

PREFAZIONE

Francesco De Mura è uno dei più importanti pittori del Settecento, non solo napoletano, ma italiano. Condusse vasti cicli di affreschi a Napoli, a Montecassino ed a Torino e diede prova di un decorativismo tipicamente settecentesco di grande nobiltà e scioltezza discorsiva, espresso con un colorito delicato e gentile.

Nonostante tanti contributi parziali, che coprono una vasta bibliografia, da decenni si sentiva la necessità di una monografia completa e ricca di immagini, che contribuisse a far conoscere ed apprezzare a studiosi ed appassionati un così importante artista.

Ci siamo avvalsi della collaborazione del massimo esperto del De Mura: Vincenzo Rizzo, autore della voce relativa all'artista nel Dizionario Biografico degli Italiani edito dalla Treccani ed abbiamo riportato integralmente alcuni suoi esaustivi contributi, ricchi di note e documenti, pubblicati tempo fa sulle pagine della gloriosa rivista Napoli nobilissima.

Abbiamo poi dato la parola alle immagini, più eloquenti della frase più ricercata, oltre cento, tutte a colori, attinte dall'archivio di Dante Caporali.

Il risultato finale è stato un viaggio entusiasmante tra musei, chiese e collezioni private alla ricerca del bello e finalmente De Mura, siamo certi, sarà contento.

Napoli luglio 2017

ACHILLE DELLA RAGIONE

L'OPERA GIOVANILE DI FRANCESCO DE MURA

Tentare una ricognizione storico-critica su ciò che resta della produzione giovanile di Francesco De Mura – «questo pittore che, per tanti versi, è anch'egli più noto che conosciuto»¹ – allo scopo non solo di ripercorrerne lo sviluppo stilistico, nel ventennio di formazione 1714-1734, ma anche d'intenderne meglio le cause provocatrici, le sollecitazioni, le intuizioni e le prime sue novità poetiche, non è certo impresa facile; si tratta in realtà di soffermare lo sguardo su poco più d'una cinquantina di opere superstiti, considerato che molte sono andate cancellate per sempre, tra cui quelle maggiori (erano ventisette) per l'abbazia di Montecassino (distrutte nel 1944), quelle per S. Gaudioso (incendiate nel 1799) e per S. Spirito di Palazzo (scomparse con la demolizione del tempio) ed infine, per menzionare le più rimarchevoli, il soffitto per l'alcova della regina nel palazzo reale di Napoli (fatto sparire nel 1943).

Sugli inizi di De Mura, il biografo settecentesco Bernardo De Dominicis è prodigo di notizie, soprattutto per il periodo dell'infanzia e della prima adolescenza: egli ci ragguaglia sulla mania del piccolo Francesco di disegnare le immagini dei Santi, trascurando l'abaco ed i numeri; sulle percosse a carne nuda, dategli bestialmente da un sacerdote violento, certo Niccolò Battimelli che, vista la caparbia insistenza del ragazzo «a copiar con la penna quei Santini», lo bastonò spietatamente; e poi sul convincimento dei genitori a condurlo presso un pittore «nominato» Felice, scolaro del Simonelli, che «li consigliò a mandarlo alla scuola del Cavalier Domenico Viola», «dal quale fu con amorevolezza raccolto, e l'amò a tal segno in appresso, che non sapea vivere senza del suo diletto Francischiello; anziché udita raccontare la barbarie usata dal Maestro di lettere, si accese di tanta collera, che voleva andare a caricarlo almeno d'ingiurie, tuttoché fusse da più d'un mese succeduto dal fatto»; ed infine che «circa un anno, o poco più si trattenne dal Viola il nostro bene incamminato fanciullo, istradato

con tutta carità nelli principi del disegno; dopo del qual spazio di tempo venne a morte quel buon Uomo [il Viola]...»².

Nel 1708, a dodici anni, De Mura entra nella famosa scuola dell'abate Francesco Solimena, il quale s'apprestava ad affrescare il *Trionfo domenicano* nella sacrestia di S. Domenico Maggiore (1709), dopo aver realizzato la grande tela nella chiesa napoletana di S. Girolamo delle Monache; opera densa di annotazioni felici, col gruppo di religiose intorno a S. Francesco che dà loro la Regola: «una delle opere perfette in tutti i numeri dell'Arte... anzi che vien giudicata la migliore e la più superba... di questa in ogni parte ammirata dipintura, che apparisce finita con sommo amore, pulizia e maestria di pennello»³. Preso subito a benvolere dall'illustre suo maestro, ne segue diligentemente gli insegnamenti e, appena due anni dopo, nel 1710, suscita l'ammirazione del Solimena copiando le sue opere con «pastosità e dolcezza, con pulizia e morbidezza, senza que' tagli, ne' quali inciampano per lo più i scolari nel copiare le pitture in disegno». Inoltre, «fu meraviglia vedere un fanciullo, che di poco passava gli anni dieci, copiare una mezza figura d'una Beata Vergine col Bambino, e S. Giovannino senza dare nel secco... avendo adempiuto alla parte del disegno, e massimamente nelle mani, che son ben disegnate e ben dipinte...»⁴.

Il giovinetto si rivela subito, nell'ambito della scuola, il più dotato, poiché comincia ad assimilare nell'intimo la lezione del maestro: «Avanzatosi adunque a grandi passi... copiò in età di 17 anni un S. Michele Arcangelo, che scaccia Lucifero, con suoi seguaci dal Paradiso, per l'Abate Zola, Maestro di cerimonie del Card. Pignatelli, e perché riuscì la copia perfettamente imitata dall'originale del Solimena, vi s'ingannarono due Professori forestieri che la videro, giudicandola per l'originale: anziché lo stesso Solimena vedendola molto la commendò al mentovato Abate: ma perché costui voleva con prezzo tenue remunerare



1. F. De Mura, *Immacolata* (1715-18 c.). Napoli, sacrestia della chiesa del Divino Amore.

il giovanetto, ne sentiva pena, raccontando il caso, egli medesimo, ad un galantuomo, nominato D. Niccolò Mariano, il quale, perché vi s'interposero varj amici, apportando varie ragioni per venire in aggiustamento, venne poi in mano dello stesso Abate Zola, più in modo di cortesia, che per condegno onorario»⁵.

Dopo aver menzionato, solo per esattezza storica, il *S. Francesco d'Assisi* (di palmi 5X8) che l'adolescente De Mura dipinse a dieci anni (1706), e che fu veramente la sua prima tela (se la tenne in casa, infatti, sino alla morte), passiamo ora, ad esaminare l'opera con la quale iniziò l'attività pubblica: il *Crocefisso con la Vergine e S. Giovanni* (1713), eseguito per la chiesa di S. Girolamo delle Monache, in cui è ancora prepotentemente avvertibile quel tenebrismo che refluì in lui durante i dodici mesi di discepolato presso il pretiano Domenico Viola (già allievo di Andrea Vaccaro) e che risente appieno della atmosfera plumbea e greve in cui il Viola usava immergere i suoi personaggi, realizzati, sì, con grande mestiere, ma con mancanza quasi assoluta di talento come appare, per esempio, nelle sue tenebrose dodici tele della chiesa napoletana di S. Antonio Abate.

Quest'opera, nonostante si presenti oggi molto scura e bisognosa di restauro, indica bene come il giovanissimo pittore, allora diciassettenne, sia stato già in grado di esprimere appieno l'actus tragicus nelle tre figure: il Crocefisso, che si scorge grazie a precise lame di luce, il S. Giovanni dolente, a fianco della Croce, e la Vergine, ai piedi del patibolo, che a malapena lo sguardo intravede «dove si può vedere l'ardire e lo spirito d'un giovanetto principiante»⁶. Quel Cristo perfettamente inserito nello spazio, stagiato dolorosamente sulla Croce, innanzi a cui congiunge le mani il S. Giovanni, sono già una valida prova di autentica capacità espressiva, di resa totale del pathos, alla maniera del Preti e dei grandi seicentisti napoletani.

Nel quinquennio successivo, od oltre (1715-20), va posta la realizzazione di alcune opere, eseguite sotto la più stretta osservanza della lezione solimenaiana; e cioè in quel periodo di piena aderenza al dettato del maestro, che andava sempre più affezionandosi a De Mura, ritenendolo il più osservante ed ortodosso dei suoi allievi; raramente, infatti si ebbe una intesa così profonda tra docente e discente. Da Antonio Roviglione sappiamo che «Francesco De Mura, detto Franceschiello del Solimena» – questo genitivo è molto significativo – «ebbe in sorte d'apprender la pittura sotto i sicuri precetti di questo celebre artefice che, scorgendo nel giovine una buona disposizione, dolcezza di colore e nobiltà di tenta [sic], lo ha portato avanti con molto impegno...». A questo punto è d'obbligo considerare attentamente il *S. Antonio di Padova* (1715-1716) della pinacoteca del Pio Monte della Misericordia: è una piccola tela che, come già rilevò il Causa, potrebbe benissimo esser confusa con un dipinto del Solimena stesso; poiché, per De Mura, in quegli anni di formazione, «non c'era possibilità umana di sfuggire alla suggestione del gran vecchio»⁷. L'intensa macchia chiaroscurale, l'evidenza dei chiari sulla forte espressione dei volumi, tutto il codice figurativo di Solimena applicato proprio alla lettera; epperò già balza evidente quella politezza dei volti, delle mani, delle pieghe delle vesti, per le quali Solimena stesso si era compiaciuto: «Vedi come fa bene Franceschiello; vedi come mi ha saputo bene imitare... cosa che questi altri non hanno mai fatto...»⁸. Questo *S. Antonio*, inoltre, presenta già quella *délicatesse* che sarà l'imprescindibile caratteristica, il segno di qualità della sua produzione futura; infine ha ascendenze ancora più lontane e precipue: non vi è chi non veda, in tutta la scarna figurazione pittorica, quella stessa preziosità e gentilezza che stanno nel *S. Antonio* di Ca-

vallino nel museo di Capodimonte: persino nelle dita delle mani del santo, affusolate, tenere, morbide come quelle di Bernardo; e l'incanto, poi, di quel *lilium candidum* che, pur posto sull'estremo limite della base della tela, spicca prepotente nella sua essenziale ed ancora seicentesca *beante*. Laddove si vede, come opportunamente scrisse Roberto Longhi nel 1920, che anche De Mura riesce «a riacciare qualche filo della tradizione locale della prima metà del Seicento...»⁹.

Dunque, Solimena, apprezzandone la tenace fedeltà al suo dettato pittorico, si accese di grande affetto per questo discepolo, piccolo di statura ma ammirabile per entusiasmo, per volontà e per caparbio ardore. Egli cominciò ad aiutarlo in tutti i modi, sia favorendolo più degli altri nell'apprendimento del «mestiere», sia facendogli ottenere commissioni di lavori, a volte nelle stesse chiese dove già esistevano o si andavano realizzando opere eseguite da lui stesso.

Anche di questo stesso momento è la *Immacolata con Angeli* (fig. 1), visibile nella sacrestia del Divino Amore, a Napoli, eseguita per incarico delle Monache di S. Maria Porta Coeli, detta Crocelle ai Mannesi; chiesa che andò distrutta nel 1876. La tela è tra i raggiungimenti più alti della prima produzione di De Mura (1715-1720 circa), poiché, pur nella persistente, inevitabile dipendenza dai modi di Solimena, reca una schietta ventata di nuovi ardori e sentiti palpiti emotivi, sia nella raffigurazione della *Tota pulchra* che negli angeli adolescenti che l'attorniano, di una corposa venustà alla Giordano-De Matteis e, in particolare, nei due punti carnosamente pregnanti che sorreggono la mezza luna, volumetricamente perfetti, preludenti già, nell'intensità della loro vivezza, a quelli torinesi degli anni 1741-43. È questo un dipinto musicale: si pensi alla presenza a Napoli, nel 1708, dello Händel (che venne a trarre ispirazione per il suo «Messia») ed alla sua amicizia con Alessandro Scarlatti, del quale era intimo il Solimena, «dilettante della musica, avendo continuamente in casa virtuosi di tal materia che, dopo le sue fatiche del giorno, la sera lo divertivano»¹⁰.

Occorre però indugiare alquanto sull'esemplare atteggiamento di questa *Immacolata*: gli occhi abbassati, le dita verginali che appena si toccano sono come una farfalla che delicatamente agita le ali; una grazia infinita pervade il volto soave della Madonna, che campeggia e sovrasta quei giri concentrici dell'ampio manto azzurro, avvolgenti come vorticoso onde marine tutto il suo corpo; il graduale e ritmico allargarsi delle sue vesti, le cui pieghe ondegianti si predispongono musicalmente, quasi circoli prodotti sull'acqua



2. F. De Mura, *Madonna con Bambino e S. Domenico* (1718 c.). Bozzetto. Napoli, museo della Floridiana.

da un sasso, slanciano e fanno lievitare l'intera figura, con un'impostazione ascensionale tipicamente *rocaille*; ben diversa dalla impaginazione barocca dell'*Assunta* del Solimena, al Carmine Maggiore di Napoli, che è del 1708.

In realtà, nell'*Immacolata* al Divino Amore, De Mura smembra ed assottiglia le ombre, al punto da ridurre all'indispensabile sintesi plastica e cromatica, affinché l'osservatore non sia disturbato da quelli che potevano essere i presupposti squisitamente tecnici dell'autore. Egli andava alla ricerca di una maggiore limpidezza di linguaggio, sia cromatica che formale, per cui elimina il maggior numero possibile di zone d'ombra, attraverso un processo di semplificazione.

La suggestione e la qualità cromatica delle opere giovanili non è solo una questione di mestica, come giustamente osservò il Causa¹¹, poiché la sola mestica – indubbiamente di tonalità rosata e non bruno scuro come adoperava il Solimena – non avrebbe ovviamente risolto il problema della luminosità cromatica:



3. F. De Mura, *S. Oronzo che predica* (1723 c.). Bozzetto. Napoli, sacrestia della cappella del Tesoro di S. Gennaro.

infatti ciò che sostanzialmente distingue le opere dei due maestri è che il più giovane ha assimilato la lezione del Giordano, attraverso le seduzioni di Del Po e di De Matteis, ed ha innervato il colore mediante una composizione tonale che, nelle ombre, esclude le terre per porre i colori in tonalità più basse, con una subordinazione scura del colore stesso: ne vien fuori una visione d'insieme che tende, già in tali esperienze giovanili, a risolvere il tutto in chiarezza luminosa.

Vicinissime a quest'opera¹² sono la *Madonna delle Grazie con S. Rosa e S. Giovanni*, al Pio Monte, e la *Vergine del Rosario con S. Domenico e S. Caterina*, al Monte Manso di Scala, il cui bozzetto è al museo della Floridiana di Napoli (fig. 2), mancante però della S. Caterina che è inserita nella tela definitiva. Il volto della Vergine è pressoché il medesimo, con la stessa tipizzazione e con un'intensità chiaroscurale di pretta derivazione solimenesca; ma il Bambino delle due tele già esorta ad un largo respiro di marca rococò, soprattutto in quella al Monte Manso, dove le tenere carni si percepiscono morbide e delicate e la Vergine rivolta ai due santi genuflessi, col lembo capriccioso dell'eburneo mantello che le sta alle spalle, fa già pen-

sare a Boucher e pare che avanzi leziosa ed infervorata, reduce da *une fête champêtre*. E sono sufficienti le palpebre abbassate per attenuare l'accento mondano dell'insieme. Si sente, insomma, in quest'opera, l'ansia di scoperta che animava allora il giovane artista.

V'è, poi, da considerare quel *Ritratto di donna*, del musée des Beaux-Arts di Tolosa, incluso da Bologna nel catalogo delle opere di Solimena e che mi fu cortesemente segnalato, nel 1974¹³, da Michel Laclotte, come opera giovanile di De Mura. Supposizione che reputo molto fondata poiché, sia per l'impostazione generale, sia per il raffronto con la tela certamente più tarda (*Cristo e l'adultera* della coll. Weitzner di New York) da Longhi indicato alla Griseri, il *Ritratto di donna* di Tolosa ben si inserisce in questo momento di piena acquisizione dell'impostazione globale solimenesca, sol che si guardi alla fisionomia del volto muliebre, svolto con lo stesso rigore chiaroscurale. Epperò, malgrado l'attaccamento, pressoché ossessivo, di De Mura al gusto di Solimena, in questo primo periodo, dal 1708 al 1725, vi furono episodi notevoli di sue tele, pervase di un inequivocabile influsso giordanesco che occorrerà debitamente valutare.

Come si sa, il 3 gennaio 1705 (De Mura aveva circa nove anni) moriva in Napoli Luca Giordano¹⁴ il quale, già a Firenze fra il 1682 ed il 1686, per gli affreschi di palazzo Riccardi, e da poco tornato dall'esaltante soggiorno spagnolo (1692-1702), scoprì, nel 1704 gli affreschi col *Trionfo di Giuditta* nella cappella del Tesoro di S. Martino, che sono «scioglimento tumultuoso, iridescente e felice, di una libera visione d'aria chiara» laddove Luca «... porta alla maturità un empito sconfinato, in quelle sue infinite e larvali delicatezze...», dove «in realtà apre anche, e con la perfetta lucidezza di cui neppure un uomo nuovo sarebbe riuscito ad avere il dominio, il respiro del secolo appena iniziato»¹⁵. Per nostro convincimento, il Giordano mostra il «livello di superiore civiltà pittorica che va iscritto fra i punti di arrivo più acutamente pre settecenteschi dell'arte d'Europa»¹⁶, già largamente presente, non solo nelle sue tele napoletane dell'Ascensione a Chiaia (1657), di S. Agostino degli Scalzi (1658), dei SS. Giuseppe e Teresa a Pontecorvo (1660), di S. Teresa a Chiaia (1664), dell'affresco ai Gerolamini (1684), e della cappella Merlino al Gesù Nuovo (1687), ma ancor più nelle quattro modernissime tele nel transetto dei SS. Apostoli (1690-1692), in cui la trasparenza dei colori in toni grigio-perla è un'anticipazione della sensibilità rococò, che incantò persino il Cochin, per il loro «*grand effet, d'une couleur suave et fraîche*» e che nella *Natività*

della Vergine rilevò «*toutes les graces de Pietro da Cortona*»; mentre il Saint-Non, nel 1773, fece riprodurre quest'ultimo dipinto su un disegno di Fragonard, tuttora esistente nella coli. Andrien Paris di Besancon. È a queste tele precorritrici che va riferito l'interesse precipuo di De Mura verso la grande lezione del Giordano, dal cui fiume in piena, comunque, tutti attingono nel corso del sec. XVIII; e per quanto attiene in particolare a De Mura, gli dovette apparire degno di ogni ricerca ed approfondimento quel «neovenetismo» suadente di cui Cochin diceva «il est peint d'un pinceau facile, très moëlleux et fondu» e Saint-Non «pour Pharmonie, ce ton argentin et suave, enfin ce charme de coloris qu'il a porte au suprême degré...». Al Giordano, denso di spirito moderno, anticipatore di istanze e di sollecitudini rococò dagli sfondi paesistici moderni (valga, per tutti, quello della *S. Anna e la Vergine bambina*, all'Ascensione a Chiaia), ai suoi colori trasparenti e celestini, impalpabili e trasognati, andava diretta l'attenzione delle ultime leve.

A quest'ultimissimo Giordano, dunque, massimamente ai suoi eccellenti dipinti dei SS. Apostoli, indirizzava il suo interesse De Mura che, pertanto, si cimentò in due tele giovanili di difficile datazione,



4. F. De Mura, *S. Oronzo che predica* (1723 c.). Particolare del bozzetto. Napoli, sacrestia della cappella del Tesoro di S. Genaro.



5. F. De Mura, *Assunzione della Vergine* (1727 c.). Airola, sacrestia nuova nella chiesa dell'Annunziata.

citata dal Pane¹⁷, dipinte per adornare le pareti laterali nella cappella della Beata Aglaia nel convento di S. Gregorio Armeno, nelle quali è palese il desiderio di avvicinarsi, per quanto gli fosse possibile, ai modi di Luca, pur nel persistente impianto solimenesco, soprattutto nell'atmosfera dorata che le avvolge e nel *frémissement* delle pieghe, che ritroviamo anche nel bozzetto *L'entrata dell'Imperatore Ludovico II a Montecassino*, eseguito nel 1731-32, per la cappella di S. Bertario dell'abbazia benedettina, dove l'incedere orgoglioso del monarca si fonde dinamicamente col vicino ondeggiante pallio verdino, che copre il Crocifisso astile in processione: ed è, pur nella semplicità della rievocazione, tutto uno smuoversi di stoffe e di corpi, di putti monocromati sulle nuvolette, da cui promana l'ansia del giovane De Mura di rendere la rappresentazione quanto più movimentata possibile, appuntando l'interesse su un vecchio inturbantato che avanza faticosamente nella sua corpulenza e, in primo piano, nella bocca vogliosa del neonato che si nutre al seno della madre, distratta dal corteo che passa¹⁸.

Un più rapsodico omaggio a Giordano, De Mura lo renderà nella *Predica del Vescovo S. Oronzo*, che il coabbate Grassi gli commissionò nel 1720-1723 per il ricco altare della cappella Marescalli, dedicata al protettore di Lecce, in S. Pietro a Maiella a Napoli: è questa un'opera già tutta idealizzata, con un tenue sfondo paesistico in cui la testa calva del vecchio bar-



6. F. De Mura, *Compianto sul Cristo morto* (1727 c.) Airola, sacrestia nuova nella chiesa dell'Annunziata.

buto vive l'ansia dell'ascolto e, di fianco al Santo – che calpesta un busto di dio pagano –, una intensa maternità che, appunto, affonda le sue radici nelle floride Madonne giordanesche e qui ne rinnova la prorompente umanità popolarasca. Il bozzetto (figg. 3-4), che si custodisce nella sacrestia della cappella del Tesoro di S. Gennaro¹⁹, offre un preziosismo cromatico maggiore per la soave delicatezza dei colori che hanno del translucido²⁰ e sembrano precorrere le esperienze giacquintesche dei *SS. Eutichete ed Acuzio* pel duomo di Napoli (1744) e dei dipinti del palazzo reale di Madrid, del 1754-61. E non è da escludersi che De Mura abbia tratto ispirazione anche dal De Matteis autore delle diciotto tenere tele, eseguite nel 1712 circa, per la cappella dell'Idria nel chiostro di S. Gregorio Armeno²¹ e di quella *Immacolata* (datata 1713) dalle fluenti e profane chiome bionde nel transetto di S. Brigida a Napoli.

All'incirca negli anni 1723-25 comincia il rapporto di lavoro che De Mura intratterrà con i Padri Pii Operai di S. Nicola alla Carità in via Toledo, e che si prolungherà, con lunghi intervalli, sino all'inoltrata vecchiaia, nel 1773²². Le due piccole tele oblunghe, sotto l'arco della cappella di S. Nicola, che le ridipin-

ture e il tempo hanno alquanto appannato, mostrano profondi interessi anche per la pittura del Preti e, comunque, un'attenzione speciale per una obiettività rappresentativa che presenta annotazioni della realtà, come si vede nel dinamico giovane ossesso seminudo che, con i muscoli tesi dallo spasimo, convulsamente stringe la nuca fra le mani, contorcendosi tra le braccia di una giovane inginocchiata: anche se solo per un attimo, in questa *Guarigione dell'ossesso*, si tratta pure di autentica verità rappresentativa, cioè di uno sforzo per essere quanto più possibile vicino al vero. Nella tela di fronte, invece, dove il S. Nicola, con la destra protesa, ordina a un diacono di dare un colpo di martello ad un oggetto luccicante a terra, è ancora più evidente un certo attenuato tene-brismo che, attraverso il Viola, gli era pervenuto dalla pittura di Mattia; col completamento, però, delle testarde esperienze conservatrici del De Maria²³.

Di qualche anno più tardi, presumibilmente verso il 1726-27, sempre per S. Nicola alla Carità – ma questa volta per il cupolino antistante la cappella del Santo titolare – è l'affresco dedicato ai miracoli del protettore di Bari che, purtroppo, malridotto com'è, non ci permette un'agevole lettura. Per fortuna resta al Pio Monte un grande bozzetto preparatorio²⁴, che, condotto con estrema cura, è opera finita di per sé, in cui si coglie la persistenza ad una svolta vieppiù coerente rispetto alle istanze rinnovatrici del momento. In alto, adorabili puttini paffuti, già creano, pur nella insistita rimembranza pretiana per gli affreschi sulle porte di Napoli, una leggerezza descrittiva inequivocabilmente proto-rococò. Così, già si palesava, in tut-



7. F. De Mura, *Adorazione dei pastori* (1727 c.). Airola, sacrestia nuova nella chiesa dell'Annunziata.

ta la sua intensità, il carattere della pittura religiosa di De Mura: misticismo figurativo che già da ora si impone come uno dei vertici del Settecento europeo.

Non a caso, parallelamente, proprio in quello stesso tempo, Giambattista Vico, nel dicembre 1725, scrivendo al De Angelis, osservava che le idee dei poeti sono identiche a quelle dei pittori, non differendo tra loro «che per le parole e i colori»²⁵ e, contemporaneamente, circa il senso della provvidenza che esaltava in quel periodo i grandi spiriti del momento, sarà opportuno indicare che, nella prima edizione della *Scienza Nuova* (anche del 1725) lo stesso Vico, sostenendo la conoscenza della storia in opposizione al razionalismo cartesiano, concludeva «... che questa Scienza porta indivisibilmente seco lo studio della pietà, e che, se non siesi pio, non si può daddovero esser saggio»²⁶.

Ma nonostante tutte queste imposizioni idealistiche e spirituali, in seguito alle sue nozze con Anna d'Ebreù²⁷, De Mura esegue il *Ritratto della moglie* (databile al 1728-30), uno degli esempi più intensi, potremmo dire di neo-naturalismo, nella ritrattistica settecentesca in Italia: quel vezzoso cagnolino che guarda la leggiadra padrona la quale, su un tenebroso sfondo floreale (una rosa bianca e certi fiori rosso cupo), s'avvolge il ricciolo mentre «l'occhio vellutato scruta l'astante con aristocratica ironia»²⁸ sono, pur nell'insieme ancora realizzato «alla solimenesca», il timbro vocale più proprio del gusto del momento, cioè del rococò napoletano, con quelle mani muliebri che quasi si torcono, aprendosi come corolle di fiori sotto la luna; e l'insieme è così spiritoso e frizzante da uguagliare certe arguzie dell'Hogarth.

Del 1727 è il gruppo di opere eseguite per la sacrestia nuova della chiesa dell'Annunziata di Airola, nel Sannio, dove l'aerea volta (fig. 5) *dell'Assunzione della Vergine* – il cui bozzetto si custodisce nella pinacoteca del Pio Monte²⁹ – è un'anticipazione della luminosità a *medio dia* per il catino absidale della Nunziatella, di quattro anni dopo; affresco airolano che, pur con le ridipinture e i guasti, ci presenta ancora brani pregevoli nei gruppi di putti di una leggerezza assoluta; e nel vecchio di spalle, ricoperto da un manto giallo, che solleva il niveo sudario del sarcofago ed è un insieme di volti e di sentimenti, di emozioni e preziosismi cromatici³⁰. Sull'altare della sacrestia, il *Compianto della Vergine sul Cristo morto* (sembra un commento figurato al quasi coevo *Stabat Mater* di Pergolesi) ci offre un nudo virile (fig. 6) su cui spicca il volto doloroso della madre³¹.

Nel giugno 1727 De Mura ricevette, dal ricchissimo don Bartolomeo Di Majo, l'incarico per quattro



8. F. De Mura, *Madonna con Bambino* (1725 c.). Napoli, coll. priv.

«immagini di Santi dipinti a fresco in mezze figure ne' cantoni della nuova casa... alla strada de' Scalzi di S. Agostino...»³², opere di cui purtroppo non sussiste traccia, ma delle quali abbiamo recuperato la polizza di pagamento; esse dovettero essere notevoli, se si pensa alle lodi che solleccitarono e al compenso riscosso, circa 500 ducati³³. Nel corso dello stesso anno furono dipinte le cinque tele per il duomo di Capua, e la tela, firmata e datata, ora presso la Rhode Island School of Design di New York (fig. 22).

Intanto, il suo maestro Solimena metteva mano nel medesimo tempo al gruppo di affreschi che i padri dei Girolamini gli commissionarono perché decorasse tutta la sontuosa cappella, dedicata a S. Filippo Neri, la cui esecuzione si protrasse dal 1727 al 1733 e non dal 1727 al 1730 come affermò il Bologna³⁴. Occorre premettere che se «il barocco di Solimena fra il 1677 ed il 1690 è cosa di autentica pcesia e di levatura europea»³⁵, l'opera matura dello stesso «fu senza dubbio limitata come suscitatrice di poesia»³⁶; ciò nondimeno, ci sono alcune opere di quegli anni (1725-45) che, in un processo di revisione dei trascorsi orientamenti classicistici, riescono «a rinnovare i suoi giovanili entusiasmi barocchi e le sue originarie propensioni per una pittura volta ad una resa concreta e tangibile delle cose e delle umane passioni»³⁷; e tuttavia, «sempre sul ciglio pericolosissimo dell'accademico e del vuoto formale»³⁸, il maestro giunge a realizzare quello che, a nostro modo di vedere, è il ca-



9. G. Del Po, *Allegoria della Famiglia Carafa*. Incisione da un disegno di G. Del Po del 1691 in *Historia Geneal. della Famiglia Carafa* di B. Aldimari.

polavoro della sua vecchiaia; dove è anche un commosso ritorno a Giordano, e cioè la ripresa naturalistica degli affreschi ai Girolamini. Infatti il suo purismo e, nello stesso tempo, i tratti classicistici, ci dan-



10. F. De Mura, *Scena del Massimiano*. Incisione da un disegno di F. De Mura, nelle *Tragedie Cristiane* di A. Marchese, Napoli 1729.

no, in uno sflogorio di tinte, la figura del *S. Felice Cappuccino*, che è così vivo da sembrare un religioso questuante che si riposa al cantone d'un vicolo di Napoli; e la immagine radiosa della *Vergine apparsa a S. Filippo*: un richiamo ineluttabile – pure a tanti anni di distanza – alla grandezza di Luca. E, dunque, Luca è il punto di riferimento imprescindibile, anche per Solimena.

De Mura si soffermerà certamente dinnanzi a questi affreschi esaltanti; come avrà visto anche, nel 1739, *l'Enea che appare a Bidone*, per il palazzo Tarsia Spinelli, quella «opera eccellente piena di episodi e di poetici ritrovati» e da entrambe le opere avrà tratto gli ultimissimi insegnamenti dal Solimena, completando così la svolta definitiva per la formazione del suo proprio stile.

Ma quali, dunque, gli impulsi della nascente sensibilità rococò? Ci si sta rendendo conto sempre di più che il primo trentennio del Settecento napoletano è stato ricchissimo di invenzioni plastiche e figurative e, comunque, di novità straordinarie in tutte le branche dell'arte, dalle più nobili alle più umili, ma molto è ancora da scoprire nel mare magnum degli archivi napoletani. Già il Pane ebbe a chiarire che nei primi anni del secolo «gli architetti sono anche pittori e scultori, i quali spesso, come si vedrà col Solimena ed il Vaccaro, svolgono la loro diversa attività nella stessa opera, dando compiutamente, in un solo insieme, la misura della loro volontà e del loro talento»³⁹. Di recente però sono stati portati a conoscenza degli studiosi i primi risultati più concreti di un gruppo di ricerche portate avanti dal Borrelli, sulla base di sicuri documenti⁴⁰; e si è potuto accertare che, nel primo quarto del secolo, al tempo cioè delle precoci affermazioni del rococò napoletano, durante il governo vice-reale austriaco, per le esigenze culturali di cessazione con le vecchie istanze barocche e di anticipazioni *rocailles*, si andavano affermando folte schiere di maestri pittori, decoratori, scultori, architetti, maiolicari, scenografi, marmorari, pipernieri, tessitori, ricamatori, ecc.; che lavoravano, si potrebbe dire, in concerto per realizzare un tutt'uno inscindibile, nella ostentazione quasi teatrale del momento. Ed era una espressione compatta ed indivisibile di «stile decorativo del rococò partenopeo, che improntò il secolo intero per l'Europa tutta, squisitamente artificiato dalla magica virtù del Solimena, del De Mura...»⁴¹, molto spesso anteriore a quella che si sarebbe poi sviluppata a Parigi; perché, come è già stato ampiamente dimostrato, «il rococò napoletano ha origini proprie ed è il frutto dell'esasperata fantasia barocca volta in crisi dal so-

11. F. De Mura, *Adorazione dei Magi* (1731-32). Napoli, chiesa della Nunziatella.



pravanzare dei mutati gusti ed esigenze di vita», per cui esso «è da considerarsi quale frutto di una cultura autonoma»⁴² che, d'altra parte, già nel 1631 era stata felicemente anticipata dal Fanzago nella sontuosa decorazione marmorea delle porte angolari sotto gli ambulacri del chiostro della certosa di S. Martino a Napoli, con quelle capricciosissime invenzioni di attorcigliamenti di pseudo foglie, accompagnate a serti di frutta e fiori, che hanno indotto il Weise⁴³ a concludere che Fanzago è il precursore del grande rococò europeo. Né, infine, devesi escludere, nell'area napoletana, l'apporto del Borromini che, negli anni 1638-42, con l'altare realizzato per il Filomarino nella chiesa dei SS. Apostoli «... fa apparire per la prima volta la curva sinusoidale di S. Carlino... e la balaustra si articola fino a formare uno spigolo acuto e il gradino sottostante si ritrae in una increspatura mistilinea di una grazia già settecentesca»⁴⁴. A parte il caso unico della De Julianis, molto lodata dal Solimena ed apprezzata da De Dominicis «per i suoi naturalissimi fiori fatti di seta, e che hanno gli odori secondo le specie loro», e per i suoi «cimiteri rappresentanti cadaveri ed ossa spolpate», la quale già nel 1703 firmava e datava una sorprendente ceroplastica in cui, su uno sfondo di paesaggio dipinto e vascelli nel porto, si vede *L'estasi di S. Francesco Saverio*, riverso sulle rocce, confortato da un superbo arcangelo, tra gli indigeni e i puttini reggi-ghirlandette (coll. Marisa Catello, Napoli) ci si trova dinnanzi ad una stupefacente opera di «mise en scène», che ingloba pittura-scultura-scenografia; ed a parte l'incomparabile Giacomo Del Po (si veda l'inci-

sione del 1691 che qui riproduciamo, fig. 9), vi erano il Peresi, il Borremans, il De Matteis, Nicola Maria Rossi, il Coccorante⁴⁵, il Vaccaro, Tommaso Martini, Nicola Malinconico, il Cenatiempo, il Maya, Santolo Cirillo⁴⁶ lo Spinga⁴⁷, il Di Falco, il Liani; inoltre il Saracino, Filippo Buonocore e la stimolante presenza a Napoli, nel 1706, del messinese Filippo Juvarra che aveva lavorato come scenografo al S. Bartolomeo ed ai progetti per alcune facciate di chiese napoletane; e, tra gli scultori, lo stesso Vaccaro, il Bottigliero, il Patalano, Giacomo Colombo, Nicola Fumo, il Granucci, il Pagano, il Guglielmelli anche per le *boiseries*, il Bastelli⁴⁸, il Saggese⁴⁹, l'ancora pressoché sconosciuto – per la produzione napoletana – Mattia Gasparini, cioè l'autore dei deliziosi salotti rococò al palazzo reale di Madrid e, tra gli architetti, il poliedrico Vaccaro, il Tagliacozzi Canale, il Nauclerio, il Sanfelice, il Fuga, il Solimena, il Raguzzini che si maturava in attesa del capolavoro urbanistico di piazza S. Ignazio a Roma; e tanti altri che gli studi vanno man mano identificando. E in questo denso e fervente rococò, si rileva quella simbiosi tra pittura, scultura e architettura in perfetta unità espressiva, come già è stato notato.

Ma in particolare occorre tener presente che, prima di morire, il 16 novembre 1726, colui che fu «l'aedo del rococò napoletano»⁵⁰ cioè Giacomo Del Po, nel 1724 aveva dipinto a Napoli tre tele per i soffitti del palazzo del Belvedere del Principe di Savoia a Vienna, la più esaltante delle quali, *Le arti liberali dopo la guerra*, era un trionfo di leggerezza e di colore,



12. F. De Mura, *Predica di S. Bertario* (1731 c.). Bozzetto. Bologna, coll. priv.

l'attualizzazione più coerente delle istanze estetiche del momento; una composizione al di fuori di ogni schema coevo e al di sopra di ogni immaginativa; opere⁵¹ che tanta parte avranno avuto non solo nella formazione del De Mura stesso ma anche in quella del Vaccaro che, oltre alle tele per la sua chiesa della Concezione a Montecalvario (1724) – quanto singolare quella sua *Addolorata sorretta dagli angeli* – ed a quelle di S. Michele, del 1731, dipingeva i tre teloni per la volta di Monteverginella (1728) e quelli per la cattedrale di Marigliano, dove ampiamente respira la sottile enfasi del rococò.

In tanto ispirato operare artistico, uno dei più copiosi risultati di rinnovo fu la realizzazione di dieci tele, con le *Virtù* e una grande *Adorazione dei Magi*, per la navata di S. Maria Donnaromita a Napoli, «dipinta con magia di colori»⁵² che De Mura portò a termine nel 1728, proprio quando la chiesa veniva fastosamente trasformata e rivestita con «migliara d'oro fino a foglia» e con mirabili pavimenti maiolicati, sculture, arredi, ecc. diventando così uno scrigno della civiltà napoletana della prima metà del Settecento⁵³. Delle gagliarde *Virtù* fu subito apprezzata, oltre all'estremo equilibrio, comparabile a quello di deità greche e pagane, la leggerezza rococò e la squisitezza del colore: ma nell'*Adorazione dei Magi*, il cui sfondo

presenta sfumate chiarezze azzurrognole e grigio-argentate, la Vergine che presenta il Bambino al Mago inginocchiato (quanta sontuosità e grazia nel valletto-scugnizzo che gli sorregge l'ampio viluppo del mantello azzurro) è di floridezza giordanesca, una generosa popolana di Forcella o della Pignasecca, intonata però al nuovo gusto corrente; il bianco cane bastardo, che abbaia al centro della zona inferiore della tela, è lo spigolo di un triangolo equilatero, entro il quale si armonizza tutta la impaginazione della movimentata scena: i dorsi traboccanti dei cammelli, lo smuoversi dei panneggi e delle sete, il dinamismo dei famigli; il tutto si equilibra, sia col gruppo della madre e della figliuola in primo piano, sia con quello retrostante dell'omaggio dei Magi al Messia; vicino ai quali campeggia il valletto biondo trombetta, che precorre sorprendentemente certe soluzioni tiepolesche⁵⁴.

Quest'opera (che Engass ebbe il torto di non considerare) anticipa lo splendido affresco, di tre anni più tardo, della Nunziatella, e ne rivela i presupposti moderni, le escogitazioni strutturali e poetiche; laddove si fondono mirabilmente, secondo i canoni di Blaise Pascal – ma per mera capacità intuitiva di De Mura –, sia *l'esprit de geometrie* che *l'esprit de finesse*⁵⁵.

Nel 1729 egli godeva già di tanta alta reputazione da prender parte, insieme al Solimena ed al Vaccaro, al corredo illustrativo delle *Tragedie Cristiane* del Marchese di Cammarota (un imitatore napoletano di Corneille e Racine), con una incisione per l'opera *II Massimiano*; dove purtroppo, anche nella eleganza gestuale, la staticità dei personaggi (certo per colpa dell'incisore Baldi) denuncia una atmosfera da «sceneggiata» napoletana, senza creare la benché minima emozione per la pugnalata appena infetta al morente; illustrazione didattica, e non di più (fig. 10).

In tanto galoppante idealismo, riscuoteva successo ed interesse, negli anni 1729-33, il colto Nicola Maria Rossi, colui che aveva esordito con De Mura (nel 1723 circa) per le tele sotto l'arco della cappella di S. Nicola alla Carità. Costui, reduce da Vienna dove aveva entusiasmato la nobiltà per i suoi «naturalissimi» ritratti, e protetto dall'autorità del viceré austriaco, conte di Harrach, che gli era amico ed estimatore, ebbe modo di dipingere con acuta sensibilità tre telieri di straordinario vigore descrittivo, pregni di neorealismo, in particolar modo quello del *Viceré alla Festa dei 4 Altari* (datato 1729), in cui oltre a brani di grande bellezza (vi si contano decine di ritratti virili dalle fisionomie le più diverse, e che farebbero alzare dalla fossa G.B. Della Porta!) vi è davvero lo spirito di quegli anni di pre-illuminismo.



13. F. De Mura, *Martirio di S. Bertario* (1731 c.). Bozzetto, Bologna, coll. priv.

I padri gesuiti, che avevano sede in quegli anni al Gesù Vecchio, grazie all'alto livello culturale che aveva sempre contraddistinto il loro Ordine, restarono colpiti dalla bellezza ed attualità di gusto delle undici tele nella vicina chiesa di Donnaromita, e (1731-32) dettero incarico a De Mura di affrescare il catino absidale della loro nuova chiesa per il Noviziato, che Sanfelice aveva terminato di edificare a Pizzofalcone, commissionandogli lo stesso soggetto già svolto nella tela grande a Donna-romita, cioè *l'Adorazione dei Magi*; ne venne fuori (fig. 11), uno dei culmini della locale produzione di quella prima metà del secolo, cui fecero ricorso schiere di pittori e pittorucoli nei decenni successivi: qui De Mura è «brillante e festoso»⁵⁶, ogni cosa è uniformemente illuminata e ciò deriva dal fatto che i colori sono stati usati, bagnati ed in minima quantità, sulla superficie di calce; per cui, nell'asciugarsi, essi hanno conservato il bianco medesimo della calce, rendendo un effetto stupefacente sulle immagini che conservano una vigorosa compostità benché siano completamente disciolti nel colore che diventa, pertanto, luccicante, vivissimo, tutto intriso di luce, liquescente; quella «lattea bellezza d'atmosfera» come dice il Bologna. Promana da quest'opera una gioia terrestre ed umana; si noti quanto partecipe è il volto della Vergine; è una rappresenta-



14. F. De Mura, *Predica di S. Bertario* (1731 c.). Bozzetto, Bologna, coll. priv.

zione teatrale nel suo pieno dinamismo (si pensi alla intensa attività di quel momento dei teatri Nuovo e S. Bartolomeo) e le gamme cromatiche raggiungono effetti di luminosità, soprattutto nei bianco-neve con gli azzurri tenui e le palme ed i lecci ondeggianti sul paesaggio mattinale ricordano certi boschi di De Troy, di Nattier, di Boucher, e fanno già presagire quelli di Hubert Robert e di Fragonard. Qui Solimena è pressoché assente, e se è vero che De Mura «seppe scegliere nell'opera del maestro la parte che meglio gli si confaceva»⁵⁷ è anche vero che dinnanzi alla abbagliante preziosità e novità di questa avvincente *Adorazione* è ingiusto generalizzare sostenendo che il *Trionfo* domenicano di S. Domenico Maggiore (1709) è «la fonte principale da cui tolse tutto il suo sapere»⁵⁸; poiché, invece, è da pensare anche (e, secondo me, soprattutto) alla ben più moderna *Cacciata dei mercanti* (1684) di Giordano e alla volta del Tesoro nella certosa di S. Martino e alla *Vergine condotta in processione da Santi domenicani* per il Rosariello alle Pigne; inoltre, alla levità del De Matteis della cappella di Celestino V, in S. Pietro a Maiella, e al Del Po della volta nella cappella della santa titolare, in S. Caterina a Formello; ed infine, come ovvio, a quell'impeto spontaneo e naturale di invenzione geniale, maturata man mano in De Mura, che è da porsi a base del va-



15. F. De Mura, *Gesù giovinetto nel tempio* (1739). Napoli, sala del Capitolo nella certosa di S. Martino

lore intrinseco dell'artista e della sua poetica individuale. Certo è che egli dovette sentirsi rapito dal *S. Francesco Saverio battezzatore* (1690) che Giordano eseguì fulmineamente per la chiesa di S. Ferdinando: nell'aria azzurrina il tutto «è sommerso in un'atmosfera liquefatta e sognante»⁵⁹; opera modernissima ed anticipatrice che «va iscritta fra i punti d'arrivo più acutamente presettecenteschi dell'arte d'Europa»⁶⁰; e a questa pala luminosa certamente Francesco pensò nell'affrescare l'*Epifania* alla Nunziatella.

Infine, è difficile non pensare come in questa radiosa *Epifania*, nell'accorrere ritmato e, direi, danzato e processionale, dei re Magi e del loro corteo, tra gli adolescenti trombettieri squillanti, l'ondeggiare delle palme, dei lecci, delle piume, nonché il fruscio delle gualdrappe dei cammelli e dei cavalli, e quello dei panneggi degli angeli e dei putti, con un paesaggio lontano che lascia supporre boschetti arcadici e paradisiaci, sembra trovarsi proprio ad un passo per un *Embarquement pour Cythère*.

Né il fascino irresistibile di Solimena durava, in quanto che, proprio nel 1733, il vecchio maestro dipingeva per la cappella di S. Martino, nell'omonima certosa napoletana, due scurissime e tenebrose tele, dedicate alla vita del santo guerriero, dove inspiegabile si mostra, in tanto massiccio fermento di invenzioni rococò, il ritorno toto corde allo spirito del sec. XVII, in cui si scorgono «vere e proprie violenze d'ombra, a loro modo neo-pretiane»⁶¹. E come giustamente ebbe ad osservare Engass, Solimena «rimase assolutamente un prodotto del Seicento» come si vede anche nella tela «elogiastica» *dell'Omaggio del Conte d'Althan a Carlo VI*, del 1728, malgrado il Bologna si sforzi di farcelo apparire il più proteso verso le nuove istanze del secolo. D'altra parte, questo balzo dal vecchio al nuovo di De Mura risulta chiaramente, raffrontando il bozzetto e il dipinto, sempre per la Nun-

ziatella, del 1734, di *S. Ignazio in gloria davanti alla Madonna col Bambino*; qui, se nella macchia il timbro è ancora solimenesco e vi sono «drammatici contrasti di luce e d'ombra come in Mattia Preti»⁶² nella tela finale tutta l'atmosfera è vellutata su valori cromatici deliziosi e leggeri; inesistenti in Solimena, come già aveva puntualizzato opportunamente anche il Dimier, nel lontano 1909: «... Franceschiello est, à l'égard de Solimene, ce qu'est chez nous Fragonard à l'égard de Boucher. Son coloris s'égaie en des nuances tendres, que... [Solimena]... n'a pas connues...»⁶³.

Nel 1733 i due artisti furono chiamati entrambi, insieme con Sanfelice che aveva rammodernato la tri-



16. F. De Mura, *Autoritratto* (1740 c.). Firenze, Uffizi.

buna, a decorare la chiesa di S. Gaudioso (i cui dipinti purtroppo sono andati perduti nel 1799); rimangono però le entusiaste segnalazioni del De Dominicis. De Mura vi dipinse una *Samaritana*, una *Adultera* ed una *Crocifissione*.

Ora la sua fama si espandeva: nel marzo 1731 i benedettini di Montecassino lo incaricarono di decorare la cappella di S. Bertario. Ci restano di quest'opera tre bozzetti⁶⁴ il migliore dei quali (quello del Santo che, a libro aperto, predica per i fedeli che lo attorniano) ci testimonia (fig. 12) – col paesaggio lontano che è una visione trasognata di chi guarda la natura con occhi di poeta (e rimanda ai coevi grandi paesisti francesi) e con la monaca giordanesca al centro della tela (quante volte il Nostro avrà meditato sul Giordano a S. Gregorio Armeno!) – il continuo richiamo alle legerezze cromatiche di Luca, del quale, del resto, alcuni tra i più ispirati affreschi decoravano appunto la volta della chiesa di Montecassino, che avranno pure costituito fonte di studio per il ricettivo De Mura, e una totale morbidezza delle pieghe delle stoffe, delle mani, dei volti, da rendercelo nel pieno della sua ascesa creativa. Non si può comunque non riferirsi anche al Preti, nel bozzetto del *Martirio di S. Bertario* (fig. 13), per quei corpi di scorcio, nella luce sinistra della morte, nell'estremo angolo di destra, alla base della tela. *In nuce*, però, vi è già tutto quanto verrà sviluppato dieci anni più tardi nei SS. Severino e Sossio. Nella *Predica di S. Bertario* (fig. 14) si osserva con quanta autentica spigliatezza è reso il brano del figlioletto che si aggrappa alla madre in ascolto del Santo, di una naturalezza degna di Traversi.

Confortati dai documenti ritrovati, sappiamo che il terzo incarico avuto per S. Nicola alla Carità, quello degli affreschi nella cupola maggiore (che sono quasi del tutto svaniti) fu condotto dall'agosto 1733 al successivo 1734, per il compenso veramente considerevole di mille ducati; cosa che ci conferma la piena affermazione di De Mura a Napoli, pur nell'ancora vasta attività del Solimena, e a farci capire il perché della fastosa dedica che il fido solimenista Antonio Roviglione «essendo molto savio nel dar giudizio sopra i viventi artefici»⁶⁵, gli indirizzò nella edizione del 1731 dell'Abecedario dell'Orlandi, definendolo «magnifico pittore... che merita di essere amato come giovine dotato di modesti costumi e dal quale s'aspettano cose maggiori, per esser sul trentesimo quarto di sua età e vive a Napoli con seguito di molti allievi, a' quali presiede come capo e maestro»; riconoscimento ufficiale che dovette certamente irritare l'onnipotente Solimena.



17. F. De Mura, *Achille Bambino* (1741). Torino, gabinetto delle miniature in palazzo reale.

Il can. Nicola De Rosa gli commissionò, nel 1734, per il rifacimento settecentesco della basilica di S. Restituta, quattordici tondi per la navata che De Dominicis definisce «pitture molto lodate de' suoi pennelli»⁶⁶, i quali si inseriscono tra i molti incarichi che il Nostro andava svolgendo per i benedettini di Montecassino e che costituiscono una prova della capacità di rendere, nel breve spazio d'una tela circolare, la pienezza simbolica e sentimentale degli Apostoli, di Maria e del Cristo: in questi ultimi due la densità chiaroscurale è impreziosita dalla estrema cura dei volti e delle mani che, come porcellane, spiccano nel contesto pittorico e ne determinano, da soli, il profondo fascino. La mano della Vergine, infatti, è la prova concreta dell'alto grado di perfezione e qualità cui era giunto De Mura, capace di focalizzare l'interesse nei particolari come un orafo del Rinascimento. E quegli apostoli sono tutte figure imponenti e maestose, che incantano e suggestionano secondo la massiccia lezione del Preti, del Giordano, del Solimena⁶⁷.

Del 1737 sono i due bozzetti del Pio Monte, preparatori delle distrutte opere nella cappella di S. Michele a Montecassino: nell'*Agar e Ismaele*, in un contesto di eccezionale fascino evocativo, appare un angelo, quasi Dioniso greco, che si impone per l'accentuato valore plastico, che sta a farci comprendere quanto influsso può avere esercitato De Mura, prima ancora che a Torino, sugli scultori di quegli anni a Napoli, non escluso il Sammartino⁶⁸; più corale risulta invece la *Visione di Giacobbe*, in cui la scalata monocromata degli angeli che ascendono all'eterno Padre, nello sfavillio di ori trascoloranti, dimostra l'acquisizione di De Mura della luce-colore di Giordano.



18. F. De Mura, *I giuochi olimpici* (1742). Torino, terza camera degli archivi in palazzo reale.

Nel 1734 al governo dei viceré austriaci subentra la monarchia di Carlo di Borbone, figlio di Elisabetta Farnese. Al giovane sovrano De Mura dedicò un disegno che è custodito alla certosa di S. Martino: nei pochi tratti leggeri della sanguigna, egli fissa le miti sembianze del re, con il garbo e l'incidenza di un Coypel. Nel 1738, chiamato insieme a Solimena per adornare le alcove dei giovani sposi Carlo ed Amalia Walpurga, egli affrescherà, oltre a varie altre allegorie, quella di *Aurora e Titone*, nel cui doppio bozzetto al Pio Monte si vede sino a che punto si elevava la sua capacità creativa per visioni favolose di cavalli condotti per le vie del cielo, da bellezze muliebri idealizzatissime – lui che era ideologo metafisico, trasfiguratore della realtà –, tra una schiera di geni alati che distribuiscono rose rosse e bianche. Quanta rispondenza trovasse questo modello di allegoria nel gusto del momento, da costituire un prototipo assai richiesto da tutta la nobiltà negli anni successivi, si vede dalla copia integrale di questo soggetto, fatta, una diecina di anni dopo, dall'allievo Pietro Bardellino, in villa Tito alle falde del Vesuvio⁶⁹. Oltre a lui, però, tra i tanti giovanissimi pittori che andavano nutrendo la loro sete di sapere anche alle rinnovate foci di questo De Mura così egregiamente allineato al prorompente gusto rococò, non mancò neppure di abbeverarsi – alle sue prime prove – colui che più volte è stato definito il più grande pittore napoletano del secolo, cioè Gaspare Traversi, poiché costui, nelle sue due elegiche tele di S. Maria dell' Aiuto (1749), in cui è «... gioia di contrasti chiaroscurali assai più sinceri di quelli che si annidano nei gorgi accademici del Solimena... in quei bellissimi strappi di color rosso ciliegia...»⁷⁰ attingeva ampiamente anche dal Nostro,

come già è stato annotato dal Causa e da numerosi altri⁷¹.

Va riflettuto, inoltre, il fatto significativo che al severo visitatore Cochin⁷² questa radiosa *Aurora* piacesse molto, mentre criticò gli affreschi coevi che, nella stessa *suite* palatina, il Solimena aveva compiuto pur nella inoltrata età⁷³: gli è che il venerando abate «non riuscendo a sboccare verso l'arguta divagazione del rococò, rasentò a lungo il pericolo dell'esaurimento, sul limite della formula accademica»⁷⁴, tanto che nemmeno il ritratto per Carlo, eseguito quattro anni prima, nel 1734, «non riuscì di tutta soddisfazione della Corte»⁷⁵.

Dello stesso anno 1738 è l'*Allegoria della Monarchia*, nella sala del Baciamaio della reggia, per la quale il pittore dovette inviare preventivamente i bozzetti a Madrid, necessitando l'approvazione della regina madre: per queste «pinturas hechas por el Famoso Francischiello»⁷⁶ – come scriveva il marchese di Salas a Madrid – la sensibilità rococò è evidente nei leziosi pattini che decorano la prospettiva intorno all'affresco e nei monocromati, *en grisaille* su sfondo oro, che sono una grande novità mondana per la Napoli artistica di quell'anno; anche se vi è il precedente, ma in forma minimizzata e alquanto diversificata, del De Matteis per la volta di S. Ferdinando a Napoli, del quale però egli assimila ed ingloba la sontuosità e certa sensualità corporea come presenti, appunto, nelle tele di Paolo del 1726, per le Crocelle al Chiatamone, laddove si riscontrano gli effetti del suo soggiorno



19. F. De Mura, *Partenza di Teseo* (1742). Torino, terza camera degli archivi in palazzo reale.

francese. Inoltre, è da tener presente l'altro cospicuo precedente del romano Luigi Garzi (1638-1721) che, in S. Caterina a Formello, negli anni 1695-1697, affrescherà tutta la volta con toni chiarissimi e assai aggranciati alla sensibilità settecentesca, con grigi nudi monocromati, che svolgono festoni sullo sfondo di arabeschi dorati⁷⁷. Ma se osserviamo più attentamente quel frizzante bozzetto sulla *Allegoria dell'estate*, nel palazzo reale di Madrid, pubblicato dalla Griseri, ci rendiamo conto che, nel 1738, anche De Mura riusciva ampiamente, in tutto quel contorcersi di corpi, di cigni, di fiori e di frutta, e di nuvole e panneggi; così anche nella monocromata *Allegoria dell'Europa* firmata e datata, alla Granja di Segovia, intensamente curvilinea e quasi, nel suo insieme, come aperta *coquille*, a concretare quelle idee che «fioriscono libere da ogni remora formalistica, sciolte nello splendore pungente dell'aria: vortici elegantissimi e adorni, da parer ghirlande»⁷⁸. Sicché in quegli anni egli si trovava sullo stesso parallelo innovativo del Vaccaro, dalle cui conclusioni, comunque, avrà tratto sicuramente ispirazione ed incentivo per una maggiore aderenza alla temperie rococò.

A questo tempo la fama di De Mura comincia a dilagare, e, oltre ad opere che già vengono richieste ed inviate in Spagna ed Inghilterra e ai numerosi incarichi di ordini religiosi e di privati, gli sopravvenivano gli insistenti inviti, con cospicui anticipi di denaro, del re di Sardegna Carlo Emanuele III di Savoia, del 6 marzo e del 17 aprile 1738, per invogliarlo a recarsi al palazzo reale di Torino; ma egli, in quei mesi, è impegnato con Carlo di Borbone, con i benedettini dei SS. Severino e Sossio⁷⁹ e con le ricche monache di S. Giuseppe dei Ruffo⁸⁰ e tutti e tre questi committenti



20. F. De Mura, *Partenza di Teseo* (1742). Torino, terza camera degli archivi in palazzo reale.



21. F. De Mura, *Diana ed Endimione* (1740 c.). Napoli, museo della certosa di S. Martino.

gli chiedono lavori di gran mole e di lunga esecuzione che si protrarranno sino alla vigilia della partenza per Torino, nel luglio 1741.

Intanto i certosini di S. Martino, sempre desiderosi di adeguarsi al gusto artistico del loro tempo, incaricarono De Mura, nel 1739, di realizzare una grande tela rappresentante *Gesù nel tempio* (fig. 15), senza minimamente dispiacersi di togliere dalla sala del Capitolo un dipinto dello stesso soggetto e delle stesse dimensioni, opera di Paolo Finoglia⁸¹ e lo stesso faranno nel 1757 quando, peggio ancora, pur di avere altre sue tre tele, toglieranno dalla cappella dell'Assunta tre pale di Battistello.

Questo *Gesù nel tempio* è un barbaglio di stoffe preziose in movimento, sistemate con paziente regia; anche qui, come nell'*Adorazione dei Magi* a Donnaròmita, in un triangolo pressoché equilatero, il cui vertice capovolto sta alla base del vecchio sapiente al centro della tela: v'è una foga cromatica smagliante di grande libertà compositiva, che deve provenire anche dalle smosse fragranze dei teloni di N.M. Rossi. Ma leggiamo la vasta tela: nella prima metà è presente ancora il respiro affannoso della Vergine, che appena appena si è acquetata per aver ritrovato il Figlio smarrito, e quel garzone di spalle, vestito in abiti settecenteschi, che, nel suo accorrere ansioso, si mette una mano sul petto, vale, per ricchezza e-legante, quanto un sontuoso paggio di Le Brun. Nella seconda metà, la descrizione scenografica è così intensa, che persino le grosse pagine dei quattro libroni spalancati dei sapienti vecchioni fanno parte integrante del grande stupore alle parole del Cristo giovinetto. Si potrebbe dire che le interpreti del quadro sono le pieghe larghe e profonde delle stoffe, quei loro copiosi giuochi chiaroscurali, quasi bocche pluriatteggiate, smosse da



22. F. De Mura, *Il sacrificio di Ifigenia*. New York, Rhode Island School of Design, Museum of Art.

un'autentica foga compositiva, dove la luce serotina all'esterno del tempio, sfiora e, a tratti, lievemente accarezza le vesti dei personaggi. Ricostruzione, sì, commossa dello episodio evangelico, ma sottilmente mondana che sarà stata molto utile all'evolversi di un Lorenzo De Caro o di un Falciatore. Dipinta poco dopo il concludersi del settennale rapporto coi benedettini di Montecassino, questo capolavoro ci fa capire appieno che cosa abbiamo perduto nella distruzione delle 27 tele di De Mura nell'abbazia.

Il 1741 fu l'annus mirabilis per il pittore: appena terminata la volta ai SS. Severino e Sossio, lavorava alla cupola di S. Giuseppe dei Ruffo e il 10 luglio sarebbe giunto a Torino con la moglie, per iniziare la decorazione di sei soffitti, il primo dei quali, nel gabinetto delle miniature del palazzo reale, era incentrato sulla *Educazione di Achille*.

Il grande affresco della cupola di S. Giuseppe dei Ruffo, cominciato all'inizio del 1741 e terminato dopo i diciotto mesi di soggiorno torinese, verso il marzo 1743, è il meglio conservato dei suoi affreschi napoletani di età giovanile. In quest'opera, che ci risulta più lieve ed aerea della volta dei SS. Severino e Sossio, e che nasce da una serie di leziosissimi puttini monocromati in grigio, di schietta vitalità rococò, De Mura non solo si è ricordato di G.B. Beinaschi di S. Maria degli Angeli a Pizzofalcone, da cui ha tratto certe concomitanze di chiarezze dei toni ed una insistita ma vellutata corposità delle figure (che il piemontese ri-

cavava dai numerosi brani prebarocchi del Correggio, verso il quale, come notò il Bologna, si fece riferimento per tutto il Seicento) ma ha desunto anche dal Lanfranco della cupola del Tesoro di S. Gennaro più che dalle volte dei SS. Apostoli; epperò il riferimento è palese anche per gli affreschi di Solimena a Donnaregina, a quel *Miracolo delle Rose* (1684) in cui nel vasto senso del palpito dell'aria vi è «un preludio gigantesco alle più vaste scene del Tiepolo».

Sebbene la produzione giovanile idealmente si concluda col *Gesù nel tempio* per S. Martino, ed anche col vivissimo *Autoritratto* (fig. 16), oggi agli Uffizi (del 1740 circa), il risultato e il culmine di tutta la ricerca di questo primo trentennio è da riconoscersi soprattutto nei soffitti torinesi dove, sollecitato dagli altri ricchi esempi pittorici che gli si squadernavano sotto gli occhi (Van Loo, Ricci, il Nogari, Beaumont, Liotard, ecc.) e dall'orgoglio di soddisfare quel re sabauda che tanto lo aveva invocato, De Mura effettivamente rese il meglio di sé, reinventando addirittura – e proprio col primo affresco sulla *Educazione di Achille*, nel gabinetto delle miniature – gli antichissimi miti greci del Mediterraneo, in una resa finissima delle storie di Omero e della mitologia, componendo «entro una libera cinta di alberi e massi, uno scenario popolato di are sacrificali... con acque lontane azzurre e personaggi dai gesti pronti, in panneggi concreti, bianchi-serici, che assumono il valore di un chiaro omaggio agli intenerimenti dell'ultimo Giordano...»⁸².

Si osservi il brano di *Achille bambino* (fig. 17) che si fa trascinare sulle acque del mare da una coppia di mostri acquatici, mentre dinnanzi a lui, sullo sfondo di una grossa conchiglia trasformata in carrozzella di mare, grazie ad un arco di rossi coralli ed un sedile di erbe marine, due tritoni in sarabanda danno fiato alle loro buccine: ed è tutta una preziosa ricostruzione, ricercata e sapiente, dell'infanzia del mitico eroe omerico. Dagli altri tre lati del soffitto, tra centauri, cetre, pastori, farette ed are sacrificali, gli episodi proseguono in un ininterrotto ondeggiare di fronde, in un'Arcadia impareggiabile (figg. 18-20) per sicura descrizione ed essenzialità di fatti: alla presenza di tanta intensa invenzione poetica⁸³, di tanto fascino cromatico da indispettire persino il Beaumont, appare indiscutibile che De Mura è da inserirsi tra i più dotati protagonisti della pittura europea del Settecento.

Pertanto, nei diciotto mesi torinesi e nei successivi napoletani (fig. 21), egli dimostrò di essere «veramente l'uomo nuovo della pittura napoletana»⁸⁴; lui che ormai, sì, aveva saputo e sapeva contrapporre con ferma coerenza ai «concerti per doppio coro ed orchestra» del suo granitico maestro che allora andava spegnendosi, le sue incantevoli «composizioni per flauti, cembali e viole d a-more...»⁸⁵ con cui affermava la sua preponderanza poetica in seno alla civiltà figurativa napoletana del secolo XVIII.

VINCENZO RIZZO

DOCUMENTI INEDITI

I

A.S.B.N. Banco dei Poveri, giornale di cassa, matr. 1070, partita di ducati 40 estinta il 16 giugno 1727:

«A Bartolomeo de Majo Ducati 40 e per esso a *Francesco Mura* a comp. di Ducati 255 atteso l'altri Ducati 215 l'have ricevuti in diverse partite et esserno Docati 210 il prezzo di 3 quatri consegnatili, e Docati 45 in conto del quarto che doverà consegnarli...».

II

A.S.B.N. Banco del Salvatore, gior. di cassa, matr. 829, partita di ducati 60 estinta il 27 luglio 1728:

«A D. Elena Giudice, e per essa con autentica con atto per Notar D. Felice Sigismondo di Napoli ad *Agostino Garzillo* a conto delle migliaia d'oro fino a foglia che ha consegnato per indorare la loro Chiesa di S. Maria Donna Romita...».

III

A.S.B.N. Banco del Salvatore, gior. di cassa, matr. 839, partita di ducati 30 estinta il 21 agosto 1728, pag. 25 retro:

. A D. Elena Giudice Ducati 30 e per essa con autentica Notar Sigismondo a Francesco della Mura, e sono a conto del prezzo delli quadri di figure ad oglio fatti e facienti per la loro Chiesa di S. Maria D. Romita, secondo il loro convenuto con detto Francesco. E per esso a Filippo della Mura...».

IV

A.S.B.N. Banco del Salvatore, gior. di cassa, matr. 835, partita di ducati 40 estinta Pn settembre 1728:

«A D. Elena Giudice Ducati 40 e per essa con autentica di Notar Sigismondo a *Francesco della Mura*, esserno a conto del prezzo della pittura delli quadri che ha fatti e facienti per la loro Chiesa di Santa Maria Donna Romita di Napoli. E li paga in conformità del convenuto per detto Francesco...».

V

A.S.B.N. Banco del Salvatore, gior. di cassa, matr. 834, partita di ducati 100 estinta il 18 dicembre 1728:

«AD. Elena Giudice Ducati 100 e per essa con autentica Notar Sigismondo di Napoli a *Francesco della Mura Pittore* e sono per saldo e final pagamento di tutto il prezzo convenuto di undeci quadri di figure pittati ad oglio sopra tele da esso fatteli consignare nella loro chiesa di Santa Maria Donna Romita e con detto pagamento resta intieramente saldato...».

VI

A.S.B.N. Banco del Popolo, gior. di cassa, matr. 1046, partita di ducati 500 estinta il 2 gennaio 1733:

«A P. Tomaso Pagano procuratore Ducati 500 e per esso a D. *Francesco Solimena* Celebre Dipintore a compimento di Ducati 3000, atteso gli altri 2500 l'ha ricevuti per lo Banco dello Spirito Santo con altra polizza a credito dell'infrascritta Cappella di S. Filippo Neri e tutti detti Ducati 3000 sono per saldo, compimento e final pagamento di sua ricognizione di tutte le pitture da esso Solimena fatte per la suddetta Cappella e suo finimento eretta dentro la Chiesa della Congregazione dell'Oratorio non restando esso Don Francesco altro a conseguire per la causa di dette pitture, e col presente pagamento si dichiara che s'intenda fatta ampia quietanza per aquilianam stipulationem et pactum de non petendo et in ampia forma a beneficio di d. Cappella, et in suvvenzione di detta Congregazione qual pagamento lo fa in nome e parte e come procuratore di proprio denaro di detta Congregazione e per esso a Don Gabriele Solimena per altritanti».

VII

A.S.B.N. Banco del SS. Salvatore, gior. di cassa, matr. 927, pag. 34 retro, partita di ducati 100 estinta il 19 agosto 1733:

«A Padre D. Francesco Guido de' Pii Operai Ducati 100 e per esso a *Francesco Di Mura* a compimento di ducati 500 atteso li altri ducati 400 l'ha ricevuti cioè Ducati 270 di contanti e Ducati 50 per lo Banco dello Spirito Santo ed altri Ducati 80 per lo Banco di S. Giacomo e detti Ducati 500 sono a' conto delli ducati 1000 per il prezzo stabilito tra detto Francesco e li Padri Predicatori della Chiesa e Casa di S. Nicolò dei Pii Operati a Strada Toledo per la pittura da farsi da detto Francesco della Cupola Maggiore della suddetta Chiesa di S. Nicolò come il tutto chiaramente sta espresso e dichiarato nel suddetto pagamenti di ducati 50 per lo Banco dello Spirito Santo, al quale in tutto e per tutto si habbia relazione...».

VIII

A.S.B.N. Banco del SS. Salvatore, gior. di cassa, matr. 942, partita di ducati 50, tari 1, grana 8, estinta il 27 agosto 1734, pag. 64 retro:

«A D. Fr. Guido Ducati 50.1.8. e per esso a *Francesco de Muro* li paga in nome e parte della Chiesa e Casa di S. Nicola de Pij Operai] a Strada Toledo, a comp. e final pagamento dei Ducati 1000 prezzo stabilito fra detto Francesco ed i Padri di detta Chiesa per la dipintura della Cupola Maggiore di detta Chiesa già terminata da detto Francesco... ed i restanti Ducati 40 sono per un piccolo fiore a contrassegno de suoi favori compartiti in occasione della suddetta dipintura e non resta altro da conseguire...».

IX

A.S.B.N. Banco di S. Eligio, gior. di cassa, matr. 1038 partita di ducati 120 estinta il 7 febbraio 1736:

«A Domenico D'Alesio Ducati 120 e per lui a D. Antonio Maria del Verme, per altr. e per lui a D. *Francesco di Mura* e sono a comp. dei Due. 225 e tutti sono in conto di Ducati 625 intiero prezzo di 5 quadri della altezza di palmi 15 e larghezza palmi 12 che ha convenuto fare per ornamento del Capitolo del Monastero di Montecassino...».

X

A.S.B.N. Banco del SS. Salvatore, gior. di cassa, matr. 1133, partita di ducati 179,4,19 estinta il 16 marzo 1745:

«Al Padre D. Giulio Andrea de Palma Ducati 179, 4,19 e per esso a *Frane, de Muro*, disse ess.no a comp. di Ducati 800 e sono in conto di Ducati 1800 prezzo convenuto di 30 quadri di Pontefici del loro ordine cas-sinese che deve di suo pennello dipingere nella loro Chiesa di S. Severino, restando a suo conto e spesa il metterci le tele...».

¹ F. BOLOGNA, *Francesco Solimena*, Napoli 1957, p. 149.

² B. DE DOMINICI, *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-45, III voi., p. 694.

³ B. DE DOMINICI, *op. cit.*, p. 590.

⁴ B. DE DOMINICI, *op. cit.*, p. 694.

⁵ B. DE DOMINICI, *op. cit.*, p. 695.

⁶ B. DE DOMINICI, *op. cit.*, p. 695.

⁷ R. CAUSA, *Opere d'arte al Pio Monte della Misericordia*, Napoli 1970, p. 108.

⁸ B. DE DOMINICI, *op. cit.*, p. 703.

⁹ R. LONGHI, *Recensione sul «Luca Giordano» di Petraccone*, in «Saggi», Firenze 1920, I voi., p. 459.

¹⁰ A. ROVIGLIONE, *Abecedario pittorico* (commento all'Orlandi), Napoli 1733.

¹¹ R. CAUSA, *op. cit.*, p. 66.

¹² Una replica dell'*Immacolata* al Divino Amore di Napoli – di minore qualità – mi è stata gentilmente segnalata e mostrata in fotografia dall'amico prof. V. Pacelli, dal quale ho anche saputo che l'opera si trova in Calabria, a S. Andrea sullo Jonio (Catanzaro).

¹³ Cfr. lettera n. P/ML/md 600 del 4 marzo 1974, intestata Ministero des Affaires Culturelles, Musée du Louvre, Paris, scritta dal Conservateur en chef du Department des Peintures, Prof. Michel Laclotte ed a me diretta: «... Ainsi je soupconne que le très beau portrait de femme du Musée de Toulouse (qui est reproduit dans le livre de Bologna) est plutôt de Francesco De Mura...».

¹⁴ B. DE DOMINICI, *Vita di Luca Giordano*, in G. A. BELLO-RI, *Le vite...*, Roma 1728: «Fu portato il suo cadavere con un grande lugubre accompagnamento per la piazza di Toledo alla chiesa di S. Brigida... e non vi fu persona che con sommo orgoglio non corresse a vederlo, ragionandosi dappertutto delle sue belle opere, e dell'onore, che per esse avea apportato alla Patria... la virtù di Luca Giordano viverà nella memoria degli uomini, perché uomo virtuoso eternamente vive.»

¹⁵ F. BOLOGNA, *Settecento napoletano*, Torino 1962, p. 51.

¹⁶ F. BOLOGNA, *op. cit.*, p. 54.

¹⁷ R. PANE, *Il monastero napoletano di S. Gregorio Armeno*, Napoli 1957, pp. 32 e 122.

¹⁸ Il detto bozzetto, per cortese comunicazione orale del prof. Spinosa, sarebbe copia del Bardellino da originale del maestro.

¹⁹ E. e C. CATELLO, *La Cappella del Tesoro di S. Gennaro*, Napoli 1977, pp. 51 e 142.

²⁰ CANTALAMESSA, *Divagazioni critiche a prop. di un quadretto di Corrado Giaquinto*, in «Boll. d'Arte», 1915, p. 345 e sgg. «Corrado Giaquinto che non agguaglia il De Mura come disegnatore, ma lo vince per vaghezza di colorazione e non so che aura di riposo ristorativo che spira dalle sue pitture»; M. VOLPI, *Corrado Giaquinto e alcuni aspetti della cultura figura tiva del '700 in Italia*, in «Bollettino d'arte», 1958, p. 278.

²¹ V. DE MARTINI, *Introduzione allo studio di Paolo de Mattea*, in «Nap. nob.», 1975, pp. 209-228.

²² In cinque tempi vanno calcolati gli apporti dell'artista per S. Nicola alla Carità: 1) presumibilmente tra il 1718-1723 le due tele oblunghe sotto l'arco della Cappella di S. Nicola; 2) presumibilmente tra il 1723-1727 gli affreschi nella cupoletta anti stante la Cappella di S. Nicola; 3) dall'agosto 1733 all'agosto 1734 – come attestano i documenti VII e Vili in appendice – gli affreschi della cupola; 4) nel 1758 od oltre le due tele sovrappor-

ta nel transetto; 5) infine, nel 1773, le tre tele nella Cappella di S. Liborio, nella navata di sinistra. Inoltre Antonio Roviglione ci fa sapere (cfr. *Abecedario dell'Orlandi con le aggiunte di A. Roviglione*, Napoli 1731) che Solimena lo fece «per la prima volta comparire al pubblico ne' due quadri istoriati nell'arco della cappelletta di S. Nicolò, entro la sua chiesa alla Carità». Il De Dominici, da parte sua, ci informa più tardi che a fare il quadro di mezzo dell'arco della medesima cappella, contemporaneamente ai due di De Mura, fu Nicola Maria Rossi (1690-1755) che lo dipinse «anche con la direzione del Solimena, che diresse anche gli altri due dipinti laterali di Franceschiello, e le fu molto lodato». Le tre tele, dunque, vanno all'incirca datate intorno al 1723 (quando cioè il Rossi contava trentatré anni e De Mura ventisette) od anche prima. Ci fu perciò senza dubbio amicizia tra i due e bisognerà aggiungere nel sodalizio l'altrettanto fido solimenesista Paolo de Majo (1703-1784) – che, in quel tempo, dipingerà le tele nella cappella che precede, tra cui lo *Sposalizio della Vergine* (cfr. M. A. PAVONE, *Paolo de Majo, Pittura e devozione a Napoli nel secolo dei «lumi»*, Napoli 1977, pp. 115, 136, 137).

²³ Infatti, sarà utile sottolineare che, partendo dalla estrema purezza formale dei pennacchi classicistici del Domenichino nel Tesoro di S. Gennaro (1641) e dalla «luce chiara e ondu lante, fasciante, dolce e sfumata» del Lanfranco (cfr. G. C. CA VALLI, *Maestri della pittura del Seicento emiliano, catalogo critico*, Bologna, 1959, p. 218) e, attraverso lo Stanzione (*Annunziata* di Marciatise, 1655) e di Pacecco de Rosa (1607-1656) che si caratterizza per le sue «forme polite, alabastrine... nel'insistenza per una bellezza idealizzata, per una tipizzazione modulare ed astratta... di «classicista» in partibus infidelium...» (cfr. R. CAUSA, *La pittura del Seicento a Napoli*, in «Storia di Napoli», voi. VI, t. 2°, Napoli 1972, pp. 919 e 946, e *La Madonna nella pittura del '600 a Napoli* 1954, pp. 35-36) (vedi *L'Annunciazione* in S. Gregorio Armeno del 1644 e, soprattutto, *l'Estasi di S. Tommaso d'Aquino* del 1652 in S. Maria della Sanità) nonché dei francesi presenti, per l'elaborato sottile del purista Charles Mellin (*L'Assunzione* per S. Maria Donnaregina del 1647) e di Simon Vouet (1633) per i toni «schiariti, bril lanti, tersi», si giunge al «buon disegno» di Francesco di Maria (1623-1690) che stette a bottega dal Domenichino, «arti sta ritardatario (il De Maria) che inutilmente tenta il compro messo tra la vecchia educazione e le nuove formule» (si vedano le sue tele a S. Giuseppe delle Scalze a Pontecorvo e in S. Gregorio Armeno) e che risulta perciò il «rappresentante del più decoroso conservatorismo reazionario» (Causa), si può constatare che le sue asserzioni (vedi *l'Assunta* e il *Redentore* in S. Lorenzo Maggiore a Napoli, del 1660), suggestionate dalla «ma niera grande e terribile» del Preti degli anni napoletani 1656- 1660, sfoceranno poi, in certa misura, nel De Mura stesso, come ha già notato il Causa (R. CAUSA, *La pittura del Seicento...*, p. 947). E, in realtà, nelle due piccole tele sotto l'arco a S. Nicola alla Carità, si scorge ispirazione sia dal Preti che dal l'ultimo De Maria.

²⁴ Una seconda redazione fu venduta dalla pia istituzione nel 1845 cfr. R. CAUSA, *Opere d'arte...*, p. 109.

²⁵ G. B. Vico, *Lettera al De Angelis* (del 25 dicembre 1725), in B. CROCE, *Estetica*, Bari 1958, pp. 244-245.

²⁶ G. B. Vico, *La Scienza Nuova*, voi. II, Milano 1963, pp. 592-593.

²⁷ G. CECI, *Lo studio di F. De Mura*, in «Rass. St. Nap.» 1933> PP- 107-108; *Il testamento di F. De Mura*, manoscritto presso l'archivio storico del Pio Monte della Misericordia, con codicillo

del 16 luglio 1782.

²⁸ R. CAUSA, *Opere d'arte...*, p. 108.

²⁹ Questo bozzetto è inequivocabilmente riferibile all'affresco *dell'Assunzione della Vergine* nella sacrestia nuova di Airoia del 1727, per cui va corretta l'asserzione del Causa che lo data al 1751: cfr. R. CAUSA, *Opere d'arte...*, p. no.

³⁰ M. ROTILI, *L'arte nel Sannio*, Benevento 1952, p. 142.

³¹ Un'altra tela della stessa sacrestia ad Airoia, con una *Adorazione dei pastori* (di cui abbiamo trovato altra redazione, di grande qualità – e che qui pubblichiamo – presso l'anti quario Bugli di Napoli) ci mostra lo stesso volto di Vergine, di stretta tipologia solimenesca, ma di soavità maggiore, che già abbiamo veduto, negli anni precedenti, sia nella *Vergine con S. Giovanni e S. Rosa* al Pio Monte, sia nella *Vergine con S. Domenico e S. Caterina* al Monte Manso di Scala, sia *nell'Immacolata con Angeli* al Divino Amore e sia, infine, nella stessa *Vergine assunta* nell'affresco della volta nella sacrestia di Airoia. Includerei inoltre anche la *Vergine dell'Adorazione dei pastori* di S. Maria di Betlemme a Napoli (del 1740 circa): e con ciò si dimostra come De Mura, per un certo tempo, rimase at taccato profondamente a un certo tipo fisso di ideale femminile.

³² Nella speranza di rintracciare le opere che De Mura dipinse, in gioventù, per il Di Majo, ho visitato l'omonimo palazzo sanfeliciano presso il ponte della Sanità, scoprendo l'esistenza di due incantevoli soffitti nello stesso appartamento nobile dove operò De Mura: il primo, laddove era alloggiata la cappella, con serva un affresco (del Sanfelice?) rappresentante la *Resurrezione di Cristo*; il secondo, contornato da una delle più fastose in corniciature in stucco dorato che mi sia capitato di vedere (con quattro enormi cariatidi muliebri a sirena in ogni angolo, probabile opera di DA. Vaccaio) rappresentante una *Allegoria familiare*: entrambi i soffitti di grande bellezza e singolarità, degni di ogni ulteriore ricerca.

³³ Cfr. in appendice il documemo I.

³⁴ F. BOLOGNA, *Francesco Solimena...*, p. 195 e 116.

³⁵ *Ibidem*, p. 97.

³⁶ *Ibidem*, p. 154.

³⁷ N. SPINOSA, *Acquisizioni*, Napoli 1975, p. 36.

³⁸ F. BOLOGNA, *F. Solimena...*, p. 116.

³⁹ R. PANE, *Architettura dell'età barocca in Italia*, Napoli 1939, pp. 144 e ss.

⁴⁰ G. BORRELLI, Due conferenze sul tema *Le origini del rococò napoletano*, tenutesi presso il Circolo Artistico Politecnico di Napoli il 16 e il 23 marzo 1977 con proiezioni di opere inedite.

⁴¹ S. ORTOLANI, *Giacinto Gigante e la pittura di paesaggio a Napoli e in Italia dal '600 all'800*, Napoli 1970, p. 80.

⁴² G. BORRELLI, *Le origini del rococò napoletano e lo stile Rocaille*, in «Realtà del Mezzogiorno», n. 8 e 9 (1968), pp. 681-719.

⁴³ R. CAUSA, *L'Arte nella Certosa di S. Martino a Napoli*, Cava dei Tirreni 1973, pp. 44-45: «Come qualificheremo, dun que, Fanzago?... come vuole il Weise, il precursore del grande rococò europeo?... il torcersi delle volute, l'improvviso gocciolare della materia fatta quasi molle e viscida...»; G. WEISE, *Vitalismo, animismo e parapsichismo nella decorazione del Cin quecento e del Seicento*, in «Critica d'Arte» 1959, pp. 375-398 e 1960, pp. 85-96.

⁴⁴ P. PORTOGHESI, *Francesco Borromini*, Milano 1977, pp. 61-62.

⁴⁵ G. BORRELLI, *Leonardo Coccorante e del realismo magico*, in «Realtà del Mezzogiorno», n. 12 (dicembre 1974) pp. 957-972-

⁴⁶ Santolo Cirillo non ha mai goduto di particolare considerazione da parte della critica. Partito anch'egli da convincimenti giordaneschi, andava conducendo un suo discorso separato dalle coeve esperienze solimenesche, più accostandosi a Vaccaro che ad altri, e non scevro comunque di suoi pregi soprattutto cromatici (si veda la volta della sacrestia della cattedrale di Napoli, del 1734) ed anche drammatici, come nel pallido volto del miracolato che strabuzza gli occhi, nella tela del 1733 per S. Caterina a Formello, nonché le tele oblunghe nel transetto di S. Restituta del 1735, e la troppo denigrata sovrapporta a S. Paolo Maggiore del 1737. Questo artista merita tuttavia un'attenzione più approfondita, per dargli il posto che gli spetta nella civiltà figurativa della prima metà del sec. XVIII.

⁴⁷ Il *Celestino V che rinuncia al Papato*, nell'Ascensione a Chiaia, che da sempre gli studiosi hanno attribuito a De Mura (dal Chiarini al Ceci, dal Doria al Sica, ecc.) è senza dubbio al cuneo di Alfonso Di Spinga (come suoi sono anche *l'Agar soccorsa dall'Angelo e Abramo davanti agli Angeli*, lunettoni dietro l'aitar maggiore, nella stessa chiesa), sia perché non vi sono i caratteri propri di De Mura (anche se è da riscontrarsi, a mio parere, un certo demuriano) e sia perché De Dominicis parla chiaro in proposito. Cfr. DE DOMINICI, *op. cit.*, pp. 721-722; G. ALPARCNE, *Alfonso di Spinga*, Napoli 1968.

⁴⁸ Su Giuseppe Bastelli stiamo per concludere un'approfondita ricerca, ricca di documentazioni, che metterà nella giusta luce la sua personalità d'eccezione.

⁴⁹ Anche su Antonio Saggese maestro piperniere stiamo completando una ricerca specifica.

⁵⁰ G. BORRELLI, *Le origini del rococò napoletano...*, p. 712.

⁵¹ Sono grato al prof. Borrelli per avermi permesso di studiare attentamente le sue diapositive a colori su queste opere vinesi di Giacomo Del Po.

Cfr. anche DONALD RABINER, *Additions to del Po*, in «Pantheon», marzo 1978, pp. 35-41: «Del Po holds a special position among painters of the Late Baroque in Naples as the initiator of stylistic and iconographic trends which reached their full expression in the works of Francesco De Mura» (p. 35); «The manner in which Del Po utilizes materials from such diverse sources... presages the appearance in Naples of such festively secular paintings of religious themes as De Mura's *Epiphany* in Nunziatella...» (p. 38).

⁵² B. DE DOMINICI, *op. cit.*, p. 691. Di questo fastoso complesso decorativo pressoché nulla resta e financo le undici tele di De Mura vanno morendo; speriamo che le autorità preposte alla salvaguardia dei beni culturali, a cui le abbiamo segnalate ripetutamente, vogliano presto intraprendere gli urgenti restauri per la sopravvivenza di ciò che ivi ancora resta.

⁵³ V. RIZZO, *Commento su alcune opere inedite di F. De Mura*, in «Cenacolo Fraggianni», Napoli 1978 (di prossima pubblicazione).

⁵⁴ E. ENGASS, *Francesco De Mura alla Nunziatella*, in «Boll. d'Arte», aprile-giugno 1964, pp. 136 e segg.

⁵⁵ G. C. ARGAN, *L'Europa delle capitali*, Ginevra 1964, p. 215.

⁵⁶ A. GRISERI, *Le metamorfosi del Barocco*, Einaudi, Torino 1967, p. 248; cfr. pure la premessa di A. Griseri, in Catalogo della «Mostra del Barocco piemontese», Torino 1963, p. 14; e, infine, A. GRISERI, *Francesco De Mura tra le corti di Napoli, Madrid e Torino*, in «Paragone» nov. 1962, pp. 22-43.

⁵⁷ F. BOLOGNA, *F. Solimena...*, p. 149.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 111.

⁵⁹ O. FERRARI - G. SCAVIZZI, *Luca Giordano*, Napoli 1966, voi. I, p. 177.

⁶⁰ BOLOGNA, *Francesco Solimena...*, p. 69.

⁶¹ *Ibidem*, p. 118. Mi pare opportuno notare, per la verità, che nella piccola tela *S. Martino e il povero* di St. Martin in the Fields a Londra, ho recentemente riscontrato la trasposizione, su scala ridotta ma con linguaggio ben più moderno, di quella omonima alla certosa di S. Martino di Napoli.

⁶² E. ENGASS, *op. cit.*, p. 136.

⁶³ L. DIMIER, *Un mot sur l'école napolitaine...* in «Les Arts», VII, sett. 1909, p. 28.

⁶⁴ Sono grato al prof. N. Spinosa che mi ha generosamente permesso la riproduzione dei tre bozzetti, della colli. Molinari Pradelli di Marano di Castenaso (Bologna).

⁶⁵ B. DE DOMINICI, *op. cit.*, p. 663.

⁶⁶ B. DE DOMINICI, *op. cit.*, p. 696.

⁶⁷ I modelli di questi *Apostoli* servirono a De Mura, in seguito, per riproporre le stesse figure per dipinti più grandi, come il *Santo eremita* al Pio Monte. Cfr. R. CAUSA, *Opere d'arte...* *op. cit.*, p. 114.

⁶⁸ T. FITTIPALDI, *Attività dello scultore Giuseppe Sammartino*, in «Arte Cristiana», Roma 1973, pp. 71-104. A. GRISERI, *Le Metamorfosi del Barocco*, Torino 1967; A. GRISERI, *Francesco De Mura fra le corti di Napoli, Madrid e Torino*, in «Paragona», 1962.

⁶⁹ N. SPINOSA, *Affreschi del Settecento nelle Ville vesuviane*, in «Antologia di Belle Arti», 1977, pp. 97-112.

⁷⁰ R. LONGHI, *Da Cimabue a Morandi*, Milano 1973, p. 974.

⁷¹ R. CAUSA, *La pittura napoletana dal sec. XIV al XIX*, Bergamo 1961, pp. 68-70. V. pure *Enciclopedia dell'Arte*, Garzanti, 1973, p. 663, ecc.

⁷² CH. N. COCHIN, *Voyage d'Italie*, tome second, Paris 1758, p. 230; tome premier, p. 165, 166, 178.

⁷³ F. Solimena affrescò nel gabinetto *Le 4 parti del mondo* con il *Carro di Apollo* al di sopra e, nell'alcova, *Imeneo, Ercole, la Fede e l'Unione matrimoniale* con *L'Abbondanza*, e accompagnamento di puttini per alludere «alle felicissime nozze dei nostri Clementissimi Regnanti»: cfr. B. DE DOMINICI, *op. cit.*, III, p. 609.

⁷⁴ F. BOLOGNA, *Mostra del ritratto storico napoletano*, Napoli 1954. PP. 35-36.

⁷⁵ B. DE DOMINICI, *op. cit.*, p. 609.

⁷⁶ URREA JESUS, *Nuevas obras de F. De Mura en España*, in «Storia dell'Arte», n. 23, Firenze, genn.-aprile 1975, pp. 73-75.

⁷⁷ Su Luigi Garzi abbiamo recuperato il seguente documento che attesta la sua presenza a Napoli nel 1703: «A.S.B.N. Banco dei Poveri, Giornale di cassa, Matr. 790, 12 gennaio 1703: A Fra Homo Bonocanti, D. 100 a Luigi Garzi Pittore a comp. di 400 convenuto prezzo di tre Quadri e per esso a Lonardo Libri».

⁷⁸ F. BOLOGNA, *Le arti figurative...*, p. 75.

⁷⁹ Si rifletta anche su quella schiera di trentadue Vescovi e Pontefici benedettini, tutt'intorno alla immensa navata dei SS. Severino e Sossio (opere del marzo 1745, come dal documento ritrovato) che pare danzino un interminabile minuetto in una sfera incantata.

⁸⁰ A. S. Giuseppe dei Ruffo, prima di affrescare la cupola, De Mura aveva dipinto una tela, negli anni giovanili (forse pri ma del 1727-30) che aveva lasciate soddisfatte ed entusiaste le monache. La lettura critica di quest'opera sarebbe stata utile ai risultati di questa ricerca, ma i miei ripetuti tentativi di accedere nell'area conventuale della clausura sono falliti. Pertanto, di questo quadro parla il De Dominicis («...Dove ne restarono appa-

gate quelle Dame di aver opera sì perfetta, giacché aveano nella medesima Chiesa altro suo quadro, dipinto nel primo anno che uscito di scuola, si ritirò a dipingere nella sua propria Casa»: cfr. B. DE DOMINICI, *op. cit.*, pp. 702-703).

⁸¹ R. CAUSA, *L'arte nella Certosa di S. Martino...*, p. 52 e sgg.

⁸² A. GRISEKI, *Le Metamorfosi...*, *op. cit.*, pp. 341-342.

⁸³ Qui in calce mi pare legittimo e doveroso annotare come queste «*nouveautés*» attirassero persino i più fidi solimenisti come il De Majo, il Liani, il Bonito e, come già s'è visto, il Tra versi, a cominciare dal 1740, costringendoli ad una revisione, anche se a volte solo temporanea, del timbro cromatico e caratteriologico della loro pittura, aderendo pienamente all'ormai co dificato e celebrato stile del De Mura. Ecco qualche esempio: del Traversi a S. Maria dell'Aiuto abbiamo già chiarito; del De Majo, già nella grossa tela dedicata al *Miracolo di S. Vin cenzo Ferreri* per la chiesa di Gesù e Maria (del 1742) e, poi, si direbbe sino alla fine (valga, per tutte, la tela *dell'Addolorata* nell'antisacrestia di S. Teresa a Chiaia, firmata e datata 1760, che è demurianissima e che è sfuggita alla catalogazione del mas simo esegeta del De Majo: cfr. M.A. PAVONE, *op. cit.*, pp. 105- 123) la rispondenza e l'aderenza è quasi totale; per il Liani (che pure è il meno solimenesco) si vedano i tre dipinti nella pic cola Cappella del palazzo reale di Napoli, ma soprattutto la copia demurianizzata della *Adorazione dei Magi*, del 1740 dove, co piando integralmente la celebrata tela del Solimena a Donnalbina del 1700, v'è una completa rivalutazione cromatica che non può non essere derivata dalle coeve esperienze di grande successo del De Mura; infine, e mi pare l'esempio più probante, pur se nel momento di maggiore successo del De Mura a Torino nel 1742, il Bonito restava ancorato ad un tenebrismo ormai fuori moda (anche se splendido e spiritoso) con la tela allegorica della *Carità* per la sacrestia del Monte di Pietà di Napoli, dove è pre sente tutta la nostalgia per la lezione del Preti, dieci anni dopo, e cioè nel 1752, il discorso pittorico di Bonito è totalmente diverso. Nel bozzetto con la *Dedicazione*

del Tempio per S. Chiara, egli realizza «un neo barocco di colata contorta e ricca, e di gamma infocata, quasi rubensiana» (Longhi) dove «la pasta cromatica si è fatta ancor più fluida, brillante, arricchita di imprevedibili preziosità luministiche, mentre lo stesso impianto scenografico contribuisce col suo straordinario « sottinsù « ad accelerare il ritmo veloce della corsa verso l'alto di un cielo acceso di bagliori miracolosi» (Spinosa); epperò i suoi interessi si andarono allargando allorquando cioè «tra il 1740 ed il 1755, si diletto in un colorito più acceso, di un impasto più sensuale e vibrato che non fosse quello dei solimenisti...» (Longhi) giungendo – secondo me – ad esprimere talvolta persino innegabili aderenze con De Mura, nei raddolcimenti dei volti muliebri e per tenerezze cromatiche di sicura marca demuriana, come è evidente nella sconosciuta tela di S. Tommaso a Capuana, a Napoli, *La Vergine con Bambino e S. Tommaso Apostolo e S. Genaro* (una seconda redazione della quale, ma più scadente, è stata già studiata dallo Spinosa, nella sacrestia dell'Arciconfraternita dei Pellegrini, del 1755), nelle due tele di S. Giovanni e Teresa all'Arco Mirelli, dove la Vergine è un chiaro omaggio alla poetica fisionomica e coloristica del Nostro, ed infine, nelle tele per S. Raffaele a Materdei. Grande interesse per De Mura, dunque, anche da parte di pittori affermati; ecco spiegato perché il Troyli, nel 1751, scriveva che egli «è il maggiore dipintore oggi in Napoli». Cfr. P. TROYLI, *Historia generale del Reame di Napoli*, tomo IV, Napoli 1751, p. 445.

⁸⁴ R. CAUSA, *Opere d'arte al Pio Monte...*, p. 74.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 67.

Ringrazio vivamente tutti quelli che hanno collaborato per la realizzazione di questa ricerca e, in special modo, gli amici prof. Spinosa, Pacelli, l'ing. Elio Catello, Eduardo Nappi, mons. Allibrasi per le traduzioni dal latino, nonché il prof. Borrelli e il prof. Pane. Ringrazio inoltre il prof. Michel Laclotte del museo del Louvre e il maestro Pietro Annigoni per avermi incoraggiato in questa fatica.

LA MATURITÀ DI FRANCESCO DE MURA

Dopo i grandi onori ricevuti a Torino, tributatigli personalmente dal re che, preferendolo ai suoi pittori francesi, gli donò, dinnanzi a tutta la corte, la zampa del cervo abbattuto, nello splendore agreste della palazzina di caccia di Stupinigi, De Mura tornò trionfalmente a Napoli, dove lo accolsero festosi gli amici.

Bernardo De Dominici, nel terzo volume delle sue *Vite dei pittori...*, finanziatogli da Domenico Antonio Vaccaro e pubblicato nel 1744, a conclusione delle tredici pagine dedicate a Francesco, testualmente annotò: «[Egli che]... per mezzi maravigliosi è riuscito quel Pittore che il mondo sa... ed ha avuto ed ha tanti onori... felicemente attende tuttavia ad adornare con l'opere del suo ingegno...»¹.

Sempre numerose, intanto, erano le richieste di tele che gli provenivano dalla nobiltà francese, inglese e piemontese, nonché napoletana, come lo stesso De Dominici ci fa sapere. Ma il primo notevole impegno al ritorno nella città nativa, – dopo aver completato la cupola con *la Gloria di S. Giuseppe* per S. Giuseppe dei Ruffo, lasciata incompleta suo malgrado – fu l'af-

fresco de *La battaglia di Velletri*, che io sappia sino ad oggi sconosciuto alla critica, per il salone delle feste di palazzo Marigliano, a S. Biagio dei Librai, commissionatogli dall'omonimo duca. Opera di pregio, ma che purtroppo non mi è stato permesso di fotografare; in essa spiccano molte delle nuove ideazioni già realizzate negli ultimi soffitti affrescati della reggia di Torino; particolarmente in quello detto dell'ultima camera degli Archivi, con *Storie di Teseo* (1742), o nella terza camera, con *I giuochi Olimpici*, dove c'è sventolio di bandiere e moltitudine di cavalli e cavalieri; ed anche se oggi l'affresco di palazzo Marigliano ci appare orribilmente «restaurato», in seguito ai danni bellici, ho potuto nondimeno constatare che alcuni squarci, soprattutto quelli con soldati a cavallo ed altri di paesaggio, nelle angolature della lunga volta rettangolare, sono ancora integri e ci permettono perciò di constatare una alta qualità esecutiva. L'affresco è databile a dopo il 1744, essendo stata combattuta la battaglia proprio in quell'anno; la ricca composizione non è esente da inflessioni stilistiche veneziane, con



1. GIUSEPPE MAGLIARI, *Estasi di S. Guglielmo da Vercelli* (part., 1710 c.), da Francesco Solimena.

una luminosa chiarezza argentina che si diffonde in tutta l'ariosa rappresentazione, laddove la capacità poetica del pittore viene librata «in una lattezza bellezza d'atmosfera»². E a ben guardare si possono supporre squarci di autentica invenzione naturalistica, come ci è dato vedere nell'esemplare episodio dei due astanti; il vecchio, curvo sulla stampella, e il giovane seduto, nella terza camera degli Archivi al palazzo reale di Torino (fig. 2); o come nello spontaneo terzetto di scugnizzi napoletani della stessa camera.

Per quanto mi risulta, trascurabile è l'interesse finora rivolto alla peculiarità degli effetti di luce naturale. Nel 1962, la Griseri ebbe ad accennarvi, sottolineando variamente che De Mura prediligeva dipingere a «lume vero»³; in un'ambientazione «pregna di aspetti naturalistici»⁴; ricca di «personaggi dai gesti pronti»⁵; «in un cielo vero e naturale, scorciando abilmente a favore di una profondità che accentua il libero sfondo atmosferico»⁶; e ciò egli realizzò, non solo «schiarendo al massimo la gamma pittorica, ma svolgendo panni luminosi e naturali, di reale spessore, con una bellezza mansueta e palpitante...»⁷.

Dunque, come acutamente ebbe a indicare la Griseri, quella di De Mura fu anche una particolare ricerca a «lume vero»; insomma una pittura di luce: la luce che, d'altronde, fu impegno fondamentale di tutto il Settecento. Pertanto, noi, oggi, a guardare più attentamente le sue tele⁸, e non solo quelle torinesi ma anche quelle napoletane dal 1750 in poi, ci accorgiamo che si applicò particolarmente a rendere la luce in tutte le sue metamorfosi.

L'esaltazione luminosa è costante perché egli tendeva a fermare, per quanto gli fosse possibile, l'effetto delle vibrazioni ottiche: si guardino, ad esempio, quelle due tele di collezione romana, in tal senso paradigmatiche, databili al 1755 o dopo, e rappresentanti *Paride che saetta Achille* e *La Partenza di Enea*; oltre ad offrirci esempi tra i più alti, per qualità ed invenzione, di quadri del genere, esse ci permettono di attestare, in favore di De Mura, una approfondita ricerca di atmosfera, di ambiente, di luce naturale. Lo stesso dicasi per la nota *Allegoria delle Arti*, al Louvre, dove la luce scorre sulle sete, costruendo una perfetta sinfonia cromatica, pur se qui non raggiunge, per essere stato raffrenato da concetti accademici, la creatività delle altre allegorie del palazzo reale di Torino. E ciò non vale solo per le composizioni, per così dire «en plein air» (vedasi l'*Allegoria della Carità* o l'*Assunzione* alla Nunziatella), ma anche per le atmosfere serotine come è esemplarmente evidente, sia nella *Maddalena penitente* al Pio Monte

(data agli anni 1765-75), sia nel coevo bozzetto di colli. Catello, *L'Adorazione durante la fuga in Egitto* (fig. 16). L'escogitazione più notevole è quella delle ombre; sebbene non si tratti di ombre vere e proprie, ma di toni su toni, e quindi c'è il colore anche nelle ombre; cioè luce che scopre il colore, com'era nel più significativo Giordano, a cominciare da quel palinsesto che è il *S. Alessio* alla chiesa del Purgatorio ad Arco.

Questa ininterrotta ricerca degli effetti di luce naturale fu ancora più intensa in Giaquinto (che pure a De Mura aveva guardato a lungo)⁹; in lui, anzi, fu addirittura trascolorante; ma Francesco lo supera per squisitezza.

D'altra parte, come ho accennato, il problema luministico fu uno dei cardini intorno al quale si mosse l'arte figurativa del secolo XVIII, da Giordano a Del Po, senza escludere la migliore scultura¹⁰.

Per un ultimo esempio, si pensi a quel brano eccellente di paesaggio marino, con barche e pescatori, che è a sinistra della già menzionata tela *La Partenza di Enea*¹¹; qui si può constatare come «con acque lontane e azzurrate, e personaggi dai gesti pronti, in panneggi concreti bianchi-serici e scorci ampi, che assumono il valore di un chiaro omaggio degli intenerimenti dell'ultimo Giordano»¹², De Mura realizzi, con qualità rara, una composizione in cui la medesima luce è presente ovunque, con uguale armonica intensità; e si percepisce la sua commozione innanzi al miracolo della natura e della luce naturale; quasi il sommerso ardore di una preghiera, l'anelito verso un assoluto: una lunga polifonia vegetale ed acquatica, tessuta con una sbalorditiva maestria. E la esecuzione è così perfettamente fusa che riesce arduo individuare la benché minima pennellata.

Quando già egli abitava alla Strada di Chiaia (gennaio 1746), come ci viene attestato da un documento di recente reperito (cfr. doc. n. 3), ebbe, dall'arcibadessa di S. Chiara, l'incarico di dipingere la prima tela importante per quel tempio che, come si sa, veniva allora totalmente trasformato, secondo il corrente gusto rococò; era la tela per il catino absidale, raffigurante *S. Chiara mette in fuga i Saraceni col SS. Sacramento* (fig. 3), che De Mura ebbe a ripetere una ventina di anni dopo, con lievi modifiche, per il transetto della chiesa di S. Francesco di Aversa. Opera complessa, di grande elaborazione dinamica, andata purtroppo distrutta nel 1943; in essa si vedevano, sotto un gruppo di undici Clarisse capeggiate da S. Chiara (di ispirata e fedele ascendenza giordanesca) sei cavalli, due morti e quattro in furioso combattimento, con



2. F. DE MURA, *Astanti al lancio del giavellotto* (1743). Torino, palazzo reale, terza camera degli Archivi.

forte spicco di quello centrale, per il suo biancore eccezionale. Ma ciò che stupiva, nella cascata d'oro di cherubini e di angeli giovinetti, sorreggenti l'Eterno Padre, era la naturalistica vivacità dell'insieme, il groviglio di corpi, di animali e di simboli; la capacità di aver saputo, nel chiuso di un atelier, rendere vivo e perfetto il senso del moto furioso: quelle corazze lucenti, i vessilli avvolgentisi come gorgi marini, i volti atterriti e urlanti; il tutto contrapposto alla sovrumana serenità e sicurezza delle monache che, sotto il Sacramento sorretto dalla Santa, restano attonite e distaccate, rapite dalla presenza del divino. D'altronde, vi si ritrova lo stesso movimento dei soffitti di Torino e della volta di palazzo Marigliano, la medesima sapiente regia.

Anche nel 1746 fu realizzato l'immenso telone per l'altare maggiore, sovrastante la gigantesca tomba di Roberto d'Angiò, e che era destinato a costituire il punto focale di tutto il rifacimento settecentesco di S. Chiara: vera e propria scenografia da palcoscenico, densa di ben cinquanta personaggi. In questa *S. Chiara con Santi nella gloria eucaristica* (fig. 4), che fu ammirata da inglesi e francesi, in visita a Napoli per il *Grand Tour*, come il Fragonard e, ancora prima, il Cochin, che testualmente scrisse su quest'opera: «un grand tableau... compose avec genie... il y a des choses gracieuses et finement dessinées; la couleur est trop fraîche et tient de l'éven-tail, surtout dans les ombres qui sont aussi belles que les lumières; le pinceau en est flou et doux...»¹⁴. Queste parole di ammirazione, pur se con qualche riserva, da parte del Cochin, che di pitture effettivamente se ne intendeva – e su scala europea, essendo l'esperto d'arte del re di Francia – mi fanno pensare subito a quell'autentico capolavoro, eseguito anche in quegli anni (1745-

1746), e che è la tela sovrapposta ai SS. Severino e Sossio, rappresentante *Gesù e la Maddalena in casa del Fariseo*. Vi possiamo constatare quale fosse in De Mura la capacità di rendere «la couleur» così «fraîche» e di fare le ombre tanto belle quanto le luci, e come il suo pennello fosse morbido e leggero: quelle che erano, in realtà, alcune componenti essenziali del suo genio. Ma è opportuno soffermarci su una successiva e inedita redazione autografa di quel soggetto, di collezione Pucci (fig. 5), la quale ci lascia intendere quanta corposa veemenza egli sapesse infondere, pur nella ricorrente soavità della sua pittura – addirittura, in questo caso, con piglio tizianesco – nella Maddalena che profuma i piedi del Nazareno, effigiata in modo da apparirci come un esempio di scoperta sensualità. Infatti essa è turgida e rigogliosa, espressione di prorompente femminilità. Si osservi la chioma bionda e fluente che lambisce il piede di Gesù e la spalla nuda, la devozione bisbigliata dalle labbra carnose: a vedere tanto palpitante naturalismo, viene spontaneo chiedersi sul come si è potuto affermare che De Mura è un pittore «non emozionato»; uno, cioè, che dipingeva esclusivamente personaggi-marionette nell'ambito dell'irreale. A tal riguardo, appaiono perlomeno eccessive e dannosamente generalizzanti talune recenti affermazioni, secondo le quali, se da una parte si riconosce che il De Mura «è la sola personalità di grande rilievo della cultura figurativa a Napoli, alla metà del Settecento», nonché «il pittore che meglio seppe esprimere aspirazioni e tendenze di gusto allora prevalenti nei settori dominanti della società napoletana»¹⁵, dall'altra si asserisce in modo alquanto contraddittorio, e nello stesso contesto, che «le creature fragilissime del suo delicato mondo pittorico» sono «lontane da ogni accenno di tensione emotiva (?)» e si «muovono con eleganza in un mondo che esclude (?) ogni umana passione»¹⁶. Ed invece, sia «umane passioni» che «tensioni emotive», unite ad una matrice considerevolmente naturalistica, sono presenti assai frequentemente, non solo nei ritratti che, per la verità, imponevano tali specifiche qualità (si pensi al presunto *Ritratto della moglie*, a quello di *Padre Ildelfonso del Verme*, al *Ritratto del Cardinale Sersale* nonché alle varie redazioni dell'*Autoritratto*, ecc.) ma anche in numerose tele profane e sacre, anche dell'ultimo decennio di vita, come sarà indicato in seguito.

In aggiunta, va detto pure che, se è vero che i toni consueti delle sue composizioni sono da teatro metastasiano e che «ciò che conta è soprattutto un senso intimo di grazia sottile e di supremo decoro, che solo poteva concretamente esprimere, in forme visibili, la

3. F. DE MURA, *S. Chiara mette in fuga i Saraceni col SS. Sacramento* (1746; distr.). Napoli, chiesa di S. Chiara.



concezione aulica, profondamente «di classe» che il De Mura e i suoi colti committenti avevano della realtà contemporanea, tradotta nelle apparenze del mito antico o del racconto storico»¹⁷, è anche vero che a tutto ciò sempre si associa una fisionomia naturalistica dei personaggi (si confrontino, ad esempio, i bozzetti per i SS. Severino e Sossio, quelli per la Nunziatella, le tele per la SS. Annunziata, ecc.), che perciò stesso vivono la verità di sensazioni autentiche e non sono affatto esclusi dalle umane passioni. E se, poi, queste passioni non sono travolgenti ed esasperate (come lo sono quasi sempre nei caratteri fisionomici dei personaggi di Gaspare Traversi), ed «ogni emozione o sensazione si stempera nel ritmo sommesso di un'elegia pastorale»¹⁸, ciò non è dovuto affatto alla mancanza di una resa palpitante dei personaggi e delle situazioni – che, al contrario, sempre nitidamente si percepisce – bensì ad una trasfigurazione poetica che si distingueva con quei suoi specifici, inconfondibili accenti.

D'altra parte, a confermarci l'interesse del De Mura per una pittura più aderente alla realtà viva c'è la terra perduta tela per S. Chiara, *Salomone che dirige l'edificazione del tempio*, che gli fu pagata la sbalorditiva somma di 1112 ducati; opera compiuta nel 1754 (fig. 8), in cui ciò che balza evidente, – in un primissimo piano che costituisce più della terza parte dell'intera tela –, è l'industrioso affannarsi, sotto i bagliori di un cielo estivo, di ben dieci artigiani, tra maestri muratori, scalpellini, carpentieri, pipernieri, stuccatori, ripresi nel vivo del loro operare. E, non c'è chi non veda quanta realtà è raffigurata nello sforzo fisico dei portatori di ceste (i cosiddetti «cuofene»)

appoggiate sul dorso, o con quanto naturalismo è dipinto lo scalpellino-marmoraro che sta modellando un pezzo di marmo e, nella lontananza prospettica della tela, nel netto stagliarsi del tempio in costruzione (al cui sommo le quattro piramidi fanno pensare curiosamente a quelle esistenti, nella medesima posizione strutturale, a S. Caterina a Formello) i due operai intenti all'argano, sopra l'impalcatura, si ergono a simbolo di tutta la tela (che si sarebbe potuta chiamare «il lavoro», visto che è tutta veristicamente incentrata su di esso, e persino l'ampollosa e metastasiana figura del re, che non campeggia affatto, ma passa in secondo piano). Amore del vero, dunque, pur aderendo allo spirito del rococò internazionale, con i consueti risultati di raffinatezza formale. E come è stato notato, quella di De Mura fu, sulla scia del Metastasio, «una ripresa del classicismo che, attraverso i modi dell'Arcadia, assunse una ben diversa funzione modernizzante, lontana dalle intenzioni di monumentale eroicità che, ereditate dall'espressione barocca, avevano sempre caratterizzato l'opera del Solimena, anche nel suo momento di maggior rigore formale e compositivo, e pronta a registrare invece, con De Mura, le variazioni del nuovo clima spirituale maturato»¹⁹.

Rimane ancora da osservare che il paventato pericolo di un'accademizzazione dei modi dell'Arcadia pittorica, insomma di un vuoto formulario retorico, il De Mura non lo aggirò solo con lo sveltimento dei tagli compositivi, sempre condotti sul filo di un'estrema eleganza, ma anche con il permeare le persone e le cose di una luminosità trasparente, e dando soprattutto corpo alle ombre colorate, come dice il Cochin



4. F. DE MURA, S. Chiara con santi nella gloria eucaristica (1746-1748; distr.). Napoli, chiesa di S. Chiara.

(«dans les ombres qui sont aussi belles que les lumières») – a tal proposito, è illuminante lo squisito bozzetto di *Imeneo e la Pudicizia* (databile dal 1755 al 1760) del museo della Fiori diana di Napoli. Quel pericolo imminente lo aggirò aumentando la qualità descrittiva e cromatica, che poi divenne specificamente sua (e gli allievi cercarono di emularla a decine, spesso senza risultati); basti pensare a quell'insieme stupefacente, per colore e invenzione ritmica, che è *l'Assunzione* nella volta della Nunziatella (1751), là dove si accentua tutto lo spirito decorativo più denso del Settecento napoletano; insieme di colori e di *décor* che sarebbe immensamente piaciuto a Giacomo Del Po e che proviene indubitabilmente dai numerosi prototipi di Luca Giordano, vero iniziatore di tutto quello specifico tipo di cromatismo *en plein air*, e specialmente della sua *Madonna del Baldacchino* del

1685 (oggi alle Gallerie di Capodimonte), che è davvero, come è stato notato dal Levey, «a blaze of blue and white, a pean of Joy in light and colour which makes the vision something delightfully visionary for the spectator». Nella visione globale, come si riscontra nell'*Assunzione* alla Nunziatella, c'è quel «tramendous pa-nache... in which the majority of its inhabitants are blond and smiling, dressed in pale colours and each moving in an aura of luminosity – as if motes in the white radiance of eternity. Such pictures are like great Windows of glass erected where previously there were walls»²⁰.

Nell'ulteriore preziosa decorazione realizzata nella medesima chiesa, De Mura²¹ nella volta, nei puttini con fiori, nelle irregolari conchiglie rococò, nelle figure allegoriche, sia in *grisaille* che a colore (figg. 7 e 10)²² rende ogni cosa soffusa di tenui cromatismi da non potersi evitare il parallelo d'obbligo tra questo insieme, unico nel suo genere a Napoli, e quell'altro che, nel Cabinet du Conseil, a Fontainebleau, per ordine di Luigi XV (a cominciare proprio dal 1751 e sino al 1753) Charle Van Loo, Jean-Baptiste Pierre, Alexis Peyrotte e Francois Boucher ebbero a realizzare, sotto le direttive architettoniche del Gabriel, ottenendo *un nouveau décor* che, a giusta ragione, è stato definito uno dei più belli del XVIII secolo. Esso adorna i numerosi pannelli delle pareti, *en boiserie*, di squisite allegorie (molto simili, per morbidezza e tipologia, a quelle del De Mura) dipinte *en camdieu bleu ou rose* che, ripeto, nella loro visione d'insieme, comunicano lo stesso senso di pienezza decorativa che si riceve sotto la navata della Nunziatella²³, nonostante si trattasse di scuole e sensibilità diverse ed assai distanti nel loro operare.

Ma, in realtà, – e qui giova ripeterlo – la ricerca degli effetti della luce naturale costituì l'intento predominante del De Mura; una vera e propria opposizione programmatica che si appuntava soprattutto «contro quella sublime capacità di ventilate aperture di cielo, a smuovere bandiere, a disfar cavalli, a sciogliere in linfe e rifrangenze preziose immagini e paesi, di cui sul nascere del secolo Luca Giordano s'era fatto maestro»²⁴; straordinario in lui, dunque, anche nella maturità, l'influsso giordanesco, per una pittura più moderna ed aerea, come fu quella di Torino e, poi, del primo e del secondo intervento alla Nunziatella. Anche se bisogna pur riconoscere che l'eccessiva «dilatazione» di certe composizioni religiose (vedi in SS. Severino e Sossio, S. Chiara, la Nunziatella ecc.), che dovevano servire al precipuo scopo di incrementare il culto e la devozione, e che costituiscono, in fin dei

conti, le sue più note e celebrate opere, avendo fissato nel tempo e nella memoria, per così dire, lo schema demuriano, sono le meno rappresentative, qualitativamente parlando. Al contrario di certi bozzetti, come quello dell'inedita *Adorazione durante la Fuga in Egitto*, che qui presentiamo e che vale molto meglio a dimostrare l'alta raffinatezza pittorica, la presa di possesso del colore e la ricerca dell'immagine nella luce.

Altro costante impegno del De Mura, contro la vuota accademizzazione, fu quello dell'introspezione psicologica, che egli non trascurò mai, nemmeno nelle compisse composizioni di gruppi di persone o di folle. Del resto, un autentico grande artista come lui viveva a contatto con prestigiosi scultori ritrattisti, come lo erano D.A. Vaccaro, M. Bottigliero, F. Pagano e G. Sanmartino²⁵, e non avrebbe potuto sorvolare sull'importanza di questa specialità che, coltivata presso il Solimena, gli permise di offrire una prova eccellente sin dal 1727, con il *Ritratto della moglie*. Ma per gli anni dopo il 1750 si tengano presenti il *Ritratto di S. Francesco di Geronimo*, esempio di trasfigurazione nell'umano, scavato volto di un religioso gesuita, laddove le tormentate mani giunte, che si toccano nella preghiera, sono leggere e insieme di un verismo assoluto. Ancora, l'imponente *Autoritratto* di Londra, reso noto dal Bologna, databile verso il 1755, in cui la maestosa impostazione si congiunge ad una resa fisionomica obiettiva. Certo, verso gli anni 1760-1770 vi fu uno specialista del ritratto psicologico, oltre al grande Traversi, voglio dire Francesco Liani; come pittore ritrattista ho trovato di lui numerosi documenti, tra cui, in calce a questo saggio, mi piace pubblicarne uno di particolare interesse, che è del 1765, per tre ritratti a figure «intiera



5. F. DE MURA, *Gesù e la Maddalena in casa del fariseo* (part. 1746 c.). Napoli, coll. Catello-Pucci.



6. F. DE MURA, *Allegoria della Carità* (bozzetto, 1751). Napoli, coll. privata.

di corpo», a lui commissionati dal duca De Sangro (cfr. doc. n. 29).

Notevoli introspezioni psicologiche De Mura renderà nel 1756 con quell'intensa ricerca fisionomica che è il *Ritratto del card. Antonio Sersale*²⁶ e nel 1758 con il *Ritratto di Niccolò Fraggianni*, giureconsulto.

Nel 1750 (cfr. doc. n. 5) aveva dipinto i due teloni per l'Annunziata di Capua: *l'Ultima Cena* e *La Visitazione*, e di quest'ultima esistono due bozzetti al Pio Monte, che ci mostrano, su due timbri cromatici diversi, quale grande colorista egli fosse, nel rendere il senso dell'atmosfera, con tutto il circostante paesaggio.

Per di più, grazie a un documento recuperato di recente (cfr. doc. n. 4), apprendiamo che De Mura fu richiesto anche come elaboratore di disegni per argenti: infatti, nel 1750, per un *Trionfo da tavola*, da offrire in dono a Carlo di Borbone, l'argentiere Francesco Del Giudice si avvale di un suo specifico disegno preparatorio, che possiamo immaginare nella sua complessa composizione se solo teniamo presenti quei «Trionfi» che ci sono pervenuti, adorni di Nettuni e di sirene, di dee marine, delfini e conchiglie, in un concerto di asimmetrie rococò. Questo nuovo



7. F. DE MURA, *Allegoria della Carità* (1751). Napoli, chiesa della Nunziatella.

aspetto rivela pertanto la complessa personalità di De Mura che, tuttavia, per essere squisitamente pittore, non manifesta la versatilità di un Domenico Antonio Vaccaro, di un Giacomo del Po o di un Ferdinando Sanfelice.

Per l'Arciconfraternita dei Pellegrini dipingerà, nel 1756 – non avendolo potuto fare il Giaquinto che si era già impegnato, e che fu colto prematuramente dalla morte – la tela rappresentante la *Vergine intercedente per le anime del Purgatorio*; qui sorprendono i nudi delle anime purganti, nell'atto di protendere le mani invocanti, così realistiche nelle pieghe della pelle, e così vere nel loro voltarsi, da far pensare ad un'ammirazione specifica di De Mura per Giuseppe Ribera. E che dire dell'angelo che, planando, scende dall'alto in un così ardito scorcio prospettico da far pensare agli angeli caravaggeschi della tela del Pio Monte?

Nell'anno seguente, cioè nel 1757, egli realizzerà il trittico per la cappella dell'Assunta, nella chiesa della certosa di S. Martino, laddove il colore rende un'atmosfera terrestre che è di fiaba e di Arcadia, senza mai far mancare le notazioni realistiche: così il benissimo cane, in fondo a sinistra, nella *Visitazione* e, nell'*An-nunciamento*, la seggiola di paglia, col gatto che fa le fusa e gli attrezzi da lavoro nella cesta; ricerca del colore al massimo grado, grazia del tutto esente dall'affettata cerimoniosità, eleganza sottile e schietta, es-

sendo De Mura convinto della validità e dell'importanza del suo rinnovato classicismo, pur nell'adesione profonda al rococò: risultati che otteneva anche per le nove sovrapposte che andava ultimando per il palazzo reale di Torino, e che invierà da Napoli nel 1758, come è evidente nella *Donna guerriera che combatte il leone* (fig. 12), dove nella minuziosa finezza dell'esecuzione, la bellezza d'avorio della figura femminile presenta la stessa tipologia di certe donne del Sud d'Italia o della vicina Grecia, parecchi caratteri delle quali sono spesso riscontrabili nella statuaria antica, come è stato già notato²⁷.

Inoltre, come nell'allegoria con la *Fortezza della monarchia* (del 1759; fig. 13) non è affatto vero che, dopo il '50, in De Mura fosse assente lo spirito di verità fisionomica e psicologica, come è stato con leggerezza affermato²⁸ in quanto tale spirito – che, d'altra parte, in un autentico artista non sarebbe mai potuto essere assente – è riscontrabile anche in varie altre opere dell'ultimo suo decennio: vedi il volto di *S. Placido* a S. Giorgio dei Genovesi e, ancor più, quelli di *S. Francesco di Sales* e *S. Margherita Frémiot di Chantal*, ai Gerolomini, opere databili dopo il 1770.

Altro notevole risultato egli otterrà nella tela *Santi Gesuiti che invocano la SS. Vergine* per la cappella del Monte Manso di Scala, una delle sue rarissime tele firmate e datate (1758) dove ripropone la ricerca caratteriologica non solo nel S. Ignazio, nel S. Francesco Saverio e nel S. Francesco di Geronimo, ma – ancora più genuinamente – nell'insieme della Vergine e del Bambino (la solita popolana napoletana col suo figlioletto, colti in una istantanea affermazione di schietta verità) e nel gruppo di giovani nobili poveri, inginocchiati alla base della tela, in cui è evidente lo sforzo di rendere autentici caratteri umani di matrice naturalistica (fig. 9). Più compiuta trasfigurazione sarà realizzata, invece, l'anno seguente, nei quattro ovali (cfr. doc. n. 8) con le allegorie della *Sicurezza*, della *Disciplina*, dell'*Innocenza* e della *Fortezza*, oggi alle gallerie di Capodimonte, dove il colore non ha tutte le sue migliori vibrazioni: ciò nonostante, pur se è stato scritto che sembrano creature «svuotate di ogni segno psico-emotivo»²⁹ risultano invece a mio giudizio sufficientemente credibili anche come ritratti muliebri, come si vede specialmente nell'allegoria della *Sicurezza*. Se poi si legge attentamente il doc. n. 8 ci si accorge come il pittore, al momento della commissione d'un'opera, fosse a volte strettamente tenuto ad attenersi scrupolosamente ad ogni dettagliata indicazione del committente, persino con la specifica sottile di motti latini (per la *Sicurezza*: «Tutior et Pietate Secu-

ritas Publica»; e per la *Disciplina*: «Qua sine dilabitur Pietas»); e ci si rende conto che la sua libertà inventiva e compositiva veniva pur in qualche modo ridotta e compromessa. Talvolta, anzi pericolosamente per i risultati qualitativi ed espressivi dell'opera.

Ma c'è un De Mura elegiaco-intimista sul quale occorre appuntare lo sguardo: un creatore di atmosfere acquietanti, com'è il caso del bozzetto (coli. Vincenzo Catello) che qui riproduciamo, la veglia serale dell'*Adorazione durante la fuga in Egitto*, ben più intenso della grande tela conservata al Pio Monte. Siamo verso il 1760, e i volti sono «porcellanati e alabastrini»³⁰; ma è la soavità dell'insieme che trascina l'osservatore, quel breve bisbigliato colloquio tra la Vergine e il Bambino, che ci lascia in trepida attesa di un evento che s'intuisce al di sopra dell'idilliaco paesaggio circostante.

D'altronde questo stabilire con tocchi, a prima vista impercettibili, tutto il suo senso emotivo di una scena, pur così perfettamente realizzata nel suo composito scenario naturale, è prerogativa di vero pittore. Inoltre, è significativo osservare come De Mura, anche se per un piccolo brano, abbia voluto, ancora nel 1759, – e cioè a dodici anni dalla morte – rendere un chiaro nostalgico omaggio al suo maestro Solimena. Infatti, chi guardi attentamente l'ispirata tela *S. Benedetto adora la Vergine e il Bambino* (fig. 15), appositamente dipinta per il sontuoso altare vanvitelliano nel transetto dei SS. Marcellino e Festo – in concomitanza con le sculture sottostanti di mano del Sanmartino – e si soffermi ad analizzare la testa del S. Benedetto, ne coglierà la grande somiglianza col disegno di Solimena (verso il 1710), per la famosa incisione di Giuseppe Magliari, figlio di Andrea, con la raffigurazione dell'*Estasi di S. Guglielmo da Vercelli* (fig. 1), «incisa sotto la sua direzione» e che fu considerata a giusta ragione «la migliore stampa fatta in Napoli»³¹, da cui si evince, ancora una volta, un'evidente attestazione barocca del vecchio pittore.

Va detto, inoltre, che di teste di S. Benedetto, il De Mura ne aveva dipinte diverse prima del 1759, sia a Montecassino che ai SS. Severino e Sossio ed altrove. È evidente perciò che si sia trattato, nel caso presente, di un devoto e definitivo omaggio al Solimena, che lo aveva sempre considerato, per capacità e qualità, superiore ad ogni altro suo discepolo.

Subito dopo, forse per diretto desiderio di Luigi Vanvitelli che grandemente lo stimava, egli realizzò, nel 1760, le tre tele che decorano l'altare maggiore dell'Annunziata. Nel *Martirio di S. Barbara* colpisce la rarefatta atmosfera mattinata, in cui, sullo sfondo



8. F. DE MURA, *Salomone dirige l'edificazione del tempio* (1754; distr.). Napoli, chiesa di S. Chiara.

d'una torre, che ricorda quella di Castelnuovo, una folgore uccide un guerriero-giustiziere che barcolla, mentre la santa, con le mani sui seni amputati, esala l'ultimo respiro fra il raccapriccio degli astanti. Oltre all'equilibrato dinamismo dei personaggi, disposti con la solita sapiente regia, ciò che colpisce è la gamma cromatica, poiché tutta la scena è avvolta in un'atmosfera cilestrina, con vapori grigio-argentei, che danno il senso del miracoloso e dell'ultraterreno. Ulteriore dimostrazione, dunque, della sua grande abilità coloristica, come nella *Strage degli innocenti*, collocata proprio di fronte e ricomposta dopo lo scoppio d'una bomba nel 1943. La manifestazione più alta della sua arte compositiva e cromatica la riscontro nell'*Annunciazione*, che domina l'abside vanvitelliana, dove l'Arcangelo Gabriele è esempio paradigmatico d'una soavità pittorica degna di un Philippe de Champaigne, per l'estrema levità corporea ed il fasci-



9. F. DE MURA, *Santi gesuiti invocano la SS. Vergine* (f. e d. 1758). Napoli, palazzo del Monte Manso di Scala.

no della persona.

La Vergine emerge da un viluppo di stoffe celesti, rosa e rosse, con allusione ad una maternità di chiara estrazione popolare, come mai neppure Solimena seppe dipingere. Giustamente, perciò, questa poetica *Annunciazione* costituì un prototipo assai autorevole per tante altre chiese o cappelle dedicate alla Vergine, tra cui quelle di S. Maria di Piedigrotta, di S. Caterina a Chiaia, ecc. Una replica felice, arricchita di colombe e nature morte, è conservata nella chiesa dell'Annunziata di Caiazzo³²; in essa le vesti della Vergine, più giovanile e di maggiore avvenenza, presentano tonalità rosa ancora più suggestive.

Intanto, De Mura lavorava ai sovrapporta per il duca di Chiabrese, con *Le quattro parti del mondo* ed affrescava per conto dei Corleto, nella loro cappella ai SS. Apostoli, i quattro peducci della cupola, con gli *Angeli sorreggenti i simboli della Croce*: essi offrono il meglio della sua ispirazione in quel momento. La prospettiva dal basso verso l'alto si esplica in perfetta

armonia con la forza dinamica degli angeli, paludati di seriche vesti, in una gamma cromatica calda e sensuale. Si tenga conto che la cappella dei Riario di Corleto sta di fronte a quella affrescata da Del Po ed è presumibile che De Mura vi sia andato a nutrire le sue riflessioni.

Com'è noto, nel 1764 Napoli fu afflitta dalla peste che causò 30.000 morti e dalle eruzioni del Vesuvio³³; queste calamità, forse, ispirarono il Nostro per le diverse *Scene di terrore* che si trovano al Pio Monte, in cui il colore trova accenti di assoluta trasparenza e preziosità, in un concerto di movimenti equilibrati, che tuttavia esprimono l'angoscia imminente di un cataclisma.

Il suo atelier contava diversi scolari sempre più presi dalle sue aperture stilistiche. Uno dei suoi primi allievi dev'essere stato Alfonso di Spinga (si guardino le sue tre tele demuriane, anteriori al 1740, all'Ascensione a Chiaia); Jacopo Cestaro, autore delle tele nell'abside dei SS. Filippo e Giacomo (1759); Giacinto Diano, nel 1759, nei teloni del coro di S. Pietro Martire, concepiti nella più stretta osservanza dei canoni compositivi del maestro (cfr. doc. n. 16). E poi, da Girolamo Starace Franchis al Dominici; da Michele Foschini a Francesco Narici; da Domenico Mondo a Pietro Bardellino, che sarà demuriano persino nella vasta tela per la Biblioteca oratoriana dei Girolamini, del 1792 (cfr. doc. n. 14): insomma il meglio della pittura napoletana post-solimniana andava ad apprendere tradizione e mestiere da lui, perseguendo gli stessi intenti e la medesima tipologia cromatica, persino per oltre un ventennio, come accadde in particolare a Bardellino e a Diano. Senza dire poi di decine di pittori ancora sconosciuti, le cui tele demuriane adornano gli altari delle chiese della Campania e di altre regioni meridionali.



10. F. DE MURA, *Putti* (1751). Napoli, chiesa della Nunziatella.

Fu nel 1764 che De Mura eseguì quella tela densa di esortazioni mondane che è l'*Allegoria della Pudicizia* per la sala della Primavera nella reggia di Caserta, servita poi da modello per l'omonimo arazzo, ora nella reggia di Napoli: Imene appare sfolgorante nella sua prestanta fisica, a fianco alla Pudicizia che non lo degna d'uno sguardo; ed anche qui sottilmente si intravede la presenza di quell'Eros che è stato più volte disconosciuto al De Mura e che, invece, al momento opportuno, egli ben sapeva implicare nel contesto della composizione, magari in forma subordinata.

Nel 1765 dipinse, per la cappella Carmignano, in S. Lorenzo Maggiore, l'*Angelo custode*; tela che svolse un nuovo schema, a cominciare dalla posizione obliqua del grande angelo femminile, che dà la mano al bambino ignudo, in una componente cromatica che si accentua nei bagliori delle ali. L'opera occupa un posto a parte nella produzione dell'artista maturo, che volle qui, in qualche modo, allontanarsi dalle sue visioni consuete. Si sente persino qualche lontana reminiscenza caravaggesca nell'angelo che occupa la maggior parte dello spazio (fig. 17).

Nel 1767, anno in cui vi fu un'eruzione del Vesuvio particolarmente calamitosa, ebbe luogo l'espulsione da Napoli di circa trecento gesuiti per conto dei quali, alcuni anni prima, De Mura aveva eseguito *La Vergine con i due S. Luigi* per l'altare maggiore del Gesù Vecchio; inoltre, aveva affrescato alcuni ambienti nei palazzi Berio, Maddaloni e Gravina. Il 20 giugno 1768 muore la moglie Anna d'Ebreù che, insieme alla figlia adottiva, tanti affanni gli aveva arrecato, per le «molte inquietudini non compatibili alla mia età ed alle mie applicazioni», essendo stato obbligato a concedere alla neonata della figlia adottiva migliaia di ducati «per solo amore della quiete tanto a me necessaria»³⁴. Anche nel 1768 concluse il rapporto ultra trentennale con la corte sabauda, inviando otto quadri come modelli per arazzi.

Nel 1770 dipinse la *Maddalena penitente*, per la quarta cappella a destra in S. Pietro ad Aram e, stanco per l'età e i relativi acciacchi, chiese di essere esonerato dall'incarico di direttore della Reale Accademia di Nudo. A questo periodo vanno datate le due tele: *S. Francesco di Sales indica la regola a S. Margherita di Chantal* e *S. Filippo Neri abbraccia S. Francesco di Sales giovinetto*; entrambe nell'omonima cappella dei Girolamini. Vi si vede come egli, anche senza impiantare una composizione affollata, anzi restando all'essenziale, con due sole figure raggiunge effetti assai incisivi e determinanti per la resa di un sentimento e di una situazione specifica: un atto di amore pa-



11. F. DE MURA, *Ritratto del Duca di Savoia bambino* (part., 1742). Torino, palazzo reale.

terno (l'abbraccio) e la imposizione morale (la consegna della regola). Del resto, i quadri della cappella vicina, dipinti da Luca Giordano, presentano analoghi effetti pittorici.

L'ultimo suo autentico capolavoro fu, senza dubbio, *Il Martirio di S. Placido* – esempio di nobile semplicità e pacata grandezza – dipinto per l'altare dei principi di S. Angelo, nel transetto di S. Giorgio dei Genovesi, in cui è presente ancora di più quella sua impalpabile atmosfera mattinata, fra azzurrina e per-



12. F. DE MURA, *Donna guerriera combatte il leone* (1758). Torino, palazzo reale.

lacea³⁵. Seppure il primo a saltare agli occhi è il boia robusto che sta per calare sul capo dell'estatico Placido l'argentea scimitarra, tutta la calcolata sapienza compositiva della scena si concentra nel prestante cavaliere dalle piume celesti, che in groppa ad un cavallo bianco, ordina l'esecuzione del martirio. Anche qui si ritrova un delicato equilibrio cromatico di cilestri, rosati, blu intensi, grigi argentei, gialli antichi, neri cenere e bianchi nivei.

La musicale intensità cromatica e rappresentativa di questa tela si lega suggestivamente alla presenza, a Napoli, proprio in quei giorni (vi risiedette col padre Leopold, dal 14 maggio al 25 giugno del 1771) del sedicenne Mozart, che suonò in più di un'occasione, in consenso di spirito con la eccellente scuola nostrana³⁶.

Per quanto concerne poi l'estrema levità coloristica, è legittima l'ipotesi che per la sua posizione privilegiata di pittore di Carlo di Borbone (già dal 1738 e forse prima), nonché, in seguito, di direttore dell'Accademia reale di nudo, egli abbia avuto la possibilità, in quegli anni, di osservare da vicino le prime pitture che venivano alla luce in Pompei, cogliendo stimoli dalle finezze cromatiche di quelle antiche pitture.

Era quello il tempo in cui il Vanvitelli, ammiratore del Poussin, pur non essendo prodigo di lodi per gli artisti suoi contemporanei – soprattutto se napoletani – lealmente dichiarò³⁷ che «il migliore di tutti li pittori che presentemente sono a Napoli, egli è don Francesco di Muro».

Il grande architetto aveva colto nel segno, nonostante l'intenso adoperarsi dei vari demuriani: Mondo, Diano, Starace Franchis e Bardellino, già assoldati per le decorazioni a Caserta. Il giudizio sull'opera dei



13. F. DE MURA, *Allegoria* (1758). Torino, palazzo reale.



14. F. DE MURA, *Allegoria* (1758). Torino, palazzo reale.

quali spettò, comunque, al De Mura medesimo, come si legge nel testamento del maestro, che parla di un compenso per questa sua consulenza e supervisione.

Si deve ammettere, però, che da questo momento (1772-73) è innegabile uno scadimento generale della sua pittura; scadimento dovuto a molteplici ragioni: alla vecchiezza, ai dispiaceri familiari, alla illimitata solitudine di cui soffriva, alla partecipazione esecutiva di scolari non sempre all'altezza. Eppure non mancano mai, qua e là, furtivi guizzi e scintille di ancora pregevoli squarci pittorici, come nel *S. Francesco d'Assisi che implora la Vergine e Gesù Cristo* per l'altare maggiore di S. Francesco degli Scarioni (1773), dove egli ripropone certe modulazioni già svolte nella grande tela per l'altare maggiore di S. Chiara, massimamente per il S. Francesco. C'è sempre l'invenzione, il brano magistrale che incanta; così i serti di rose della Porziuncola, stretti nelle dita di tre cherubini (più adatti a un *boudoir* che ad una pala d'altare), dalle tenere carni eburnee, tra cui spiccano due drappi, uno celeste e uno rosso che sembrano messi lì senza un particolare impegno ed invece costituiscono un elemento di calcolata elaborazione cromatica (celeste-avorio-rosa-rosso) che troverà poi un'ampia e generica volgarizzazione nei vari De Majo, Dell'Asta, Volpe ecc.

Nello stesso 1773 dipinse la *Pentecoste*, per l'altare maggiore della chiesa dello Spirito Santo; tela che, gigantesca per dimensioni, dilata al massimo il disegno e la colorazione, ma si inserisce perfettamente nel bianco scenografico dell'abside. Alla concezione della quale volle avvicinarsi, con risultati a mio giudizio ne-



15. F. DE MURA, *S. Benedetto adora la Vergine e il Bambino* (1759). Napoli, chiesa dei SS. Marcellino e Festo.

gativi, Francesco Celebrano, con *L'Assunzione* dipinta per il transetto della stessa chiesa; dimostrando così che, se pur a prima vista dava l'idea di esser facile, la pittura di De Mura, al contrario, era in realtà elaboratissima e irripetibile. L'anziano maestro, mettendo a frutto la sua cospicua esperienza di disegno e di colore, vi conseguì un risultato suggestivo, come sarà per il lineare e armonioso *S. Liborio che mostra il sasso* per l'omonima cappella in S. Nicola alla Carità e per il *S. Giovanni Nepomuceno* della cattedrale di Caiazzo, altro esempio di efficacia descrittiva e coloristica. Contemporaneamente al soggiorno napoletano di Jean Honoré Fragonard, che andava sempre più ammirando e scoprendo Luca Giordano soprattutto ai SS. Apostoli, di-

pinse la tela dei *Beati Burali d'Arezzo e Paolo Maronini*³⁸, in cui spicca la verità espressiva di Maria Burali, inginocchiata, che raccomanda al beato il bambino biondo, la dettagliata descrizione degli abiti, la dorata stoffa della gonna e dei merletti delle maniche. Ma non è più l'abbagliante magia di vent'anni prima.

Anche la sua estrema attività è dignitosa: dipingerà nel 1778 i *Tre martiri carmelitani* per l'ultima cappella a destra nella chiesa del Carmine maggiore, in cui a un disegno sempre equilibrato si unisce un insieme di tonalità mirabili; le variazioni cromatiche vi sono leggerissime e graduali, tanto da ottenere una perfetta fusione e produrre a prima vista, l'impressione di un monocromo. Pittura devozionale, sì, ma che sottolinea la profana bellezza di un angelo adolescente, in primo piano, reggente una mitria giallo-antico, mentre sembra scrutare l'astante. Opere, in cui, come s'è osservato, interviene a tempo «una misura, una sua eleganza, la capacità del colpo d'ala che talvolta per improvvise, imprevedibili illuminazioni vale a proiettare l'immagine in una rarefatta atmosfera di grazia istintiva, che è al passo con la temperie spirituale di quegli anni»³⁹.

I paesaggi con giuochi di putti, per l'alcova del re nella reggia di Caserta, terminati poco prima della morte – poiché ne parla nel terzo ed ultimo codicillo testamentario, dovendone ancora riscuotere il compenso⁴⁰ – furono da lui realizzati; non solo per preciso desiderio del re e del Vanvitelli, ma per conferire, col suo nome illustre, prestigio a tutta la decorazione pittorica del grande palazzo. Questi putti che giuocano a fare i re, a conferire onorificenze, a conversare entro paesaggi teneramente arcadici, pur nell'insorgenza del Neoclassico, formano la morbida, raffinata decorazione dei quattro sovrapporta. La quinta tela, un sovraspecchio, che è la più composita, sarebbe stata ancora degna del palazzo reale di Torino, con le sue anfore d'oro, dai ricchi manici come ricci di violino, col satiro a pancia in fuori che fa sberleffi⁴¹, le ceste di frutta e le nature morte, quell'anguria appena tagliata, quella zucca unita alle pesche ed alle pere ammucchiate – vero campionario di verità naturale – dinanzi ad un paesaggio serotino, denso di evocazioni: tele dipinte quando era ultraottantenne, nel 1780 od oltre. Si rifletta, infine, sul fatto che, per quanto concerne le nature morte di frutta, queste di De Mura rappresentano un'eccezionalità nel panorama napoletano del secolo che, come si sa, in questo genere, poco o quasi nulla ha dato.

E, certo, sospinto dalla sua vena pittorica e dalla sua sensibilità poetica, dipinse sino alla fine⁴², come dimostrano *l'Estasi di S. Rocco* e la *S. Chiara*, abboz-

zata e incompiuta, al Pio Monte. Ma sulla base di quella sua fedele e mirabile coerenza, condotta sino agli estremi della vita, risulta chiaro che ciò che rende universale la sua pittura, è proprio quel suo così genuino e lieto rappresentare il mondo; con colori indimenticabili, quasi con i ritmi di una danza ininterrotta e soave, che costituirono la sua inconfondibile visione del mondo.

VINCENZO RIZZO

DOCUMENTI INEDITI
SU FRANCESCO DE MURA

1. - A.S.B.N., Banco del SS. Salvatore, Giornale di Cassa, Matr. 852, 5 dicembre 1729, p. 312 retro:

«Al Padre Gio. Batt. Lionetto, ducati 56 e per esso a Francesco di Muro, a compimento di 100, a saldo e final pagamento della pittura fatta dal medesimo nella Cappella, Cuppolino et angoletti avanti la Cappella del glorioso S. Nicola nella loro Chiesa con dichiarazione che resta interamente soddisfatto e detto pagamento lo fa in nome e parte della loro Chiesa e Casa di S. Nicolò dei Padri Pii Operai in Strada Toledo, e di suo proprio denaro e per esso a Francesco De Zangario».



16. F. DE MURA, *Adorazione durante la fuga in Egitto* (1760-1765 c.). Napoli, coll. V. Catello.



17. F. DE MURA, *L'angelo custode* (part.; 1765). Napoli, chiesa di S. Lorenzo maggiore.

2. - A.S.B.N., Banco del SS. Salvatore, Giornale di Cassa, Matr. 868, 9 settembre 1730, p. 143:

«Al P.F. Gio. Ant. Sepes Can. Generale di Terra Santa, ducati 150 e per esso a Francesco Della Mura, a conto per lavorarli quindici quadri, che il medesimo deve dipingerli, per li Santi Luoghi di Gierusalemme per la nota da esso consegnateli e fatta in sua presenza e sono cioè dei medesimi cinque, e sette con Misterii della Passione di N.S. e altri sei dell'istessa misura coi Misteri della Vergine SS.ma, altri 2 di palmi tre e cinque col S. Cristoforo e un altro di palmi tre per sei con la Nascita di Nostro Signore, che sono al numero di quindici onde ducati 150 sono a conto di 558 prezzo tra loro convenuto et aggiustato e benché detti quadri ne pretendeva D. Francesco ducati 750, nulla di manco vedendo servire detti quadri per li Santi Luoghi di Gierusalemme, have rilassato per elemosina ducati 200 a detti S. Luoghi e si è il medesimo Francesco convenuto e contentato di 550 ducati».

3. - A.S.B.N., 18 gennaio 1746, Banco dello Spirito Santo:

«Ducati sessanta pagherete al signor Gaetano Janni, dite sono per la terza maturata di quattro di questo mese di Gennaro mille settecento quaranta sei per causa dell'affitto tengo dell'ultimo appartamento grande della sua casa palaziata sita in questa Città alla Strada di Chiaja, alla regione di docati cento ottanta l'anno, tale affitto termine a 4

del veniente mese di maggio di quest'anno mille settecento quaranta sei... firmato D. Francesco de Mura».

4. - A.S.B.N., Banco dei Poveri, Giornale di Cassa, Matr. 1416, 30 aprile 1750:

«A Filippo Mezzafede, ducati 12 e per esso a Francesco Del Giudice per la spesa di cere rosse e fatiche fatte dal medesimo per il modello del Triunfo in argento doverà formarsi giusto il disegno fatto dal magnifico pittore Francesco La Mura per il regalo da farsi nel venturo maggio a Sua Maestà Dio Guardi per Don Pietro Guido Sersale Regio Portolano, giusto lo stabilito dell'Ecc.ma Piazza nel 1741».

5. - A.S.B.N., Banco di S. Giacomo, Giornale di Cassa, Matr. 1143, 28 settembre 1750, p. 853:

«A D. Gennaro di Nocera, ducati 50 e per esso ad Antonio Sapio per altritanti, e per esso al pittore don Francesco Di Mura a compimento di 200 ducati atteso che li altri li ha ricevuti per contanti e sono per caparra di uno delli due quadri deve fare per la real Chiesa dell'Ave Grazia Piena della città di Capua, e propriamente al cappellone sotto la cupola a man destra dell'Altare maggiore col Mistero della Sacra Cena e l'altro sarà la Visitazione di Maria Vergine a Santa Elisabetta».

6. - A.S.B.N., Banco di S. Giacomo, Giornale di Cassa, Matr. 1168, 29 ottobre 1751, p. 389:

«Ad Ant. M. Palomba, ducati 213 e per esso a Domenico Palomba e figli per altritanti, e per esso a Francesco La Mura, disse sono per due terze maturate alli 22 agosto 1751 per l'anni trecento-venti, che da loro se li pagano per il capitale delli ottomila ducati da loro dovutoli per il resto d'istromento di mutuo di ventimila rogato a 14 agosto 1749 per notar Gennaro Tarantino di Napoli, il suddetto di restante la restituzione da loro fatta a detto D. Francesco, di i2mo a conto con tutte le terze decorsa come dall'atti presso il suddetto notaro Tarantino li restassero dove dalli detti 8.000 di capitale e con il presente pagamento resta soddisfatto».

7. - A.S.B.N., Banco di S. Giacomo, Giornale di Cassa, Matr. 1168, 29 ottobre 1751, p. 389:

«A D. Antonio M. Palomba, ducati 106.3.6 e per esso a D. Francesco La Mura e sono per due terze maturate a 22 settembre 1751 per causa delli annui centosessanta che da esso in esecuzione di decreto della Regia Generale Udienza dell'Esercito furono con patto di re-trovedere quantunque venduti per detto D. Francesco per capitale di 4.000 al quattro per cento e da detto D. Francesco delegati pagarsi a Donna Grazia De Ferdinando, oggi D. Grazia La Mura, come Figlia adottiva del medesimo da doversi però fare deposito. in detta Regia General Udienza dell'Esercito come dall'istromento sotto a 23 settembre 1747, per notar Gennaro Tarantino di Napoli al quale da esso sono fatti vari depositi in detta Regia Generale Udienza, die varie annate, e terze, per causa di detti 160 annui a tenore dell'obbligo fattone nel citato istromento pure essendo cessate le controversie restavano in detta Regia Generale Udienza tre detto D. Francesco e Gio. Antonio Severino Suarez Valdeparez marito di detta Donna Grazia a cui seguì decreto di

detta Regia Udienza e la suddetta D. Grazia, comunemente convenute e terminate dette controversie».

8. - A.S.B.N., Banco della Pietà, Giornale di Cassa, Matr. 2147, 3 settembre 1759:

«Al nostro Monte della Pietà, ducati 300 e per esso a Francesco Di Mura, giusta conclusione del 16 agosto 1759, in picciola riconoscenza e prezzo di due ovati, ciascuno di palmi quattro alto e tre largo, dipinti di sua eccellente mano e situati per ornamento nella stanza dell'Udienza di questo pio luogo, in uno dei quali ovati si simboleggia la Pietà sotto la figura della Sicurezza Pubblica vestita d'Armi bianche col Genio del Banco, che le mostra le chiavi d'oro, ed il Grifone custode del Tesoro, e con un ara fumante in segno di riporre in Dio tutta la sicurezza del motto *Tutior et Vietate Securitas Publica*. E nell'altro, ovato si esprime la Pietà stessa sotto sembiante della Disciplina, sopra gli ufficiali subalterni minacciante con la sferza una fanciulla, ch'erra leggendo, ed un fascetto di memoriali di accuse, e nei due lati del quadro un albero di limone ed una pianta di assenzio, entrambi ingrati al palato ed utili allo stomaco, per simboleggiare la Dispiacenza ed il frutto della correzione o sia Disciplina col motto *Qua sine dilabitur Pietas*, restando con detto pagamento interamente il detto Don Francesco soddisfatto per detta causa. E per lui ad Angelo Monticelli per altritanti».

9. - A.S.B.N., Banco di S. Maria della Pietà, Giornale di Cassa, Matr. 2155, 29 febbraio 1760:

«Al Nostro Monte della Pietà, ducati 50 e per esso a Francesco De Mura, con polizza del 5 febbraio corrente, per un semplice fiore per un ovato di palmi 4 alto, e palmi 2 di largo, dipinto di Sua Eccellente Mano contenente il ritratto della Maestà del Re Ferdinando IV Nostro Signore Dio Guardi, servito per la stanza dell'Udienza del nostro Sacro Monte, giusta la certifica è in dorso, e per lui a Don Nicola Mensele».

DOCUMENTI INEDITI SU PITTORI DEMURIANI ED ALTRI

10. - A.S.B.N., Banco del SS. Salvatore, Giornale di Cassa, Matr. 1397, 18 settembre 1758, p. 137 retro:

«Al Duca di Casacalenda ducati 30 a Pietro Bardellino, valuta di un quadro fatto per la Cappella del suo Casino di Resina e resta soddisfatto senza dovere altro a consegnare».

11. - A.S.B.N., Banco del SS. Salvatore, Giornale di Cassa, Matr. 1419, 26 ottobre 1759, p. 240:

«A Giuseppe Maselli ducati 100 e per esso a Francesco, Pietro e Giovanni Battista Bardellino, fratelli e maestro Carmine Coppola fabbricatore a compimento di 300, e tutti sono in conto di quelli devono conseguire dal maestro d'atti D. Gennaro Bottis, per causa delle fabbriche, lavori di legnami, ferri, pitture, piperni, ferramenti ed ogni altro fatto nelle case di detto Bottis site da sotto il giardino di Montecalvario a tenore dell'istromento rogato per no-

tar Gennaro Gioia, e con firma di Francesco e Pietro Bardellino».

12. - A.S.B.N., Banco di S. Giacomo, Giornale di Cassa, Matr. 1453, 11 agosto 1759, p. 84 retro:

«A D. Are. di S. Carlo ducati 20 e per esso a Pietro Bardellino a compimento di 40 a saldo e prezzo di un nuovo quadro dal medesimo fatto e consigliatili con l'Immagine della SS. Vergine e S. Nicola di Bari e S. Gaetano che dovrà situarsi nella nuova cappella edificata nella chiesa arcipretale della Rocca Pepirozzi».

13. - A.S.B.N., Banco del Popolo, Matr. 1848, Giornale di Cassa, 20 ottobre 1767, p. 374:

«Al Principe di Torella ducati 30 a Pietro Bardellino pittore e sono a compimento di 147 a conto di 215 prezzo convenuto della pittura dei quadri della portantina e dei quadri istoriati che sono in potere della Duchessa sua Madre cioè di un ovato della Madonna col Bambino alla testa del letto e di un ritratto del Re restando perciò a conseguire altri ducati 31 a saldo e final pagamento».

14. - A.S.B.N., Banco di S. Maria del Popolo, Giornale di Cassa, Matr. 2532, 1 settembre 1792, p. 27:

«AD. Carlo Antonio De Rosa ducati 550 a 24 marzo 1792. li paga a D. Pietro Bardellino a compimento di 1100 ducati atteso li altri mancanti 550 li ha ricevuti dal medesimo nostro Banco, prezzo con noi convenuto di un quadro dal medesimo Bardellino dipinto dinotante la Vergine SS.ma con corteggio di Santi sotto il titolo della Venerabile Congregazione dell'Oratorio di Napoli e dalla chiesa della medesima situato detto quadro nell'Altare maggiore di detta chiesa e resta detto Bardellino soddisfatto e con autentica di Giacomo Bardellino di Napoli».

15. - A.S.B.N., Banco di S. Eligio, Giornale di Cassa, Matr. 1346, 28 settembre 1758:

«A Scipione Manzo, ducati 200 a Giacomo Cestaro a compimento di 240, e sono il convenuto prezzo delli 2 quadri fatti fare laterali alla Cona dell'Altare maggiore nella Chiesa del Conservatorio dell'Arte della Seta, giusta il convenuto con istromento stipulato per notar Francesco Maria Castellano di Napoli e l'altri 40 se li pagano più del convenuto per conclusione fatta dalli Consoli e Governatori attesa la promessa che se li fece che riuscendoli li detti quadri di soddisfazione del Governo, se li sarebbe pagata altra somma per tele e colori, essendo li detti quadri riusciti d'intiera perfezione delli Governatori».

16. - A.S.B.N., Banco del SS. Salvatore, Giornale di Cassa, Matr. 1417, 5 ottobre 1759, p. 187:

«Al Padre Giuseppe Maria Crepicelli ducati 12 a Giacinto Diano e sono per ultimo e final pagamento di 160 ducati... in cagione del quadro a fresco rappresentante La Delazione della miracolosa Immagine di S. Domenico in Soriano dipinto dallo stesso sopra la soffitta del coro di S. Pietro Martire, di questa Città, per il prezzo di 160, si stabilì sborsarseli subito che aveva egli terminato a perfezione il detto quadro et aveva egli consegnata la macchia dell'istesso, giusta istromento notar Aniello Ra-gola, al quale s'abbia relazione, e resta egli soddisfatto interamente tanto

del detto affresco fatto nella soffitta quanto degli altri due quadri collaterali del medesimo coro fatti già dall'istesso professore ad oglio sopra tela sin dall'anno passato a totale compimento di 160».

17. - A.S.B.N., Banco del SS. Salvatore, Giornale di Cassa, Matr. 869, io ottobre 1730, p. 199:

«Ad Antonio Spirito, ducati io e per esso a Nicola Cacciapuoti a soddisfazione di tutte le figure di chiaroscuro et ogni altro ha fatto nella Tribuna della Chiesa del Monastero del Giesù delle Monache di Napoli a Porta S. Gennaro».

18. - A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, Giornale di Cassa, Matr. 1291, 28 marzo 1735, pag. 236:

«AD. Ferdinando Vincenzo Spinelli Principe di Tarsia ducati 20 a Nicola Cacciapuoti pittore in conto di ducati 45 prezzo accordato per tutta l'opera di pittura ad olio delli 3 quadri grandi che vanno alla volta della galleria del quarto di basso del suo palazzo, da farsi detta pittura dalle sue mani della qualità e bontà migliore che lui sappia fare ed a disegno a suo gusto come altresì di tutti l'ovati di pitture ad olio di figure da farsi da lui su tutti li balconi di detta galleria similmente ad olio sopra stucco coll'imprimatura da farsi da lui, con lumeggiature d'oro che dovrà far detto Giovanni De Simone...».

19. - A.S.B.N., Banco di S. Maria del Popolo, Giornale di Cassa, Matr. 1079, 11 agosto 1735, p. 23:

«A Ferdinando Spinelli Principe di Tarsia ducati io a Nicola Cacciapuoti, e sono in conto delli tre quadri di pittura che sta facendo nella volta della galleria del quarto di basso del suo palazzo».

20. - A.S.B.N., Banco dei Poveri, Giornale di Cassa, Matr. 1182, 4 maggio 1735:

«Al Canonico D. Francesco De Martino ducati 6 e per esso a Nicola Cacciapuoti pittore e disse esserono in conto del quadro che il medesimo sta attualmente facendo per l'Altare maggiore della Chiesa del Venerabile Consiglio di S. Maria della Purificazione (o Glorificazione) e S. Gioacchino detto di Pontenuovo, il quale pagamento si fa in nome e conto del detto Conservatorio...».

21. - A.S.B.N., Banco del SS. Salvatore, Giornale di Cassa, Matr. 1000, 2 dicembre 1737, p. 322:

«AD. Ferdinando de Ferdinando, ducati io a Nicola Cacciapuoti pittore esserono per caparra di 2 quadri di palmi 11 ad oglio con l'Effigie di S. Luca e l'altro con L'Immacolata Concezione per il convenuto prezzo di 340 comprese le spese delle tele e dei colori da doversi ponere con l'oltramario».

22. - A.S.B.N., Banco di S. Giacomo, Giornale di Cassa, Matr. 925, 22 aprile 1740:

«A Filippo Falciatore ducati 55 e per esso a Nicola Cacciapuoti a compimento di ducati 140 per l'intiero prezzo di sue fatiche in abbozzare le figure, che sono nella lammia e mura della Congregazione del SS. Sacramento della Nazione Spagnuola, e con detto pagamento resta interamente soddisfatto».

23. - A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, Giornale di Cassa, Matr. 1542, 17 novembre 1749, p. 314:

«Ai Nostri di Banco dello Spirito Santo ducati io a Nicola Cacciapuoti, a compimento di ducati 70 a conto dell'opera di pittura e quadri sta facendo per ornamento delle stanze dell'udienza di nostra S. Casa».

24. - A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, Giornale di Cassa, Matr. 1542, 17 dicembre 1749, p. 418:

«Ai Nostri di Banco, a conto nuovo, ducati 15 a Nicola Cacciapuoti a compimento di 115, a conto dell'opera di pittura di figure da lui fatte nelle stanze dell'Udienza di Nostra Casa e Banco come anche dei ritratti che sta facendo della Maestà del Nostro Signore Dio Guardi».

25. - A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, Giornale di Cassa, Matr. 1566, 8 settembre 1750, p. 61:

«A Nicola Tagliacozzi Canale ducati 15 e per esso a Nicola Cacciapuoti pittore a compimento di ducati 40 atteso l'altri 25 l'ave ricevuti a saldo e final pagamento di tutti li lavori di pitture di figure fatte da detto Cacciapuoti nella casa di D. Carlo Denza sita nella sua Villa di Portici così per colori et ogni altro restando null'altro a pretendere».

26. - A.S.B.N., Banco di S. Giacomo, Giornale di Cassa, Matr. 1239, 17 settembre 1753, p. 290:

«Al Marchese di Liveri ducati 6 a Nicola Cacciapuoti pittore a compimento di ducati 92, a conto di quattro soffitte dipinte in quattro camere e di quella del Gabinetto del quarto nuovo del suo palazzo nella Terra di Liveri».

27. - A.S.B.N., Banco di S. Giacomo, Giornale di Cassa, Matr. 1487, n ottobre 1760, p. 352 retro:

«A Francesco Boucharlat, ducati 7 a D. Francesco Liani a compimento di 25 per l'importo d'un taglio di un abito di drappo di seta detto Monforte, lavorato color cenerico oscuro; e tutti i detti 25 ducati sono li medesimi che detto D. Francesio Liani ha pagati per conto di detto Boucharlat a Filippo de Grado per l'importo di un ramo colla figura s'incise di S. Raffael, d'accordo e convenuto per io prezzo di ducati 30».

28. - A.S.B.N., Banco di S. Giacomo, Giornale di Cassa, Matr. 1489, 17 settembre 1760, p. 117:

«A Francesco Espinosa, ducati 20 e per esso a Francesco Liani per l'importo di un quadro fattoli e per esso al Monastero di S. Maria della Speranza dei Padri Agostiniani Spagnoli».

29. - A.S.B.N., Banco del SS. Salvatore, Giornale di Cassa, Matr. 1548, 12 settembre 1765:

«Al Duca Don Domenico de Sangro, ducati 40 e per esso al pittore Francesco Liani a conto di tre ritratti interi di corpo misura palmi 7, e nove, rappresentanti la sua persona, un altro del fu suo fratello Don Nicola e l'altro di Don Placido dichiarando che solo il suo sta fatto e terminato, dovendo fare l'altri due poi aggiustare e pagare intieramente l'importo di tutti e tre i detti ritratti».

30. - A.S.B.N., Banco di S. Eligio, Giornale di Cassa, Matr. 1408, 1 settembre 1762:

«AD. Casimiro Porzio, ducati io e per lui al Cavaliere D. Giuseppe Bonito e sono per tanti dal medesimo spesi per far costruire una cassa di legno per custodia del quadro dallo stesso Bonito fatto per la chiesa del Conservatorio di

S. Maria della Misericordia del Piano di Sorrento, e ducati 80 per il legname dello stra-gallo e 3 per l'indoratura del medesimo».

31. - A.S.B.N., Banco della Pietà, Giornale di Cassa, Matr. 2147, 12 settembre 1759:

«A D. Antonio de Santis ducati 20 e per lui a Michele Foschini, a conto di 3 quadri di pittura da esso terminati per la chiesa dei PP. Minimi di Bonati, avendo avuto già con questo e due altri pagamenti da lui fattili, uno di ducati io e l'altro di ducati 30 in uno la somma di ducati 60 riportando col di più che fu convenuto avanti dell'opera a quanto fu da lui spiegato nella fede di credito di ducati io anche di questo Banco».

32. - A.S.B.N., Banco di S. Giacomo, Giornale di Cassa, Matr. 1425, 5 settembre 1759:

«Alli Governatori della casa Santa degli Incurabili, ducati 30 a Giovambattista Rossi, pittore di figure, in conto di 70, prezzo convenuto di un quadro ad oglio che sta facendo per la lamia della sacrestia nuovamente rifatta di stucco di quella S. Casa, con andare a suo carico il costo della tela che bisogna per il quadro suddetto».

33. - A.S.B.N., Banco del SS. Salvatore, Giornale di Cassa, Matr. 1420, 17 dicembre 1759, p- 494:

«Alli Deputati della Fabrica del Nuovo Sedile di Porto ducati 200 delli 2000 esistenti in nostro Banco loro pervenuti dal sig. D. Atanasio Piscopo per la causa e condizioni nella partita di nostro Banco e per loro a Giovanbattista Natali disse a conto di 500 per le pitture a fresco che il medesimo deve fare nel loro Sedile di Porto, così nel Soprasesto, come nelli pilastri, intercolumni, grossezza degli archi, tribuna, con prospettiva nel fondo; zoccoli ed impresa rappresentantino le Famiglie, nella metope del cornicione a dar di tinta tutta l'intera architettura di rilievo nella parte interna di esso Sedile il tutto con l'approvazione del loro Ingegnere Don Mario Gioffredo direttore dell'intera opera».

34. - A.S.B.N., Banco del SS. Salvatore, Giornale di Cassa, Matr. 1417, 15 dicembre 1759, p. 408 retro:

«Al Duca di Casacalenda, ducati 120 a Giovanbattista Natali a saldo di tutta la pittura d'ornamenti fatta nel primo quarto nobile della Galleria del loro palazzo sito a S. Domenico Maggiore e resta interamente soddisfatto».

35. - A.S.B.N., Banco del SS. Salvatore, Giornale di Cassa, Matr. 1417, 15 dicembre 1759, p. 408 retro:

«Al Duca di Casacalenda, ducati 50 a Giovanbattista Natali per haver dipinto a fresco la lamia della stanza da letto ossia alcova nel suo palazzo a S. Domenico maggiore».

36. - A.S.B.N., Banco del SS. Salvatore, Giornale di Cassa, Matr. 1417, 5 novembre 1759, P- 3^o9:

«Alli Governatori della Casa di Costantinopoli ducati 45 a Francesco Antonio Serio per sue fatiche fatte per riaver dipinto il quadro grande con l'effigie della Madonna del Rosario sita al cappellone di man destra dell'Altare maggiore di loro Chiesa avendo il medesimo a spese del Padre rettore di loro chiesa ricevuto il telaro».

37. - A.S.B.N., Banco del SS. Salvatore, Giornale di Cassa, Matr. 1438, 9 agosto 1756, p. 41 retro:

«A Tomaso Giannettasio ducati 12 ad Evangelista Schiano pittore per l'accomodo a 4 quadri nella Congregazione del SS. Rosario eretta nel Monastero di S. Pietro Martire».

38. - A.S.B.N., Banco SS. Salvatore, Giornale di Cassa, Matr. 1398, 20 settembre 1758, p. 150 retro:

«A D. Giuseppe Majulli ducati 100 a Gaetano Magri a compimento di 550 a conto delle pitture della galleria ed altro che sta facendo nel palazzo di Portici nel largo detto Villapalma del Principe della Riccia d'ordine e proprio denaro del quale da esso se li fa detto pagamento».

39. - A.S.B.N., Banco di S. Maria del Popolo, Giornale di Cassa, Matr. 1093, 30 ottobre 1736, p. 211:

«Al Monastero della SS. Trinità delle Monache ducati 20 con conferma di Suor Anna Matilde Caprocecco, Abbadessa al pittore Filippo Falcioratore a conto delle picture fatte e faciende nelli due laterali dell'Altare Maggiore della loro Chiesa della Trinità delle Monache».

40. - A.S.B.N., Banco di S. Maria del Popolo, Giornale di Cassa, Matr. 1093, 22 novembre 1736, p. 261:

«A D. Giuseppe De Guevara ducati 200 e per esso a Santi Cirillo a compimento di 950 atteso l'altri 750 l'ha ricevuti in più volte in diverse altre maniere e detti 950 se li pagano in conto di ducati 1500 che doverà conseguire da essa Venerabile Casa di S. Paolo per la pittura che deve fare al quadro grande sopra la Porta maggiore di questa Chiesa di S. Paolo e delli sedici quadri sopra gli archi così della nave maggiore come della Croce di essa loro Chiesa, in conformità dell'obbligo fattone con pubblico istromento rogato per notar Ignazio Buonanno a 28 marzo 1736».

41. - A.S.B.N., Banco di S. Maria del Popolo, Giornale di Cassa, Matr. 1093, 12 novembre 1736, p. 237:

«A Giuseppe De Guevara, ducati 12 e per esso da Alessio Mosca disse pagarli per diversi legnami serviti per l'annito della Chiesa fatta per il pittore Santi Cirillo, quale legname e notato in foglio a parte restando con detto pagamento soddisfatto».

42. - A.S.B.N., Banco della Pietà, Giornale di Cassa, Matr. 2112, 5 ottobre 1757:

«Alli Governatori della Venerabile Congregazione di S. Matteo Maggiore al Lavinaio, ducati 20 e per essi ad Antonio Sarnelli virtuoso dipintore, a compimento di 30 per tanti convenuti pagarseli per la formazione di un quadro di palmi io e 6 rappresentante Maria SS.ma Assunta in Cielo fatto per l'altare della loro venerabile congregazione secondo il suo disegno e di già consegnato e situato all'altare a 13 agosto 1757».

43. - A.S.B.N., Banco di S. Eligio, Giornale di Cassa, Matr. 1124, 20 dicembre 1743:

«A Domenico Antonio Vaccaro, ducati 15 e per lui a Cristofaro Amitrano Ricciardi disse sono a conto della stampa del libro intitolato Vite dei Pittori, Scoltori et Architetti napoletani, cominciato a stampare dal fu Francesco Ricciardi nella sua stamperia, e per la quale stampa si è da lui a Ludovico Pagliarini contribuito altra summa in più volte, come anche al detto quondam Francesco Ricciardi,

secondo appare dalle polizze contribuite e secondo la convenzione fatta nell'Albarano al quale si rimette in omnibus».

44. - A.S.B.N., Banco di S. Eligio, Giornale di Cassa, Matr. 1149, 17 dicembre 1745:

«A Domenico Antonio Vaccaro ducati 8 e con firme di D. Alfonso, don Andrea, don Ferdinando, don Lorenzo e Don Ludovico Vaccaro, come li medesimi sono figli et eredi universali del suddetto quondam Don Domenico Antonio Vaccaro fu loro Padre».

¹ B. DE DOMINICI, *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-1744, III voi., p. 705.

Avendo già trattato criticamente della pittura giovanile di De Mura (cfr. *L'opera giovanile di Francesco De Mura*, in «Napoli nobilissima», vol. XVII, fase. Ili, maggio-giugno 1978, pp. 93-113) mi è sembrato doveroso, onde completare la disamina, – e sollecitato dalle opere esposte a cura dello Spinosa alla «Mostra della Civiltà del Settecento», – leggere più approfonditamente anche l'opera della sua maturità, con particolare riguardo alle opere inedite o comunque poco conosciute. Il corredo di nuovi documenti, venuti alla luce recentemente, permette inoltre di correggere varie datazioni errate. Tale messa a punto è dovuta all'insopprimibile necessità storica e culturale, ma anche all'intento di onorare la memoria del grande pittore del quale, tra due anni, e cioè nell'agosto 1982, si compiranno i duecento anni dalla morte.

² F. BOLOGNA, *Le arti figurative*, in «Settecento napoletano», Torino 1962, p. 76.

Segnalo, nel salone delle feste di palazzo Marigliano, due tele rettangolari, rappresentanti *Giuochi di putti in un paesaggio*, assai annerite e degne di restauro, che, a mio avviso vanno assegnate anche alla mano di De Mura, avendo riscontrato in esse i caratteri peculiari del maestro. Nell'annessa cappellina o sacrestia, alcuni putti sorreggenti simboli della Passione, dipinti su legno, non sempre facilmente leggibili, fanno anche pensare alla mano di Francesco.

³ A. GRISERI, *Francesco De Mura fra le corti di Napoli, Madrid e Torino*, in «Paragone», n. 155, 1962, p. 35. Inoltre, ibidem, p. 35: «L'insieme delle opere torinesi che colpiscono il Lanzi, il quale ne parla nel capitolo della scuola di Napoli come di un momento essenziale nell'attività del De Mura, conta alcuni brani di primaria importanza per un preciso risarcimento, e qui vanno subito ricordate, anche se di tempo inoltrato, le sovrapposte di Palazzo Chiabrese, ma in particolare le volte di Palazzo Reale. *Quivi appare un'ambientazione a cielo e a lume vero*, come se ne dipingevano poche in quegli anni; e l'ampiezza del taglio paesistico andò man mano crescendo, fino a raggiungere, nelle ultime sale, un'importanza decisiva per la pittura di quegli anni, non solo a Torino». Cfr. anche R. CAUSA, *Opere d'arte al Pio Monte della Misericordia*, Napoli 1970, p. 73 e sgg.

⁴ A. GRISERI, *Ibidem*, p. 38: «... con una verve che si atteggiava a nuova compostezza anche se era piuttosto l'aspetto naturalistico a sostenere le sorti di questa nuova scenografia».

⁵ *Ibidem*, p. 38.

⁶ *Ibidem*, p. 35.

⁷ *Ibidem*, p. 40.

⁸ *Ibidem*, p. 42: «... tanto che si potrebbe applicare al De Mura il commento del Lanzi per le 'sete vere' del Subleyras».

⁹ M. VOLPI, *Corrado Giaquinto e alcuni aspetti della cultura figurativa del '700 in Italia*, in «Bollettino d'Arte», 1958, p. 278.

¹⁰ V. RIZZO, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino* (I), in «Napoli nobilissima», XVIII, fase. II, marzo-aprile 1979, pp. 41-61 e XVIII, fase. IV, luglio-agosto 1979, pp. 133-147. G. BORRELLI, *Sanmartino scultore per il presepe napoletano*, Napoli 1966, p. 83. G. BORRELLI, *27 presepe napoletano*, Napoli 1970, p. 229.

¹¹ N. SPINOSA, in *Catalogo Civiltà del '700 a Napoli (1734-1799)*, Firenze 1979, p. 198; N. SPINOSA, *La pittura del '700*, in «La voce della Campania», anno VIII, n. 2, gennaio 1980, p. 460 e sgg.

¹² A. GRISERI, *Ibidem*, p. 35. Cfr. anche: A. GRISERI, *Le metamorfosi del Barocco*, Torino 1967, p. 248; A. GRISERI, catalogo della *Mostra del barocco piemontese*, premessa, Torino 1963, p. 14.

¹³ Si confrontino gli armoniosi e naturalissimi cavalli del De Mura con quelli sempre innaturali e disarmonici di Giaquinto, che presentano teste troppo piccole (e inespressive) rispetto al corpo, come risulta evidente nelle opere di Giaquinto esposte alla reggia di Capodimonte, per la «Mostra della Civiltà del '700 a Napoli».

¹⁴ C. N. COCHIN, *Voyage d'Italie*, t. I, Paris 1758, p. 165.

¹⁵ N. SPINOSA, *Catalogo della mostra della Civiltà del '700 a Napoli*, cit., p. 138.

¹⁶ *Ibidem*, p. 138.

¹⁷ *Ibidem*, p. 198.

¹⁸ *Ibidem*, p. 198.

¹⁹ N. SPINOSA, *La pittura napoletana da Carlo a Ferdinando IV di Borbone*, in «Storia di Napoli», voi. VIII, Napoli 1971, p. 470.

²⁰ M. LEVEY, *Rococò to Revolution*, London 1966, pp. 14-26; SOAVIZZI FERRARI, *Luca Giordano*, Napoli 1966, voi. I; F. BOLOGNA, *Francesco Solimena*, 1957.

²¹ Circa i capricciosi ornamenti rococò che contornano le pitture di De Mura, nella volta della Nuziatella, sono in grado di rivelare il nome del pittore ornamentista che li eseguì: Tomase Zini (attivo, per i documenti fin'oggi da me ritrovati, dal 1750 al 1759) il quale ricevette, nell'agosto 1751, ducati 225 più altri ducati 25 per fatiche straordinarie.

Si segnala, inoltre, il bel bozzetto dell'allegoria della *Carità*, di collezione privata napoletana, che rivela la squisitezza pittorica ed il possesso del senso del colore e della ricerca dell'immagine vista nella luce.

²² Bisogna andare nella chiesa della Nunziatella a Pizzofalcone nelle ore del mattino delle giornate di estate o di primavera, quando il sole è al massimo grado di splendore, per rendersi conto di quei colori luminosi che piovono sugli occhi, in un abbaglio decorativo che è realmente unico nel suo genere.

²³ E. ENGASS, *Francesco De Mura alla Nunziatella*, in «Boll. d'Arte», aprile-giugno 1964, pp. 136 e sgg.

²⁴ R. CAUSA, *Opera d'arte al Pio Monte...*, p. 71.

²⁵ Cfr. V. RIZZO, *Sculture inedite di D. A. Vaccaro...*, in «Napoli nobilissima», XVIII, fase. II, marzo-aprile 1979, pp. 41-61 e XVIII, fase. IV, luglio-agosto 1979, pp. 133-147.

²⁶ N. SPINOSA, catalogo della «Mostra...», p. 200: giustamente Io Spinosa lo definisce: «splendido ritratto della avanzata maturità, intenso ed elegante quanto e forse più di un ritratto del Battoni degli stessi anni».

²⁷ N. SPINOSA, *A propos d'un tableau de Francesco de Mura au Louvre*, in «Revue du Louvre», nouvelles acquisitions, 1976, p. 372.

²⁸ N. SPINOSA, *La pittura nap. da Carlo a...*, p. 518: basterebbero due soli esempi per respingere l'asserzione dello Spinosa, secondo la quale De Mura dopo il 1750 fosse assente di spirito di verità fisionomica e psicologica: il ritratto del Card. Sersale del 1756 e quello di Maria Burali d'Arezzo ai SS. Apostoli, che è degli anni seguenti al 1770.

²⁹ N. SPINOSA, *La pittura nap. da Carlo a...*, p. 474.

³⁰ R. CAUSA, *Opere d'arte al Pio Monte...*, p. 77.

³¹ Cfr. B. DE DOMINICI, *Vite dei pittori...*, voi. III, 1744, pp. 636-637: «Molte opere del Solimena son pubblicate a Stampa, e molti suoi disegni sono nei frontespizi di varj libri, e in questi giorni siamo stati ragguagliati di alcune opere sue incise a Londra da famoso bolino, e delle quali si farà diligenza di più distinta notizia, ma la migliore stampa fatta in Napoli è quella del S. Guglielmo da Vercelli, incisa sotto la sua direzione in foglio imperiale da Giuseppe Magliari, figliuolo di Andrea, che assai meglio del Padre intagliava, e che la morte avara rapì nel più bel fiore degli anni suoi, quando da lui speravano i professori veder incise altre belle opere del Solimena; giacché per mala sorte non ha Napoli avuto intagliatore in rame di gran valore, che l'opere più insigni avesse dato alla luce; per la qual cosa vedendo egli, che molti desideravano vedere in stampa l'opere sue, ha fatto venire a sue spese il Virtuoso Monsieur Pierre Gaultier dalla città di Parigi...».

³² Essendo chiusa la chiesa dell'Annunziata a Caiazzo, dove la vide già il Ceci, repertandola, la tela dell'*Annunciazione* è stata trasportata in un ambiente della sacrestia della cattedrale di Caiazzo.

³³ Per ragguagli sulla peste del 1764 v. P. COLLETTA, *Storia del Reame di Napoli*.

³⁴ Archivio storico del Pio Monte della Misericordia, mano scritto del testamento del pittore Francesco De Mura, (con codicillo del 16 luglio 1782), p. 12 retro e 13.

³⁵ Atmosfera azzurrina e perlacea come resa nelle sovrapposte con le *Storie di Alessandro*, per il palazzo reale di Torino, e come doveva essere anche nel *Trionfo di Bacco e Arianna*, tela perduta, già a Berlino nel Kaiser Friedrich Museum (riprodotta dallo Spinosa in *La pittura del '700*, «La voce della Campania», cit., p. 461); atmosfera che, nel 1778, Giacinto Diano riproporrà *teiquel* in una delle tele per l'abside dei Pellegrini, quella rappresentante *S. Filippo e i confratelli che alleviano le sofferenze dei malati*.

³⁶ Wolfgang Amadeus Mozart suonò in S. Maria della Pietà dei Turchini (o nel maggio o nel giugno 1771), che è di fronte alla chiesa di S. Giorgio dei Genovesi a non più di dieci metri di distanza. A quell'epoca, alla Pietà dei Turchini, già era stata issata la tela del maestro, sopra l'altare del cappellone che era proprietà della famiglia dei principi S. Angelo, come è indicato nella datazione alla base della colonna dell'altare, e può darsi che Mozart vi si sia recato, per ammirare la pittura del De Mura, per gli innegabili motivi delle *Wahlverwandschaften*.

³⁷ N. SPINOSA, *Luigi Vanvitelli e i pittori attivi a Napoli nella seconda metà del Settecento: Lettere e documenti inediti*, in «Storia dell'Arte», Firenze, 14, 1972, p. 210: lettera del 3 settembre 1772.

³⁸ La tela è anch'essa nella chiosa napoletana dei SS. Apostoli, nella prima cappella a sinistra.

³⁹ R. CAUSA, *Opere d'arte al Pio Monte...*, p. 73.

⁴³ Cfr. 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), Napoli 1979, p. 229, doc. n. 12.

⁴¹ Questo vaso d'oro dipinto, col manico elaboratissimo costituito da un satiro a pancia in fuori in atto di far sberleffi, (in relazione al doc. n. 4), deve farci avere un'idea ben precisa di quanto elaborato fosse stato il modello per il *Trionfo* in argento composto per il re Carlo Borbone, per cui ebbe commissione del disegno preparatorio nell'anno 1750.

Si guardi, inoltre, al vaso d'oro ricoperto di allegorie rococò presente nel dipinto di collezione romana *Paride saetta Achille*, esposto alla reggia di Capodimonte per la «Mostra della Civiltà del '700 a Napoli».

⁴² Che egli dipingesse sino alla fine, è dichiarazione autobio-

grafica testimoniata dall'ultimo codicillo del testamento manoscritto custodito nell'Archivio storico del palazzo del Pio Monte della Misericordia recante la data del luglio 1782, cioè a un mese dalla morte, avvenuta il 19 agosto successivo.

Ho il dovere di ringraziare tutti gli studiosi e gli amici nonché i collezionisti che mi hanno aiutato nella ricerca e in particolar modo l'amico prof. Gennaro Borrelli, il prof. Roberto Pane e il prof. Anthony Blunt per la gentilezza di avermi dettagliatamente segnalato i De Mura che si trovano in Inghilterra.

Infine ringrazio l'ing. Elio Catello, il sig. Pucci ed Eduardo Nappi dell'A.S.B.N.

Elenco delle figure

L'opera giovanile di Francesco De Mura

- Fig. 1. - F. De Mura, *Immacolata* (1715-18 c.). Napoli, sacrestia della chiesa del Divino Amore.
- Fig. 2. - F. De Mura, *Madonna con Bambino e S. Domenico* (1718 c.). Bozzetto. Napoli, museo della Floridiana.
- Fig. 3. - F. De Mura, *S. Oronzo che predica* (1723 c.). Bozzetto. Napoli, sacrestia della cappella del Tesoro di S. Gennaro.
- Fig. 4. - F. De Mura, *S. Oronzo che predica* (1723 c.). Particolare del bozzetto. Napoli, sacrestia della cappella del Tesoro di S. Gennaro.
- Fig. 5. - F. De Mura, *Assunzione della Vergine* (1727 c.). Airola, sacrestia nuova nella chiesa dell'Annunziata.
- Fig. 6. - F. De Mura, *Compianto sul Cristo morto* (1727 Airola, sacrestia nuova nella chiesa dell'Annunziata.
- Fig. 7. - F. De Mura, *Adorazione dei pastori* (1727 c.). Airola, sacrestia nuova nella chiesa dell'Annunziata.
- Fig. 8. - F. De Mura, *Madonna con Bambino* (1725 c.). Napoli, coll., priv.
- Fig. 9. - G. Del Po, *Allegoria della Famiglia Carafa*. Incisione da un disegno di G. Del Po del 1691 in *Historia Geneal. della Famiglia Carafa* di B. Aldimari.
- Fig. 10. - F. De Mura, *Scena del Massimiano*. Incisione da un disegno di F. De Mura, nelle *Tragedie Cristiane* di A. Marchese, Napoli 1729.
- Fig. 11. - F. De Mura, *Adorazione dei Magi* (1731-32). Napoli, chiesa della Nunziatella.
- Fig. 12. - F. De Mura, *Predica di S. Bertario* (1731 c.). Bozzetto. Bologna, coll. priv.
- Fig. 13. - F. De Mura, *Martirio di S. Bertario* (1731 c.). Bozzetto. Bologna, coll. priv.
- Fig. 14. - F. De Mura, *Predica di S. Bertario* (1731 c.). Bozzetto, Bologna, coll. priv.
- Fig. 15 - *Gesù giovinetto nel tempio* (1739). Napoli, sala del Capitolo nella certosa di S. Martino
- Fig. 16. - F. De Mura, *Autoritratto* (1740 c.). Firenze, Uffizi.
- Fig. 17. - F. De Mura, *Achille Bambino* (1741). Torino, gabinetto delle miniature in palazzo reale.
- Fig. 18. - F. De Mura, *I giuochi olimpici* (1742). Torino, terza camera degli archivi in palazzo reale.
- Fig. 19. - F. De Mura, *Partenza di Teseo* (1742). Torino, terza camera degli archivi in palazzo reale.

Fig. 20. - F. De Mura, *Partenza di Teseo* (1742). Torino, terza camera degli archivi in palazzo reale.

Fig. 21. - F. De Mura, *Diana ed Endimione* (1740 c.). Napoli, museo della certosa di S. Martino.

Fig. 22. - F. De Mura, *Il sacrificio di Ifigenia*. New York, Rhode Island School of Design, Museum of Art.

La maturità di Francesco De Mura

- Fig. 1. - Giuseppe Magliari, *Estasi di S. Guglielmo da Vercelli* (part., 1710 c.), da Francesco Solimena.
- Fig. 2. - F. De Mura, *Astanti al lancio del giavellotto* (1743). Torino, palazzo reale, terza camera degli Archivi.
- Fig. 3. - F. De Mura, *S. Chiara mette in fuga i Saraceni col SS. Sacramento* (1746; distr.). Napoli, chiesa di S. Chiara.
- Fig. 4. - F. De Mura, *S. Chiara con santi nella gloria eucaristica* (1746-1748; distr.). Napoli, chiesa di S. Chiara.
- Fig. 5. - F. De Mura, *Gesù e la Maddalena in casa del fariseo* (part., 1746 c.). Napoli, coli. Catello-Pucci.
- Fig. 6. - F. De Mura, *Allegoria della Carità* (bozzetto, 1751). Napoli, coli. privata.
- Fig. 7. - F. De Mura, *Allegoria della Carità* (1751). Napoli, chiesa della Nunziatella.
- Fig. 8. - F. De Mura, *Salomone dirige l'edificazione del tempio* (1754; distr.). Napoli, chiesa di S. Chiara.
- Fig. 9. - F. De Mura, *Santi gesuiti invocano la SS. Vergine* (f. e d. 1758). Napoli, palazzo del Monte Manso di Scala.
- Fig. 10. - F. De Mura, *Putti* (1751). Napoli, chiesa della Nunziatella.
- Fig. 11. F. De Mura, *Ritratto del Duca di Savoia bambino* (part., 1742). Torino, palazzo reale.
- Fig. 12. F. De Mura, *Donna guerriera combatte il leone* (1758). Torino, palazzo reale.
- Fig. 13. F. De Mura, *Allegoria* (1758). Torino, palazzo reale.
- Fig. 14. F. De Mura, *Allegoria* (1758). Torino, palazzo reale.
- Fig. 15. F. De Mura, *S. Benedetto adora la Vergine e il Bambino* (1759). Napoli, chiesa dei SS. Marcellino e Festo.
- Fig. 16. F. De Mura, *Adorazione durante la fuga in Egitto* (1760-1765 e). Napoli, coli. V. Catello.
- Fig. 17. F. De Mura, *L'angelo custode* (part.; 1765). Napoli, chiesa di S. Lorenzo maggiore.

Elenco delle tavole

- Tav. 1 - *Adorazione dei pastori* - Napoli, Palazzo Reale
- Tav. 2 - *Allegoria delle virtù di Carlo di Borbone e Maria Amalia di Sassonia* - Napoli, Palazzo Reale
- Tav. 3 - *Assunzione di Maria* - Napoli, Museo di Capodimonte
- Tav. 4 - *Aurora e Titone* - Napoli, Museo di Capodimonte
- Tav. 5 - *San Benedetto accoglie Totila* - Napoli, Museo di Capodimonte
- Tav. 6 - *Selene e Endimione* - Napoli, Museo di S. Martino
- Tav. 7 - *Allegoria della Giustizia* - Napoli, Museo Duca di Martina
- Tav. 8 - *Allegoria della Mansuetudine* - Napoli, Museo Duca di Martina
- Tav. 9 - *Allegoria dell'Abbondanza* - Napoli, Museo Duca di Martina
- Tav. 10 - *Allegoria dell'Eucaristia* - Napoli, Museo Duca di Martina
- Tav. 11 - *Figure di ignudi* - Napoli, Museo Duca di Martina
- Tav. 12 - *Figure di ignudi* - Napoli, Museo Duca di Martina
- Tav. 13 - *Gloria di angeli* - Napoli, Museo Duca di Martina
- Tav. 14 - *Imeneo e la Pudicizia* - Napoli, Museo Duca di Martina
- Tav. 15 - *La Vergine appare a San Luigi Gonzaga* - Napoli, Museo Duca di Martina
- Tav. 16 - *Madonna col Bambino e San Filippo Neri* - Napoli, Museo Duca di Martina
- Tav. 17 - *Madonna del Rosario* - Napoli, Museo Duca di Martina
- Tav. 18 - *Rebecca al pozzo* - Napoli, Museo Duca di Martina
- Tav. 19 - *Riposo durante la fuga in Egitto* - Napoli, Museo Duca di Martina
- Tav. 20 - *Transito di San Giuseppe* - Napoli, Museo Duca di Martina
- Tav. 21 - *Aurora e Titone* - Napoli, Pinacoteca del Pio Monte della Misericordia
- Tav. 22 - *Gloria dei principi* - Napoli, Pinacoteca del Pio Monte della Misericordia
- Tav. 23 - *Gloria di San Giuseppe* - Napoli, Pinacoteca del Pio Monte della Misericordia
- Tav. 24 - *Gloria di Santi* - Napoli, Pinacoteca del Pio Monte della Misericordia
- Tav. 25 - *Maddalena penitente* - Napoli, Pinacoteca del Pio Monte della Misericordia
- Tav. 26 - *Sant'Agostino Cardioforo* - Napoli, Pinacoteca del Pio Monte della Misericordia
- Tav. 27 - *San Paolo eremita* - Napoli, Pinacoteca del Pio Monte della Misericordia
- Tav. 28 - *Scena di terrore* - Napoli, Pinacoteca del Pio Monte della Misericordia
- Tav. 29 - *Scena di terrore* - Napoli, Pinacoteca del Pio Monte della Misericordia
- Tav. 30 - *Visitazione* - Napoli, Pinacoteca del Pio Monte della Misericordia
- Tav. 31 - *Visitazione* - Napoli, Pinacoteca del Pio Monte della Misericordia
- Tav. 32 - *Allegoria della Pietà come Fortezza* - Napoli, Galleria di Palazzo Zevallos di Stigliano
- Tav. 33 - *Allegoria della Pietà come Generosità* - Napoli, Galleria di Palazzo Zevallos di Stigliano
- Tav. 34 - *Allegoria della Pietà come Innocenza* - Napoli, Galleria di Palazzo Zevallos di Stigliano
- Tav. 35 - *Allegoria della Pietà come Saggezza* - Napoli, Galleria di Palazzo Zevallos di Stigliano
- Tav. 36 - *Pannello di porta* - Napoli, Museo di Castelnuovo
- Tav. 37 - *Mosè salvato dalle acque* - Napoli, Istituto Pontano
- Tav. 38 - *Imeneo e la Pudicizia* - Caserta, Palazzo Reale
- Tav. 39 - *Estasi di San Francesco* - Montella, Museo di S. Francesco a Folloni
- Tav. 40 - *Madonna col Bambino* - Sorrento, Museo Correale
- Tav. 41 - attrib. - *San Vincenzo de' Paoli in gloria* - Bari, Pinacoteca Provinciale
- Tav. 42 - *Visitazione* - Bari, Pinacoteca Provinciale
- Tav. 43 - *Annunciazione* - Bari, Pinacoteca Provinciale
- Tav. 44 - *Apparizione del Crocifisso a Sant'Elisabetta d'Ungheria* - Foggia, Fondazione Banca del Monte
- Tav. 45 - *Cristo alla colonna* - Cosenza, Banca Carime
- Tav. 46 - *San Giovanni Battista* - Cosenza, Banca Carime

- Tav. 47 - *Cristo risana il cieco* - Cosenza, Galleria Nazionale
- Tav. 48 - *Giudizio di Salomone* - Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica
- Tav. 49 - *Ritratto di Vincenzo Caracciolo* - Palermo, Quadreria di Palazzo d'Orleans
- Tav. 50 - *La leggenda di Teseo* - Torino, Palazzo Reale
- Tav. 51 - *Adorazione dei Magi* - Napoli, Nunziatella
- Tav. 52 - *Assunzione della Vergine* - Napoli, Nunziatella
- Tav. 53 - *La Carità* - Napoli, Nunziatella
- Tav. 54 - *La Fede* - Napoli, Nunziatella
- Tav. 55 - *La Bontà* - Napoli, Nunziatella
- Tav. 56 - *La Divina Sapienza* - Napoli, Nunziatella
- Tav. 57 - *La Giustizia* - Napoli, Nunziatella
- Tav. 58 - *La Liberalità* - Napoli, Nunziatella
- Tav. 59 - *Puttini* - Napoli, Nunziatella
- Tav. 60 - *Vergine in gloria* - Napoli, Nunziatella
- Tav. 61 - *Predica di San Francesco Saverio* - Napoli, Nunziatella
- Tav. 62 - *Sant'Ignazio di Loyola che adora la Vergine* - Napoli, Nunziatella
- Tav. 63 - *Visione di San Benedetto* - Napoli, SS. Severino e Sossio
- Tav. 64 - *Miracolo di San Benedetto* - Napoli, SS. Severino e Sossio
- Tav. 65 - *San Benedetto accoglie Mauro e Placido* - Napoli, SS. Severino e Sossio
- Tav. 66 - *Incontro tra San Benedetto e Totila* - Napoli, SS. Severino e Sossio
- Tav. 67 - *San Benedetto distrugge l'idolo* - Napoli, SS. Severino e Sossio
- Tav. 68 - *Angelo con i simboli vescovili* - Napoli, SS. Severino e Sossio
- Tav. 69 - *Visitazione* - Napoli, S. Nicola alla Carità
- Tav. 70 - *Convito in casa del Fariseo* - Napoli, SS. Severino e Sossio
- Tav. 71 - *Natività* - Napoli, S. Nicola alla Carità
- Tav. 72 - *San Liborio* - Napoli, S. Nicola alla Carità
- Tav. 73 - *San Michele Arcangelo* - Napoli, S. Nicola alla Carità
- Tav. 74 - *L'Arcangelo Raffaele* - Napoli, S. Nicola alla Carità
- Tav. 75 - *Paradiso e Dottori della Chiesa* - Napoli, S. Nicola alla Carità
- Tav. 76 - *San Benedetto* - Napoli, SS. Marcellino e Festo
- Tav. 78 - *Martirio di Santa Barbara* - Napoli, SS. Annunziata
- Tav. 77 - *Predica di Sant'Oronzo* - Napoli, S. Pietro a Maiella
- Tav. 79 - *Strage degli innocenti* - Napoli, SS. Annunziata
- Tav. 80 - *Angelo custode* - Napoli, S. Lorenzo Maggiore
- Tav. 81 - *Annunciazione* - Napoli, Certosa di S. Martino
- Tav. 82 - *Visitazione* - Napoli, Certosa di S. Martino
- Tav. 83 - *Assunta* - Napoli, Certosa di S. Martino
- Tav. 84 - *Disputa di Gesù nel Tempio* - Napoli, Certosa di S. Martino
- Tav. 85 - *Virtù* - Napoli, S. Maria Donnaromita
- Tav. 86 - *San Gennaro* - Napoli, Cappella del Monte di Pietà
- Tav. 87 - *Gloria di San Giuseppe* - Napoli, S. Giuseppe dei Ruffi
- Tav. 88 - *Gloria di San Vincenzo de' Paoli* - Napoli, Padri della Missione
- Tav. 89 - *San Carlomanno rinuncia al laicato* - Napoli, Padri della Missione
- Tav. 90 - *San Francesco Borgia al sepolcro di Isabella di Castiglia* - Napoli, Padri della Missione
- Tav. 91 - *I Beati Giovanni Marinoni e Paolo Burali d'Arezzo* - Napoli, SS. Apostoli
- Tav. 92 - *I Santi Angelo e Pier Tommaso* - Napoli, S. Maria del Carmine
- Tav. 93 - *Incontro tra San Francesco di Sales e Santa Francesca di Chantal* - Napoli, Girolamini
- Tav. 94 - *Incontro tra San Filippo e San Francesco di Sales* - Napoli, Girolamini
- Tav. 95 - *Pentecoste* - Napoli, Spirito Santo
- Tav. 96 - *Madonna del Rosario* - Napoli, S. Caterina da Siena
- Tav. 97 - *Sant'Agostino* - Napoli, S. Caterina da Siena
- Tav. 98 - *San Luigi Gonzaga accolto in cielo* - Napoli, Gesù Vecchio
- Tav. 99 - *La Madonna intercede presso la Trinità per i dannati* - Napoli, SS. Trinità dei Pellegrini
- Tav. 100 - *Madonna col Bambino in gloria tra angeli, santi, gesuiti e collegiali del Seminario dei Nobili* - Napoli, Seminario dei Nobili
- Tav. 101 - *Madonna del Rosario* - Napoli, Seminario dei Nobili
- Tav. 102 - attrib. - *Battesimo di Gesù* - Napoli, S. Giovanni Maggiore
- Tav. 103 - *Addolorata* - Torre del Greco, Annunziata
- Tav. 104 - *San Giovanni Evangelista* - Torre del Greco, Annunziata
- Tav. 105 - *Compianto su Cristo morto* - Torre del Greco, Annunziata
- Tav. 106 - *Madonna col Bambino* - Marcianise, Convento di S. Francesco d'Assisi
- Tav. 107 - attrib. - *Madonna con San Giacomo e San Nicola* - Massalubrense, S. Maria delle Grazie
- Tav. 108 - *Annunciazione* - Caiazzo, SS. Annunziata
- Tav. 109 - attrib. - *San Ludovico* - Caiazzo, Cattedrale
- Tav. 110 - *Allegoria delle Arti* - Parigi, Louvre
- Tav. 111 - *La partenza di Enea* - Brest, Musée des Beaux-Arts
- Tav. 112 - *Minerva e il Trionfo delle Arti* - Salisburgo, Salzburger Barockmuseum Sammlung Rossacher
- Tav. 113 - *San Gennaro esce illeso dalla fornace* - Stoccarda, Staatsgalerie

- Tav. 114 - *Allegoria delle virtù di Carlo di Borbone e Maria Amalia di Sassonia* - Madrid, Palazzo Reale del Pardo
- Tav. 115 - *Tobiolo e l'angelo* - Oxford, Ashmolean Museum
- Tav. 116 - *Ratto di Proserpina* - Hinton Ampner, Hinton Hampner National Trust
- Tav. 117 - *Morte di Virginia* - Manchester, Manchester Art Gallery
- Tav. 118 - *Ritratto di Marie Xavière Romano* - Newgate, Bowes Museum
- Tav. 119 - *Allegoria della Liberalità* - Cambridge, Fitzwilliam Museum
- Tav. 120 - *Allegoria della Nobiltà* - Cambridge, Fitzwilliam Museum
- Tav. 121 - *Gloria di San Nicola* - Compton Verney, Compton Verney Art Gallery
- Tav. 122 - *Allegoria di Malta* - La Valletta, National Museum of Fine Arts
- Tav. 123 - *Autoritratto* - Minneapolis, The Minneapolis Institute of Art
- Tav. 124 - *La Carità* - Orlando, Cornell Fine Arts Museum
- Tav. 126 - *Apparizione della Vergine a San Tommaso d'Aquino* - Tulsa, Philbrook Museum of Art
- Tav. 125 - *Allegoria della Saggezza e della Verità* - Houston, Museum of Fine Arts
- Tav. 127 - *Bacco e Cerere* - Notre Dame, The Snite Museum of Art
- Tav. 128 - *Alessandro che condanna il falso elogio* - Washington, National Gallery of Art
- Tav. 129 - *Allegoria della Carità* - Chicago, The Art Institute
- Tav. 130 - *Pietà* - Baltimora, Walters Art Museum

TAVOLE



Tav. 1 - *Adorazione dei pastori* - Napoli, Palazzo Reale



Tav. 3 - *Assunzione di Maria* - Napoli, Museo di Capodimonte



Tav. 2 - *Allegoria delle virtù di Carlo di Borbone e Maria Amalia di Sassonia* - Napoli, Palazzo Reale



Tav. 4 - *Aurora e Titone* - Napoli, Museo di Capodimonte



Tav. 5 - *San Benedetto accoglie Totila* - Napoli, Museo di Capodimonte



Tav. 6 - *Selene e Endimione* - Napoli, Museo di S. Martino



Tav. 7 - *Allegoria della Giustizia* - Napoli, Museo Duca di Martina



Tav. 8 - *Allegoria della Mansuetudine* - Napoli, Museo Duca di Martina



Tav. 9 - *Allegoria dell'Abbondanza* - Napoli, Museo Duca di Martina



Tav. 10 - *Allegoria dell'Eucaristia* - Napoli, Museo Duca di Martina



Tav. 11 - *Figure di ignudi* - Napoli, Museo Duca di Martina



Tav. 12 - *Figure di ignudi* - Napoli, Museo Duca di Martina



Tav. 13 - *Gloria di angeli* - Napoli, Museo Duca di Martina



Tav. 14 - *Imeneo e la Pudicizia* - Napoli, Museo Duca di Martina



Tav. 15 - *La Vergine appare a San Luigi Gonzaga* - Napoli, Museo Duca di Martina



Tav. 17 - *Madonna del Rosario* - Napoli, Museo Duca di Martina



Tav. 16 - *Madonna col Bambino e San Filippo Neri* - Napoli, Museo Duca di Martina



Tav. 18 - *Rebecca al pozzo* - Napoli, Museo Duca di Martina



Tav. 19 - *Riposo durante la fuga in Egitto* - Napoli, Museo Duca di Martina



Tav. 20 - *Transito di San Giuseppe* - Napoli, Museo Duca di Martina



Tav. 21 - *Aurora e Titone* - Napoli, Pinacoteca del Pio Monte della Misericordia



Tav. 22 - *Gloria dei principi* - Napoli, Pinacoteca del Pio Monte della Misericordia



Tav. 23 - *Gloria di San Giuseppe* - Napoli, Pinacoteca del Pio Monte della Misericordia



Tav. 24 - *Gloria di Santi* - Napoli, Pinacoteca del Pio Monte della Misericordia



Tav. 25 - *Maddalena penitente* - Napoli, Pinacoteca del Pio Monte della Misericordia



Tav. 26 - *Sant'Agostino Cardioforo* - Napoli, Pinacoteca del Pio Monte della Misericordia



Tav. 27 - *San Paolo eremita* - Napoli, Pinacoteca del Pio Monte della Misericordia



Tav. 28 - *Scena di terrore* - Napoli, Pinacoteca del Pio Monte della Misericordia



Tav. 29 - *Scena di terrore* - Napoli, Pinacoteca del Pio Monte della Misericordia



Tav. 30 - *Visitazione* - Napoli, Pinacoteca del Pio Monte della Misericordia



Tav. 31 - *Visitazione* - Napoli, Pinacoteca del Pio Monte della Misericordia



Tav. 32 - *Allegoria della Pietà come Fortezza* - Napoli, Galleria di Palazzo Zevallos di Stigliano



Tav. 33 - *Allegoria della Pietà come Generosità* - Napoli, Galleria di Palazzo Zevallos di Stigliano



Tav. 35 - *Allegoria della Pietà come Saggezza* - Napoli, Galleria di Palazzo Zevallos di Stigliano



Tav. 34 - *Allegoria della Pietà come Innocenza* - Napoli, Galleria di Palazzo Zevallos di Stigliano



Tav. 36 - *Pannello di porta* - Napoli, Museo di Castelnuovo



Tav. 37 - *Mosè salvato dalle acque* - Napoli, Istituto Pontano



Tav. 38 - *Imeneo e la Pudicizia* - Caserta, Palazzo Reale



Tav. 39 - *Estasi di San Francesco* - Montella, Museo di S. Francesco a Folloni



Tav. 40 - *Madonna col Bambino* - Sorrento, Museo Correale



Tav. 42 - *Visitazione* - Bari, Pinacoteca Provinciale



Tav. 41 - attrib. - *San Vincenzo de' Paoli in gloria* - Bari, Pinacoteca Provinciale



Tav. 43 - *Annunciazione* - Bari, Pinacoteca Provinciale



Tav. 44 - *Apparizione del Crocifisso a Sant'Elisabetta d'Ungheria* - Foggia, Fondazione Banca del Monte



Tav. 46 - *San Giovanni Battista* - Cosenza, Banca Carime



Tav. 45 - *Cristo alla colonna* - Cosenza, Banca Carime



Tav. 47 - *Cristo risana il cieco* - Cosenza, Galleria Nazionale



Tav. 48 - *Giudizio di Salomone* - Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica



Tav. 50 - *La leggenda di Teseo* - Torino, Palazzo Reale



Tav. 49 - *Ritratto di Vincenzo Caracciolo* - Palermo, Quadreria di Palazzo d'Orleans



Tav. 51 - *Adorazione dei Magi* - Napoli, Nunziatella



Tav. 52 - *Assunzione della Vergine* - Napoli, Nunziatella



Tav. 54 - *La Fede* - Napoli, Nunziatella



Tav. 53 - *La Carità* - Napoli, Nunziatella



Tav. 55 - *La Bontà* - Napoli, Nunziatella



Tav. 56 - *La Divina Sapienza* - Napoli, Nunziatella



Tav. 57 - *La Giustizia* - Napoli, Nunziatella



Tav. 58 - *La Liberalità* - Napoli, Nunziatella



Tav. 59 - *Puttini* - Napoli, Nunziatella



Tav. 60 - *Vergine in gloria* - Napoli, Nunziatella



Tav. 61 - *Predica di San Francesco Saverio* - Napoli, Nunziatella



Tav. 62 - *Sant'Ignazio di Loyola che adora la Vergine* - Napoli, Nunziatella



Tav. 63 - *Visione di San Benedetto* - Napoli, SS. Severino e Sossio



Tav. 64 - *Miracolo di San Benedetto* - Napoli, SS. Severino e Sossio



Tav. 65 - *San Benedetto accoglie Mauro e Placido* - Napoli, SS. Severino e Sossio



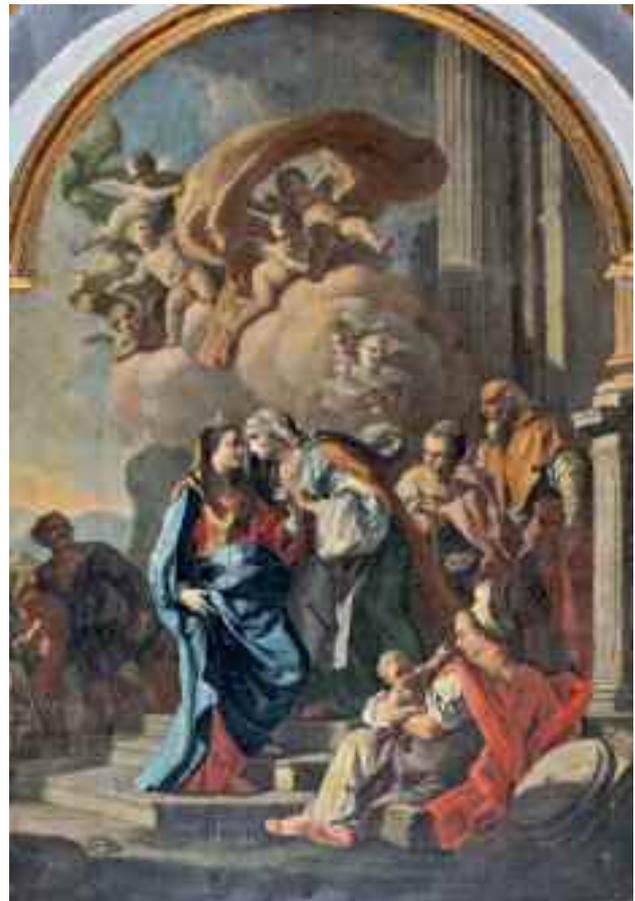
Tav. 66 - *Incontro tra San Benedetto e Totila* - Napoli, SS. Severino e Sossio



Tav. 67 - *San Benedetto distrugge l'idolo* - Napoli, SS. Severino e Sossio



Tav. 68 - *Angelo con i simboli vescovili* - Napoli, SS. Severino e Sossio



Tav. 69 - *Visitazione* - Napoli, S. Nicola alla Carità



Tav. 70 - *Convito in casa del Fariseo* - Napoli, SS. Severino e Sossio



Tav. 71 - *Natività* - Napoli, S. Nicola alla Carità



Tav. 72 - *San Liborio* - Napoli, S. Nicola alla Carità



Tav. 73 - *San Michele Arcangelo* - Napoli, S. Nicola alla Carità



Tav. 74 - *L'Arcangelo Raffaele* - Napoli, S. Nicola alla Carità



Tav. 75 - *Paradiso e Dottori della Chiesa* - Napoli, S. Nicola alla Carità



Tav. 76 - *San Benedetto* - Napoli, SS. Marcellino e Festo



Tav. 78 - *Martirio di Santa Barbara* - Napoli, SS. Annunziata



Tav. 77 - *Predica di San Oronzo* - Napoli, S. Pietro a Maiella



Tav. 79 - *Strage degli innocenti* - Napoli, SS. Annunziata



Tav. 80 - *Angelo custode* - Napoli, S. Lorenzo Maggiore



Tav. 82 - *Visitazione* - Napoli, Certosa di S. Martino



Tav. 81 - *Annunciazione* - Napoli, Certosa di S. Martino



Tav. 83 - *Assunta* - Napoli, Certosa di S. Martino



Tav. 84 - *Disputa di Gesù nel Tempio* - Napoli, Certosa di S. Martino



Tav. 85 - *Virtù* - Napoli, S. Maria Donnaromita



Tav. 86 - *San Gennaro* - Napoli, Cappella del Monte di Pietà



Tav. 88 - *Gloria di San Vincenzo de' Paoli* - Napoli, Padri della Missione



Tav. 87 - *Gloria di San Giuseppe* - Napoli, S. Giuseppe dei Ruffi



Tav. 89 - *San Carlomanno rinuncia al laicato* - Napoli, Padri della Missione



Tav. 91 - *I Beati Giovanni Marinoni e Paolo Burali d'Arezzo* - Napoli, SS. Apostoli



Tav. 90 - *San Francesco Borgia al sepolcro di Isabella di Castiglia* - Napoli, Padri della Missione



Tav. 92 - *I Santi Angelo e Pier Tommaso* - Napoli, S. Maria del Carmine



Tav. 93 - *Incontro tra San Francesco di Sales e Santa Francesca di Chantal* - Napoli, Girolamini



Tav. 95 - *Pentecoste* - Napoli, Spirito Santo



Tav. 94 - *Incontro tra San Filippo e San Francesco di Sales* - Napoli, Girolamini



Tav. 96 - *Madonna del Rosario* - Napoli, S. Caterina da Siena



Tav. 97 - *Sant'Agostino* - Napoli, S. Caterina da Siena



Tav. 99 - *La Madonna intercede presso la Trinità per i dannati* - Napoli, SS. Trinità dei Pellegrini



Tav. 98 - *San Luigi Gonzaga accolto in cielo* - Napoli, Gesù Vecchio



Tav. 100 - *Madonna col Bambino in gloria tra angeli, santi, gesuiti e collegiali del Seminario dei Nobili* - Napoli, Seminario dei Nobili



Tav. 101 - *Madonna del Rosario* - Napoli, Seminario dei Nobili



Tav. 103 - *Addolorata* - Torre del Greco, Annunziata



Tav. 102 - attrib. - *Battesimo di Gesù* - Napoli, S. Giovanni Maggiore



Tav. 104 - *San Giovanni Evangelista* - Torre del Greco, Annunziata



Tav. 105 - *Compianto su Cristo morto* - Torre del Greco, Annunziata



Tav. 107 - attrib. - *Madonna con San Giacomo e San Nicola* - Masalubrense, S. Maria delle Grazie



Tav. 106 - *Madonna col Bambino* - Marcianise, Convento di S. Francesco d'Assisi



Tav. 108 - *Annunciazione* - Caiazzo, SS. Annunziata



Tav. 109 - attrib. - *San Ludovico* - Caiazzo, Cattedrale



Tav. 110 - *Allegoria delle Arti* - Parigi, Louvre



Tav. 111 - *La partenza di Enea* - Brest, Musée des Beaux-Arts



Tav. 112 - *Minerva e il Trionfo delle Arti* - Salisburgo, Salzburger Barockmuseum Sammlung Rossacher



Tav. 114 - *Allegoria delle virtù di Carlo di Borbone e Maria Amalia di Sassonia* - Madrid, Palazzo Reale del Pardo



Tav. 113 - *San Gennaro esce illeso dalla fornace* - Stoccarda, Staatsgalerie



Tav. 115 - *Tobitolo e l'angelo* - Oxford, Ashmolean Museum



Tav. 116 - *Ratto di Proserpina* - Hinton Ampner, Hinton Hampner National Trust



Tav. 117 - *Morte di Virginia* - Manchester, Manchester Art Gallery



Tav. 118 - *Ritratto di Marie Xavière Romano* - Newgate, Bowes Museum



Tav. 120 - *Allegoria della Nobiltà* - Cambridge, Fitzwilliam Museum



Tav. 119 - *Allegoria della Liberalità* - Cambridge, Fitzwilliam Museum



Tav. 121 - *Gloria di San Nicola* - Compton Verney, Compton Verney Art Gallery



Tav. 122 - *Allegoria di Malta* - La Valletta, National Museum of Fine Arts



Tav. 123 - *Autoritratto* - Minneapolis, The Minneapolis Institute of Art



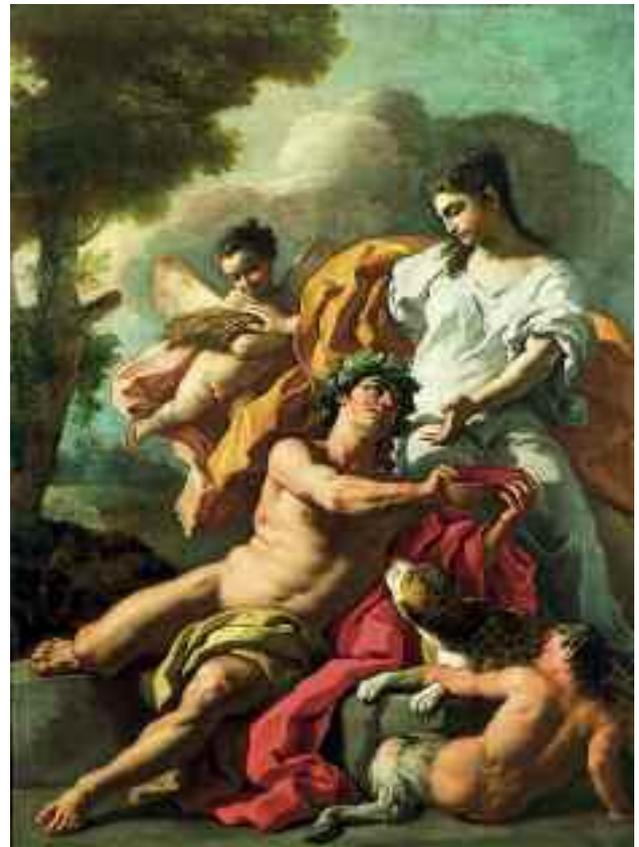
Tav. 124 - *La Carità* - Orlando, Cornell Fine Arts Museum



Tav. 126 - *Apparizione della Vergine a San Tommaso d'Aquino* - Tulsa, Philbrook Museum of Art



Tav. 125 - *Allegoria della Saggezza e della Verità* - Houston, Museum of Fine Arts



Tav. 127 - *Bacco e Cerere* - Notre Dame, The Snite Museum of Art



Tav. 128 - *Alessandro che condanna il falso elogio* - Washington, National Gallery of Art



Tav. 130 - *Pietà* - Baltimore, Walters Art Museum



Tav. 129 - *Allegoria della Carità* - Chicago, The Art Institute