

Francesco Fumo (Fomia) da Buseno

Autor(en): **Karpowicz, Mariusz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **65 (1996)**

Heft 2

PDF erstellt am: **10.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-50326>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Francesco Fumo (Fomia) da Buseno

Dopo averci fatto conoscere gli scultori di Mesocco Gaspare Fodiga (QGI, 1/1990) e Giovanni Gaetano Androi (QGI 1/1995), Mariusz Karpowicz, professore di storia dell'arte all'Università di Varsavia, ci rivela l'esistenza e l'opera dello stuccatore figurale Francesco Fumo di Buseno, che fu attivo in Polonia per vari decenni a partire dal 1726. Karpowicz ha riscoperto Fumo, per lungo tempo dimenticato, sulla scorta di documenti rinvenuti con l'aiuto di Cesare Santi nell'archivio parrocchiale di Buseno oltre che in vari archivi del suo Paese, ha condotto approfonditi studi comparativi ed è giunto così a individuare e valutare il complesso delle sue opere; ricorda quelle andate distrutte, in particolare nella seconda guerra mondiale, e analizza i rilievi e le statue conservate nei palazzi e nelle chiese di Lubnice, Wilanow e Varsavia. Karpowicz mette in rilievo le caratteristiche dell'artista calanchino che eccelle sui plasticatori allora attivi in Polonia, illustra le tappe percorse, i rapporti con l'ambiente aristocratico intorno alla sua protettrice Elzbieta Lubomirski Sieniawska in cui fu chiamato ad operare dal futuro suocero Giovanni Spazzi, architetto originario della Valle d'Intelvi.

Con questo articolo il cattedratico polacco aggiunge un importante tassello al mosaico dell'arte grigionitaliana per cui gli siamo profondamente riconoscenti.

Moltissimi sono gli architetti, i costruttori, gli scalpellini ed anche gli stuccatori ed i plasticatori nati nel Cantone dei Grigioni. Invece pochissimi, davvero molto pochi, sono gli scultori che si specializzavano non nelle decorazioni ornamentali, ma nella scultura figurativa. Il monumentale libro dello Zandralli non ne riporta neppure uno.¹ Eppure uno di tali statuari – Gaspare Fodiga – operò all'inizio del Seicento in Polonia dove si eresse persino una cappella sepolcrale.² Oggi vorrei presentare un altro scultore molto abile nel lavorare di scalpello, di alto livello artistico, che lavorò in Polonia nella prima metà del Settecento. Al contrario del Fodiga, che operava prima di tutto in marmo, questi preferiva lo stucco. Penso che la presentazione della sua opera finora sconosciuta, possa arricchire in modo essenziale le nostre cognizioni sulla storia dell'arte e sul patrimonio artistico del Cantone dei Grigioni.

Questo scultore si chiamava Francesco Fumo (anche Fiemmo, Fomia.) Grazie alla cortesia del mio amico Cesare Santi sono venuto a sapere dell'esistenza a Buseno (Val

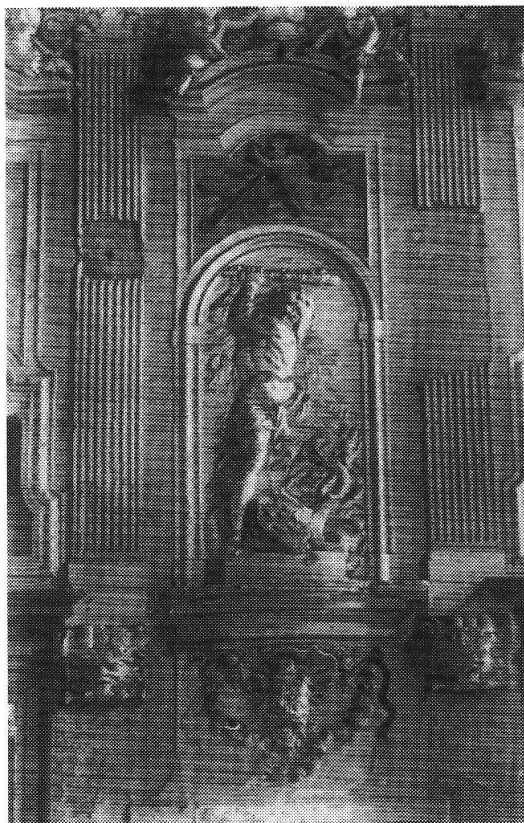
¹ A. M. Zandralli, I Magistri Grigioni, architetti e costruttori, scultori, stuccatori e pittori – dal 16° al 18° secolo, Poschiavo, 1958; M. Pfister, Baumeister aus Graubünden – Wegbereiter des Barock, Chur, 1993, p. 199 enumera Simone e Giovanni II Giuliani come scultori figurativi.

² M. Karpowicz, Artisti ticinesi in Polonia nel '600, Bellinzona 1983, p. 59-63; lo stesso, la Cappella Fodiga: Eccezionale monumento di un mesoccone in Polonia, «Quaderni Grigionitaliani», LIX, 1990, nr 1, p. 3-19.

Calanca) di una famiglia Fumo (anche Fumio, Fomia, Fumi). L'esame dei pochi documenti d'archivio di questa località, conservatisi fino ad oggi, dava la risoluzione del problema: lo scultore Francesco Fumo, decoratore di palazzi e di chiese polacche, maestro delle grandi figure e di eleganti bassorilievi, proveniva senza ombra di dubbio da Buseno.³

I documenti parrocchiali, prima di tutto i registri dei battesimi della parrocchia di Buseno, erano stati rilevati, come del resto tutto il materiale del Cantone dei Grigioni, dal Municipio. Purtroppo, nel 1959, nell'edificio del Municipio di Buseno scoppiò un incendio. Il registro delle morti andò bruciato e il registro dei battesimi, semibruciato, era trasmesso all'Archivio Cantonale a Coira. Si riusciva tuttavia a leggere l'appunto ecclesiale del nostro Francesco Fumo. Era nato il 5 dicembre 1678, il nome del padre è illeggibile, quello della madre era Maria Maddalena.⁴

Francesco Fomia doveva essere stato chiamato in Polonia dal suo futuro suocero, l'architetto Giovanni Spazio vel Spazzi. La famiglia Spazzi proveniva da Lanzo d'Intelvi ed aveva sviluppato una vasta attività edilizia nei paesi degli Asburgo.⁵ Giovanni Spazzi era capitato in Polonia probabilmente dalla boema Praga, dove la sua famiglia abitava all'inizio della sua attività in Polonia, cioè fino al 1725. Lo Spazio era primo progettista e architetto della corte di Elzbieta dei Lubomirski Sieniawska (morta nel 1729), nota mecenate dell'arte, fondatrice ed esimia personalità dell'epoca.⁶ Era una donna immensamente ricca ed inoltre energica, solerte e dotata di talento organizzativo. Aveva creato a Wilanow, nei pressi di Varsavia, un centro artistico presso la sua corte; persino lo stesso re Augusto II prendeva in prestito artisti da questo centro, perchè tutti gli artisti da lei assunti possedevano realmente talento.⁷ Lo Spazio aveva chiamato il nostro Francesco Fumo proprio per farlo entrare in questa corte, destinandolo subito a scultore statuario.



Lubnice, Salone, particolare.

(Fot. Istituto d'Arte)

³ I vivi ringraziamenti sono dovuti agli amici Cesare Santi e dott. Luca a Marca per tanta cordialità, aiuto e ospitalità in questo piovoso ottobre 1993, quando mi è stata offerta la possibilità delle ricerche in Mesolcina.

⁴ Coira, Archivio Cantonale, Registro dei battesimi di Buseno, 1665-1696, numerazione delle pagine illeggibile. Cordialmente ringrazio il Direttore dott. Silvio Margadant, l'amico Cesare Santi e il reverendo parroco di Buseno don Mario Gasparoli.

⁵ E. D'Amore Ascarelli, Künstler der Familie Spazzi aus Lanzo, die der Zeit vom 16. bis 18. Jahrhundert im österreichischen Donauraum tätig waren, «Ostbayerische Grenzmarken. Passauer Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Volkskunde», / senza numero del volume /, Passau 1969, p. 102-105.

⁶ Sulla corte artistica della Sieniawska e sullo Spazio – vedi il capitolo nel mio volume «Artisti ticinesi in Polonia nel '700», in preparazione.

⁷ P. Bohdziewicz, Korespondencja artystyczna Elzbiety Sieniawskiej z lat 1700-1729 w zbiorach Czarotryskich w Krakowie, Lublin 1964.



Lubnice, Salone, Ercole e Idra.

(Fot. Istituto d'Arte)

In quel periodo stuccatore ornamentalista alla corte della Sieniawska era Antonio Perti.

Il Fumo dovette presentarsi in Polonia al più tardi nel 1716, dato che al 22 febbraio 1717 risale la prima lettera da lui scritta ad Elzbieta Sieniawska.⁸ Questa lettera è scritta in polacco da un traduttore e soltanto la frase finale è autografa e in italiano: «Suo hum/ilissimo/et obeiss/antissimo/servitore Francescho Fumo». Da questa lettera risulta che il nostro artista lavorava nel palazzo della Sieniawska a Lubnice (a metà strada fra Varsavia e Cracovia) dove decorava i saloni di gala, e che quel giorno si trovava a Cracovia per fare degli acquisti. Vi incontriamo una frase poco chiara, ma essenziale. Precisamente egli spiega alla Sieniawska le sue liti e incomprensioni con lo zio; non scrive tuttavia chi fosse questo zio. Non è sicuramente lo Spazzio, perché veniamo a sapere che aveva ricevuto da lui dei rimproveri proprio per quelle liti.

In quel periodo a Lubnice lavorava

anche Antonio Perti. Ad ogni modo il Fumo doveva avere uno zio alla corte della Sieniawska.

Il palazzo a Lubnice oggi non esiste più. Fu distrutto dall'Armata Rossa nel 1945, dopo la cacciata dei Tedeschi. Dalle foto di prima della guerra sappiamo che aveva all'interno delle stupende decorazioni, progettate interamente da Giovanni Spazzio ed eseguite dagli artisti della corte della Sieniawska. Il Fumo era responsabile per tutte le parti figurative.⁹ Questi lavori di decorazione erano durati molto a lungo e si erano protratti, con interruzioni, dal 1717 al 1723.

Nel contempo il nostro Fumo lavorava anche al palazzo di Oleszyce (fino al maggio del 1718), proprietà dell'etmano (cioè comandante in capo) di Polonia Adam Sieniawski, marito della sua protettrice. Neanche queste decorazioni esistono più. Nel 1722 maestro Francesco si trovava nuovamente a Cracovia, là chiamato dallo Spazzio ad eseguire

⁸ Cracovia, Archivio Czartoryski, Corrispondenza della E. Sieniawska Ms. 5811, lettera 11232. Ivi sono ancora sei altre degli anni 1717-1730, nr 11233-11239.

⁹ Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających, vol. II, Wrocław 1975, p. 259-260 / J. Malinowska; J. Gajewski, Architekci w służbie i na usługach hetmanowej Elzbiety, Sieniawskiej, in: Podug nieba i zwyczaju polskiego. Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Milobedzkemu, Warszawa 1988, p. 381.

lavori non ben determinati, per una fondazione di Elzbieta Sieniawska. Successivamente, sempre nello stesso anno, decorava i caminetti nel palazzo della Sieniawska a Przybyslawice (Polonia centrale), ed anche questo non esiste più. Nel 1723 fu inviato come agente artistico a Vienna (probabilmente doveva conoscere bene questa città!). Vi doveva acquistare dei quadri dal pittore dell'imperatore Martino Altomonte, che in precedenza aveva lavorato per 20 anni in Polonia.¹⁰ Doveva anche ingaggiare degli artisti. Al ritorno nell'autunno di quello stesso anno, fu trasferito stabilmente da Lubnice a Wilanow presso Varsavia.

Wilanow, questo stupendo palazzo fatto erigere dal re Giovanni III negli anni 1682-1696, era la principale residenza nelle vicinanze di Varsavia di Elzbieta Sieniawska che continuava ad ampliarlo. Proprio allora era terminata la costruzione della nuova ala settentrionale secondo il progetto dello Spazio, ed il Fumo aveva ricevuto l'incarico di decorare la facciata e gli interni. A cavallo del 1724 e il 1725 maestro Francesco si recò con lo Spazio a Praga, in Boemia, dove abitava una parte della famiglia dell'architetto. Ne tornò sposato con la figlia dello stesso Spazio, di nome Francesca, come almeno risulta dalle sue successive lettere alla Sieniawska.¹¹ I due artisti portarono con sé in Polonia anche un terzo stuccatore, specialista in ornamentazione Pietro Innocente Comparetti – da allora inseparabile compagno del nostro Fumo; il Comparetti eseguì invariabilmente tutte le parti ornamentali. I due stuccatori lavorarono insieme dapprima a Wilanow, decorando, dal 1725, le trombe delle scale del corpo principale, gli interni e le facciate dell'ala settentrionale, e dal 1729 al 1730, già dopo la morte della Sieniawska (deceduta nel 1729), anche quelli dell'ala meridionale.¹² Ambedue restarono al servizio di Maria Zofia Czartoryska, figlia di Elzbieta Sieniawska e sua principale ereditiera. La decorazione di Wilanow si è felicemente conservata fino ad oggi.

Prima del settembre 1729 aveva eseguito alcuni lavori per i Gesuiti di Varsavia e, in quella stessa lettera, il nostro Fumo dice di aver eseguito una decorazione funebre



Ercole e Idra. Incisione di C. Bloemart.
(Fot. M. Karpowicz)

¹⁰ M. Karpowicz, Martino Altomonte in Polen, «Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege», XX, 1966, p. 15-25; H. Aurenhammer, Martino Altomonte, Wien-München, 1965.

¹¹ Cracovia, Archivio Czartoryski, come sopra, nr 11240 e 11241. La prima lettera, dal 17 ottobre 1726, in francese, dopo la morte del padre suo informa che dirige dei lavori rimasti incompiuti in Varsavia e Wilanów. La seconda, scritta un mese dopo in polacco, ma scritta da altra persona, con la firma propria «Francesco Fumin», – contiene le pretese dei salarii fermati e l'informazione che i coniugi Fumo avevano la propria carrozza e i cavalli, un segno di benessere.

¹² W. Fijałowski, Wnętrze palacu w Wilamowie, Warszawa 1977, p. 76-91.



Lubrice, Sovraporta in Galleria.

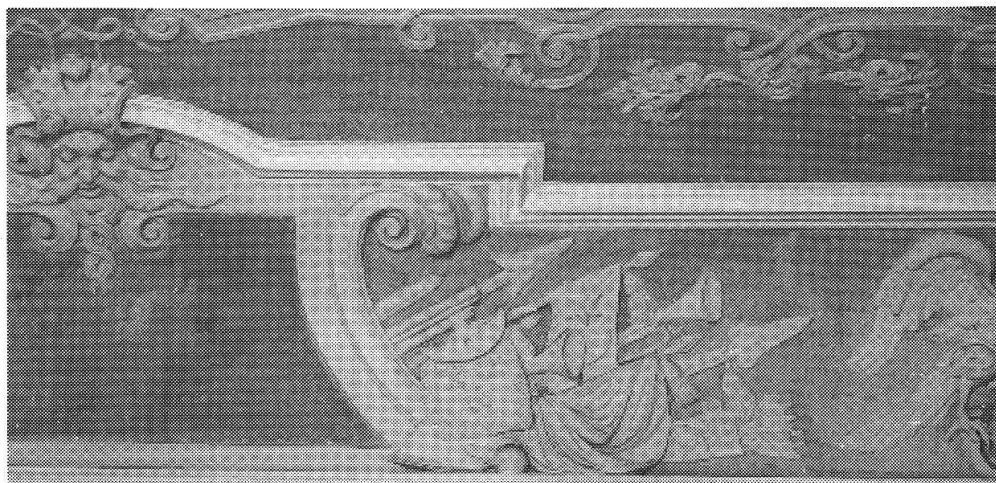
(Fot. Istituto d'Arte)

(«catafalco») per il funerale dell'etmano Sieniawski a Brzezany presso Leopoli.¹³ Probabilmente, secondo l'usanza di allora, doveva trattarsi di figure allegoriche.

Nel 1728 il Fumo fu «prestato» dalla Sieniawska al re Augusto II per la decorazione del cosiddetto «Palazzo Azzurro» fatto erigere dal re a Varsavia per la sua figlia naturale Anusia Orzelska (decorazione non conservatasi).¹⁴ Successivamente, negli anni 1729-30, lavora con il Comparetti alla decorazione del palazzo Czartoryski a Pulawy (non si è conservata). Al periodo di Pulawy risale l'ultima lettera dell'artista, conservatasi nella corrispondenza Sieniawski-Czartoryski. Il 14 aprile 1730, il Fumo scrisse di propria mano in latino una lettera in cui si lamentava per il ritardo nei pagamenti e la bassa

¹³ Cracovia, Archivio Czartoryski, come sopra, nr 11238, lettera del Fumo dal 21 Settembre 1729 da Varsavia. L'etmano Sieniawski morì in 1726.

¹⁴ W. Hentschel, *Die sächsische Baukunst des 18. Jahrhunderts in Polen*, Berlin 1967, p. 178.



Wilanów, ala Nord,
particolare della Sala.

(Fot. M. Karpowicz)

paga (quomodo possumus con duos aureos vivere?).¹⁵ Come però risulta dalle lettere degli amministratori vi restò ancora per tutto il 1730, lavorando sia a Pulawy sia a Wilanow, e avrebbe persino preparato di propria mano il progetto di un caminetto per Pulawy.¹⁶

Dopo il 1731 il Fumo scompare dal nostro campo visivo. Aveva lasciato la corte degli Czartoryski, i quali non avevano più quella cura dei loro artisti che aveva la Sieniawska. È difficile dire che cosa fece poi, se iniziò a lavorare presso qualche altra corte magnatizia in Polonia, oppure se aveva trovato lavoro nel territorio degli Asburgo a lui noto. I documenti della parrocchia di Buseno cominciano a nominarlo cinque anni dopo, per la prima volta il 3 gennaio 1736. Sull'elenco dei debitori della chiesa si trova a tale data l'annotazione: «Francesco Fomia imprestato un ongaro», cioè un ducato d'oro.¹⁷ Si vede che aveva già esaurito i risparmi fatti in Polonia. Da questo momento, ogni due o tre anni, farà dei piccoli prestiti: nel 1740, 1743, 1747, l'ultimo nel 1749. Si formò in questo modo una forte somma di 1029 Lire restata non pagata fino al 30 marzo 1772, quando un certo Antonio Savione acquistò i beni lasciati da Francesco Fumo e regolò il debito.¹⁸ Ne risulta che il nostro Fumo dovette morire dopo il 1749, pertanto ultrasettantenne.

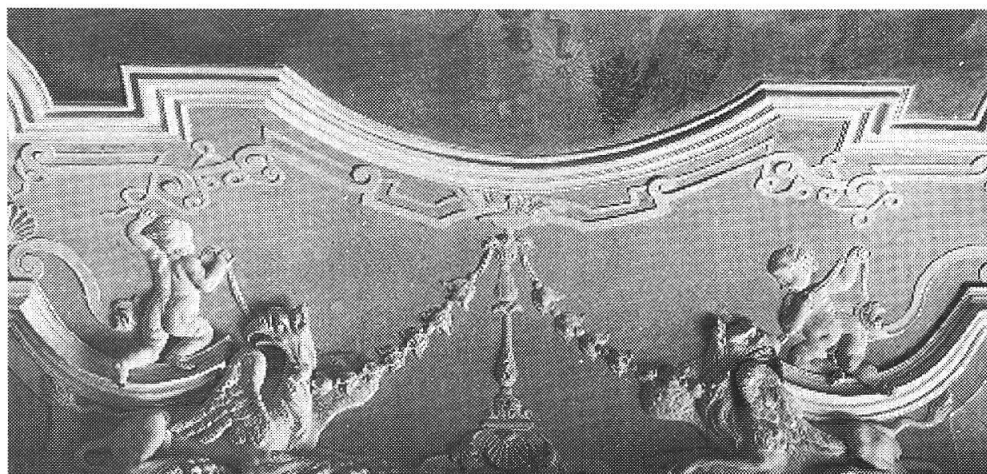
Conosciamo le decorazioni del palazzo a Lubnice, grazie alle fotografie eseguite prima della guerra poichè, come già detto, il palazzo fu distrutto quando le operazioni belliche erano già terminate. L'interno principale, di rappresentanza – il Grande Salone – presentava sulle pareti laterali, uno di fronte all'altro, due grandi bassorilievi in stucco che rappresentavano le fatiche di Ercole: la lotta con l'Idra e la lotta con il Leone Nemeo. Si deve dire che l'esecuzione era di altissimo livello. L'ottima raffigurazione del

¹⁵ Cracovia, Archivio Czartoryski, come sopra nr 11239, firmato: «Franciscus Fumus stuchator». Esistono pure le firme: «Fumio», «Fiemo», «Fumo».

¹⁶ P. Bohdziewicz, op. cit., p.135.

¹⁷ Roveredo, Collegio di S. Anna, documenti da Buseno, quinternetto «Lista della Venerabile Chiesa di Sant Pietro e di Sant' Antonio di Buseno per l'anno 1735 e per l'anno 1736», senza paginazione. Al reverendo Don Mario Gasparoli vanno i calorosissimi ringraziamenti per l'aiuto.

¹⁸ Archivio come sopra, quaderno intitolato: «1770 libro della Venerabile Chiesa di SS Pietro e Antonio di Buseno», p.3 – il conto dei debiti di Francesco Fumo; p.4 – Liquidazione dei debiti



Wilanów, ala Nord,
particolare della Sala.

(Fot. M. Karpowicz)

corpo gigantesco, muscoloso rappresentato nel momento della massima tensione e del massimo sforzo, è unito ad una accurata precisione, ad una vera cesellatura, alla ricerca del particolare. Con molta accuratezza l'autore riproduce la fattura degli oggetti: la corteccia della clava, la lanugine della pelle del leone, oppure l'orrido corpo dell'Idra, in parte membranoso, in parte coperto da pelo. E nello stesso tempo, alla berniniana, cerca di fermare e fissare il momento culminante, quello più drammatico: un'espressione di tensione e di pericolo nella faccia rugosa dell'eroe, il massimo sforzo nelle vene gonfie, le mani strette a pugno ottimamente modellate.

Penso che sia molto educativo confrontare il bassorilievo con l'Idra con il modello grafico che, secondo noi fu presentato all'artista da Elzbieta Sieniawska. Questo modello è una stampa della lotta di Ercole con l'Idra contenuta nell'Album francese «Tableau du Temple des Muses».¹⁹ Questo album, verso la fine del Seicento era servito al padre della Sieniawska – il principe Stanislaw Lubomirski – come ispirazione per i bassorilievi figurativi, ma dal diverso tema, nel suo palazzetto, detto «Lazienki», a Varsavia.²⁰ Sicuramente pertanto la Sieniawska doveva possedere quell'album. Francesco Fumo ubbidì all'ordine, s'ispirò indubbiamente alla stampa, ma a modo suo ne prese soltanto gli elementi che gli erano necessari e li integrò con elementi di sua invenzione. La parte superiore del corpo di Ercole e il disegno delle teste del mostro seguono fedelmente la stampa francese. Invece per mancanza di spazio, l'artista dovette rendere tutta la composizione molto più compatta ed estesa verticalmente. Aveva rinunciato pertanto al paesaggio presente nella stampa, e si era occupato della costruzione di una profondità prospettica graduando adeguatamente il fondo del rilievo. E così la gamba destra dell'eroe era come spostata in avanti, eseguita quasi a tutto tondo, mentre era stato fatto indietreggiare il leone, che appariva unicamente come un rilievo molto basso. Ugualmente tridimensionale è l'ala sporgente, del mostro, mentre la zampa del leone sullo sfondo era a sua volta appena accennata con un delicatissimo rilievo. In questo modo

¹⁹ Tableaux du Temple des Muses, représentant Les Vertus et les Vices... par M. di Marolles..., Paris 1655, incisioni di C. Bloemart.

²⁰ M. Mrozinska, Pierwowzory graficzne lazienkowskich stiuków figuralnych, «Biuletyn Historii Sztuki», XV, 1953, nr 2, p. 33–47.



Wilanów, Apollo e pastorella Issa.

(Fot. M. Karpowicz)

pertanto la composizione aveva ricevuto una propria convincente spazialità e tutta l'opera, grazie alla maggiore compattezza, aveva acquistato maggiore drammaticità e una dinamica che aveva persino spezzato la cornice di stucco. Era pertanto un'interpretazione creativa, ambiziosa, del modello presentatogli, che tradiva un artista maturo e costante.

Ne risulta che già in questa prima opera mastro Francesco ci appare come uno stuccatore pieno di slancio, come uno scultore figurativo che si eleva al di sopra dei plasticatori di media levatura che in massa emigravano dal paese dei Laghi. Si vede inoltre chiaramente che conosceva l'arte drammatica ed espressiva, che la grande lezione del Bernini era stata da lui ben compresa e assimilata. Doveva pertanto essere stato allievo di uno dei migliori seguaci del Bernini dei dintorni di Lugano o di Como oppure essere capitato nei suoi viaggi giovanili nella stessa Roma. È interessante ricordare che già nel ventennio interbellico, pur senza conoscere il nome dell'esecutore, uno degli studiosi aveva detto che l'insigne stuccatore di Lubnice doveva essere stato un allievo di Baldassare Fontana.²¹ E proprio Baldassare Fontana fu il maggiore dei berniniani dei suoi tempi a nord delle Alpi.²²

Oltre a questi due principali bassorilievi dedicati ad Ercole, il Fumo eseguì a Lubnice numerose altre piccole decorazioni: pannaux con panoplie al di sopra delle porte, decorazioni dei caminetti in alcune stanze, bassorilievi dal tema mitologico (Diana e

²¹ T. Makowiecki, *Palac w Lubnicach*, «Sprawozdania z posiedzen' T-wa Nauk. Warszawskiego», classe II, XXVII, 1934, quad. 1-6, p.45.

²² M. Karpowicz, *Baldasar Fontana 1661-1733. Un berniniano ticinese in Moravia e Polonia*, Lugano 1990.



Wilanów, Gli amori di Poseidone.

(Fot. M. Karpowicz)

Atteone) e, nel 1721, i mascheroni nel Grande Salone. Dalla lettera inviata da maestro Francesco a Elzbieta Sieniawska l'8 aprile 1721 risulta che durante l'assenza di Giovanni Spazio era ricaduta su di lui la preparazione del modello dell'altare per la cappella da lei commissionata.²³ Dalle lettere di altri impiegati che scrivevano alla Sieniawska sappiamo che già nel 1717 il Fumo aveva preparato il bozzetto in terracotta di varie figure, fra cui quelle per la capella.²⁴ Le grandi figure in legno sull'altare della cappella sono opera dell'intagliatore Eliasch Hoffmann.²⁵ Non è da escludere che il Fumo fosse stato esecutore di modelli in terracotta non soltanto per le sue figure in stucco ma anche per gli intagliatori che lavoravano il legno. Ciò lo porrebbe al posto di primo scultore, progettista e autore, alla corte della Sieniawska.

Dal 1723 numerosi lavori attendevano il Fumo all'interno e all'esterno del palazzo di Wilanów. I più importanti sono i due cicli che ornano le facciate che danno sul cortile delle ali laterali. La Sieniawska aveva fatto ingrandire Wilanów concordemente del resto con quanto intendeva fare il re Giovanni III aggiungendo due ali laterali. L'ala settentrionale fu terminata e decorata quando lei era ancora in vita; l'ala meridionale fu portata a termine da sua figlia – Zofia Czartoryska – negli anni 1729-1730. Il primo dei suddetti cicli è formato da bassorilievi semitondi in stucco rafforzato, destinato alle facciate esterne. Illustrano scene delle Metamorfosi di Ovidio. Sono in tutto quattordici, dal diverso stato di conservazione. Il lato artistico della maggior parte di questi bassorilievi dimostra chiare convergenze con le opere di Fumo a Lubnice, per cui bisogna accettare

²³ Cracovia, Archivio Czartoryski, come sopra, lettera a 11234.

²⁴ P. Bohdziewicz, op. cit., p. 29.

²⁵ J. Gajewski, op. cit., p. 383.

la proposta della sua paternità presentata da W. Fijalkowski.²⁶ La scena con «Perseo e Andromeda» per esempio ha un drago che presenta ali membranacee ed un muso del tutto simili all'Idra di Lubnice. Lo stesso è inoltre il modo di pieghettare il tessuto, identica è l'accuratezza per quanto riguarda la fattura. Diversi sono invece i rapporti spaziali: i bassorilievi di Wilanów sono per la maggior parte scene sullo sfondo di un paesaggio, molto spesso abilmente e argutamente arrangiato, per esempio nella scena di «Apollo e la pastorella Issa» con rovine di un castello sullo sfondo e con alberi curvati verso il centro come nei dipinti parietali. Alle volte l'autore costruisce l'interno di un qualche locale, per esempio la bottega di uno scultore nella scena di «Pigmalione e Galatea», oppure uno spazio marino come nella rappresentazione di «Andromeda» o degli «Amori di Poseidone». Anche in questo caso, nei bassorilievi di Wilanów, il Fumo si dimostra un artista costante e poliedrico, che domina da sovrano i misteri del rilievo. Non è escluso che una parte del merito vada all'autore di eventuali prototipi grafici. Sicuramente il Fumo doveva avere a portata di mano un'edizione illustrata delle *Metamorfosi*, ma non sono riuscito a trovarla. Dalle lettere degli altri impiegati sappiamo che Fumo faceva il modello di gesso per ogni rilievo.

La seconda serie che decora ambedue le ali del palazzo di Wilanów dalla parte del cortile, sono figure di grandezza superiore al normale in stucco rafforzato, poste in profonde nicchie. Sono tutte personificazioni di concetti astratti, e precisamente delle virtù degli abitanti del palazzo. Si tratta di sedici figure, otto per ogni ala. Il loro stato di conservazione è un poco peggiore di quello dei bassorilievi; cosa naturale, essendo più esposte agli influssi atmosferici, mentre i rilievi erano al coperto dalla pioggia. Sono visibili anche differenze della forma fra le singole figure, ma mi sembra, sono dovute ai vari e successivi restauri, fra cui del resto i più drastici, sono quelli eseguiti subito dopo la prima guerra mondiale. La questione della paternità non è stata risolta definitivamente, non sono state infatti mai condotte analisi delle forme né confronti con altre opere d'indubbio autore. Dagli archivi sappiamo che alla decorazione scultorea delle due ali lavoravano il Fumo, il Comparetti e Jan Jerzy Plersz, uno scultore di Varsavia.²⁷ Secondo noi la paternità si deve assegnare al maestro Francesco. Ci inducono ad una simile soluzione alcuni argomenti che dobbiamo qui enumerare. Prima di tutto: il Comparetti era, come sappiamo un ornamentalista, poteva pertanto avere avuto al massimo il ruolo di aiutante in quella sequenza di opere figurative. Jan Jerzy Plersz, insigne scultore, una vera personalità in questo settore nella settecentesca Varsavia, era allora un giovane scalpellino principiante. Conosciamo le sue opere ed il loro aspetto: sono del tutto diverse dalle personificazioni di Wilanów. Inoltre chiaramente diversi sono gli elementi della decorazione dell'ala settentrionale, evidentemente usciti dal suo scalpello. Pertanto dobbiamo attribuirgli opere del tutto diverse. Ed infine l'argomento più importante: le figure delle ali sono tanto vicine, sono semplicemente identiche alle opere create dal Fumo a Lubnice (le falde dei drappaggi, l'esecuzione dei volti, i particolari), cioè a opere eseguite ai tempi in cui né il Comparetti né il Plersz erano ancora al servizio della Sieniawska. Molte sono inoltre le cose che si richiamano alle figure dei bassorilievi delle *Metamorfosi*, per esempio sono identici il modo di lavorare le teste, in particolare i volti.

²⁶ W. Fijalkowski, *Wilanów i zespół palacowo-ogrodowy*, Warszawa 1962, p. 19.

²⁷ J. Cydzik, W. Fijalkowski, *Wilanów*, Warszawa 1975, p. 15-16.



Wilanow. Scienza



Scienza. Da C. Ripa, *Iconologia*

Ne risulta che per il Fumo l'individualità fu la guida nella creazione delle personificazioni presenti nelle due ali. È questo il suo maggiore e più importante insieme di opere conservatosi.

Come era accaduto con i grandi rilievi a Lubnice, anche le personificazioni di Wilanów hanno delle falsarighe grafiche. Le aveva fornite l'immortale manuale delle personificazioni dei concetti astratti – «Iconologia» – del cavalier Cesare Ripa, un dizionario allegorico – simbolico, che per due secoli fece accettare in tutta l'Europa un comune metalinguaggio dei simboli.²⁸ Non è naturalmente possibile descrivere con precisione e riprodurre tutte e sedici le figure. Ci limiteremo a presentarne alcune per potere, sul loro esempio, dimostrare come lavorasse la fantasia del nostro Fumo, e quanto vi sia di suo e quanto del prototipo. Tenendo in mano il manuale del cavalier Ripa si può pertanto decifrare successivamente il significato delle singole figure. Nell'ala settentrionale, a partire da sinistra, sono: la Nobiltà, la Verità, la Scienza, la Generosità, la Necessità, la Concordia, la Sincerità, la Giustizia. Nell'ala meridionale: l'Unione Civile, la Conservazione, l'Autorità, la Fedeltà, l'Onestà, la Prosperità della Vita, la Meditazione, la Vigilanza.²⁹

Molte personificazioni sono una fedele imitazione di quelle trasmesse dalle stampe del manuale, per esempio la Conservazione o la Verità³⁰, che ha soltanto la sfera sotto il piede sinistro e non sotto quello destro, o la Generosità³¹ che presenta soltanto le vesti un poco modificate. Molte hanno attributi semplificati o in minor numero; per esempio la Vigilanza³², come la Prosperità della vita o la Fedeltà³³, hanno due attributi invece di tre (soltanto il libro e la gru). Più

²⁸ Mi sono servito della Edizione: *Iconologia* di Cesare Ripa Perugino..., Venetia 1669. Prima edizione illustrata – Venetia 1602.

²⁹ Ci permettiamo di correggere alcune decifrazioni del W. Fijalkowski, 1962, p. 44.

³⁰ C. Ripa, op. cit., p. 107, 665.

³¹ Ibidem, p. 239.

³² Ibidem, p. 668.

³³ Ibidem, p. 505, 202–203.

interessanti per noi sono nondimeno quelle personificazioni che hanno subito da parte dell'autore, un'evidente ricostruzione, che spesso fa assumere a tutta la figura un'espressione completamente diversa. Per esempio la Sincerità del Fumo tiene in mano un cuore mentre una colomba siede sul dorso della sua mano sinistra. Quel cuore diventa pertanto l'elemento accentuato con maggiore forza, e la colomba ha un movimento tanto naturale da sembrare un uccello vivo, posatosi su un elemento sporgente della figura. L'insieme è molto più leggiadro, più vero, ideologicamente migliore.

Similmente la Scienza³⁵, che nel manuale si guarda in uno specchio, nell'opera del Fumo invece concentra la sua attenzione su un triangolo posto su una sfera che essa tiene in mano, fatto per cui la sfera è stata in questo modo posta in rilievo e avanzata nell'ambito della composizione: tutta la figura è inoltre piena di grazia, di calore femminile, di sensualità, proprio il contrario della rigida e dura figura della stampa. Presenta una modificazione ancora più felice e più bella la Concordia³⁶; il visino di fanciulla sotto una pesante corona di melograni, volge un dolce sorriso verso i tre melograni che tiene in mano. Tutta la figura esprime una lieta autocoscienza dovuta all'aver compreso il simbolo dei frutti che tiene in mano. Inoltre il Fumo ha fornito alla sua figura una supplementare azione: la manina destra, dalle fossette e dalle dita affilate, trattiene lo scialle svolazzante, che ricade dalle spalle e che il vento cerca di portar via. Le maggiori modifiche e una forte ingerenza della propria fantasia si possono osservare quando la personificazione, presentata seduta nel manuale, viene adattata alla nicchia e mutata in figura in piedi. Ciò ha luogo nel caso della Autorità o Potestà³⁷, i cui attributi sono stati copiati con scrupolosità eccezionale (un paio di chiavi, lo scettro, un mucchio di libri di armi antiche completate dal Fumo con... un cannone! Questa volta concorda persino la posizione del



Wilanów, Generosità. (Fot. M Karpowicz)



Generosità. Da C. Ripa, Iconologia.

³⁴ Ibidem, p. 579.

³⁵ Ibidem, p. 553.

³⁶ Ibidem, p. 102.

³⁷ Ibidem, p. 71.



Wilanów, Sincerità. (Fot. M. Karpowicz)



Sincerità. Da C. Ripa, Iconologia.

drappeggio: dalla spalla destra sul fianco sinistro. Nondimeno l'autore ha introdotto modifiche rispetto alle illustrazioni (la posizione in piedi, il movimento della gamba) ma anche rispetto al testo, se lo si legge con attenzione. Il Ripa parla di un tessuto meraviglioso che tuttavia la stampa del manuale non illustra. Il Fumo ha riportato questo tessuto operato ricoprendo la veste con un ornamento di fiori convessi.

Il campo nel quale mastro Francesco si dimostra maggiormente indipendente, è il drappeggio. L'increspa, lo pieghetta, lo amplifica, esclusivamente secondo la propria fantasia. Oltre ad aggiungere azioni interne, oltre ai mutamenti di accento surriportati, oltre al conferimento di carnosità o di grazia, il drappeggio, nella maggior parte dei casi, è un fattore originale. Doveva essere per il Fumo un enorme piacere quella complicazione del drappeggio, quel nascondervi il corpo femminile o quasi scoprirlo, dato che in alcuni punti è più che aderente. La Conservazione³⁸ o la Scienza sono figure nelle quali il seno sembra essere visibile attraverso il tessuto trasparente, e le varie rotondità sono perfettamente percettibili, nonostante la ricchezza del drappeggio. Naturalmente, quando motivi iconografici lo richiedono, il Fumo sa modellare ottimamente nudi totali di donna («Verità»), ma di molto migliori, piene di grazia nel loro dire e non dire, sono le figure «vestite» (per esempio la «Scienza»). Il nostro Fumo si dimostra sotto questo aspetto un allievo intelligente della teoria accademica romana, che forse fu riportata nel modo migliore da Giovanni Pietro Bellori nella vita di Carlo Maratta. Una volta domandarono al grande Carlo Maratta quale cosa fosse al di sopra di tutto nell'arte: il nudo o il drappeggio rispose che il nudo è semplicemente un'imitazione e soltanto il drappeggio è vera arte, è il risultato del gioco dell'immaginazione dell'artista, è una sua invenzione e un suo «disegno».³⁹ Penso che con le sue figure

³⁸ Ibidem, p. 107.

³⁹ G. P. Bellori, *Vite di Guido Reni, Andrea Sacchi e Carlo Maratti*, Roma 1942, p. 119. Sul Maratta come creatore dei drappeggi; F. H. Dowley, *Some Drawings by Carlo Maratti*, «The Burlington Magazine» vol. C, Feb. 1952, p. 67 nn.

del palazzo di Wilanów il Fumo abbia dimostrato una buona conoscenza dei concetti romani.

Per quanto riguarda le decorazioni dell'interno del palazzo di Wilanów, dagli archivi sappiamo soltanto che gli stucchi furono eseguiti dal Fumo e dall'inseparabile Comparetti. Nel corpo principale, risalente ancora ai tempi del Sobieski, furono decorate unicamente le nuove trombe delle scale al II piano. Sono tuttavia degli stucchi ornamentali, e pertanto ne fu autore il Comparetti. Gli interni della nuova ala settentrionale invece presentano parti chiaramente eseguite per intero dal Fumo. L'appartamento principale dell'ala settentrionale si compone di un atrio al centro e di tre camere a sinistra dell'entrata, nonché di una grande sala da pranzo, detta la Grande Sala Cremisi, sorta nell'Ottocento dall'unione di tre stanze più piccole. In quella parte di questa grande sala che confina con l'atrio si sono conservati, sulla volta, gruppi di tre putti, occupati in vari giochi, che sono chiaramente opera del Fumo. Lo dimostrano i caratteristici volti, quegli stessi di Lubnice, e molto vicini alle personificazioni del cortile. La parte ornamentale è merito del Comparetti, mentre il centro di tutti e tre i soffitti ha una decorazione ottocentesca. A sua volta nella prima stanza dalla parte opposta dell'atrio, a sinistra dell'entrata, il tratteggio dei campi sotto i dipinti e la decorazione a panoplie sono identici a quelli di Lubnice.⁴⁰ Di fronte a ciò dobbiamo ritenere come esecutore il Fumo. Infine nelle altre due stanze di nuovo nella cornice nei pannelli d'angolo, i putti che siedono sui grifi nella prima stanza, e i draghi e i grandi mascheroni negli angoli del soffitto nella seconda, sono di nuovo opera del Maestro Francesco.⁴¹ Hanno numerose analogie con gli stucchi della cappella e del Grande Salone a Lubnice. Invece la decorazione ornamentale in stucco della cupola dell'atrio è opera del Comparetti come gli



Wilanów, Autorità.

(Fot. M. Karpowicz)



Autorità Da C. Ripa, Iconologia.

⁴⁰ W. Fijalkowski, 1962, p.92, il 97: T. Makowiecki, op. cit., p.47, il 6.41.

⁴¹ Alla signora Teresa Perkowska, direttrice del Wilanów, vanno i vivissimi ringraziamenti per il gentile permesso di fotografare.

ornamenti di accompagnamento in tutti i locali summenzionati.

Verso il 1727, cioè negli anni di Wilanów, si deve datare ancora una opera, non grande ma importante, del nostro Fumo: l'epitaffio del Lubomirski nella chiesa di S. Anna a Varsavia. Anna Saratowicz ne attribuisce la paternità al Fumo in una frase scritta in margine ad un problema del tutto diverso.⁴² Ci si deve unire premurosamente a questa attribuzione. Jerzy Dominik Lubomirski, era zio da parte di padre della proprietaria di Wilanów, Elzbieta Lubomirska Sieniawska. Vissuto negli anni 1665-1727, come risulta dall'iscrizione funebre, fu sepolto a Czestochowa; era infatti particolarmente devoto al quadro di Czestochowa e benefattore del convento. Nella chiesa di Varsavia vennero sepolti soltanto i visceri sicuramente per volontà del defunto. La famiglia, che faceva eseguire quella tomba, in realtà un epitaffio in stucco appeso su un pilastro, si era ovviamente rivolta alla nipote che abitava a Wilanów affinché imprestasse i suoi artisti. Realmente il confronto di questa piccola ma elegante opera con le opere del Fumo sopra ricordate, conferma completamente questa ipotesi. Sono responsabili dell'epitaffio il Fumo ed il Comparetti; il primo per la parte figurativa, l'altro per quella ornamentale. I putti ripetono la maniera dei visi che conosciamo da Lubnice e da Wilanów, e le panoplie, poste ai lati della lapide, sono identiche a quelle che conosciamo dai pannelli d'angolo di Lubnice e Wilanów.

Il modesto epitaffio nella chiesa di S. Anna è un'opera importante, un'opera di svolta per Varsavia. È infatti la prima realizzazione su questo terreno della tomba di «presentazione», cioè una tomba in cui il defunto in effigie, in un ritratto ovale, viene presentato al visitatore da terzi, i cosiddetti «presentatori» (in questo caso i putti). Si tratta di un mutamento fondamentale nei confronti del Seicento, quando il ritratto sostituiva il defunto, interpretava il suo ruolo. Ora è semplicemente un oggetto, e non un surrogato del defunto. Inoltre anche il testo dell'iscrizione «presenta» il defunto enumerando le sue cariche invece di parlare delle virtù con le quali il defunto si era garantito il cielo, come era in vigore precedentemente, nel Seicento.⁴³ Una seconda importante novità è l'uso delle panoplie quale principale e fondamentale elemento di decorazione, elemento che pure serviva a definire la persona del morto. Il nostro epitaffio è la prima delle opere che diedero inizio alla tempestosa carriera del tipo di tomba a panoplie nella Polonia del Settecento.⁴⁴ Il progettista doveva pertanto essere un'artista dell'avanguardia, dotato di particolare inventiva, specialmente se teniamo presente la sua complessa e brillante eloquenza ideologica. Sappiamo che lo Spazzio era morto fra il luglio e l'agosto 1726, e pertanto non poteva essere il progettista del sepolcro. (Il Lubomirski morì il 28 luglio 1727, un anno dopo la morte dello Spazzio). Giuseppe Fontana, che del resto conosco bene, che sostituì il defunto architetto, non dimostra affatto questo tipo di eccezionale inventiva. Tutto invita ad accettare l'ipotesi che il progettista fosse stato lo stesso Fumo. Se sapeva progettare caminetti in stucco, poteva progettare anche epitaffi.

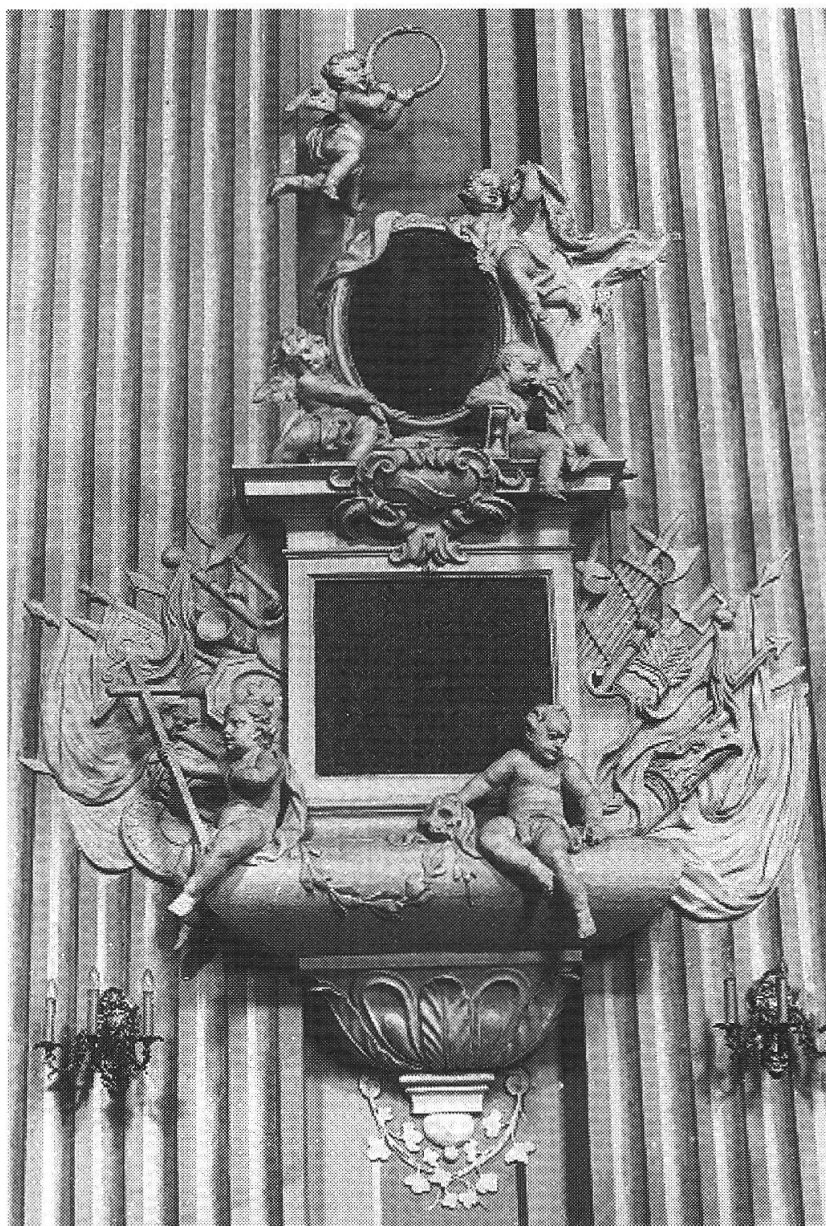
Più o meno nello stesso periodo dell'epitaffio del Lubomirski, il Fumo era occupato alla decorazione del palazzo dei Przebendowski a Varsavia. Questo palazzo, costruito

⁴² A. Saratowicz, *Palac Przebedowskich*, Warszawa 1990, p. 40-41.

⁴³ M. Karpowicz, *Sztuki polskiej drogi dziwne*, Warszawa 1994, capitolo: Uwagi o przemianach malarstwa i rzeźby polskiej w latach 1711-1740, p. 136-141.

⁴⁴ R. de Latour, *Epitafia panopliowe w Polsce w latach 1675-1796*, «Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach», XII, 1983, p. 89-127.

negli anni venti del Settecento, decorato internamente nel 1727, fu terminato nel 1729.⁴⁵ Bruciato e distrutto durante l'Insurrezione di Varsavia nel 1944, fu ricostruito dopo la guerra e vi si trovava il Museo Lenin; dal 1990 vi si trova il Museo dei Movimenti Indipendentistici. Sappiamo molto poco sulla sua decorazione originale degli interni. Tre vecchie fotografie conservatesi presentano nondimeno i pannelli d'angolo in stucco di alcune stanze molto simili a quelli degli interni dell'ala settentrionale a Wilanów, gli stessi motivi, per esempio le panoplie, i draghi, un'identica struttura delle incorniciature, ecc. Questo fatto ha giustamente spinto Anna Saratowicz ad attribuire, in base ad un'esauriente analisi, questi stucchi alla mano di Francesco Fumo.⁴⁶ Aggiungiamo che la parte esterna del palazzo presenta sotto le finestre una decorazione di panoplie identiche ad alcune incorniciature del portale a Lubnice.



Varsavia, chiesa di S. Anna, epitaffio J. D. Lubomirski.

(Fot. M. Karpowicz)

Secondo noi, completando in questo modo i risultati a cui è giunta la Signora Saratowicz, il palazzo era stato progettato da Giovanni Spazzio. Pertanto ambedue i Sieniawski avevano dovuto imprestare i loro artisti al committente del palazzo, il tesoriere Jan Jerzy Przebendowski. È una cosa tanto più comprensibile poichè i due ministri – l'etmano Sieniawski ed il tesoriere Przebendowski – erano ferventi fautori del re Augusto II, erano sue persone fidate, ed inoltre erano uniti da una lunga e personale amicizia.

Ed infine l'ultimo lavoro attribuito al nostro Fumo. È il contenuto del timpano ad est

⁴⁵ A. Saratowicz, op. cit., p. 18.

⁴⁶ Ibidem, p. 35-40, il. 14-16.

del cortile dell'odierno palazzo dell'Accademia delle Belle Arti a Varsavia. Questo palazzo era stato fatto costruire dall'etmano Sieniawski negli anni 1717-1721, ed i lavori di rifinitura e la decorazione continuarono negli anni successivi fino alla morte dell'etmano nel 1726.⁴⁷ Questo edificio ha subito molti rifacimenti e mutamenti e, come tutta Varsavia, fu bruciato e distrutto dai tedeschi nel 1944. Il contenuto del timpano nondimeno si è salvato e vi è stato ricollocato, dopo la ricostruzione e il rinnovo del palazzo. Questo contenuto è formato da due allegoriche figure femminili che sostengono uno scudo con lo stemma e l'arme gentilizia - Leliwa. La prima ad attribuire questa scultura al Fumo era la già più volte ricordata Anna Saratowicz.⁴⁸ Non si può tuttavia sostenere questa attribuzione. Le figure del timpano non sono simili alle figure allegoriche di Wilavòw. In questo caso il Fumo non ne fu l'autore.

Fra i figli della Val Calanca del settecento Francesco Fumo occupa un posto di primo piano. È l'unico scultore in stucco di cui possiamo indicare un patrimonio nell'ambito della figura umana, che tocca i grandi problemi artistici dell'epoca. Sarebbe interessante sapere se ha lasciato anche qualche sua opera nella sua patria alpestre, da questa o da quella parte della catena alpina.

⁴⁷ J. Mielezko, *Palac Czapskich*, Warszawa 1971, p. 16-17; P.Bohdziewicz, *Barokowe palace Sieniawskich w Warszawie i Pulawach*, *Biuletyn Historii Sztuki*, XIX, 1957, nr 2, p. 194-195.

⁴⁸ A. Saratowicz, op. cit., p. 40 - 41.