Ferrata, Antonio Raggi, Giuseppe Mazzuoli, a cura di A. Bacchi, S. Pierguidi, Firenze 2008.

BADIALE 1691

G. Badiale, *Il campidoglio festivo per la Canonizzazione del glorioso S. Pasquale Baylon*, Napoli 1691.

BAGGIO, MARCHI 2002

- Miscellanea medicaea. 1. 1-200*, a cura di S. Baggio, P. Marchi, Roma 2002.
- BALDINUCCI 1985
- F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze 1681, ristampa Firenze 1985.
- BANKEL 2004
- H. Bankel, *I colori del bianco. Policromia della scultura antica*, Roma 2004.
- BAROCCHI 1971-1977
- Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Milano 1971-1977.
- BARRA, MONTEFUSCO 1993-1994
- F. Barra, A. Montefusco, *I frati minori conventuali ad Avellino (1222-1808)*, «Società Storica Irpinia», 1993-1994, pp. 37-119.
- BARRICELLI 1973a
- A. Barricelli, *Strada de' Marmorari, "L'Annunciata" angioina e aragonese*, in «Critica d'Arte», 128, 1973, pp. 13-28.
- BARRICELLI 1973b
- A. Barricelli, *Strada de' Marmorari, "L'Annunciata" angioina e aragonese*, in «Critica d'Arte», 129, 1973, pp. 57-76.
- BARTONI 2012
- L. Bartoni, *Le vie degli artisti. Residenze e botteghe nella Roma barocca dai registri di Sant'Andrea delle Fratte (1650-1699)*, Roma 2012.
- BASSEGODA 2003
- B. Bassegoda i Hugas, *Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España*, in *Arte barroco e ideal clásico : aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, atti del convegno di studi internazionale (Roma, maggio - giugno 2003), a cura di F. Checa Cremades, 2004, pp. 89-114.
- BAXANDALL 1989
- M. Baxandall, *Scultori in legno del Rinascimento tedesco*, Milano 1989.
- BEARZI 1976
- B. Bearzi, *La tecnica della scultura nel Vasari*, in *Il Vasari, storiografo e artista*, atti del convegno internazionale di studi (Arezzo, Firenze, 2-8 settembre 1976), a cura dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze 1976, pp. 27-33.
- BELDA NAVARRO 2007
- C. Belda Navarro, *Estudios sobre Francisco Salzillo*, Murcia 2007.
- BELLINI 2003
- E. Bellini, *Le biografie di Bernini e la cultura romana del Seicento*, «Intersezioni», 23, 2003, pp. 399-436.

BELLORI 1672

G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, Roma 1692.

BELLORI 1728

G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni cò loro ritratti al naturale*, 2^a edizione, Roma 1728.

BENATI, RICCÒMINI 2006

Annibale Carracci, catalogo della mostra (Roma, 25 gennaio 2006 - 7 gennaio 2007), a cura di D. Benati, E. Riccòmini, Milano 2006.

BENÍTEZ 2008

J.R. Benítez, *El Museo Conventual de las Descalzas de Antequera*, Antequera 2008.

BERMÚDEZ 1800

J.A. Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico De Los Más Ilustres Profesores De Las Bellas Artes En España*, Madrid 1800.

BERNARDINI 2017

M.G. Bernardini, *Le fontane di Bernini: disegni e bozzetti*, in *Bernini disegnatore. Nuove prospettive di ricerca*, atti del convegno di studi internazionale (Roma, 20-21 aprile 2015), a cura di S. Ebert-Schifferer, T.A. Marder, S. Schütze, pp. 195-223.

BERNINI 1713

D. Bernini, *Vita Del Cavalier Gio. Lorenzo Bernini*, Roma 1713.

BLUNT 1975

A. Blunt, *Neapolitan Baroque and Rococò Architecture*, London 1975.

BOLAÑOS ATIENZA 2009

Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Colección: selección de obras, a cura di M. Bolaños Atienza, Madrid 2009.

BOLLETTINO D'ARTE 1982

Sisma 1980. Effetti sul patrimonio artistico della Campania e della Basilicata, «Bollettino d'Arte», supplemento 1982, Campania.

BOLOGNA 1958

F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958.

BOLOGNA 1977

F. Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura. da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977.

BOLOGNA 1987

F. Bologna, voce *De Dominici, Bernardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 33, Roma 1987, pp. 619-632.

BOREAN 2010

L. Borean, *I pittori napoletani nelle collezioni veneziane tra Sei e Settecento*, in PAVONE 2010, pp. 19-26.

BORRELLI 1967

G. Borrelli, *Giacomo Colombo: scultore per il presepe napoletano*, «Orizzonti economici», 69, 1967, pp. 15-43.

BORRELLI 1970

G. Borrelli, *Il presepe napoletano*, Roma 1970.

BORRELLI 1971

G. Borrelli, *Sculture di Nicola Fumo nel Salento*, in *Studi di storia pugliese in onore di Nicola Vacca*, Galatina 1971, pp. 19-25.

BORRELLI 1979

G. Borrelli, voce *Ceraso, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 23, Roma 1979, p. 657.

BORRELLI 1982

G. Borrelli, voce *Colombo, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 27, Roma 1982, pp. 200-201.

BORRELLI 1983

G. Borrelli, *La chiesa e il convento di S. Maria della Stella*, «Napoli Nobilissima», 22, 1983, pp. 24-40.

BORRELLI 1990

G.G. Borrelli, *Aggiunte a Gian Domenico Vinaccia*, «Ricerche sul '600 napoletano», 1990, pp. 61-71.

BORRELLI 1991a

G. Borrelli, *La borghesia napoletana della seconda metà del Seicento e la sua influenza sull'evoluzione del gusto da barocco a rococò*, «Ricerche sul '600 napoletano», 10, 1991, pp. 9-18.

BORRELLI 1991b

G. Borrelli, *L'intaglio ligneo dal barocco al rococò (II)*, «Napoli Nobilissima», 30, 1991, pp. 10-30.

BORRELLI 1991c

G. Borrelli, *Scenografie e scene del presepe napoletano*, Napoli 1991.

BORRELLI 1993

G. Borrelli, *Aniello e Michele Perrone scultori napoletani*, in DI LUSTRO 1993, pp. 9-31.

BORRELLI 1996-1997

G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro scultore (1678-1745)*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte del Meridione in Età Medievale e Moderna, Università degli Studi di Napoli Federico II, 1996-1997.

BORRELLI 1998

G.G. Borrelli, *Sculture a Salerno in età barocca*, in *Il Barocco a Salerno*, a cura di M.A. Cioffi, Salerno 1998, pp. 127-133.

BORRELLI 2000

G.G. Borrelli, *Una statua d'argento di Giacomo Colombo in Molise*, «Ricerche sul '600 napoletano», 1999 (2000), pp. 7-10.

BORRELLI 2005a

G.G. Borrelli, *Proposte per Giacomo Colombo autore di modelli per argenti*, in *Interventi della 'questione meridionale'*, a cura di F. Abbate, Roma 2005, pp. 289-291.

BORRELLI 2005b

G.G. Borrelli, *Sculture in legno d'età barocca in Basilicata*, Napoli 2005.

BORRELLI 2009

G. Borrelli, *Sculture barocche e tardobarocche in Calabria. Un percorso accidentato*, in ALTOMONTE 2009, pp. 63-77.

BORRELLI 2012

G.G. Borrelli, *Lorenzo Vaccaro, Giovan Domenico Vinaccia, Domenico Antonio Vaccaro. Modelli per argenti, argenti per modelli*, in *Cartapesta e scultura polimaterica*, atti del convegno di studi internazionali (Lecce, Università degli Studi di Lecce, 9-10 maggio 2008), a cura di R. Casciaro, Galatina 2012, pp. 141-160.

BORRELLI 2018

G.G. Borrelli, *Solimena con gli scultori e i decoratori*, in *Francesco Solimena (1657-1747) e le arti a Napoli*, a cura di N. Spinosa, II, Roma 2018, pp. 288-307.

BORSI, ACIDINI LUCHINAT, QUINTERIO 1981

Gian Lorenzo Bernini. Il testamento, la casa, la raccolta dei beni, a cura di F. Borsi, C. Acidini Luchinat, F. Quinterio, Firenze 1981.

BÖSEL 1978

R. Bösel, *Cosimo Fanzago a Roma*, «Prospettiva», 15, 1978, pp. 29-40.

BOTTERO 2013

P. Bottero, *La Confraternita "dei Disciplinati" e l'Oratorio di Nostra Signora Assunta in Campo Ligure*, «URBS, SILVA ET FLUMEN», 26, 2013, pp. 121-130.

BOTTERO 2014

P. Bottero, *Terzo centenario della statua di Nostra Signora Assunta. Feudo Imperiale di Campo. 15 agosto 1714 - Campo Ligure 2014*, Campo Ligure 2014.

BRACA 2011

Fra Napoli e Salerno nel '600. La Quadreria Ruggi d'Aragona nel Museo Diocesano di Salerno, a cura di A. Braca, Salerno 2011.

BRAUDEL 1981

F. Braudel, *Civiltà materiale, economia e capitalismo, I, Le strutture del quotidiano*, Torino 1981.

BRAY 2009

B. Bray, *The Sacred made real. Spanish painting and sculpture 1600-1700*, in *The Sacred made real. Spanish Painting and Sculpture. 1600-1700*, catalogo della mostra (London, National Gallery, 21 ottobre 2009 - 24 gennaio 2010), a cura di X. Bray, London 2009, pp. 14-43.

BREJON DE LAVERGNEE 1981

A. Brejon de Lavergnee, *La peinture napolitaine du dix-huitième siècle*, «Revue de l'art», 52, 1981, pp. 63-76.

BRIGANTI 1996

G. Briganti, *Gaspar Van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Roma 1966, ed. cons. a cura di L. Laureati, L. Trezzani, Milano 1996.

BROGGIO 2002

P. Broggio, *L'“URBS” E IL MONDO. Note sulla presenza degli stranieri nel Collegio Romano e sugli orizzonti geografici della “formazione romana” tra XVI e XVII secolo*, «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», 56, 2002, pp. 81-120.

BUENDÍA 1986

R. Buendía, *Vida y obra del pintor Mateo Cerezo (1637-1666)*, Burgos 1986.

BULIFON 1690

A. Bulifon, *Crocamerone overo Annali, e giornali storici delle cose notabili accadute in città*, Napoli 1690.

BULIFON 1932

A. Bulifon, *Giornali di Napoli dal MDCLVII al MDCCVI*, a cura di N. Cortese, Napoli 1932.

CAIMO 1759-1767

N. Caimo, *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico*, Pittburgo 1759-1767.

CAFARELLI 2001

S. Cafarelli, *Andrea Bolgi e i documenti inediti della Cappella de Caro-Cacace in San Lorenzo Maggiore a Napoli*, «Quaderni dell'archivio storico», 2000 (2001), pp. 193-202.

CAGLIOSTRO 2002

Atlante del barocco in Italia. Calabria, a cura di R.M. Cagliostro, Roma 2002.

CALVO SERRALLER 1981

Calvo Serraller, *La teoría de la pintura en el siglo de oro*, Madrid 1981.

CAMPANY Y DE MONTPALAU 1858

A. de Company y de Montpalau, *Museo histórico que comprende los principales sucesos de España y el Estranjero, como asimismo toda la parte artística y monumental de los principales paises*, Madrid 1858.

CAÑESTRO DONOSO 2017

Estudios de escultura en Europa, atti del convegno di studi internazionale (Crevillent, 17-20 novembre 2016), a cura di A. Cañestro Donoso, Alicante 2017.

CANTONE 1969a

G. Cantone, *Il complesso conventuale di S. Maria Egiziaca a Pizzofalcone*, «Napoli Nobilissima», 8, 1969, pp. 93-106.

CANTONE 1969b

G. Cantone, *La facciata della chiesa di S. Martino e la controversia tra Cosimo Fanzago e i Certosini. I*, «Napoli Nobilissima», 8, 1969, pp. 165-175.

CANTONE 1969c

G. Cantone, *La controversia tra Cosimo Fanzago e i Certosini. II. Il cappellone di S. Antonio e la cappella Cacace in S. Lorenzo Maggiore*, «Napoli Nobilissima», 8, 1969, pp. 227-235.

CANTONE 1984a

G. Cantone, *Napoli barocca e Cosimo Fanzago*, Napoli 1984.

CANTONE 1984b

G. Cantone, *L'architettura*, in NAPOLI 1984, I, pp. 49-75.

CANTONE 1989

G. Cantone, *L'architettura a Napoli tra Controriforma e Barocco*, in *Atti del XXIII Congresso di Storia dell'Architettura*, atti del convegno di studi internazionale (Roma, 24-26 marzo 1988), a cura di G. Spagnesi, Roma 1989, II, pp. 291-307.

CANTONE 1993

G. Cantone, *Nella Napoli del Seicento: dal "largo" alla piazza*, «Storia della città», 15, 1990 (1993), pp. 115-130.

CANTONE 2003

Campania barocca, a cura di G. Cantone, Milano 2003.

CAPOBIANCO 1985

F. Capobianco, *Fonti e documenti per uno studio sulla decorazione marmorea a Napoli nella prima metà del XVII secolo*, «Storia dell'arte», 54, 1985, pp. 183-205.

CAPOBIANCO 1989

F. Capobianco, *L'attività di Pietro Bernini a Napoli*, in SESTO FIORENTINO 1989, pp. 53-56.

CAPOBIANCO 1996

F. Capobianco, voce *Bonavita, Giacomo*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, 12, Leipzig 1996, p. 480.

CAPOBIANCO 1997

F. Capobianco, voce *Ceraso, Pietro*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, 17, Leipzig 1997, p. 541.

CAPONE 1988-1989

F. Capone, *Cenni storici sulla fondazione della Santa Casa dell'Annunziata*, «Consuetudini aversane», 6, 1988-1999, pp. 21-33.

CAPPELLIERI 1997

A. Cappellieri, *Filippo e Cristoforo Schor*, «Regi Architetti e Ingegneri», in NAPOLI 1997, pp. 73-89.

CAPPELLIERI 1997-1998

A. Cappellieri, *Filippo e Cristoforo Schor a Napoli. Gli apparati e le opere architettoniche*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Storia e Critica dell'Architettura, Università degli Studi di Napoli Federico II, 1997-1998.

CAPPELLIERI 2008

A. Cappellieri, *Filippo Schor e Fischer Von Erlach a Napoli. Nuovi contributi per la diffusione del barocco romano nel Viceregno del Marchese del Carpio*, in *Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock. Un regista del grande teatro barocco*, atti del convegno di studi internazionale (Roma, Bibliotheca Hertziana, 6-7 ottobre 2003), a cura di C. Strunck, München 2008, pp. 193-219.

CAPUTO 1984

O. Caputo, *Niccolò Fumo, scultore salernitano del '600*, «Bollettino del clero per l'arcidiocesi di Salerno e le diocesi di Acerno e Campagna», 72, 1984, pp. 482-487.

CAPUTI, PENTA 1987

Incisioni italiane del '600 nella raccolta d'arte Pagliara dell'Istituto Suor Orsola Benincasa di Napoli, a cura di A. Caputi, M.T. Penta, Milano 1987.

CARAVITA 1869-1871

A. Caravita, *I codici e le arti a Monte Cassino*, Montecassino 1869-1971.

CARLONI 2014

R. Carloni, *Palazzo Bernini al Corso. Dai Manfroni ai Bernini, storia del palazzo dal XVI al XX secolo e della raccolta di Gian Lorenzo Bernini*, Roma 2014.

CAROTENUTO 2009

S. Carotenuto, *Un possibile riferimento al secondo soggiorno romano del Beinaschi*, «Kronos», 13, 2009, pp. 225-230.

CAROTENUTO 2013

S. Carotenuto, *Relazioni di bottega e orientamento didattico nell'ambito dell'accademia del Solimena*, in ZULIANI 2013, pp. 49-59.

CAROTENUTO 2015

S. Carotenuto, *Francesco Solimena. Dall'attività giovanile agli anni della maturità (1674-1710)*, Roma 2015.

CASALE 1978

V. Casale, *Il margine dei minori. Biagio Puccini*, «Paragone», 29, 1978, pp. 64-86.

CASCIARO 1995

R. Casciaro, *La scultura*, in LECCE 1995, pp. 143-162.

CASCIARO 2007a

R. Casciaro, *Due botteghe a confronto. Intaglio e policromia nelle sculture di Gaetano Patalano e Nicola Fumo*, in CASCIARO 2007b, II, pp. 221-245.

CASCIARO 2007b

La statua e la sua pelle. Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco, a cura di R. Casciaro, 2 vol., Galatina 2007.

CASCIARO 2007c

R. Casciaro, *Napoli vista da fuori. Sculture di età barocca in Terra d'Otranto e oltre*, in LECCE 2007, pp. 49-74.

CASCIARO 2007d

R. Casciaro, *Seriazione e variazione. Sculture di Nicola Fumo tra Napoli, la Puglia e la Spagna*, in GAETA 2007c, pp. 245-280.

CASCIARO 2011

R. Casciaro, *Fortuna critica della scultura barocca napoletana in legno: qualche osservazione e l'avvio di un censimento "ragionato"*, «Studi medievali e moderni», 15, 2011, pp. 273-298.

CASSIANO 2013

A. Cassiano, *Bozzetti del Coppola e del Malinconico per il Martirio di Sant'Agata nella Cattedrale di Gallipoli*, «Kronos», 15, 2013, II, pp. 269-276.

CASTIGLIONE 1551

B. Castiglione, *Il Cortegiano*, Venezia 1551.

CASTIGLIONE MORELLI 1713

F. Castiglione Morelli, *De patricia Consentina nobilitate monimentorum epitome*, Venezia 1713.

CATALANO 1994

D. Catalano, *Da Giacomo Colombo a Paolo Saverio di Zinno recuperi e restauri di sculture del XVIII*, «Conoscenze», 7, 1994, pp. 73-80.

CATALANO 2007

D. Catalano, *Scultura lignea in Molise tra Sei e Settecento. Indagini sulle presenze napoletane (Colombo, Di Nardo, De Mari, D'Amore)*, in GAETA 2007c, II, pp. 221-244.

CATALANO 2012

M.I. Catalano, *Per l'arte delli mastri d'ascia della città di Napoli: Nunzio Ferraro e Giovan Battista Vigliante tra fine Cinquecento ed inizio Seicento*, in FIDANZA, SPERANZA, VALENZUELA 2012, pp. 133-146.

CATELLO 1978

E. Catello, *Il presepe dei Principi d'Ischitella*, «Napoli Nobilissima», 17, 1978, pp. 167-173.

CATELLO 1979

E. Catello, *Gian Domenico Vinaccia e il paliotto di San Gennaro*, «Napoli Nobilissima», 18, 1979, pp. 121-132.

CATELLO 1981

E. Catello, *Scultura napoletana del Settecento in Puglia*, «Napoli Nobilissima», 20, 1981, pp. 39-48.

CATELLO 1982a

E. Catello, *Lorenzo Vaccaro scultore argentiere*, «Napoli Nobilissima», 21, 1982, pp. 8-16.

CATELLO 1982b

E. Catello, *Su alcuni presepi napoletani del Cinque e Seicento*, «Arte cristiana», 70, 1982, pp. 352-355.

CATELLO 1984

E. Catello, *Marmi, bronzi, argenti e stucchi: Vinaccia e la sacristia dell'Oratorio dei Nobili al Gesù Nuovo*, in PANE 1984, pp. 357-359.

CATELLO 1985

E. Catello, *Francesco Solimena disegni e invenzioni per argentieri*, «Napoli Nobilissima», 24, 1985, pp. 108-111.

CATELLO 1988

C. Catello, *Scultori argentieri a Napoli in età barocca e due inedite statue d'argento*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di R. Causa*, a cura di P. Leone de Castris, Napoli 1988, pp. 281-286.

CATELLO 1990

E. Catello, *Aggiunte a Lorenzo Vaccaro*, «Ricerche sul '600 napoletano», 9, 1990, pp. 73-84.

CATELLO 1997

E. Catello, *Argenti e sculture lignee per i viceré di Napoli ed altre aristocratiche committenze spagnole*, «Napoli Nobilissima», 36, 1997, pp. 77-84.

CATELLO 2001

E. Catello, *Francesco Solimena e la scultura del suo tempo*, «Ricerche sul '600 napoletano», 2000 (2001), pp. 7-17.

CATELLO 2002

E. Catello, *Pietro Bernini a Napoli*, «Ricerche sul '600 a Napoli», 2001 (2002), pp. 16-28.

CATELLO 2004

E. Catello, *Giuseppe Sanmartino 1720-1793*, Napoli 2004.

CATELLO 2006

E. Catello, *Ancora sulla guglia di San Domenico Maggiore*, «Ricerche sul '600 napoletano», 2006, pp. 7-10.

CATELLO 2008

E. Catello, *Carlo Schisano architetto in S. Caterina a Formello*, «Napoli Nobilissima», 9, 2008, pp. 51-58.

CATELLO 2009

E. Catello, *Considerazioni su alcuni documenti relativi a manufatti di arte applicata dell'ultimo Seicento*, «Ricerche sul '600 napoletano», 2008 (2009), pp. 7-13.

CATELLO, CATELLO 1977

E. Catello, C. Catello, *La Cappella del Tesoro di San Gennaro*, Napoli 1977.

CAUSA 1973

R. Causa, *L'arte nella Certosa di San Martino a Napoli*, Napoli 1973.

CAUSA 2000

S. Causa, *Battistello Caracciolo. L'opera completa*, Napoli 2000.

CAVAZZINI 2019

P. Cavazzini, *Quadri per vendere o per nobilitare : le raccolte dei pittori a Roma nella prima metà del Seicento e la collezione di Onorio Longhi*, in PARRILLA, BORCHIA 2019, pp. 31-41.

CECI 1897

G. Ceci, *La corporazione degli scultori e marmorari*, «Napoli Nobilissima», 6, 1897, pp. 123-126.

CECI 1898

G. Ceci, *La corporazione dei pittori*, «Napoli Nobilissima», 7, 1898, pp. 8-13.

CECI 1901

G. Ceci, *La chiesa ed il convento di Santa Caterina a Formello*, «Napoli Nobilissima», 10, 1901, pp. 35-39, 101-105, 178-183.

CECI 1910

G. Ceci, voce *Bonavita, Jacopo*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, 4, Leipzig 1910, p. 276.

CECI 1912a

G. Ceci, voce *Ceraso, Pietro*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, 6, Leipzig 1912, p. 290.

CECI 1912b

G. Ceci, voce *Colombo, Giacomo*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, 7, Leipzig 1912, p. 248.

CECI 1921

G. Ceci, *Il primo passo di Cosimo Fanzago*, «Napoli Nobilissima», 2, 1921, pp. 142-143.

CELANO 1692

C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli* [...], Napoli 1692.

CELANO 1724

C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli* [...], 2^a edizione, Napoli 1724.

CELANO 1858

C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli* [...], a cura di G.B. Chiarini, Napoli 1858.

CERASUOLO 2012

A. Cerasuolo, *Estofado e policromie. Osservazioni sulla tecnica attraverso la testimonianza di Francisco Pacheco*, in FIDANZA, SPERANZA, VALENZUELA 2012, pp. 147-160.

CEREZO SAN GIL 2006

G.M. Cerezo San Gil, *Atesoramiento artístico e historia en la España Moderna : los IX condes de Santisteban del Puero*, Jaén 2006.

CHIARINI, PADOVANI, CASCIU, NAVARRO 2003

La Galleria Palatina e gli appartamenti reali di Palazzo Pitti, a cura di M. Chiarini, S. Padovani, S. Casciu, F. Navarro, Firenze 2003.

CIECHANOWIECKI 1979

A.S. Ciechanowiecki, *A bozzetto by Lorenzo Vaccaro*, «The burlington magazine», 121, 1979, pp. 252-253.

CIFANI 1998

A. Cifani, *Due inediti dipinti di soggetto biblico di Gerolamo Cenatiempo*, pittore napoletano, «Arte cristiana», 86, 1998, pp. 380-382.

CINO 1991

G. Cino, *Memorie ossia notiziario di molte cose accadute in Lecce dall'anno del Signore 1656 sino all'anno 1719 del signor Giuseppe Cino ingegnere leccese*, in *Cronache di Lecce*, a cura di A. Laporta, Lecce 1991, pp. 49-98.

CLEOPAZZO 2016

N. Cleopazzo, *San Gennaro bifronte e la "porta non-porta". Il cancello d'ottone di Cosimo Fanzago*, in *San Gennaro patrono delle arti*, a cura di S. Causa, Napoli 2016, pp. 19-36.

COIRO 2006

L. Coiro, *Una proposta per Ercole Ferrata e alcune considerazioni sul suo periodo napoletano*, «Confronto», 8, 2006, pp. 96-107.

COIRO 2010

L. Coiro, *Passaggi di consegne. Ercole Ferrata a Napoli e i rapporti con Cosimo Fanzago e Andrea Falcone*, «Annali», 2010, pp. 469-504.

COIRO 2011a

L. Coiro, *"Adoperato da varii viceré nell'opere che dalla Spagna venivano commesse". Qualche proposta per Aniello Perrone*, «Kronos», 14, 2011, pp. 191-202.

COIRO 2011b

L. Coiro, *Aniello Perrone "scultore di legnami famosissimo" e il Calvario di Santa Maria di Montesanto a Napoli*, «Ricerche sul '600 napoletano», 2011, pp. 7-23.

COIRO 2013a

L. Coiro, *Algardì e Napoli*, in *La Cappella dei Signori Franzoni magnificamente architettata. Alessandro Algardi, Domenico Guidi e uno spazio del Seicento genovese*, atti della giornata di studi (Genova, Museo di Palazzo Reale, 26 settembre 2011), a cura di M. Bruno, D. Sanguineti, Genova 2013, pp. 157-181.

CORIO 2013b

L. Coiro, *Aniello Perrone, Raimondo De Dominicis e il "Teatro" per la canonizzazione di San Pasquale Baylon a Santa Lucia al Monte (1691)*, «Napoli Nobilissima», 4, 2013, pp. 205-218.

COIRO 2014

L. Coiro, *Busti-reliquiario napoletani di secondo Seicento. La bottega napoletana di Domenico di Nardo*, in *Scultura in legno a Napoli e in Campania fra Medioevo ed età moderna*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, 4-5 novembre 2011), a cura di P. Leone de Castris, Napoli 2014, pp. 86-99.

COIRO 2015a

L. Coiro, *Ancora sulla «solennissima festa celebrata in Napoli» per i Santi Giovanni da Capestrano e Pasquale Baylon (1691)*, «Napoli Nobilissima», 1, s. VII, 2015, pp. 70-79.

COIRO 2015b

L. Coiro, *Michele Perrone e la scultura napoletana in legno di secondo Seicento. La bottega, gli allievi*, in LEONE DE CASTRIS 2015b, pp. 85-94.

COIRO 2017a

L. Coiro, *Fortune spagnole della scultura napoletana in legno, il caso del San Miguel di Nicola Fumo nella collezione Güell a Barcellona*, «Locvs Amoenvs», 15, 2017, pp. 105-115.

COIRO 2017b

L. Coiro, *“Scolture sagre in legno” e “virtuosi artefici” nella Napoli barocca. Il caso di Aniello Perrone*, in *Scultura in legno policromo d’età barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*, atti del convegno di studi internazionale (Genova, Università degli Studi di Genova, 3-5 dicembre 2015), a cura di L. Magnani, D. Sanguineti, Genova 2017, pp. 581-599.

COIRO 2019

L. Coiro, *Ercole Ferrata da “marmoraro” a “scultore” nella Napoli di Cosimo Fanzago*, in SPIRITI, FACCHIN 2019, pp. 36-65.

COLLARETA 2007

M. Collareta, *Origini e sviluppo del sistema albertiano delle arti*, in *Leon Battista Alberti. Teorico delle arti e gli impegni civili del ‘De re aedificatoria’*, atti del convegno di studi internazionale (Mantova, Centro di Studi Leon Battista Alberti, 17-19 ottobre 2002), a cura di A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti, Firenze 2007, I, pp. 3-12.

COLLARETA 2008

M. Collareta, *From color to black and white, and back again the middle age and early modern times*, in *The color of Life*, catalogo della mostra (Malibu Beach, J. Paul Getty Museum, 6 marzo - 23 giugno 2008), a cura di R. Panzanelli, Los Angeles 2008, pp. 62-77.

COLLARETA 2015

M. Collareta, *Nouvelles études sur le paragone entre les arts*, «Perspective», 1, 2015, pp. 153-160.

COLLARETA 2016

M. Collareta, *Materia, forma, colore. La scultura lignea tra teoria e pratica artistica*, in *‘Fece di scultura di legnami e colori’*, a cura di A. Bellandi, Firenze 2016, pp. 15-23.

COLLETTA 1986

T. Colletta, *Napoli, la cartografia pre-catastale*, «Storia della città», 11, 1986, pp. 5-178.

COMO 2010

Omaggio ai maestri intelvesi Ercole Ferrata, Carlo Innocenzo Carloni. Sculture e dipinti dal Museo diocesano di Scaria Intelvi, catalogo della mostra (Como, Pinacoteca Civica, 7 novembre 2010 - 13 febbraio 2011), a cura di M.L. Casati, E. Palmieri, D. Pescarmona, Como 2010.

CONFUORTO 1930

D. Confuorto, *Giornali di Napoli dal MDCLXXIX a MDCIC*, a cura di N. Nicolini, Napoli 1930.

CONISBEE, LEVKOFF, RAND 1991

The Ahmanson gifts. European masterpieces in the collection of the Los Angeles County Museum of Art, a cura di P. Conisbee, M.L. Levkoff, R. Rand, Los Angeles 1991.

COSIMATO 1969

D. Cosimato, *Il Convento della SS. Trinità di Baronissi*, «Rassegna Storica dei Comuni», 1, 1969, pp. 73-77.

CRESPO DELGADO 2012

D. Crespo Delgado, *Un viaje para la ilustración. El 'Viaje de España' (1772-1794) de Antonio Ponz*, Sevilla 2012.

CRUZ Y BAHAMONDE 1806-1813

N. de la Cruz y Bahamonde, *Viage de España, Francia e Italia*, Cádiz 1806-1813.

CURCIO, NAVONE, VILLANI 2011

Studi su Domenico Fontana. 1543-1607, atti del convegno di studi internazionale (Mendriso, 13-14 settembre 2007), a cura di G. Curcio, N. Navone, S. Villari, Mendriso 2011.

D'ADDOSIO 1914

G.B. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII. Scultori, intagliatori e marmorari*, «Archivio storico per le provincie napoletane», 39, 1914.

D'ASSODIO 1915

G.B. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani*, «Archivio Storico per le provincie napoletane», 40, 1915.

D'ADDOSIO 1917

G.B. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei Banchi*, «Archivio Storico per le provincie napoletane», 42, 1917.

D'ADDOSIO 1920

G.B. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII dalle polizze dei Banchi*, Napoli 1920.

D'AGOSTINO 1999

P. D'Agostino, *Fonti pittoriche sulla scultura di Pietro Bernini*, «Dialoghi di storia dell'arte», 8/9, 1999, pp. 120-125.

D'AGOSTINO 2007

P. D'Agostino, *Per Ercole Ferrara a Napoli: lavori d'intaglio sopra cherubini e putti*, in GAETA 2007c, II, pp. 71-91.

D'AGOSTINO 2011

P. D'Agostino, *Cosimo Fanzago scultore*, Napoli 2011.

D'ALESSANDRO 2011

Sant'Andrea Avellino e i teatini nella Napoli del Vicereame spagnolo, a cura di D.A. D'Alessandro, 2 voll., Napoli 2011.

D'ANDREA 1980

P.G. D'Andrea, *La solitudine di Piedimonte Matese*, Napoli 1980.

D'ANGELO 2018

M. D'Angelo, *Matteo Bottigliero. La produzione scultorea tra fonti e documenti (1680-1757)*, Roma 2018.

DA VINCI 1995

L. Da Vinci, *Libro di pittura*, edizione in facsimile del codice urbinato lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana, a cura di C. Pedretti, C. Vecce, Firenze 1995.

DE ANGELIS 2017

P. De Angelis, *La Maddalena penitente: un ritrovato dipinto di Paolo de Matteis*, in «teCLa», 15-16, 2017.

DE DOMINICI 1729

B. De Dominici, *Vita del Cavaliere D. Luca Giordano, pittore napoletano*, Napoli 1729.

DE DOMINICI 1742-1745

B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani*, Napoli 1742-1745.

DE DOMINICI 2003-2014

B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani*, Napoli 1742-1745, ed. commentata a cura di F. Sricchia Santoro, A. Zezza, Napoli 2003-2014.

D'ENGENIO 1623

C. D'Engenio Caracciolo, *Napoli sacra*, Napoli 1623.

DE FIRENZE 1973

P. De Firenze, *Itinera ministri generalis Bernardino ab Arezzo (1691-1698)*, I, *Per Hispaniam*, Roma 1973.

DE FRANCHI 1873

F. De Franchi, *Avellino illustrato da' santi e da' santuari*, Napoli 1709, ristampa Bologna 1973.

DE LELLIS 1663

C. de Lellis, *Discorsi delle famiglie nobili del Regno di Napoli*, Napoli 1663.

DE LELLIS 1689

C. de Lellis, *Aggiunta alla 'Napoli sacra' dell'Engenio Caracciolo*, Napoli 1689.

DE MICHELE 1984

F. De Michele, *Storia del feudo di Cesa*, in F. De Michele, *Cesa ed altri comuni*, I, Aversa 1984.

DE MIERI 2016

S. De Mieri, *Splendori di un'isola: opere d'arte nelle chiese di Procida dal XIV al XIX secolo*, Napoli 2016.

DE MIERI 2017

S. De Mieri, *I disegni preparatori per il Cristo morto di Carmine Lantriceni*, «Napoli Nobilissima», s. VII, 2017, pp. 38-51.

DE NICOLO 2017

F. De Nicolo, *Il culto e la statua di S. Lorenzo di Gennaro D'Amore. Un'indagine sulla scultura lignea a Torre Orsaia e Castel Ruggero*, Sapri 2017.

DE NICOLO 2019

F. De Nicolo, *La scultura lignea del Settecento in Capitanata tra persistenze napoletane e produzione locale*, atti del convegno di studi internazionale (San Severo, 17-18 novembre 2018), a cura di A. Gravina, San Severo 2019, pp. 259-282.

DE VITO 2000

G. De Vito, *Le tele di Luca Giordano nella basilica di Santa Maria della Salute a Venezia*, «Ricerche sul '600 a Napoli», 1999 (2000), pp. 118-129.

DELFINO 1984

A. Delfino, *Documenti sulla chiesa e il monastero dei Santi Apostoli di Napoli*, «Ricerche sul '600 napoletano», 3, 1984, pp. 154-156.

DELFINO 2009

A. Delfino, *La chiesa nuova di Donnaregina nel Seicento: la cappella di San Francesco d'Assisi*, «Ricerche sul '600 a Napoli», 2008 (2009), pp. 15-18.

DEL PESCO 2016

D. Del Pesco, *Giovanni Antonio Dosio e Domenico Fontana a Napoli. Decorazioni polimateriche e in marmo colorato*, in *Splendor marmoris. I colori del marmo, tra Roma e l'Europa, da Paolo III a Napoleone III*, a cura di G. Extermann, A. Varela Braga, Roma 2016, pp. 261-272.

DE ROSA 1958a

L. De Rosa, *Il Banco dei Poveri e la crisi del 1622*, «Rassegna Economica», 22, 1958, pp. 49-78.

DE ROSA 1958b

L. De Rosa, *Le origini curialesche del Banco dei Poveri (1563-1608)*, «Bancaria», 1958, pp. 5-29.

DE SIMONE 1922

L. De Simone, *La fede di credito*, Napoli 1922.

DE VINCENTIIS 1878-1879

D.L. De Vincentiis, *Storia di Taranto*, Storia di Taranto, Taranto 1878-1879.

DI BELLA 1986

S. Di Bella, *Un documento d'archivio su un dipinto di Nicola Malinconico e su una statua di Ursino Mari*, «Esercizi», 9, 1986, pp. 83-85.

DI CASTRO 1994

A. Di Castro, *Rivestimenti e tarsie marmoree a Roma tra il Cinquecento e il Seicento*, in *Marmorari e argentieri a Roma nel Lazio tra Cinquecento e Seicento. I committenti, i documenti e le opere*, Roma 1994, pp. 9-155.

DI DONNA 1912

V. Di Donna, *L'Università della Torre del Greco nel sec. XVIII*, Torre del Greco 1912.

DI FURIA 2011

U. Di Furia, *Il Banco dei poveri e le trasformazioni settecentesche della chiesa di S. Tommaso Apostolo a Capuana*, «Quaderni dell'Archivio Storico», 2009-2010 (2011), pp. 129-176.

DI FURIA 2019

U. Di Furia, *Paolo De Matteis dimenticato*, «Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna», 2019, pp. 156-202.

DI GIOIA 1986

E.B. Di Gioia, *“Casa e bottega del Cav. Francesco Antonio Fontana”*: materiali dallo studio di uno scultore romano della seconda metà del '600, in ROMA 1986, pp. 151-160.

DI GIOIA 2002

E.B. Di Gioia, *Le collezioni di scultura del Museo di Roma. Il Seicento*, Roma 2002.

DI GIOIA 2010

E.B. Di Gioia, *Ercole Ferrata: gli ultimi pensieri sul suo Studio de' disegni, modelli, cere e giessi*, in COMO 2010, pp. 23-58.

DI LIDDO 2007a

I. Di Liddo, *La ‘Virgen de la Caridad’ di Giacomo Colombo a Cartagena. Aspetti e considerazioni sul modello iconografico della Pietà tra Italia meridionale e Spagna*, in *Angeli, stemmi, confraternite, arte. Studi per il ventennale del Centro Ricerche di Storia Religiosa in*

Puglia (1986 - 2006), a cura di D. Donofrio del Vecchio, M. Pasculli Ferrara, Fasano 2007, pp. 265-278.

DI LIDDO 2007b

I. Di Liddo, *Nicola Salzillo entre Nápoles y España*, in *Salzillo, testigo de un siglo*, catalogo della mostra (Murcia, Museo Salzillo, marzo - luglio 2007), a cura di C. Belda Navarro, Murcia 2007, pp. 155-169.

DI LIDDO 2008

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 2008.

DI LIDDO 2016

I. Di Liddo, *L' arte dell' intaglio: arredi lignei tra XVII e XVIII secolo in Italia meridionale : organi, cantorie, cori, pulpiti, altari*, Fasano 2016.

DI LIDDO 2019

I. Di Liddo, *Giacomo Colombo scultore da Napoli alle Provincie del Regno. L' inedito "San Michele" ligneo (1717) di Città Sant' Angelo*, «Storia dell' arte», n.s., 1, 2019, pp. 121-134.

DI LUSTRO 1993

A. Di Lustro, *Gli scultori Gaetano e Pietro Patalano tra Napoli e Cadice*, Napoli 1993.

DI LUSTRO 1995

A. Di Lustro, *Un San Giovannino di Pietro Patalano, scultore nativo di Lacco Ameno, scoperto a Cadice in Spagna*, «Rassegna d' Ischia», 3, 1995, pp. 4-8.

DI MAGGIO 1985

P. Di Maggio, *Elementi toscani nella cultura decorativa napoletana del Seicento: Jacopo e Dionisio Lazzari*, «Storia dell' arte», 54, 1985, pp. 133-140.

DI PALO 2018

F. Di Palo, *Per la storia della scultura in Puglia nel XVII secolo. Aggiunte e proposte al catalogo di Filippo Angelo Altieri (1646-1684)*, in *Dipanando i segreti del tempo. Studi in memoria di Gaetano Valente*, a cura di A. D' Ambrosio, F. Di Palo, Molfetta 2018, p. 199-242.

DI SARNO 2017

Documenti della mensa vescovile di Aversa dal 1142 al 1698, a cura di F. Di Sarno, Napoli 2017.

DI SOMMA 1960

C. Di Somma, *Il Banco dello Spirito Santo dalle origini al 1664*, Napoli 1960.

DON FERRANTE 1900

Don Ferrante [G. Ceci], *Notizie di Artisti che lavorarono a Napoli nel sec. XVIII. Dal Diario del Fuidoro*, «Napoli Nobilissima», 9, 1900, pp. 27-31, 77-79.

DON FERRANTE 1902

Don Ferrante [G. Ceci], *Notizie di artisti che lavorarono a Napoli nel secolo XVII e XVIII dal Cronicamerone del Bulifon*, «Napoli Nobilissima», 11, 1902, pp. 78-80, 141-142.

D'ONOFRIO 1966

D'Onofrio, *Priorità della biografia di Domenico Bernini su quella del Baldinucci: note berniniane*, «Palatino», 10, 1966, pp. 201-208.

DORONZO 2017

R. Doronzo, *Nuove acquisizioni documentarie in Basilicata: San Donatello da Ripacandida e la scultura di Giacomo Colombo*, in *Santi patroni in Puglia e in Italia meridionale in età moderna. Modelli di legno, tecniche e pratiche culturali*, a cura di I. Di Liddo, M. Pasculli Ferarra, Fasano 2017, pp. 445-458.

DOSE 1996

R. Dose, *La formazione romana di Giuseppe Rusnati*, «Arte Lombarda», 116, 1996, pp. 28-39.

EIMER 1971

G. Eimer, *La fabbrica di Sant'Agnese in Agone. Römische Architekten, Bauherren und Handwerker im Zeitalter des Nepotismus*, II, Stockolm 1971.

ELIA 1942

G. Elia, *Gian Lorenzo Bernini e Berninianismo nella scultura napoletana del 6-700*, Napoli 1942.

ESTELLA 1973

M.M. Estella, *Algunas esculturas en marfil italianas en Espana*, «Archivo español de arte», 46, 1973, pp. 13-34.

ESTELLA 1976

M.M. Estella, *Tres obras de Nicolás Fumo, de paradero actual desconocido*, «Archivo español de arte», 193, 1976, pp. 80-85.

ESTELLA 1999

M.M. Estella, *El Mecenazgo de los Marqueses de Mejorada en la iglesia y capilla de su villa. Su Altar-Baldaqüino y sus esculturas de mármol, documentados*, «Archivo español de arte», 288, 1999, pp. 469-504.

ESTELLA 2005

M.M. Estella, *La escultura napolitana en España: la importación de esculturas a través del mecenazgo virreinal y personajes de su entorno*, in *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, atti delle giornate di studio (Madrid, dicembre 2004) a cura di M. Cabañas Bravo, Madrid 2005, pp. 331-354.

ESTELLA 2007

M.M. Estella, *La escultura napolitana en España: comitentes, artistas y dispersión*, in GAETA 2007c, II, pp. 93-122.

ESTELLA 2008

M.M. Estella, *La corte Virreinal y su influencia en las artes. El mecenazgo de los Toledo*, in *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, a cura di M. Cabañas Bravo, Madrid 2008, pp. 219-232.

ESTELLA 2015

M.M. Estella, *El relicario de las Agustinas de Salamanca*, in LEONE DE CASTRIS 2015b, pp. 51-64.

FARAGLIA 1885

N.F Faraglia, *Notizie di alcune artistiche lavorarono nella chiesa di San Martino e nel Tesoro di San Gennaro*, «Archivio storico delle provincie napoletane», 10, 1885, pp. 455-461.

FATIGATI 2010

G. Fatigati, *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», 1, s. VI, 2010, pp. 125-144.

FATIGATI 2015

G. Fatigati, *La policromia della scultura lignea. Una ipotesi di lettura attraverso la scultura di culto classica*, in LEONE DE CASTRIS 2015b, pp. 231-246.

FERRARI 1970

O. Ferrari, *Le arti figurative*, in PONTIERI 1967-1974, VI.2, 1970, pp. 1221-1364.

FERRARI 1984

O. Ferrari, *I grandi momenti della scultura e della decorazione plastica*, in NAPOLI 1984, II, pp. 139-150.

FERRARI, PAPALDO 1999

O. Ferrari, S. Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma 1999.

FERRARI, SCAVIZZI 1966

O. Ferrari, G. Scavizzi, Luca Giordano, S.L. 1966.

FERRARI, SCAVIZZI 1992

O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli 1992.

FERRARINO 1977

L. Ferrarino, *Dizionario degli artisti in Spagna*, Madrid 1977.

FERRARO 2006

Napoli. Atlante della città storica. Dallo Spirito Santo a Materdei, IV, a cura di I. Ferraro, Napoli 2006.

FERNÁNDEZ GRACIA 2002

R. Fernández Gracia, *Arte, devoción y política. La promoción de las artes en torno a sor María de Ágreda*, Soria 2002.

FERNÁNDEZ LABAÑA 2017

J.A. Fernández Labaña, *San Francisco de Borja, una obra de Nicolás Salzillo*, in CAÑESTRO DONOSO 2017, pp. 693-674.

FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS 2014

J. Fernández-Santos Ortiz-Iribas, *Da Roma a Madrid passando per Napoli. Aggiunte su Philipp Schor, architetto e scenografo al servizio della monarchia spagnola*, in *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII. Arte, diplomazia e politica*, atti del convegno di studi internazionale (Roma, Real Academia de España, 2011), a cura di A. Anselmi, Roma 2014, pp. 656-679.

FIDANZA 2008

G.B. Fidanza, *Caratteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose. Una verifica su statue e intagli d'età moderna*, in *Statue di legno. Caratteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose*, atti delle giornate di studio (Perugia, 1-2 aprile 2005), a cura di G.B. Fidanza, N. Macchioni, Roma 2008, pp. 33-57.

FIDANZA 2013

G.B. Fidanza, *I legni per "fabbriche", intagli e "figure" nel Vocabolario di Filippo Baldinucci. Una ricostruzione delle fonti di riferimento*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 62-63, 2013, pp. 209-225.

FIDANZA 2014

G.B. Fidanza, *La scultura lignea tra storia tecnica e restauro. Riflessioni a voce alta rileggendo Vasari e qualche catalogo di mostra*, in *Scultura in legno a Napoli e in Campania fra Medioevo ed età moderna*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, 4-5 novembre 2011), a cura di P. Leone de Castris, Napoli 2014, pp. 158-164.

FIDANZA, SPERANZA, VALENZUELA 2012

Scultura lignea. Per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal Medioevo al XIX secolo, atti del convegno di studi internazionali (Serra San Quirico, Pergola, 13-15 dicembre 2007), a cura di G.B. Fidanza, L. Speranza, M. Valenzuela, «Bollettino d'Arte», volume speciale 2011, Roma 2012.

FIENGO 1983

G. Fiengo, *Organizzazione e produzione edilizia a Napoli all'avvento di Carlo di Borbone*, Napoli 1983.

FILANGIERI 1883-1891

G. Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie per le provincie napoletane*, Napoli 1883-1891.

FIRENZE 2009

I marmi vivi. Bernini e la nascita del ritratto barocco, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 3 aprile - 12 luglio 2009), a cura di A. Bacchi, T. Montanari, B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Firenze 2009.

FITTIPALDI 1980

T. Fittipaldi, *Scultura napoletana del Settecento*, Napoli 1980.

FITTIPALDI 1984

T. Fittipaldi, *Il Quarto del priore e le sezioni storico-artistiche nella Certosa di San Martino: appunti di un inedito e moderno allestimento museale*, «Arte Cristiana», 72, 1984, pp. 267-352.

FLACCAVENTO 1962

G. Flaccavento, *Per una moderna traduzione del De Statua di L.B. Alberti*, «Cronache di archeologia e storia dell'arte», 1, 1962, pp. 50-59.

FONTBONA DE VALLESCAR 2008

F. Fontbona de Vallescar, *Joan Antoni Güell i López, comte de Güell*, «Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi», 22, 2008, pp. 193-198.

FORT WORTH, NEW YORK 2012

Bernini sculpting in clay, catalogo della mostra (Fort Worth, Kimbell Art Foundation, 3 febbraio - 14 aprile 2013; New York, Metropolitan Museum of Art, 3 ottobre 2012 - 6 gennaio 2013), a cura di C.D. Dickerson, A. Sigel, I. Wardropper, New Haven 2012.

FRA ARCANGELO 1732

Fra Arcangelo da Montesarchio, *Cronistoria della riformata provincia di S. Angiolo in Puglia*, Napoli 1732.

FRANCHOMME 2005

P. Franchomme, *Una Addolorata del De Matteis per i Ravaschieri Fieschi*, in *Interventi sulla 'questione meridionale'*, a cura di F. Abbate, Roma 2005, pp. 247-252.

FRANGIPANE 1933

Inventario degli oggetti d'arte in Italia. Calabria: provincie di Catanzaro, Cosenza e Reggio Calabria, a cura di A. Frangipane, II, Roma 1933.

FRATADOCCHI 2014

T.B. Fratadocchi, *La ricostruzione dell'Abbazia di Montecassino*, Roma 2014.

FRUTOS SASTRE 2009a

L.M. Frutos Sastre, *El Tempo de la Fama. Alegoría del Marqués del Carpio*, Madrid 2009.

FRUTOS SASTRE 2009b

L.M. de Frutos Sastre, *Una serie de pinturas de la colección Santisteban y un boceto de Luca Giordano en España*, «Ricerche sul '600 napoletano», 2008 (2009), pp. 19-26.

FUIDORO 1680

I. Fuidoro [V. D'Onofrio], *Giornali di Napoli*, Biblioteca Nazionale di Napoli, ms. X.B.19.

FUMAGALLI 2008

E. Fumagalli, *Note per il dialogo fra storia sociale e storia dell'arte*, «Ricerche di storia dell'arte», 96, 2008, pp. 206-208.

FUMAGALLI 2017

E. Fumagalli, *Luca Giordano a Firenze. Dipinti e "macchie"*, in *Gli Uffizi e il territorio. Bozzetti di Luca Giordano e Taddeo Mazzi per due grandi complessi monastici*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 5 settembre - 15 ottobre 2017), a cura di A. Griffo, M.M. Simari, Firenze 2017, pp. 12-29.

FUSCO 2004

Istituto Suor Orsola Benincasa. Museo Storico Universitario, a cura di M.A. Fusco, Roma 2004.

GAETA 2003

L. Gaeta, *Il reliquiario di Nunzio Ferraro nell'ambito della scultura lignea napoletana della seconda metà del Cinquecento*, «Kronos», 5/6, 2003, pp. 179-194.

GAETA 2006

L. Gaeta, *Pittori e scultori a Napoli tra '600 e '700. Tracce di un'intesa*, «Kronos», 10, 2006, pp. 139-156.

GAETA 2007a

L. Gaeta, "... colorite e miniate al naturale". *Vesti e incarnati nel repertorio degli scultori napoletani tra Seicento e Settecento*, in CASCIARO 2007b, II, pp. 199-220.

GAETA 2007b

L. Gaeta, *Giacomo Colombo tra compari, amici e rivali*, in LECCE 2007, pp. 87-104.

GAETA 2007c

La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea, a cura di L. Gaeta, 2 voll., Galatina 2007.

GAETA 2011a

L. Gaeta, *Dove sono i disegni degli scultori napoletani?*, in *Scritti in onore di Marina Causa Picone*, a cura di C. Vargas, A. Migliaccio, S. Causa, Napoli 2011, pp. 371-376.

GAETA 2011b

L. Gaeta, *Sculture in legno a Napoli lungo le rotte mediterranee della pittura: da Alfonso a Ferrante d'Aragona*, «Kronos», 14, 2011, pp. 63-96.

GAETA 2015

L. Gaeta, *Nunzio Ferraro al servizio di nobili e viceré: due stemmi per due scranne*, in LEONE DE CASTRIS 2015, pp. 43-50.

GAETA, DE MIERI 2015

L. Gaeta, S. De Mieri, *Intagliatori, incisori, scultori, sodalizi e società nella Napoli dei viceré : ritorno all'Annunziata*, Galatina 2015.

GALANTE 1872

A.G. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872.

GALANTE 1985

A.G. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, ed. a cura di N. Spinosa, Napoli 1985.

GALLO 1985

C.D. Gallo, *Apparato agli annali della Città di Messina*, Napoli 1755, ed. a cura di G. Molina, Messina 1985.

GARCÍA BOIZA 1945

M. García Boiza, *Una fundación de Monterrey. La iglesia y convento de Madres Agustinas de Salamanca*, Salamanca 1945.

GARCÍA CUETO 2009

D. García Cueto, *Presentes de Nápoles. Los virreyes y el envío de obras de arte y objetos suntuarios para la Corona durante el siglo XVII*, in *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, a cura di J.L. Colomer, Madrid 2009, pp. 293-321.

GASTEL 2019

J. van Gastel, *La cappella Cacace De Caro nella chiesa di San Lorenzo Maggiore a Napoli*, in ANDREI, GIOMETTI, CIARLO 2019, pp. 255-259.

GATTOLA 1733

E. Gattola, *Historia Abbatiae Cassinensis*, Venezia 1733.

GELAO 2009

C. Gelao, *Un'aggiunta alla scultura del Settecento in Puglia. Il San Filippo Neri di Giovanni Antonio Colicci a Cassano Murge*, «Kronos», 13, 2009, pp. 41-48.

GENTILINI 2012

G. Gentilini, *Scultura dipinta o pittura a rilievo? Riflessioni sulla policromia nel Quattrocento fiorentino*, «Techne», 36, 2012, pp. 8-17.

GERARD-POWELL, RESSORT 2002

École espagnole et portugaise. Catalogue, a cura di V. Gerard-Powell, C. Ressort, Paris 2002.

GIANNONE 1723

P. Giannone, *Dell'istoria civile del Regno di Napoli [...]*, IV vol., Napoli 1723.

GIANNONE 1941

O. Giannone, *Giunte sulle Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani di B. De Dominici*, a cura di O. Morisani, Napoli 1941.

GIANNOTTI 2005

A. Giannotti, *Intagliatori e legnaioli fiorentini tra Cinque e Seicento attraverso le fonti*, in *L'arte del legno in Italia: esperienze e indagini a confronto*, atti del convegno di studi internazionale (Pergola, 9-12 maggio 2002), a cura di G.B. Fidanza, Perugia 2005, pp. 357-363.

GIOMETTI 2007

C. Giometti, *Uno studio e i suoi scultori: gli inventari di Domenico Guidi e Vincenzo Felici*, Pisa 2007.

GIOMETTI 2011

Museo Nazionale del Palazzo Venezia. Sculture in terracotta, a cura di C. Giometti, Roma 2011.

GIOMETTI 2019

C. Giometti, *Funzioni e forme dei modelli in terracotta: riflessioni intorno a un nuovo San Giorlamo berniniano per la cappella Chigi nel duomo di Siena*, «Ricerche di storia dell'arte», *Bernini e "l'arte di fare figure in terra"*, a cura di C. Giometti, L. Loricchio, v.s., 129, 2019, pp. 32-39.

GIOVINE DI GIRASOLE 1926-1927

C. Giovine di Girasole, *La mobilia napoletana nel Seicento*, «Architettura e Arti Decorative», 7, 1926-1927, pp. 291-309.

GIUSTINIANI 1683

M. Giustiniani, *Della scelta delle lettere memorabili raccolte dall'Abate Michele Giustiniani*, Napoli 1683.

GOLZIO 1935

V. Golzio, *Mostra Inventario del materiale di studio di Ercole Ferrata*, «Archivi», 2, 1935, pp. 65-75.

GÓMEZ MENÉNDEZ 2015

M. Gómez Menéndez, *Real Monasterio de Carmelitas Descalzas de Santa Teresa en Madrid. Historia y Arte*, in *Santa Teresa e el mundo teresiano del Barocco*, a cura di F.J. Campos, F. de Sevilla, San Lorenzo del Escorial 2015, pp. 25-38.

GÓMEZ NEBREDÁ 2001

M.L. Gómez Nebreda, *Pinturas de Segovia en el Museo del Prado. Estudio de las pinturas de las instituciones eclesiásticas de Segovia que formaron parte del Museo de la Trinidad*, Segovia 2001.

GONZÁLEZ PALACIOS 1984

A. González Palacios, *Il Tempio del gusto: le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco. Roma e il regno delle due Sicilie*, Milano 1984.

GONZÁLEZ PALACIOS 2004

A. González Palacios, *Arredi e ornamenti alla corte di Roma 1560 - 1795*, Milano 2004.

GRACIA 2008

R.F. Gracia, *Reflexiones sobre el arte foráneo en Navarra, durante los siglos del Barroco*, in *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, a cura di R.F. Gracia, M.C. García Gaínza 2008, pp. 295-339.

GRANDOLFO 2011-2012

A. Grandolfo, *Geronimo D'Auria (doc. 1566-1623). Problemi di scultura del secondo Cinquecento partenopeo*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Scienze archeologiche e storico-artistiche, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2011-2012.

GRAVAGNUOLO, ADRIANI 2005

Domenico Antonio Vaccaro. Sintesi delle Arti, a cura di B. Gravagnuolo, F. Adriani, Napoli 2005.

GRECO 2017

G. Greco, *Giovan Pietro Bellori, Domenico Guidi e Onorato Fabri per il sepolcro di Alessandro Algardi: vicende di un momento mai compiuto*, «Valori tattili», 9, 2017, pp. 140-145.

GREGORI, CERIOTTI 1994

Uffizi e Pitti. I dipinti delle Gallerie Fiorentine, a cura di M. Gregori, G. Ceriotti, Udine 1994.

GROSSI 2011

C. Grossi, «*Figli d'arte*» tra le carte d'archivio, «Quaderni dell'Archivio Storico», 2009-2010 (2011), pp. 327-343.

GUALANDI 1845

M. Gualandi, *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Bologna 1845.

GÜELL I LÓPEZ 1925

J.A. Güell i López, *Escultura policroma religiosa española. Una colección*, Paris 1925.

HAUSER 1964

A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, ed. tradotta a cura di A. Bovero, M.G. Arnaud, Torino 1964.

HELMSTUTLER DI DIO, COPPEL 2013

- K.Helmstutler Di Dio, R. Coppel, *Sculpture Collections in Early Modern Spain*, Farnham 2013.
- HENDLER 2013
- S. Hendler, *La guerre des artes. Le Paragone peinture - sculpture en Italie XVe - XVIIe siècle*, Roma 2013.
- HERMOSO CUESTA 2001
- M. Hermoso Cuesta, *Obras inéditas de Lucas Jordán en España*, «Artigrama», 16, 2001, pp. 387-402.
- HÜTTINGER 1992
- Case d'artista: dal Rinascimento ad oggi*, a cura di E. Hüttinger, Torino 1992.
- IMPRODA 2018
- P. Improda, *Novità documentarie sul complesso dell'Annunziata di Aversa nei secoli XVI-XVIII*, «Rivista di Terra di Lavoro», 2, 2018, pp. 1-42.
- INGROSSO 1936
- S. Ingrosso, *L'Archivio storico del Banco di Napoli*, «Archivi», 3, 1936, pp. 147-164.
- IORIO 2011
- S. Iorio, *La cappella Firrao nella chiesa di San Paolo Maggiore di Napoli: la committenza, gli artisti e le opere*, in D'ALESSANDRO 2011, II, pp. 289-426.
- IORIO 2013
- S. Iorio, *Jacopo Lazzari e l'arte del commesso marmoreo a Napoli. 1600-1640*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Scienze storiche, archeologiche e storico-artistiche, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2013.
- ISTITUTO BANCO DI NAPOLI 1972
- L'Archivio storico del Banco di Napoli. Una fonte preziosa per la storia economica sociale e artistica del mezzogiorno d'Italia*, a cura di Istituto Banco di Napoli, Napoli 1972.
- ISTITUTO BANCO DI NAPOLI 2005
- L'Archivio Storico del Banco di Napoli*, a cura di Istituto Banco di Napoli, Napoli 2005.
- KESSLER 2005
- H.U. Kessler, *Pietro Bernini (1562-1629)*, München 2005.
- KREISLER PADÍN 1929
- M. Kreisler Padín, *Notas y noticia sobre la capilla de la Congregación del Cristo de San Ginés*, «Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo», 23, 1929, pp. 333-352.
- KUHLEMANN 1999
- M. Kuhlemann, *Michelangelo Naccherino: Skulptur zwischen Florenz und Neapel um 1600*, Münster 1999.
- JORGE ARAGONESES 1959

M. Jorge Aragoneses, *El Museo Salzillo de Murcia*, «Archivo español de Arte», 32, 1959, pp. 360-362.

LABROT 1992

G. Labrot, *Collections of paintings in Naples 1600-1780*, Munich 1992.

LAFOND 1908

P. Lafond, *La sculpture espagnole*, Paris 1908.

LAMAS DELGADO 2012

E. Lamas Delgado, *Les peintures de Carducho, Rizi et Carreño pour le couvent des capucins de Ségovie. Nouvelles contributions sur un mécénat méconnu, un tableau d'autel oublié et un cycle pictural disparu*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 75, 2012, pp. 223-238.

LATTUADA 1985

R. Lattuada, *Andrea Falcone, scultore a Napoli tra classicismo e barocco*, «Storia dell'arte», 54, 1985, pp. 157-181.

LATTUADA 1992

R. Lattuada, *Napoli e Bernini: spie di un rapporto ancora inedito*, in *Barocco napoletano*, atti del convegno di studi internazionale (Roma, 22 ottobre - 7 novembre 1992), a cura di G. Cantone, M. Fagiolo, Roma 1992, II, pp. 645-670.

LATTUADA 1997

R. Lattuada, *Andrea Falcone, scultore a Napoli tra classicismo e barocco*, in ABBATE 1997a, pp. 169-204.

LATTUADA 2005

R. Lattuada, *Domenico Antonio Vaccaro, pittore, scultore e decoratore, "ornamento della sua patria"*, in GRAVAGNUOLO, ADRIANI 2005, pp. 19-61.

LATTUADA 2015

R. Lattuada, *Nuove proposte per le fonti grafiche e pittoriche delle tarsie di Cosimo Fanzago*, in *Dibujo y ornamento. Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia*, a cura di S. De Cavi, F. García de la Torre, Roma 2015, pp. 373-381.

LAURO 2015

E. Lauro, *La conoscenza materiale della scultura lignea. Riflessioni sul contributo della trattatistica rinascimentale*, «Rivista d'arte», 5, 2015, pp. 17-39.

LAVIN 1978

I. Lavin, *Calculated spontaneity : Bernini and the terracotta sketch*, «Apollo», 107, 1978, pp. 398-405.

LAVIN 1998

I. Lavin, *Ex uno Lapide. The Renaissance sculptor's tour de force*, in *Il Cortile delle Statue*, atti del convegno di studi internazionale (Roma, Bibliotheca Hertziana, 21-23 ottobre 1992), a cura di M. Vincitore, B. Andreae, R. Krautheimer, Magonza 1998, pp. 191-210.

LAVIN 2009

I. Lavin, *Bernini-bozzetti: one more, one less; a berninesque sculptor in mid-eighteenth century France*, in *Visible spirit. The art of Gian Lorenzo Bernini*, a cura di I. Lavin, II, London 2007-2009, pp. 1018-1045.

LEARDI 2019

R.C. Leardi, *Oggetti ordinari e straordinari : nuovi documenti sulla produzione di argenti nella Napoli del secondo Seicento*, «Locvs amoenvs», 17, 2019, pp. 67-86.

LECCE 1995

Il Barocco a Lecce e nel Salento, catalogo della mostra (Lecce, Museo Provinciale Sigismondo Castromediano, 8 aprile - 30 agosto 1995), a cura di A. Cassiano, Roma 1995.

LECCE 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 2007.

LEONE 1992

G. Leone, *La Madonna di Schiavonea*, «Il serratore», 23, 1992, pp. 34-38.

LEONE 1993

G. Leone, *La balaustra del santuario di Schiavonea*, «Il serratore», 27, 1993, pp. 32-33.

LEONE DE CASTRIS 2007A

P. Leone de Castris, *Nomi e date per la scultura in legno di primo Seicento fra Napoli e le province : dai busti di Gesù a quelli di Tricarico*, in GAETA 2007c, II, pp. 5-36.

LEONE DE CASTRIS 2007B

P. Leone de Castris, *Sculture in legno di primo Seicento in Terra d'Otranto, tra produzione locale e importazioni da Napoli*, in LECCE 2007, pp. 19-47.

LEONE DE CASTRIS 2008

Il Museo diocesano di Napoli. Percorsi di arte e fede, a cura di P. Leone de Castris, Napoli 2008.

LEONE DE CASTRIS 2011

P. Leone de Castris, *Ancora su Giovan Battista Gallone e sul commercio e la circolazione mediterranea delle sculture in legno napoletane di primo Seicento*, «Studi medievali e moderni», 15, 2011, pp. 257-272.

LEONE DE CASTRIS 2012

P. Leone de Castris, *Verità storica, realismo, fasto, decoro, nobiltà ed emulazione del metallo prezioso. Fortuna e caratteri di statue e busti-reliquiario a Napoli e nelle province tra fine Cinquecento e inizio Seicento*, in FIDANZA, SPERANZA, VALENZUELA 2012, pp. 147-160.

LEONE DE CASTRIS 2015a

P. Leone de Castris, *Il Calvario della Sciabica e le «rotte mediterranee» della scultura in legno napoletana fra XV e XVII secolo*, in LEONE DE CASTRIS 2015b, pp. 11-22.

LEONE DE CASTRIS 2015b

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, Galleria d'Italia Palazzo Zevallos Stigliano, 28-30 maggio 2015), a cura di P. Leone de Castris, Napoli 2015.

LEONE, PIRANI, TITTONI, TOZZI 2002

Il Museo di Roma racconta la città, a cura di R. Leone, F. Pirani, M.E. Tittoni, S. Tozzi, Roma 2002.

LEPORE 2010

A. Lepore, *San Giuseppe Moscati e l'affetto per la Valle di Serino. Percorso storico-spirituale*, Atripalda 2010.

LEVY 2006

E.A. Levy, *Chapter 2 of Domenico Bernini's "Vita" of his father: mimeses*, in *Bernini's biographies. Critical essays*, a cura di M. Delbeke, E.A. Levy, S.F. Ostrow, Pennsylvania 2006, pp. 159-180.

LLEÓ CAÑAL 2009

V. Lleó Cañan, *El Virrey Conde de Santisteban (1688-1696)*, in *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, a cura di J.L. Colomer, Madrid 2009, pp. 445-460.

LOFANO 2014

F. Lofano, *Le "opere letigiose" del cavalier Cosimo Fanzago e nuove proposte per la sua opera grafica*, «Storia dell'Arte», 137/138, 2014, pp. 123-143.

LOFANO 2016

F. Lofano, *Sincretismo e unità delle arti: la cappella Cacace-de Caro in San Lorenzo Maggiore a Napoli alla luce di nuovi documenti*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 40, 2011/12 (2016), pp. 241-287.

LOFANO 2018

F. Lofano, *La decorazione barocca dell'abbazia di Montecassino: novità e riflessioni*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 60, 2018, pp. 323-335.

LOFANO 2019

F. Lofano, *Atelier e collezioni di artisti nella Napoli del XVIII secolo : il caso di Francesco De Mura e altre questioni*, in PARRILLA, BORCHIA 2019, pp. 183-206.

LOFFREDO 1972

S. Loffredo, *Secondigliano da documenti inediti*, Napoli 1972.

LOFFREDO 1983

S. Loffredo, *Turris octavae alias del Greco*, Napoli 1983.

LONDON 2016

Painters' Paintings. From Freud to Van Dick, catalogo della mostra (London, National Gallery, 23 giugno - 4 settembre 2016), a cura di A. Robbins, London 2016.

LÓPEZ CATALÁ 2005

E. López Catalá, *El patrimonio del convento de nuestra señora del Milagro de Cocentaina*, in *Clarisas. 350 años en Cocentaina: franciscanas, clarisas del Monasterio de Ntra. Sra. del Milagro*, a cura di M. Reyes Martí Soler, Cocentaina 2005, pp. 291-323.

LOPEZOSA APARICIO 2005

C. Lopezosa Aparicio, *El Paseo del Prado de Madrid : arquitectura y desarrollo urbano en los siglos XVII y XVIII*, Madrid 2005.

LÓPEZ JIMÉNEZ 1963

J.C. López Jiménez, *El escultor Nicola Salzillo*, «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», 29, 1963, pp. 209-216.

LÓPEZ JIMÉNEZ 1966

J.C. López Jimenez, *Escultura mediterránea. Final del Siglo XVII y el XVIII. Notas desde el Sureste de España*, Murcia 1966.

LORIZZO 2006

L. Lorizzo, *La collezione del cardinale Ascanio Filomarino. Pittura, scultura e mercato dell'arte tra Roma e Napoli nel Seicento. Con una nota sulla vendita dei beni del cardinal Del Monte*, Napoli 2006.

LORIZZO 2010

L. Lorizzo, *Pellegrino Peri. Il mercato dell'arte nella Roma barocca*, Roma 2010.

LORIZZO 2013

L. Lorizzo, *Dimore d'artista nel Seicento attraverso alcuni casi studio*, in ZULIANI 2013, pp. 25-35.

LORIZZO 2019

L. Lorizzo, *Bernini e l'altare della Cappella Chigi nel Duomo di Siena: il modello «peri bronzi e lapislazzuli» ritrovato*, «Ricerche di storia dell'arte», *Bernini e "l'arte di fare figure in terra"*, a cura di C. Giometti, L. Lorizzo, v.s., 129, 2019, pp. 21-27.

LYON, LILLE 2000

Settecento. Le siècle de Tiepolo Peintures italiennes du XVIIIe siècle exposées dans les collections publiques francaises, catalogo della mostra (Lyon, Musée des Beaux-Arts, 5 ottobre 2000-7 gennaio 2001; Lille, Musée des Beaux-Arts, 26 gennaio-30 aprile 2001), a cura di A. Brejon de Lavergnée, S. Loire, Paris 2000.

MADOZ 1848-1850

P. Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid 1848-1859.

MADRE DE DIOS 1729

A. de la Madre de Dios, *La exaltacion del amador de la Cruz. Descripción historica de los festivos cultos [...]*, Madrid 1729.

MADRE DE DIOS 1736

A. de la Madre de Dios, *Vida histórico-panegirica de la venerable madre, y penitentissima Virgen Mariana Francisca de los Ángeles*, Madrid 1736.

MADRID 1990

Arte y devoción. Estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en iglesias madrileñas, catalogo della mostra (Madrid, Museo de Municipal, 1990), a cura di M. Aparicio et alii, Madrid 1990.

MADRID 2015

El Triunfo de la imagen. Tesoros del arte sacro restaurados por la Comunidad de Madrid, catalogo della mostra (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, febbraio - aprile 2015), a cura di J.M. Quesada Valera, Madrid 2015.

MADRUGA REAL 1983

A. Madruga Real, *Arquitectura barroca salmantina: las Agustinas de Monterrey*, Salamanca 1983.

MAJETTI 1885

Majetti, *Associazioni di arte e mestieri per diritto romano. Corporazioni di arti e mestieri napolitane dal XIV al XIX secolo*, Napoli 1885.

MÁLAGA 1998

El esplendor de la memoria. El Arte de la Diócesis de Málaga, catalogo della mostra (Málaga, Palacio Episcopal, marzo - maggio 1998), a cura di R. Sánchez-Lafuente Gémara, Málaga 1998.

MANCINI 1964

F. Mancini, *Scenografia napoletana d'età barocca*, Napoli 1964.

MANCINI 1968

F. Mancini, *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal Vicereame alla Capitale*, Napoli 1968.

MANCINI 2011

F.F. Mancini, *Sagome in legno dipinto e sacre rappresentazioni nell'Umbria del Seicento*, in *Abruzzo: un laboratorio di ricerca sulla scultura lignea*, atti del convegno di studi internazionale (Chieti, 29-30 ottobre 2009), a cura di G. Curzi, A. Tomei, «Studi Medievali e Moderni», v.s. 15, 2011, pp. 151-168.

MANSI 1997

M.G. Mansi, «*Vi si vidde inalzata una gran Machina*». *La festa barocca in alcune cronache manoscritte della Biblioteca Nazionale di Napoli*, in NAPOLI 1997, pp. 119-126.

MANTELLI 1986

R. Mantelli, *Il pubblico impiego nell'economia del Regno di Napoli: retribuzioni, reclutamento e ricambio sociale nell'epoca spagnola, sec. XVI-XVII*, Napoli 1986.

MARAZZINI 1993

A. Marazzini, *La chiesa di S. Maria della Sanità. Monastero delle clarisse. Santa Lucia di Serino*, Salerno 1993.

MARCHIONNE GUNTER 2003

A. Marchionne Gunter, *L'attività di due scultori nella Roma degli Albani: gli inventari di Pietro Papaleo e Francesco Moratti*, in *Sculture romane del Settecento, III, La professione dello scultore*, a cura di E. Debenedetti, Roma 2003, pp. 67-146.

MARE 1995

R. Mare, *Corleto Monforte: dalle origini ai giorni nostri*, Salerno 1995.

MARI 1996

F. Mari, *Breve relazione dello stato di Sanseverino (1938)*, in *Vicende di un'autonomia amministrativa nel Settecento*, a cura di D. Cosimato, Salerno 1996, pp. 239-243.

MARROCCO 1964

D. Marrocco, *L'arte nel Medio Volturno*, Piedimonte d'Alife 1964.

MARTINELLI 1959

V. Martinelli, *Andrea Bolgi a Roma e Napoli. Contributi alla scultura del Seicento*, «Commentari», 10, 1959, pp. 137-158.

MARTINELLI 1996

L'ultimo Bernini 1665-1680. Nuovi argomenti, documenti e immagini, a cura di V. Martinelli, Roma 1996.

MARTINELLI MARIN 1996

A. Martinelli Marin, *L'intervento di Dionisio Lazzari in San Lorenzo e aggiunte documentarie sull'attività di Fanzago*, «Napoli Nobilissima», 35, 1996, pp. 13-22.

MARTÍN GONZÁLEZ 1990

J.J. Martín González, *Luis Salvador Carmona: escultor y académico*, Madrid 1990.

MASCIOTTA 1952

G. Masciotta, *Il Molise. Dalle origini ai nostri giorni*, III, Cava dei Tirreni 1952.

MASTELLONE 1969

S. Mastellone, *Francesco D'Andrea, politico e giurista (1648-1698). L'ascesa del ceto civile*, Firenze 1969.

MATERA, POTENZA 2009

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

MAURO, VICECONTE, PALOS 2017

Visiones cruzadas. Los virreyes de Nápoles y la imagen de la monarquía de España en el barroco, a cura di I. Mauro, M. Viceconte, J.L. Palos, Barcelona 2017.

MAZZONI 2010

M.D. Mazzoni, *Le tecniche di realizzazione degli occhi di vetro nel XVIII secolo : considerazioni sulla tecnica costruttiva e decorativa di sculture lignee napoletane*, «OPD restauro», 21, 2009 (2010), pp. 288-300.

MAZZONI 2012

M.D. Mazzoni, *Considerazioni di tecnica costruttiva e decorativa di alcune sculture lignee napoletane tra Sei e Settecento: la tecnica degli occhi di vetro*, in FIDANZA, SPERANZA, VALENZUELA 2012, pp. 211-220.

MEDUGNO 2016

G. Medugno, *I mercanti veneziani Guglielmo e Vincenzo Samuelli e la diffusione della pittura napoletana fuori dal Viceregno*, in «Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna», 2016, pp. 79-101.

MELBOURNE 2014

Italian Masterpieces from Spain's Royal Court. Museo del Prado, catalogo della mostra (Melbourne, National Gallery, 16 maggio - 31 agosto 2014), a cura di L. Beaven, Melbourne 2014.

MENGS 1780

A.R. Mengs, *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore del Re Cattolico Carlo III pubblicate dal cavaliere Don Giuseppe Nicola d'Azara [...]*, Roma 1780.

MENGS 1787

A.R. Mengs, *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore del re cattolico Carlo III pubblicate dal cavaliere d. Giuseppe Niccola d'Azara e in questa edizione corrette ed aumentate dall'avvocato Carlo Fea*, Roma 1787.

MEROLA 2017a

G. Merola, *Alcune novità sulla scultura lignea barocca nel Cilento. Nicola Fumo e la sua bottega*, in *Ritorno al Cilento. Saggi di storia dell'arte*, a cura di F. Abbate, A. Ricco, Foggia 2017, pp. 104-110.

MEROLA 2017b

G. Merola, *Novità su Nicola Fumo. I Santi Patroni nella produzione lignea dello scultore*, in *Santi patroni in Puglia e in Italia meridionale in età moderna. Modelli di legno, tecniche e pratiche culturali*, a cura di I. Di Liddo, M. Pasculli Ferrara, Fasano 2017, pp. 75-94.

MEROLA 2019

G. Merola, *La Maddalena penitente del Museo Diocesano 'San Matteo' di Salerno. alcune considerazioni sullo scultore Ursino De Mari*, in *Dentro il museo. Arte nel Salernitano tra Medioevo ed Età contemporanea*, a cura di A. Ricco, D. Salvatore, Roma 2019, pp. 135-142.

MEROLA c.s.

G. Merola, *Nell'orbita di Cosimo Fanzago: gli esordi 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, in corso di stampa.

MIDDIONE 2001

Le raccolte di scultura, a cura di R. Middione, Napoli 2001.

MIGLIACCIO 2007

L. Migliaccio, *Uno spagnuolo Bartolomé Ordoñez sulle rotte mediterranee del marmo*, in Gaeta 2007c, pp. 125-145.

MILANO 1989

Niño Jesús. sculture policrome dalle collezioni reali di Madrid provenienti dal Monasterio de las Descalzas Reales delle Clarisse, catalogo della mostra (Milano, Basilica di Sant'Ambrogio, Oratorio della Passione, ottobre - dicembre 1989), a cura di M. Negri, C. Bertelli, A. García Sanz, Milano 1989.

MILILLO 2017

S. Milillo, *La statua lignea dell'“Immacolata” di Filippo Altieri a Bitonto, patrona della città*, in *Santi patroni in Puglia e in Italia meridionale in età moderna. Modelli di legno, tecniche e pratiche culturali*, a cura di I. Di Liddo, M. Pasculli Ferrara, Fasano 2017, pp. 253-270.

MINERVA 2000

B. Minerva, *Tecniche esecutive e problemi di restauro di alcune sculture lignee policrome (sec. XVI-XVIII)*, in POSO 2000, pp. 41-58.

MINERVA 2007

B. Minerva, *Strati pittorici e tecniche esecutive nel restauro di alcune sculture lignee napoletane di età barocca*, In LECCE 2007, pp. 339-349.

MINIERI RICCIO 1844

C. Minieri Riccio, *Memorie storiche degli scrittori nati nel regno di Napoli*, Napoli 1844.

MONTAGU 1985

J. Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven 1985.

MONTAGU 1986

J. Montagu, *Disegni, bozzetti, legnetti and modelli in Roman seicento sculpture*, in *Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik*, atti del convegno di studi internazionale (Monaco, 24-26 giugno 1986), a cura di P. Volk, Monaco 1986, pp. 9-30.

MONTAGU 1991

J. Montagu, *La scultura barocca romana. Un'industria dell'arte*, trad. A. Anselmi, Torino 1991.

MONTANARI 2016

T. Montanari, *La libertà di Bernini. La sovranità dell'artista e le regole del potere*, Torino 2016.

MORAL 2007

R.A. Moral, *La scultura lignea napoletana in Spagna nell'età barocca. Presenza e influsso*, in LECCE 2007, pp. 75-86.

MORAL 2011

R.A. Moral, *Tras las huellas del escultor Aniello Perrone: una contribución española*, «Kronos», 14, 2011, pp. 235-240.

MORAL 2013

R.A. Moral, *La Inmaculada de Giacomo Colombo. Una escultura en su contexto italiano*, «Boletín Museo de Bellas Artes de Bilbao», 7, 2013, pp. 163-193.

MORAL 2015

R.A. Moral, *Fama y fortuna de Nicola Fumo en España: obras y comitentes*, in LEONE DE CASTRIS 2015b, pp. 95-104.

MORENO ALCALDE 1983

Moreno Alcalde, *Pinturas procedentes de Segovia en el Museo de la Trinidad. Contribución al catálogo y localización del 'Prado disperso'*, «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», 49, 1983, pp. 409-440.

MORMONE 1956

R. Mormone, *Le sculture di Giuliano Finelli nel tesoro di S. Gennaro in Napoli*, Napoli 1956.

MORMONE 1962

R. Mormone, *Domenico Antonio Vaccaro in San Paolo Maggiore*, «Napoli Nobilissima», 1, 1962, pp. 43-51.

MORMONE 1968

R. Mormone, *Dionisio Lazzari e l'architettura napoletana del tardo Seicento*, «Napoli Nobilissima», 7, 1968, pp. 158-167.

MORMONE 1985

R. Mormone, *Il coro ligneo di Bagnoli Irpino II*, «Napoli Nobilissima», 24, 1985, pp. 84-92.

MOSÁCULA MARÍA 2005

F.J. Mosácula María, *Diccionario de regidores segovianos (III)*, «Estudios segovianos», 105, 2005, pp. 281-452.

MOSCIA 1997

L. Moscia, *Aversa tra vie, piazze e chiese*, Napoli 1997.

MUÑOZ GONZÁLEZ 2009

M.G. Muñoz González, *El IX conde de Santisteban en Nápoles (1688 - 1696)*, in *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, a cura di J.L. Colomer, Madrid 2009, pp. 461-480.

MUÑOZ JIMÉNEZ 1987

J.M. Muñoz Jiménez, *El Real Convento de las Carmelitas Descalzas de Santa Teresa de Madrid*, «Monte Carmelo», 95, 1987, pp. 495-505.

MUÑOZ ROCA-TALLADA 1955

C. Muñoz Roca-Tallada, *La Condesa-Duquesa de Benavente: una vida en unas cartas*, Madrid 1955.

MUÑOZ SANTOS 2011

M.E. Muñoz Santos, *Obras maestras en las carmelitas descalzas del Corpus Christi (vulgo de Afuera), de Alcalá de Henares*, in *La clausura femenina en el Mundo Hispánico: una fidelidad secular*, atti del convegno di studi internazionale (San Lorenzo del Escorial, 2-5 settembre 2011), a cura di F.J. Campos, F. de Sevilla, 2011, pp. 235-250.

MUZII CAVALLO 1982

R. Muzii Cavallo, *Disegni del Sanfelice al Museo di Capodimonte*, «Napoli Nobilissima», 21, 1982, pp. 219-230.

NALDI 2014

R. Naldi, *Per Sanmartino modellatore: un San Giuseppe con il Bambino in terracotta*, «Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna», 2014, pp. 134-143.

NALDI 2015

R. Naldi, *Giuseppe Sanmartino: modeller; a Saint Andrew the Apostle of terra-cotta*, Munich 2015.

NAPOLI 1950

Sculture lignee della Campania, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 1950), a cura di F. Bologna, R. Causa, Napoli 1950.

NAPOLI 1977

Mostra didattica di Carlo Sellitto, primo caravaggesco napoletano, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie di Capodimonte, 1977), Napoli 1977.

NAPOLI 1979-1980

Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799, catalogo della mostra (Napoli, dicembre 1979 - ottobre 1980), a cura di Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Firenze 1980.

NAPOLI 1980

Pittura sacra a Napoli nel '700, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, luglio 1980 - gennaio 1981), a cura di N. Spinosa, Napoli 1980.

NAPOLI 1984

Civiltà del Seicento a Napoli, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 24 ottobre 1984 - 14 aprile 1985; Museo Principe Diego Aragona Pignatelli Cortes, 6 dicembre 1984 - 14 aprile 1985), 2 voll., Napoli 1984.

NAPOLI 1997

Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759), catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 20 dicembre 1997 - 15 marzo 1998), a cura di R. Lattuada, Napoli 1997.

NAPOLI 1998

Napoli e Filippo II. La nascita della società moderna nel secondo Cinquecento, catalogo della mostra (Napoli, Archivio di Stato di Napoli, 1998), a cura di Imma Ascione, Napoli 1998.

NAPOLI 2003

J.N. Napoli, *Pianificare o indulgere nel Capriccio? Cosimo Fanzago e la 'causa ad exuberantium' alla Certosa di San Martino*, «Napoli Nobilissima», 4, 2003, pp. 209-218.

NAPOLI 2008

J.N. Napoli, *From social virtue to revetted interior: Giovanni Antonio Dosio and marble Inlay in Roma, Florence and Naples*, «Art History», 31, 2008, pp. 523-546.

NAPOLI 2019

Caravaggio Napoli, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte, 12 aprile - 14 luglio 2019), a cura di M.C. Terzaghi, S. Bellenger, Milano 2019.

NAPPI 1982

E. Nappi, *La Chiesa di S. Maria dei Miracoli*, «Napoli Nobilissima», 21, 1982, pp. 196-218.

NAPPI 1983

E. Nappi, *I Viceré e l'arte a Napoli*, «Napoli Nobilissima», 22, 1983, pp. 41-57.

NAPPI 1984

E. Nappi, *Le chiese dei Gesuiti a Napoli ; il Gesù Nuovo, il Gesù Vecchio, S. Francesco Saverio, poi S. Ferdinando*, in PANE 1984, pp. 318-337.

NAPPI 1992

Ricerche sul '600 napoletano. Catalogo delle pubblicazioni edite dal 1883 al 1990, riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari ed intagliatori per i secoli XVI e XVII, pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani, a cura di E. Nappi, Milano 1992.

NAPPI 1993

E. Nappi, *Il Conservatorio e la Chiesa della Pietà dei Turchini*, «Ricerche sul '600 napoletano», 12, 1993, pp. 83-107.

NAPPI 2000

E. Nappi, *Santa Maria della Sanità: inediti e precisazioni*, «Ricerche sul '600 napoletano», 1999 (2000), pp. 61-76.

NAPPI 2002

E. Nappi, *La cappella del tesoro e la Guglia di San Gennaro. Nuovi documenti e nuove fonti*, «Ricerche sul '600 napoletano», 2001 (2002), pp. 91-99.

NAPPI 2003

E. Nappi, *I Gesuiti a Napoli. Nuovi documenti*, «Ricerche sul '600 napoletano», 2002 (2003), pp. 111-133.

NAPPI 2008

E. Nappi, *Il borgo dei Vergini: edifici sacri e antichi palazzi. Notizie*, «Ricerche sul '600 napoletano», 2007 (2008), pp. 63-80.

NAPPI 2009

E. Nappi, *I viceré spagnoli e l'arte a Napoli. Corpus documentale*, in *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, a cura di J.L. Colomer, Madrid 2009, pp. 95-128.

NAPPI 2011

E. Nappi, *Le chiese e le case teatine a Napoli durante il vicereame spagnolo attraverso i documenti dell'Archivio Storico dell'Istituto Banco di Napoli - Fondazione*, in D'ALESSANDRO 2011, I, pp. 387-490.

NARCISO 1999

E. Narciso, *La Confraternita di S. Sebastiano e la rinascita di S. Croce del Sannio nel secolo XVIII*, Santa Croce del Sannio 1999.

NAVA CELLINI 1960

A. Nava Cellini, *Un tracciato per l'attività ritrattistica di Giuliano Finelli*, «Paragone», 11, 1960, pp. 9-30.

NAVA CELLINI 1961

A. Nava Cellini, *Contributo al periodo napoletano di Ercole Ferrata*, «Paragone», 11, 137, 1961, pp. 37-44.

NAVA CELLINI 1967

A. Nava Cellini, *Note per l'Algardi, il Bernini e il Reni*, «Paragone», 18, 1967, pp. 35-52.

NAVA CELLINI 1972

A. Nava Cellini, *La scultura dal 1610 al 1656*, in PONTIERI 1967-1974, pp. 786-802.

NAVA CELLINI 1977

A. Nava Cellini, *Per il Borromini e il Duquesnoy ai SS. Apostoli di Napoli*, «Paragone», 28, 1977, pp. 26-38.

NAVA CELLINI 1997

A. Nava Cellini, *La scultura dal 1610 al 1656*, in ABBATE 1997a, pp. 15-55.

NAVA DEL REY 2009

Luis Salvador Carmona (1708 - 1767), catalogo della mostra (Nava del Rey, Convento de MM. Capuchinas, maggio - giugno 2009), a cura di V. Albarrán Martín, Valladolid 2009.

NEGRO 1987

A. Negro, *Nuovi documenti per Giuseppe Mazzuoli e bottega nella cappella Pallavicini Rospigliosi a San Francesco a Ripa (con una nota per Giuseppe Chiari ed un dipinto inedito)*, «Bollettino d'arte», 2, 1987, 44/45, pp. 157-178.

NEGRO SPINA 2001

A. Negro Spina, *Un viaggiatore del Seicento in giro per il mondo. Giovan Francesco Gemelli Careri*, Napoli 2001.

NICOLAU CASTRO 1991

J. Nicolau Castro, *Escultura toledana del siglo XVIII*, Toledo 1991.

NICOLAU CASTRO 2002

J. Nicolau Castro, *Esculturas napolitanas en la Catedral de Cuenca*, «Boletín del Museo Nacional de Escultura», 6, 2002, pp. 37-38.

NICOLINI 1950

F. Nicolini, *I banchi pubblici napoletani e i loro archivi*, «Bollettino dell'archivio storico», 1, 1950, pp. 1-36.

NICOLINI 1959

F. Nicolini, *Ancora del padre Antonio Torres: giunte e correzioni a un profilo di lui*, «Biblion», 1, 1959, p. 46.

NOVELLI RADICE 1982-1983

M. Novelli Radice, *Notizie d'archivio sulla chiesa di Santa Maria la Nova in Napoli*, «Campania Sacra», 12/13, 1982-1983, pp. 149-184.

ORELLANA 1930

M. Orellana, *Biografía pictórica valentina, o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, Valencia 1930, 2ª ed. a cura di X. de Salas, Valencia 1967.

OROZCO DÍAZ 1938

E. Orozco Díaz, *Una escultura firmada de Giacomo Colombo*, «Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada», 3, 1938, pp. 179-180.

PACELLI 1978

V. Pacelli, *Nuovi documenti sull'attività di Caravaggio a Napoli*, «Napoli Nobilissima», 17, 1978, pp. 57-67.

PACELLI 1979

V. Pacelli, *La collezione di Francesco Emanuele Pinto. Principe di Ischitella*, «Storia dell'Arte», 36-37, 1979, pp. 165-204.

PACHECO 1649

F. Pacheco, *El arte de la pintura* [...], Sevilla 1649.

PACICHELLI 1695

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 1695.

PACICHELLI 1702

G.B. Pacichelli, *Il Regno di Napoli in prospettiva* [...], Napoli 1702.

PADIGLIONE 1855

C. Padiglione, *Memorie storiche artistiche al tempio di S. Maria delle Grazie Maggiore a Capo Napoli*, Napoli 1855.

PADULA 1990

Il Cilento ritrovato. La produzione artistica nell'antica Diocesi di Capaccio, catalogo della mostra (Padula, Certosa di San Lorenzo, luglio - ottobre 1990), a cura di F. Abbate, Napoli 1990.

PADULA, SEVILLA 1996

Pathos ed estasi. Opere d'arte tra Campania ed Andalusia nel XVII e XVIII secolo, catalogo della mostra (Padula, Certosa di San Lorenzo, 10 agosto - 15 ottobre 1996; Sevilla, Real Monasterio de San Clemente, 4 dicembre 1996 - 5 gennaio 1997), a cura di V. De Martini, Napoli 1996.

PAGANI, NOCERA INFERIORE 1990

Angelo e Francesco Solimena. Due culture a confronto, catalogo della mostra (Pagani, Nocera Inferiore, 17 novembre - 31 dicembre 1990), a cura di V. De Martini, Milano 1990.

PALADINO 2005

A. Paladino, *Memorie*, ed. trascritta e commentata a cura di P. Bottero, Campo Ligure 2005.

PALMER 2001

R. Palmer, "Bizzarria" in *Italian Literature on Art from Vasari to De Dominici*, «Aprosiana», 9, 2001 (2002), pp. 231-266.

PALMIERI 1915

N. Palmieri, *La fede di credito del Banco di Napoli*, Spoleto 1915.

PALMIERI 1999

L. Palmieri, *Cosenza e le sue famiglie: attraverso testi, atti e manoscritti*, Cosenza 1999.

PALOMINO 1715-1724

A.A. Palomino de Castro y Velasco, *El Museo pictorico y escala óptica*, Madrid 1715-1724.

PALOMINO 1742

A.A. Palomino de Castro y Velasco, *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, London 1742.

PANARELLO 2002

M. Panarello, *I protagonisti della decorazione: mastri marmorari e professori di stucco*, in CAGLIOSTRO 2002, pp. 131-158.

PANARELLO 2017

M. Panarello, «Vi dimando il Buon Consiglio per fare la volontà di Dio». *La statua della Madonna del Buonconsiglio di San Benedetto Ullano (Cosenza): culto, modelli e committenza*, in *Santi patroni in Puglia e in Italia meridionale in età moderna. Modelli di legno, tecniche e pratiche culturali*, a cura di I. Di Liddo, M. Pasculli Ferrara, Fasano 2017, pp. 95-120.

PANE 1984

Seicento napoletano. Arte, costume, ambiente, a cura di R. Pane, Milano 1984.

PANE 2005

G. Pane, *Vaccaro, i Domenicani e la guglia di San Domenico Maggiore*, in GRAVAGNUOLO, ADRIANI 2005, pp. 191-228.

PAONE 1979

M. Paone, *Chiese di Lecce*, Galatina 1979.

PAPETTI 2012

Opere d'arte dalle collezioni di Ascoli Piceno. La Pinacoteca Civica e il Museo Diocesano: scoperte, ricerche e nuove proposte, a cura di S. Papetti, Roma 2012.

PARENTE 1857-1858

G. Parente, *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa*, Napoli 1857-1858.

PARRILLA, BORCHIA 2019

Le collezioni degli artisti in Italia. Trasformazioni e continuità di un fenomeno sociale dal Cinquecento al Settecento, atti del convegno di studi internazionale (Roma, British School, 2017), a cura di F. Parrilla, M. Borchia, Roma 2019.

PARRINO 1700

D.A. Parrino, *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima, esposta agli occhi et alla mente de' curiosi*, Napoli 1700.

PARRINO 1703

D.A. Parrino, *Moderna distintissima descrizione di Napoli. Città nobilissima, antica, e fedelissima*, Napoli 1703.

PARRINO 1725

D.A. Parrino, *Nuova guida de' forestieri [...] accresciuta con nuove e moderne notizie da Niccolò suo figlio*, Napoli 1725.

PARRONCHI 1997

A. Parronchi, *Sculture e progetti di Michelangelo Naccherino*, in ABBATE 1997a, pp. 83-100.

PASCULLI FERRARA 1983

M. Pasculli Ferrara, *Arte napoletana in Puglia dal secolo XVI al XVIII secolo. Pittori, scultori, marmorari, architetti, ingegneri, argentieri, riggiolari, organari, ferrari, ricamatori, banderari, stuccatori*, Fasano 1983, con appendice documentaria a cura di E. Nappi.

PASCULLI FERRARA 1989

M. Pasculli Ferrara, *Contributo per la scultura lignea in Capitanata e in area meridionale nei secoli XVII-XVIII. Fumo, Colombo, Marocco, Di Zinno, Brudaglio, Buonfiglio, Trillocco, Sanmartino*, in *Contributi per la Storia dell'Arte in Capitanata tra medioevo ed età moderna, I. La scultura*, a cura di M.S. Calò Mariani, Galatina 1989, pp. 53-80.

PASCULLI FERRARA 1998

M. Pasculli Ferrara, voce *Fumo, Nicola*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 50, 1998, pp. 734-737.

PASCULLI FERRARA 2007

M. Pasculli Ferrara, *Da Nicola Salzillo di S. Maria Capua Vetere a Francisco Salzillo di Murcia (Spagna)*, in GAETA 2007c, pp. 193-219.

PASCULLI FERRARA 2013

M. Pasculli Ferrara, *L'arte dei marmorari in Italia meridionale: tipologie e tecniche in età barocca*, Roma 2013.

PASCULLI FERRARA 2015

M. Pasculli Ferrara, *Disegni e modelli lignei per altari marmorei barocchi nel Regno di Napoli*, in *Dibujo y ornamento. Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia*, a cura di S. De Cavi, F. García de la Torre, Roma 2015, pp. 383-393.

PATERNÒ 1713

F. Paternò, *Orazione panegirica detta nel funerale del padre Antonio De Torres*, Napoli 1713.

PAVONE 1997

M.A. Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Napoli 1997, con appendice documentaria a cura di E. Fiore.

PAVONE 2008

M.A. Pavone, *Pittori napoletani della prima metà del Settecento: dal documento all'opera*, Napoli 2008.

PAVONE 2010

La fortuna del Barocco napoletano nel Veneto. Dipinti napoletani del Sei e Settecento dal Veneto, catalogo della mostra (Salerno, Pinacoteca Provinciale, 23 dicembre 2010 - 30 gennaio 2011), a cura di M.A. Pavone, Foggia 2010.

PAVONE 2013

M.A. Pavone, *Un metodo operativo globale: il ruolo del Solimena "accademico"*, in ZULIANI 2013, pp. 37-45.

PECCI 2005

G. Pecci, *Riflessioni su Giacomo Colombo e sulla statua della Madonna del Rosario in Postiglione*, «Rassegna storica salernitana», 22, 2005, pp. 149-179.

PECCI 2007

G. Pecci, *Ancora su Giacomo Colombo: la statua di San Pietro a Serre*, «Rassegna storica salernitana», 24, 2007, pp. 183-197.

PECCI 2008

G. Pecci, *Tra fede ed arte. Il busto in legno policromo di San Lupo di Giacomo Colombo*, Benevento 2008.

PECCI 2013

G. Pecci, *Giacomo Colombo: la statua di "San Felice da Cantalice" a Cava dei Tirreni*, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni*, a cura del Centro Studi sulla Civiltà Artistica dell'Italia Meridionale "Giovanni Previtali", Soveria Mannelli 2013, pp. 335-344.

PECCI 2019

G. Pecci, *Giacomo Colombo pittore: il "fondo pintato" per il gruppo scultoreo della "Pietà" di Eboli*, in *"Oltre Longhi" ai confini dell'arte. Scritti per gli ottant'anni di Francesco Abbate*, a cura di N. Cleopazzo, M. Panarello, Roccagloriosa 2019, pp. 261-269.

PÉREZ SÁNCHEZ 1964

A.E. Pérez Sánchez, *Inventario de las pinturas de la Academia de San Fernando*, Madrid 1964.

PÉREZ SÁNCHEZ 1965

A.E. Pérez Sánchez, *Pittura italiana del siglo XVII en España*, Madrid 1965.

PERFETTI 1978

M. Perfetti, *Armi e cappelle gentilizie delle famiglie nobili dei Casali di Cosenza*, «Calabria nobilissima», 30, 1978, pp. 88-108.

PERGAMO 1958

A. Pergamo, *Il convento della Santissima Trinità di Baronissi*, «Rassegna storica salernitana», 19, 1958, pp. 101-141.

PERGAMO 1959

A. Pergamo, *Il convento della Santissima Trinità di Baronissi*, «Rassegna storica salernitana», 20, 1959, pp. 123-174.

PERRICCIOLI SAGGESE 1975

A. Perriccioli Saggese, *L'Arte del legno in Irspinia dal XVI al XVIII secolo*, Napoli 1975.

PERRIMEZZI 1733

G.M. Perrimezzi, *Della vita del P. D. A. T., proposito generale della Congregazione de' Padri Pii Operaj*, Napoli 1733.

PETRUCCI 2005

G. Petrucci, *Francesco Antonio Picano nella scultura del Settecento napoletano*, Montecassino 2005.

PETRUCCI 2017

G. Petrucci, *Giuseppe Picano nella scultura del Settecento napoletano*, Minturno 2017.

PEZZELLA 1994

F. Pezzella, *Sculture lignee di Giacomo Colombo nell'agro aversano*, «Consuetudini aversane», 27/28, 1994, pp. 23-31.

PICONE 1993

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

PICONE 2016

R. Picone, *Restauro e trasformazioni nel complesso domenicano di Napoli: dagli interventi del tardo Seicento ai ripristini ottocenteschi*, in *La fabbrica di San Domenico Maggiore a Napoli. Storia e restauro*, a cura di O. Foglia, I. Maietta, Napoli 2016pp. 138-162.

PIGNATELLI 2006

G. Pignatelli, *Napoli: tra il "disfar delle mura" e l'innalzamento del muro finanziere*, Firenze 2006.

PINTO 1997

V. Pinto, *Racconti di opere e di uomini. La storiografia a Napoli tra periegesi e biografia. 1685-1700*, Napoli 1997.

PINTO 2019

A. Pinto, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni. Parte 1: Artisti e artigiani*, (doc. online).

PIQUERO LÓPEZ 1986

M.A.B. Piquero López, *Un nuevo cuadro de Paolo de Matteis en la Real Academia*, in «Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», 63, 1986, pp. 359-375.

PISANI 1996

S. Pisani, *Un disegno di Francesco Solimena per l'altare maggiore del Tesoro a Napoli*, «Paragone», 47, 1996, pp. 179-190.

PISANI 1998

S. Pisani, voce *Colombo, Giacomo*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, 20, Leipzig 1998, pp. 368-370.

PITTONI 2005

L. Pittoni, *Napoli regia. Domenico Fontana: ingegnere maggiore del regno*, Sorrento 2005.

POLLAK 1931

O. Pollak, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, Vienna, 1931, II.

PONTIERI 1967-1974

Storia di Napoli, a cura di E. Pontieri, Napoli 1967-1974.

PONZ 1772-1794

A. Ponz, *Viaje de España*, Madrid 1772-1794

PORZIO 2019

G. Porzio, *Carlo Sellitto 1580-1614*, Napoli 2019.

POSNER 1971

D. Posner, *Annibale Carracci. A study in the Reform of Italian Painting around 1590*, New York 1971, II.

POSO 2000

Simulacri sacri. Statue in legno e cartapesta del territorio C.R.S.E.C. di Ugento, a cura di R. Poso, Taviano 2000.

PREVITALI 1955

G. Previtali, *Una "Storia sociale dell'Arte"*, «Paragone», 6, 1955, pp. 52-55.

PREVITALI 1976

G. Previtali, *Il Vasari e l'Italia meridionale*, in *Il Vasari, storiografo e artista*, atti del convegno internazionale di studi (Arezzo, Firenze, 2-8 settembre 1976), a cura dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze 1976, pp. 691-699.

PREVITALI 1978

G. Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Torino 1978.

PROTA GIURLEO 1951

U. Prota Giurleo, *Un complesso familiare di artisti napoletani del sec. XVII*, «Napoli Rivista municipale», 77, 1951, pp. 19-32.

PROTA GIURLEO 1957

U. Prota Giurleo, *Lazare Veni Foras*, «Il Fuidoro», 1957, pp. 90-95.

PROTA GIURLEO 1986

U. Prota Giurleo, *Cosimo Fanzago*, «Ricerche sul '600», 5, 1986, pp. 9-31.

QUONDAM, RAK 1978

Lettere dal Regno ad Antonio Magliabechi, a cura di A. Quondam, M. Rak, Napoli 1978.

RAGAZZI 2013

A. Ragazzi, *Ancora il paragone tra pittura e scultura. I modelli plastici ausiliari e una possibilità di conciliazione*, «Ricerche di storia dell'arte», 110-111, 2013, pp. 137-150.

RAK 1987

M. Rak, *A dismisura d'uomo. Feste e spettacolo del barocco napoletano*, in *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1987, pp. 259-363.

RAK 2012

M. Rak, *A dismisura d'uomo. La festa barocca a Napoli*, Palermo 2012.

RELATIONE 1671

Relatione delle feste celebrate in Napoli nel mese d'agosto MDCLXXI per la solenne canonizzazione di S. Gaetano Tiene, Roma 1671.

RELAZIONE 1691

Relazione della solennissima Festa celebrata in Napoli da' PP. Minori Osservanti della Provincia di Terra di Lavoro, e da' PP. Minori Osservanti Scalzi della Provincia di S. Pietro d'Alcantara per la canonizzazione de' due gloriosi Santi Giovanni da Capistrano minore osservante, e Pasquale Baylon, minore osservante scalzo, Napoli 1691.

RESCIGNO 2016

G. Rescigno, *Lo "Stato dell'Arte". Le Corporazioni nel Regno di Napoli dal XV al XVIII secolo*, Fisciano 2016.

RESTAINO 2019

C. Restaino, *Due complessi cantieri di Domenico Fontana nel Regno di Napoli: gli ornamenti delle "regie cappelle" di Sant'Andrea ad Amalfi e di San Matteo a Salerno (1599-1607)*, in *Pratiche architettoniche a confronto nei cantieri italiani della seconda metà del Cinquecento*, atti del convegno di studi internazionale (Mendrisio, 30-31 maggio 2016), a cura di M.F. Nicoletti, P.C. Verde, Milano 2019, pp. 199-222.

RICCA 1859-1869

E. Ricca, *Istoria de' feudi del regno delle Due Sicilie di qua dal faro: intorno alle successioni legali n' medesimi*, 4 voll., Napoli 1859-1869.

RICCO 2017

A. Ricco, *Lo Studio preliminare e il progetto della mostra Ritorno al Cilento*, in *Ritorno al Cilento. Anteprema della mostra*, catalogo della mostra (Capaccio Paestum, Museo Archeologico Nazionale, 18 maggio - 18 luglio 2017), a cura di F. Abbate, A. Ricco, Foggia 2017, pp. 19-34.

RICCARDI 2019

L. Riccardi, *Un contributo alla scultura napoletana del Settecento da Alvito. Il restauro del Sant'Antonio di Padova di Antonio Grimaldo (1738)*, «Napoli Nobilissima», 5, s. VII, 2019, pp. 64-68.

RISPOLI 2014

A. Rispoli, *La decorazione marmorea nella chiesa del Gesù Nuovo*, «Quaderni dell'Archivio Storico», 2011/13 (2014), pp. 263-279.

RIZZO 1979a

V. Rizzo, *Notizie su artisti e artefici dai giornali copiapolizze degli antichi banchi pubblici napoletani*, in *Le arti figurative a Napoli nel Settecento. Documenti e ricerche*, a cura di N. Spinosa, Napoli 1979, pp. 227-258.

RIZZO 1979b

V. Rizzo, *Sculture inedite di D.A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino*, «Napoli Nobilissima», 18, 1979, I-II, pp. 41-61, 133-147.

RIZZO 1982

V. Rizzo, *Niccolò Tagliacozzi Canale o il Trionfo dell'ornato nel Settecento napoletano*, in *Settecento napoletano*, a cura di F. Strazzullo, I, Napoli 1982, pp. 89-186.

RIZZO 1983

V. Rizzo, *Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani*, «Storia dell'Arte», 47/49, 1983, pp. 211-233.

RIZZO 1984

V. Rizzo, *Scultori della seconda metà del Seicento*, in PANE 1984, pp. 363-408.

RIZZO 1985

V. Rizzo, *Scultori napoletani tra Sei e Settecento. Documenti e personalità inedite*, «Antologia di belle arti», 25-26, 1985, pp. 22-34.

RIZZO 1987

V. Rizzo, *Altre notizie su pittori, scultori ed architetti napoletani del Seicento (dai documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli)*, «Ricerche sul '600 napoletano», 6, 1987, pp. 153-175.

RIZZO 1990

V. Rizzo, *I cinquantadue affreschi di Luca Giordano a S. Gregorio Armeno. Documenti su allievi moti ed ignoti*, «Storia dell'arte», 70, 1990, pp. 364-390.

RIZZO 1994

V. Rizzo, *Il berninismo e l'ecllettismo in Francesco Solimena documenti ed opere inedite*, in *Angelo e Francesco Solimena, due culture a confronto*, atti del convegno di studi internazionale (Nocera Inferiore, 17-18 novembre 1990), a cura di V. De Martini, A. Braca, Napoli 1994, pp. 149-157.

RIZZO 1999

V. Rizzo, *Ferdinandus Sanfelicius, architectus neapolitanus*, Napoli 1999.

RIZZO 2001

V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001.

RIZZO 2004

V. Rizzo, *Ulteriori scoperte sulla scultura napoletana del Seicento e del Settecento. Da Pietro Ghetti a Gaetano Salomone*, «Quaderni dell'Archivio Storico», 2002-2003 (2004), pp. 165-199.

RIZZO 2011

V. Rizzo, *Su alcune ritrovate sorprendenti sculture napoletane tra Sei e Settecento. Influssi da Bernini, Borromini e Poussin; documenti e opere inedite dal 1674 al 1788*, «Quaderni dell'Archivio Storico», 2009-2010 (2011), pp. 213-231.

RIZZO 2014

V. Rizzo, *Significativi ma non conosciuti episodi artistici napoletani tra fine Seicento ed inizio Settecento: (stucchi bianchi, marmi arabescati e ritratti sulla scia di Bernini e degli Schor)*, «Quaderni dell'Archivio Storico», 2011-2013 (2014), pp. 281-305.

ROBERTI 1910

G.M. Roberti, *Maria SS.ma della Stella, ovvero La chiesa e il convento omonimi dei P.P. Minimi in Napoli*, Napoli 1910.

RODOLFO 2019

A. Rodolfo, *Corpi di creta e fieno: i modelli grandi di Bernini per San Pietro*, «Ricerche di storia dell'arte», *Bernini e "l'arte di fare figure in terra"*, a cura di C. Giometti, L. Lorizzo, v.s., 129, 2019, pp. 5-14.

RODRÍGUEZ, URREA 1982

I.L. Rodríguez, J. Urrea, *Santa Teresa en Valladolid y Medina del Campo*, Valladolid 1982.

ROMA 1986

Archeologia nel Centro Storico. Apporti antichi e moderni di arte e cultura dal Foro della Pace, catalogo della mostra (Roma, Castel Sant'Angelo, 6 maggio - 10 giugno 1986), a cura di M.N. Santi, Roma 1986.

ROMA 1999a

Algardi. L'altra faccia del barocco, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 gennaio - 30 aprile 1999), a cura di J. Montagu, Roma 1999.

ROMA 1999b

Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo Venezia, 21 maggio - 16 settembre 1999), a cura di M.G. Bernardini, M. Fagiolo dell'Arco, Milano 1999.

ROSSI 2005

V. Rossi, *Un Sant'Onofrio di Nicola Fumo*, in *Interventi sulla 'questione meridionale'*, a cura di F. Abbate, Roma 2005, pp. 293-295.

ROSSI 2006

V. Rossi, *Tra Nicola Fumo e Nicola De Mari*, in *Ottant'anni di un maestro. Omaggio a F. Bologna*, a cura di F. Abbate, Napoli 2006, pp. 525-530.

ROTILI 1952

M. Rotili, *L'arte nel Sannio*, Benevento 1952.

ROILI 1967

M. Rotili, *Il Museo del Sannio nell'Abbazia di Santa Sofia e nella Rocca dei Rettori di Benevento*, Roma 1967

RUOTOLO 1979

R. Ruotolo, *Documenti su ingegneri, pittori, ricamatori, stuccatori, intagliatori, ottonari, falegnami, carrozzieri, guarnamentari, marmorari, sui lavori nelle chiese dell'Assunta a Montesano del Cilento e del Gesù delle Monache a Napoli e su una fabbrica di seta e una fabbrica di cristalli e specchi*, in *Le arti figurative a Napoli nel Settecento. Documenti e ricerche*, a cura di N. Spinosa, Napoli 1979, pp. 261-267.

RUOTOLO 1984a

R. Ruotolo, *Documenti sulle arti applicate napoletane del Seicento*, «Ricerche sul '600 a Napoli», 3, 1984, pp. 201-211.

RUOTOLO 1984b

R. Ruotolo, *Mobili*, in NAPOLI 1984, II, pp. 363-364.

RUOTOLO 1989

R. Ruotolo, *Documenti sulle arti applicate napoletane*, «Ricerche sul '600 napoletano», 1989, pp. 159-164.

RUOTOLO 1993

R. Ruotolo, *Una nota su un mobile di Dionisio Lazzari ed altri documenti sul mobile sacro napoletano del XVII secolo. Con appendice documentaria di Antonio Delfino*, «Ricerche sul '600 napoletano», 12, 1993, pp. 171-178.

RUOTOLO 2000

R. Ruotolo, *Sul mobile napoletano del secondo Seicento : rivenditori e scrittoriari, scrittoi con cristalli dipinti e pittori su vetro*, «Ricerche sul '600 napoletano», 1999 (2000), pp. 111-116.

RUSCONI 1929

A.J. Rusconi, *Monte Cassino*, Bergamo 1929.

RUSSO 1984

C. Russo, *Chiesa e comunità nella diocesi di Napoli tra Cinque e Settecento*, Napoli 1984.

SABBATINI D'ANFORA 1732

L. Sabbatini d'Anfora, *Vita del padre D. A. De Torres preposito generale della Congregazione de' Pii Operarj*, Napoli 1732.

SALA VALDES, SALA 1908

M. de la Sala Valdes, G. Sala, *Obelisco Histórico en honor de los Heróicos Defensores de Zaragoza*, Zaragoza 1908.

SALAZAR 1896

- L. Salazar, *Documenti inediti intorno ad artisti napoletani del XVII secolo*, «Napoli Nobilissima», 5, 1896, pp. 123-125.
- SALVÁ, SAINZ DE BARANDA 1842-1896
- M. Salvá, P. Sainz de Baranda, *Documentos Inéditos para la Historia de España*, Madrid 1842-1896.
- SALVATORI, MENZIONE 1985
- G. Salvatori, C. Menzione, *Le guglie di Napoli*, Napoli 1985.
- SÁNCHEZ CANTÓN 1945
- F.J. Sánchez Cantón, *Angelo Nardi contrata los cuadros para las Bernardas de Alcalá*, «Archivo español de arte», 18, 1945, pp. 310-311.
- SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ 2002
- J.R. Sánchez del Peral y López, *Carlo Garofalo en España. Puntualizaciones sobre un pintor "giordanesco"*, «Goya», 288, 2002, pp. 172-180.
- SÁNCHEZ MARTÍN, CRUZ ALCAÑIZ 2004
- C. Sánchez Martín, C. de la Cruz Alcañiz, Adición al catálogo de Lucas Jordánla Concepción del camarín de Nuestra Señora del Prado de Ciudad Real y su contexto immaculadista, «Anales de la historia del arte», 14, 2004, pp. 213-227.
- SÁNCHEZ PEÑA 1991
- J.M. Sánchez Peña, *Dos obras de Nicola Fumo*, «Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz», 9, 1991, pp. 97-106.
- SÁNCHEZ PEÑA 1993
- J.M. Sánchez Peña, *El Cristo caído de San Agustín de Cádiz y el de San Ginés de Madrid, obra de Nicolás Fumo*, «Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz», 11, 1993, pp. 135-142.
- SANTIAGO PÁEZ 1967
- E. Santiago Páez, *Algunas esculturas napolitanas del siglo XVII en España*, «Archivo español de arte», 40, 1967, pp. 115-132.
- SARNELLI 1688
- P. Sarnelli, *Guida de' forestieri curiosi di vede e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto*, 2ª edición, Napoli 1688.
- SASSO 1858
- C.N. Sasso, *Storia de' monumenti di Napoli e degli architetti che gli edificavano*, Napoli 1858.
- SAVARESE 1986
- S. Savarese, *Francesco Grimaldi e l'architettura della Controriforma a Napoli*, Roma 1986.
- SCALERA 2007

- A. Scalera, *Nuovi documenti sulla chiesa di San Nicola alla Carità*, «Quaderni dell'Archivio Storico», 2005-2006 (2007), pp. 507-527.
- SCANO 1991
- M.G. Scano, *Pittura e scultura del '600 e '700*, Nuoro 1991.
- SCAVIZZI 1999
- G. Scavizzi, *New Drawings by Luca Giordano*, «Master Drawings», 37, 1999, pp. 103-137.
- SCHIATTARELLA, IAPPELLI 1997
- A. Schiattarella, F. Iappelli, *Gesù Nuovo*, Castellammare di Stabia 1997.
- SEBASTIANELLI, D'ANNA 2016
- M. Sebastianelli, G. D'Anna, *Sguardo vitreo nella statuaria lignea devozionale*, «OADI», 13, 2016, pp. 71-87.
- SEGOVIA, ZARAGOZA 2005
- E. Segovia, T. Zaragoza, *Los Morenos. Fotógrafos de arte*, Madrid 2005.
- SERGIO 1727
- T. Sergio, *Della vita del padre D. A. T. preposito generale della Congregazione de' Pii Operai [...] libri tre*, Roma 1727.
- SERRA GÓMEZ 2017
- A. Serra Gómez, *Nueva obra de Nicola Fumo encontrada en España*, in CAÑESTRO DONOSO 2017, pp. 623-638.
- SERRANO ESTRELLA 2017
- Arte Italiano en Andalucía. Renacimiento y Barocco*, a cura di F. Serrano Estrella, Granada, Jaén 2017.
- SERRANO Y PÉREZ 1762
- T. Serrano y Pérez, *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 1762.
- SESTO FIORENTINO 1989
- Pietro Bernini. Un preludio al barocco*, catalogo della mostra (Sesto Fiorentino, Teatro della Limonaia, Villa Corsi Salvati, 16 settembre - 30 novembre 1989), a cura di U. Barlozzetti, Sesto Fiorentino 1989.
- SETTIS 1992
- S. Settis, *Introduzione*, in HÜTTINGER 1992, pp. VII-XXIII.
- SIGISMONDO 1788-1789
- G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli 1788-1789.
- SOLFERINO 2013

G. Solferino, *Un argine di compunta devozione all'audacia intemperante del Rococò. La scultura lignea di Gennaro D'Amore tra Giacomo Colombo e i sanmartiniani*, in *La donna coronata di stelle nella città di Piedimonte Matese*, Dragoni 2013, pp. 21-35.

SINUSÍA 2017

L.R. Sinusía, *Los grandes protagonistas del grabado zaragozano de la segunda mitad del siglo XVIII: Braulio González, Mateo González y José Dordal. Nuevas aportaciones a su trayectoria artística*, «Artigrama», 32, 2017, pp. 71-116.

SIEBER 2001

H. Sieber, *La práctica informal del poder. La política de la Corte y el acceso a la Familia Real durante la segunda mitad del reinado de Felipe IV*, «Reales Sitios», 147, 2001, pp. 38-48.

SOLFERINO 2018

G. Solferino, *Partendo da Monasterace...: considerazioni su alcuni scultori del Settecento napoletano. Giovanni Bonavita e Giovanni Antonio Colicci*, «Esperide», 15/16, 2018, pp. 93-110.

SOLIMENE 1934

L. Solimene, *La chiesa di S. Maria delle Grazie Maggiore a Caponapoli: origine, sviluppo, trasformazioni e documenti*, Napoli 1934.

S. MARIA MADDALENA 1729-1731

C. Di S. Maria Maddalena, *Cronica della provincia de' Minori Osservanti Scalzi di s. Pietro d'Alcantara nel regno di Napoli*, Napoli 1729-1731.

SORRONE 2011

M.L. Sorrone, *Scultura in legno tra Napoli e le periferie. Appunti su Colicci e Di Venuta*, «Kronos», 14, 2011, pp. 211-224.

SORRONE 2017

M.L. Sorrone, *Sulla statua dell'Assunta nel Duomo di Lecce*, «Fondazione Terra d'Otranto», ed. online 2017.

SPADACCINI 1998

Rossana Spadaccini, «*Per il bene pubblico et honesto vivere*». *Capitolazioni delle arti a Napoli nel Secondo Cinquecento*, in NAPOLI 1998, pp. 111-119.

SPARTI 1997

D.L. Sparti, *La casa di Pietro da Cortona : architettura, accademia, atelier e officina*, Roma 1997.

SPEAR 1969

R.E. Spear, *The Cappella della Strada Cupa: a forgotten Domenichino Cappell*, «The Burlington Magazine», 111, 1969, pp. 12-23.

SPERINDEI 2018

S. Sperindei, *Una scultura lignea della bottega di Ercole Ferrata. "Il Battesimo di Cristo"*, «Horti Hesperidum», 8, 2018, pp. 383-395.

SPINOSA 1976

A. Spinosa, *Cosimo Fanzago, lombardo a Napoli*, «Prospettiva», 7, 1976, pp. 10-27.

SPINOSA 1993

N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento*, Napoli 1993.

SPINOSA 1996

A. Spinosa, *Cosimo Fanzago, Protagonisti della storia di Napoli*, 7, Napoli 1996.

SPINOSA 2013

N. Spinosa, *Grazia e tenerezza 'in posa'. Bernardo Cavallino e il suo tempo 1616-1656*, Roma 2013.

SPIRITI, FACCHIN 2019

Ercole Ferrata (1610-1686) da Pellio all'Europa, atti del convegno di studi internazionale (Como, 3-4 febbraio 2011), a cura di A. Spiriti, L. Facchin, Laino 2019.

SQUILLANTE 2017

S. Squillante, *Un momento di collaborazione tra botteghe napoletane: la statua di San Fernando d'Aragona per l'Annunziata di Dragoni*, «OADI», 16, 2017.

STAFFIERO 2007

P. Staffiero, *Modelli di decorazioni a "estofado" nella scultura lignea napoletana tra Cinquecento e Seicento*, in CASCIARO 2007b, II, pp. 153-176.

STARACE 2001

F. Starace, *Angelo Landi, Nicola Antonio Stigliola e il disegno di una fontana nel porto di Napoli*, «Napoli Nobilissima», 5/6, 2001, pp. 177-194.

STARITA 2010-2011

S. Starita, *Andrea Aspreno Falcone e la scultura della metà del Seicento a Napoli*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Scienze Storiche, archeologiche e storico-artistiche, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2010-2011.

STARITA 2011

S. Starita, *Nuovi documenti sulla Cappella della Madonna della Purità nella chiesa teatina di San Paolo Maggiore di Napoli*, in D'ALESSANDRO 2011, II, pp. 447-478.

STRAZZULLO 1957

F. Strazzullo, *Schede per Giuliano Finelli, G. Mencaglia e G. e D. Lazzari*, «Il Fuidoro», 1957, pp. 142-150.

STRAZZULLO 1959

- F. Strazzullo, *Saggi storici sul Duomo di Napoli*, Napoli 1959.
STRAZZULLO 1962a
- F. Strazzullo, *La corporazione dei pittori napoletani*, Napoli 1962.
STRAZZULLO 1962b
- F. Strazzullo, *Statuti della Corporazione degli scultori e marmorari napoletani*, «Atti della Accademia Pontaniana», 11, 1961-62 (1962), pp. 221-240.
STRAZZULLO 1962c
- F. Strazzullo, *Postille alla "Guida Sacra della città di Napoli" del Galante*, «Asprenas», 9, 1962, pp. 63-93.
STRAZZULLO 1974
- F. Strazzullo, *Una replica di A.A. nel Duomo di Napoli*, Napoli 1974.
STRAZZULLO 1978
- F. Strazzullo, *La Real Cappella del Tesoro di San Gennaro*, Napoli 1978.
STRAZZULLO 1987
- F. Strazzullo, *Alcuni documenti inediti attinenti la storia dell'arte del '600 napoletano*, «Ricerche sul '600 napoletano», 1987, pp. 191-201.
STRAZZULLO 1995
- F. Strazzullo, *Edilizia e urbanistica a Napoli dal '500 al '700*, Napoli 1995, Napoli 1995.
SUÁREZ 1872
- J.B. Suárez, *Tesoro de Bellas Artes: contiene un resumen histórico de las Bellas Artes en los paises de Europa i América que mas las han cultivado [...]*, Santiago 1872.
SUSINNO 1960
- F. Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi*, ed a cura di V. Martinelli, Firenze 1960.
TARCAGNOTA 1988
- G. Tarcagnota, *La città di Napoli dopo la rivoluzione urbanistica di Pedro di Toledo*, Napoli 1988.
TAVARONE 1996
- C. Tavarone, *Percorso intorno agli itinerari artistici di Giacomo Colombo*, in Padula, Sevilla 1996, pp. 83-89.
TAVARONE 2018
- C. Tavarone, *Racconto storico e artistico della Cappella di S. Maria delle Grazie in Montecorvino Rovella*, Sarno 2018.
TOPPI 1678
- N. Toppi, *Bibl. Napoletana et apparato a gli Homini illustri in lettera di Napoli e del Regno*, Napoli 1678.

TORINO 2019

Battistello Caracciolo. Dialogo all'ombra di Caravaggio, catalogo della mostra (Torino, Musei Reali, Galleria Sabauda, 28 marzo - 26 giugno 2019), a cura di D. Magnetti, S. Causa, F. Timo, Milano 2019.

TORMO 1909

E. Tormo, *Paul Lafond. La sculpture espagnole*, «Cultura española», 14, 1909, pp. 309-314.

TORMO 1917

E. Tormo, *La Clausura de la Encarnación*, «Boletín de la Sociedad Española de Escursiones. Arte, Arqueología, Historia», 25, 1917, pp. 121-134.

TORMO 1923

E. Tormo, *Levante, Guía Regionales Calpe*, III, Madrid 1923.

TORMO 1929

E. Tormo, *La visita a las colecciones artísticas de la Real Academia de San Fernando: itinerario de estudio entre los de la ruta 1ª: Madrid, para redactar la Guía del Centro de España (provincias de Castilla la Nueva, Avila y Segovia)*, Madrid 1929.

TORRES VILLARROEL 1744

A. de Torres Villarroel, *Expresión funebre hecha en Salamanca en el Religiosísimo Convento de la Purísima Concepción de las Agustinas Recoletas de dicha ciudad. A la memoria de los Excmos. Señores Don Juan Domingo de Haro y Guzmán y Doña Inès de Zuñiga y Fonseca, Condes de Monterrey y patronos de dicho convento*, Salamanca 1744.

TORTORA 1882

E. Tortora, *Raccolta di documenti storici e delle leggi concernenti il Banco di Napoli*, Napoli 1882.

TORTORA 1890

E. Tortora, *Nuovi documenti per la storia del Banco di Napoli*, Napoli 1890.

TROTTA 2003

P. Trotta, *Storia della Parrocchia del SS. Salvatore di Saragnano, Baronissi e Valle. Dall'Università di Saragnano al Comune di Baronissi*, Baronissi 2003.

TUCCI 2008

U. Tucci, *Un mercante veneziano del Seicento. Simon Giogalli*, Venezia 2008.

TUCK-SCALA 2012

A.K. Tuck-Scala, *Andrea Vaccaro. Naples, 1604-1670. His documented Life and Art*, Napoli 2012.

ÚBEDA DE LOS COBOS 2017

A. Úbeda de los Cobos, *Luca Giordano en el Museo Nacional del Prado. Catalogo razonado*, Madrid 2017.

URREA FERNÁNDEZ 1983

J. Urrea Fernández, *Revisión a la vida y obra de Luis Salvador Carmona*, «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», 49, 1983, pp. 441-454.

VALCACCIA 2018

E. Valcaccia, *Scultura lignea del Settecento a Napoli. Nuovi spunti e proposte*, Castellammare di Stabia 2018.

VALE 2019

T.L.M. Vale, *Tra casa e bottega: la presenza della pittura e della scultura negli inventari dei Valadier*, in PARRILLA, BORCHIA 2019, pp. 113-124.

VALERIANI 1999

R. Valeriani, *Gli arredi*, in *Palazzo Colonna*, a cura di E.A. Safarik, Roma 2009, pp. 256-257.

VALLADOLID 2011

El museo crece, últimas adquisiciones 2005-2010, catalogo della mostra (Valladolid, Museo Nacional de Escultura Colegio de San Gregorio, febbraio - aprile 2011), Madrid 2011.

VARRIALE 2008

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 2008, pp. 265-297.

VASARI 2010

G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, 4 edizione, I Mammut, Roma 2010.

VEGA 2005

J. Vega, *Transformación del espacio doméstico en el Madrid del siglo XVIII: del oratorio y el estrado al gabinete*, «Revista de dialectología y tradiciones populares», 60, 2005, pp. 191-226.

VERDE 2008

P.C. Verde, *Domenico Fontana, regio ingegnere nel Regno di Napoli*, in *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma*, a cura di M. Fagiolo, G. Bonaccorso, Roma 2008, pp. 81-96.

VERDE 2019

P.C. Verde, *Domenico Fontana a Napoli. 1592-1607*, Heidelberg 2019.

VERLENGIA 1956

F. Verlengia, *Opere di Giacomo Colombo negli Abruzzi e nel Molise*, «Rivista abruzzese», 9, 1956, pp. 98-103.

VILLANI 2008

A. Villani, I bozzetti di Gian Lorenzo Bernini nella collezione Chigi, «Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae», 15, 2008, pp. 421-495.

VITRUVIO 1567

M.P. Vitruvio, *I dieci libri dell'architettura* [...], Venezia 1567.

VIVIANI 1969

V. Viviani, *Storia del teatro napoletano*, Napoli 1969.

VIZZARI 1993

D. Vizzari, *Il Santuario della Madonna di Schiavonea e la marina di Corigliano Calabro*, Corigliano Calabro 1993.

VOCE FERRARO 1915

Voce *Ferraro, Agostino*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, 11, Leipzig 1915, p. 462.

VOCE FUMO 1916

Voce *Fumo, Nicola*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, 12, Leipzig 1916, p. 586.

VON SANDRART 1928

J. von Sandrart, *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675*, a cura di A.R. Peltzer, München 1928.

WILLETTE 1986

T. Willette, *Bernardo De Dominici e le Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, «Ricerche sul '600 napoletano», 5, 1986, pp. 255-269.

WITTKOWER 1993

R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Harmondsworth 1958, ed. commentata a cura di L. Barroero, Torino 1993.

ZAMORA 2001

Remembranza. Las Edades del Hombre, catalogo della mostra (Zamora, Iglesia de El Carmen de San Isidro; Santa Iglesia Catedral, 2001), Valladolid 2001.

ZAPPIA, PETRILLO, GRISANTI 2015

Collezione Alessandro Marabottini, a cura di C. Zappia, S. Petrillo, C. Grisanti, Roma 2015.

ZEZZA 1999

A. Zezza, *Ferrante Maglione e Marco Pino: una rilettura dei documenti per l'altar maggiore dell'Annunziata di Aversa*, «Bollettino d'Arte», 108, 1999, pp. 77-88.

ZEZZA 2017

A. Zezza, *Bernardo De Dominici e le vite degli artisti napoletani. Geniale imbrogliatore o conoscitore rigoroso?*, Milano 2017.

ZULIANI 2013

Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente, a cura di S. Zuliani, Sesto San Giovanni 2013.