



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI
FEDERICO II



**DOTTORATO IN
SCIENZE STORICHE, ARCHEOLOGICHE
E STORICO-ARTISTICHE**

Coordinatore prof. Francesco Caglioti

XXIX ciclo

Dottorando: Augusto Russo

Tutor: prof. Francesco Caglioti; cotutor: prof.ssa Rosanna De Gennaro

Tesi di dottorato:

*Francesco de Mura. Le imprese pubbliche sacre
della giovinezza e della prima maturità (1722-1751).
Contesti e committenza*

2017

Indice

Introduzione. Con qualche nota sulle fonti e sulla critica_5

I. Teano. Il Cappellone di San Paride

I.1 *Secondo l'esempio della Cappella del Tesoro di San Gennaro*_20

I.2 *La Santa Visita del 1753*_24

I.3 *Primi sussulti*_29

Documenti_32

II. Capua. La Cattedrale dell'Assunta e dei Santi Stefano e Agata

II.1 *Continuità della ricerca*_36

II.2 *Quando «la sufficiente abilità» propria è unita agli «amorevoli agiuti del maestro»*_38

II.3 *L'Assunta di Solimena*_39

II.4 *Sulla Pentecoste nella Cattedrale di Salerno*_41

II.5 *Di nuovo per una 'Cappella del Tesoro'. Un'inedita descrizione manoscritta*_46

II.6 *Un San Tommaso d'Aquino in Oklahoma*_52

Documenti_55

III. Napoli. Le chiesa di San Nicola alla Carità e di Santa Maria Donnaromita

III.1 *La Cappella di San Nicola di Bari*_57

III.2 *Le Virtù di Donnaromita*_62

III.3 *Sotto esame. Dal cupolino alla cupola grande di San Nicola*_66

Documenti_71

IV. Montecassino. L'Abbazia

IV.1 *Napoletani a Montecassino*_76

IV.2 *Le cappelle di San Bertario e di San Carlomanno*_80

IV.3 *Il Capitolo. La Cappella di San Gregorio Magno. Altri spazi abbaziali*_86

IV.4 *Nuovi documenti: De Mura nei Giornali dell'Abbazia di Giuseppe Maria Franchini*_91

Documenti_103

V. Napoli. La chiesa dei Santi Severino e Sossio

V.1 *'Montecassino a Napoli'*_112

V.2 *De Mura e l'abate Ildefonso del Verme*_115

V.3 *La commissione documentata*_119

V.4 *Gli affreschi della volta*_122

V.5 *La cupola di San Giuseppe delle 'Ruffe'*_132

V.6 *Di nuovo ai Santi Severino e Sossio: la silloge dei Papi*_138

Documenti_148

VI. Napoli. La Basilica di Santa Chiara

VI.1 *Conservare o mutare di gusto. La periegetica più attuale*_161

VI.2 *La vicenda della commissione*_165

VI.3 *Riflessioni su funzione e contesto delle opere demuriane*_171

Documenti_178

VII. Capua. La chiesa della Santissima Annunziata (AGP)

VII.1 *Vent'anni dopo*_185

VII.2 *La consulta dei governatori su De Mura*_186

VII.3 *Da Cochin a Longhi*_190

Documenti_200

VIII. Napoli. La chiesa della Nunziatella

VIII.1 *Decorazione integrata*_207

VIII.2 «*Perché i marmi esigevano la pittura*». *Le discussioni sulla volta*_213

VIII.3 «*Nobil costruzione e leggiadrissimo abbellimento*»_220

VIII.4 *De Mura decoratore alla Nunziatella, uno e due: breve saggio di critica dello stile*_225

Documenti_229

Corredo illustrativo_233

Bibliografia_342

Abbreviazioni

AAM: Archivio dell'Abbazia di Montecassino

ADTC: Archivio Diocesano di Teano-Calvi

AMPCC: Archivio del Museo Provinciale Campano di Capua

ANDN: Archivio Notarile Distrettuale di Napoli

ANSI: Archivum Neapolitanum Societatis Iesu

ARSI: Archivum Romanum Societatis Iesu

ASBN: Archivio Storico del Banco di Napoli

ASC: Archivio di Stato di Caserta

ASN: Archivio di Stato di Napoli

Avvertenza

Nell'edizione dei documenti il segno (*) indica le parole risultate indecifrabili.

Introduzione. Con qualche nota sulle fonti e sulla critica

Quando, tre anni or sono, presentavo il progetto di ricerca alla commissione esaminatrice del concorso di Dottorato presso l'Ateneo fridericiano, avevo chiaro soprattutto quel che non avrei voluto (né forse potuto) mettere in cantiere: una monografia di stampo classico e sistematica su un pittore del nome e del peso di Francesco de Mura (Napoli 1696-1782), la cui mancanza, peraltro, con l'aporia che ne deriva allo studio della pittura del Settecento, non soltanto meridionale, ognuno può constatare.

Il dattiloscritto di David Derbin Nolta, *Francesco de Mura: Lives and Works*, dissertazione dottorale discussa nel 1989 alla Yale University di New Haven (Connecticut)¹, non ha goduto dell'ampiezza e della circolazione, innanzitutto per via editoriale, di un libro vero e proprio, e tutto sommato parco e incostante n'è conseguito il dialogo con la bibliografia sull'artista. Ma è pur vero che il medesimo studioso s'era appena occupato di De Mura, in un abbozzo monografico, per la mostra sulla pittura napoletana tra Sei e Settecento in America del Nord, tenutasi nel 1987 nella stessa New Haven².

Dopo quasi trent'anni, e di nuovo dagli Stati Uniti, è invece troppo recente, perché se ne possano sensibilmente avvertire echi negli studi, la pubblicazione del catalogo che accompagna la mostra dal titolo *In the Light of Naples. The Art of Francesco de Mura*, la prima dedicata al pittore, a cura di Arthur R. Blumenthal: esposizione organizzata e partita dal Cornell Fine Arts Museum del Rollins College di Winter Park (Florida), dove si è tenuta dal settembre al dicembre del 2016, e ancora in corso, presso altri centri statunitensi, mentre scrivo queste righe³. La mostra, recensita nel "Burlington Magazine"⁴, espone soprattutto quadri e bozzetti (con qualche disegno) già custoditi in raccolte pubbliche e private negli USA, e si avvale di prestiti napoletani dal Museo Nazionale di Capodimonte e dal Pio Monte della Misericordia, ente, quest'ultimo, al quale, com'è notissimo, andarono

¹ NOLTA 1990.

² NOLTA 1987. La mostra, da New Haven, transitò nel 1988 a Sarasota e a Kansas City.

³ WINTER PARK 2016. Dopo l'esordio in Florida la mostra è stata programmata, sino al luglio dell'anno corrente, prima al Chazen Museum of Art (University of Wisconsin, Madison) e infine al Frances Lehman Loeb Art Center (Vassar College, Poughkeepsie, New York).

⁴ BULL 2016.

per testamento tutt'i pezzi presenti nello studio del pittore alla sua morte⁵. Ho avuto il catalogo tra le mani a ricerca quasi conclusa, ma non è mancata la possibilità di trarne qualche spunto d'interesse nel merito di taluni luoghi specifici della tesi, quando quest'ultima era in fase di stesura.

Torno al mio piccolo canto aperto tre anni fa, e con cui ho esordito in questa nota introduttiva. Allora riflettevo, cioè, su come il triennio dottorale potesse offrire un'opportunità libera, certo da guadagnare con la serietà sul campo, e misurandosi su un terreno non necessariamente uniforme o intraprendendo un percorso (solo in apparenza) rettilineo. Condotta in un tempo relativamente contenuto, l'allestimento di un catalogo dell'opera di un maestro fecondo e longevo quale De Mura, con pretese d'esaustività tra l'altro vane, avrebbe rischiato d'approdare, in un'ipotesi rosea, a un risultato orizzontale. Mi sembrava più verosimile nei fatti, e finanche di maggior profitto formativo, il provarsi ad affondare l'indagine su un campione – definitosi in corso d'opera, e non meno innervato dei dovuti collegamenti – di contesti culturali e operativi che videro dipanarsi il largo fare pittorico di De Mura. E alla fine ha prevalso il versante della decorazione di destinazione religiosa, meglio se concertata in complesso: ché, a onta delle tante e incalcolabili perdite d'opere e d'interi monumenti, falcidiati non solo nella Seconda Guerra Mondiale, o della conservazione talvolta critica di quanto sopravvissuto, taluni cicli decorativi nelle chiese di Napoli (e della Campania) rappresentano tuttora un motivo di distinzione, sia pur a marchio di una passata grandezza, per questa città (e questa terra) e per uno dei suoi figli più lucenti nell'arte. In definitiva l'opzione mi è parsa in grado di privilegiare, d'incoraggiare un contatto, storicamente e socialmente più spazioso e verificabile, col De Mura gran regista, protagonista d'ambiente, ingegno connettivo e d'assieme, infaticabile pianificatore e facitore di campagne ornamentali e iconografiche; veicolo per immagini, finalmente, delle ansie di celebrazione, fasto e decoro provenienti da ordini religiosi e da altri committenti ecclesiastici, molti dei quali del resto impegnati, durante la prima metà del XVIII secolo, in radicali operazioni di rimaneggiamento, o di qualificazione *ex novo*, degli edifici da loro abitati, officiati o amministrati. Quest'aspetto è importante: nei suoi momenti migliori la pittura di De Mura, pur nell'empito diffuso della decorazione e negli accenti eleganti, non perse mai di una sua propria sostanza ed efficacia, così che la

⁵ Al riguardo cfr. almeno CECI 1933, CAUSA 1970, RIZZO 1986, RIZZO 1990; SPINOSA 2003, GAZZARA 2008.

committenza, in genere, poteva appagarsi ben oltre la quota d'illustrazione o di mero adornamento.

A tal fine la ricerca nei vari archivi pubblici, anche locali, è stata per me un'occasione di crescita, nell'affinamento degli strumenti d'analisi: e una discreta parte del materiale documentario qui rinvenuto risulta inedita, autorizzando in più punti un discorso di prima mano sulle cose trattate. I documenti già editi sono stati, di norma, appurati di nuovo sull'originale: esercizio in genere non inutile, a rigore, rispetto alle trascrizioni correntemente disponibili (e, almeno per me, un'onesta palestra sulle carte).

Altro e solidale polo d'esame degli argomenti è stato nella rilettura delle fonti, storiche e periegetiche, a iniziare con le varie e controverse aggiunte alle prime due edizioni napoletane dell'*Abcedario pittorico* del padre carmelitano Pellegrino Antonio Orlandi: la più antica di esse, nel 1731, recante, è noto, una dedica proprio al giovane e crescente De Mura, e ampliata da Antonio Roviglione; la seconda, di lì a breve, nel 1733, dedicata all'allora anziano e forse piccato Francesco Solimena, chiarissimo maestro di De Mura, e gli *addenda* alla quale compaiono stavolta anonimi. Dopo la segnalazione di Ottavio Morisani⁶, è stato soprattutto Raffaello Causa a riflettere sulla questione⁷. Nel primo caso è certo sorprendente che un'opera prestigiosa, e già divenuta un 'classico' della letteratura italiana d'arte (a qualche lustro dalla *princeps* bolognese del 1704), fosse dedicata a un pittore non molto oltre la trentina d'età, e in apparenza non ancora acclamato (eppure la dedica recita «Al signor Francesco Mura, eccellente e magnifico pittore napoletano»)⁸; nel successivo caso, è come se qualcuno avesse manovrato per ristabilire certe gerarchie incautamente scalfite («All'illustrissimo signore il signor cavaliere don Francesco Solimena»)⁹. Quasi che l'appena lanciata esperienza dovesse essere oscurata da una sorta d'acquisito 'blasone'. Nella quale cosa, in fin dei conti, ci sarebbe poco d'anomalo o di sospetto, se non fosse che nell'edizione del 1733 il lemma demuriano appare colpito al cuore, ossia fortemente riveduto e diminuito – a bella posta, non è dubbio – quanto ai meriti del pittore, presentato nella precedente uscita, invece, coi giusti riguardi e con belle speranze per la carriera ventura.

Della prima aggiunta ci serviremo nello sviluppo del lavoro, in quanto fonte 'vera', con

⁶ MORISANI 1941.

⁷ CAUSA 1970, in specie pp. 65-67.

⁸ ORLANDI ed. 1731, frontespizio.

⁹ ORLANDI ed. 1733, frontespizio.

dati e riscontri di fatto irrinunciabili per gli inizi di De Mura. Ecco, invece, la seconda aggiunta:

«Francesco, detto Franceschiello, perché ebbe in sorte d'apprendere la pittura sotto i sicuri precetti del celebre artefice Solimena, hora detto di Mura senza sapersi il perché. Ed in effetto nel mentre si trattenne sotto la direzione di esso, che lo mirava di buon occhio, fece qualche opera di buon colorito e mediocre disegno, tanto che se ne speravano col tempo sommi progressi. Ma avendo perso la grazia del suo maestro per occasione ben giusta, cominciò a far da sé e senza altro lume, onde ha molto indurito lo stile, l'opere sue non piacciono e vi sono degl'intendenti che fanno vedere l'infinità degl'errori in materia di disegno. Egli però vive felice in Napoli, né lascia di dipingere a richiesta de suoi amici»¹⁰.

Cosa sia successo di preciso in quel biennio ad accendere la polemica, quali equilibri siano stati toccati – a parte il corso ormai indipendente di De Mura, d'altronde asserito già nel 1731 senza contrasti –, è ancora oggetto di dibattito e di curiosità, e forse tale rimarrà, allignando per la più parte in faccende personali¹¹. Era la reazione di un vecchio maestro risentitosi e incaponitosi, che intendeva riaffermare il suo strapotere? S'inclina a credere che sia andata così, non diversamente da un affare di lesa maestà¹². E nondimeno, sul metro proprio della pittura, sarà da chiedersi se le posizioni potessero o meno radicalizzarsi all'uscita, giusto quell'anno di mezzo, il 1732, dell'affresco con l'*Epifania* nella tribuna della Nunziatella, con la sua gamma luminosa e unita.

Ma alla serie dei lemmi per De Mura aggiunti all'Orlandi manca un terzo pezzo, sinora trascurato, mi pare, dagli studiosi nel merito di questo ragionamento. Soltanto nel 1753, infatti, dopo la morte di Solimena, e soprattutto lontano dai veleni napoletani, la voce su De Mura torna riequilibrata per l'edizione veneziana di quell'anno, corretta e accresciuta stavolta da Pietro Guarienti, accademico clementino e ispettore della galleria di Federico Augusto III elettore sassone e re di Polonia, dedicatario del volume. Qui si sottolinea la disposizione pronta e desiderosa del giovane, che «fu uno de' migliori scolari del Solimena, essendosi assai per tempo prefisso coll'indefesso studio e applicazione di

¹⁰ ANONIMO 1733, pp. 450-451.

¹¹ BOLOGNA 1958, p. 122; CAUSA 1970, p. 66.

¹² RIZZO 1978, p. 105.

divenire un pittore di grido»¹³, e non ci sono valutazioni peggiorative. Ma la fonte prima di Guarienti, alla quale lui stesso rimanda, era ormai il biografo napoletano Bernardo de Dominici.

Sul referto, dunque, di De Dominici (1745), che scrive e pubblica quando De Mura è al colmo, ci si concentrerà qui, naturalmente, passo a passo (o almeno così rispetto ai luoghi pertinenti agli scopi del presente elaborato), talché sarebbe superfluo dettagliare in quest'introduzione sulle pagine demuriane nel terzo tomo delle *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*; al netto, tuttavia, d'alcuni elementi d'inquadramento: come per esempio che il medaglione demuriano, posto nelle notizie sugli allievi di Solimena¹⁴, e oggi anche criticamente annotato nella nuova edizione dedominiciana¹⁵, v'è secondo, per respiro, solo a quello di un architetto del livello di Ferdinando Sanfelice, d'altronde ben meno giovane del nostro pittore, anzi alla fine della sua parabola. Secondo De Dominici, De Mura entrò nella bottega di Solimena nel 1708, dopo un breve periodo trascorso presso il pittore Domenico Viola. Ma soprattutto nel biografo, per bocca stessa di Solimena, cui retoricamente vien ceduta la parola, «Franceschiello» è annunciato, anzi certificato, come il prediletto del maestro e il migliore di quella nidiata, cioè di coloro nati a ridosso del 1700. Sebbene notissimo, poco meno che usurato, è arduo rinunciare proprio qui alla ripresa di questo passaggio, col quale De Dominici si congeda dalle notizie su De Mura. Lo spunto per il biografo è il successo collezionistico del pittore all'estero,

«e massimamente nell'Inghilterra, ove è tenuta in sommo pregio la sua maniera, per esser tanto consimile a quella del suo maestro, il quale in sommo grado da questa nazione è stimato. E però viene amato il nostro Francesco dal medesimo Solimema, ed è stimato da lui più di tutti i suoi scolari per avere sì esattamente imitata la sua maniera, anzi il più bello e scelto di quella, per la quale viene applaudita da tutti; laddove molti che si han voluto scostare da quella, e mutar maniera, più tosto han bassato che inalzato o migliorato lo stile, perdendo la bella tinta del lor comun maestro. Come dunque chi scrisse alcune notizie de' nostri professori per aggiungerle nell'*Abecedario pittorico* dice che Francesco avea variato maniera ed indurito lo stile,

¹³ P. Guarienti in ORLANDI ed. 1753, pp. 186-187.

¹⁴ DE DOMINICI 1742-45, III (1745), pp. 692-704.

¹⁵ DE DOMINICI [1742-45] 2003-14, III (2008), pp. 1320-1338. L'introduzione alle notizie dei discepoli di Solimena è di Fiorella Sricchia Santoro, le note al testo di Daniela Campanelli (fanno eccezione le pagine su Ferdinando Sanfelice, introdotte e annotate da Maria Gabriella Pezone).

e tante cose vane per farlo apparir da nulla, se il medesimo Solimena suo maestro ebbe a dirmi [...]: “Vedi come mi ha saputo bene imitare anche nel svoltare il pennello nelle pieghe de’ panni come fo io, cosa che questi altri non hanno fatto”, e molte altre parole poi soggiunse in sua lode»¹⁶.

De Dominici aveva fiutato il pericolo ed era accorto. Faceva giocare la partita sul terreno tautologico – e che io mi permetto ora di rendere chiastico – dell’imitazione della qualità e della qualità dell’imitazione. Col che, fondamentalmente, lo scrittore e intendente d’arte gettava acqua sul fuoco della diatriba innescata dall’edizione orlandiana del 1733, in pratica una pugnalata inflitta a De Mura, accusando l’estensore d’essere o sciocco o incattivito dall’odio. Ma è comprensibile che De Dominici tenesse a salvaguardare la continuità Solimena-De Mura pure perché funzionale all’impalcatura storiografica della sua fatica, e nell’epoca più saliente per lui, testimone oculare. Al biografo andava bene, a dir meglio, mantenere De Mura in una posizione di ‘fido solimenista’¹⁷, e senza strappi di sorta, dinanzi a cotanto insegnamento, a cotanta scuola; questo ruolo deferente, d’altronde, doveva essere gratificante, se non proprio nobilitante, agli occhi di De Dominici¹⁸.

Eppure se l’apogeo, anche materiale, di Solimena era indiscutibile, non tutti erano d’accordo, quei giorni, e prima della ribalta delle *Vite* (1742-45), a fare inchini al maestro: e si ricorderà al riguardo il memorabile strale scoccato nel 1739 da Charles de Brosses, l’insigne presidente De Brosses in visita a Napoli, il quale, in una delle sue *Lettres historiques et critiques sur l’Italie*, scrive che non avrebbe mai dato soldi a Solimena, invero ricchissimo, «con la sua maniera scipita e le sue composizioni prive di forza e di genio» (a differenza di Luca Giordano, «pittore magistrale»); si fossero pure trovati al mondo solo lui e quel pittore¹⁹! Ma si legga questo mio ultimo capoverso, a preferenza,

¹⁶ DE DOMINICI 1742-45, III (1745), p. 703.

¹⁷ Come ha sottolineato, per esempio, D’ALESSIO 1993, p. 70.

¹⁸ Quale fosse l’atteggiamento del biografo, lo diceva perfettamente CAUSA 1970, p. 65: «Il tono encomiastico del De Dominici è vivace e cordiale, certamente amichevole, e neppure lo sfiora il sospetto che, fissando una volta per sempre nella categoria dei ‘buoni seguaci’, gli rendeva tutto altro che un buon servizio, ed anzi lo sminuiva oltre il limite, ed anche ingiustamente, negandogli quell’apporto personale che, seppure per ragioni polemiche, altri critici gli avevano già riconosciuto». Sul problema delle due aggiunte demuriane alle edizioni napoletane dell’Orlandi, e riguardo alla «posizione conciliatrice assunta dal De Dominici a circa sedici anni dall’epoca della disputa», quando l’ex maestro Solimena aveva ormai perso la vista, si veda pure PAVONE 1997, pp. 178-179.

¹⁹ DE BROSSES [1799] 1992, p. 294 (Lettera XXXI, da Roma, al signor De Neuilly, del 24 novembre 1739). Discuteva quest’attacco, nella fortuna critica di Solimena, BOLOGNA 1958, pp.

come poco più che un inciso.

Tra i mezzi della ricerca, congiuntamente agli sforzi storiografici di dichiarata attinenza artistica, i testi della periegesi napoletana sette- e ottocentesca – genere editoriale, si sa, ben fiorente all’ombra del Vesuvio – hanno rappresentato, nella loro pluralità, un riferimento costante per la restituzione dei contesti che si tenta nel presente lavoro. In particolare non si possono sottovalutare, come per lo più si è fatto sino a oggi, gli aggiornamenti in specie della terza edizione delle famose *Notizie del bello, dell’antico e del curioso della città di Napoli* del canonico del Duomo Carlo Celano (1692), stampata nel 1758-59 (con aggiunte del giurista Domenico Pullo), la seconda settecentesca dopo quella del 1724 (già aumentata da Francesco Porcelli, segretario del Regio Consiglio)²⁰. Ebbene, con queste due edizioni alla mano, ogni signore locale o forestiero in giro per Napoli avrebbe largamente misurato, ‘giornata’ dopo ‘giornata’, l’aumento decisivo della presenza d’opere di De Mura nella metropoli durante quei decenni, e soprattutto nelle chiese frattanto rimodernate (come, in special modo, nei Santi Severino e Sossio, in Santa Chiara, nella Nunziatella); il tutto ben prima, tra l’altro, che la descrizione della capitale del Regno alla fine del secolo fosse sistemata da Giuseppe Sigismondo (1788-89), autore in genere assai più citato²¹. Così com’è arduo sopravvalutare l’utilità delle guide settecentesche o degli scritti eruditi del secolo seguente per lo studio di Montecassino, vera e ampia antologia, prima della distruzione bellica, dei pittori napoletani d’età barocca, da Giordano allo stesso Solimena, da Paolo de Matteis al nostro De Mura.

Ma tra le fonti possono rientrare pure i resoconti di viaggio quali tasselli di una storia del gusto. Alla civiltà europea del *Grand Tour* settecentesco, e alla letteratura artistica discesa dal soggiorno italiano, spetta, insieme a tanti, un esperto d’arte, e di pittura in particolare, come il francese Charles-Nicolas Cochin, appartenente a una rinomata famiglia d’artisti-incisori, e in viaggio in Italia dalla fine del 1749 all’agosto del 1751. Nella tappa campana e partenopea del suo celebre *Voyage d’Italie*, che conobbe la prima stampa

199, 208.

²⁰ SORIA 1781-82, I (1781), p. 160. Alle *Notizie* del Celano Porcelli e Pullo aggiunsero «tutto ciò che eravi stato omesso dall’autore, o che dopo di lui aveva ricevuto alcun notevole cambiamento».

²¹ Le nostre conoscenze e possibilità di consultazione della periegetica napoletana non sono certo paragonabili a quelle di cinquant’anni fa, ma resta sintomatico quanto scritto da un Robert Enggass alla ricerca di ragguagli della guidistica settecentesca per il suo studio su De Mura alla Nunziatella: «Tra l’esauriente guida del Celano del 1724 e l’opera di Sigismondo del 1788-89 non esistono altre guide di Napoli» (ENGGASS 1964, p. 146 nota 12).

d'effettivo raggio pubblico a Parigi nel 1758²², si aprono alcune interessanti finestre, più o meno sinora considerate presso gli studi napoletani, di critica stilistica a non moltissimi anni dall'uscita delle *Vite* di De Dominici; brani, di fatto, destinati a far conoscere il maestro fuori della Penisola, e magari proprio a chi, per esempio, si apprestava a compiere il viaggio al Sud. Di rilievo non trascurabile, e meritevoli d'interpretazione, soprattutto i passaggi del transalpino sulle opere di De Mura già nella basilica di Santa Chiara e su quelle tuttora nella chiesa della Santissima Annunziata a Capua, frutto, in entrambi i casi, d'impresе realizzate appena sotto la metà del secolo, e su cui De Dominici non fece a tempo a scrivere. Né Cochin si mostra tanto tenero nei confronti, in specie, della tavolozza del De Mura maturo, per via di un colore che, a suo dire, avrebbe dovuto meglio sfumare i toni.

Ora – stante che la ricerca è sempre aperta, e su ogni fronte –, sulla scelta di sondare tra edifici e complessi religiosi ha pure inciso la considerazione, forse opinabile, ma a suo modo difendibile, che il De Mura decoratore mondano e di corte, in primo luogo nei palazzi regi di Napoli e di Torino, ha indicato un filone di studi un po' più arginabile, e infatti, sempre se vedo bene, meglio esplorato. E questo filone, che passa non meno per l'interpretazione delle sofisticate allegorie e dei soggetti mitologici suggeriti dai letterati di corte, è entrato e si è via via stabilizzato nel dibattito storico-artistico del secondo Novecento con una serie mirata di contributi: da cui l'immagine dell'artista si calibra quanto n'è compreso lo stile capace e forbito, in uno scenario di larghezza internazionale (laddove il De Mura al lavoro in alcuni palazzi patrizi di Napoli, quasi del tutto scomparso, resta un capitolo tutto da ricostruire).

Solo qualche esempio al riguardo. Uscito su "Paragone" nel 1962, il saggio di Andreina Griseri su De Mura tra la corte borbonica e quella sabauda è uno dei picchi della critica d'arte di quegli anni sul Settecento italiano, confluendo di lì a breve nella mostra sul Barocco in Piemonte (1963)²³, e vi si affrontano specialmente i fatti della trasferta torinese del maestro (1741-43), chiamato da re Carlo Emanuele III²⁴. Nel tragitto e nel registro formale del pittore napoletano, si è trattato di misurare il conseguimento di modi *rocaille*, di gala, tramite cui pure il contenuto di storia, l'esaltazione a mezzo allegorico e l'urgenza di fasto si stemperano in delizia di toni per i destinatari e i riguardanti. Ed è questo il De

²² COCHIN 1758 (ma se ne scorti la lettura con MICHEL 1991).

²³ TORINO 1963.

²⁴ GRISERI 1962.

Mura incluso, come una delle tante voci e delle complesse sfaccettature di un panorama storico-figurativo, e in un connubio costante con la cultura e la sperimentazione architettonico-scenografica e delle arti applicate all'ornato, nelle einaudiane *Metamorfosi del Barocco* della stessa studiosa (1967)²⁵; il che a Torino, nel periodo limitato che ci compete in questa tesi, significava soprattutto la stagione *post* Filippo Juvarra (morto a Madrid nel 1736). A parte lo sbocco europeo del discorso, e la rosa degli artefici aperta tutt'intorno, non è secondario che la Griseri conquistò sempre il lettore con la qualità di una scrittura dall'aderenza garbata e insieme vissuta. E intanto erano gli anni (intendo gli anni sessanta del secolo scorso) in cui si andavano meritoriamente pubblicando, con sforzo d'organicità, sotto il titolo di *Schede Vesme*, le tracce documentarie già raccolte dallo storico e chiaro archivistista di Stato sabauda Alessandro Baudi di Vesme, le quali per De Mura rappresentano dei puntelli cronologici non prescindibili²⁶.

Si sposti dunque a Napoli il punto di vista degli studi. Dalle pagine di "Prospettiva" nel 1979, studiando Solimena (e gli altri, tra cui lo stesso De Mura e Nicola Maria Rossi, altro solimenesco di vaglia) nel Palazzo Reale di Napoli per le nozze tra Carlo di Borbone e Maria Amalia di Sassonia (1738), Ferdinando Bologna ha ridiscusso, tra l'altro, la questione di come l'allievo d'un tempo, ormai maturato da par suo, si rapportasse al vecchio maestro in quegli spazi angusti per la nuova dinastia partenopea²⁷. Ma il 1979 fu soprattutto l'anno d'inaugurazione della vasta rassegna intitolata alla *Civiltà del '700 a Napoli*, nella quale Nicola Spinosa chiariva, tra l'altro, la pertinenza dei due bozzetti conservati al Pio Monte e da sempre noti come la *Gloria dei Principi*, collegandoli al ben più tardo intervento di De Mura a Palazzo Reale, negli anni sessanta del Settecento, al tempo di re Ferdinando IV²⁸. Di nuovo su "Prospettiva", poi, con un informatissimo articolo Gino D'Alessio (1993) ha provveduto a sciogliere nodi e ad apportare una serie d'integrazioni per questa congiuntura demuriana, come ho detto sovranaazionale (Napoli, Torino, Madrid), anche riesaminando le conoscenze d'archivio e quelle legate ai bozzetti (o alle repliche autografe) delle composizioni decorative commesse dai sovrani²⁹. Da ultimo su questa scia, or ora Francesco Speranza (2016) ha riepilogato la vicenda di De Mura

²⁵ GRISERI 1967.

²⁶ SCHEDE VESME 1963-82. Per De Mura, documentatovi, tra pagamenti e corrispondenza, dal 6 marzo 1738 al 20 gennaio 1769, cfr. il vol. II (1966), pp. 409-412.

²⁷ BOLOGNA 1979.

²⁸ N. Spinosa in NAPOLI 1979-80, I, pp. 202-203. Sull'argomento inoltre cfr. D'ALCONZO 1999.

²⁹ D'ALESSIO 1993; cfr. poi G. D'Alessio in NAPOLI 1997, pp. 204-205.

nella reggia torinese, ovvero nell'Appartamento d'Estate e nella manica dei Regi Archivi³⁰.

D'altra parte, a risalire le epoche, la fortuna di De Mura a (e per) Torino è ben antica: e origina da Napoli, ossia dallo stesso De Dominici, il quale dové raccogliere, valorizzandola per primo, la testimonianza del pittore non appena rientrato in patria. Dopo di che, l'accento all'opera e agli onori del pittore al servizio del Re di Sardegna entra nell'aggiunta suddetta, ed extra-napoletana, all'Orlandi veneziano del 1753. Ma al tramonto del secolo è su tutti Luigi Lanzi, che per Napoli pure si serve in genere di De Dominici, a spingere d'autorevolezza in tale direzione, dapprima motivando a Torino l'adozione di «quella maniera di tingere che si appressa al gusto francese»³¹. Dal che si passa più compiutamente allo sbilanciamento verso Torino del nome di De Mura, stabilendo in particolare una connessione col locale Claudio Francesco Beaumont, pittore cesareo dal 1731.

«Le massime che il Solimene istillava a' giovani studenti sono riferite dal suo storico [cioè, appunto, De Dominici], e han formata una numerosissima scuola, dilatatasi anco fuori del Regno circa alla metà del presente secolo. [...] Ma alla riputazione del Solimene in pittura niuno de' discepoli succedé più vicinamente di Francesco de Mura detto Franceschiello. Era napoletano di nascita, e molto attese all'ornamento di quella metropoli in pubblico ed in privato. Tuttavia niun'opera gli ha forse partorita maggiore celebrità che le pitture a fresco lavorate in varie camere del Real Palazzo di Torino, ove competé col Beaumont, ch'era allora nel suo miglior fiore»³².

Eppure la sortita del maestro in siti *ipso facto* così nobili, s'intende quelli regali, dà pure la misura di un pittore eletto, e stabilmente al vertice. A giungere a tal traguardo si passa per una storia antecedente di premesse, fatiche e successi, su cui certo occorrerà continuare a far luce, e tra cui i nessi da istituire sono ancora molteplici, e oltre i pochi frutti che riesco a esporre in questa sede.

Ma se ciò è vero, all'inizio della presente ricerca era pure lecito chiedersi quanto si sapesse in effetti, oltre la superficie, d'alcuni dei luoghi sacri che maggiormente furono o sono qualificati dall'attività del maestro: per esempio, prima del 1944, l'Abbazia di

³⁰ SPERANZA 2016.

³¹ LANZI 1792, p. 488.

³² LANZI 1795-96, I, (1795-96), p. 644.

Montecassino, per la quale De Mura operò con relativa assiduità all'incirca per un decennio dal 1731, licenziando un numero d'opere, tra tele e affreschi, poco meno che impressionante; oppure la chiesa napoletana dei Santi Severino e Sossio, la cui volta affrescata sta sul gradino più alto della pittura partenopea d'impegno pubblico intorno al 1740. Riguardo a questi due grandi centri monastici, il discorso, in specie grazie a nuove testimonianze d'archivio, s'ispessisce e puntualizza sui rapporti tra l'artista e la committenza benedettina: ed è intorno a tali legami, su più livelli, che vengono sviluppati i relativi capitoli, forse i veri nuclei portanti della tesi (i quali vanno letti con uno sforzo più o meno continuo d'interrelazione).

Per esempio – lo anticipo appena – tramite alcune carte di Montecassino, i *Giornali* dell'Abbazia, si è schiuso un inedito e inatteso varco per accostare una specie di difficoltà a 'comprendere' il linguaggio demuriano, e di esso in particolare il lessico tipologico, ritenuto talvolta non del tutto 'adatto' alle storie raffigurate. Ce lo dice, con vividezza e senza peli sulla lingua, l'erudito e archivista cassinese d'allora Giuseppe Maria Franchini, successore in tal ruolo nientemeno che del celebre Erasmo Gattola; e mi permetto di presumere che in specie la vicenda, e i contorni, della decorazione demuriana della Cappella di San Gegorio Magno nella chiesa abbaziale – Franchini partecipa in prima persona nel 1738-39 – non mancheranno d'appassionare il lettore e lo studioso.

Per come ha preso forma nel procedere dello studio, insomma, questo lavoro è dedicato ad alcune delle maggiori imprese pubbliche a tema sacro condotte da Francesco de Mura nella giovinezza, e sino alla maturità dei cinquant'anni, ovvero alla metà del secolo, attingendo un apice di gloria che mi figuro, con una dose spero condonabile d'arbitrarietà, nella volta affrescata della Nunziatella, datata 1751. Questo termine d'arrivo – per certo provvisorio, e qui pressoché convenzionale – ha dovuto fare onestamente i conti con la densità della ricerca nel tempo a disposizione. Ma è possibile che tutto ciò sia addebitabile soltanto ai miei limiti, superiori, verosimilmente, rispetto ai propositi o alle mete cui tendere.

Ovvio, in ogni modo, che in un arco cronologico così tracciato una parte cospicua del discorso verte sul problema – tanto lineare quanto cruciale, e persino difficile – dell'educazione e dell'avvio di De Mura sotto Francesco Solimena, nato poco dopo la metà del Seicento e morto nel 1747. Nel recepire sino all'introduzione (ovvero nel replicare) il verbo maturo del maestro, e nel successivo abbrivio che l'intelligenza figurativa e la

bravura di mano permisero a De Mura, si snoda una buona fetta della pittura napoletana tra il primo e il secondo quarto del Settecento, con vista sul terzo. Ma l'egida autorevole di Solimena e l'ombra lunghissima che ne scaturiva decretarono per De Mura una sorta di giovinezza oltremodo prolungata, come un'autonomia rinviata, mi pare, ben al di là del termine dell'apprendistato. Dove, come e quando finiva Solimena, artista a cavaliere tra due secoli, e iniziava De Mura, uomo tutto del Settecento? Distinsero De Mura, di sicuro, una qualità e una solerzia pittorica d'eccellenza, prima al servizio dell'imitazione di scuola, poi della durezza d'un idioma divenuto proprio, ricercato e insieme ampio, riconoscibile.

In alcune delle commissioni sacre degli anni venti De Mura era tenuto a eseguire dipinti da idee e sotto le direttive di Solimena, come dimostra in modo puntuale la *Pentecoste* nella Cattedrale di Salerno (1722-23). Fra gli incarichi del periodo giovanile si è tentato di rimettere in valore il poco noto ciclo di tele nel nuovo Cappellone di San Paride a Teano, il quale sacello fu eretto a imitazione della Cappella del Tesoro di San Gennaro a Napoli. A Capua, del pari, si è provato a scavare nelle fonti e nei documenti circa le perdute pale d'altare di De Mura per la rifazione primo-settecentesca della Cattedrale dell'Assunta e dei Santi Stefano e Agata. E anche il recupero di un rapporto col territorio, nel dialogo con la vicina capitale, ha finito per informare la ricerca nei due centri suddetti in Terra di Lavoro e sui rispettivi templi vescovili, questi ultimi grandemente animati dalle ambizioni dei loro pastori. Messosi in proprio, poi, il pittore giocò per le monache di Santa Maria di Donnaromita a Napoli una prima importante partita di qualificazione pittorica in un interno chiesastico, disponendovi una serie di tele (1727-28). Se non già alla fine del terzo decennio, certo nel quarto De Mura preordinava e dirigeva, ed era egli stesso, una macchina da pittura. Era il tempo in cui l'artista seminava la sua gloria, e in parte iniziava a raccogliarla. La chiesa napoletana di San Nicola alla Carità, retta dai Pii Operai, fu, sul crinale del 1729, tra i non pochi luoghi in cui si consumò il passaggio tra l'emergente De Mura e il celeberrimo Solimena, ormai anziano e tuttavia oberato di richieste: cosa che avvenne tanto nelle attese della committenza quanto nell'aumento delle responsabilità del forte allievo, il quale nel 1734 terminava la decorazione a fresco (oggi guastissima) della cupola maggiore di San Nicola.

Dell'età avanzata di Solimena narra d'altronde De Dominici, secondo un *topos* di plastico effetto, quale circostanza che garantì a De Mura l'affrescatura nei Santi Severino e

Sossio, della cui allogazione faccio noto l'atto notarile del 1736 (insieme a vari rogiti afferenti ai lavori di più maestranze nel restauro della volta, già dipinta da Belisario Corenzio). Eppure è da credere che già le prime imprese a Montecassino avessero attratto al pittore i favori di un estimatore come l'abate benedettino Ildefonso del Verme, al governo prima del cenobio napoletano e poi di quello cassinese, e che da De Mura si fece pure ritrarre. Già prima dell'attenzione di tale abate, comunque, l'operato e la frequenza demuriani nell'Abbazia cassinese furono intensi e qualificanti. Ancora nei Santi Severino e Sossio il maestro, rientrato in patria da Torino, dispiegò una serie di trenta tele effigianti altrettanti *Pontefici* (1745), tutti benedettini o legati all'Ordine, esibendo, come sovente, le non indifferenti risorse d'attrezzatura della sua bottega. Ma tra le due puntate nella chiesa benedettina, oltre al soggiorno torinese (1741-43), si collocano l'affrescatura e la rifinitura della cupola di San Giuseppe dei Ruffi per le signore 'dame moniche' agostiniane, opera restaurata meno di dieci anni fa (2009-10). Nell'ottica dell'allestimento di questa tesi, peraltro, l'impresa in San Giuseppe dei Ruffi, il cui esame è calato nel capitolo sui Santi Severino e Sossio, dà un esempio compiuto del rispetto di una cronologia 'relativa', interna al segmento analizzato, e cui sta sopra una più flessibile disposizione diacronica d'ordine generale (come proverò a dir meglio tra breve).

Sin dalla metà degli anni venti, anche i Gesuiti della Nunziatella – il contesto partenopeo sacro cui è massimamente legato il nome di De Mura negli studi all'estero – dovettero desiderare che la nuova chiesa del loro Noviziato a Pizzofalcone fosse affrescata, come la controfacciata del Gesù Nuovo, da Solimena, il quale certo non garantì tempi rapidi di realizzazione del murale. Ma De Mura nel 1732, quando firmava la calotta absidale della Nunziatella, uno dei vertici non solo suoi, bensì della pittura italiana del primo Settecento, non aveva praticamente eguali sulla piazza di Napoli. E di rilievo non minore per la magnificenza della Nunziatella fu, inoltre, il concorso delle elargizioni di privati, prima di tutti del reggente Andrea Giovine di Girasole, il quale, dopo aver contribuito a decorare la tribuna splendidamente, vi ottenne l'onore della sepoltura. Ma la Nunziatella è, soprattutto, un esempio compiuto d'integrazione spazio-colore nella scatola di un vaso di chiesa.

A metà degli anni quaranta De Mura fu il primo pittore di grido in città a prendere accordi con le monache francescane di Santa Chiara per l'ambizioso ammodernamento della basilica trecentesca, sin allora rimasta sostanzialmente 'fedele' al suo gotico

d'origine, e che bruciò nel 1943 (privandoci anche, a limitarsi ai pittori maggiori, dei subentrati Giuseppe Bonito e Sebastiano Conca). Nel 1747 – il glorioso Solimena scomparso da poche settimane – De Mura assorbì l'incarico d'undici pale d'altare, tutte quelle che sarebbero servite ai governatori laici della Casa dell'Annunziata a Capua per la chiesa dell'istituto caritatevole e ospedaliero da loro retto. E da qui non smette d'emergere il confronto impossibile col giovane, e già ben diverso, Gaspare Traversi, pressoché esordiente, in quello stesso tempo, in Santa Maria dell'Aiuto a Napoli (1749).

Ecco sgranate, in rapida e sommaria sequela, praticamente tutte d'un fiato, le principali imprese pittoriche demuriane studiate nelle prossime pagine.

Ho poc'anzi accennato al criterio d'organizzazione delle sezioni che compongono questo lavoro. Ora, se il taglio per macro-blocchi tematico-contestuali (per esempio: Teano, Montecassino, Santi Severino e Sossio a Napoli, Nunziatella, e così via) ha consentito più da presso lo studio delle motivazioni, dei gusti e delle aspettative della relativa committenza, e delle risposte dell'artista – scopo che preme alla trattazione quanto l'approfondimento conoscitivo dei medesimi contesti, dei 'sistemi' nel loro insieme –, la conseguente struttura dell'elaborato è offerta e si presta, prevedibilmente, alla discussione. Ma è da premettere che un impianto così concepito può comportare, di fatto, una selezione e un montaggio delle parti per più versi di carattere arbitrario, compresi il problema della parzialità dell'opera esaminata del pittore: ovvero il rischio di deludere chi si aspettasse un'esposizione catalogica; né escludo, accantonato in partenza un obiettivo monografico *stricto sensu*, che il materiale qui reperito o convocato avrebbe potuto essere risistemato in un modo alternativo, quando non anche rivagliato, a seconda di differenti criteri di metodo e angolazioni storico-critiche.

Nessuno crede – ci mancherebbe altro – a una ripartizione netta e muta delle opere sulla base delle tecniche, dei generi, dei temi e dei destinatari, e men che mai regge il separare nella figurazione tra il sacro e il profano, o nella personalità d'un artista tra i ponteggi e il cavalletto; eppure la gestione e il confezionamento di una tesi rendono non meno essenziale l'adottare un taglio e dei confini. Questi ultimi, semmai, dovranno intendersi quali riferimenti da cui ripartire e rilanciare.

Lungi dalla retorica, quello della libertà nello svolgimento della ricerca è solo uno degli aspetti per cui sono grato al tutor professor Francesco Caglioti: gli insegnamenti e l'attenzione del quale hanno contribuito non meno a colmare molte delle mie lacune, certo troppe, e a consentirmi svariate e preziose acquisizioni (ad esempio frequentando, mi piace qui ricordarlo, i seminari d'esegesi delle fonti storico-artistiche, e d'altri e vari materiali di studio proposti da noi studenti e dottorandi, che si svolgono regolarmente sotto la sua guida). Inoltre ringrazio la cotutrice professoressa Rosanna De Gennaro, unitamente a tutto il corpo di docenti del corso di Dottorato in *Scienze storiche, archeologiche e storico-artistiche* del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Napoli "Federico II", tra essi rivolgendomi in special modo agli storici dell'arte, con cui ho condiviso l'esperienza d'esposizione e dibattito nelle rassegne periodiche sull'attività condotta in questo tempo (2014-17).

I. Teano. Il Cappellone di San Paride

Secondo l'esempio della Cappella del Tesoro di San Gennaro

«Eterno Divin Padre, Voi che dal cumulo immenso de' Vostri attributi godeste di assumer sempremai, come distintivo, l'onnipotenza, e che, compiacendovi di chiamare a parte di questo attributo il Vostro diletto ministro san Paride, voleste che egli abbattesse il superstizioso dragone venerato da' nostri progenitori, ed ammansiste le fiere alle quali fu esposto dal fanatismo e dalla cecità de' medesimi: permettete che prosiegua egli il nostro protettore a conquider le forze dell'infernale dragone satanno, ed a comprimere i fervidi stimoli de' nostri affetti smodati, che sono le belve devastatrici del giardino dell'anima nostra. Così sia. *Pater; Ave; Gloria*»³³.

Questo piglio oratorio e da focoso picchiapetto proviene da un passo della *Novena per apparecchio alla festività del glorioso san Paride, primo vescovo e protettor principale della città di Teano*, composta dal canonico Silvestro Bianco e stampata nel 1825. Si pregava perché san Paride, artefice nel IV secolo dei primordi cristiani del luogo, quindi consacrato da papa Silvestro primo presule di Teano, e la cui festa ricorre il 5 d'agosto, continuasse a vegliare sui suoi fedeli. Piace in qualche modo pensare come questa devozione rivivesse a sua volta e si rispecchiasse, dinanzi all'altare settecentesco di San Paride /fig. 1/, nell'immagine che giusto un secolo prima Francesco de Mura ne aveva dipinto per il nuovo sacello patronale, raffigurandovi proprio la leggenda dell'abbattimento della bestia infernale che imperversava sulle popolazioni locali.

D'altronde, solo poco prima, nel 1823, il decano Michele Broccoli, nel suo *Teano Sidicino sacro*, aveva riesumato dalle carte d'archivio – le stesse di cui ci si servirà, più diffusamente, nel prosieguo – il nome dell'artista quale autore delle pale centinate sui tre altari nel Cappellone di San Paride³⁴: ciclo altrimenti taciuto dalle fonti biografiche settecentesche, ovvero dalle addizioni all'Orlandi e persino da De Dominici; fonti, queste ultime, dove pure si menziona la serie di tele licenziate da De Mura, in un tempo da

³³ BIANCO 1825, p. 27.

³⁴ BROCCOLI 1821-25, parte III, tomo II (1823), p. 103 nota 1: «In questo cappellone esistono tre altari. Le pitture che li decorano sono di Francesco de Muro, celebre discepolo di Francesco Solimene».

presumere ravvicinato, per la Cattedrale della vicina Capua, come si vedrà appresso. Si può timidamente supporre, a tal proposito, che il ciclo di Teano godesse di un'eco minore perché condotto da De Mura, sì, ancora al tempo della frequentazione di Solimena, ma forse non sotto lo stretto e diretto controllo di quest'ultimo, laddove la presenza a Capua del maestro – Franceschiello al fianco, praticamente il suo braccio destro – è ben attestata, come parimenti si vedrà. Fatto è che le tele di Teano – raffiguranti, oltre al *San Paride che schiaccia il dragone*, la *Sosta nella fuga in Egitto* e *San Martino che divide il mantello col povero* – sono rimaste pressoché esclusivamente confinate, trovando invero poco più che citazioni, entro gli studi locali dedicati al culto di san Paride e alla Cattedrale del centro in Terra di Lavoro³⁵. Fa eccezione un cenno recente di Mario Alberto Pavone, il quale ha giustamente collegato alle tre pale d'altare, in forza dei soggetti, i relativi bozzetti (al momento peraltro non reperiti)³⁶: e cioè le «macchie [...] con la cornice nera a tre ordini d'oro, di palmi 3 e 2», con «S. Martino che si taglia la vesta», «S. Paride che ammazza un serpente» e «il viaggio della SS. Vergine in Egitto», così menzionate sotto il nome di De Mura nell'elenco dei quadri appartenuti a Guglielmo Ruffo principe di Scilla, secondo l'inventario redatto per il testamento del nobiluomo nel 1747, e pubblicato sin dal 1898 da Eustachio Rogadeo di Torrequadra³⁷.

Come buona parte del centro urbano di Teano, la cui diocesi è oggi unita a quella di Calvi Risorta, la Cattedrale di San Clemente fu quasi del tutto distrutta, nella Seconda Guerra Mondiale, dalle incursioni aeree del 6 e del 22 ottobre 1943. Restò in piedi, insieme a poc'altro, il Cappellone di San Paride, aperto sul fianco destro dell'edificio, sfruttando a pieno, con la sua mole cilindrica, lo spazio del cortile dell'attiguo seminario /fig. 2/. Nei lavori di ricostruzione, che si svolsero dal 1946 al '57 sotto la guida di Roberto Pane, il cappellone fu restaurato nei suoi stucchi con la rimozione delle ridipinture a finto marmo³⁸, risalenti in specie all'Ottocento; inoltre, del sacello – scrisse lo stesso architetto e storico – si curò non meno «la restituzione alla originaria unità plastica e cromatica tutelando il

³⁵ Cfr. DE MONACO 1948, pp. 43-51 (testo che si ripete, con la stessa paginazione, in DE MONACO 1957); DE MONACO, ZARONE 1977, pp. 47-60; DE MONACO, ZARONE 2007, pp. 65-74 (dove le tele sono ben riprodotte).

³⁶ PAVONE 2012, p. 290.

³⁷ ROGADEO DI TORREQUADRA 1898, p. 73 (il documento si conserva nell'Archivio di Stato di Napoli). Nell'inventario le tre 'macchie' per Teano sono citate in gruppo, certo per le dimensioni coincidenti, ma lasciando pure supporre che di esse si conoscesse l'unitaria appartenenza a un medesimo contesto (sennonché insieme al terzetto si cita anche una 'macchia' con un *Crocifisso*).

³⁸ Una pallida fotografia dell'interno del cappellone (verso il maggiore altare), antecedente al restauro, è in DE MONACO 1948 (DE MONACO 1957), p. 43.

restauro dei tre dipinti che ne adornano gli altari. Ora la cappella di S. Paride rivive nel biancore dei suoi stucchi e nelle sue tre tele»³⁹. Dopo di che, fuori dell'orizzonte localistico su accennato, pochi sono stati gli studi sul sacello teanese anche tra gli storici dell'architettura e del restauro⁴⁰. Non sarà superfluo, pertanto, ripercorrere da capo la storia di questo monumento.

A fondare il Cappellone di San Paride fu Giuseppe Martino del Pozzo, patrizio originario di Montoro nel Salernitano e già canonico della Cattedrale di Salerno, quindi vescovo di Teano dal 1718 al 1723 (succedendo all'aversano Domenico Pacifico, sotto cui la Cattedrale era già stata interessata da trasformazioni barocche)⁴¹. Per la costruzione del nuovo sacello patronale fu eletta a modello la seicentesca Cappella del Tesoro di San Gennaro a Napoli: lo si attesta espressamente nelle fonti contemporanee, sia a stampa che manoscritte, con una consapevolezza dunque *ab antiquo*. E il paragone, non v'è dubbio, qualifica al meglio l'opera teanese tramite il riferimento, qual esempio insigne da emulare, alla cappella massima dedicata al patrono primo di Napoli, ed erettagli come gigantesco *ex voto* dalla Deputazione in nome della città. La qual cosa – ed è un fattore d'interesse – dà la misura della preoccupazione del prelato, se sua fu in effetti l'idea, d'individuare per l'appunto un modello che fosse di sicura autorevolezza e di piena riconoscibilità sotto l'aspetto e monumentale e del significato: elemento tramite il quale, in definitiva, legittimare in sommo grado l'impresa cui il suo nome sarebbe rimasto legato. Ed ecco, se si vuole, un caso quasi paradigmatico della vasta, diramata e sempre viva dialettica storica tra 'centro' e 'periferia'.

Dell'accostamento delle due cappelle si ha parola, non senza indizi di precocità, nelle notizie sul vescovo Del Pozzo comparse, lui ancor vivente, nella seconda edizione, accresciuta e corretta da Nicola Coleti, dell'*Italia sacra* di Ferdinando Ughelli (1717-22), nel cui tomo VI (1720), infatti, il presule è l'ultimo della serie episcopale teanese, avviata giusto dal greco Paride. Il brano che c'interessa è questo:

³⁹ PANE 1957, p. 20. Si aggiunge ivi, nota 1, che le tele «erano in condizioni pessime, sia per i danni subiti nel bombardamento sia per il totale abbandono in cui erano state lasciate per molti anni. Si deve alla Soprintendenza alle Gallerie di Napoli, ed in particolare al prof. Bruno Molajoli, se i tre pregevoli dipinti, ottimamente restaurati, sono tornati a costituire i tre festosi episodi cromatici che erano un tempo; l'accento massimo nel sobrio biancore della cappella a pianta centrale».

⁴⁰ Per esempio PEZONE 2009, in uno studio sulle trasformazioni barocche delle cattedrali di alcuni centri in Terra di Lavoro, tra cui appunto Teano, ma concentrandosi sulle rifazioni apportate alle strutture originarie degli edifici, esclude di fatto il Cappellone di San Paride, costruito *ex novo*.

⁴¹ Ivi, p. 126.

«Joseph[us Martinus] de Puteo Salernitanus [...] magno sumptu prænobile sacellum juxta exemplar illius quod piissima Neapolitana civitas in æde principe pro Divo Januario reliquisque suis divis patronis excitarat, quod vulgo *il Tesoro*, jam condere incoepit, in eo repositurus corpus divi Paridis primi episcopi, primique patroni, quod nunc in ecclesia angusta et subterranea colitur»⁴².

Una riflessione, in ordine ai tempi ravvicinati, s'impone tuttavia sin d'ora. Considerato, infatti, il non lungo lasso di tempo intercorso tra l'inizio del mandato di Del Pozzo, insediatosi l'11 febbraio 1718, e la pubblicazione nel 1720 del passo di Coleti or riportato, pare lecito sospettare che il parallelo istituito con la Cappella di San Gennaro possa essere scaturito solo sulla base del progetto del nuovo vano previsto per la Cattedrale teanese, il quale nel '20 era ben lungi dall'esser terminato (e cui peraltro non si può escludere che si stesse pensando da più anni). Per giunta nel medesimo passo si dichiara il futuro obiettivo della costruzione del sacello: custodirvi il corpo di san Paride, che da secoli riposava, ed era meta di pellegrinaggio, in un piccolo ipogeo, privo di luce e ormai ritenuto insufficiente. A Venezia, dove l'opera dell'abate Ughelli riandava in stampa, si suppone che dovesse esser arrivato un qualche ragguaglio informativo sullo stato, e gli intenti, di quel di Teano. Resta fermo, in ogni modo, che l'edificazione *ex novo* e poi l'ornamento del Cappellone di San Paride rientrarono tra le primissime (anzitutto in senso cronologico) responsabilità del vescovo Del Pozzo, e che in esse egli riversò la gran parte delle energie di cui dispose durante il lustro (e sei mesi circa) del suo episcopato, sino alla morte, caduta nell'agosto del 1723, senza tuttavia riuscire a vedere concluso – come ci è attestato – il proprio disegno.

Ora, fatti tutti gli ovvi distinguo del caso e le debite proporzioni, la somiglianza, meglio la dipendenza, del sacello di San Paride rispetto alla Cappella del Tesoro di San Gennaro è esplicitata non soltanto nell'adozione della pianta centrale, ma anche, e forse soprattutto, nel rapporto tra il corpo longitudinale del Duomo teanese e il nuovo, autonomo organismo che si apre, come nella Cattedrale di Napoli, sulla navata destra dell'edificio. Ma questa prossimità doveva essere avvertita ben oltre il livello planimetrico, e architettonico in generale, della struttura, compreso l'innesto nell'adiacente preesistenza: implicava, cioè, in

⁴² N. Coleti in UGHELLI ed. 1717-22, VI (1720), col. 579.

aggiunta, un'indubbia similarità di funzione e pertinenza 'patronali'. Com'è tuttora, si trattava in sostanza di uno spazio consacrato, con rinnovato slancio devoto, al primo vescovo e protettore della comunità locale Paride (quale sorta di 'san Gennaro' del popolo teanese, salvo che san Gennaro non fu vescovo di Napoli), e destinato ad accoglierne le reliquie; e parliamo – altra analogia – di uno spazio esterno eppure collegato in via diretta al tempio vescovile, quest'ultimo, del resto, diversamente intitolato (a San Clemente il Duomo di Teano; all'Assunta, come tutti sanno, quello di Napoli).

Nella mente di Giuseppe Martino del Pozzo il nuovo sacello patronale doveva divenire a tutti gli effetti un 'tesoro', assurgendo a una sorta di grande cappella-reliquario che ospitasse le sacre spoglie di vari santi conservate sparsamente nella Cattedrale teanese: al pari – *mutatis mutandis* – di quanto accadeva per il Tesoro di San Gennaro coi tanti compatroni di Napoli. Questo disegnò si compì coi vescovi successori Domenico Antonio Cirillo e Domenico Giordano, come si vedrà. E nell'Ottocento, presso la locale letteratura d'erudizione sacra, il nostro cappellone era detto di San Paride almeno quanto, appunto, del Tesoro⁴³.

La Santa Visita del 1753

Già così edotti, ricaviamo altre e più estese notizie sul Cappellone di San Paride, poco manca *ab antiquo*, in una preziosa visita pastorale ancora custodita, pressoché quale unica 'reliquia' premoderna, nel locale archivio diocesano riguardante Teano (persosi quasi del tutto nella distruzione bellica)⁴⁴. Si tratta degli atti della Santa Visita compiuta, con estremo zelo, nel 1753 da Domenico Giordano /doc. 1/⁴⁵, originario di Manfredonia, e vescovo di Teano dal 1749 al 1755 (successivamente designato arcivescovo di Nicomedia e morto a Roma come patriarca d'Antiochia)⁴⁶. Quivi è un'accurata descrizione del monumento,

⁴³ BROCCOLI 1821-25, parte III, tomo III (1823) p. 11.

⁴⁴ Ancora consistente è invece la documentazione, oggi confluita nel medesimo archivio, ma relativa alla diocesi, un tempo separata, di Calvi Risorta.

⁴⁵ ADTC, *Visitatio Ecclesiae Cathedralis aliorumque piorum locorum civitatis Theanensis peracta anno MDCCLIII a Dominico Jordano ejusdem episcopo, deinde ad Archiepiscopatum Nicomediensem ac ad munus secretarii Sacrae Congregationis super disciplina regulari promoti* (d'ora in avanti *VISITATIO 1753*).

⁴⁶ Per Domenico Giordano cfr. BROCCOLI 1821-25, parte III, tomo II (1823), p. 119-167; MORONI 1840-61, LXXIII (1855), p. 28.

incluso il richiamo alla Cappella del Tesoro di San Gennaro, già presente nelle aggiunte all'Ughelli e poc'anzi discusso, e nella cui 'forma', come sappiamo, Giuseppe Martino del Pozzo, «munifica et vere magnifica pietate», volle innalzare al santo patrono di Teano un sacello finalmente adeguato. In specie di questa fonte archivistica (d'altronde praticamente inedita nel merito filologico, sebbene nota agli studi locali), e dei suoi passi più utili ai nostri scopi, proveremo qui appresso ad avvalerci, intrecciandone, nel discorso, le indicazioni testuali con l'osservazione dell'attuale assetto.

Nel documento si ricorda che il nostro cappellone sorse dov'era un altare («ara») con dedica a San Lorenzo. All'interno, decorato a stucchi, le quattro statue in gesso dei santi Amasio, Urbano, Lucia e Giuliana Falconieri (identificate da scritte alla base delle figure) abitano le nicchie ricavate nei pilastri (ma al riguardo si deve notare che nella Santa Visita in questione si parla di san Liborio anziché di sant'Amasio, gli altri santi coincidendo). Nella storia della locale diocesi i santi Amasio e Urbano (al di là della mancata corrispondenza, riguardante il primo, tra il documento e quanto si vede ora, e che non mi riesce di risolvere in mancanza d'altri dati) furono rispettivamente il secondo e il terzo vescovo di Teano, succedendo in via non interrotta a san Paride, il che giustifica senza bisogno d'ulteriori chiarimenti la loro ammissione nel nuovo sacello, nonché ivi la loro collocazione privilegiata, cioè (sempre rispettivamente) a sinistra e a destra (di chi osserva) del maggior altare sacro al titolare. Ed è chiaro che a tale continuità di soglio episcopale, riattualizzandone per così dire le radici remote, lo stesso patrocinatore Del Pozzo intendeva idealmente, e al contempo nella tangibile munificenza dell'impresa, annodare il suo operato di vescovo e di committente. Invece non è così immediato, almeno a tutta prima, spiegare, ai restanti due angoli del cappellone prossimi all'ingresso, la presenza delle due sante, in specie della fiorentina Giuliana Falconieri, il che andrà presumibilmente cercato in qualche motivo di devozione di natura particolare, e comunque meno 'rispecchiabile' sotto il profilo storico e pubblico.

Altresì il vescovo istituì nel sacello «tres aras, majorem Divo Paridi, alteram a cornu Evangelii Sancto Josepho, et tertiam a cornu Epistolæ Beato Martino Turonensium episcopo», insieme a dieci cassette nelle pareti destinate a custodire le reliquie dei santi provenienti dall'altare di Sant'Anna. Ma la scomparsa, forse improvvisa, di Del Pozzo, all'età di sessantun anni, ne interruppe l'opera prima di questa traslazione e, complessivamente, della fine del cantiere. Nondimeno Del Pozzo dové lasciare tutte le

disposizioni necessarie, e soprattutto il denaro, perché il progetto venisse compiuto negli anni a venire da chi gli sarebbe succeduto, come si dice chiaramente nel passo del documento che segue: «at immatura mors neque translationem hanc peragendi, neque sacellum hoc, prout destinaverat, dotandi, quinimo [*sic*] neque illud integre perficiendi spatium concessit; tantam tamen pecuniæ summam depositum reliquit, ut a successore episcopo Cyrillo compleri potuisset»⁴⁷. E se da un lato è arduo indicare, all'altezza dell'estate del 1723, a che punto preciso fossero arrivati, tra fabbrica e decorazione, i lavori del sacello, più chiaramente, dall'altro, pare di potersi cogliere nell'«immatura mors» del prelado di cui si scrive una sfumatura di significato inerente di più al brusco arresto dell'iniziativa che non all'età anagrafica del defunto. Intanto la figura e l'azione di Del Pozzo venivano onorate con ogni mezzo e riguardo: e l'estensore della Santa Visita trascrive puntualmente le lapidi celebrative un tempo visibili (non sono più *in situ*, conservandosi, frammentarie, nella cripta della Cattedrale, dal 1979 adibita a *lapidarium*)⁴⁸: una sotto l'effigie marmorea del vescovo ubicata nell'atrio d'ingresso al cappellone, sul lato sinistro /fig. 6/⁴⁹, l'altra nel suo proprio sepolcro, ch'egli s'era fatto costruire al centro del sacello (e anch'esso oggi perduto). Prima dei danni bellici, a ogni modo, le iscrizioni furono registrate in alcuni testi eruditi ottocenteschi sulla storia di Teano⁵⁰.

Segue il passo della relazione più prossimo ai nostri interessi, quello relativo ai dipinti, di cui così vien riferito:

«Tria igitur altaria in hoc sacello existunt: majus Sancto Paridi est dicatum, illiusque apposita imago opus est Francisci de Muro, celeberrimi Francisci Solimenæ discipuli, cujus etiam sunt aliorum duorum altarium tabulæ. Requiescit in eo corpus ejusdem sancti pontificis, quo a subterraneo sacello, ut mox narravimus, translatum postea fuit»⁵¹.

⁴⁷ ADTC, *VISITATIO* 1753, p. 22.

⁴⁸ Cfr. IODICE 2004, p. 246.

⁴⁹ Alcuni frammenti di un busto marmoreo in rilievo (una mano e un braccio, entrambi monchi) sono esposti nel *lapidarium* allestito nella cripta della Cattedrale, e riferiti al ritratto del vescovo Del Pozzo. Questi frammenti mi risultano ancora inediti, e mi chiedo se non si possa ipotizzare per essi un intervento di Matteo Bottigliero, scultore non di rado impegnato in cantieri che vedevano la presenza dello stesso De Mura, come ad esempio la Cappella Lembo nel Duomo di Salerno negli anni 1722-23 (cfr. *infra*).

⁵⁰ Cfr. PEZZULLI 1820, p. 104; BROCCOLI 1821-25, parte III, tomo II (1823), p. 99 nota 1.

⁵¹ È da qui che BROCCOLI 1821-25, parte III, tomo II (1823), p. 103 nota 1, trasse, letteralmente, la

Ecco infine esplicitato, dopo l'autore delle pitture, il pio movente, come già detto da Coleti, alla base dell'operazione promossa da Del Pozzo, ma che fu appannaggio d'altri (e infatti se ne parla più avanti nelle pagine della Santa Visita).

Ora, proprio in ragione del penultimo stralcio dalla Santa Visita qui presentato, non si può stabilire con certezza se al vescovo Del Pozzo riuscì o meno di vedere al loro posto, sugli altari da lui voluti e dedicati, le tele di De Mura, pur restando intatto il legame a filo doppio della commessa con quel prelato. Sui dipinti di Teano, infatti, non conosciamo ancora alcun documento più puntuale (penso a qualche polizza di pagamento per banco) in grado di circoscriverne la cronologia specifica, ciò che sarebbe profittevole relazionare alle informazioni sul Cappellone di San Paride in esame in queste righe. Invero l'andamento del referto della Santa Visita in parola – nell'accostare, *a posteriori* (1753), la descrizione dell'ambiente e la cronaca dei fatti che lo interessarono – non sembrerebbe escludere del tutto che Giuseppe Martino morisse prima – e chissà se non pochissimo prima – di poter ammirare ornati d'immagini i tre altari. Né questo aiuta d'altronde ad appurare se ci furono o meno contatti diretti tra Del Pozzo e De Mura, nella previsione o nella prima attuazione del programma pittorico, o se invece tale passaggio si perfezionò sotto la guida ormai del vescovo successore, il napoletano Domenico Antonio Cirillo, ch'ebbe tutto il tempo – ben altrimenti lungo fu il suo mandato – per terminare l'opera del cappellone. Di sicuro, comunque, Del Pozzo dové disporre i soggetti delle pale, proprio in funzione delle sopra dette intitolazioni, le minori delle quali dichiarano, se non altro, un prevalente carattere autoreferenziale. E cioè, ai lati dell'immagine di *San Paride che atterra il dragone* /fig.3/, d'obbligo e riservata naturalmente all'altar principale, il vescovo fece rappresentare – nello stesso ordine su precisato circa le statue di *Sant'Amasio* e di *Sant'Urbano* – le scene del *Riposo nella fuga in Egitto* /fig. 4/ e di *San Martino a cavallo che condivide il mantello col povero* /fig. 5/, indirizzando dunque le sue premure ai santi eponimi: il primo, quello del patriarca san Giuseppe nella Sacra Famiglia; il secondo, quello di san Martino vescovo di Tours. Ed ecco un compiuto esempio di come l'amor proprio e la memoria di sé incontravano, senza soluzione di continuità, il dovere pastorale e la pietà verso il patrono del luogo. A maggior ragione, l'abbiam visto, ché il vescovo s'era fatto ritrarre all'entrata

notizia della paternità demuriana delle tele di San Paride: ma giusto a voler sottilizzare sul testo latino, il genitivo «celeberrimi» sembrerebbe riferirsi meglio a Solimena che non al discepolo.

del sacello, in qualche modo a far da ‘garante’ della sua creazione, e aveva pianificato d’esservi sepolto: il tutto per coronare, e perpetuare ai posteri, la sua ‘strategia’, così tipicamente oscillante tra la celebrazione della propria immagine e il culto del più antico dei suoi predecessori⁵².

Oltre che lo spostamento delle reliquie già nell’altare di Sant’Anna, quel che – più gravemente – Del Pozzo non poté vedere coi suoi occhi, e celebrare in prima persona, riguardò la cruciale opera di trasferimento del corpo di san Paride dalla cripta della Cattedrale al nuovo cappellone all’uopo concepito. Ciò ebbe solenne compimento solo dopo quasi dieci anni, e per mano del citato Domenico Antonio Cirillo, già vescovo di Carinola, e in carica a Teano dal 1724 al 1745. Precisamente la cerimonia avvenne nel 1732, tra la fine di maggio e i primi del mese successivo: il 3 giugno l’urna, nei giorni precedenti già rimossa dal sacello sotterraneo, fu appunto traslata nel recentissimo cappellone, «magno apparatu magnoque civium concursu», e deposta sotto il nuovo altare di San Paride. È possibile, visto il tempo trascorso dalla morte di Del Pozzo, che nell’episcopato di Cirillo i propositi del predecessore si fossero un poco raffreddati, e fors’anche le risorse materiali diminuite per quello scopo: al punto che sembra esser stata decisiva, affinché la *translatio* si adempiesse, l’esortazione rivolta al vescovo da Benedetto XIII Orsini, di passaggio a Teano, la sera del 16 maggio 1727, nel suo rientro a Roma da Benevento (della cui arcidiocesi, com’è noto, l’Orsini aveva mantenuto la guida anche dopo l’elezione papale). Al quale pontefice il vecchio e oscuro sacello non poté che sembrar poco consono, allor più che mai: quando cioè un altro, illuminato e arioso, si stava realizzando lì a fianco per offrirsi alla venerazione dei fedeli locali e dei pellegrini. E il pungolo del papa – suonassero le sue parole da consiglio o da monito – dové quindi dare effetto ai lavori di completamento del Cappellone di San Paride, concretizzandosi tuttavia solo dopo un ulteriore quinquennio, come detto nel 1732, quando De Mura doveva già da qualche anno aver licenziato i suoi tre dipinti.

Il pensiero vagheggiato e in parte attuato da Giuseppe del Pozzo si compiva, ma allora anche Domenico Antonio Cirillo, che di fatto aveva ereditato onori e oneri di quell’incombenza, poteva legare alla grande cappella patronale, oltretutto spronato da cotanta autorità, il ricordo di sé. Ce lo tramandava l’iscrizione, pure registrata nella Santa

⁵² In tal senso, non si vedono francamente nell’epigrafe celebrativa del vescovo Del Pozzo i «commoventi accenti di umiltà» riconosciutigli in DE MONACO, ZARONE 2007, p. 68.

Visita del Giordano, e un tempo posta sotto l'effigie marmorea del Cirillo, il quale s'era fatto ritrarre al pari del predecessore nel vestibolo, al lato destro⁵³.

Primi sussulti

Organicamente ideato, il ciclo teanese di De Mura ha soprattutto il suo interesse perché è una delle prime commesse di rango assolute dal pittore, certo fuori della capitale, ma dietro interessamento diretto del vescovo, e per il maggior tempio di quella città: o anzi, a dir meglio, e come s'è ampiamente verificato, per la decorazione di un contesto monumentale nuovo rispetto all'antico Duomo, e pensato con ambizione appunto rinnovata, né costruito con lieve spesa. Quella di Teano era peraltro una sede episcopale importante (e più di quanto, tutto sommato, non risulti oggi nella sua dimensione sostanzialmente periferica), sita a mezzo tra l'arcidiocesi di Capua e l'Abbazia di Montecassino, lungo la direttiva interna che collegava Napoli e Benevento con Roma. La sosta teanese nel 1727 d'un Benedetto XIII diretto nell'Urbe, già fermatosi a Capua e appena prima passato per la vicina Calvi, può esserne una valida testimonianza, e a ogni livello.

Resta singolare che Roberto Pane, il quale pure poteva dar conto del restauro *post-bellico* delle tre tele, ne parlasse come d'opere tarde di De Mura⁵⁴. Anche a fare a meno dei dati esterni relativi alla committenza e al contesto (e nonostante certi difetti conservativi), è innanzitutto la cultura formale delle opere a imporne il riferimento alla fase giovanile dell'artista. In particolare si ravvisano analogie spiccate, a suggerire un comparabile momento d'esecuzione, tra i dipinti teanesi e quelli nel sottarco d'ingresso alla Cappella di San Nicola nell'omonima chiesa napoletana su Via Toledo (la cui cronologia va ragionevolmente compresa tra il 1724-25 e, al più tardi, il 1729). In specie il confronto tra le tele con *San Paride che schiaccia il dragone* e uno dei miracoli di san Nicola evidenzia nessi tipologici e compositivi che non necessitano di particolari commenti in aggiunta: due figure vescovili intente nei loro rispettivi miracoli ma praticamente sovrapponibili. Nella pala di Teano la figura femminile in primo piano sulla sinistra, mentre si volta, ha già le

⁵³ Anche quest'iscrizione è riportata da PEZZULLI 1820, p. 105; BROCCOLI 1821-25, parte III, tomo II (1823), pp. 103-104.

⁵⁴ PANE 1957, p. 20.

movenze, e l'affettazione composta, del teatro demuriano a venire; e più in genere, qui, la rievocazione della leggenda dello spauracchio surclassato da san Paride coniuga bene l'atmosfera a tratti campestre con certi tocchi cortesi. Nelle tele del vescovo Del Pozzo, poi, pur entro la regola di un chiaroscuro alla Solimena, e tuttavia non così rilevato, e dai panneggi meno spessi, il giovane De Mura non disdegna di semplificare gli elementi costitutivi e il tono delle scene: così che, se da una parte esse non mancano d'accenti accostevoli, specie nel riposo della Sacra Famiglia, dall'altra iniziano a guadagnare qualcosa d'eleganza, e per via di sfoltimento.

È già qui intradato un primo riesame del solimenismo: e lo si può riscontrare nel confronto – sinora mai prospettato, mi sembra, ma banalmente reso opportuno dall'identità del tema – tra il *San Martino e il povero* di De Mura a Teano /fig. 7/ e quello in una delle vaste tele dipinte da Solimena per la cappella dedicata al santo vescovo di Tours nella chiesa della Certosa di Napoli. Ma del *San Martino e il povero* nella Certosa /fig. 8/, affrontato all'*Apparizione di Gesù a san Martino*, occorre innanzitutto non sottovalutare la significativa revisione della cronologia, da comprendere entro il 1724, com'è documentato dal pagamento a saldo delle tele risalente al gennaio di quell'anno, quando, peraltro, proprio il quadro con san Martino «che dà parte della sua cappa al povero» era già stato consegnato⁵⁵; e dei dipinti, del resto, si ha immediatamente notizia, pur senza specificarne i soggetti, ma come opere «del signor Francesco Solimena», nelle prime aggiunte settecentesche al Celano, edite nello stesso 1724⁵⁶. Il che va a restringimento di una datazione (sinora generalmente accettata) di poco anteriore al 1733⁵⁷, quando i «2 quadri laterali ad oglio» della Cappella di San Martino sono menzionati, con elogi, nell'anonima Vita di Solimena premessa alla seconda edizione napoletana dell'Orlandi⁵⁸. Il nuovo argomento cronologico, dunque in funzione retro-datante, torna ora essenziale perché rende il confronto proposto ben più cogente, e in fin dei conti maggiormente lineare, annullando in sostanza la distanza di tempo tra le due versioni d'egual soggetto, e persino non escludendo, per la tela teanese, un lavoro dell'allievo sul modello frattanto approntato

⁵⁵ Cfr. PAVONE 1997, pp. 456-457, doc. XVI.67.

⁵⁶ F. Porcelli in CELANO ed. 1724, VI, pp. 25-26: «Il quadro della Cappella di San Martino è opera del Caracciolo [Battistello], i quadri laterali sono *del signor Francesco Solimena*» (il corsivo è dell'autore delle aggiunte al testo della *princeps*, Francesco Porcelli).

⁵⁷ Cfr. BOLOGNA 1958, pp. 197, 259.

⁵⁸ Anonimo estensore della Vita di Francesco Solimena in ORLANDI ed. 1733: «Nella chiesa di San Martino de' padri certosini, e proprio nella cappella di esso santo, [Solimena] vi ha dipinto con maravigliosa maestria 2 quadri laterali ad oglio, che superano l'arte di quanti colà ne sono».

dal maestro nella Certosa napoletana. Se così andò, tal lavoro, ancorché nell'aderenza, fu d'interpretazione di quell'esempio influente. Già la scelta di non far scendere san Martino da cavallo, certo dovuta al formato verticale della pala, concede a uno spunto appena meno solenne, ch  l'impianto a suo modo si slancia, e intanto lo straccione l  a fianco si fa pi  ritto, quando in Solimena   tutto ingobbito e nodoso, sorta di nudo d'accademia al rovescio, e lacero. In De Mura inizia a circolare un fiato come pi  naturale, una seriet  che sfuma un poco verso l'affabile; e poi l'aria e il paesaggio sono quel giusto meno foschi, meno saturi e violenti d'ombra – quell'ombra densa, e solcata da lumi diagonali, per cui Ferdinando Bologna parlava di riprese da Mattia Preti nell'avanzato Solimena⁵⁹.

Ma   significativo che tutto questo avvenisse ben al di qua dell'adesione alla scuola, di cui De Mura costitu , a lungo, l'avanguardia qualitativa. I primi segni di una declinazione personale non erano in antitesi con l'osservanza di un metro. E cos , ritengo, doveva essere avvertito dai contemporanei, o da coloro che di poco seguivano. Dal suo canto particolare, il contesto di Capua, cui volgiamo, pu  offrirne qualche spia, pur nella scomparsa delle opere dell'artista, che sono state meno fortunate di quelle di Teano.

⁵⁹ BOLOGNA 1958, p. 118.

Teano. Il Cappellone di San Paride

- Documenti

1) ADTC, *Visitatio Ecclesiae Cathedralis aliorumque piorum locorum civitatis Theanensis peracta anno MDCCLIII a Dominico Jordano ejusdem episcopo, deinde ad Archiepiscopatum Nicomediensem ac ad munus secretarii Sacrae Congregationis super disciplina regulari promoti*, pp. 21-39:

[...]

Successive visitavit maximam Cappellam Sancti Paridi, ubi asservatur ejusdem sancti corpus.

[...]

Attamen cum adhuc minime tanto episcopo ac Theanensium praesentissimo patrono dignus locus videretur, munifica et vere magnifica pietate episcopus Joseph de Puteo, ad formam Cappellae [p. 22] del Tesoro nuncupatae Cathedralis Neapolitanae Divo Januario dicatae, sacellum hoc in loco ubi sita erat ara Sancti Laurentii excitavit. Opere plastico undique exornatum est, praecipue vero quatuor sanctorum statuibus, sancti Urbani, scilicet, sancti Liborii, sanctae Luciae et sanctae Julianae de Falconensis, in quatuor ejusdem sacelli angulis constitutis. Tres aras, majorem Divo Paridi, alteram a cornu Evangelii Sancto Josepho, et tertiam a cornu Epistolae Beato Martino Turonensium episcopo in eo erexit, decemque loculos circum circa in parietibus extruxit pro sanctorum reliquiis ab altare Sanctae Annae, huc, ut meditabatur, transferendis ac collocandis; at immatura mors neque translationem hanc peragendi, neque sacellum hoc, prout destinaverat, dotandi, quinimo [sic] neque illud integre perficiendi spatium concessit; tantam tamen pecuniae summam depositum reliquit, ut a successore episcopo Cyrillo compleri potuisset. Hujus munificae pietatis perenne perhibent testimonium tam lapis in atrio sacelli sub ejus marmorea effigie appositus, tum [sic] alius in ejus sepulchro, quod in medio cappellae vivens sibi extruxit. Primus lapis est:

D. O. M.
SACELLUM HOC
DIVO PARIDI
PRIMO THEANENTIUM EPO AC PATRONO SACRUM
DIVORUMQ. JOSEPHI PATRIARCHARUM PRIMI
AC MARTINI TURONENSIS EPI ARIS DECORATUM
A QVORUM NOMINIBUS AUSPICIAM
QVIN AB AUSPICIO OBSEQVIUM EDOCTUS
JOSEPH MARTINUS DEL POZZO
PROPRIIS SUMPTIBUS
A FUNDAMENTIS EXCITUM [sic]
[p. 23] AETERNUM GRATI ANIMI MONUMENTUM EREXIT
ANNO AERAE CHRISTIANAE MDCCXXIII.

Lapidis vero sepulchralis verba hæc sunt:

DIVO PARIDI
PERVETUSTO THEANI HIC IN SIDICINIS PONTIFICI
POSTREMUS IN PRÆSULATU SUCCESSOR
JOSEPH DEL POZZO
MONTIS AUREI PATRICIUS SALERNITANÆ DIÆCESIS
HANC CELLAM ARAM HANC
DICAVIT SACRAVIT ÆRE PROPRIO EXCITAVIT
SUBSTRUCTOQVE SIBI SARCOPHAGO
PRÆSENTISSIMO TANTO ADDICTUS PATRONO
QVEM VIVENS ADHUC IMPENSISIME COLUIT
NE VEL MORTUUS ABESSET LONGIUS
HIC LOCI AD PEDES EJUS STATUIT CONQUIESCERE
OBIIT MENSE AUGUSTI AN. MDCCXXIII
ÆTATIS SUÆ LXI
PONTIFICATUS VERO VI

Referunt hanc suæ mortis epocham atque ætatis ac pontificatus annos, viventem sibi, quasi prophetico spiritu, apposuisse.

Tria igitur altaria in hoc sacello existunt: majus Sancto Paridi est dicatum, illiusque apposita imago opus est Francisci de Muro, celeberrimi Francisci Solimenæ discipuli, cujus etiam sunt aliorum duorum altarium tabulæ. Requiescit in eo corpus ejusdem sancti pontificis, quo a subterraneo sacello, ut mox narravimus, translatum postea fuit. At locus ipse in modum ciborii, quo Sanctissimum Sacramentum asservari solet, minus prudenter efformatum est, ita ut, quamvis addita fuerit inscriptio CORPUS SANCTI PARIDIS EPISCOPI, facile [p. 24] ansam legere nescientibus præbere possit credendi illic Eucharistiæ Sacramentum asservari; ideo ad tanti erroris occasionem eliminandam illustrissimus dominus mandavit loculi formam in eam quam sanctum decet fore immutandam.

Quotidiano privilegio pro animabus defunctorum decoratum est ex vivæ vocis oraculo Benedicti XIII dum anno 1727 præsens Cathedralem hanc ecclesiam invisit, prout alter lapis in eodem sacelli atrio inferius trascribendus testatur.

[...]

[p. 26] Cappella tandem Sancti Paridis habet onus missarum sexdecim in anno pro Cecilia Todaro, quæ ducatus sexaginta quinque reliquit pro illarum fundo. Implicati ad censum fuere die 18 Januarii 1753 cum Angela Izzo per acta notarii Josephi Borrello ad rationem ducatorum sex pro centenario, quod fuit adimpletum ad totum eundem annum 1753, ut ex citato libro missarum recognito, ut alias dictum est.

Ante hoc altare Divi Paridis duæ noctuque diuque lampades continuo ardent: una quidem expensis Capituli antiqui, ex donatione beatæ memoriæ episcopi Boldonis eidem facta cum hoc onere ducatorum centum viginti die 10 Augusti 1677 per acta notarii Joachimi de Nuntio, prout testatur sequens lapis in cappella subterranea Sancti appositus.

[p. 27] [...]

Altero vero lampas huc translata est cum sanctorum reliquiis ex altari Sanctæ Annæ, ubi in illarum honorem episcoporum pro tempore ardebat, atque etiamnum de more ardet.

Secunda ara a cornu Evangelii est sub invocatione Sancti Josephi, quam visitando illustrissimus dominus, quia reperit habere candelabra et florum vascula cum tabella

Secretorum, Lavabo, et Evangelio Sancti Johannis, minime deaurata, sed rubeo colore depicta, haud quidem decentia hujus cappellæ ornatui, mandavit reverendo canonico domino Antonio de Luccio procuratori, ut quanto citius de hujusmodi suppellectilibus deauratis, cappellæ decori convenientibus, aram provideat; alias etc.

Altari hujus imago opus quoque est ejusdem pictoris Francisci de Muro. Quoniam vero illustrissimus dominus piam beatæ memoriæ episcopi Josephi de Puteo mentem de reliquiarum translatione ab altare Sanctæ Annæ ad hoc Divi Paridis sacellum, tandem executus fuit, etiam piam episcopi De Rosis mentem [p. 28] assecutus existimavit, si, prout ipse altare Sanctæ Annæ, in quo reliquias collocaverat, privilegiatum declarandum curaverat, ita quoque cum illarum translatione altaris quoque privilegium ad sacellum istud transferretur. Precibus igitur sanctissimo domino Benedicto XIV porrectis, indultum obtinuit sub die 6 Julii 1752 pro translatione privilegii ex altare Sanctæ Annæ ad hoc Sancti Josephi, quod in Archivio Capituli asservatur, et illius copiam in præsentī visitatione fol. 61 [*aggiunto* in Appendice] inserendam curavit. Translationem autem privilegii eo vel magis ab altare Sanctæ Annæ necessaria censuit, quippe quia, cum illud prope portam sacrarii, et in transitu situm sit, missarum ad ipsum addictarum numerus et celebrantium affluxus, continuum quoque interessentium concursus evocabat cum maximo ingredientium et e sacrario egredientium, ac sacrarum functionum impedimento.

[...]

[p. 33] Tertium altare, quod a cornu Epistolæ existit, est sub titulo Sancti Martini, quod illustrissimus dominus visitavit; cumque pariter candelabra etc. eodem modo efformata, ac ea altaris Sancti Josephi invenerit, parem eius cappellæ decori decentia, mandavit procuratori, ut quantocius de suppellectilibus deauratis curet hanc quoque aram providere.

Ad hoc altare, uti proximius, onera, quæ altari Sancti Laurentii erant affixa, translata fuere, ipsumque beneficium addictum; at proinde propriis hic locus videtur de eo aliqua adnotandi.

[...]

[p. 36] Verum non diu in eo perstiterunt. Anno enim 1645 adhuc parum decenter in hoc reliquiario repositas esse episcopus De Rosis considerans, Cappellam Sanctæ Annæ et Sancti Philippi Neris cum octo oculis construxit, atque in ea reliquias omnes collocavit, destructo altare Sancti Urbani tamquam incommodo canonicis in divinorum officiorum celebratione. Tandem episcopus De Puteo, nequidem de hoc reliquiario contentus, pietate ac munificentia vere magnifica sacellum hoc excitavit eo consilio, ut huc reliquiæ omnes, præcipue vero corpus sancti Paridis, transferrentur. Attamen diu eius votum incompletum remansit, licet enim hortationibus Benedicti XIII dum Cathedralem hanc anno 1727 invisit, sancti Paridis [p. 37] corpus post quinquennium episcopus Cyrillus transtulerit, anno scilicet 1732. Cætera tamen reliquiæ in Cappella Sanctæ Annæ pene neglectæ remanserunt. Illustrissimus dominus tandem, ut piam episcopi Putei mentem exequeretur, santisque decens redderetur cultus, novo facto reliquiarum additamento, oculis thecisque decenter ornatis, suoque sigillo munitis, die 4 Augusti 1753, magno urbis gaudio, in hoc sacellum reliquias omnes collocavit. [...]

Quo autem pacto in præsentī sint collocatæ, singillatim eas enarrare operæ pretium duximus, ac primo de corporis sancti Paridis, primi ac præsentissimi urbis Theani protectoris, quod in ara maxima ejus sacelli, ut diximus, requiescit. Primum quidem, ut ex ejus legenda eruitur, sepultum fecit in cemeterio, quod ipsemet sanctus vivens sibi in colle parum longi ad urbe dissito construxit. Illud esse cappellam subterraneam, in qua usque ad annum 1732 veneratum fuit, jam in hujus visitationis exordio innuimus. At quæ leguntur in memorata visitatione Alexandri Riccardi episcopi Suessani anno 1603 adhuc dolenter

memorare cogimur, ait enim: «Et quia corpus [p. 38] beatissimi episcopi Paridis, quod in sacello subterraneo sub altari asservatur, consumpta temporis vetustate capsula lignea, in qua inclusum est, pulvere et fuligine coopertum est, cum magna irreverentia, ne dicam impietate, eorum ad quos pertinet, idcirco mandavit, ut vel ex eleemosynis, si inveniri possint, vel expensis domini episcopi in capsulam decentiorem reponatur, quod pro sua auctoritate faciendum curet reverendus dominus vicarius apostolicus». Hujus decreti vigore in capsulam plumbeam repositum fuisse videtur anno 1614, ut ex numeris in ea sculptis, licet parum patescentibus, cernebatur: in eaque usque ad annum 1732 asservatum fuit, quo die 3 Junii episcopus Cyrillus magno apparatu magnoque civium concursu solemnem ad hoc altare translationem peregit, prout distinctissime descripta fuit a notario apostolico domino Vincentio Perrotta, nunc insignis collegiatae ecclesiae terrae Petrae prope Vayranum archipresbytero, in instrumento per ipsum confecto; cujus copiam hic insertam fol. 101 [aggiunto in Appendice] legere est. Memoratur quoque in lapide in atrio hujus sacelli apposito, cujus haec sunt verba:

D. O. M.
HOSPES
DIVI PARIDIS PRIMI ANTISTITIS HUIUS DIOECESIS ET PATRONI
CORPUS
BENEDICTUS XIII P. M
ANNO REP. SALUTIS MDCCXXVII MENSE MAII
BENEVENTO URBEM REPETENS
CUM THEANU SUBSTITISSET
IN HAC MAJORI ECCLESIA VENERATUS
E VETERI SARCOPHAGO
IN HOC
A JOSEPHO DE PUTEO THEANEN. ANTISTE EXCITATUM
A DOMINICO ANTONIO CYRILLO SUCCESSORE PERFECTU[M]
[p. 39] SACELLUM TRANSFERRI JUSSIT
ARAM PERPETUO PRO DEFUNCTIS PIACULAREM INDULSIT
CANONICIS INSIGNIA AUXIT
IDEM DOMINICUS ANTONIUS CYRILLUS
TRANSLATIO POST QUINQUENNIIUM
SOLEMNI SUPPLICATIONE TANTI PRÆSULIS CORPORI
MONUMENTUM POSUIT
MDCCXXXVIII.

II. Capua. La Cattedrale dell'Assunta e dei Santi Stefano e Agata

Continuità della ricerca

Restando nell'attuale provincia di Caserta, le direttive d'indagine intorno al ciclo di dipinti di De Mura a Teano tornano atte e utili nello studio, e nella relativa messa in contesto, della parte avuta dal pittore nella nuova dotazione pittorica che interessò, in una vasta rifazione, la Cattedrale di Capua durante la prima metà del Settecento, in un periodo assai prossimo a quello in cui si lavorava al Cappellone di San Paride, quando non addirittura, almeno parzialmente, negli stessi anni. Come si avrà modo di constatare, esistono svariati punti di contatto e affinità – quanto a contesti d'epoca e, purtroppo, destini moderni – tra le chiese episcopali dei due centri di Terra di Lavoro nei tempi e nelle circostanze cui in questa sede ci riferiamo: a testimonianza di linee di tendenza storico-artistiche accomunate, forse, dopo tutto, da propositi di più o meno reciproca emulazione, se non proprio da dichiarati scambi e condivisioni d'idee, favoriti certo dalla vicinanza dei luoghi. E più ancora di quanto non sia avvenuto nel caso di Teano, in quello di Capua si è trattato, per lo scrivente, di un'analisi tesa a una pressoché totale ricostruzione (sulla base di fonti e documenti), giacché poche, seppur di rilievo anche notevole, sono le opere primo-settecentesche rimasteci in grado di testimoniare quella fase di trasformazioni nel massimo edificio sacro capuano, ricostruito dopo il secondo conflitto mondiale /fig. 10/. A ben vedere, anzi, e soprattutto come spero di riuscire a dimostrare qui di séguito, l'indagine sul concorso demuriano alla decorazione della Cattedrale di Capua, misconosciuto di fatto dagli studi sull'artista, si rivelerà poco meno che una forma di risarcimento, ancorché parziale negli esiti, nei confronti del giovane De Mura, nell'occasione ancora fermamente all'ombra di Solimena.

Di nuovo, ed è intuibile, abbiamo a che fare con la speciale munificenza dell'autorità episcopale: e di una in particolare, lungamente in carica e con mire non ordinarie per la sua sede. Colui che si adoperò perché il 'proprio' Duomo divenisse un tempio grandioso e ricco, imprimendovi un segno assai marcato (e, ciò malgrado, quasi obliterato dagli eventi succedutisi negli ultimi due secoli)⁶⁰, fu il napoletano Nicola Caracciolo dei principi di

⁶⁰ Nell'Ottocento la Cattedrale di Capua fu pesantemente rimaneggiata: cfr. JANNELLI 1858-59;

Villa, arcivescovo di Capua per ben venticinque anni, dal 1703 al 1728 /fig. 9/.

Iniziamo il discorso un'altra volta consultando su di lui l'*addendum* di Nicola Coleti alle serie ughelliane dei vescovi d'Italia. Il Caracciolo, appartenente al ramo dei Rossi («Rubeus») di quella nobile famiglia, il 16 dicembre 1715 fu creato cardinale da Clemente XI Albani, in concistoro segreto, col titolo dei Santi Silvestro e Martino ai Monti. Quanto alla committenza diocesana, il presule

«ædem principem argenteis supellectilibus sacrisque lipsanis ab Urbe delatis jam ditavit. Ignota prius, quia diu abscondita, corpora sancti Prisci primi Capuani episcopi, Quarti et Quinti clericorum, Rufi diaconi et Carponii, martyrum, nuper inventa thecis argenteis inclusa in Thesauro reposuit Ecclesiæ, cujus antiquam structuram recentiori et elegantiori jam nobilitat»⁶¹.

Come si è potuto verificare a proposito di Giuseppe del Pozzo vescovo di Teano, anche in questo caso il passo di nostro interesse – pubblicato, si ricordi, nel 1720 – sembra dar contezza di una situazione aggiornata coi fatti più attuali; ed esso c'introduce con pari efficacia nel cuore della questione connessa alle motivazioni culturali e devote delle cure episcopali in materia, lo vedremo, di fasto artistico e di scelte iconografiche. Innanzitutto il Caracciolo profuse il suo impegno nel provvedere preziosamente il Duomo capuano di suppellettile argentea e di reliquie, che richiedeva e si procurava direttamente a Roma. Ancora a lui è rivendicato il primato del recente ritrovamento delle spoglie, celate da tempo immemorabile, dei santi Prisco, primo vescovo di Capua, Quarto e Quinto chierici, Rufo diacono e Carponio, tutti martiri: sacri resti che, custoditi in teche d'argento, l'arcivescovo ripose nel Tesoro della Cattedrale, la cui antica struttura – potremmo così rendere in traduzione – proprio allora (il tempo verbale coniugato al presente: «nobilitat»; le azioni precedenti espresse al perfetto) egli stava riducendo ad aspetto più moderno e distinto, conforme all'epoca. Ed è bene sin da subito tener presente, nei programmi di rifacimento e riabbellimento della Cattedrale, la centralità del Tesoro, contesto cui andarono rivolte molte delle attenzioni del cardinal Caracciolo.

CASIELLO 1983. Sul monumento, e sul patrimonio d'opere custoditovi, cfr. PANE, FILANGIERI 1994, I, pp. 210-231.

⁶¹ N. Coleti in UGHELLI ed. 1717-22, VI (1720), col. 366.

Quando «la sufficiente abilità» propria è unita agli «amorevoli agiuti del maestro»

«Francesco Mura, detto Franceschiello del Solimena, perché ebbe in sorte d'apprendere la pittura sotto i sicuri precetti di quello celebre artefice, che scorgendo nel giovine una buona disposizione, dolcezza di colore e nobiltà di tinta, lo ha portato avanti con molto impegno, facendolo per la prima volta comparire al pubblico ne' due quadri istoriati nell'arco della cappelletta di San Nicolò, entro la sua chiesa alla Carità, ed in quelli che poco tempo fa condusse pel Duomo di Capoa: dove, per la sufficiente abilità che tiene, e per gl'amorevoli agiuti del maestro, si portò molto bene»⁶².

In consistente anticipo sul De Dominici, non si fa fatica ad accordare un'immediata rilevanza a questo brano, esattamente la prima metà del breve profilo biografico aggiunto da Antonio Roviglione all'*Abcedario pittorico* dell'Orlandi, per l'edizione napoletana del 1731: la quale, com'è noto, ha proprio nell'allora trentacinquenne Francesco de Mura, «magnifico pittore napoletano», l'inatteso dedicatario.

Se il sottarco della Cappella di San Nicola nella chiesa di San Nicola alla Carità a Napoli segna l'esordio cittadino di «Franceschiello» a livelli sostenuti, in un progetto decorativo che si sarebbe sviluppato sin entro gli anni trenta con una progressione d'importanza del ruolo dell'artista (lo vedremo in uno dei prossimi capitoli), tentar ora di riesaminare il problema della serie di tele che De Mura licenziò per la Cattedrale di Capua significa – ad onta della perdita delle opere – soffermarsi su quello che dovè essere uno dei momenti salienti dell'apporto del giovane pittore all'officina pittorica solimenesca nel corso del terzo decennio del secolo. Il maestro e la sua squadra erano stati chiamati a munire di nuovi dipinti un interno chiesastico che si andava ammodernando in modo radicale, e De Mura vi svolse una parte cospicua, all'incirca equiparabile, invero, a quella dello stesso caposcuola. A Capua il giovane artista si guadagnava sul campo i galloni del vice-Solimena, e l'asserto dell'ottimo Roviglione, a pochi anni da quell'impresa, sembra dargliene atto, almeno embrionalmente: tutto ciò mentre la crescita del discepolo si manteneva nell'armonia degli equilibri costituiti. Altresì è chiaro che all'apprendistato subentrava la collaborazione non solo estesa ma soprattutto dichiarata: o meglio, ormai, trapelavano il riconoscimento e l'approvazione, da parte del medesimo Solimena, e sia pur nel merito di una commessa con tutta probabilità a lui facente capo, dell'uscita in pubblico

⁶² ROVIGLIONE 1731, p. 449.

del migliore dei suoi creati; allora che tra allievo e maestro era, o pareva essere, tutto un idillio: cioè quando – riprendendo le parole da cui siam partiti – «la sufficiente abilità» dell'uno ancora abbisognava e si nutriva, per riuscir bene, de «gl'amorevoli agiuti» dell'altro, non per nulla «celebre artefice». Come a dire che solo su di un zoccolo forte, finanche pronto a far procedere in autonomia, i consigli premurosi discesi dal magistero potevano produrre frutti davvero buoni. De Mura era ancora pacificamente, e non solo di nome, «Franceschiello del Solimena».

Più tardi De Dominici (1745), che conferma a pieno la successione di quei primi incarichi pubblici indicata dal Roviglione, o meglio la loro stretta prossimità, specifica il numero e i soggetti delle tele capuane realizzate da De Mura, evidentemente pale d'altare d'un certo impegno, scrivendo ch'egli «quasi nel medesimo tempo [delle tele del sottarco della Cappella di San Nicola in San Nicola alla Carità] dipinse cinque quadri grandi per il Duomo di Capoa, li quali rappresentano uno Tobiulo con l'angelo, l'altro san Tommaso d'Aquino, altro san Priscopo [*sic*]⁶³, altro santa Giustina, e l'ultimo un altro santo»⁶⁴. L'indicazione dei soggetti rappresentati – di certo fededegna almeno riguardo a tre di essi – è assai preziosa, e ci consente di muoverci con buona sicurezza allorquando incroceremo questi dati con i testi storici e i documenti d'archivio locali. Prim'ancora, però, il ruolo significativo di De Mura sarà meglio inteso premettendo la comprensione di quello – programmaticamente di guida, e come solido sfondo dei fatti – ricoperto da Solimena.

L'Assunta di Solimena

La serie di dipinti che andò a ornare la 'nuova' Cattedrale di Capua voluta dall'arcivescovo Caracciolo aveva, anzi per fortuna ha tuttora, l'opera di punta: la grande *Assunzione della Vergine* all'altar maggiore /fig. 12/, uno dei testi-cardine dell'avanzata maturità di Solimena, e più latamente della pittura napoletana settecentesca di quell'indirizzo, di fatto egemone all'altezza del primo quarto del secolo. La celebre tela scampò alla devastazione del Duomo nella Seconda Guerra Mondiale perché conservata altrove, cioè nella chiesa capuana di Montevergine, cappella del Seminario arcivescovile,

⁶³ Per «Prisco».

⁶⁴ DE DOMINICI 1742-45, III (1745), pp. 695-696.

per poi tornare, sebbene in un contorno frattanto profondamente ristrutturato, nella sua destinazione d'origine. De Dominici la cita alla testa dei lavori licenziati nella maturità da Solimena in «varie città e terre vicine alla nostra Napoli»⁶⁵, così valorizzandone la fortuna in trasferta (seppur, nel caso, d'immediato raggio rispetto alla capitale). Secondo il biografo, Capua aveva – e per fortuna continua ad avere – un motivo di vanto e d'onore non dappoco nel «quadro bellissimo dell'Assunzione della Beata Vergine situato nell'Arcivescovato, ove anche sono espressi gli apostoli intorno alla di Lei sepoltura con un perfettissimo e vago componimento»⁶⁶. Un giudizio, quello espresso dallo scrittore settecentesco, che a me pare solo all'apparenza asciutto, ma in realtà volutamente, e con intelligenza, bloccato all'elemento 'razionale' del comporre, dell'*inventio*, della *dispositio*, dell'eterno rapporto, in definitiva, tra le figure, lo spazio e l'azione: ovvero a ciò che si radicava nella certezza del disegno. L'altra faccia della medaglia ricavabile da un siffatto giudizio era un crescente disinteresse per la 'sensualità' dei valori propriamente cromatici e pittorici. Ch'era quanto, in fondo, aveva ricercato e ricercava lo stesso Solimena maturo, nella propria via al classicismo in pittura, per alimentare la sua scuola. Ed ecco un luogo di convergenza, quasi *ad unguem*, tra arte e critica, il cui tracciato non è meno durevole: così che il «perfettissimo e vago componimento» indicato da De Dominici scava un alveo storico-critico in cui sembra affatto riprendere a operare il «complicato sforzo d'accademia» evidenziato, nel capolavoro capuano di Solimena, da Ferdinando Bologna nel 1958⁶⁷.

L'*Assunzione* di Capua equivale per la cerchia solimenesca a una sorta di manifesto figurativo, soprattutto nel genere della pala d'altare, nonché di modello praticamente obbligato nella rappresentazione di quella scena mariana. Fu uno dei testi su cui studiarono assiduamente i solimeneschi della generazione cui apparteneva De Mura: anzi quegli allievi videro l'opera praticamente nel suo farsi. Si tratta d'una specie di *summa* cui lo stesso Solimena approdò attraverso e dopo l'assemblaggio di motivi variamente sperimentati. Si compone di pezzi – figure e gruppi – che trapassavano d'opera in opera. Al riguardo occorre immaginare, nell'attività di bottega, una pratica fitta sui medesimi cartoni, oggetto d'esercizio e d'ispirazione per più dipinti, di norma, ma non necessariamente,

⁶⁵ Ivi, p. 592.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ BOLOGNA 1958, pp. 114 (per la citazione riportata), 194 (nel regesto all'anno 1725), 249-250 (nel saggio di catalogo delle opere), figg. 160-161. Dell'*Assunta* di Capua lo studioso rendeva noto il disegno preparatorio nel British Museum di Londra.

consentanei o coevi. In questa direzione, è possibile immettere nel discorso alcuni casi esemplari: e uno in specie sutura a evidenza il ragionamento su De Mura, tirocinante di lusso al lavoro sulle idee di Solimena negli anni venti.

Sulla Pentecoste nella Cattedrale di Salerno

È il caso pertanto di spendere qui una digressione su di un'opera in particolare, che precede per cronologia le cose capuane di De Mura, ma la cui conoscenza documentaria forse getta con esse un ponte, come non mai rilevato sinora: testimoniando le modalità con cui nel periodo in questione il giovane pittore – è stato ben scritto di recente – «assimilò il linguaggio di Solimena fino all'identità di mano e, quando le circostanze lo richiedessero, alla contraffazione»⁶⁸.

Con la consegna della tela raffigurante la *Pentecoste* /fig. 14/, saldata a Francesco de Mura nel luglio del 1723, si completava l'assetto decorativo della Cappella Lembo (successivamente passata ai signori Lauro Grotto)⁶⁹ nella Cattedrale di San Matteo a Salerno. Quarta della navata sinistra dell'insigne edificio, la cappella fu concessa nel 1717, quand'era ancora «rustica», al primicerio Nicola Lembo da Bonaventura Poerio, frate francescano d'origini calabresi, e arcivescovo di Salerno dal 1697 al 1722, il cui nome è massimamente legato all'opera di ricostruzione e riqualificazione della Cattedrale salernitana dopo il terremoto del 1688; impegno nel quale il presule riversò cospicue energie e risorse, peraltro sollecitando, sino al termine del suo mandato, membri del Capitolo come privati a ultimare i lavori e a rendere decorose le cappelle laterali (costruite *ex novo* ai principi del Settecento) di loro patronato⁷⁰. Lui, il Lembo, esponente di una

⁶⁸ CAUSA 2014, p. 31.

⁶⁹ Lo testimonia la lapide terragna, datata 1785, posta nel pavimento della navata davanti alla cappella. Inoltre nel *Notamento di tutt'i quadri, statue e bassi rilievi ch'esistono nella cattedrale chiesa di San Matteo della città di Salerno di Principato Citeriore* (trascritto da Luigi Avino insieme agli altri inventari d'opere d'arte esistenti in chiese, cappelle e confraternite della provincia di Salerno, compilati nel 1811 e conservati nell'Archivio di Stato di Salerno), dell'arredo della cappella in discorso si scrive così: «Un'altra cappella di ius patronato di Lauro: vi sta un quadro di Pentecoste lungo palmi nove, largo sette ed un piccolo medaglione del primicerio Lembo; l'autore è ignoto» (AVINO 2003, p. 254, n. 93).

⁷⁰ Sul Poerio si veda il profilo tracciato da CRISCI 1976-80, II (1977), pp. 195-235; e ancora AVINO 1998, pp. 21-28.

famiglia patrizia salernitana aggregata al Seggio di Portarotese⁷¹, fece a pieno il suo dovere; ed è come se fosse ancora lì, intento a presidiare la cappella che ne porta il nome e ch'egli provvide ad allestire: il volto e il busto rilevati nel marmo, entro un medaglione ovale sulla parete destra del vano, nell'effigie dovuta con ogni probabilità alla mano di Matteo Bottigliero, del resto autore pure delle altre sculture del complesso, e accompagnata dall'iscrizione in cui si ricordano e celebrano, quel 1717, la dedicazione del sacello allo Spirito Santo e la posa del sepolcro per sé e la propria discendenza⁷².

Circa la vicenda decorativa della cappella in argomento ci si giova principalmente dei dati d'archivio forniti da Luigi Avino nel 1991. Il progetto fu affidato all'architetto napoletano Ferdinando Sanfelice, al cui disegno si attennero il succitato Matteo Bottigliero, incaricato di realizzare l'apparato in marmo con sculture e intagli figurativi, e il marmoraro bresciano Virgilio Ognà, al quale spettò la messa in opera dei marmi bianchi e mischi per la realizzazione del corpo e della mostra dell'altare⁷³. Bottigliero, per l'esattezza, veniva saldato proprio nel 1722⁷⁴, anno pure della commissione a De Mura del dipinto d'altare, con il quale, come detto, si coronavano gli sforzi d'abbellimento del vano gentilizio, e con essi le volontà di fasto del Lembo a futura memoria, il tutto all'insegna di un classicismo in fin dei conti sobrio, eppur scelto e consapevole /fig. 13/.

I documenti d'archivio si contano, ma si devono pure pesare. L'indagine sulle polizze di pagamento a De Mura annotate nei volumi dell'Archivio Storico del Banco di Napoli – ricerca in cui s'è prodigato su tutti Vincenzo Rizzo, sin dagli anni settanta del secolo scorso – ha prodotto talvolta risultati di rilievo specifico fuori della norma. Nuovo punto fermo della cronologia di Francesco de Mura, la *Pentecoste* conservata nella Cattedrale di Salerno può dirsi un'acquisizione relativamente recente al catalogo dell'artista. Data infatti

⁷¹ Dal 1623: cfr. MUSI 1999, p. 92.

⁷² Così recita l'iscrizione: ÆTERNO MUNERUM DATORI / DIVINO PARACLITO / PERENNES GRATIÆ PERENNIS VICTIMA / NE DEESSENT / NICOLAUS LEMBO / SALERNITANÆ HUIUS ECCLESIAE PRIMICERIUS / SACELLUM HOC / QUAMVIS IMPAR ET NUMINI ET ANIMO / MONIMENTUM / DICAVIT. / SIBIQUE AC SUÆ PATRICIÆ FAMILIÆ / AD FONTIS VITÆ ARAM / MORTIS MEMOR / TUMULUM / P. / ANNO A VIRGINIS PARTU MDCCXVII.

⁷³ Datano al gennaio del 1718 e al febbraio dell'anno seguente i documenti notarili – notaio Matteo Pastore di Salerno – relativi alle commissioni a Matteo Bottigliero e a Virgilio Ognà dei lavori di scultura e di decorazione marmorea della cappella Lembo (AVINO 1991, pp. 93-96, docc. III-IV). Quanto alla parte avuta da Bottigliero, era già nota una polizza di pagamento (RIZZO 1979b, pp. 44-45, figg. 1-2; pp. 54-55 doc. 4), riferimento poi confermato dall'istrumento notarile pubblicato da Avino.

⁷⁴ AVINO 1991, p. 19.

al 1994 la pubblicazione di una prima polizza di pagamento, risalente al febbraio del 1722, per la realizzazione dell'opera, cui si è poi aggiunta quella a saldo del luglio dell'anno seguente, per un esborso totale di sessanta ducati. Invero della tela era già noto il bozzetto /fig. 15/, già in collezione Pisani a Napoli, pubblicato con l'assegnazione a Solimena sin dal 1958 da Bologna, che l'accostava in primo luogo all'*Assunzione* del maestro per la Cattedrale di Capua – di cui «traspone alla lettera interi pezzi» – con una cronologia sul 1725⁷⁵; ma solo recente è il collegamento con la relativa pala salernitana, cui si è potuto associare, nello stesso 1994, un foglio passato a un'asta Christie's a Londra, tuttavia di qualità non eccelsa e difficilmente autografo di Solimena⁷⁶.

Oltre che in ragione del riscontro documentario, che ha permesso di sollevare l'opera dall'altrimenti generica quanto irriducibile cifra solimenesca, la commissione salernitana riveste per giunta una spiccata importanza in quanto in grado di lumeggiare – specie, come si vedrà, grazie alle generose indicazioni fornite dalla stessa documentazione – la fase antica del pittore e i termini più stretti della sua educazione, così come le modalità di contatto col suo maestro e la prassi del lavoro di bottega, tanto sotto il profilo tecnico-operativo quanto in funzione degli accordi con la committenza. Né può esservi dubbio che nella fattispecie, lo si vedrà, lettura stilistica e sussidio d'archivio abbiano una convergenza particolarmente felice e indicativa.

Il primicerio Lembo – si può ragionevolmente immaginare e così ricostruire – intendeva dotare la propria cappella di una pala d'altare del grande Solimena, in quegli anni il massimo nome della pittura sulla piazza napoletana e il titolare della più attrezzata bottega. Oberato d'impegni presumibilmente il maestro, ormai peraltro alquanto avanti cogli anni, e già pronte le nuove leve (quelle della seconda generazione di solimeneschi, cioè a dire dei nati sul crinale del 1700 o poco prima), l'incarico di fatto passava al giovane De Mura, d'altronde il più promettente degli allievi, allora venticinquenne. Il che al committente dovè pur andar bene, previo tuttavia ogni accorgimento, ogni cautela, perché il risultato

⁷⁵ BOLOGNA 1958, pp. 114, 266, fig. 162, dove il bozzetto è detto «di esecuzione vivacissima e di forte colorito».

⁷⁶ Christie's, *Old Master Drawings*, London, 5 July 1994, pp. 28-29, n. 44, dove il disegno (217x167mm), giustamente messo in relazione col bozzetto già Pisani, ma non col quadro di Salerno, è attribuito a Francesco Solimena. C'è da concordare con PAVONE 1997, p. 180, il quale ritiene il foglio in questione non uno studio autografo in vista dell'esecuzione del dipinto, quanto piuttosto una riproposizione seriore della composizione eseguita da qualche epigono demuriano, che non ha mancato di operare delle variazioni rispetto alla *Pentecoste* sull'altare Lembo.

desse piena soddisfazione⁷⁷. Il documento merita d'essere riportato per intero:

«Al primicerio don Nicola Lembo ducati 10 e per lui a Francesco Muro, disse sono a conto di ducati 70, prezzo fra di loro stabilito per un quadro che doverà dipingere per la sua cappella dello Spirito Santo dentro la chiesa metropolitana di Salerno, di misura lungo palmi 8 e oncie quattro e largo palmi sei et oncie 4, rappresentante la venuta dello Spirito Santo, la Beata Vergine e gli Apostoli nel cenaculo di Gierusalemme nel giorno di Pentecoste, con andar a suo peso e carico così la tela col telaro di detto quadro, quale debbia essere fine e gagliarda, come anche tutti li colori, li quali debbiano essere fini e scelti anche di oltramarino dove bisogneranno, specialmente nel manto della Madonna, et ogni altra spesa che li potesse occorrere; con patto che debbia farne fare il disegno del detto quadro da Francesco Solimena suo maestro e dipingerlo in presenza di esso, cossì nella macchia sive bozzo come pure in grande secondo la detta misura, et eseguire tutti li avisi di detto suo maestro, acciò riesca di tutta bontà e con l'aprovatione di detto suo maestro, il di cui disegno e macchia debbia anche a lui consignarsi unitamente con detto quadro in grande fra lo spatio di mesi sei per riceversi il compimento di detta summa nel tempo stesso della consegna; e mancando delle su dette conditioni, sia tenuto a tutti li danni, spese et interessi, con patto espresso che, se l'opera riuscisse e fusse stimata di valore in qualunque summa ascendente anche sopra la mettà di detti ducati 60, non possa né debbia pretendere altra summa di più, ma contentarsi per detto prezzo, e tutto l'eccesso da ora per allora irrevocabilmente s'intende donato, non ostante qualsivoglia legge, né per tale riflesso debbia desistere dal dipingere con tutta la sua applicatione, acciò riesca di tutta bontà. A lui contanti»⁷⁸.

Che Solimena, dunque, fosse autore del disegno, che sua, insomma, fosse l'idea e in un

⁷⁷ Cfr. BRACA 1998, p. 170; BRACA 2003, pp. 278-279.

⁷⁸ PAVONE 1994, p. 106, doc. 20; PAVONE 1997, p. 487, doc. XXXI.1; RIZZO 1997, p. 206, doc. 6 (ASBN, Banco dello Spirito Santo, giornale di cassa, matr. 1099, pp. 186-187, 13 febbraio 1722, partita di 10 ducati). Segue la polizza a saldo: RIZZO 1997, p. 207, doc. 7 (ASBN, Banco di San Giacomo, giornale di cassa, matr. 704, p. 461, 30 luglio 1723, partita di 50 ducati: «A don Salvatore Rosselli ducati cinquanta, e per esso a don Nicola Lembo per altritanti, e per esso a Francesco Mura pittore, a compimento di ducati 60, atteso gl'altri ducati 10 l'ha ricevuti da esso medesimo con fede del Banco dello Spirito Santo sotto li 7 febbraio 1722; e tutti sono per l'intiero prezzo di un quadro della Venuta dello Spirito Santo da lui dipinto per la sua cappella dentro la chiesa metropolitana di Salerno della misura e qualità descritta nella sudetta partita di Banco dello Spirito Santo, et ad esso consignato unitamente con la macchia e disegno in conformità del convenuto nella sudetta partita, alla quale si riferisce; e con questo pagamento resta intieramente sodisfatto. E per esso ad Onofrio Orlando»).

certo qual senso la paternità della raffigurazione, così come costante fosse la sua supervisione al lavoro; al bozzetto prima e all'esecuzione vera e propria poi avrebbe atteso «Franceschiello», con scarso rischio di strappi, ovvero d'eccessivi divari di qualità rispetto alla mano del capobottega.

De Dominici, che pure si dimostra correttamente informato circa il disegno sanfeliciano della cappella Lembo nella Cattedrale di Salerno, ne ignora suo malgrado il dipinto d'altare⁷⁹, almeno quale opera giovanile di De Mura; e per il biografo – potremmo chiosare – si tratta d'un vero peccato, ché, fosse stato egli a conoscenza della gestazione dell'opera come ce la documentano le polizze di pagamento, non avrebbe esitato a proporre la *Pentecoste* dipinta per Nicola Lembo come esempio pressoché paradigmatico dell'alunnato svolto – si aggiunga deferentemente – da De Mura presso Solimena, e non meno dei conseguenti, ortodossi esiti derivati da quel magistero. In altri termini, non è difficile immaginare che il quadro in questione, ove noto al biografo, sarebbe assunto, anche e non secondariamente dal punto di vista dello svolgimento operativo del manufatto, a perfetto banco di prova della gioventù demuriana trascorsa sotto la guardia – d'altra parte del tutto nobilitante nell'ottica dedominiciana – di quell'illustre maestro. La qual cosa era nel programma storiografico delle *Vite*, il cui autore – si ricordi – volle servirsi direttamente della bocca di Solimena per designare il giovane De Mura, a onta del gran numero di discepoli, quale il più fedele interprete del suo linguaggio; sicché non si può non ricorrere in proposito al celebre passo delle notizie demuriane raccolte da De Dominici (già riportato nell'introduzione), in cui così avrebbe confidato allo scrittore lo stesso Solimena: «Vedi come [De Mura] mi ha saputo bene imitare anche nel svoltare il pennello nelle pieghe de' panni come fo io, cosa che questi altri non hanno fatto»⁸⁰. Chi allora meglio di lui, chi altri se non Franceschiello avrebbe potuto a buon diritto, e senza apprezzabile scarto, portare in grande, definendone la stesura pittorica, un progetto grafico del maestro, a maggior ragione in occasione di una commessa di sicuro prestigio? La risposta è giustappunto insita nella sopra esaminata *Pentecoste* di Salerno, così tipicamente divisa fra maestro e allievo: prodotto tipico di collaborazione nell'*atelier* solimenesco all'altezza del terzo decennio del Settecento.

⁷⁹ M.G. Pezone in DE DOMINICI ed. 2003-14, parte II, tomo II (2008), p. 1253 nota 128.

⁸⁰ DE DOMINICI 1742-45, p. 703.

Di nuovo per una ‘Cappella del Tesoro’. Un’inedita descrizione manoscritta

Tornando ai cinque dipinti di De Mura elencati da De Dominici nella Cattedrale di Capua, si deve dire che le ricerche effettuate per il presente lavoro non hanno prodotto risultati pari e uniformi. Convien perciò, prima d’approfondire i casi più favorevoli, dedicare qualche riga a quelle tele di cui si sa ancora ben poco, o a proposito delle quali i pochi testi a nostra disposizione non offrono cenni del tutto concordi. Lo stesso biografo, si è visto, doveva averne una conoscenza imperfetta, facilmente perché non di prima mano, e forse dipendente dal ricordo, ormai però un po’ sfocato, trasmessogli dal pittore.

Dalla piccola ma analitica guida del canonico Giovanni Ceraso, uscita nel 1916, e lavoro di stampo per lo più dilettantesco, recuperiamo quantomeno l’indicazione topografica del dipinto col *San Raffaele arcangelo e Tobio*: esso si trovava all’altare della cappella dedicata appunto a San Raffaele, la prima della navata sinistra, dove fu visto entro una cornice di maggiori dimensioni, dunque non originale e con ogni probabilità risalente all’Ottocento. «Rappresentava – così Ceraso dice del quadro, nella più piana iconografia – Tobio che, ammaestrato dall’Arcangelo S. Raffaele, unge gli occhi del padre col fiele del pesce e gli ridona la vista»⁸¹.

Più oscuro e confuso è purtroppo il resto. Ancora Ceraso ricorda nella Cappella di Santo Stefano, la terza della navata destra e appartenente al Capitolo cattedrale, «la tela dell’altare, prezioso lavoro di Francesco Solimena [...]: rappresentava la Vergine Maria col bambino avendo ai piedi Santo Stefano, protomartire, S. Cristina, lateralmente S. Filippo Neri e S. Francesco di Sales»⁸². Ma qui l’autore della guida erra (almeno in parte) nel voler rettificare De Dominici, addossandogli d’aver riferito la tela ora citata a De Mura (ciò che non risulta) e scambiato, «per equivoco», la figura di santa Cristina per quella di santa Giustina (ciò che invece potrebbe essere anche veritiero)⁸³. Allo stato attuale non sembra sapersi di più.

Lo studio più proficuo ha riguardato, in ogni modo, due pale in particolare: quelle che raffiguravano *San Prisco* (che in De Dominici è presente nella lezione, presumibilmente d’inflessione dialettale, di ‘Priscopo’) e *San Tommaso d’Aquino*. Dalle fonti locali, e dalle guide della Cattedrale capuana precedenti all’ultimo conflitto – dando per assodate, in

⁸¹ CERASO 1916, p. 67.

⁸² Ivi, p. 63.

⁸³ Ivi, p. 63 nota 1.

anticipo, le precisazioni sull'autografia discusse di qui a breve più nel dettaglio –, sappiamo che le due tele si trovavano agli altari laterali della Cappella detta del 'Nuovo Tesoro', che ancora si apre al termine della navata destra dell'edificio, lateralmente alla zona presbiteriale. Si tratta dell'ambiente, già incontrato sopra, cui l'arcivescovo Caracciolo destinò i reliquiari contenenti le spoglie, appena ritrovate, dei santi martiri capuani, tra cui quelle di san Prisco, primo dei pastori della Chiesa capuana.

Si è già accennato all'opportunità di un esame delle fonti storiche della Capua moderna. E si cominci dalla *Storia sacra della Chiesa Metropolitana di Capua*⁸⁴, edita nel 1766 (e il cui primo tomo reca la dedica al regnante papa Clemente XIII Rezzonico): tipica fatica d'erudizione ecclesiastica su base locale, a opera del patrizio capuano Francesco Granata, vescovo di Sessa Aurunca dal 1757 sino alla morte nel 1771 /fig. 11/. Monsignor Granata fu tra coloro che videro l'interno del Duomo recentemente rifatto, quando freschi erano i «contrassegni» della larghezza di Nicola Caracciolo, del resto magnificato a ogni piè sospinto, e al cui sontuoso operato, degno di «un prelato principe»⁸⁵, lo storico riconduce anzitutto il notevole ampliamento dell'edificio, prolungato creando e qualificando il presbiterio rialzato, il sottostante succorpo e «l'edifizio chiamato del Tesoro, che si scorge presso di detto presbiterio nella parte sinistra, [i quali tutti] sono insigni monumenti della magnificenza e pietà dell'arcivescovo cardinal Caracciolo, mai abbastanza lodato»⁸⁶. E soprattutto, nel prosieguo dell'esposizione del Granata sulla Cattedrale, mette conto di riportare il seguente spezzone dedicato all'arredo della novella Cappella del Tesoro, in cui il dettato dell'autore, sebbene mantenendosi descrittivo, entra nel merito delle spettanze dei dipinti più recenti: non senza che da ciò ci sia possibile indurre qualche considerazione, in primo luogo circa il rapporto Solimena-De Mura e, meglio ancora, riguardo alla percezione di esso, quand'anche attraverso un limitatissimo campione storiografico.

«Nell'altra parte laterale dell'altare maggiore si osserva la cappella chiamata del Nuovo Tesoro. In essa vi sono tre altari, de' quali il primo è dedicato a Santo Stefano ed a Sant'Agata. Ivi è riposto il Santissimo Sacramento in un ciborio di alabastro, ornato di varj metalli dorati [...]. Il quadro di esso altare, che rappresenta le immagini di detti santi titolari, è opera di eccellente pennello [...]. Il secondo altare, ch'è alla

⁸⁴ GRANATA 1766: e segnatamente dal capitolo II del tomo I (*Della struttura ed ornamenti della Chiesa Metropolitana di Capua*).

⁸⁵ Ivi, I, p. 50.

⁸⁶ Ivi, I, p. 46.

destra del maggiore, ha il titolo di San Prisco, primo vescovo di Capua, ed il quadro è insigne opera di Francesco Solimena. Il terzo, ed ultimo, a sinistra è dedicato a San Tommaso d'Aquino, ed il di lui quadro è ben anche opera del celebre Solimena. La consacrazione di questo altare fu fatta a' dì 8 di ottobre dell'anno 1725, ad istanza di monsignor [Nicola Michele] Abati vescovo di Carinola e vicario generale di Capua, dal dotto ed integerrimo prelato Mattia Joccia, nostro capuano, che fu prima decano della stessa Cattedrale, e poi vescovo di Venafro [dal 1718 al 1733], ove con fama di santità se ne morì [...]»⁸⁷.

Orbene, a questo punto, grazie alle specifiche di De Dominicis, di cui non abbiamo motivo di dubitare, non vi sono dubbi che le due pale agli altari di San Prisco e di San Tommaso d'Aquino, da Granata assegnate senza remore di sorta a Solimena, fossero quelle eseguite dal giovane De Mura. Ma si provi comunque a ragionare su questa mancata distinzione, equivalente a un piccolo esempio, sia concessa l'espressione, di 'pan-solimemenismo'. Non che Granata, in fin dei conti, fosse tenuto a sapere della *Vita* di Solimena e delle notizie sui di lui discepoli pubblicate da De Dominicis: essendo quello del vescovo di Sessa, d'altronde, un profilo autoriale che poco ha da spartire con lo scrittore, il conoscitore o il dilettante di cose d'arte. Insomma l'affatto probabile ignoranza, assai più che il rigetto, della notizia dedominiciana da parte di Granata darebbe una spiegazione solo di tipo puntuale.

Ove s'inclinasse, viceversa, a riconoscere al Granata un poco di stoffa critica, almeno *per incidens*, allora potrebbe darsi che, in mancanza di dati specifici, a lui risultasse come cosa naturale, giusta – se non, a suo modo, storicamente fondata –, il rubricare, sotto il nome più capiente e autorevole di Solimena, i dipinti recanti quel timbro di stile. Era come se il prelato avesse finito per effettuare, in buona fede, una sorta di *reductio ad unum*, formale e insieme onomastica. L'ingannava l'alto tasso mimetico del giovane De Mura sospinto verso il fare affermatissimo di Solimena. Che i riguardanti riconoscessero sempre e solo Solimena, doveva essere un successo per il maturo maestro alla guida dei suoi creati. A far ciò, come dicevamo in premessa, decisiva era l'imitazione della qualità, ma non meno la qualità dell'imitazione. E quando Granata si trovò dinanzi a un altro prodotto di quell'officina presente nella Cattedrale capuana, e cioè a una tela raffigurante *San Pietro in cattedra e i santi Nicola di Bari, Gennaro e Benedetto* – stessa impostazione di cultura,

⁸⁷ Ivi, I, pp. 57-58.

temperatura però inferiore –, egli l'ascrisse a Paolo de Majo, altro ma diverso pittore solimenesco: vedendo, io credo, per il verso giusto /fig. 17/.

Quando dall'opera del Granata si passi – provando a gettar luce sui medesimi punti, ma senza perder di vista l'ampiezza della ricomposizione dei contesti – alle testimonianze d'archivio, o meglio a una di esse in particolare, e recuperata in quest'occasione, ci si avvede di un progressivo tentativo di ristabilimento, sebbene maturato entro corto e locale respiro, del problema attributivo di cui sopra. È quanto sembra emergere – arriveremo al dunque per gradi – da un'interessante memoria manoscritta (inedita a quel che mi consta, e da me reperita tra le carte dell'Archivio del Museo Campano) sulla Cappella del Tesoro /doc. 2/, stesa di primo pugno da Francesco Antonio Natale, canonico della Cattedrale, e letterato, storico ed epigrafista, originario di Casapulla (centro assai prossimo all'antica Capua)⁸⁸. Questo resoconto, a suo modo anche più dettagliato di quello di Granata (con cui va utilmente integrato), ci riconsegna un'efficace immagine settecentesca del Tesoro, primeggiante «tra gli molti speciosissimi ornamenti che distinguevano il Duomo della città di Capua»⁸⁹.

Tale cappella, lo si è visto, era stata nobilitata e guarnita copiosamente dal Caracciolo, il quale intorno al 1720 l'aveva fatta realizzare *a fundamentis*. Nelle carte ora menzionate del canonico Natale il progetto è riferito a Sebastiano Cipriani, detto nel documento «celebre architetto romano», in realtà senese di nascita, poi allievo di Giovan Battista Contini nell'Urbe, dove fu accademico di San Luca, muovendosi prossimo alla cultura e alla cerchia di Carlo Fontana⁹⁰. Il coinvolgimento di Cipriani nei rifacimenti primo-settecenteschi della Cattedrale capuana è noto, confermando la fortuna di certo gusto romano nell'architettura d'inizio Settecento in Campania, tra Beneventano e Terra di Lavoro, secondo una congiuntura rappresentata soprattutto dalla figura di Carlo Buratti⁹¹. E lo sguardo della committenza ecclesiale di queste aree verso Roma, il centro

⁸⁸ Il nome di Francesco Antonio Natale compare, senza indicazione di data, in calce al fascicolo manoscritto, la compilazione del quale dev'essere successiva al 1766, anno d'uscita della *Storia sacra della Chiesa Metropolitana di Capua*, di Granata, cui è un richiamo in una delle carte; non so indicare, invece, un termine *post quem non* che circoscriva il tempo di stesura di questi appunti, né tantomeno l'anno di morte di Natale.

⁸⁹ AMPCC, *Fondo manoscritti*, busta 247, c. 20r. Il documento in questione è trascritto, in parte, nell'appendice a questo capitolo.

⁹⁰ Su Sebastiano Cipriani cfr. almeno HAGER 1981, da integrare ora con la bibliografia indicata da PEZONE 2008, p. 172 nota 63.

⁹¹ Per gli addentellati di Cipriani con la Campania cfr., appunto, la monografia su Buratti di PEZONE 2008, pp. 124, e soprattutto, per l'attività in Capua, pp. 266-268.

dell'accademismo imperante, è rimarchevole in specie laddove, nella pittura, i napoletani, Solimena in testa, sembravano più difficili da scalzare. Ma torniamo alla Cappella del Tesoro descritta da Natale. Essa, a pianta rettangolare, era «abbellita di finissimi marmi e stucchi, coronata da una cupola» ben illuminata, e ha conservato il pavimento marmoreo a commesso e intarsiato. Vicino alla balaustra dell'altar maggiore, dedicato ai santi martiri Stefano e Agata, titolari della Cattedrale assieme all'Assunta, s'era fatto seppellire «l'illustre benefattore», il nostro arcivescovo Caracciolo, «con una lapide riccamente di lavori di metallo fregiata», e accompagnata dallo stemma e da un epitaffio; quest'ultimo fu scritto dal grande Alessio Simmaco Mazzocchi⁹², il quale aveva pure composto l'orazione funebre in onore del cardinale, tenuta l'indomani delle idi di febbraio del 1728⁹³. Nel prosieguo della sua relazione, Natale non manca di ricordare la solenne circostanza, quale «una felicità che spesso asseconda le grand'idee», della consacrazione dell'altare dei Santi Stefano e Agata, il 14 maggio 1727, per mano di papa Benedetto XIII, fermatosi a Capua nel suo viaggio di ritorno da Benevento verso Roma (e che appresso lo vide sostare, l'abbiam visto, a Teano). A quella data, è lecito pensare che la Cappella del Tesoro della Metropolitana di Capua, nel suo arredo e nella sua decorazione, anche pittorica, fosse conclusa almeno per la parte maggiore, risultando degno scenario della cerimonia celebrata dal pontefice in prima persona.

Dopo di che, l'estensore s'imbatte nella descrizione degli altari laterali, ben cari al nostro discorso: e in questo punto il ragionamento non può prescindere dall'osservare le peculiarità testuali del manoscritto. Il breve passo in questione è caratterizzato, infatti, da svariati ripensamenti, con correzioni e piccole postille apportate sulla prima stesura (se ne propone una versione integrata, che apparirà di necessità alquanto caotica, nel corso della trascrizione di parte del documento nell'appendice a questo capitolo). Qui di séguito proviamo direttamente a fare un po' d'ordine rileggendo il passo (a carta 23v) nelle due possibili e separate lezioni, l'originale e quella riveduta (direi quasi certamente dello stesso pugno, a giudicare dalla grafia delle revisioni e, nel complesso, dal carattere solidale dell'intero fascicolo).

LEZIONE A: «Ne' muri laterali vi sono eretti gli altri due altari, uno dal corno del

⁹² L'epigrafe sepolcrale dedicata a Nicola Caracciolo fu raccolta in MAZZOCCHI 1771, I, p. 227. La trascrive CERASO 1916, p. 81.

⁹³ MAZZOCCHI 1728.

Vangelo, dedicato a San Prisco primo vescovo di Capua; e l'altro dal corno dell'Epistola a San Tomaso d'Aquino, l'effigie de' quali sono opere di Francesco de Mura, non già di Solimena, come per abbaglio [*corretto su errore*] scrisse [*corretto su asserisce*] Granata nella *Storia sacra* di Capua, tomo I, pagina 57».

LEZIONE B: «Ne' muri laterali vi sono eretti gli altri due altari, uno dal corno del Vangelo, dedicato a San Prisco primo vescovo [*a margine*: e primo martire, ove è il quadro del medesimo in atto di ricevere il Redentore nella sua casa, nella quale è antichissima tradizione che fosse stata (*) l'Ultima Cena] di Capua; e l'altro dal corno dell'Epistola all'angelico dottor San Tomaso d'Aquino [*a margine*: figlio di Teodora Caracciolo, e cittadino un tempo di questa città], l'uno e l'altro quadro sono opere di Francesco de Mura, sul disegno di Solimena».

Nella lezione A, scrivendo in prima battuta, Natale – evidentemente sulla base di De Dominicis, o di documenti a noi ignoti – sposta di netto la paternità delle due pale d'altare da Solimena a De Mura, correggendo con altrettanta risolutezza l'asserto di Granata, responsabile, all'analisi del revisore, non tanto di un'imprecisione, magari veniale, quanto di un vero e proprio, macroscopico «abbaglio».

Come si nota, la lezione B contiene alcuni emendamenti, e prevede un paio d'aggiunte a margine ed estese cancellature. Come per aggiustare il tiro, l'autore in un secondo momento volle riformulare la frase, facendo cenni d'erudizione sacra e d'iconografia (per esempio riguardo all'immagine di san Prisco)⁹⁴, nonché sopprimendo il rimando alla fonte consultata. Ma soprattutto qui dovè sentire la necessità, e fors'anche l'opportunità, di smussare la sua rettifica col più conveniente e insieme attendibile dei compromessi: così che la restituzione dei dipinti a De Mura contempla il mantenimento a Solimena dei disegni, delle idee all'origine delle raffigurazioni; rendendosi peraltro superfluo, in tal modo, il citare Granata a scopo di smentita.

Tentiamo di tirar le fila. Una formidabile perizia imitativa della maniera solimenesca,

⁹⁴ PRATILLI 1758, p. 19, scrive che Pietro principe degli apostoli, nel cammino verso Roma, «in passando per Capoa, quivi brevemente posando co' discepoli che seco menava, incominciando la sacra predicazione, e a fondar quella vigna del Signore, lasciolla in cura al glorioso san Prisco, il quale da lui ordinato primo vescovo, proseguì a coltivarla colla semenza della divina parola, con vigilanza indefessa, cogli esempi e miracoli, sino allo spargimento del suo sangue. Egli fu suo compagno ed uno (siccome è costante antichissima la tradizione appo gli antichi scrittori sacri e vetuste dipinture) de' settantadue discepoli del Signore, e nella di cui casa è fama che il Divin Redentore degnossi celebrar l'Ultima Cena coll'istituzione del Santissimo Sacramento Eucaristico».

tuttavia priva di quella secchezza disegnativa propria degli epigoni riguardosi eppur di minor talento, doveva contraddistinguere il livello dei dipinti demuriani già nella Cappella del Nuovo Tesoro di Capua. Bisogna sforzarsi d'immaginare, anzi, una pratica già svolta e calda nella qualità pittorica: per certi aspetti giustificando il problema di natura – diremmo modernamente – ‘filologica’, nei termini indicati, in vario modo, dagli eruditi ed estensori locali. Solimena e De Mura intorno al 1725: la congiuntura capuana di specie, per quanto ancor non poco nebulosa, rammenta che il vero nodo concerne la dialettica operativa e il connesso bilanciamento di resa stilistica vigenti in quel momento, nella definizione delle opere, tra l’ultra-sessantenne maestro e chi ormai aveva numeri ben superiori a quelli d’un seguace deferente.

Per le due tele su discusse la cosa più verisimile – l’abbiam visto – è che De Mura lavorasse su disegni o anche bozzetti di Solimena, dai quali poteva trarre modelletti rifiniti per l’esecuzione in grande, certo mettendo in ciò tutta la sua destrezza. Ed è su questa via che le fonti e i documenti paiono inclinare a prevalenza. Ma nemmeno con leggerezza si può scartare del tutto l’ipotesi, rovesciando l’assetto più invalso, che fosse piuttosto il pittore allora all’incirca trentenne, dunque non più un ragazzo – e vista la levatura che avrebbe sfoderato di lì a breve –, a fornire nuova linfa alle invenzioni pittoriche cui il maestro e la bottega attendevano di continuo, insieme al recupero di un solido repertorio, per rispondere alle numerose commesse; la qual cosa poteva con tranquillità avvenire senza che, ‘ufficialmente’, il giovane pittore fosse sollevato da una peraltro ordinaria condizione di subalternità. Quando poi si ammetta come quelle invenzioni dovessero nondimeno esibire, di regola, la cifra formale ed espressiva riconosciuta stabilmente al ‘marchio’ di Solimena, collimando cioè con le attese dei committenti meglio avvertiti, ecco che il cerchio si chiude. Una questione di paternità, insomma, destinata a restar aperta: ma si tratta forse di un problema più falso che effettivo, stando alle logiche che s’indovinano dell’accademia solimenesca e della sua prassi, crucialmente manifestatesi nella gioventù e negli esordi demuriani.

Un San Tommaso d’Aquino in Oklahoma

Del gruppo dei perduti dipinti di De Mura per la Cattedrale di Capua, meglio della

genesi d'uno di essi, suppongo che sussista – e qui per la prima volta vorrei dimostrare e sottoporre al vaglio tale acquisizione – un tassello isolato ma stavolta propriamente pittorico. Si tratta di un olio su tela con la figura di *San Tommaso d'Aquino* /fig. 16/, oggi conservato negli USA, al Philbrook Museum of Art a Tulsa (Oklahoma), e di recente tornato all'attenzione degli studi grazie alla mostra *In the Light of Naples. The Art of Francesco de Mura* (2016-17). Di esso è stata avanzata la pertinenza, quale bozzetto, a un presunto dipinto realizzato, verso il 1730-35, «for a chapel altar in Monte Cassino»⁹⁵, ipotesi tuttavia non suffragata, mi pare, da alcun serio addentellato.

L'occasione era ghiotta per la soluzione forse più semplice: e invece non si è curiosamente pensato alla tela per Capua con quel soggetto, quasi che alla perdita fisica dell'opera fosse finito per affiancarsi come un difetto di memoria nei confronti della più essenziale delle fonti al riguardo: De Dominici. Alla proposta *pro* Capua, per giunta, non osta affatto l'accostevole e didascalica descrizione di Ceraso a inizio Novecento. Infatti l'autore della guida del 1916, pur dando a Granata maggior credito che non a De Dominici a proposito dell'assegnazione della pala a Solimena piuttosto che a De Mura (problema poc'anzi affrontato, e ora d'interesse secondario), ha il merito, per l'inferenza decisiva che potrebbe conseguirne, di scrivere così del quadro: «rappresentava l'angelico dottore che viene ispirato dalla SS. Eucaristia, innanzi alla quale è genuflesso in dolce atto di adorazione e meditazione, prima di scrivere quel bel poema dell'Ufficio del *Corpus Domini*»⁹⁶. Eccezion fatta per il bell'angelo con l'ostensorio, la descrizione coincide pacificamente con quanto raffigurato nella teletta oggi in Oklahoma. A vantaggio di un'osservazione d'assieme, poi, si deve notare che Ceraso, cui certo premeva la chiarezza espositiva delle immagini dei santi venerati nel santuario capuano, aggiunge che l'altare di San Tommaso d'Aquino era sormontato da un bassorilievo marmoreo – che si presume sintonico al dipinto per epoca e funzione, oltre naturalmente che per iconografia – col motto del dottore domenicano «Noctem lux eliminat», e dove si vedevano «raffigurati i

⁹⁵ Cfr. la scheda in *WINTER PARK 2016*, p. 106, n. 11: «Around 1730-35, De Mura painted this oil *bozzetto* for a chapel altar in Monte Cassino». Dopo una descrizione dell'iconografia, e, almeno in apparenza, per motivare, stavolta dubitativamente, quel riferimento, così vien scritto: «The abbey was undoubtedly proud of its association with Thomas [Aquinas], this most important philosopher-saint, and probably commissioned from De Mura the larger painting (perhaps destroyed in 1944), possibly for an expanded or newly built chapel»; al che si aggiunge (ivi, nota 1), ispessendo l'incertezza, che «there are no records indicating precisely when or for what reason this work was commissioned».

⁹⁶ *CERASO 1916*, p. 80 (e ivi, nota 4).

pipistrelli che al sorgere del sole fuggono per evitare la luce»⁹⁷; sole che, è ovvio, da precipuo simbolo iconografico, irroro di luce il petto del frate, e sommo teologo e filosofo, ginocchioni nel suo raccoglimento infuso dalla visione del Santissimo (come ancor può vedersi nel bozzetto). E c'è un ulteriore indizio che spinge, infine, verso il collegamento qui suggerito: nella Cappella del Tesoro del Duomo di Capua, la mostra dell'altare in parola presenta tuttora – salvo esser fuorviati da modifiche o restauri, recenti o incongrui – il contorno centinato che delimitava la pala: centina che si riscontra puntualmente nello studio preparatorio statunitense cui ci si sta riferendo.

Qualche morbidezza più naturale di colore steso, e d'una pasta appena mitigata, inizia quantomeno a penetrare, a sfumare, dall'interno, le maglie severe di certo chiaroscuro e di certo rigore grafico, altrimenti prescrittive e ingabbianti per altri discenti. Ma tenderei a non sopravvalutare, al momento, le misure di quell'emancipazione per via di forma. Siamo ancor dentro l'orbita larga del solimenismo e dei suoi sbocchi automimetici. Era, principalmente, una questione di qualità pittorica emergente tra le fila degli alunni ormai dalle spalle robuste: un colore più morbidamente condotto era uno dei mezzi d'espressione della qualità, e lì stava la vera differenza. De Mura spiccava su tutti in tal merito, e perciò, quando dava la sensazione di confondersi col maestro, ne faceva invero le veci. Questo implicito accordo dovè essere e continuare di fatto sino al 1731, cioè quando scrive Roviglione, e nel modo di cui sappiamo.

Sotto il profilo stilistico, il *San Tommaso d'Aquino* del Philbrook Art Museum – che purtroppo, ho il dovere di precisare, non conosco se non da riproduzione fotografica – mi pare tra quanto di più indicativo circa il nesso Solimena-De Mura come sopra argomentato. E c'introduce con sufficiente e significativo agio, lo si vedrà attraverso un raffronto su tutti, alle pitture di Donnaromita a Napoli.

⁹⁷ Ivi, p. 80.

Capua. La Cattedrale dell'Assunta e dei Santi Stefano e Agata

- Documenti

2) AMPCC, *Fondo manoscritti*, busta 247, cc. 20r-23v:

Tra gli molti speciosissimi ornamenti che distinguono il Duomo della città di Capua merita in particolar modo esser osservata la cappella che ~~comunemente~~ convenevolmente [sic]⁹⁸ si appella [corretto su chiama] il Tesoro [a margine: (di) reliquie, di cui alcuno altro potrà essere più magnifico e ornato, ma appena alcun (altro) nel pregio e nella chiarezza di certe sue sacre memorie (si) troverà superiore]. Fu fatta questa da' fondamenti costruire nel 1720 dall'arcivescovo cardinal Niccolò Caracciolo d'immortal memoria, sul disegno di Sebastiano Cipriani, celebre architetto romano, allorché pure, per provida beneficenza dello stesso cardinale, ristorossi il Duomo, che per l'antichità ~~minacciava rovina~~ era consumato (a). S'innalzano due [c. 20v] ben grosse colonne di granito orientale (b) davanti la gran porta di [c. 21r] metallo artificiosamente lavorata, ~~il cui valore si vuole ascendere a più di duecenti~~ [vacat]. L'interiore della cappella è di forma quadra, di ordine [vacat], di 43 palmi di larghezza e 60 di lunghezza, abbellita di finissimi marmi e stucchi, coronata da una cupola, che viene da nove finestre illuminata, lastricato il pavimento di marmo vagamente commesso e di mosaico (c) intarsiato.

Contiene tre altari marmorei, adorni di colonne e racchiusi con [c. 21v] balaustre di marmo (2). L'altare maggiore, appellato del Santissimo Sacramento, che quivi si conserva, è l'istesso che fu fatto lavorare dall'arcivescovo Cesare Costa, ed accresciuto poscia di nuovi altri marmi dall'arcivescovo cardinal Bellarmino, secondo la memoria che a' posteri ne conserva la seguente iscrizione composta dallo stesso Bellarmino, soprapposta alla porta delle scale che conducano sull'Episcopio, colla giunta del celebratissimo Mazzocchi:

Robertus S. R. E. Presb. Card. Bellarminus / Archiep. Capuæ / Sacellum B. Agathæ, cujus aram Cæsar Costa / Prædecessor extruxerat, et insignibus colum/nis exornatam sanctiss.º Christi Corpori / asservando destinaverat / Pium prædecessoris sui propositum æmulatus / Pario lapide circumvestiri, cancellisq. mar/moreis communiri, atq. ingenti / Alabastro in aram imposito / Æternæ Vitæ pabulum in / eo recondi curavit / An. Dom. MDCIII / Nic. Card. Caracciolus / Archiep. / Augustiorem in ædem / Inclusis argenteis thecis statuis Capsulis / Sanctorum Capuæ Patronorum / Restituit.

[c. 22r] Sopra di questo altare veggonsi le immagini di santo Stefano protomartire e di sant'Agata vergine e martire in un quadro di singolar pennello, che viene all'intorno ornato da quattro solide colonnelle del più insigne marmo laconico; presso alla balaustrata di questo altare giace sepolto l'illustre benefattore, con una lapide riccamente di lavori di metallo fregiata, collo stemma proprio e col seguente epitaffio, di cui fu autore il chiaro Mazzocchi, registrato anche ne' suoi *Opuscoli*, stampati in Napoli, 1771, pagina 227, tomo 1:

Perpetuæ Securitati / Et Spei æternæ / Nicolai Card. Caraccioli / Campanorum Archiepiscopi / Vixit annos LXIX Mens. II D. VIII / Sedit an. XXIII mens. VIII D. XXV / Obiit VII ID. Febr. / Anno Aeræ Christianæ / CIOIOCCXXVIII / Sacerdotio sancte perfunctus / ex universa hac Basilica / Quam maximis sumptibus / A se constructam / Marmoribus atque omni cultu / Pretiosaque ditatam supellectili / ad hæc moriens heredem

⁹⁸ Per «convenevolmente».

reliquit / Hoc sibi tantum / Quod vivens fecerat / [c. 22v] Breve sumpsit conditorium / Nicolaus Abbas / Episcopus Calensis / Heres fiduciarius / Ex testamento posuit.

Nella sagra del predetto altare concorse una felicità che spesso asseconda le grand'idee, di essere stato cioè consagrato colle proprie mani di papa Benedetto XIII a' 14 maggio dell'anno 1727, quando ritornò da Benevento in Capua nel passaggio per Roma, e di essere stato dal medesimo dichiarato privilegiato *pro defunctis* nell'orazione tenuta dopo la consecrazione; e per memoria di questo fatto fu, nel muro sulla porta della sacristia dello stesso Tesoro, incastrata una lapida di marmo con tale leggenda:

Benedicto XIII Pont. Max / de Campana Metropoli multis / Nominibus optime merito / Quod Benevento rediens / Hujus Cimeliarchii / A se Rosæ aureæ et vivificæ / Crucis Domini / Prætiosissimo munere locupletati / Aram maximam / Anno MDCCXXVII idibus Maii / Solemnibus Cæremoniis consecravit / Idemque altare quotidiano / Auxerit privilegio / Nicolaus Card. Caracciolus / (Testamento fieri iussit).

[c. 23r] [...]

[c. 23v] Tutta la cennata funzione di questa consecrazione vien descritta minutamente dal chiaro Francesco Maria Pratilli, allora canonico segretario, in una sua relazione, registrata nel libro delle conclusioni del Capitolo, cominciato dall'anno 1722, folio 130, che in fine recarò, avendo in tal funzione lasciato in dono, per memoria da lui dovuta a questo Tesoro, e per uso del medesimo, il calice in cui avea quella mattina sacrificato, con farne stendere l'atto dallo stesso canonico segretario.

Ne' muri laterali vi sono eretti gli altri due altari, uno dal corno del Vangelo dedicato a San Prisco, primo vescovo di Capua [*a margine*: e primo martire, ove è il quadro del medesimo in atto di ricevere il Redentore nella sua casa, nella quale è antichissima tradizione che fosse stata (*) l'Ultima Cena]; e l'altro dal corno dell'Epistola all'angelico dottor San Tomaso d'Aquino [*a margine*: figlio di Teodora Caracciolo e cittadino un tempo di questa città]: ~~l'effigie de' quali l'uno e l'altro quadro sono opere di Francesco de Mura, non già sul disegno [su non già] di Solimena, come per errore abbaglio asserisce scrisse Granata nella Storia sacra di Capua, tomo 1, pagina 57.~~

[...]

III. Napoli. Le chiese di San Nicola alla Carità e di Santa Maria Donnaromita

La Cappella di San Nicola di Bari

Cronologia alla mano, passando ora al cantiere pittorico della chiesa napoletana di San Nicola alla Carità, è necessario fare un passo indietro: perché al discorso si recuperi uno degli snodi importanti della giovinezza di De Mura nella squadra diretta da Solimena. Si allude alla decorazione del sottarco d'ingresso della cappella del titolare dell'edificio /fig. 32/, con cui De Mura – a detta di Roviglione, l'abbiam visto di passata ragionando su Capua – bagnò il suo esordio a Napoli in una commessa pubblica d'ogni rispetto, eseguendo, sostenuto ancora da Solimena, i «due quadri istoriati nell'arco della cappelletta di San Nicolò, entro la sua chiesa alla Carità»⁹⁹.

Principale sede a Napoli dei padri Pii Operai, la nuova chiesa di San Nicola alla Carità era stata benedetta dal cardinale Innico Caracciolo il 5 luglio 1682 e consacrata dal cardinale Francesco Pignatelli il 10 maggio 1716¹⁰⁰. Eretto in posizione centralissima sull'asse di Via Toledo, l'edificio rappresentò, dal tardo Seicento sino alla metà del secolo successivo, una sorta di *enclave* solimenesca, ciò che per così dire è anche simbolicamente sancito dalla facciata del tempio, com'è ben noto progettata dallo stesso Solimena, e tra i principali documenti della sua attività pure nel campo dell'architettura¹⁰¹. Dunque un luogo privilegiato per lo studio della pittura di Solimena e degli sviluppi del solimenismo (stante forse l'unica eccezione, peraltro cospicua, della presenza di Paolo de Matteis nello svolgimento decorativo del complesso); chiesa nella quale, oltre al maestro, che aveva già dato la sua impronta alla veste dell'interno a partire dagli anni ottanta del Seicento¹⁰², lavorarono poi nel corso del Settecento Francesco de Mura, peraltro intervenendovi in più riprese, Nicola Maria Rossi, Paolo de Majo, Alessio d'Elia, cioè a dire alcuni dei creati di maggior vaglia di quell'officina.

⁹⁹ ROVIGLIONE 1731, p. 449.

¹⁰⁰ STRAZZULLO 1964, p. 114.

¹⁰¹ Sul cantiere decorativo condotto da Solimena con l'aiuto di collaboratori nella chiesa di San Nicola alla Carità si rimanda all'ampia silloge documentaria prodotta ivi, pp. 114-120, da integrare ora coi documenti in SCALERA 2005-06.

¹⁰² Riepiloga la vicenda del ciclo solimenesco in San Nicola alla Carità CAROTENUTO 2015, pp. 126-136.

Probabilmente di una datazione di poco successiva alla pala Lembo, come proveremo ad argomentare, devono ritenersi i due dipinti laterali eseguiti da De Mura per il sottarco d'ingresso alla cappella dedicata a San Nicola di Bari, ciclo di cui fa parte pure la scena al centro con *San Nicola in gloria* tra due angeli reggenti i simboli del vescovo. De Dominicis sostiene che quest'ultimo riquadro, interpretato erroneamente come un *Eterno Padre*, spetti a Nicola Maria Rossi, anch'egli, secondo il biografo, operoso nel sottarco sotto la guida di Solimena, al pari del giovane De Mura¹⁰³. Ma il biografo non manca d'evidenziare che, in questa chiesa, la prova di Rossi più aderente alla lezione del maestro è la *Santissima Trinità* dipinta per la prima cappella di destra, opera che lo scrittore esalta sino a spendere il *topos* dell'imitazione dei modi solimeneschi a 'inganno' degli intendenti¹⁰⁴, analogamente a quanto detto, come vedremo, per l'*Adorazione dei Magi* in Donnaromita.

Riguardo a Rossi, tuttavia, occorre aggiungere che, nella periegetica più vicina alla cronologia del cantiere della Cappella di San Nicola, l'artista è segnalato come l'autore degli affreschi all'interno della stessa cappella. Lo sappiamo grazie a un'aggiunta alla seconda edizione delle *Notizie* del Celano, del 1724, in cui si dà notizia, appunto, che «sta detta cappella dipinta a fresco da Niccolò Russo»¹⁰⁵, nome da non confondere con quello del più antico Nicola Russo, scolaro di Giordano¹⁰⁶, ma da identificare piuttosto col nostro Nicola Maria Rossi¹⁰⁷. Inoltre dalla stessa fonte si apprende che la cappella in argomento, contenente «un'immagine molto miracolosa di San Niccolò», era stata adibita a una vera e propria e assai ricca custodia di reliquie di numerosi santi, conservate in «bellissime urne» e ancora in due «grand'armarj con intagli dorati»; né vi mancava naturalmente una reliquia del titolare, venerandosi, «in un braccio d'argento, una giuntura del dito del detto glorioso san Niccolò vescovo di Mira»¹⁰⁸. Si trattava dunque di un luogo particolarmente denso di

¹⁰³ DE DOMINICI 1742-45, III (1745), p. 686: «Nell'arco della Cappella dedicata a San Nicola di Bari, alla sua chiesa alla Carità, è [di Nicola Maria Rossi] nel mezzo di esso l'Eterno Padre, dipinto anche con la direzione del Solimena, che diresse anche gli altri due dipinti laterali da Franceschiello, e le fu molto lodato». Cfr. RIZZO 1978, pp. 110-111 nota 22; D. Campanelli in DE DOMINICI ed. 2003-14, parte II, tomo II (2008), pp. 1310-1311 nota 349.

¹⁰⁴ DE DOMINICI 1742-45, III (1745), p. 686.

¹⁰⁵ F. Porcelli in CELANO ed. 1724, II, p. 11.

¹⁰⁶ Pittore noto e documentato dagli anni settanta del Seicento sino al 1702; cfr. PAVONE 1997, pp. 98 e ss.

¹⁰⁷ Lo conferma GALANTE 1872, p. 353, segnalando di Rossi «le pitture dell'abside [della cappella], ove è collocato l'antichissimo quadro di San Nicola».

¹⁰⁸ F. Porcelli in CELANO ed. 1724, II, pp. 11-12: «Nella cappella di mezzo della nave dalla parte dell'Evangelo vi è un'immagine molto miracolosa di San Niccolò. Sta detta cappella dipinta a fresco da Niccolò Russo. Nel primo ingresso di essa, ne' due suoi lati si veggono due bellissime

significati culturali e d'implicazioni devote, in quanto scrigno di preziosissime reliquie, che evidentemente la committenza volle decorare in degno modo rivolgendosi alla bottega di punta nella Napoli nei primi lustri del Settecento, quella di Solimena.

Tornando alle tele demuriane del sottarco, esse rappresentano due miracoli del vescovo: *San Nicola che guarisce un ossesso* /fig. 33/ e *San Nicola che dà origine a una sorgente* /fig. 34/. È stato Vincenzo Rizzo a portare all'attenzione queste tele, notandovi, al di là della base solimenesca, richiami alla pittura del Seicento, ovvero all'esempio di Mattia Preti e, insieme, al classicismo facente capo a Francesco di Maria¹⁰⁹. Inoltre i dipinti in esame sono tra i non molti di De Mura cui è possibile collegare, con certezza, i rispettivi disegni preparatori, che presentano la stessa sagomatura mistilinea degli spazi ospitanti le tele nel sottarco. La scena del *Miracolo dell'ossesso* è studiata in due versioni, pressoché identiche: una appartenente alla raccolta di Frits Lugt a Parigi (oggi nella Fondation Custodia), con un'attribuzione a Solimena («A Bishop Saint casting out a Devil»)¹¹⁰; un'altra conservata, col giusto riferimento a De Mura in *San Nicola alla Carità*, nel Musée des Beaux-Arts di Digione /fig. 35/¹¹¹. James Byam Shaw, nel catalogare il foglio Lugt, individuava inoltre un esemplare in tutto simile, nella collezione Methuen a Corsham Court nel Wiltshire, ipotizzando che si trattasse di uno studio «for a companion altarpiece»¹¹². Quest'ultimo è il foglio preparatorio per il *Miracolo della sorgente*, ed è transitato nel 2013 sul mercato antiquario londinese /fig. 36/, ancora con l'impropria assegnazione a Solimena, né correttamente accertato nel soggetto e nella funzione del relativo dipinto, diversa da quella di pala d'altare («Design for an altarpiece with a Bishop performing a miracle»)¹¹³.

Riguardo alla cronologia, nella citata aggiunta al Celano del 1724 il nome di De Mura non compare ancora, e parrebbe lecito indurne che solo gli affreschi della cappella

urne, in una delle quali si conserva il corpo intero di sant'Innocenzio martire, fanciullo di cinque anni ucciso per la fede, e nell'altra il corpo di san Teofilo martire. Ne' laterali dell'altare della medesima sono due grand'armarj con intagli dorati, ne' quali si conservano molte preziose reliquie come del santo legno della Croce, del latte e della veste della Santissima Vergine, di più santi apostoli e dei santi protettori di questa città, con più di duecento altre reliquie di santi martiri. Conservasi ancora nella medesima cappella, in un braccio d'argento, una giuntura del dito del detto glorioso san Niccolò vescovo di Mira».

¹⁰⁹ RIZZO 1978, p. 98. Cfr. pure PAVONE 1997, p. 179.

¹¹⁰ BYAM SHAW 1983, I, pp. 432-433, n. 434.

¹¹¹ S. Harent in POITIERS 2006, pp. 210-211, n. 96 (inv. Alb.THA2f°100b).

¹¹² BYAM SHAW 1983, I, p. 433.

¹¹³ Cfr. «Galleria Portatile». *The Ralph Holland Collection*, Sotheby's, London, 5 July 2013, p. 114, n. 336.

dovessero essere finiti; si può ragionevolmente supporre, al contempo, che già si stesse pensando alla prosecuzione del ciclo, nel sottarco; però poco dopo – in un normale avvicendamento tra collaboratori, stante il controllo ancor di Solimena, o, chissà, forse premiando un talento già difficilmente contenibile in una posizione di retroguardia – il pennello passava a De Mura, il quale di lì a qualche anno, non a caso, doveva assumere in prima persona le redini del cantiere, affrescando il cupolino della campata, e così andando a coronare la qualificazione ornamentale e illustrativa dell'intera Cappella di San Nicola.

Conviene, a questo punto, saldare la continuazione del discorso alla seconda metà del profilo di De Mura tracciato da Roviglione, a séguito della segnalazione dei quadri «pel Duomo di Capoa».

«Datosi poi a far da sé, [De Mura] ha condotto di sua invenzione alcune figure tra' finestroni intorno la nave della chiesa in Donnaromita e la cupoletta a fresco nella sudetta cappella in San Nicolò, ed altre tuttavia ne va conducendo con velocità di pennello, ma di grazioso e gentil colore e di buon gusto, e massime là dove intende di faticare alla gloria del suo nome. Egli merita di essere amato come giovine dotato di modesti costumi, e dal quale s'aspettano cose maggiori per essere sul trentesimo quarto di sua età; e vive in Napoli con séguito di molti allievi, a' quali presiede come capo e maestro»¹¹⁴.

Forse anche in ragion del fatto di corrispondere all'antica, primitiva chiesetta di San Nicola¹¹⁵, la cappella del titolare, la seconda della navata sinistra, presenta una conformazione più complessa rispetto alle altre laterali, esulando dal solo vano sfondato e comprendendo di fatto anche l'antistante spazio della campata, su cui s'imposta una piccola cupola. Chi descrive bene quest'assetto è Domenico Pullo, nelle aggiunte alla terza edizione del Celano, nel 1758-59: «Usciti dalla detta cappella, la volta della nave avanti della medesima, che fa una piccola cupola, si vede dipinta dal celebre Francesco di Muro, detto Francischello»¹¹⁶. L'artista vi raffigurò scene di guarigione degli infermi – la cui assistenza, deve d'altra parte ricordarsi, era uno dei compiti precipui dei Pii Operai – per la mano miracolosa del vescovo di Myra: affresco che appare tuttavia oggi, ma già da gran

¹¹⁴ ROVIGLIONE 1731, p. 449.

¹¹⁵ GALANTE 1872, p. 353.

¹¹⁶ D. Pullo in CELANO ed. 1758-59, II (1758), p. 14.

tempo¹¹⁷, assai guasto, e solo parzialmente leggibile /figg. 37-38/. In particolare vi spicca ancora il dettaglio dell'insegna issata da un gruppo d'angeli recante la scritta INNUMERIS DECORATUS MIRACULIS – evidentemente ben e di frequente ripassata –, sorta di vessillo innalzato alla popolarità miracolistica nicolina, e che non ha bisogno di particolari esegesi circa la volontà d'inneggiare alle virtù taumaturgiche del vescovo di Myra.

A integrazione delle citazioni nella letteratura periegetica napoletana¹¹⁸, ci soccorre con imprescindibile apporto alla ricostruzione critica del ciclo nicolino lo studio dei bozzetti o modelli preparatori. Al riguardo occorre ricordare il bozzetto appartenente alla raccolta del Pio Monte della Misericordia /fig. 39/, in cui si è appunto riconosciuta una scena di risanamento degli infermi a opera di san Nicola di Bari, soggetto corrispondente a quello dell'affresco della cupoletta in San Nicola alla Carità¹¹⁹. Con la sua processione d'invalidi e derelitti che implorano attendendo – chi portato a braccio, chi trainato su pietosi carretti, chi ancor mendico in terra – l'intercessione del grande santo taumaturgo, assiso in una gloria d'angeli e nubi, la tela in questione costituisce un documento decisivo per la comprensione dell'assai guasto ciclo a fresco. Nel catalogare i pezzi demuriani del Pio Monte, al bozzetto in questione Raffaello Causa ne collegava un secondo, anch'esso donato a quell'istituzione (ma venduto già nel 1845 e oggi d'ubicazione sconosciuta), ch'egli stesso aveva pubblicato molti anni prima, quand'era in collezione privata napoletana De Gregorio, per la mostra sui bozzetti del Seicento e del Settecento nei musei napoletani, nella quale appariva la corretta e allora inedita attribuzione a De Mura¹²⁰.

Ma se la cronologia delle tele nel sottarco non è ancora fissata con precisione, non essendo di fatto ancora emersi documenti specificamente a esse riferibili¹²¹, l'esecuzione degli affreschi della cupoletta risulta saldamente ancorata al 1729, grazie a due polizze di pagamento, come appresso si vedrà.

¹¹⁷ Vedeva già «in ruina» gli affreschi della «scudella» all'ingresso della Cappella di San Nicola, «dinotanti infermi guariti dal santo», ancora GALANTE 1872, p. 353.

¹¹⁸ Fra cui SIGISMONDO 1788-89, II (1788), p. 244: «La cappella di San Nicola è tutta dipinta a fresco: il Padre Eterno nel mezzo è di Nicola Russo, i laterali con alcuni miracoli del santo sono di Franceschiello, di cui ben anche è la volta nella nave avanti la cappella medesima, che forma una piccola cupola».

¹¹⁹ Cfr. CAUSA 1970, p. 109, n. 98.

¹²⁰ R. Causa in NAPOLI 1947, p. 54, n. 50, fig. 28, dove il bozzetto è intitolato curiosamente – come lo stesso studioso seppe ammettere (1970, p. 109, n. 98) – «Giuseppe venduto dai fratelli».

¹²¹ RIZZO 1978, p. 110 nota 22, propone una datazione presumibilmente compresa tra il 1718 e il 1723.

Le Virtù di Donnaromita

Al termine del precedente capitolo, dedicato alla Cattedrale di Capua, accennavo alla possibilità di un confronto per il *San Tommaso d'Aquino* di Tulsa. Per punto di stile, infatti, il bozzetto in Oklahoma pare assai prossimo a quello dell'*Allegoria della Speranza* /fig. 30/, oggi in una collezione privata, acquisito di recente agli studi e preparatorio di una delle *Virtù divine* su tela distribuite tra le finestre della chiesa di Santa Maria Donnaromita a Napoli¹²².

In questa chiesa, nel centro antico della città, e un tempo del monastero di suore benedettine, ebbe luogo la prima grande impresa decorativa di natura pubblica a destinazione chiesastica condotta da De Mura a Napoli. Il pittore fu finalmente anche regista in una commessa in proprio e di largo respiro, decisiva e centrale nel programma di rinnovamento ornamentale e illustrativo intrapreso dalle monache nell'edificio durante i primi decenni del Settecento.

Il maestro pianificò una serie di dieci *Virtù*, tramite altrettante allegorie di figure femminili, da distribuire negli otto spazi dai contorni mistilinei posti tra le finestre, nel registro superiore delle pareti dell'unica navata /fig. 19/, e nelle quinte dell'arco trionfale aperto sulla fronte del presbiterio, privo di transetto. Suggellò il ciclo con una tela di grande impegno compositivo – la maggiore dei suoi anni giovanili, ancor entro gli anni venti – rappresentante un'*Adorazione dei Magi* /fig. 31/, aderente alla lezione di Solimena e insieme già piena di soluzioni a venire nell'opera demuriana, quadro da destinare sulla porta della chiesa, dov'era il coro delle monache /fig. 18/.

Quando De Mura iniziava a guadagnare spazi d'autonomia, prima di tutto a livello operativo, De Dominicis si preoccupava di riportarne gli esiti dello stile entro l'orbita di Solimena, salutandoci così la tela di Donnaromita:

«sopra il coro ch'è su la porta dipinse il bel quadro dell'Adorazione de' santi Maggi con bel componimento, e dipinto con tal magia di colori che parvero queste pitture di mano del suo maestro agli occhi de' riguardanti»¹²³.

¹²² DE NICOLA 2013, pp. 488-489, fig. 1; E. De Nicola in CAVA DEI TIRRENI 2014, pp. 148-150, n. 37.

¹²³ DE DOMINICI 1742-45, III (1745), pp. 695-696.

Stante la piena continuità col «grazioso e gentil colore» già indicato da Roviglione, per il biografo era prioritario insistere sulla ‘stabilità’ solimenesca del De Mura poco più che trentenne, e i dati di stile gli davano ancora sostanzialmente ragione¹²⁴.

Oggi la tela campeggia da sola alla parete. A seguito, infatti, dei lavori di restauro e consolidamento effettuati nella prima metà del Novecento, che portarono alla rimozione dei partiti ornamentali d’età barocca, dovette essere eliminato anche il coro, ch’era stato ricavato all’interno, dunque nell’invaso dell’aula al di sopra dell’entrata, e al quale le monache accedevano attraverso la prima cappella a sinistra¹²⁵. Il coro, caratterizzato da «motivi settecenteschi dorati», poteva ancora esser visto alla fine degli anni venti del secolo scorso, e a sua volta l’organo ospitatovi ostruiva parzialmente, dalla navata, la visione del telero di De Mura, come si legge nella piccola guida di Giuseppe Molinaro del 1928¹²⁶.

Riguardo alla funzione e al contesto dell’*Adorazione dei Magi* demuriana in Donnaromita, giova ricordare l’annotazione del presidente De Brosses, il quale, in una sua lettera italiana, scrive «che a Napoli si usa, nelle grandi chiese, sopra la porta, mettere un grande dipinto dove da noi in Francia mettiamo l’organo. Si tratta di solito di una grande composizione di Luca Giordano o di Solimena»¹²⁷. De Brosses pensava evidentemente agli affreschi nelle facciate interne dei Gerolamini e del Gesù Nuovo, tappe obbligate dei viaggiatori del *Grand Tour* e d’ogni intendente d’arte a Napoli. In Donnaromita la tela a qualificazione della controfacciata e l’organo si trovavano alla stessa parete.

Il ciclo pittorico svolto da De Mura in Donnaromita – specie in riferimento ai tempi d’esecuzione, entro un anno o poco più – risulta ben lumeggiato dalla documentazione d’archivio: si tratta di svariate polizze di pagamento al pittore /docc. 11-16/ che si scalano

¹²⁴ Cfr. ABBATE 2009, p. 29, il quale, in relazione al De Mura degli anni venti, e muovendo dall’esempio della *Pentecoste* di Salerno, scrive di un pittore intento a «rispecchiare con la massima aderenza l’eloquio solenne, i gesti atteggiati del Solimena, avvalendosi di un chiaroscuro che plasma figure di salda vigoria e improntate a solida classicità. È questo lo stile che De Mura svolge nella realizzazione più impegnativa del suo momento più sistematicamente solimenesco, la serie delle undici tele della chiesa di Donnaromita, del 1728».

¹²⁵ PESSOLANO 1975, pp. 59-60.

¹²⁶ MOLINARO 1928, pp. 7, 9: «E notiamo i motivi settecenteschi dorati sotto il coro [...], gl’interni ai finestrone con le medesime decorazioni; e fra le dette aperture ammiriamo allo ingiro le bellissime, vellutate Virtù, in bislunghi, del nostro Francesco De Mura; nell’arco trionfale vediamo la Madonna e San Giovanni evangelista pure del De Mura» (ivi, p. 7). «Alle nostre spalle, sul coro, vediamo la tela dell’Epifania, del citato De Mura; una larga rappresentazione trattata con amore e poesia, ma che non appare interamente a cagione dell’organo» (ivi, p. 9).

¹²⁷ DE BROSSES [1799] 1992, p. 294.

dall'ottobre del 1727 sino al termine dell'anno seguente¹²⁸. Tali polizze vedono sistematicamente, come intestataria del conto, donna Elena Giudice, badessa del monastero, e figlia di Costanza Pappacoda (sorella di Eleonora dei marchesi di Capurso) e di Domenico Giudice, principe di Cellamare e duca di Giovinazzo¹²⁹.

Fra le polizze di banco risulta specialmente utile quella iniziale, consistente in un acconto di cento ducati nell'ottobre del 1727, la quale segna un abbozzo degli accordi tra pittore e committenza circa il dispiegamento del ciclo decorativo, da «dipingere con colori finissimi ad oglio», il numero dei quadri, undici in tutto, le misure degli stessi – palmi 13x6 per le *Virtù* tra i finestroni, 16x28 per l'*Adorazione dei Magi* – nonché i tempi di consegna, questi ultimi dapprima fissati – alquanto esigenti le monache da questo punto di vista – per la fine di luglio del 1728¹³⁰. Peraltro nel documento pare si faccia riferimento a un quadro già pronto, appunto «di palmi 13 alto e palmi 6 largo», in conformità del quale realizzare le altre otto tele da porre alle pareti, ciò che farebbe pensare al ricorso di un modello di pari scala (comunque mai rintracciato), evidentemente sottoposto dall'artista alle monache per l'intesa e l'avvio della commessa. Le quali monache avrebbero dovuto attendere solo qualche mese in più rispetto alla scadenza della consegna all'inizio pattuita – nell'estate del '28 i quadri risultano «fatti e faciendi» –, saldando finalmente il pittore il 18 dicembre 1728, termine accertato per il completamento della decorazione in discorso.

¹²⁸ RIZZO 1978, p. 109, nn. III-V; PAVONE 1994, pp. 106-107, n. 20a; PAVONE 1997, pp. 180, 488-489, nn. XXXI.6-8.

¹²⁹ Oltre all'indagine sulla famiglia di Elena Giudice, altro elemento potenzialmente foriero d'approfondimento, in specie archivistico, ricavabile dagli stessi documenti, sembrava il nome del notaio Felice Donato Sigismondo di Napoli, già precedentemente e altrimenti legato alla vita del monastero di Donnaromita. Davanti a lui, infatti, le parti avevano sottoscritto un rogito il 28 dicembre 1714, per volontà dell'arcivescovo Francesco Pignatelli, ricomponendo una controversia riguardante l'assegnazione di spazi monastici in Donnaromita (NOVI CHAVARRIA 2001, p. 125); inoltre nella chiesa si conserva una lapide (la conosco solo da una riproduzione fotografica) che ricorda la prerogativa della venerabile chiesa di Santa Maria Donnaromita di far celebrare in perpetuo una messa il dì, grazie giust'appunto a una convenzione avuta per mano di notar Sigismondo, per così dire notaio di fiducia delle monache, in data 16 maggio 1718. Ma lo spoglio dei volumi dello stesso Sigismondo, negli anni in questione, non ha sortito i risultati ch'era lecito auspicarsi in relazione a eventuali accordi tra De Mura e il monastero di Donnaromita per i lavori d'ornamento pittorico condotti in chiesa nel 1727-28. Alle polizze già edite e da me riesaminate, ne aggiungo ora una inedita del 27 luglio 1728 (si veda nell'appendice documentaria a questo capitolo), del tutto conforme alle altre, nella quale compare il nome di un altro notaio di Napoli, Giovan Nicola de Mauro: però quest'ulteriore pista di ricerca presso l'Archivio Notarile, alternativa ma contestuale a quella indicata dal notaio Sigismondo, non ha avuto sorte migliore.

¹³⁰ PAVONE 1994, pp. 106-107, doc. 20a (ASBN, Banco della Pietà, giornale di cassa, matr. 1568, c.n.n., 3 ottobre 1727, partita di 100 ducati).

Riguardo alle *Virtù* di Donnaromita, sinora non c'è stato, ch'io sappia, un tentativo di riconoscimento, tramite gli attributi iconografici, d'ognuna delle dieci allegorie femminili della serie, eppure rappresentate, come si legge nella polizza del 1727, «con loro girolifici e puttini al naturale». Certo non hanno giovato le condizioni conservative delle tele, per lo più guaste. In tal senso, è stato prezioso l'apporto fornito dal su ricordato modelletto della *Speranza*, in specie per il suo ottimo stato, che consente d'individuare, grazie all'ancora ben visibile, l'esatta iconografia della relativa figura nella tela compiuta, tra le più rovinate e meno leggibili del gruppo. A quest'avvio si possono far seguire altre proposte, più o meno sicure, d'identificazione, principalmente sulla base, com'è ovvio, dell'*Iconologia* di Cesare Ripa.

La figura nello spicchio di destra dell'arco maggiore è certamente la *Divina Sapienza* /fig. 20/, «una donna di bellissimo e santissimo aspetto, sopra un quadrato, vestita di traversa bianca, armata nel petto di corsaletto e di cimiero in testa, sopra del quale stia un gallo, dalle cui tempie tra l'orecchie et l'elmetto n'eschino i raggi della Divinità; nella man destra terrà uno scudo rotondo con lo Spirito Santo in mezzo, nella man sinistra il libro della Sapienza, [...] con l'Agnello pasquale sopra il libro»¹³¹. Nell'altro spicchio dell'arcone si può riconoscere la *Cognizione delle cose* /fig. 21/, figura che regge una verga in una mano e mostra di leggere un libro aperto nell'altra: la qual cognizione «s'acquista per mezzo de l'attenta lettione de' libri, il che è un dominio dell'anima»¹³². Partendo dall'ingresso della chiesa, la prima Virtù a destra è la *Grazia divina* /fig. 22/, «donna bella et ridente, con la faccia rivolta verso il cielo, dove sia lo Spirito Santo in forma di colomba»¹³³. La Virtù seguente /fig. 23/, di più arduo accertamento, sovrasta uno scudo e altre armi, come lance, sembrando in atto di surclassare trofei, e potrebbe alludere a un significato allegorico connesso alla Pace. Segue la *Speranza* /fig. 24/. La quarta è probabilmente l'*Obbedienza*, oppure la *Pazienza*, in quanto riceve da un putto un oggetto che sembra aver la forma di un giogo /fig. 25/. Di fronte, passando all'altra parete e procedendo in senso antiorario, si riconosce l'*Innocenza* (o *Purità*), figura che si lava le mani sotto l'acqua, col capo inghirlandato e accompagnata da un agnello /fig. 26/¹³⁴. Nella successiva immagine di Virtù /fig. 27/ si vede un putto che tiene una catena d'oro, attributo

¹³¹ RIPA ed. 1613, pp. 208-209.

¹³² Ivi, p. 110.

¹³³ Ivi, p. 302.

¹³⁴ Ivi, p. 381.

collegato all'*Umanità* (o *Cortesia*)¹³⁵, pur restando in dubbio che si tratti di quest'allegoria. Poi c'è la *Carità* /fig. 28/, «donna vestita d'habito rosso, che nella mano destra tenga un core ardente, et con la sinistra abbracci un fanciullo»¹³⁶. Nell'ultima tela si personifica la *Costanza* /fig. 29/, «donna che con il destro braccio tenghi abbracciata una colonna, et con la sinistra mano una spada ignuda sopra d'un gran vaso di fuoco acceso, et mostri volontariamente di volersi abbruciare la mano et il braccio»¹³⁷.

Sotto esame. Dal cupolino alla cupola grande di San Nicola

Nel settembre del 1729 De Mura riceveva, dai Pii Operai della casa e chiesa di San Nicola, un acconto di sessanta ducati per la pittura che avrebbe eseguito «nella cupoletta di detta chiesa sita avanti l'altare di detto glorioso santo e negli angoletti e cupolino della medema secondo il disegno e macchia fatte da esso Francesco et esibite a' detti padri», con l'accordo di portare a compimento l'opera entro il novembre dello stesso anno. Dimostrandosi estremamente solerte nello svolgimento del lavoro, l'artista rispettò il patto alla lettera, ricevendo il saldo e «final pagamento» nei primi di dicembre, per un compenso totale di poco meno di 120 ducati /docc. 5-6/.

Per De Mura erano i primi anni d'indipendenza dal maestro. Il pittore era sott'osservazione e doveva sapere che stava giocando una partita non dappoco. E forse era neanche al corrente di come per il cupolino davanti alla Cappella di San Nicola passasse la possibilità d'aggiudicarsi, al servizio della stessa committenza, un impegno ben più gravoso e insieme prestigioso e remunerativo: vale a dire l'affrescatura della cupola maggiore della chiesa alla Carità, a sua volta terminata, come ci assicura varia documentazione, entro l'estate del 1734, ma alla cui realizzazione, come parimenti vedremo documentato, s'era cominciato a pensare da tempo, almeno dal 1722. E vedremo che di nuovo il tema forte del discorso, stando ancor dentro la fase giovanile demuriana, concerne le circostanze e individua i termini dell'avvicendamento tra l'illustre Solimena e il migliore dei suoi.

¹³⁵ Ivi, p. 358.

¹³⁶ Ivi, p. 99.

¹³⁷ RIPA ed. 1645, p. 124.

Lumeggiano la vicenda, ordunque, alcune carte d'archivio, sinora inedite¹³⁸. Si tratta di un libriccino di annotazioni sulla vita della congregazione dei Pii Operai e della loro massima casa napoletana di San Nicola alla Carità, nelle cui pagine troviamo svariate informazioni, come ad esempio l'esito delle elezioni alle varie cariche dei membri della comunità religiosa, oppure – stesi a mo' di verbali – gli argomenti di discussione e le decisioni prese durante le consulte, compresi i provvedimenti adottati o da stabilirsi in materia d'arte. In tal senso le notizie ricavabili dal documento in questione, pur nei limiti di un piccolo apporto, possono essere considerate integrative dell'ampia silloge documentaria già prodotta nel 1964 da Franco Strazzullo¹³⁹. Quanto al nostro specifico caso, non sembrano da sottovalutare le indicazioni desumibili in merito allo sviluppo del cantiere decorativo allestito in chiesa, inclusi, per così dire, i suoi retroscena, questi ultimi, come vedremo, non privi di curiosità né esattamente scontati.

Si comincia dalla consulta del 26 luglio 1722 /doc. 3/, in cui si definiva lo stanziamento di una certa somma presa a vitalizio per la decorazione della cupola della chiesa. Quest'ultima però andava innanzitutto riparata dagli stucchi che ne cadevano di continuo, e sarebbe stato opportuno sfruttare l'impalcatura, montata allo scopo, anche per dipingervi. C'era la ferma volontà di affidare l'impresa a Solimena, in linea d'altronde con l'indiscusso protagonismo del medesimo nell'edificio sin dagli ultimi lustri del Seicento, e di farlo in fretta, «anche perché in appresso non cossì di facile si averebbe detta opera dal celebre dipintore cavalier Solimeno»¹⁴⁰.

Le cose però, nonostante la determinazione espressa dai padri, dovevano andare diversamente, sebbene in fin dei conti senza troppa sorpresa. La piega definitiva della vicenda arrivò solo sette anni dopo, nel 1729 /doc. 4/: il primo di gennaio la consulta, evidentemente incalzando la necessità di chiudere i lavori, determinò di ripiegare, se così può dirsi, per l'appunto su De Mura, confermando quanto fosse arduo, per quasi tutti d'altronde, strappare un accordo a Solimena, che aveva committenti numerosi e d'altissimo rango. Ecco l'esito della riunione:

«si è determinato che si dipingesse la cupola grande della nostra chiesa di San

¹³⁸ SIRACUSANO 1980, p. 49 nota 8 (ma senza esplicitazione del contenuto del documento), cui negli studi successivi, rimanda solo, a mia scienza, F. Petrelli in GALANTE ed. 1985, p. 230 nota 210.

¹³⁹ STRAZZULLO 1964.

¹⁴⁰ ASN, *Corporazioni religiose soppresse*, busta 4233, p. 120.

Nicola; e perché è mancato il signor Francesco Solimeno, da[1] quale si era stabilito farsi dipingere, si è determinato che si facesse in luogo suo dal signor Francesco di Muro, quale perché non se li ha esperienza del modo di dipingere a fresco, si è stabilito di farle fare prima la cupola picciola con San Nicola, a.fine di esaminare [?] se ci può riuscire per la detta cupola grande. Là onde si è determinato che detta cupoletta di San Nicola si facci tutta la spesa necessaria secondo il disegno del signor Giovan Battista Nauclerio, e per la detta spesa sopravanza il prezzo di ducati cento»¹⁴¹.

Il documento è sin troppo esplicito. Insomma, pare proprio di capire che il cupolino nicolino sia stato per il pittore una sorta di banco d'esame, superare il quale significava la promozione alla successiva e ben più sostenuta responsabilità degli affreschi nella cupola maggiore della chiesa: dove il programma iconografico incentrato sul titolare doveva culminare nell'accoglienza nel Paradiso di san Nicola di Bari, accompagnato da un consesso di santi e apostoli. Si noti a margine, inoltre, il fatto che i committenti avanzassero qualche perplessità circa le capacità, ovvero la giusta esperienza di De Mura quale frescante, specie se in rapporto a una grande superficie su cui operare; di qui l'esigenza in qualche modo di cautelarsi, mettendolo alla prova per saggiarne e collaudarne i mezzi in vista di obiettivi più ambiziosi. Se ne può arguire che evidentemente la fama del pittore era per lo più legata all'impresa recentissima di Santa Maria Donnaromita, conclusa nel 1728, chiesa per la quale egli aveva licenziato, sì, un ciclo su scala architettonica, ma interamente su tela; eppure non bisogna sottovalutare che, quand'anche non documentato, senz'altro il giovane s'era prim'ancora fatto le ossa davanti alla controfacciata del Gesù Nuovo, dove il maestro Solimena nel 1725 aveva firmato e pubblicato il vasto, celebre murale con la *Cacciata di Eliodoro dal Tempio*, vera palestra della nidiata solimenesca di seconda generazione. L'aver frequentato, com'è altamente presumibile, quell'*équipe* al lavoro nel cantiere gesuita già avrebbe potuto fugare, agli occhi dei contemporanei stessi, eventuali dubbi sulla tenuta di De Mura nella pratica dell'affresco.

Quanto ai termini cronologici della decorazione della cupola, essi sono fissati al biennio 1733-34 da almeno tre polizze emesse in favore di De Mura dal Banco del Santissimo Salvatore, documenti attraverso i quali è possibile seguire senza intoppi di sorta

¹⁴¹ Ivi, p. 147.

l'andamento del lavoro, condotto in tempi piuttosto rapidi, nell'arco di poco meno di un anno /docc 7-9/. Il primo pagamento risale all'agosto del 1733, quando i freschi della cupola son detti «da farsi», il secondo al febbraio dell'anno successivo, quando la pittura è detta «facienda»; pagamenti entrambi ad acconto sul prezzo finale pattuito in mille ducati, che risultano poi saldati nell'agosto del 1734, ad operazioni terminate. A questa documentazione già alquanto generosa e lineare si aggiunge una polizza, sempre dell'agosto del '34, in favore dell'esecutore dell'indoratura «a foglie» della cupola, Filippo Vigliante, maestro «battitore d'oro» /doc. 10/, il cui nome non è nuovo agli studi napoletani in materia d'architettura ed edilizia settecentesca¹⁴².

A suo modo, dunque, licenziando gli affreschi della cupola di San Nicola di fatto al posto di Solimena, De Mura otteneva, sul campo, una sorta di personale rivincita sul vecchio maestro, il quale giusto allora s'era reimpadronito, lo si ricordi, della dedica dell'*Abecedario pittorico* dell'Orlandi nella sua seconda edizione napoletana del 1733. Gli equilibri erano mutati. Sta di fatto che De Mura – fors'anche, perché no, sul piano simbolico – si andava consacrando definitivamente quale maestro fra i primi di quanti operosi in città.

Bernardo de Dominici saluta l'impresa della cupola di San Nicola alla Carità scrivendo che in essa De Mura «rappresentò il santo portato alla gloria del Paradiso, e di parte in parte vi sono bellissime figure, e bene ideate di sotto in su, e tra' finestroni di detta cupola effigiò Dottori di Santa Chiesa, non tutti di un carattere, essendovi alcune figure deboli; ad ogni modo pur n'ebbe l'applauso dal pubblico»¹⁴³. E se quest'ultimo appunto si spiega, al modo più semplice, con la presenza di collaboratori sui ponteggi al fianco del maestro, la notazione circa le figure «bene ideate di sotto in su» indica l'intento di garantire sulle doti del pittore nella specialità decorativa della cupola dipinta, con tutti gli accorgimenti ottici e prospettici propri del caso, ponendo l'artista lungo una tradizione insigne, dagli esempi seicenteschi napoletani di Lanfranco e Beinaschi, sino alle prove più recenti dei nomi patri di punta, Giordano, De Matteis e lo stesso Solimena. Il che peraltro ebbe compiuta dimostrazione, non moltissimi anni dopo l'impresa di San Nicola alla Carità, nel capolavoro demuriano della cupola di San Giuseppe dei Ruffi.

Analogamente alla cupoletta davanti alla Cappella di San Nicola, la decorazione della

¹⁴² FIENGO 1983, p. 121.

¹⁴³ DE DOMINICI 1742-45, III (1745), p. 696.

cupola maggiore è oggi in pessimo stato di conservazione, ridotta a lacerti /figg. 40-41/. E altrettanto similmente, nella lettura della composizione ci soccorre ancora una volta la conoscenza di un notevole modello preparatorio /fig. 42/, pubblicato per la prima volta nel 1994 in occasione della mostra sul Settecento austriaco a Napoli¹⁴⁴, e oggi nella Compton Verney Art Gallery (U.K.); modello il cui svolgimento orizzontale, accentuato ovviamente dal formato della tela, nulla toglie al poter immaginare proiettato su proporzioni monumentali un dispiegamento concentrico o spiraliforme dei gruppi di figure, armoniosamente librantisi nel cielo illusorio della calotta.

Infine un'ultima notizia desunta da un'altra fonte, che ho potuto reperire perlustrando gli *Avvisi* di Napoli in quegli anni; la riporto non tanto per delimitare ulteriormente una cronologia già sorretta dai documenti di pagamento sopra ricordati, quanto piuttosto per mettere da parte un tassello di una ricostruzione del contesto storico che vide l'operato dell'artista, tentando congiuntamente d'ispessire il novero delle fonti cui attingere. Dunque il pittore, come detto, ricevette il saldo per pittura della cupola nell'agosto del 1734; ma possiamo immaginare che già da qualche settimana, presumibilmente entro la fine di giugno, il cantiere fosse terminato, e ponteggi e assiti fossero stati sfrattati, dal momento che già vi si officiava una solenne e gremita cerimonia sacra. Il 20 giugno del 1734 – recita un avviso di Napoli – «nella venerabile chiesa di San Niccolò a Toletto, de' Pii Operarj, si fe' cantare solennissimamente il *Te Deum*, con quattro cori di sceltissima musica e nobile apparato, in rendimento di grazie al Signore per la prima vittoria conseguita dalle gloriosissime e vittoriosissime arme di Sua Maestà Cattolica, che Dio guardi e conservi, essendovi intervenuto numeroso popolo»¹⁴⁵. Quasi superfluo sottolineare, lo si dica per inciso, che il sovrano evocato nella circostanza era, a quell'altezza, don Carlos di Borbone, nuovo re di Napoli, appena entrato in città, e sotto il cui tempo De Mura conobbe un'investitura quale pittore pure di spazi regi.

¹⁴⁴ N. Spinosa in NAPOLI 1994, pp. 168-169, n. 18.

¹⁴⁵ *Avviso di Napoli* del 29 giugno 1734, n. 28.

Napoli. Le chiese di San Nicola alla Carità e di Santa Maria Donnaromita
- Documenti

San Nicola alla Carità

3) ASN, *Corporazioni religiose soppresse*, busta 4233, pp. 119-120:

A' dì 26 di luglio 1722. Convocata la consulta di casa dal reverendo padre rettore di essa, padre don Roberto de Cillis, si è determinato di pigliare a vitalizio, alla raggione dell'otto per cento, scudi [?] duemila dalla signora Barbera Caterina Balbi, che, oltre l'essere avanzata negli anni dell'età sua, vive ancora acciaccata in salute, e detto denaro impiegarsi nel dipingere la cupola della nostra chiesa di San Nicola, dalla quale necessita premurosamente di levare lo stucco che continuamente ne va cadendo a pezzi non senza grave pericolo di morirci sotto qualche persona, al quale effetto si devono fare adesso l'anniti et altri residii di stuccatore che vi bisognano, i quali poi si dovrebbero nuovamente rifarsi nel tempo che si volesse dipingere in caso che non si facesse adesso, [p. 120] che perciò, per evitare spesa, et anche perché in appresso non cossì di facile si averebbe detta opera dal celebre dipintore cavalier Solimeno, perciò si è determinato di farsi adesso detta pittura, e che in ogni conto si facci fare dal detto signor Solimeno e non da altri; e per lo detto cenzo vitalizio che deve farsi si è considerato che oggi di questa nostra casa di San Nicola è in istato da poter comportare detto peso siccome lo era ancora sin dall'anno passato, che dalla consulta di casa *pro tempore* si fece decreto di pigliare anche a vitalizio maggior summa della presente. Padre Matteo de' Lauri de' Pii Operarii segretario.

4) Ivi, p. 147:

† A' dì primo gennaio 1729. Chiamata la consulta di casa dal molto reverendo padre rettore, si è determinato che si dipingesse la cupola grande della nostra chiesa di San Nicola; e perché è mancato il signor Francesco Solimeno, da[l] quale si era stabilito farsi dipingere, si è determinato che si facesse in luogo suo dal signor Francesco di Muro, quale, perché non se li ha esperienza del modo di dipingere a fresco, si è stabilito di farle fare prima la cupola picciola con San Nicola, a ffine di essaminare [?] se ci puol riuscire per la detta cupola grande. Là onde si è determinato che detta cupoletta di San Nicola si facci tutta la spesa necessaria secondo il disegno del signor Giovan Battista Nauclerio, e per la detta spesa sopravanza il prezzo di ducati cento. Se n'è ottenuto il consenso della consulta maggiore. Giuseppe Brancaccio de' Pii Operarii, segretario.

5) ASBN, Banco del Santissimo Salvatore, giornale di cassa, matr. 856, c. 124r, 20 settembre 1729, partita di 60 ducati:

Al fratello Nicola Bava ducati sissanta, e per esso a Francesco di Muro, al quale glieli

paga in nome e parte e di proprio denaro della chiesa e casa di San Nicola alla Carità de' padri Pii Operaii, disse esserò a conto del prezzo stabilito e convenuto fra essi et esso Francesco di Muro per la pittura che esso Francesco doverà fare nella cupoletta di detta chiesa sita avanti l'altare di detto glorioso santo e negli angoletti e cupolino della medema secondo il disegno e macchia fatte da esso Francesco et esibite a' detti padri; con dichiarazione che per special patto sia convenuto che esso Francesco di Muro debba terminare detta pittura per tutto il mese di novembre 1729. E per esso ad Andrea Acresti per altritanti, notata fede a' 27 caduto (edito in PAVONE 1997, p. 489, doc. XXXI.9).

6) ASBN, Banco del Santissimo Salvatore, giornale di cassa, matr. 852, c. 312v, 5 dicembre 1729, partita di 56 ducati, 3 tarì e 16 grana:

Al fratello Giovan Battista Lionetto ducati cinquantasei, tarì 3, grana 16, e per esso a Francesco di Muro, a compimento de ducati cento, atteso li altri ducati 43.1.4 l'ha ricevuti, cioè ducati 15 a 19 caduto novembre e ducati 28.1.4 contanti, e sono per saldo e final pagamento per la pittura fatta dal medesimo nella cuppola, cuppolino et angoletti avanti la cappella del glorioso San Nicolò nella loro chiesa, con dichiarazione che resta per intiero sodisfatto; e detto pagamento lo fa in nome e parte della loro chiesa e casa di San Nicolò de' Pii Operaii in Strada Toledo e di suo proprio denaro. E per esso a Francesco de Zangaris per altritanti, fede 15 caduto (edito in RIZZO 1980, p. 41, doc. 1; PAVONE 1997, p. 489, doc. XXXI.10).

7) ASBN, Banco del Santissimo Salvatore, giornale di cassa, matr. 927, c. 34v, 19 agosto 1733, partita di 100 ducati:

A padre don Francesco Guido de' Pii Operarj ducati cento, e per esso a Francesco di Mura a compimento di ducati cinquecento, atteso li altri ducati 400 li ha ricevuti, cioè ducati 270 di contanti e ducati 50 per lo Banco [dello] Spirito Santo, ed altri ducati 80 per lo Banco di San Giacomo, e detti ducati 500 sono a conto delli ducati 1000 per il prezzo stabilito tra detto Francesco e li padri della chiesa e casa di San Nicolò de' Pii Operarj a Strada Toledo per la pittura da farsi da detto Francesco della cupola maggiore della sudetta chiesa di San Nicolò, come il tutto chiaramente sta espresso e dichiarato nel suddetto pagamento di ducati 50 per lo Banco del Spirito Santo, al quale in tutto e per tutto si habbia relatione e si rimette; e detto pagamento lo fa in nome e parte e proprio denaro della sua principale della quale attualmente n'è procuratore. E per esso ad Antonio Palomba per altritanti, e per esso a detto Remo, notata fede 30 caduto (edito in Rizzo 1978, p. 110, doc. VII; Pavone 1997, pp. 492-493, doc. XXXI.16).

8) ASBN, Banco del Santissimo Salvatore, giornale di cassa, matr. 931, c. 111r, 1° febbraio 1734, partita di 50 ducati:

Al fratello Nicola Bava ducati cinquanta, e per esso a Francesco de Mura, li paga in nome e parte della chiesa e casa di San Nicolò de' Pii Operarj a Strada Toledo, esserò a compimento de ducati settecento, ché gl'altri ducati 600 l'ha ricevuti parte in contanti e parte per nostro banco, come per mezzo di altri banchi; e tutti sono a conto dei ducati

mille, prezzo stabilito tra detto Francesco ed i padri di detta chiesa e casa per la pittura facianda da detto Francesco della cupola maggiore di detta chiesa, come il tutto chiaramente sta espressato in un pagamento de ducati 50 per lo Banco [dello] Spirito Santo, al quale in tutto e per tutto si rimette. E per esso Giuseppe Mele per altritanti, notata a primo corrente (edito in SCALERA 2005-06, p. 524, doc. 38).

9) ASBN, Banco del Santissimo Salvatore, giornale di cassa, matr. 942, c. 64v, 27 agosto 1734, partita di 50 ducati, 1 tarì e 8 grana:

A don Francesco Guido ducati cinquanta tari 1.8, e per esso a Francesco de Muro, li paga in nome e parte della chiesa e casa di San Nicola de' Pii Operarj a Strada Toledo, e sono ducati 10.-28 di essi per saldo, compimento e final pagamento dei ducati mille, prezzo stabilito fra detto Francesco ed i padri di detta chiesa e casa per la dipintura nella cupola maggiore di detta chiesa già terminata da detto Francesco, atteso gl'altri ducati 989.-72 l'ha ricevuti il suddetto parte di essi in contanti, altri per mezzo di nostro banco e per mezzo di altri banchi, ed i restanti ducati 40 sono per un piccolo fiore e contrasegno de' suoi favori compartiti in occasione della sudetta dipintura, e non resta altro da conseguire da detta chiesa e casa per altra qualsiasi causa. E per esso a Giuseppe Mele per altritanti, notata a' 9 corrente (edito in RIZZO 1978, p. 110, doc. VIII; PAVONE 1997, p. 493, doc. XXXI.17; SCALERA 2005-06, p. 524, doc. 39).

10) ASBN, Banco del Santissimo Salvatore, giornale di cassa, matr. 942, c. 60v, 27 agosto 1734, partita di 169 ducati e 1 tarì:

Al padre don Francesco Guido ducati cento sessantanove, tarì 1, e per esso a Filippo Vigliante, li paga in nome e parte della chiesa e casa di San Niccolò de' Pii Operarj a Strada Toledo, esserno a compimento de ducati duecentocinquantaquattro, che gl'altri ducati 84.4 l'ha ricevuti in contanti, e tutti sono a conto de ducati trecento quaranta intero prezzo di migliara 40 di oro in foglio a ragione dei ducati 8.2.10 il migliaro, servito per indorare la cupola maggiore di loro chiesa, e resta il sudetto a conseguire di ducati 86; e con sua firma a lui contanti; notata a' 27 corrente (edito in SCALERA 2005-06, p. 524, doc. 40).

Santa Maria Donnaromita

11) ASBN, Banco della Pietà, giornale di cassa, matr. 1568, c.n.n., 3 ottobre 1727, partita di 100 ducati:

A donna Elena Giudice ducati cento, e per essa a Francesco della Mura pittore, e sono a conto del prezzo convenuto in conformità delle cautele per dipingere con colori finissimi ad oglio undeci quadri al naturale per servitio della chiesa di Santa Maria Donna Romita delle moniche di questa città, e sono cioè otto in conformità di quello fatto di palmi 13 alto e palmi 6 largo, e due altri quadri per le quinte dell'arco maggiore, che sono dieci quadri

nelli quali vi dipingerà le Virtù divine con loro giroglifici e puttini al naturale, et un altro quadro, che sono al numero di undeci, di misure lungo palmi vent'otto et alto palmi 16, che viene al tompagno del choro da sopra la porta di detta chiesa, ne' quali vi dipingerà l'Adoratione delli tre Re Maggi, conforme prima la macchia in picciolo per l'idea dell'opera, e consignarceli per l'ultimo del mese di luglio 1728 tutti li sudetti undeci faciendi di tutta perfezione e bontà a tutta sua sodisfazione, acciò si possano ponere nella nave della sudetta chiesa, e detto pagamento lo fa di suo proprio denaro. E per esso a Nicola de Luccio per altritanti (edito in PAVONE 1994, pp. 106-107, doc. 20a).

12) ASBN, Banco del Santissimo Salvatore, giornale di cassa, matr. 829, c. 655v, 27 luglio 1728, partita di 40 ducati:

A donna Elena Giudice ducati quaranta, e per essa, con autentica di notar Giovan Nicola de Mauro di Napoli, a Francesco della Mura, disse esserno a conto delli quadri che ha da consegnare nell'entrante mese di agosto 1728 in conformità del convenuto per servizio della chiesa di Santa Maria Donna Romita, e li paga di suo proprio denaro; e per esso a Giovan Battista Gioia per altritanti, notata fede 3 corrente.

13) ASBN, Banco del Santissimo Salvatore, giornale di cassa, matr. 829, c. 666r, 27 luglio 1728, partita di 60 ducati:

A donna Elena Giudice ducati sessanta, e per essa, con autentica di notar Felice Donato Sigismondo di Napoli, ad Agostino Garzillo a conto delle migliara d'oro fino a foglia che ha consegnato per indorare la loro chiesa di Santa Maria Donna Romita, e li paga di suo proprio denaro, e per esso a Gennaro Albano per altritanti, notata fede 24 corrente (edito in RIZZO 1978, p. 109, doc. II).

14) ASBN, Banco del Santissimo Salvatore, giornale di cassa, matr. 839, c. 25v, 21 agosto 1728, partita di 30 ducati:

A donna Elena Giudice ducati trenta, e per essa, con autentica di notar Felice Donato Sigismondo di Napoli, a Francesco della Mura, e sono a conto del prezzo delli quadri di figure ad oglio fatti e faciendi per la loro chiesa di Santa Maria Donna Romita secondo il loro convenuto con detto Francesco, e li paga di suo proprio denaro. E per esso a Filippo della Mura per altritanti (edito in RIZZO 1978, p. 109, doc. III; PAVONE 1997, p. 488, doc. XXXI.7).

15) ASBN, Banco del Santissimo Salvatore, giornale di cassa, matr. 835, c. 132r-v, 11 settembre 1728, partita di 40 ducati:

A donna Elena Giudice ducati quaranta, e per essa, con autentica di notar Felice Donato Sigismondo, a Francesco della Mura, esserno a conto del prezzo della pittura delli quadri che ha fatti e faciendi per la loro chiesa di Santa Maria Donna Romita di Napoli e li paga in conformità del convenuto con detto Francesco per i quadri fatti e faciendi e di suo

proprio denaro e non altrimenti e per essi ad Antonio (*) per altritanti, notata fede 11 corrente (edito in RIZZO 1978, p. 109, doc. IV).

16) ASBN, Banco del Santissimo Salvatore, giornale di cassa, matr. 834, c. 349r, 18 dicembre 1728, partita di 100 ducati:

A donna Elena Giudice ducati cento, e per essa, con autentica di notar Felice Donato Sigismondo di Napoli, a Francesco della Mura pittore, esserono per saldo e final pagamento di tutto il prezzo convenuto con il detto Francesco per la pittura di undeci quadri di figure pittati ad oglio sopra tele da esso fattali consignare nella loro chiesa di Santa Maria Donna Romita, e con detto pagamento resta intieramente saldato e sodisfatto di tutta la sudetta opera di detti quadri fatti, né resta a consegnare cos'alcuna, e detto pagamento quanto l'altri fatti per detta opera l'ha fatto di suo proprio denaro e per essa a detto Buonanno per altritanti, notata a' 26 caduto (edito in RIZZO 1978, p. 109, doc. V; PAVONE 1997, p. 489, doc. XXXI.8).

IV. Montecassino. L'Abbazia

Napoletani a Montecassino

Non avrebbe potuto essere altrimenti: Francesco de Mura è nel novero dei napoletani della stagione tra Sei e Settecento – Luca Giordano e Solimena, Paolo de Matteis e Sebastiano Conca – che mutarono la veste, o meglio il corpo, l'aspetto interno della chiesa e del complesso di Montecassino, 'colonizzando', per l'appunto in senso napoletano, gli orientamenti e le risultanze d'arte d'età barocca, massimamente in accezione decorativa e narrativa, ch'ebbero luogo nell'insigne cenobio benedettino¹⁴⁶. La fama di De Mura, certo, non assurgeva *in loco* all'altezza di quella del maestro Solimena, il cui nome era in tale reputazione da entrare finanche in una fonte periegetica insolita quale la descrizione metrica composta dal sacerdote napoletano Andrea Ottajano¹⁴⁷, e dedicata a Ildefonso del Verme, abate di Montecassino dal 1737 al '39, e figura di riferimento, lo vedremo, nelle commesse al nostro pittore. Nondimeno l'attività per Montecassino costituisce un capitolo ingente della produzione di De Mura, in un tempo, all'incirca un decennio a muovere dal 1731, che vide approfondirsi il passaggio dalla giovinezza alla maturità¹⁴⁸. Si tratta, inoltre, di un operato assai denso d'implicazioni in merito ai rapporti con la committenza benedettina, a stretto contatto, si vedrà parimenti, con un altro e principalissimo contesto dell'Ordine quale il monastero dei Santi Severino e Sossio a Napoli. Quando De Mura, intanto, sottoscriveva i suoi primi accordi con la comunità monastica e metteva mano a Montecassino, la chiesa del complesso era stata consacrata solennemente da pochi anni, e cioè, come noto, il 19 maggio 1727, da papa Benedetto XIII Orsini, evento e cerimonia, questi, di cui è 'cronaca' in un quadro di Paolo de Matteis nel Museo dell'Abbazia. Di De Matteis è pure l'unico dipinto tra quelli delle cappelle, l'*Assunzione della Vergine*, titolare della basilica, a essere sopravvissuto alla distruzione dell'Abbazia per i bombardamenti

¹⁴⁶ Per un quadro d'insieme dei pittori napoletani a Montecassino tra Seicento e Settecento, cfr. ENGGASS 1987.

¹⁴⁷ OCTAJANO 1737, pp. 17-18. Cfr. PANTONI 1972, pp. 563-564, che porta a esempio, nel componimento d'Ottajano, la descrizione del coro della chiesa, dov'erano le tele di Solimena.

¹⁴⁸ Un primo resoconto, sintetico ma sistematico, delle imprese di De Mura a Montecassino è in PAVONE 1997, pp. 181-183.

aerei degli Alleati nel febbraio e marzo del 1944¹⁴⁹.

Ma l'Ottocento era lì pronto a rovesciare le glorie e le stime di quella stagione, scagliandosi in specie contro l'inoltrato Settecento. Di ciò è netta mostra nelle considerazioni in fatto d'arti espresse dall'abate Luigi Tosti nella sua *Storia della Badia di Monte-Cassino* (1842-43). Tosti, che pure dichiara di non volersi dilungare sulla decorazione pittorica della chiesa, trova modo d'affondare la sua critica dell'arte di quell'epoca, incolpata di «depravazione del gusto», e soprattutto deplora, in genere, la ristrutturazione barocca degli antichi edifici. Lo fa peraltro uscendo dall'Abbazia, e additando direttamente Napoli, con un passaggio in apparenza liminare, ma per noi non privo di rilievo:

«Si piange ancora su que' molti cangiamenti che fecero nella chiesa di Santa Chiara di Napoli, ma non da tutti; perché i gonzi ne ammirano gli stucchi e gli affreschi del De Mura, ma i saputi ne piangono. Di questa sorte di scempi hanno patito in Napoli più che altrove i monumenti d'arte; e Dio faccia che il vandalismo non duri»¹⁵⁰.

Tuttavia, biasimi di gusto d'epoca a parte, una delle possibili chiavi di lettura per intraprendere il discorso su Montecassino sta nel rilevare che il vasto contributo del pittore riveste, nel clima dell'erudizione positivista tardo-ottocentesca, una spiccata importanza per l'avvio della ricognizione documentaria sull'opera dell'artista, e ben prima dello scandaglio d'archivio napoletano avvenuto negli ultimi decenni. Lo prova non superficialmente il fatto che una parte ben consistente (oltre la metà) del referto sul pittore steso da Gaetano Filangieri principe di Satriano a fine Ottocento sia costituita da un sunto delle indicazioni ricavabili dai volumi di Andrea Caravita¹⁵¹, prefetto dell'archivio abbaziale, su *I codici e le arti a Montecassino*, e precisamente dal terzo tomo edito, nel 1871. I tempi, lo ripetiamo, erano ancora severi col Settecento pittorico partenopeo, tant'è che, per padre Caravita, De Mura, senz'appello, «segna l'ultimo decadimento della scuola

¹⁴⁹ Cfr. PANTONI 1975, pp. 167-168. Per un drammatico resoconto sull'Abbazia dopo la Seconda Guerra Mondiale cfr. GIOVANNONI 1947; per la ricostruzione del complesso 'dov'era, com'era', BRECCIA FRATADOCCHI 2014.

¹⁵⁰ TOSTI 1842-43, III (1843), pp. 300-306; per la citazione, p. 302.

¹⁵¹ Cfr. FILANGIERI 1883-91, VI (1891), pp. 200-202.

napoletana, studiosa dell'ammanierato e del nudo»¹⁵²; tuttavia a quell'archivista e storico dobbiamo la trascrizione dei preziosi documenti notarili che legarono il pittore a molti episodi della decorazione nell'abbazia laziale /docc. 17-21/. Ci si riferisce all'atto di commissione, nel marzo del 1731, delle pitture nella Cappella di San Bertario e della pala d'altare per quella di San Carlomanno; a un primo albarano, dell'aprile del 1735, con cui il pittore s'impegnava a dipingere cinque tele per il Capitolo, e a un seconda scrittura, del giugno del 1737, con cui l'artista si faceva carico stavolta della decorazione della Cappella di San Gregorio, nonché d'altri interventi nelle cappelle di San Michele Arcangelo, della Pietà e dell'Assunta, e nelle lunette soprastanti alle porte della sagrestia e dello stesso Capitolo¹⁵³.

In sostanza De Mura lavorò in quegli spazi che ancora necessitavano d'essere decorati, vuoi *in toto*, vuoi in singole parti rimaste sguarnite, nonostante le presenze pregresse, e a loro volta massicce, dei vari Giordano, De Matteis e dello stesso Solimena, tra la seconda metà del Seicento e il primo Settecento. Per provare a mettere ordine negli impegni di De Mura sarà bene partire dai punti fermi delle fonti settecentesche, vivente il maestro, a cominciare dalla testimonianza di De Dominici, circa il 1745:

«Udita da' monaci di Monte Casino la fama delle pitture di Francesco de Mura, vollero che dal suo pennello fossero adornati tutti que' sacri luoghi, sì della chiesa che del monistero, che non eran dipinti; che però chiamatolo in quel santo luogo varie opere gli fecero dipingere, ma le maggiori sono nelle due cappelle laterali all'altar maggiore, una dedicata alla Santissima Nunziata, e l'altra alla medesima Vergine Addolorata, ed in esse vi ha dipinto ad olio le soffitte con i Misteri alludenti alle suddette. Così vedesi in quel luogo dipinta eziandio la Cappella di San Gregorio, con due quadri laterali ad olio e la volta a fresco. Così la Cappella di San Bertario, ove sono effigiate azioni del detto santo. Nella Cappella di Carlo Manna fece il quadro col santo da situarsi nell'altare di essa cappella. In quella di San Michele Arcangelo vi dipinse a fresco nella volta il Sogno di Giacob. Sopra la porta della sagrestia, alla porta del Capitolo e alle due porte picciole fece il nostro pittore quadri ad olio con varie istorie allusive a quel sacro luogo. Nel suddetto Capitolo vi son quattro quadri, uno rappresentante il Giudizio di Salomone, l'altro Rebecca al pozzo col servo di

¹⁵² CARAVITA 1869-70, III (1871), pp. 452-453.

¹⁵³ Ivi, pp. 456-468.

Abramo, l'altro è la Samaritana, e il quarto è Cristo che vede la moneta con l'impronto di Cesare»¹⁵⁴.

Con questo capoverso, denso sebbene elencativo, De Dominicis compendia per primo il recente, copioso operato di De Mura nell'Abbazia di Montecassino. Ma il resoconto del biografo, che difficilmente conosceva quelle pitture *de visu*, è pur sempre parziale, e va passato al vaglio e rinterzato, con tutte le dovute specifiche d'ordine topografico e iconografico, muovendoci – tanto direttamente quanto idealmente – *in situ*: e cioè, in prima istanza, attraverso la *Descrizione istorica* del complesso cassinese, del 1751, ripubblicata nel 1775, ed edita anonima, come usava, ma spettante a Flavio della Marra, responsabile dell'Archivio cassinese dal 1762 al 1779¹⁵⁵. A quest'ultima fonte conviene in effetti rifarsi con ampiezza¹⁵⁶, avvantaggiandosi del carattere analitico dell'esposizione, e non da ultimo dell'illustrazione particolareggiata dei soggetti rappresentati nel ciclo decorativo e degli ambienti ospitanti: il che aiuta, peraltro a stretto contatto cronologico coi fatti d'arte descritti, e nonostante l'immane scomparsa materiale, a configurare quel programma iconografico quale una vera e propria, grandiosa 'bibbia' benedettina e cassinese dipinta alla moderna, quando non proprio, se si può dire, *à la mode* della pittura napoletana del tempo. È così che la descrizione «istorica» d'un grande monumento quasi si confonde col narrato di un'epopea sacra secolare. Ed è d'altronde difficile esagerare l'importanza di queste indicazioni, che, proprio per il loro circostanziato carattere didascalico, e intrecciandosi con quanto ricavabile dalle carte d'archivio e coi bozzetti e i modelli sopravvissuti, restituiscono idealmente, ma non senza efficacia, quel mirabile insieme pittorico perduto per sempre. Non appaia dunque come un mero sforzo erudito, e d'aderenza testuale, la scelta da parte dello scrivente di concedere molto spazio agli stralci, provando non meno a includerli nel discorso, in luogo di semplici e talora riduttive definizioni di soggetti, con cui titolare le pitture demuriane un tempo a Montecassino. E il compito sarà meno gravoso mantenendo lo sguardo sulla pianta della chiesa e degli ambienti limitrofi del complesso (corredata di *legenda a latere*), che illustra la fondamentale opera di Erasmo Gattola *Historia Abbatiae Cassinensis*, stampata a Venezia

¹⁵⁴ DE DOMINICI 1742-45, III (1745), p. 696.

¹⁵⁵ DELL'OMO 1999, p. 264. Per la prefettura d'archivio di Della Marra cfr. LECCISOTTI 1964-77, VII (1972), pp. XXI-XXV.

¹⁵⁶ Sull'importanza della *Descrizione* di Della Marra cfr. PANTONI 1972, p. 565.

nel 1733 /fig. 43/, uno dei culmini dell'erudizione e della storiografia sacra dell'epoca¹⁵⁷. Ma sul Gattola archivista e studioso di Montecassino, e sul suo esempio, avremo modo di tornare di qui in avanti, e in termini più specifici.

Le cappelle di San Bertario e di San Carlomanno

Frutto d'un intervento integrale di De Mura, in ordine di tempo il primo degli impegni stipulati per Montecassino, fu la decorazione della Cappella di San Bertario, la quarta e ultima della navata destra nella chiesa abbaziale, sotto il cui altare riposava il corpo del santo monaco, abate e martire (lì trasportato sin dal 1666)¹⁵⁸. La commissione cadeva alla fine del primo mandato dell'abate Sebastiano Gadaleta da Molfetta (1725-31)¹⁵⁹, quando s'interrompeva l'*Historia* del Gattola. L'artista fu incaricato d'eseguire tutt'e sei le pitture del vano – l'altare, le pareti laterali e relative lunette, la volta –, cui si aggiungevano i quattro angoli della scodella. La pala d'altare – la cui mostra era adorna di colonne scanalate e impiallacciate di broccatello di Spagna e verde antico – raffigurava il *Martirio di san Bertario*, episodio culminante della tragica storia dell'invasione e dei saccheggi saraceni nell'883, come ci vien descritta in un passo del rogito notarile del marzo del 1731 pubblicato da Caravita. In quest'ultimo documento, infatti, s'indica in modo particolareggiato, e come rievocando a tinte fosche e drammatiche, cosa nelle intenzioni dei committenti avrebbe dovuto essere figurato: cioè «li saraceni che distruggono ed abbrugiano il monistero di Monte Cassino e quello di San Salvatore in San Germano, nella chiesa del quale San Salvatore stava facendo orazione san Bertario abate avanti l'altare di San Martino, e lo trucidarono con molti altri monaci e secolari, procurarono di brugiare la sudetta chiesa con averci posto fuoco in più parti, ma non poterono; e nella prospettiva rappresentare vedere [*sic*] il monistero di Monte Cassino che brugia»¹⁶⁰. È tuttavia singolare – ma forse si tratta solo di una banale svista o di un mancato aggiornamento, né saprei altrimenti individuare il vero motivo – che nelle *Descrizioni* del 1751 e del 1775, quando il dipinto di De Mura doveva essere saldamente al suo posto sull'altare della

¹⁵⁷ GATTOLA 1733.

¹⁵⁸ [DELLA MARRA] 1751, p. 63.

¹⁵⁹ Su Sebastiano Gadaleta, abate di Montecassino dal 1725 al '31, e dal 1739 al '45, cfr. il profilo tracciato da LECCISOTTI 1981a.

¹⁶⁰ CARAVITA 1869-71, III (1871), p. 458.

cappella in questione, Della Marra attribuisce l'opera al «cavalier Rafaello Vanni fiorentino»¹⁶¹, la cui pala secentesca era stata sostituita proprio da quella di De Mura, d'altronde autore, secondo l'accordo del 1731, dell'intera decorazione del vano. Ma anche alla pala d'altare del nostro artista, per motivi che al momento non saprei indicare (e probabilmente consistenti in qualche danno irreversibile subito dal manufatto, che ne avrebbe consigliato o imposto la rimozione), sarebbe toccato, dopo un secolo esatto dalla commessa, d'essere rimpiazzata da un quadro col medesimo soggetto, stavolta di mano del cavalier Nicola Sessa da Napoli (1831)¹⁶².

Quanto alle pareti laterali della Cappella di San Bertario, De Mura vi dipinse, *in cornu Epistulae*, «san Bertario [che] predicava al popolo»¹⁶³: quel popolo che Caravita dice «della nuova città di San Germano da lui fondata»¹⁶⁴. Dopo di che, come spesso accade in Della Marra (e in specie nella seconda edizione della *Descrizione*), il ciclo decorativo dà all'estensore lo spunto per una micro-digressione storica – dai risvolti politici, diplomatici, militari – circa i fatti dipinti che videro la presenza del santo titolare della cappella: e ciò, comprensibilmente, al fine di meglio introdurre il lettore-visitatore allo sfondo delle vicende e dei personaggi attorno cui ruotavano le scene descritte, e secondo il punto di vista dell'«eroe» della «saga» benedettino-cassinese di turno. Scelta che, per lo più utilmente, fa tutt'uno, ai nostri occhi, con le iconografie specifiche, e talora non correntemente accessibili, di quei cicli pittorici. Questo ci fa immaginare, ancor di più – e in taluni casi nei documenti d'allogazione se ne ha prova –, l'elaborazione ben minuziosa di programmi iconografici da trasmettere agli artisti per lo svolgimento delle raffigurazioni. Perciò val la pena, nella fattispecie, di rievocare in sunto, tramite Della Marra (che attinge a varie fonti), quella lontana trama di storia medioevale, con cui si risale al IX secolo. Ci è compendiato che Lotario re della Lorena, fratello di Ludovico II imperatore, doveva ricucire con la Chiesa, retta da Adriano II, dopo aver ripudiato la moglie Teutberga, sospettata d'infedeltà, per congiungersi con la desiderata Valdrada, a sua volta però scomunicata dal precedente papa Nicolò I. Il re ottenne dunque d'incontrare Adriano II proprio a Montecassino, dove avrebbe contato per l'accomodamento sull'appoggio del fratello, il quale intanto combatteva a Benevento contro i saraceni.

¹⁶¹ [DELLA MARRA] 1751, p. 63.

¹⁶² Come documentato da CARAVITA 1869-71, III (1871) pp. 592-595, e come ricordato da GUILLAUME 1879, p. 125.

¹⁶³ [DELLA MARRA] 1751, p. 63.

¹⁶⁴ CARAVITA 1869-71, III (1871), p. 454.

Riparato l'incidente, Lotario, fingendo d'obbedire al pontefice, si fece da lui comunicare. Tornando alla cappella in discorso, nella parete di fronte alla *Predica di san Bertario* De Mura rappresentò, pertanto, «il congresso fatto in Monte Casino [...] tra il papa, il re, la imperatrice [moglie di Ludovico] e san Bertario»¹⁶⁵, ovvero – come poi avrebbe detto con altre parole Paul Guillaume – «san Bertario [che] accoglie ospiti in Monte Cassino il papa Adriano II e l'imperatore Luigi II con la moglie di lui Ingelberga, che venivano per rappaciare Lotario II di Lorena con la moglie Teotberga, da lui ripudiata affine di sposare l'invereconda Valdrade»¹⁶⁶. Quindi nella lunetta soprastante alla *Predica di san Bertario* v'era Lotario che riceveva «sacrilegamente la Santissima Eucaristia» da Adriano II¹⁶⁷; e, nell'opposta lunetta, san Bertario all'incontro con l'imperatore Ludovico II affiancato dalla consorte, e chiamato col suo esercito a respingere i saraceni dal «Patrimonio», dalle terre di san Benedetto¹⁶⁸. Infine, l'affresco nella volta: esso «dimostrava la edificazione della città di San Germano, impresa nel secolo IX da san Bertario»¹⁶⁹.

Le raffigurazioni così descritte che ornavano la Cappella di San Bertario sono documentate, tranne una, da una serie di bozzetti in varia misura noti alla critica. I due pezzi più famosi – il *Martirio* e la *Predica di san Bertario* /figg. 44-45/ – appartennero al maestro e direttore d'orchestra bolognese Francesco Molinari Pradelli, morto nel 1996, e sono tuttora nella collezione che ne porta il nome, a Marano di Castenaso presso Bologna; essi furono pubblicati da Robert Enggass nel 1979, il quale li acquisì al *corpus* del pittore, e ne discusse iconografia e spettanza cassinesi¹⁷⁰. Relativamente meno conosciuti sono invece i tre bozzetti tuttora conservati nel Museo dell'Abbazia di Montecassino, relativi alle lunette (*San Bertario riceve Lotario e la moglie* /fig. 46/ e la *Comunione di Lotario per mano di Adriano II* /fig. 47/) e alla volta (*San Bertario fonda la città di San Germano* /fig. 48/) della cappella¹⁷¹. Come ancor ci mostra quest'ultimo bozzetto, di contorno ovale, e forse il meno noto del gruppo, il pittore rappresenta il monaco sovrintendente agli operai

¹⁶⁵ [DELLA MARRA] 1751, p. 64.

¹⁶⁶ GUILLAUME 1879, pp. 125-126.

¹⁶⁷ Ivi, p. 126.

¹⁶⁸ [DELLA MARRA] 1751, p. 64.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ ENGGASS 1979, pp. 243-244, figg. 71-72. Cfr. le successive schedature dei due bozzetti: A. Brogi in BOLOGNA 1984, p. 148, nn. 111a-b; SPINOSA [1986] 1993, p. 156, n. 244, tav. 54 (solo il *Martirio di san Bertario*); A. Brogi in MANTOVA 1995, pp. 210-211, nn. 107-108.

¹⁷¹ Solo il bozzetto con *San Bertario che riceve l'imperatore Lotario e la moglie* è pubblicato da SPINOSA [1986] 1993, p. 156, n. 244, fig. 290; AURIGEMMA 2001, pp. 21-22 (due dei tre bozzetti sono illustrati a pp. 21, 52).

nell'edificazione di San Germano, con bell'invenzione di sotto in su, e, rispettando quanto prescritto dal rogito del 1731, inserisce il particolare di «un architetto che parla col santo e li mostra la pianta della città»¹⁷², mentre nello sfondo in lontananza a destra è sagomata la mole dell'Abbazia sul colle.

Congiuntamente alla commissione del ciclo per san Bertario, De Mura s'impegnò a realizzare la pala d'altare per la Cappella di San Carlomanno. Vissuto nell'VIII secolo, figlio di Carlo Martello e fratello di Pipino il Breve, Carlomanno aveva abdicato al regno franco d'Austrasia, Svevia e Turingia, e s'era fatto monacare dalle mani di papa Zaccaria, ritirandosi a Montecassino. La cappella a lui dedicata nella chiesa abbaziale, la seconda della navata destra, si trovava già decorata nelle lunette, opere di Solimena, il quale vi aveva raffigurato il papa Gregorio III che benedice l'inglese Willibaldo, monaco di Montecassino, per andare a evangelizzare in Germania, e il re dei Longobardi Ratchis che rinuncia all'assedio di Perugia, su consiglio di papa Zaccaria¹⁷³. Di recente la cronologia di quest'intervento di Solimena, che affrescò pure la volta, è stata circoscritta al 1702-03¹⁷⁴; mentre delle due scene, i cui fatti si rapportavano in vario modo alla vicenda di Carlomanno, si sono identificati da tempo i bozzetti a Milano, nella Pinacoteca di Brera¹⁷⁵. Ed è importante sottolineare, al riguardo, come l'estensore del programma iconografico fosse, con tutta probabilità, l'allora prefetto dell'Archivio cassinese Erasmo Gattola, non meno guidato in ciò dagli studi eruditi di uno dei suoi interlocutori più autorevoli, Jean Mabillon, appartenente alla congregazione benedettina di San Mauro, e autore dei nove volumi degli *Acta sanctorum ordinis sancti Benedicti* (1668-1701)¹⁷⁶. È direttamente Solimena, poi, a lasciarci notizie preziose su questo contesto, come si evince dalla corrispondenza epistolare da lui intrattenuta coi vertici abbaziali, e raccolta da Caravita. Di preciso, in una lettera del 10 giugno 1700 il pittore riferiva d'aver letto il compendio della vita di san Carlomanno, fattogli recapitare in vista della decorazione della cappella, e proponeva lui stesso come raffigurare e distribuire le immagini, tra il dipinto destinato all'altare e la scodella:

¹⁷² CARAVITA 1869-71, III (1871), p. 458.

¹⁷³ [DELLA MARRA] 1751, p. 61.

¹⁷⁴ CAROTENUTO 2015, p. 244.

¹⁷⁵ BOLOGNA 1958, p. 109. Sulla coppia di bozzetti a Brera cfr. V. Maderna in PINACOTECA DI BRERA 1992, pp. 308-314, nn. 148-149 (con precedente bibl.), che si diffonde utilmente sull'iconografia e sull'afferenza alla storia di Montecassino.

¹⁷⁶ Ivi, pp. 309, 311.

«a me parrebbe convenevole nel quadro dell'altare figurare il santo già vestito monaco, et esercitante quelle virtù in lui più conspicue, come a dire l'humiltà et obediencia, e farle quando in atto riduceva il gregge con la pecora in braccio smarrita, essendo una attione per la quale si manifesta chi tanto sia al commune, che sempre così l'ha visto dipinto, e al quadro della lamia si potrebbe fare la rinuncia fatta del regno al figlio e al fratello; però mi riserbo farci miglior riflessione [...]»¹⁷⁷.

Fatto sta che la pala d'altare non fu realizzata da Solimena, come conferma la descrizione della cappella a opera dello stesso Gattola nella sua *Historia Abbatiae Cassinensis*, brano riportato ancora da Caravita¹⁷⁸; e sarebbero dovuti passare più di trent'anni perché De Mura colmasse questa lacuna.

Inserito in una mostra d'altare tra colonne d'alabastro cotognino (egiziano) alte quasi dodici palmi, il dipinto demuriano raffigurava «san Zaccaria papa che veste dell'abito monastico il santo re»¹⁷⁹: ovvero – integrando la descrizione settecentesca con Caravita – quel «principe genuflesso a piè dell'altare, che depone le insegne regie e la corona per ricevere il saio monastico dalle mani del papa Zaccaria»¹⁸⁰. Vi si celebravano, così, l'ingresso di Carlomanno nello stato clericale e, insieme, la connessa figura del pontefice Zaccaria, che nell'VIII secolo rivestì a sua volta una parte di spicco nei riguardi dell'Abbazia di Montecassino. Della tela, uno dei capolavori della prima maturità di De Mura, qui sollecitato dal confronto con le preesistenti opere dell'ex capo-scuola Solimena, è ben noto il bozzetto /fig. 49/, già transitato presso Colnaghi a Londra nel 1962, pervenuto alla collezione di Milton J. Lewine a New York almeno dal 1967, e tutt'oggi in una collezione privata¹⁸¹.

Ora, a proposito della Cappella di San Carlomanno, occorre ricordare un evento d'assoluto spicco nella vita spirituale e nelle cronache culturali dell'Abbazia durante il Settecento, e accaduto in sostanziale concomitanza con la qualificazione definitiva di tale

¹⁷⁷ CARAVITA 1869-71, III (1861), pp. 374-375. Riporta questo passo anche CAROTENUTO 2015, pp. 241-242.

¹⁷⁸ CARAVITA 1869-71, III (1871), p. 342.

¹⁷⁹ [DELLA MARRA] 1751, p. 60.

¹⁸⁰ CARAVITA 1869-71, III (1871), p. 454.

¹⁸¹ J. Kaplan in NEW YORK 1967, pp. 34-35, fig. 25; SPINOSA [1986] 1993, p. 157, n. 248, fig. 294, e G. Hersey in NEW HAVEN 1987, pp. 272-273, n. 34 (che lo indicano in una raccolta privata di New York); da ultimo, la scheda in WINTER PARK 2016, p. 96-97, n. 8 (in collezione privata).

spazio (anzi con particolare riferimento, sembrerebbe, proprio alla pala demuriana all'altare). Si allude alla traslazione delle reliquie giustappunto di san Carlomanno: il che – prima d'essere ricordato da Della Marra – è registrato con dovizia di particolari nel *Giornali dell'Abbazia dal 1721 al 1734*, sempre a nome del Gattola.

L'avvenimento è annotato sotto la data del 28 maggio 1732, all'inizio del tempo dell'abate Stefano de Stefano da Napoli (1731-37). Riassumendo, vi si racconta della ricognizione, al di sotto dell'altar maggiore della chiesa, di una cassetta di piombo che custodiva al suo interno un'altra e più antica cassetta, quest'ultima recante la scritta «CORPUS S. CARLOMANNI», e contenente a sua volta un mucchio d'ossa e polvere, naturalmente subito identificate dall'abate, insieme agli esperti e alle autorità convenuti per l'occasione, con le reliquie dell'insigne santo re d'origini franche. Parte di quei resti mortali fu poi sistemata in una nuova cassetta, foderata di stoffe preziose, che con gran solennità si portò in processione nella chiesa sino alla Cappella di San Carlomanno e si pose, con ogni tipo di sigillo, materiale e memoriale, sotto l'altare: finiva così per essere celebrata una specie di 'reintitolazione' della medesima cappella, ora sancita 'cerimonialmente' dal congiungersi di quelle spoglie col relativo spazio sacro. Un'altra parte delle reliquie, sigillata in una seconda cassetta, fu invece consegnata, come recita la cronaca,

«al sacerdote don Giovanni Andrea Schoembergh da Fulda, cappellano del padre abate di Fulda, acciò la porti al padre abate del sudetto monastero da riponerla tra l'altre reliquie del medesimo monastero, del quale il santo principe è stato fondatore, et il nostro padre abate li ha scritto una bella lettera. Dippiù li ha mandato a donare la macchia, *bene aggiustata* [mio il corsivo], del quadro di san Carlomanno, che sta nel suo altare»¹⁸².

Questa notizia appare in effetti di non poco stimolo: al principe abate di Fulda, ch'era allora Anton Adolph Freiherr von Dalberg, si faceva recapitare, scortata da una missiva

¹⁸² AAM, Erasmo Gattola, *Giornali dal 1721 al 1734*, 28 maggio 1732, cc. 385v-386r. Il passo sull'avvenimento in questione è già trascritto per intero – senza specificarne tuttavia la provenienza archivistica, solo affidata all'eventuale intuito del lettore in relazione al contesto della notizia, come accaduto proprio allo scrivente – da LECCISOTTI 1981b, pp. 302-304, il quale aggiunge che l'abate di Fulda inviò a Montecassino una lettera di ringraziamento, conservata nell'Archivio dell'Abbazia.

dell'abate di Montecassino, una parte delle agognate reliquie di san Carlomanno, figura così importante per le origini di quell'illustre complesso benedettino in terra di Germania; e vi si allegava in dono, a mo' d'accompagnamento visivo, un'immagine dipinta – forse attualissima, stiam per suggerirlo – dello stesso santo. Informazione tanto più interessante, quest'ultima, in quanto fa con qualche ragione ipotizzare che nella «macchia» di cui si parla possa riconoscersi lo studio preparatorio su menzionato di De Mura in collezione privata. I dati cronologici di cui si dispone non ostano a quanto or suggerito, anzi sembrerebbero indicare un felice, e forse non casuale, concorso nell'attualità di quella circostanza. Si ricordi, infatti, che la commissione a De Mura della pala d'altare per la Cappella di San Carlomanno risale al marzo del 1731, e che l'accordo prevedeva la consegna del lavoro entro un anno da allora: tempi che, ove rispettati, collimerebbero, più o meno compatibilmente, con la cerimonia del maggio del 1732 appena ricordata. Anche la puntualizzazione secondo cui «la macchia» da mandare a Fulda è «bene aggiustata» pare almeno coerente con quanto supposto, considerato il significativo grado di finitezza pittorica del quadro newyorkese; quale finitezza, infatti, ben si addiceva al modelletto pittorico, cioè al bozzetto da sottoporre alla committenza per l'approvazione e il passaggio alla stesura definitiva, e che pertanto doveva recare un'idea precisa, aderente la più possibile a quanto si sarebbe dipinto in grande.

È quantomeno suggestivo, insomma, pensare che l'allontanamento dal cenobio cassinese, per altre e lontane mete, del quadro di De Mura già Colnaghi – sempre se a esso si allude nel succitata cronaca – possa essere avvenuto praticamente *ab antiquo* e come sorta d'omaggio destinato oltralpe, tra diplomazia e devozione d'ambito benedettino su scala europea.

Il Capitolo. La Cappella di San Gregorio Magno. Altri spazi abbaziali

Il 19 aprile 1735, durante il mandato dell'abate Stefano de Stefano da Napoli¹⁸³, De Mura sottoscriveva l'albarano con cui era incaricato dell'esecuzione, «con ogni perfezione», di cinque grandi tele destinate alla Sala del Capitolo (circa 3x4 m), per completare il ciclo di dipinti centinati alle pareti, in cui già si contavano altre cinque tele di

¹⁸³ Sull'abate Stefano de Stefano cfr. il profilo tracciato da LECCISOTTI 1981b.

Paolo de Matteis, risalenti al tempo di Gregorio Galisio, abate dal 1704 al 1717 /fig. 50/. Il costo era pattuito in 625 ducati complessivi, e la committenza avrebbe coperto le spese del trasporto dei dipinti da Napoli, oppure provveduto il maestro di un calesse¹⁸⁴. Della Marra così descrive il Capitolo in rapporto alle immagini alle pareti:

«Dall'uno e dall'altro muro vi sono cinque gran quadri per parte nello loro cornici di stucco dorato; ed uno da una banda rappresenta quando scacciò il Signore dal Tempio li venditori; l'altro, la Chiamata di Levi all'apostolato; il terzo, il fatto dell'adultera; il quarto, Lazzaro risuscitato; il quinto, la Carità del Samaritano usata in verso al suo prossimo: egregiamente dipinte da Paolo de Matteis [...]. Dall'altra parte v'è il fatto di Rebecca, della Samaritana, del Giudizio di Salomone, la Comparsa degli angioli ad Abramo, che tre ne vidde ed uno ne adorò, e la Moneta mostrata a Gesù Cristo, conziata colla immagine di Cesare: pitture di Francesco di Muro»¹⁸⁵.

Il programma iconografico era bilanciato tra storie del Vecchio e del Nuovo Testamento. Al riguardo, Carlo Luigi Torelli, nei suoi *Affetti e ricordi* di Montecassino, ci ricorda che, «essendo la sala delle deliberazioni capitolari, degli aspiranti alla vita monastica e degli ospiti illustri, si scelsero, a soggetto dei quadri, fatti scritturali riguardanti il buon governo, la vocazione, l'ospitalità»¹⁸⁶.

Conosciamo due dei dipinti di De Mura già nel Capitolo – la *Rebecca al pozzo con Eliezer* e il *Cristo e la Samaritana* – grazie alle rispettive fotografie /figg. 51, 53/, pubblicate da Arturo Jahn Rusconi prima della Seconda Guerra Mondiale¹⁸⁷. Di tre di quei dipinti, inoltre, sono esposti i bozzetti nel Museo dell'Abbazia di Montecassino: si tratta del *Giudizio di Salomone* /fig. 52/, del *Cristo e la Samaritana* /fig. 54/ e del *Tributo della moneta*¹⁸⁸. Nel primo di questo gruppo il pittore suggerisce un'edera sullo sfondo per portare in primo piano il fatto biblico, con tanto di tendaggio-sipario sullo scranno del

¹⁸⁴ CARAVITA 1869-71, III (1871), pp. 462-463.

¹⁸⁵ [DELLA MARRA] 1751, pp. 84-85. Completavano il ciclo, nella volta dorata e stuccata, tre raffigurazioni, di Paolo de Majo (*Mosè che convoca, su consiglio di Jetro, molti giudici in aiuto del governo*; la *Disputa di Gesù coi Dottori nel Tempio*; *San Benedetto che istruisce i suoi discepoli alla Regola*). Cfr. PAVONE 1977, p. 119.

¹⁸⁶ TORELLI 1916, pp. 272-273.

¹⁸⁷ RUSCONI 1929, p. 81. Le fotografie appartengono al Gabinetto Fotografico Nazionale (ICCD-GFN, inv. C10813-C10814). Rusconi pubblica anche una fotografia con una veduta d'insieme della Sala capitolare di Montecassino (RUSCONI 1929, p. 82; ICCD-GFN inv. E11707).

¹⁸⁸ Per il *Cristo e la Samaritana* cfr. Nolta in NEW HAVEN 1987, p. 281, fig. 121; AURIGEMMA 2001, pp. 18-19.

giudice a definire la quinta. Per l'incontro tra Gesù e la Samaritana, De Mura adotta in sostanza la stessa formosa modella, presa in controparte, che fa Rebecca al pozzo. Sul bozzetto col *Tributo della moneta* /fig. 55/, infine, va precisato che, rispetto ai primi due, esso è diverso sia per le dimensioni maggiori, sia perché non presenta la centina (inoltre, al di là del peggiore stato di conservazione, si caratterizza per tratti mediocri e più spigolosi, al punto che nutro qualche dubbio sulla stessa paternità demuriana del pezzo).

Il 10 giugno 1737 fu la data di un nuovo albarano, col quale De Mura continuava a impegnarsi nella decorazione d'altri spazi della chiesa abbaziale, tra cui spicca l'opera nella Cappella di San Gregorio Magno /fig. 56/, la prima della navata destra, e che infatti Gattola dice non compiuta¹⁸⁹. Sotto l'altare di questa cappella, con colonne rivestite di verde antico, ai primissimi del Settecento l'abate Ippolito Penna (1697-1704) aveva trasferito i corpi, già custoditi presso l'altare maggiore della chiesa, dei santi Simplicio e Costantino, entrambi discepoli di Benedetto e abati dopo di lui. Il pittore napoletano, che terminò il lavoro solo al tempo del secondo mandato dell'abate Sebastiano Gadaleta (1739-45), fu responsabile dell'intero ornamento del vano, fatto salvo il più antico quadro all'altare principale raffigurante *San Gregorio Magno orante inginocchiato dinanzi alla Madonna col Bambino*, di mano del locale Marco Mazzaroppi. Sulle pareti laterali De Mura provvide a illustrare due scene concernenti la scrittura e la diffusione del verbo benedettino: ossia raffigurando, «dalla parte della Pistola», «san Gregorio che detta li Dialoghi della vita del santo patriarca a relazione di san Costantino a Pietro Diacono cardinale (non già il cronista), che scrive»¹⁹⁰; e, all'opposto, «l'abate san Simplicio che pubblica la Regola di san Benedetto a tutti gli ordini, anche de' Cavalieri»¹⁹¹. Nella lunetta soprastante al primo quadro si vedeva «la processione ordinata da san Gregorio per impetrar dal Signore Dio la liberazione dal male contagioso che faceva una grande stragge in Roma, portandosi la immagine della Beata Vergine dipinta da san Luca»¹⁹²; in quella sopra il secondo quadro v'era «san Gregorio [che] nel concilio tenuto in Roma approvò e confermò la Regola di san Benedetto»¹⁹³. Infine, nella volta, De Mura dipinse «san

¹⁸⁹ «Prima cappella in ecclesiae ingressu ab hoc latere non adhuc expleta est». Cito da CARAVITA 1869-71, III (1871), p. 342.

¹⁹⁰ [DELLA MARRA] 1751, p. 60.

¹⁹¹ *Ibidem.*

¹⁹² *Ibidem.*

¹⁹³ *Ibidem.*

Gregorio nella gloria», «come anco gli Angioli che sono negli angoli»¹⁹⁴, cioè nei peducci della scodella della cappella¹⁹⁵.

È merito di Enggass l'aver reso noto il bozzetto del dipinto con *San Simplicio che pubblica la Regola* nella raccolta Molinari Pradelli /fig. 59/, individuando di esso la cronologia e la spettanza alla Cappella di San Gregorio Magno, e distinguendolo dagli altri due succitati bozzetti pertinenti alla Cappella di San Bertario, e facenti parte della stessa collezione bolognese¹⁹⁶. Del dipinto con *San Gregorio che detta i Dialoghi*, documentatoci da una foto prebellica /fig. 57/¹⁹⁷, pure esiste il bozzetto, conservato nel Museo dell'Abbazia /fig. 58/¹⁹⁸. Delle raffigurazioni nelle lunette della Cappella di San Gregorio, infine, si segnalano i bozzetti /figg. 60-61/, assai di recente acquisiti agli studi, e conservati a Ottawa (Library and Archives of Canada), appartenenti alla collezione di William Lyon Mackenzie King, primo ministro del Canada, morto nel 1950¹⁹⁹.

L'albarano del 1737 comprendeva una serie d'interventi in altre cappelle e in altri spazi della chiesa. Nella Cappella di San Michele, la prima della navata sinistra, e per la quale avevano già lavorato Giordano, autore della pala d'altare (con l'*Arcangelo scacciante gli angeli ribelli*), De Matteis e Nicola Malinconico, De Mura operò durante il governo d'Ildefonso del Verme; ed era il tipico caso – come ci dice più in genere De Dominicis – in cui il maestro andò a concludere una decorazione in buona parte già realizzata, operando nelle lunette e nella volta della cappella ancor sgombre. In un lato, sul *Tobia guarito da san Raffaele arcangelo*, di De Matteis, era «la lotta del patriarca Giacobbe coll'angiolo»²⁰⁰; di fronte, al di sopra del *Profeta Daniele ammaestrato dall'angelo sui misteri dell'Incarnazione*, di Malinconico, «osservavasi il fatto di Agar che, fuggita dalla casa di Abramo perché maltrattata da Sara, incontra l'angiolo del deserto, vicino ad una fonte, che

¹⁹⁴ [DELLA MARRA] 1751, p. 60.

¹⁹⁵ Una rara fotografia della volta di questa cappella con la *Gloria di San Gregorio Magno* e degli *Angeli* nei peducci è pubblicata da RIZZO 1986, p. 118, fig. 10.

¹⁹⁶ ENGGASS 1979, pp. 244, 246-247, fig. 73. Cfr. le successive schedature del bozzetto: A. Brogi in BOLOGNA 1984, p. 149, n. 112; A. Brogi in MANTOVA 1995, pp. 212-213, n. 109.

¹⁹⁷ ENGGASS 1979, p. 246, fig. 74.

¹⁹⁸ Il bozzetto fu pubblicato per la prima volta in FROSINONE 1961, p. 52, n. 72; AURIGEMMA 2001, fig. a p. 51.

¹⁹⁹ Il bozzetto con *Papa Gregorio Magno che impetra la fine alla peste a Roma*, per una delle lunette della Cappella di San Gregorio Magno a Montecassino, è pubblicato in WINTER PARK 2016, pp. 102-103, n. 10 (schedato solo in catalogo e non esposto alla mostra), cui segue l'illustrazione del *pendant* con *Papa Gregorio Magno che approva la Regola benedettina* (ivi, pp. 104-105, fig. 45).

²⁰⁰ [DELLA MARRA] 1751, p. 65.

la consola e le comanda di ritornarsene donde erasi partita, e di umiliarsi a Sara sua padrona. E perché Agar era incinta, partorisce ad Abramo il figliolo Ismaele»²⁰¹. Ecco, dunque, un altro esempio di come l'estensore, sulla scorta della più sintetica raffigurazione, che conosciamo tramite il bozzetto conservato al Pio Monte della Misericordia /fig. 63/, sunteggia il relativo racconto vetero-testamentario, quasi a mo' di supplemento d'iconografia. Completava il ciclo della Cappella di San Michele, nell'ovale della volta, la scena della «misteriosa scala che in sogno vide Giacobbe, per cui gli angeli salivano e scendevano dal Cielo», immagine infine corredata da puttini nei quattro angoli della stessa volta²⁰². E pure di quest'ultima raffigurazione nel Pio Monte si custodisce il bozzetto /fig. 62/²⁰³.

In qualche modo pertinenti alle cappelle di San Gregorio Magno e di San Michele Arcangelo, le prime delle due navi, erano, infine, le lunette soprastanti ai quadri a loro volta posti al di sopra degli ingressi laterali della chiesa, altri spazi appannaggio di De Mura. A destra, sul *Martirio di sant'Andrea apostolo* del locale Marco Mazzaroppi, era raffigurato «Ferrante Consalvo di Cordova, detto il Gran Capitano, il quale, assediato dall'esercito francese nel Castello di Barletta, e disperando di salvarsi, gli apparve san Benedetto, cui erasi prima raccomandato, e fattogli coraggio lo assicurò che avrebbe vinto e fugato l'esercito nemico con darli battaglia, come avvenne»²⁰⁴. Simmetricamente, sulla porta laterale sinistra, ancora al di sopra di un quadro di Mazzaroppi coi *Fondatori degli ordini religiosi, capeggiati dal patriarca san Benedetto*, di De Mura era la rappresentazione di «come il suddetto Gran Capitano Consalvo, vinti li francesi, ed impadronitosi del Reame di Napoli a nome del re delle Spagne Ferdinando il Cattolico, dopo fatta in quella capitale la sua entrata trionfante, fece venir avanti di sé tutti gli abati benedettini, per discernere tra di essi in qual maniera eragli comparso san Benedetto, tra' quali, vedendo l'abate di San Severino, attestò subito averlo in quell'abito veduto»²⁰⁵.

Ancora, sulla porta detta del Capitolo (che conduceva al chiostro superiore coperto e, appunto, nella Sala Capitolare, affiancata alla Biblioteca), De Mura raffigurò, in uno spazio di forma semicircolare assimilabile a quello delle lunette nelle cappelle, «il re Davide

²⁰¹ *Ibidem.*

²⁰² *Ibidem.*

²⁰³ CECI 1933, p. 12, nn. 116-117; CAUSA 1970, p. 109, nn. 99-100; GAZZARA 2008, pp. 174-175, nn. 105-106.

²⁰⁴ [DELLA MARRA] 1751, p. 57.

²⁰⁵ Ivi, p. 58.

tutto lieto e giolivo, che suona l'arpa e salta avanti l'Arca del Signore, e la morte di Oza, che ardì di toccar l'arca, prossima a cadere»²⁰⁶. Di fronte, sulla porta della sagrestia / fig. 64/, De Mura dipinse nella lunetta «una cirimonia de' sacerdoti dell'Antica Legge nel lavarsi le mani»²⁰⁷, con chiara allusione al lavabo di sagrestia, in cui venivano puliti gli oggetti liturgici destinati a entrare a contatto con le ostie consacrate o col vino. Di questa scena sacrificale è conservato nel Museo dell'Abbazia il bellissimo, misconosciuto bozzetto /fig. 65/²⁰⁸, che merita viceversa d'entrare tra i pezzi salienti del maestro alla fine degli anni trenta. Colpisce di esso il carattere d'essenzialità, il tono quasi iconico e simbolico della raffigurazione, tutta giocata su una gamma terrosa e brunastra, simile a quella del bozzetto col *Giudizio di Salomone* per il Capitolo, ma ancor più essenziale.

Restano, per questa rassegna delle opere di De Mura a Montecassino, le cappelle dell'Assunta e della Pietà, ai lati del coro. A destra, nella Cappella dell'Assunta, del maestro erano il dipinto della volta con «angeli con simboli allusivi alle virtù della Vergine» e, nella lunetta soprastante all'ingresso, la *Fuga in Egitto*²⁰⁹. Dall'altro lato, nella Cappella della Pietà, De Mura pure dipinse la volta con «varj angeli con l'istromenti della Passione, insieme alle lunette raffiguranti il «Salvatore colla croce sulle spalle» e la *Santissima Trinità*²¹⁰. Per tutti questi dipinti la ricerca dei bozzetti è ancora in corso.

Nuovi documenti: De Mura nei Giornali dell'Abbazia di Giuseppe Maria Franchini

Chi ha avuto la pazienza di ripercorrere – passo a passo – l'operato di De Mura nella chiesa e nel Capitolo di Montecassino potrà meglio valutare e connettere al contesto abbaziale, così come ad altri episodi esterni, le indicazioni ricavabili da una preziosa fonte d'archivio cui lo scrivente ha potuto attingere nel corso della ricerca presso il complesso laziale; fonte che, a quanto consta, è stata sinora poco valorizzata, e citata per lo più sporadicamente, almeno per ciò che concerne il periodo e i fatti qui presi in esame e le relative occasioni d'approfondimento²¹¹. Si tratta dei cosiddetti *Giornali* dell'Abbazia, libri

²⁰⁶ Ivi, p. 64.

²⁰⁷ Ivi, p. 68.

²⁰⁸ AURIGEMMA 2001, p. 28, che tuttavia fornisce un'indicazione cronologica errata (1731).

²⁰⁹ [DELLA MARRA] 1751, p. 75.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ Fa eccezione, negli studi di storia dell'architettura napoletana tra Seicento e Settecento,

manoscritti dove veniva registrato, a cadenza più o meno quotidiana, ciò che di rilevante aveva luogo tra i monaci nel cenobio, e che in un modo o nell'altro ne animava e scandiva le giornate e le stagioni. Tale impegno di cronistoria era prerogativa degli stessi responsabili dell'Archivio cassinese, *ipso facto* custodi delle memorie dell'Abbazia e testimoni diretti di quanto vi accadeva. Si spazia dalle cerimonie e dalle liturgie alle visite di personaggi più o meno illustri e alle decisioni capitolari, agli avvicendamenti nelle cariche, a rilevamenti pure sul clima atmosferico, giù giù sino a notizie quasi d'accento quotidiano e feriale coloritura: ed è in queste ultime annotazioni che si annidano in genere gli spunti per noi più invitanti, finanche godibili, a una moderna lettura, per freschezza di racconto e immediatezza di tono. D'altra parte, si capisce ch'è proprio questo carattere non 'ufficiale' – e di scrittura, come dire, a uso e destinazione interni – a conferire talora alle informazioni contenute nei *Giornali* una particolare vivacità tra le righe. A breve se ne avrà, credo, qualche saggio sul conto di De Mura e sui contorni che lo videro all'opera in (e per) Montecassino; ma tale premessa m'è parsa utile a meglio accogliere le novità documentarie, sollevandole, quando opportuno, da una mera consistenza evenemenziale.

Meritano insomma, queste carte, d'esser studiate e conosciute con maggior ampiezza e sistematicità, oltre che d'entrare nella letteratura sull'artista. Non è fatica immaginarsi, del resto, l'Abbazia quale un cantiere pressoché ininterrotto: tra lavori di fabbrica e ornamento, tra restauri e nuove imprese, pure i fatti d'arte e architettura, pertanto, erano di costante attualità, e oggetto d'appunti e osservazioni per gli estensori dei *Giornali*; e al riguardo le cose potevano mutare di segno e per grado d'attenzione a seconda, parrebbe, della sensibilità, appunto, di colui che scriveva o dettava. È quanto sembra di potersi dire del padovano Giuseppe Maria Franchini, prefetto dell'Archivio cassinese dal 1734 al 1745²¹², la consultazione dei cui *Giornali* (dal 1734 al 1739) ha fruttato esiti d'interesse e curiosità, davvero insperati, circa la presenza e il contributo di Francesco de Mura nella decorazione dell'Abbazia /docc. 22, 24, 26/.

Franchini, oltretutto, raccoglieva un'eredità enorme, sotto l'aspetto culturale e non meno simbolico, succedendo al più volte qui citato Erasmo Gattola, originario di Gaeta,

AMIRANTE 1990, pp. 321-333, che ha preso in esame, nell'arco d'anni tra il 1703 al 1719, i *Giornali* di Erasmo Gattola, per lo più in riferimento ad Arcangelo Guglielmelli e al figlio Marcello.

²¹² LECCISOTTI 1964-77, VI (1971), pp. XVII-XXXVII; DELL'OMO 1999, p. 264, ricorda Franchini quale autore di una trattazione, rimasta inedita, sulla presenza a Montecassino delle reliquie di san Benedetto.

morto il primo maggio 1734, e al quale gran fama, come archivista e storico di Montecassino, era riconosciuta nel Regno di Napoli e al di là dei suoi confini. Basti ricordare che tra i suoi interlocutori ci furono personaggi del calibro storico del Mabillon, l'abbiam accennato, e di Ludovico Antonio Muratori²¹³. La notizia della sua scomparsa connota un 'avviso' per nulla banale nella pubblicistica napoletana del tempo, e che val la pena di riportare:

«Colle lettere di San Germano siam ragguagliati essere passato a miglior vita, il primo del corrente [maggio 1734], nel real monistero di Montecasino, il reverendissimo padre abate don Erasmo Gattola da Gaeta, che per molti anni ha lodevolmente esercitato l'impiego di archivista in quell'archivio, ch'è il più rinomato in questo nostro Regno: la di cui memoria è molto comendabile, non meno per la bontà de' religiosi ed esemplari costumi, che per la profonda e rara dottrina, come ne fanno chiara testimonianza gli elogi de' letterati, anche oltramontani, e specialmente del non mai abbastanza lodato padre Mabillone nel suo viaggio in Italia, ed altresì la di lui erudita e grand'opera divisa in quattro tomi in foglio, che tuttavia sta sotto i torchi di Vinegia, essendone già uscito alla luce il primo tomo, che ha meritato distinto applauso da' signori letterati»²¹⁴.

Potrebbe obiettarsi che quest'ultimo inciso su Gattola, o meglio sull'eco in morte di lui, ci porti alquanto fuori strada rispetto al nostro primo interesse di ricerca; ma a ben vedere, e in coerenza con quanto sopra soltanto accennato sui *Giornali* dell'Abbazia come fonte storica (e collateralmente storico-artistica), il monaco ed erudito gaetano ha il merito, dal canto suo, di parteciparci con chiarezza il senso dello spessore che poteva (e doveva) addirsi al prefetto dell'Archivio di Montecassino. Il che di per sé basta a deporre in modo non scontato a favore del subentrante Franchini: ed è, in altri termini, un buon viatico anche per accostare taluni suoi singolari pronunciamenti in materia d'arte e d'immagini dinanzi alle opere di De Mura. Né di secondario rilievo è l'acquisire che il prefetto dell'Archivio – com'emerge da almeno un singolo ma denso punto nelle relazioni di Franchini a tal riguardo – doveva avere un ruolo non indifferente nell'elaborare i programmi iconografici, affidati massimamente alla pittura: ufficio, questo, senz'altro

²¹³ Su di lui cfr. almeno DI RIENZO 1999; quanto alla prefettura dell'Archivio cassinese da parte di Gattola, LECCISOTTI 1964-77, II (1965), pp. IX-LXII.

²¹⁴ *Avviso di Napoli* del 18 maggio 1734, n. 22.

avallato dall'erudizione e dalla dottrina a lor volta conseguite e temprate dall'archivista nella frequenza con documenti e testi, a maggioranza d'argomento agiografico, ch'erano più o meno a diretta disposizione in quegli scaffali forniti, e d'altronde famosi e ammirati ben oltre la cittadella abbaziale.

In definitiva, ciò che colpisce e affascina delle parole di Franchini è quella sorta d'occasionale eppur ficcante capacità con cui egli sparsamente si esprime, tra contingenze pratiche e barlumi d'acume critico, sulle risultanze figurative: che durante il quarto decennio del Settecento significarono nell'Abbazia soprattutto, quanto alla pittura, De Mura. Col quale però non furono sempre rose e fiori: tutt'altro, anzi.

Ma entriamo nel merito. Franchini poté assistere al lavoro di De Mura a Montecassino pressoché nella sua interezza. Dové avere con lui rapporti diretti e frequenti, plausibilmente mediando, da certo punto di vista, tra il pittore e i vertici della committenza abbaziale. Almeno in qualche caso specifico ebbe a curare i contenuti da far raffigurare all'artista. E, soprattutto, non mostra d'essere a digiuno di cose di pittura. Le sue indicazioni offrono, in aggiunta, precisi riferimenti cronologici per ordinare, in qualche caso sin nei particolari operativi, le numerose imprese di De Mura nell'Abbazia.

La prima menzione data al 21 marzo 1735 (ma i fatti potrebbero risalire allo scorso dicembre, non essendo del tutto perspicua la nota del cronista a chiusura del passo che si va a esaminare)²¹⁵: da vari giorni, e a spese della committenza, De Mura, «pittore di grido», era ospitato in San Germano (cittadina che all'epoca contava 4000 anime²¹⁶, l'odierna Cassino), ai piedi orientali del monte, insieme alla moglie, Anna d'Ebreù, sposata nel 1727, e ad alcune persone a servizio /doc. 22/. Gli erano stati messi lì a disposizione, come usava, dei locali dell'ospizio abbaziale, nel quale risiedeva abitualmente «l'abate, con alquanti monaci addetti a' proprj impieghi per lo governo spirituale e temporale della diocesi, ed economico del monastero, e per riceverci li nobili forastieri»²¹⁷, senza tuttavia lasciar fuori, evidentemente, gli ospiti d'altra condizione o lì venuti per lavorare a quelle dipendenze. Il pittore era venuto «per compire li quadri della Cappella di San Bertario»: al mattino raggiungeva il complesso «per dipingere la volta [di quella cappella]»,

²¹⁵ AAM, Giuseppe Maria Franchini, *Giornali dal 1734 al 1739*, 21 marzo 1735, c. 122v: «Abbiamo qui ridotto il racconto, che dovevamo porre alli 25 del passato dicembre, per metterlo sotto gli occhi tutto intero». Si veda l'appendice documentaria al presente capitolo, dove il documento è riportato integralmente.

²¹⁶ [DELLA MARRA] 1751, p. 34.

²¹⁷ [DELLA MARRA] 1775, p. 11.

calandosene al buio sul far della sera²¹⁸. Tra gli aiutanti del maestro («uno de' di lui pratici») è segnalato non banalmente, e a segno d'un ruolo non oscuro nella bottega, il «signore Giuseppe Mele di Moliterno in Basilicata, giovine di riuscita»²¹⁹. Franchini chiude questo suo primo brano sulla venuta di De Mura ricordandone – era d'obbligo, praticamente un lasciapassare d'universale prestigio – il discepolato presso Solimena, «noto in tutta Europa per le sue opere», e non meno a Montecassino²²⁰.

Di De Mura a Montecassino si riparla il 9 aprile 1736 /doc. 24/: da più giorni il pittore v'era tornato «per ritoccare la cupola della Cappella di San Bertario»²²¹, alla decorazione della quale aveva atteso negli anni appena precedenti, e ch'era evidentemente bisognosa degli ultimi interventi a secco. Ma soprattutto l'artista giungeva da Napoli con un carico non esattamente ordinario, e che l'aveva svincolato dal sostare e lavorare in trasferta: si parla di tutt'e cinque le sue tele destinate al Capitolo, il ciclo pittorico alle cui pareti andava così a completarsi, ché già erano al loro posto i dipinti «fatti dal quondam celebre Paolo de Matteis» per quell'ambiente²²². Ci si aspetterebbe ora più d'una lode per l'impresa, e invece è proprio qui che, magari oltre una facciata di comodo, il 'diario' di Franchini comincia a diventare pungente. L'estensore pare farsi portavoce di un'opinione diffusa tra i padri, ma non mi sentirei d'escludere del tutto che si tratti in prevalenza dei suoi propri pareri: e il *Giornale* di cui era responsabile poteva essere il luogo più adatto per annotarli. Ebbene, i cinque dipinti per il Capitolo avrebbero, sì,

«incontrata l'approvazione de' padri, però si son notati molti difetti, e molti scurci e gesti impropj, e che non consentono all'azione che rappresentano; oltrecché si vedono molti personaggi quasi copiati da altre opere che sono in monastero, onde si vede che detto professore sia assai scarso d'idee, per non aver caminato il mondo. Potrà essere che col tempo acquisti maggior perfezione, che gli auguriamo»²²³.

Non era il caso, beninteso, di rimandare il lavoro dritto a Napoli, anche perché un assenso, quantomeno di massima, doveva esser stato sancito alla visione dei bozzetti.

²¹⁸ AAM, Franchini, *Giornali dal 1734 al 1739*, 21 marzo 1735, c. 122v.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ *Ibidem*. Di Solimena il cronista ricorda i dipinti nel coro e la decorazione delle cappelle di San Giovanni Battista e di San Carlomanno.

²²¹ AAM, Franchini, *Giornali dal 1734 al 1739*, 9 aprile 1736, c. 181r.

²²² *Ivi*, p. 181v.

²²³ *Ibidem*.

Epperò, a cose fatte, si aveva da ridire su quella che si definirebbe un'insufficienza di *varietas* delle figure demuriane, su un eccessivo 'riuso' di soluzioni già sperimentate, e proprio *in loco*; inoltre, e forse più gravemente, s'imputavano all'artista svariate imperfezioni a detrimento delle storie, le quali, a giudizio dei padri e principali fruitori, con maggior *proprietà* avrebbero dovuto presentarsi nelle scene dipinte. Il bersaglio pare sufficientemente chiaro: forse il teatro demuriano, così largo e retorico nelle gestualità dei personaggi, disinvolto nella formula d'accademia, e in sostanza poco marcato sul piano individuale, faticava a far presa col rispecchiamento tematico, magari severo, voluto dai padri cassinesi. Non sembri dunque esagerata la conclusione secondo cui abbiamo a che fare con un problema – sia pur da commisurare, certo, a tutta la sua insita, irriducibile singolarità – attinente in fondo a un qualche difetto di decoro: da intendersi, cioè, come aderenza non a pieno soddisfatta tra contenuto, forma e contesto (almeno nella ricezione della committenza). E aveva tutta l'aria dell'aggravante il fatto che per tali giudizi pareva bastassero di già – ulterior prova, all'altezza del 1736, della presenza davvero massiccia d'opere dell'artista a Montecassino – gli esempi demuriani che i committenti potevano delibare direttamente, e quotidianamente, negli spazi abbaziali. Allo stesso tempo si comprende che affermazioni come le suddette, se fossero uscite da quei chiostrì, ovvero se avessero avuto natura e finalità pubbliche, avrebbero leso non poco al nome del maestro, allora in grande ascesa; e ciò tanto più perché quelle critiche riguardavano, senza troppi equivoci, il terreno propriamente artistico e figurativo.

Nessuno, d'accordo, vuol seriamente assegnare a Franchini una 'patente' vera e propria d'intendente, ma non è chi – e non solo tra gli storici dell'arte – negherebbe la bellezza semplice dell'asserto per motivare le lacune più o meno credibilmente addossate al pittore: la causa della sua pochezza d'inventiva sarebbe stato il «non aver caminato il mondo». Che non necessita d'alcun commento ulteriore; senonché il cronista, a suo modo, e con involontaria lungimiranza, coglie nel segno: il soggiorno a Torino, la maggior esperienza extra-napoletana dell'artista, era lontano, e la città natale era ancora per De Mura tutto il suo 'mondo'. E forse quel gergo sottintendeva pure la sostanziale estraneità di De Mura, entro gli anni trenta, alla stessa Roma, centro dell'accademismo ufficiale. Si deve allora riflettere su quanto la patria e capitale pittorica partenopea potesse vantare una tradizione e un'attualità così ricche da bastare a sé, e da assurgere a rango anche all'estero: le parabole durevoli di Solimena e di Giordano – e quest'ultimo aveva anche Venezia tra le sue

esperienze – ne parrebbero la dimostrazione più spaziosa. De Mura poteva vedere molto restando a casa propria, anche oltre l'esempio solimenesco di base.

Eppure, riprendendo la chiusura del passo succitato, alle riserve segue, come a mitigarle, un augurio benevolo, e portatore d'una nota d'affabilità vorrei dir quasi paterna: ci sarà tempo perché il pittore «acquisti maggior perfezione», che gli si augura. Orbene, per quanto l'auspicio a migliorarsi fosse espresso con la spontaneità e la schiettezza proprie di chi non sta parlando o ha obblighi con l'interlocutore e destinatario, a venirci richiamate sono le parole – stavolta pubbliche, e licenziate pochi anni prima – da parte di Roviglione nelle aggiunte all'Orlandi del 1731, riguardo alle aspettative che si nutrivano nei confronti dell'artista trentaquattrenne. Da ambo i casi, pur così diversi, è come se si evincesse presso i contemporanei la percezione di un pittore giovane, quasi ancor in via di formazione, il che non è poi tanto corrispondente all'età e all'esperienza di De Mura verso la metà degli anni trenta del Settecento. Se ne potrebbe indurre, quale possibile sforzo interpretativo, che il solimenesimo permetteva, sì, l'avviamento maggiormente autorevole, ma che oltre esso era difficile farsi largo: col rischio di restare, o apparire, allievi per più del dovuto.

Per il successivo, ultimo e più cospicuo referto su De Mura nei *Giornali* di Franchini, si attende il 31 gennaio 1739 /doc. 26/: e non vi manca, lo vedremo, qualche significativa conferma sul conto del pittore nei termini di cui sopra. Quel giorno il maestro se ne tornava a Napoli. Di nuovo era stato in San Germano, sin dall'inizio del precedente ottobre, ancora insieme alla moglie, e con una figlia adottiva, due camerieri, uno staffiere e un collaboratore di bottega. S'era stavolta occupato di decorare, sin dalla preparazione dei bozzetti, la Cappella di San Gregorio Magno, un contesto che doveva essere assai caro al nostro estensore. Al riguardo, infatti, Franchini ricorda d'essere stato l'autore, molti anni prima, di un solenne discorso in latino occasionato dalla traslazione ivi delle reliquie dei santi Simplicio e Costantino (perciò pressoché elevati a cotitolari della cappella); ma soprattutto qui egli dichiara d'aver elaborato l'intero programma iconografico, diffondendosi non a caso sui relativi soggetti:

«[Il pittore] ha fatto parimenti le macchie e li quadri laterali ad oglio, e dando conto dell'istorie ivi rappresentate da me dateli: nel cupolino si rappresenta san Gregorio in gloria, nel semicircolo a destra la processione istituita dall'istesso san Gregorio per ottenere la grazia mentre vidde l'Angelo su la Mole Adriana, seu Sasso

Tarpeio, a rimettere la spada fulminante nel fodero, quale istoria vien raccontata dall'analista Baronio; nell'altro semicircolo si rappresenta la conferma che fece nel concilio l'istesso nostro papa san Gregorio della nostra santa Regola. Nel quadro laterale a mano dritta vi è espresso quando san Gregorio compose li Dialogi su della vita e miracoli de' nostri santi patriarchi, a relazione di santi Simplicio e Costantino, e Pietro Diacono è quello che li scrive»²²⁴.

E tuttavia Franchini – ce lo racconta sempre lui stesso vividamente, e con un coinvolgimento personale più spiccato che altrove – non fu molto fortunato nel trasmettere al pittore le «istorie» cui aveva lavorato, e che dovevano essere dettagliate; né De Mura, dal canto suo, sembra aver riposto nell'affare ogni scrupolo possibile. Continua il cronista:

«Avevo mandato al pittore in Napoli li fogli con dette istorie da dipingersi, nelli quali anco m'ero disteso ad esprimerli li personaggi e la di loro situazione, ma per poco bona sorte si dimenticò di portarli; essendomi però ritrovato in San Germano mentre faceva li sbozzi di questi, li comunicai quanto avevo scritto ne' fogli, come sta di presente espresso ne' quadri»²²⁵.

Un salvataggio *in extremis*, si commenterebbe. E c'immaginiamo – non senza un pizzico di sapore – il monaco studioso e archivistica quasi scapicollarsi, col fiatone, alla ricerca dell'artista, prima che quest'ultimo facesse da sé, assecondando quell'innata sua pratica: che evidentemente la committenza aveva deciso di veicolare tramite delle tracce scritte. Al contempo si avverte forte l'eco dei precedenti appunti sulle tele licenziate dal pittore per il Capitolo: a conferma, lo si è accennato, di come pure quelle prime esternazioni di biasimo possano innanzitutto corrispondere al pensiero di Franchini.

Nonostante le premure, però, anche stavolta qualcosa finì per andare parzialmente storto, dando adito a un'ennesima rimostranza, e d'analogo tenore. Preso di mira è ora il dipinto alla parete sinistra della Cappella di San Gregorio Magno, che rappresentava il santo abate Simplicio, quivi sorta d'*alter ego* dello stesso patriarca san Benedetto, in atto di rivelare la *Regula*: un banale disguido di comunicazione tra il pittore e l'archivistica sembrerebbe aver escluso giusto e solo tale dipinto (bozzetto *in primis*) dalla supervisione

²²⁴ AAM, Franchini, *Giornali dal 1734 al 1739*, 31 gennaio 1739, cc. 398v-399r.

²²⁵ Ivi, c. 399r.

di Franchini. Quest'ultimo proprio non reggeva il passo spedito di De Mura, che invece doveva avere gran fretta. La parola nuovamente al cronista, in prima persona, ch  suo   d'altronde il punto di vista del racconto, il quale riprende esattamente dove sopra interrotto:

«Essendomene poi salito [a Montecassino], [il pittore] fece da s  il bozzetto ed il quadro laterale a sinistra, che rappresenta la pubblicazione che fece della Regola il santo abate Simplicio; non mi trovai a poterli suggerire il modo che doveva tenere ne' personaggi, che avevo espresso in detti fogli: ed era di fare assistenti tre o quattro cavalieri di diversi ordini che militano sotto la nostra santa Regola, tre o quattro religiose ed altrettanti religiosi fondatori, onde n'  venuto che detto quadro abbia bisogno d'interprete, e si   espresso con molta impropriet , vedendovisi tre personaggi che fanno figura pi  tosto di sbirro che di religiosi, una vaiassa, etc.»²²⁶.

Evidentemente stufo, Franchini ci va gi  pesante, e la sua penna si fa caustica, n    sfiorata da quella finale indulgenza beneaugurante espressa tre anni prima: tanto pi  ch'egli s'era speso a fornire istruzioni precise, ma al dunque disattese. Le perplessit  s'infittivano: De Mura era recidivo. L'accusa verteva sempre intorno alla «molta impropriet » delle scelte, in specie l'aspetto e le attitudini delle figure d'alcuni astanti, che a dire dell'estensore avevano una parvenza plebea e grossolana, volgare, e cio  per nulla confacente all'alta funzione di ricevere e custodire l'esempio della Regola di San Benedetto. Non a nobili e distinti religiosi, ma a guardie e a serve sguaiate, certuni personaggi avrebbero assomigliato: ed era grave – in una parola, sconveniente – che proprio in siffatta guisa essi sarebbero dovuti comparire quali destinatari di cotanto lascito. Rispetto ai trascorsi, il margine di tolleranza si riduceva, giacch , lo si comprende, nella fattispecie a sollevare perplessit  era la resa di un'iconografia senz'altro sentita dall'Ordine con special attaccamento: sicch  per decifrare la scena ora ci volevano – diremmo oggi, parafrasando il polemico Franchini – addirittura i 'sottotitoli'. N  in quest'occasione l'estensore riusc  a trattenere le lamentele nel privato delle sue carte («onde non ho potuto a meno di non fare delle lagnanze in pubblica tavola di San Germano su la poca attenzione tenutasi dal regolare detta pittura»)²²⁷.

²²⁶ *Ibidem.*

²²⁷ *Ibidem.*

Immediatamente a seguire, Franchini cita il lavoro dell'artista nella Cappella di San Michele Arcangelo, dove vide affrescarsi la volta col *Sogno di Giacobbe*, impegno, dunque, da comprendere in quei mesi a cavallo tra l'ottobre del 1738 e la fine di gennaio dell'anno seguente. Per contro, «li due semicircoli non l'ha potuti compire, né principiare, onde li farà in Napoli ad oglio, come il fu il parere che si facessero anco quelli di San Gregorio»²²⁸; opere, le tele sagomate a lunetta, ch'è da supporre siano arrivate a Montecassino poco dopo l'inizio del 1739.

Ma non potevamo congedarci dai *Giornali* di Franchini senza un'altra, ultima sorpresa. Uno scoperto tono d'aneddoto si appropria totalmente d'un finale esilarante: e non lo si saprebbe oggi percepire se non nel suo succo d'ironia, ovvero in conseguenze poco meno che comiche. C'è spazio nell'epilogo per un altro sfogo, eppure di diversa natura. Sembra proprio che la permanenza cassinese della 'famiglia' del pittore fosse durata oltremodo, né che fosse trascorsa discretamente nella quiete. Siamo informati che, nell'ospizio di San Germano, l'appartamento concesso a De Mura e consorte, con aiutanti e varia servitù,

«è stato di sommo incomodo per le foresterie, che son frequenti e di sommo dispendio, massime che, siccome il detto signor pittore è uomo di somma modestia e di natura piacevole, così la signora sua moglie è donna insaziabile e che mai si contenta, onde s'era stancata la pazienza non solo del padre abate, ma anco di tutti gli altri padri, sicché con la di lei partenza ànno rese le grazie a Dio d'essersene liberati»²²⁹.

Come commentare queste inopinate righe da farsa, se non con un sorriso? Eppure, leggendo tra le pieghe, un'ultima riflessione può darsi che sia possibile: al maestro sono attribuiti un carattere e una condotta ben costumati (a differenza di Anna!), e vien da chiedersi se ciò non possa infine rendere più scomoda la 'bocciatura' che, di converso, gli era stata frattanto affibbiata, con ogni probabilità all'insaputa sua, nel campo del mestiere di lui proprio, nella pittura.

Le note su De Mura nei *Giornali* redatti da Franchini rappresentano, insomma, il lato nascosto della vicenda cassinese del pittore: il rovescio della medaglia rispetto alla documentazione ufficiale, composta di rogiti notarili e d'altre scritture contrattuali, ed edita

²²⁸ Ivi, cc. 399r-399v.

²²⁹ Ivi, c. 399v. A quest'ultimo brano fa diretto riferimento LECCISOTTI 1982, pp. 68-69.

da Caravita sin dalla seconda metà dell'Ottocento. Ma è un'altra, in ultima analisi, la cosa che vorrei far notare: ed essa implica l'affondo nelle avversità di De Mura al cospetto della critica ottocentesca, già esemplificate, all'inizio di questo capitolo, dalla condanna di padre Tosti.

Esiste cioè una sorta di ponte, ancorché a gran distanza, tra le disapprovazioni manoscritte di Franchini, pur riportate a caldo e senza preconcetti teorici, e uno dei punti più bassi, stavolta meditato per la stampa e ormai codificato in una linea di gusto, della fortuna di certo Settecento pittorico napoletano, in specie post-solimenesco: ossia con De Mura bersaglio facile. S'intendono le pagine di Carlo Tito Dalbono nella sua *Storia della pittura in Napoli ed in Sicilia*, del 1859, dove molti sono i segnali di questa censura riservata a De Mura²³⁰: a iniziare dal carattere «fiacco e biaccoso» dei suoi modi, passando per quell'essere «convenzionale affatto nelle accademie» e «negli abbigliamenti di costume più teatrali che storici», e finendo con «la poca osservanza dei pittori antichi»²³¹. Inoltre lo scrittore si chiede retoricamente: «Che dirò [...] di tanti soggetti biblici divenuti volgari sotto il suo pennello? Di tanti soggetti storici divenuti fatti privati per mancanza di elevatezza e di studio?»²³². Con la generale sanzione negativa dello stile, ritenuto all'epoca un'espressione di declino artistico, s'intreccia dunque la sottolineatura di una più specifica carenza di decoro nel trattamento figurativo dei temi. Ma Dalbono, nella sua critica del Settecento, che gli pare «più funesto in Italia che altrove», non risparmia altre forme di cultura e d'arte, nelle quali il genio, quando pure presente, «veniva costretto a sobbarcarsi alla sciagura ed alle esigenze del tempo»: come ad esempio si scrive del teatro di Pietro Metastasio (coetaneo di De Mura e morto nello stesso anno, il 1782). Per il nesso istituito con la coeva pittura, s'intende quella settecentesca, il passo di Dalbono che ne consegue sembra fare, per un certo verso, proprio al caso nostro:

«Il gran Metastasio, con le sue sdolcinature e le tenerezze che metteva in bocca agli eroi del suo Dramma, è la perfetta immagine del pittore manierista che rende volgare nella esecuzione ogni alto concetto, per modo che potrebbe sagacemente affermarsi che, se Guido Reni di una lavandaja faceva una eroina, Francesco de Mura di una

²³⁰ Per la sfortuna critica di De Mura in Carlo Tito Dalbono, cfr. in specie CAUSA 1970, pp. 68-69.

²³¹ DALBONO 1859, pp. 17, 20, 22.

²³² Ivi, p. 21.

eroina faceva una lavandaja»²³³.

La critica moderna, com'è noto, ha avuto modo di porre l'accento, sia pur in tutt'altro senso, sul rapporto di poetica tra il melodramma metastasiano e il mondo pittorico demuriano; e ciò in specie verso e dopo il 1740, e almeno sino ai primi del sesto decennio, né disgiuntamente dal nuovo corso dell'artista, ormai «in contrapposizione con gli esempi tardi del barocco solimenesco», e piuttosto nell'indirizzo degli umori letterari della romana Accademia dell'Arcadia²³⁴. Ma questo è un altro discorso. Ora per noi, cioè nel ragionamento di queste ultime pagine, l'interesse del brano succitato di Dalbono sta in un involontario richiamo ai biasimi cassinesi, contemporanei al lavoro di De Mura, e pronunciati sulla resa 'inopportuna' d'alcune delle figure dipinte da lui.

²³³ Ivi, p. 132.

²³⁴ SPINOSA [1986] 1993, pp. 55, 57; ABBATE 2009, p. 29.

Montecassino. L'Abbazia

- Documenti

17) AAM, caps. XXIX, *Fabbriche del monastero*, fasc. II, *Francesco de Mura*, c.n.n., 7 marzo 1731:

(73) De Mura 1731-37²³⁵.

Copia.

Die septimo mensis Martii millesimo septingentesimo trigesimo primo, in civitate Sancti Germani, in Palatio Casinense.

Nella nostra presenza costituiti il reverendissimo padre don Cherubino Forgione, decano, cellerario e procurator generale del sagro e regal monistero di Monte Cassino (constituendo prima in noi etc.), agente ed interveniente alle cose infrascritte etc. per sé nel nome come sopra, ed in nome e parte di detto sagro monistero, posteri e successori in quello etc., da una parte;

ed il signor Francesco de Mura da Napoli pittore, agente ed interveniente similmente alle cose infrascritte etc. per sé, suoi eredi e successori etc., dall'altra parte;

le sudette parti, nei nomi rispettivamente come sopra, spontaneamente hanno asserito in presenza nostra etc. come deve farsi un'opera di pittura nella Capella di San Bertario costrutta dentro la venerabile chiesa del sudetto sagro e regal monistero di Monte Cassino, e perciò esser venute a convenzione fra di loro, mediante il consenso dell'illustrissimo padre abbate don Sebastiano Gadaleti, odierno abbate d'esso sagro monistero, ed essersi determinato che detto signor Francesco debbia fare essa pittura consistente in sei quadri, cioè uno nell'altare di detta capella, un altro nella volta d'essa, ed altri quattro che vanno nell'istessa capella, colli quattro angoletti che vanno che vanno [*sic*] d'intorno al detto quadro della volta, l e le due lunette vicino la fenestra d'essa capella.

E di più fare un altro quadro, e proprio quello dell'altare nella Capella di San Carlomanno, e del modo e maniere, e per il prezzo e patti, ut infra.

E fatta l'assertiva sudetta etc., volendo esse parti, nei nomi rispettivamente come sopra, mandare in effetto detta loro determinazione, quindi è che oggi, predetto giorno, esso signor Francesco spontaneamente in presenza nostra, non per forza o dolo, ma per ogni miglior via etc., àve promesso e s'è obligato fare il sudetto lavoro di pittura in detta Capella di San Bertario, e nel quadro dell'altare d'essa rappresentare li Saraceni che distruggono ed abbrugiano il monistero di Monte Cassino e quello di San Salvatore in San Germano, nella chiesa del quale San Salvatore stava facendo orazione san Bertario abbate avanti l'altare di San Martino, e lo trucidarono con molti altri monaci e secolari, procurarono di brugiare la sudetta chiesa con averci posto fuoco in più parti, ma non poterono; e nella prospettiva rappresentare vedere [*sic*] il monistero di Monte Cassino che brugia.

Nel quadro della volta rappresentare san Bertario che fa edificare la città di San Germano, e perciò rappresentare esso san Bertario con qualche altro monaco, ed un architetto che parla col santo e li mostra la pianta della città.

²³⁵ Nota archivistica.

E nelli quattro altri quadri che vanno nell'istessa capella rappresentare quell'istorie che piaceranno all'illustrissimo padre abbate di detto sagro monistero cassinese; quali istorie se l'inviaranno in Napoli da esso illustrissimo padre abbate.

Con dischiarazione [*sic*] che il sudetto quadro della volta, li detti quattro ancoletti [*sic*] che vanno intorno al medesimo quadro della volta e le dette due lunette vicino la fenestra di detta capella sia tenuto esso signor Francesco, come promette, farli ad oglio o pure a fresco secondo che parerà al medesimo illustrissimo padre abbate.

Con patto che del modo che deve farsi ciascheduno delle sudetti sei quadri [*sic*] esso signor Francesco sia tenuto ed obligato, conforme promette, mandare prima la macchia in Monte Cassino per la vatica, per vedersi dal sudetto illustrissimo padre abbate.

E di più esso signor Francesco àve promesso e s'è obligato, conforme s'obliga, fare un altro quadro, e proprio quello dell'altare nella Capella di San Carlomanno dentro la sudetta venerabile chiesa di Monte Cassino. |

Con altro patto che l'oltremarino e le tele delli sudetti quadri sia obligato, siccome promette, esso signor Francesco ponereli a sue proprie spese.

Ed all'incontro detto reverendissimo padre don Cherubino in detto nome àve promesso e s'è obligato nel nome come sopra, ed àve obligato detto sagro monistero, suoi posterì etc., dare, pagare e sborzare al sudetto signor Francesco, per tutto il sudetto lavoro di pittura e quadri, ed ogn'altro come di sopra espressato, docati ottocento cinquanta, cioè per li quadri e lavoro di pittura in detta Capella di San Bertario docati settecento cinquanta, e per il quadro sudetto nella Capella di San Carlo Manno docati cento, che in unum fanno la sudetta somma di docati ottocento cinquanta, prezzo convenuto e stabilito fra esse parti, conforme in presenza nostra hanno dichiarato; e quelli pagare in questo modo, cioè docati trecento cinquanta anticipatamente, siccome esso signor Francesco in nostra presenza àve ricevuto ed avuto presenzialmente e manualmente dal sudetto reverendissimo padre cellerario, in detto nome presente e pagante li sudetti docati trecento cinquanta de contanti in moneta d'argento al presente corrente; | e li restanti docati cinquecento, complimento di detti docati ottocento cinquanta, àve promesso nel nome come sopra e s'è obligato pagarli e sborzarli al medesimo signor Francesco subito ch'averà compito e perfezionato tutto il sudetto lavoro di pittura di sopra descritto, come anco esso reverendissimo padre cellerario s'è obligato in detto nome ed ha promesso di dare e mandare in Napoli a detto signor Francesco tutti li telari di legno necessarii per li sudetti quadri a proprie spese del medesimo sagro monistero cassinese.

Con patto che tutte le spese della condotta di detti quadri da Napoli in Montecassino e quelle spese occorrono per la venuta d'esso signor Francesco con suoi giovani da Napoli parimente in detto sagro monistero, dimora in esso per causa di detta pittura e loro ritorno in Napoli, devono andare a carico d'esso sagro monistero, conforme detto reverendissimo padre cellerario, nel nome come sopra, a tutto ciò s'è obligato ed àve obligato detto sagro monistero, suoi posterì etc. per l'effetto sudetto.

E con altro patto espresso che la sudetta opera di pittura esso signor Francesco sia tenuto ed obligato, siccome promette | e s'obliga, darla perfezionata dentro il termine d'un anno numerando da oggi predetto giorno; e caso per qualch'avvenimento (quel che Dio non voglia) di morte o per altro accidente non fosse perfezionato detto lavoro di pittura, che detto sagro monistero sia tenuto ed obligato, conforme detto reverendissimo padre cellerario promette e s'obliga nel nome come sopra, pigliarsi quel lavoro che serà perfezionato, e pagarcelo pro rata del sudetto prezzo di sopra stabilito e convenuto; di modo che, essendo il lavoro perfezionato opera di maggior prezzo delli sudetti docati trecento cinquanta di sopra pagati e ricevuti, esso reverendissimo padre cellerario in detto

nome s'obliga di pagare il di più, e non essendo dett'opera bastevole alla sodisfazione di detti docati trecento cinquanta, quello che mancherà il sudetto signor Francesco promette e s'obliga rifarlo de proprio a detto sagra monistero, e non avendone perfezionato cos'alcuna, in tal caso esso signor Francesco àve promesso e s'è obligato, siccome promette e s'obliga, subito restituire e pagare al medesimo sagra monistero li sudetti docati trecento cinquanta di sopra ricevuti. E per la consequenzione di ciò si possa il presente istrumento per detto sagra monistero, e per detto reverendissimo padre don Cherubino in detto nome e come principale, ed a suo proprio nome et in solidum, e similmente per me predetto notaro, anche come principale ed a mio proprio nome et in solidum, per liquido e chiaro produrre, presentare e liquidare contro detto signor Francesco in ogni corte, tribunale, luogo e foro via ritus Magnæ Curiaë Vicariaë, e possa parimente eseguirsi via esecutiva, anco non osservata la forma della legge²³⁶, ma che subito habbia ed ottenga la pronta, parata e spedita reale e personale esecuzione, conforme si costuma nei piggioni di case della città di Napoli, ed obliganze liquide di detta Gran Corte, il rito d'essa in qualsisia modo in contrario forse dittante non ostante, quia sic etc.

E per qualsisiano citazioni forsi occorressero sopra il tenore e liquidazione del presente istrumento, da ora esso signor Francesco àve designato la porta della Corte dove il presente istrumento sarà presentato, nella quale esso signor Francesco citato voglia, come se fosse stato citato di persona, ancorché, se in quel tempo si ritrovasse occupato nei servizii regii, ne si possa allegare l'assenza, né l'eccezione ostica, o altro, né domandare il termine a denunciare, alle quali cose tutte, et signanter al termine a denunciare ed eccezione ostica, detto signor Francesco ha rinunciato e promesso non servirsi etc.

Ed hanno promesso e convenuto dette parti, nei nomi rispettivamente come sopra per solenne stipulazione etc. l'una all'altra etc., presenti etc., la sudetta convenzione, promissione e tutte le cose sudette etc., sempre etc., averle etc. rate etc., ed a quelle non controvenire per qualsisia causa etc., in pace etc. quia sic etc.

E per osservanza delle cose sudette etc., esse parti, nei nomi rispettivamente come sopra, spontaneamente hanno obligato sé stesse, cioè detto reverendissimo padre cellerario sé medesimo nel nome come sopra, e detto sagra monistero, posteri e successori in esso, e beni tutti etc. presenti e futuri etc., ed il detto signor Francesco àve obligato sé stesso, suoi eredi, successori, e beni tutti etc. mobili e stabili presenti e futuri etc., l'una all'altra etc., presenti etc., ad pœnam dupli etc., medietate etc., potestate capiendi etc., constitutione precarii etc., renuntiaverunt etc. et iuraverunt, videlicet dictus reverendissimus pater dominus Cherubinus tacto pectore more religiosorum, et dictus dominus Franciscus tactis Scripturis etc.

Præsentibus opportunis

Extracta est præsens copia ab actis mei notarii Alexandri Rotundo Terræ Castricœli Palatioli; facta collatione concordat, meliori semper salva etc.; et in fidem signavi rogatus et requisitus. A. R.

18) Ivi, c.n.n., 19 aprile 1735:

(76) 1735²³⁷.

Iesus Maria.

²³⁶ Qui si arresta la trascrizione del documento in CARAVITA 1869-71, III (1871), pp. 456-462.

²³⁷ Nota archivistica.

Con il presente albarano, come fusse publico istrumento vallato colla sollenità del costituito precario e giuramento, mi sono convenuto io sottoscritto Francesco di Mura col reverendissimo padre don Antonio Maria del Verme, decano e cellerario primo del sacro e regal monastero di Monte Casino, in nome di detto sacro monastero, di dipingere di mia mano con ogni perfezione cinque quadroni sopra tele ad oglio per il Capitolo di detto sacro monastero, di misura palmi dodeci di larghezza e di palmi quindici di altezza, per il prezzo di ducati seicento venticinque in tutti, a ragione di ducati cento venticinque l'uno, con patto che il sacro monasterio sia tenuto darmi le tele, e l'oltramarino in caso che il monastero ce lo voglia; ma tutti gli altri colori vi si dovranno ponere da me sopradetto Francesco; e vi si dovranno dipingere quelle istorie del Testamento Vecchio, o altre che mi saranno ordinate dall'illustrissimo padre abbate del medesimo sacro monastero. Così anche il detto monastero dovrà fare la spesa del trasporto di detti quadri da Napoli in Monte Casino, e, occorrendo dovere venire io in tale congiuntura, debba esso monastero darmi il comodo del calesse per il viaggio.

In conto del quale lavoro io sudetto Francesco ho ricevuto da detto l reverendissimo padre cellerario ducati duecento venticinque, e li restanti ducati quattrocento dovrà pagarmeli dopo che l'opera sarà terminata perfettamente; e io prometto darla terminata nel termine di un anno decorrendo dal giorno di oggi etc. Parimente siamo convenuti che, in caso la morte accadesse prima di terminarsi detto lavoro, il sacro monastero sia tenuto pigliarsi quella portione di detto lavoro che si troverà fatto, e se quella allora valerà più delli sudetti ducati duecento venticinque, il monastero debba sodisfarlo a' miei eredi, ma se valerà meno, debbano detti miei eredi sodisfare il complimento del denaro da me ricevuto a detto sacro monastero co' miei beni; e se non si troverà di verun modo cominciato il lavoro, debbano detti miei eredi restituire al monastero tutta l'intiera somma del medesimo denaro de me ricevuto. E così obbligo solennemente me stesso io sopradetto Francesco, miei eredi e successori, e beni tutti etc., col patto esecutivo in forma etc., onde per cautela dell'una e dell'altra parte, tanto da me sopradetto Francesco di Mura, quanto da detto reverendissimo signor padre cellerario, si è firmlato di nostre proprie mani il presente albarano in presenza de' sottoscritti testimonii nella città di San Germano a' dì 19 aprile 1735.

Don Antonio Maria del Verme, decano e cellerario, m'obligo ut supra.

Francesco de Mura mi oblico ut supra.

Io, Emanuele Galasso, sono testimonio.

Io, notar Giovan Battista Barberio, sono testimonio.

Io, Francesco d'Alovisio, sono testimonio.

Ita est. Ego, notarius Marcus Antonius Rosa, terræ Casalverii, signavi in fidem, rogatus et requisitus. N.M.A.R.

19) Ivi, c.n.n.:

(75) 1736²³⁸.

Il signor Francesco di Muro è stato soddisfatto dei docati seicentocinquante [*sic*] che se gli doveano per i cinque quadri fatti per ornamento del nostro Capitolo di Monte Casino, come il tutto apparisce da una girata fatta con una fede di credito di docati cento del Monte della Pietà della città di Napoli, in testa del padre don Antonio Maria del Verme, in data de'

²³⁸ Nota archivistica.

5 aprile del scorso anno 1735.

20) Ivi, c.n.n., 20 aprile 1735:

(77) 1735²³⁹.

Nota delle girate fatte al signor pittore De Mura, e sono videlicet una fede di credito del Banco di San Giacomo di docati cento quaranta, in testa del signor don Scipione Parisio, in data de' 29 marzo 1735, girata al padre don Antonio Maria del Verme, e da questo cioè: e per me li detti docati cento quaranta li pagarete al signor don Francesco di Mura a compimento di docati ottocento cinquanta, atteso gli mancanti docati settecento diece l'ha ricevuti, cioè docati 350 anticipatamente nel tempo della stipula dell'istromento per mano di notare Alesandro Rotundo della Terra di Palazzolo sotto il dì 7 di marzo dell'anno 1731; e docati trecento sessanta ricevuti in tante fedì di credito per diversi banchi e contanti; e tanti detti docati 850 sono per l'intiero prezzo convenuto con esso signor don Francesco di sette quadri, cioè sei per la Cappella del glorioso San Bertario martire, con suoi angoli, e l'atro per l'altare della Cappella di San Carlomanno, ambedue site nella nostra cattedrale chiesa di Montecassino; con dichiarazione che detto pagamento lo fo di proprio denaro di detto sagra monasterio, e che detto signor don Francesco resta intieramente sodisfatto, così del prezzo di detti quadri, come di viaggi e di ogni altra cosa convenuta, e perciò l'enunciato istromento resta da oggi in avanti di niun vigore.

San Germano, 20 aprile 1735.

Don Antonio Maria del Verme

Un'altra fede di credito del Banco di Sant'Eligio di docati cento venti, in testa di Domenico d'Alesio, in data de' 4 gennaio 1735, girata al padre don Antonio Maria del Verme, e da questo, cioè: e per me li sudetti docati cento venti li pagarete al signor don Francesco de Mura, e sono a conto di docati seicento venticinque, ed a compimento di docati 225, atteso li mancanti docati centocinque l'ha ricevuti contanti; e tutto sono in l conto di detti docati 625, intiero prezzo di cinque quadri dell'altezza di palmi 15 e larghezza palmi 12, che ha convenuto fare per ornamento del Capitolo del nostro monasterio di Montecassino, come per albarano fatto da notare Marco Antonio Rosa della Terra di Casalviero sotto li 19 aprile 1735, al quale si abbia relazione.

San Germano, 20 aprile 1735.

Don Antonio Maria del Verme.

Nota delle fedì di credito consegnate al pittore de Mura a' 20 aprile 1735:

per il Banco di Sant'Eligio: una di docati 120; docati 91; docati 25;

San Giacomo: docati 140; docati 50; docati 20; docati 100;

Spirito Santo: docati 10;

Poveri: docati 100; docati 34;

Salvatore: docati 20;

contanti: docati 15

totali: 725.

Doveva avere per saldo della cappella: docati 500;

²³⁹ Nota archivistica.

in conto de' quadri del Capitolo: docati 225;
saldato: docati 725.

21) Ivi, c.n.n., 10 giugno 1737:

(78) 1737²⁴⁰.

Col presente albarano, valituro qual publico istrumento roborato con le clausole del costituito e precario, pena, rinuncia e giuramento in forma, il signor don Francesco de Mura, pittore napitalano [*sic*], per convenzione avuta col reverendissimo padre don Antonio Maria del Verme, decano e cellerario e procuratore generale del sacro monistero di Monte Casino, promette e si obbliga dentro lo spazio di anni due da oggi fare, a sue proprie spese di tela e colori, le seguenti pitture nelli sottoscritti luoghi, secondo dalli reverendissimi padri di detto sacro monistero li pensieri che li saranno dati.

In primis la Cappella di San Gregorio nella chiesa di detto sacro monistero, con una lunetta della porta piccola contigua a detta cappella, per prezzo di docati ottocento cinquanta.

La lamia della Cappella di San Michele, con le due lunette, ed un'altra lunetta sopra l'altra porta piccola contigua alla detta Cappella di San Michele, per docati cinquecento.

Due lunette, cioè una sopra la porta della sagrestia di detta chiesa e l'altra sopra la porta del Capitolo, per docati trecento.

La lamia della Cappella della Pietà, e sue lunette, per docati quattrocento.

E la lamia della Cappella dell'Assunta, con le sue lunette, per docati quattrocento cinquanta.

Del qual prezzo le dette parti se ne chiamano ben contente e sodisfatte, ed oltre di detti prezzi s'obbliga detto reverendissimo padre cellerario di dare a detto signor don Francesco docati duecento in fine di detta opera, e sia tenuto detto sacro monistero, conforme detto reverendissimo padre cellerario promette e s'obbliga, di fare tutti gli l anniti che saranno necessari per detta pittura, intonecatura ed altre spese che saranno necessarie per quella, come anco alle spese del viaggio in andare e venire detto signor don Francesco da Napoli in Monte Casino, e soccombere ancora al vitto, letto ed ogni altro bisognevole per il suo mantenimento. In conto del quale lavoro detto signor don Francesco ha ricevuto da detto reverendissimo padre cellerario docati trecento, cioè docati dieci di contanti e docati duecento novanta in sei fedi di credito di diversi banchi di Napoli. E si è convenuto ancora che, se detto signor don Francesco per qualche incidente che potrebbe accadere non terminasse detto lavoro di pittura, sia tenuto detto sacro monistero pagarli solamente quell'opera che sarà fatta per li prezzi di sopra stabiliti, obbligando dette parti, sé stessi, loro eredi e successori e beni tutti etc.

San Gerano [*sic*]²⁴¹, li dieci giugno 1737.

Don Antonio Maria del Verme, cellerario di Monte Casino, m'oblico come sopra.

Io, don Francesco de Mura, mi oblico come sopra.

Io, Giovanni Bonelli, sono testimonio.

Io, Carlo de Bartolomeo, sono testimonio.

Ita est. Et in fidem ego, notarius Johannis Baptista Barberio a San Germano, signavi rogatus. J.B.B (editi in CARAVITA 1869-71, III [1871], pp. 456-468).

²⁴⁰ Nota archivistica.

²⁴¹ Per «Germano».

22) AAM, Giuseppe Maria Franchini, *Giornali dal 1734 al 1739*, c. 122v, 21 marzo 1735:

Giorni sono venne in San Germano il signor Francesco Muro napolitano, pittore di grido, per compire li quadri della Cappella di San Bertario, secondo il concordato che fece il reverendissimo Gadaleta sul finir del suo governo per la somma di docati [*vacat*]. Il medesimo ha portato seco la sua moglie signora Anna Ebreù, damigella e servitori, quali si son fermati nel nostro ospizio a nostre spese, ed il detto signore pittore la mattina viene qui sopra per dipingere la volta, e la sera se ne cala; col medesimo è venuto uno de' di lui pratici, signore Giuseppe Mele di Moliterno in Basilicata, giovine di riuscita. Detto signor Francesco è discepolo, seu allievo, del signor Francesco Solimena, noto in tutta Europa per le sue opere, di cui mano sono li quattro quadri del coro, la Cappella di San Giovanni Battista, cioè il quadro maggiore e quegli a fresco, come altresì quegli a fresco della Cappella di San Carlomanno; il medesimo signor Solimena, avendo con la sua professione adunate gran ricchezze su gli ultimi del governo alemano, ha fatto compra col titolo di duca della terra di Giugliano, vicino Napoli.

Abbiamo qui ridotto il racconto, che dovevamo porre alli 25 del passato dicembre, per metterlo sotto gli occhi tutto intero.

23) Ivi, c. 129v, 25 maggio 1735:

Padre don Idelfonzo del Verme da Napoli, nostro comprofesso, che fu abbate di Monte Scaglioso, e poi di San Severino, rimasto eletto presidente della nostra congregazione, con voti ventinove al confronto di ventitré riportati dal reverendissimo Tansi di Matera, professo di Monte Scaglioso, che fu priore generale ed ora era abbate di Fiorenza; quali voti ebbe veramente per merito, non avendo fatto verun maneggio per riportargli, anzi vietato espressamente a' suoi amorevoli di far verun maneggio; e passò di qui giorni sono, di ritorno al suo monastero assegnatogli in governo, con tutta rassegnazione e pace di cuore; ed in fatti dee notarsi che, avendo in mano come potere impedire l'esaltazione del concorrente, con animo generoso non volle porlo in opra, ma alla buona furono sopite alcune differenze de' conti, onde appresso de' savj ha riportata maggior gloria di quella s'avrebbe conciliata colla dignità.

24) Ivi, c. 181, 9 aprile 1736:

Sono più giorni che son venuti da Napoli il celebre pittore Francesco di Muro per ritoccare la cupola della Cappella di San Bertario, ed à portati anche [c.181v] i cinque quadri per ornamento del Capitolo, in compimento degli altri cinque fatti dal quondam celebre Paolo de Matteis; e quelli rappresentano la Samaritana al pozzo, l'istoria di Rebecca, il Giudizio di Salomone, li tre angioi comparsi ad Abramo e 'l giudizio fatto dal Redentore sopra il rendimento del tributo a Cesare: ànno incontrata l'approvazione de' padri, però si son notati molti difetti, e molti scurci e gesti impropj, e che non consentono all'azione che rappresentano; oltrecché si vedono molti personaggi quasi copiati da altre opere che sono in monastero, onde si vede che detto professore sia assai scarso d'idee, per non aver caminato il mondo. Potrà essere che col tempo acquisti maggior perfezione, che gli auguriamo.

Col medesimo anche è venuto il signore Gennaro di Blasio, non men esperto dell'architettura, per situare le due grandi statue fatte venire e lavorate in Roma, rappresentanti il padre san Benedetto e santa Scolastica di lui santissima sorella: idea dell'eccellentissimo nostro protettore signor cardinale Corradini, che insinuò quando fu qui anni sono; [c.182r] però s'è moderato sul punto della loro situazione, ch'egli volea fosse sul piano dello cortile della Porta (*) inde della scalinata maggiore, ma poi, consideratosi che rimarrebbero per la maggior parte occupate, ed anco soggette ai due canali del Paradiso che gli sovrastano sopra, s'è risoluto di situarle agli angoli della scalinata più sopra, benché anco questa situazione non sia con tutta la proprietà, perché nel piano dovrebbe esservi l'accompagnamento d'altre statue.

25) Ivi, cc. 264v-266r, 20 maggio 1737:

Nella dieta dunque tenutasi nel monastero di San Severino è rimasto destinato al governo di questo monastero il reverendissimo padre don Ildefonso del Verme nostro comprosso, quale, dopo aver essercitato con gloria per più anni la computistaria, dalla quale passò rettor del Citraro, che trovò sossopra per le ribalderie d'alcuni fuorgiudicati del paese, fece in modo che, rimasti questi morti dalla Corte che li perseguitava, vi piantò la quiete; di là poi passò priore in Napoli, ove portò a fine la gran lite delle risiere di Mignano con la transazione che fece col signor duca, per la quale si pagan annui docati 260 incirca, però con le contribuzioni che fanno le terre di San Pietro, [c. 265r] di San Vittore e Cervaro; parimenti si adoprò per far riuscir vani li disegni de' Germanesi di ricomprare dal Fisco il criminale, e farne poi dono al signore duca di Monteleone Pignatelli, che molto allora si prevalea alla corte di Vienna ed in Napoli. Con quali meriti passò alla prima celleraria, che essercitò con vantaggio del monastero e con sommo disinteresse; dopo alcuni anni fu eletto priore, e fu destinato in tal grado al monastero della Cava, da dove fu richiamato per venir a governar questo, che adempì impuntabilmente pel corso di sei anni, dopo de' quali passò a quel di Chiaja, e finalmente, benché un po' tardi, fu eletto abate e mandato al governo di Monte Scaglioso, ove avemmo ancor noi la sorte di servirlo in grado di vicepriore per un anno [...].

Nella dieta poi del 1734 passò al governo di San Severino, e trovatavi quella chiesa con la volta tutta supponata pel pericolo che cadesse, e dippiù [c. 265v] scoperta per l'impedimento frapposto dalle monache di San Marcellino, che, venendo pregiudicate nella vista alzandosi il tetto, com'era necessario per non far appoggiare l'intravatura su la lamia, tanto s'adoprò detto reverendissimo col signore cardinale arcivescovo, che fece contribuir alle monache mille e duecento docati per coprirla di piombo senza alzarla, onde à compiuta sì grand'opera; e perché le pitture della volta eransi tutte perdute, convenne col celebre oggi pittore signor Francesco di Muro di farle di nuovo, come già n'aveva fatta buona parte. Non contento di questo, pose mano all'atrio, che à ridotto nella maggior nobiltà, con rialzare, fra l'atro, due colonne di plasma preziose, che giacevano da tanti e tanti secoli, ed il mirabile si è che, con far tante spese, non à lasciato alcun debito dippiù di quelli v'erano, ma bensì denaro in cassa, onde li padri di San Severino, ed anche gli abbati comprossi, non lasciano di fare grandi elogj alla di lui direzione ed ottima condotta; da che siamo entrati anche noi in certa speranza di veder posto in miglior ordine questo monastero nell'economico, nelle riparazioni e nello ristabilimento della disciplina e de' studj, rimasti molto pregiudicati nel passato sessennio; [c. 266r] su di che ci esprimeremo appresso.

26) Ivi, cc. 398v-399v, 31 gennaio 1739:

Questa mattina è partito di ritorno a Napoli il celebre pittore don Francesco di Muro, che venne in San Germano su li primi d'ottobre con la di lui moglie, una figliuola adottiva, una cameriera, un cameriere ed uno staffiere ed un giovine ajutante in pittura. Tutto questo tempo l'ha impiegato esso don Francesco a fare le macchie, e poi li quadri del cupolino e delle sue lunette, com'altresì gli Angioli alli quattro angoli a fresco nella Cappella di San Gregorio, seu di San Simplicio e Costantino, de' quali vi sono li corpi sotto l'altare, nella traslazione de' quali tant'anni sono ebb'io la sorte di farle un'orazione latina. Ha fatto parimenti le macchie e li quadri laterali ad oglio, e, dando conto dell'istorie ivi rappresentate, da me dateli: nel cupolino si rappresenta san Gregorio in gloria, nel semicircolo a destra la processione istituita dall'istesso san Gregorio per ottenere la grazia mentre vidde l'Angelo su la Mole Adriana, seu Sasso Tarpeio, a rimettere la spada fulminante nel fodero, quale istoria vien raccontata dall'analista Baronio; nell'altro [c.399r] semicircolo si rappresenta la conferma che fece nel concilio l'istesso nostro papa san Gregorio della nostra santa Regola. Nel quadro laterale a mano dritta vi è espresso quando san Gregorio compose li Dialogi su della vita e miracoli de' nostri santi patriarchi, a relazione di santi Simplicio e Costantino, e Pietro Diacono è quello che li scrive. Avevo mandato al pittore in Napoli li fogli con dette istorie da dipingersi, nelli quali anco m'ero disteso ad esprimerli li personaggi e la di loro situazione, ma per poco bona sorte si dimenticò di portarli; essendomi però ritrovato in San Germano mentre faceva li sbozzi di questi, li comunicai quanto avevo scritto ne' fogli, come sta di presente espresso ne' quadri. Essendomene poi salito, fece da sé il sbozzo ed il quadro laterale a sinistra, che rappresenta la pubblicazione che fece della Regola il santo abate Simplicio; non mi trovai a poterli suggerire il modo che doveva tenere ne' personaggi, che avevo espresso in detti fogli: ed era di fare assistenti tre o quattro cavalieri di diversi ordini che militano sotto la nostra santa Regola, tre o quattro religgiose ed altrettanti religgiosi fondatori, onde n'è venuto che detto quadro abbia bisogno d'interprete, e si è espresso con molta improprietà, vedendovisi tre personaggi che fanno figura più tosto di sbirro che di religgiosi, una vaiassa, etc.: onde non ho potuto a meno di non [*con la prima n corretta su f*] fare delle lagnanze in pubblica tavola di San Germano su la poca attenzione tenutasi dal regolare detta pittura.

Ha parimenti dipinto il cupolino della Cappella di San Micchel'Arcangelo, e rappresenta quando al patriarca Giacobbe comparve in sogno la scala per la quale salivano ed ascendevano gli angioli dal Cielo. Li due semicircoli non l'ha potuti compire, né principiare, onde li farà in Napoli ad [c. 399v] oglio, come il fu il parere che si facessero anco quelli di San Gregorio, però la mia opinione restò a dietro, e mi pare senza di molta ragione.

In detta dimora di tanta gente per sì lungo tempo in San Germano nel nostro ospizio, e nel quarto principale, che si dice del Commissario, è stato di sommo incommodo per le foresterie, che son frequenti e di sommo dispendio, massime che, siccome il detto signor pittore è uomo di somma modestia e di natura piacevole, così la signora sua moglie è donna insaziabile e che mai si contenta, onde s'era stancata la pazienza non solo del padre abate, ma anco di tutti gli altri padri, sicché con la di lei partenza ànno rese le grazie a Dio d'essersene liberati.

V. Napoli. La chiesa dei Santi Severino e Sossio

'Montecassino a Napoli'

Ai Santi Severino e Sossio, nell'ampia volta, i freschi luminosi di Francesco de Mura fissavano, con avvenenza nuova e nuovo dinamismo – cose entrambe appropriate a un Settecento pittorico di statura europea –, alcuni episodi salienti della vita di san Benedetto da Norcia /fig. 67/, e insieme vi spiegavano l'ambizione universale di propaganda della Regola che di lui porta il nome. Inoltre le 'nuove', settecentesche versioni delle storie del patriarca andavano, in certo qual modo, a rinverdire le più appartate immagini benedettine del celebre Chiostro del Platano, scuotendone idealmente, se si vuole, la classica, rinascente euritmia di due secoli e mezzo più antica. Si potrebbe anzi riflettere ulteriormente – restando in quest'edificio grande, ricco e dalle illustri vicende – al riguardo di un'ideale linea di pittura murale d'iconografia benedettina a Napoli, dal crinale del 1500 sino alla metà circa del XVIII secolo: così che l'elemento perfettamente mediatore, e oggi ineluttabilmente mancante, sarebbe quello costituito dagli affreschi primo-seicenteschi di Belisario Corenzio, peraltro all'epoca famosi e decantati nella letteratura, i quali campeggiavano nella volta della chiesa sino al totale rifacimento, strutturale e decorativo, in cui fu coinvolto giustappunto De Mura (a tacere, s'intende, di quanto resta di quell'impresa, come gli affreschi della crociera, sempre a tema benedettino, e pur ritoccati nel Settecento, e dei cicli minori corenziani rimasti *in loco*). Solario-Corenzio-De Mura: questa l'ideale parabola plurisecolare lungo cui l'Ordine ebbe per lo più a esplicare le sue campagne illustrative e ornamentali nei Santi Severino e Sossio.

Anche perciò non è forse inutile, spostando retrospettivamente la visuale storica, il ragionare sugli elementi, così di continuità come d'ovvia discontinuità, che marcarono il passaggio tra l'affrescatura di Corenzio, commessagli nel 1609, e quella di De Mura, avviata nel 1736, a meno di centocinquant'anni d'intervallo l'una dall'altra.

Quando l'opera del maestro d'origini greche ai Santi Severino e Sossio corrispondeva, in sostanza, all'*establishment* della pittura decorativa a Napoli, Cesare d'Engenio Caracciolo nella sua *Napoli sacra* (1623) la descriveva così:

«La chiesa, oltre la architettura giudicosa, fu nell'anno 1609 cominciata ad

illustrar con finestroni superbi, et il volto, ch'era di fabrica [cioè di soli mattoni], fu ornato con ripartimenti d'oro e stucco, con tre ordini di quadri nel mezo, ove sono alcuni miracoli di san Benedetto fundator della religione benedettina, a destra et a sinistra è la vita di san Severino apostolo, di san Sosio discepolo del nostro san Gianuario, con i quali ne' [tre] ordini s'allude al fundator dell'habito che portano i monaci di questo luogo, et al titolo di essa chiesa.

Appresso detti quadri sono l'armi di rilievo de dette religioni, che militano sotto la regola di San Benedetto, e fra quelle sono dipinti l'imperadori dell'Oriente, i quali abandonando gl'imperi e regni, spregiando questo mondo, si sono fatti bassi ne' chiostri, per guadagnar il Celeste Impero, volontariamente sottoponendosi al giogo della religione benedettina, e si vestirono l'habito di san Benedetto.

D'incontro la chiesa si veggono 30 Pontefici, i quali anch'eglino furon di detta religione»²⁴².

Questo passo è d'altronde propedeutico alla prossima citazione, preziosa a proposito della rispondenza, tanto concreta all'epoca quanto percepita, tra l'Abbazia di Montecassino e il monastero napoletano. Poco tempo dopo l'Engenio Caracciolo, infatti, un senso di continuità quasi fusa, e di simmetria a distanza, tra i due grandi complessi benedettino-cassinesi fu perfettamente avvertito da Giulio Cesare Capaccio nel dialogo del suo *Forastiero* (1634), laddove l'informatissimo cittadino, spiegando al curioso visitatore quale fosse la sensazione suscitata dallo stare nel tempio dei Santi Severino e Sossio (s'intende il nuovo, maestoso edificio cinquecentesco), di recente decorato, gli esclama:

«che chiesa, dentro la quale quando mi ritrovo mi par che sia in Montecasino, e vegga tanti prìncipi secolari et ecclesiastici che là furono et hora spirino vita nel pennello di Belisario!»²⁴³.

Ben più tardi, durante la prima metà del Settecento, il nuovo anello di congiunzione, nella pittura, s'inverò nell'opera di Francesco de Mura; senza dire di Luca Giordano, pittore, un tempo, delle *Storie di san Benedetto* nella volta della chiesa abbaziale cassinese. Sicché la triade idealmente cambia, si 'localizza' e si fa più compatta: Corenzio-Giordano-

²⁴² D'ENGENIO CARACCILO 1623, p. 321.

²⁴³ CAPACCIO 1634, Giornata Nona, p. 887 (nell'elaborazione digitale del testo, a cura di Stefano De Mieri e Maria Toscano, 2007, p. 591 [www.memofonte.it], la sostituzione del punto interrogativo con uno esclamativo è intervento che rende meglio il senso del passo).

De Mura.

Tradizione e modernità, dunque, e soprattutto continuità. Al riguardo, orbene, c'è un passo di Émile Mâle, nel noto volume su *L'art religieux* d'età moderna, che inamora come veduta d'assieme, e da cui togliere tutto l'abbrivio possibile.

«I Benedettini, ai quali l'arte tanto doveva, non rinunciarono nel XVII secolo ad ornare le loro chiese, ma pare che ci mettessero meno entusiasmo degli altri ordini più giovani. Certo, essi continuarono ad essere grandi, ma lo furono più per la dottrina che per il sentimento artistico [...]. In Italia, è vero, l'ordine benedettino conservò meglio le tradizioni del passato; infatti i monaci di Montecassino, che avevano dovuto ricostruire nuovamente la loro celebre basilica, ne fecero decorare la navata da Luca Giordano. Questi affreschi, dedicati alla vita di san Benedetto, traggono origine dai Dialoghi di san Gregorio. La biografia del padre dei monaci di Occidente, colma di meraviglie, era pur sempre, per i monasteri dell'ordine, il libro venerato, così che i temi proposti a Luca Giordano, nel XVII secolo, non differiscono da quelli che ispirarono nel XII secolo gli scultori di Saint-Benoit-sur-Loire, di Moissac e di Vézelay [...]. La storia di alcuni grandi santi benedettini, san Mauro, santa Placida [sic]²⁴⁴, san Gregorio Magno, san Carlomagno, san Bertario, riempie le navate laterali, le cappelle, il coro e la cupola. Tutta la scuola napoletana, Solimena, Luca Giordano, Paolo de Matteis, Francesco di Mura lavorarono a questa grande epopea.

Esisteva nella stessa Napoli un grande monastero benedettino, San Severino e Sosio; si diceva fosse stato fondato da san Benedetto in persona, e si mostrava un antico platano da lui piantato. Nel XVIII secolo i monaci ne fecero decorare la chiesa a Francesco di Mura, il Tiepolo dell'Italia meridionale. Egli ritrasse le scene consacrate dalla tradizione: il miracolo del setaccio, l'incendio domato, l'incontro con Totila, ma vi aggiunse una scena piena di grandezza, una visione di san Bernardo [sic]²⁴⁵. Il santo abate, in piedi sullo scalone monumentale della chiesa, contempla Dio nel cielo e ha da lui la rivelazione del futuro; vede venire verso di lui tutti gli ordini che nasceranno dal suo e che si diffonderanno nel mondo. Questo bel soggetto era già stato svolto a Napoli da Solimena, il maestro di Francesco de Mura, per conto dei Benedettini [sic]²⁴⁶ di Santa Maria di donna Alvina»²⁴⁷.

²⁴⁴ Per «san Placido».

²⁴⁵ Per «san Benedetto».

²⁴⁶ Per «delle Benedettine».

²⁴⁷ MÂLE [1951] 1984, p. 424.

Montecassino a Napoli vuol dire, insomma, il complesso dei Santi Severino e Sossio: la sede madre dei Benedettini nella capitale del Regno. E le imprese demuriane delle quali ci occupiamo indicano solo uno dei versanti su cui indagare, specie durante gli anni trenta del Settecento, i forti elementi di contatto e d'interazione tra i due contesti e le rispettive committenze. Non si tratterà soltanto di normali, complessive – eppur basilari – ‘affiliazioni’ dovute alla storia dell’Ordine e correlate alle istanze iconografiche che ne conseguivano nella selezione e nell’organizzazione delle pitture: corroborano il discorso circostanze anche più cogenti per i nostri scopi d’indagine. Intanto, ha già una sua evidenza materiale – e quasi plastico risalto – la spola tra i due monasteri che De Mura, per qualche anno dal 1736, dovette fare per accontentare i suoi datori di lavoro, onorando impegni – com’accadeva il più delle volte, e sin dall’avvio – presi per esser portati avanti parallelamente, con la consapevolezza più o meno dichiarata dei committenti stessi. Inoltre c’è almeno un caso (che posso ora documentare in modo puntuale) in cui le commesse all’artista nell’Abbazia cassinese e nei Santi Severino e Sossio si resero solidali sino a intrecciarsi in una sola persona: si parla dell’abate napoletano Ildefonso del Verme, anch’egli, nel proprio ruolo, ma in fondo come De Mura, di passaggio su quella strada tra i due complessi benedettini.

De Mura e l’abate Ildefonso del Verme

A riprova di tali nessi, sono ancora i *Giornali* di Montecassino redatti da Giuseppe Maria Franchini a fornirci in merito delle nuove, e d’un qualche rilievo²⁴⁸. Il 20 maggio 1737, dall’assemblea svoltasi nei Santi Severino e Sossio, giunse notizia che il padre Del Verme, già abate per l’appunto del monastero napoletano, era stato destinato al governo di Montecassino. Si deve presumere, del resto, che dovesse essere lo stesso abate, una volta

²⁴⁸ Le indicazioni che di séguito si danno e commentano, specie in riferimento a Ildefonso del Verme, coincidono, in parte, con quelle più sinteticamente utilizzate, nonché talora stralciate, da Tommaso Leccisotti (1982) nel suo profilo di quell’abate pubblicato nel bollettino della diocesi di Montecassino. Tuttavia si deve precisare che l’autore non cita le sue fonti archivistiche e/o bibliografiche, lasciandone la provenienza all’eventuale intuito e desiderio d’investigare, e verificare sui documenti originali, da parte del lettore e studioso (come almeno è accaduto a chi scrive).

insediatosi nel cenobio, a ragguagliare su di sé; e di sostegno è soprattutto che l'archivista cassinese, preoccupato d'appuntare un *excursus* sulla 'carriera' del nuovo priore, ricordi non banalmente, e con tanto di dettagli tecnici, il recente operato di lui nell'ormai *ex sede partenopea* /doc 23/.

Del Verme v'era approdato nel 1734, e la priorità che gli si presentò fu quella d'intraprendere i lavori di ristrutturazione del tetto della chiesa, letteralmente cadente, ormai minato senza rimedio dalle scosse sismiche succedutesi specie tra la fine del Seicento e i primi decenni del Settecento (gli appena trascorsi terremoti del 1731-32 dovevano aver inferto il colpo decisivo, come in numerosi altri edifici napoletani). Congiuntamente il padre s'era trovato a dover disbrigare una questione di sorta 'giurisdizionale' inerente al vicinato – situazione pressoché tipica e all'ordine del giorno nella Napoli un tempo delle tantissime e limitrofe *insulae* monastiche – con le dirimpettaie del complesso femminile, di regola basiliana, intitolato ai Santi Marcellino e Festo. Le quali monache avevano infatti osteggiato a che il tetto dei Santi Severino e Sossio fosse alzato di quota, «com'era necessario per non far appoggiare l'intravatura su la lamia»²⁴⁹, dal momento che un'operazione siffatta avrebbe sottratto loro una preziosa fetta di visuale e di luce. Allora Del Verme, cui non mancavano buone doti politiche e di mediazione, e accortezza nel gestire le risorse (quest'ultima qualità è in specie sottolineata da Franchini), si spese per la controversia tanto bene col cardinal arcivescovo di Napoli²⁵⁰, «che fece contribuir alle monache mille e duecento docati per coprir la chiesa di piombo senza alzarla, onde à compita sì grand'opera»²⁵¹. Appianata quindi la contesa con vantaggio, e soprattutto sanata la volta senz'alterare i preesistenti volumi, padre Ildefonso poté dare avvio al suo capolavoro da committente: e lo fece, perdutevi ormai, e dolorosamente, le pitture di Corenzio, concordando «col celebre oggi pittore signor Francesco di Muro di farle di nuovo, come già n'è fatte buona parte»²⁵².

Insomma l'abate Del Verme aveva ingaggiato De Mura per dipingere la volta appena rimessa in sesto ai Santi Severino e Sossio, ma possiamo immaginare poco più tardi che,

²⁴⁹ AAM, Franchini, *Giornali dal 1734 al 1739*, 20 maggio 1737, c. 265v.

²⁵⁰ Al momento, in mancanza d'altri dati, non sono in grado d'indicare esattamente se ci si riferisca a Francesco Pignatelli, morto il 5 dicembre del 1734, o, forse più probabilmente, per maggior comodità di tempi, al successore Giuseppe Spinelli (entrambi cardinali; il secondo fu creato tale il 17 gennaio 1735).

²⁵¹ AAM, Franchini, *Giornali dal 1734 al 1739*, 20 maggio 1737, c. 265v.

²⁵² *Ibidem*.

salito alla guida di Montecassino nel 1737, il religioso non meno desiderasse e premesse per vedere il maestro al lavoro nell'Abbazia. Eppure è possibile che, un paio d'anni prima, le cose fossero andate esattamente al contrario: potrebbe essere stata, in altre parole, la fama maturata dal pittore a Montecassino, e lì presso qualche particolare e influente membro dell'Ordine, ad aver cominciato a schiudere al maestro le porte dei Santi Severino e Sossio. S'ipotizza che Del Verme e De Mura, d'altronde, avessero avuto la possibilità di una prima, diretta conoscenza reciproca proprio a Montecassino, quando il primo non n'era ancora alla testa, ma doveva tuttavia passarvi e avervi relazioni, e il secondo lavorava nel complesso, fermandosi, come sappiamo, nell'ospizio di San Germano. Ciò potrebbe essere accaduto nella primavera del 1735 – se ne valuterà tra poco l'evenienza –, ma i contatti poterono (e doverono) di lì a breve confermarsi a Napoli, quando il religioso v'era ancora di stanza. In ogni modo, è proprio l'intensa relazione che corse tra i due contesti a rendere quasi superfluo lo stabilire il luogo di precedenza di quell'incontro.

Si è già indugiato sin troppo, a questo punto, a scortare il discorso con un'opera cruciale per il rapporto tra committente e artista qui tratteggiato: ragionando sugli umori e gli esiti di una seduta di posa. Ci si riferisce, naturalmente, al noto, e notevole, ritratto d'Ildefonso del Verme /fig. 66/, eseguito da De Mura nel 1735, e tuttora conservato nell'Abbazia²⁵³. Per certi accenti di realismo, la critica non ha mancato d'osservare nell'effigie, «uno dei più vigorosi ritratti demuriani e tra i più intensi del primo Settecento», addentellati con la ritrattistica del pur diversissimo Gaspare Traversi²⁵⁴.

Il quadro presenta il superiore in nero saio monacale e con lo zucchetto, su una seduta dallo schienale terminato a intaglio dorato tipicamente *rocaille*; il religioso porta una croce sul petto e l'anello d'abate al dito della mano destra, che regge un libro. Se l'ambientazione non appare granché caratterizzata oltre la *routine*, il volto è vivo e vero: appena accigliato, e dalla fronte spaziosa, esso esprime senso compassato di rigore e disciplina, di chi governa e amministra saggiamente, ma la temperatura psicologica, pur nella severità del potere, non n'emerge algida né d'austera lontananza. Lo sguardo è intenso negli occhi scuri, toccati ciascuno da un puntino di luce. La pittura è calda nella tessitura d'ombre e in certi naturali rossori alle gote e nell'incarnato delle mani. Infine par

²⁵³ Il ritratto non è esposto negli spazi musealizzati dell'Abbazia, bensì si conserva in quelli privati dell'appartamento priorale (così nella primavera del 2015, quando ho visionato e fotografato il ritratto in questione; ringrazio in proposito padre Mariano Dell'Omo).

²⁵⁴ SPINOSA [1986] 1993, p. 157, n. 247.

di cogliersi nell'assieme un'espressione nemmeno aliena da un velo di sofferenza. E quanta distanza corre, nella ritrattistica di De Mura, tra quest'effigie vera degli anni trenta e quella, aristocratica e distaccata, del cardinal Antonino Sersale, dipinta nel 1756, e pur altro caposaldo del genere nel catalogo del pittore²⁵⁵!

Riguardo all'occasione, storica e insieme personale, della commessa del ritratto, c'è ragione di credere ch'essa possa andar collegata a un luogo preciso degli ormai familiari *Giornali* abbaziali di Franchini: ossia dove, alla data del 25 maggio 1735, è segnalata l'avvenuta nomina di Del Verme a presidente generale della congregazione cassinese /doc. 25/. Nel relativo brano si riporta finanche lo spoglio dei voti che portò alla designazione, opportunità per rimarcare il comportamento integerrimo tenuto dal padre nell'affare delle preferenze in ballo tra lui e il concorrente, l'abate Serafino Tansi da Matera, allora alla guida della Badia di Firenze. Del Verme, infatti, ottenne ventinove voti, sei in più di quelli favorevoli all'altro candidato: «quali voti ebbe veramente per merito, non avendo fatto verun maneggio per riportargli, anzi vietato espressamente a' suoi amorevoli di far verun maneggio»²⁵⁶. D'altro canto, motivo decisivo per registrare tale notizia era che, qualche giorno prima – annota l'estensore – Del Verme era passato a Montecassino mentre tornava nella sua sede napoletana dei Santi Severino e Sossio. E quella primavera del 1735 – l'abbiam visto nella medesima fonte – De Mura si trovava nell'Abbazia per completare la Cappella di San Bertario. Potrebbe essere nata allora l'idea da parte d'Ildefonso di farsi ritrarre, per esigenza dettata dal nuovo ufficio, e ricorrendo al pittore senz'altro di maggior nome in quel momento. Ma parimenti nulla vieta di pensare che quell'intenzione si fosse concretizzata poco dopo, e con agio maggiore, a Napoli (così almeno io inclino a credere).

Guardiamo di nuovo il ritratto. Nella mano sinistra l'effigiato tiene e mostra all'osservatore una lettera di cui è destinatario, e la scritta vi recita: «Al reverendissimo padre / don Ildefonso del Verme, / presidente generale / de' Cassinesi. / Napoli, / 1735»²⁵⁷. Certo, l'indicazione della città potrebbe pure alludere, soltanto, al luogo dove l'abate si trovava quando fu eletto presidente della congregazione, cui il monastero dei Santi Severino e Sossio era annesso sin dal 1434. Ma non si sottovaluti come, nel merito del dipinto, l'intestazione della missiva funga in pratica da cartiglio, dedicatorio e memoriale, il che sembrerebbe funzionare – intuibilmente – a più livelli. Grazie a tal semplice

²⁵⁵ CAUSA PICONE 2011, p. 117.

²⁵⁶ AAM, Franchini, *Giornali dal 1734 al 1739*, 25 maggio 1735, c. 129v.

²⁵⁷ Vi ho sciolto le abbreviazioni e inserito i segni d'interpunzione.

espedito, insomma, la città e l'anno appostivi, oltre a riferirsi all'ottenimento della carica all'abate napoletano, indicherebbero nel contempo dove e quando il ritratto fu realizzato e uscì dalle mani dell'artista: di fatto a guisa di *hic et nunc*. Se ciò è giusto, niente di più logico che Del Verme, due anni dopo, nel 1737, si portasse appresso il quadro, insieme al pittore ormai di fiducia, sulla via per Montecassino, dove l'opera s'è custodita sino a noi²⁵⁸.

La commissione documentata

Lo stato delle cose ai Santi Severino e Sossio quale descritto dall'archivista di Montecassino incontra bene la ricostruzione di De Dominicis, e si premette, non meno efficacemente, alle altre indicazioni d'archivio – inedite anche queste – che ho potuto reperire per la presente ricerca. Per il biografo l'introduzione all'impresa demuriana della volta nei Santi Severino e Sossio è motivo di un racconto piuttosto ricco, tra verosimiglianza storica di contesto e *topoi* biografico-letterari d'avvicinamento. Mette conto il rileggerlo interamente:

«Era la chiesa di San Severino rimasa notabilmente offesa da' tremuoti, e lesionata la volta della nave a tal segno che non era stato bastante niun riparo fatto da più architetti a far sì che le pitture di Belisario non avessero a perire, locché sommamente dispiaceva a' monaci il doverle perdere, per la stima che ne faceano tanti nostri scrittori che l'aveano encomiate ne' loro libri. Ma vedendo che non poteano fare a meno di non buttarle a terra e rifar di nuovo la volta, dopo proposto più soggetti, giacché non poteano averla dipinta dal Solimena, perché era assai avanzato in età, vennero consigliati a non appartarsi dal nostro Francesco, il quale non solo gli

²⁵⁸ LECCISOTTI 1982, p. 66, si chiedeva se il ritratto di Del Verme non venisse dipinto da De Mura in occasione dell'arrivo, nel 1737, dell'abate, destinato quell'anno a Montecassino, in San Germano; aggiungendo la seguente considerazione: «L'abate ha in mano una lettera con la data del 1735 e la qualifica di presidente della congregazione; [il ritratto] potrebbe essere stato fatto dopo quella data, volendosi però con l'apposizione di esse significare soltanto la sua carica. Ad ogni modo, sembrerebbe che già nel gennaio del 1738 il ritratto lo si avesse a Montecassino». Se quest'ultima notazione appare scontata, consideratovi l'arrivo di Del Verme l'anno precedente, forse finisce per essere sottovalutava, così, l'indicazione della città di Napoli nella lettera-cartiglio. Leccisotti (*ibidem*) aggiunge che il pittore, insieme all'«architetto Nauclerio», e a vari monaci e un prelado, faceva parte del séguito dell'abate nel cammino da Napoli a San Germano, ma non sono riuscito a recuperare questa notizia nelle carte di Franchini.

averebbe appagati con sue pitture, e compensate quelle perdute di Belisario, ma di gran lunga superate tutte quelle rimaste di tal pittore. Data dunque l'opera a Francesco, ed appena bozzata solamente una parte del quadro, che si videro dissingannati di lor credenza, vedendo la differenza dell'une e l'altre pitture, ammirandosi in quelle di Francesco l'idea nobile, che non avea Belisario, il vero modo insegnatoli dal Solimena di componere istorie, e la bellezza e freschezza del colorito, che resta meravigliosamente accordato nel tutto insieme»²⁵⁹.

La vecchiezza di Solimena, allora all'incirca ottuagenario, si prestava benissimo alla narrazione demuriana del biografo; e questo motivo, non per nulla, fu ripetuto dagli scrittori successivi. Ma è di maggior significato che De Dominici qui si faccia garante, in buona sostanza, della modernità nella pittura napoletana decorativa, e insieme d'intento storico-narrativo, lungo il tratto Solimena-De Mura: e Corenzio n'esce alla stregua d'un 'primitivo'. I monaci napoletani, però, dovevano ancora pazientare. Proprio sul più bello, insieme alle entusiastiche aspettative, ad allungarsi erano pure i tempi d'attesa per l'ultimazione degli affreschi, a causa delle altre commesse che De Mura aveva ancora in corso, o d'altri, nuovi incarichi ch'era impensabile di procrastinare. A questo modo prosegue infatti De Dominici:

«I monaci istessi, divenuti impazienti di vederla finita e di godersi terminata una così bell'opera, fecero premurose istanze al nostro pittore di ritornar quanto prima da Monte Casino, ov'era andato a dipingere l'opere dette innanzi, o pure a dar compimento a quelle ivi incominciate, ma appena fu ritornato Francesco, che ebbe a dipingere per real comandamento i gabinetti laterali all'alcova dipinta dal celebre suo maestro, laonde fu d'uopo che quei reverendi padri aspettassero insin che fusser compiute le pitture del Palagio Reale»²⁶⁰.

Qui resa nota per la prima volta, la documentazione notarile facente capo al notaio napoletano Ignazio Parisi²⁶¹, grazie agli atti d'allogagione stipulati dalla committenza con

²⁵⁹ DE DOMINICI 1742-45, III (1745), p. 697.

²⁶⁰ *Ibidem*.

²⁶¹ L'assidua presenza del nome d'Ignazio Parisi nelle carte pertinenti al monastero dei Santi Severino e Sossio nell'Archivio di Stato di Napoli (fondo *Corporazioni religiose soppresse*) mi ha guidato tra i volumi del notaio in questione, da me consultati nell'Archivio Notarile Distrettuale della stessa città. Dal personale preposto sono informato che tale materiale è attualmente in via di

le varie maestranze specializzate, permette di seguire da presso tutte le fasi dei lavori che interessarono la volta della chiesa /docc. 27, 30, 31/, e di specificarne all'occorrenza i passaggi finanche tecnicamente più caratteristici e impervi²⁶².

In primo luogo risulta confermata, nel 1735, la vertenza con le monache dei Santi Marcellino e Festo in merito all'altezza del tetto dei Santi Severino e Sossio, la cui risoluzione Franchini ci ha sunteggiato a carico dell'allora abate Del Verme.

All'altezza del maggio del 1737 – ce l'ha detto di passata Franchini scrivendo su Del Verme – De Mura, come al suo solito lesto a procedere, doveva essere abbastanza avanti con la decorazione della volta dei Santi Severino e Sossio; e ciò, in sostanza, a dispetto di quanto sinora ripetuto: se infatti da tempo è acquisito che la commissione risale al 1736²⁶³, la cronologia dell'impresa è stata per lo più circoscritta al 1738-40, e differita soprattutto per la concomitanza coi lavori nel Palazzo Reale di Napoli; ma il biennio precedente non era passato invano per la grande opera nella chiesa benedettina.

Il pittore n'era stato incaricato esattamente il 17 maggio 1736 /doc. 28/, prendendo accordi con Ludovico Bonito, cellerario e procuratore dei Santi Severino e Sossio, monastero «dell'ordine di San Benedetto della congregazione cassinese di questa città». De Mura s'impegnava «a tutte sue spese e fatiche, dipingere lui a fresco l'intiera volta, seu lamia, della nave della chiesa di detto real monastero, come anche le due quinte a latere del finestrone grande sopra la porta grande di detta chiesa, con tutte quelle figure, quadri et altro», secondo la volontà dei padri, «et a tenore ancora delli disegni», da intendersi come progetti scritti, soggetti, che gli sarebbero stati indicati dagli stessi padri; da un maestro di tanto calibro, poi, si pretendevano «dipinture [...] fatte con vaghezza ed ogni perfetta qualità e bontà, e non altrimenti»²⁶⁴. Il costo era pattuito in poco più di 4000 ducati, una cifra notevolissima, da cui erano escluse solo le operazioni tecniche dell'intonacatura delle superfici e del montaggio dell'impalcatura, le quali andavano a carico del monastero. La committenza, inoltre, avrebbe dovuto provvedere alla spesa necessaria «per le pitture

trasferimento e risistemazione nella sua sede legittima, ossia nell'Archivio di Stato. Tuttavia in questa sede – intendo nel presente lavoro di tesi – preferisco continuare a citare quei volumi con l'ormai *ex* dicitura/provenienza archivistica (quella insomma risalente alla mia consultazione), non essendo essi ancora disponibili nella nuova collocazione. A far fede, comunque sia, restano il nome del notaio rogante e la data dell'atto (i volumi sono in genere rilegati per anno).

²⁶² Si veda l'appendice documentaria a questo capitolo. Sulle trasformazioni barocche dei Santi Severino e Sossio, cfr. i contributi di Maria Raffaella Pessolano (1977; 1978).

²⁶³ PESSOLANO 1977, p. 212; PESSOLANO 1978, p. 86.

²⁶⁴ ANDN, Notaio Ignazio Parisi, 1736, c. 151r.

d'ornamenti da farsi» nella volta e nella controfacciata, operazione da affidare a un decoratore indicato dallo stesso De Mura /doc. 29/²⁶⁵.

Secondo il rogito notarile del 1736, il gigantesco lavoro avrebbe dovuto essere portato a termine nell'arco di due anni: invero ne passarono quattro sino a quando il pittore appose il proprio nome e la data nel centro della volta ultimata. Insomma l'artista s'era come guadagnato due anni supplementari: sul campo, si direbbe, e grazie alla protezione giusta, cioè beneficiando – lo s'immagina – di un'implicita deroga a lui garantita dal più che presumibile benessere di Del Verme, sotto cui era iniziata la decorazione e per il quale, d'altronde, De Mura continuava a operare nell'Abbazia di Montecassino.

Sul fronte dei pagamenti al maestro, l'impresa a fresco dei Santi Severino e Sossio è documentata da una serie di polizze di banco, sinora inedite: in questa sede ne produco tre, tra cui quella, datata al primo di settembre 1740, a saldo dei 4040 ducati sborsati in tutto dal monastero per vedere finita la decorazione della volta /docc. 32-34/²⁶⁶.

Gli affreschi della volta

Gli affreschi nella volta della chiesa dei Santi Severino e Sossio, la cui scena centrale è firmata e datata dal maestro («FRAN[CIS]CUS DE MURA PINXIT A[NNO] D[OMI]NI MDCCXXXX»), sono tra i culmini della pittura napoletana del Settecento. Sono insieme, delle cose di punta, tra quelle di più stretta attualità quando De Dominici dava alle stampe il terzo tomo delle sue *Vite* degli artisti a Napoli (1745). Salvo l'esaustivo resoconto sui fatti torinesi di De Mura, cronologicamente peraltro seguenti, è nei Santi Severino e Sossio che il biografo fa in sostanza culminare l'opera dell'artista. Ad accrescere e prolungare l'eco dell'impresa, De Dominici c'introduce alla descrizione degli episodi affrescati provando come a far rivivere il momento successivo allo scoprimento della volta, e accennando al conseguente interesse e plauso di coloro che vi convennero: un modo per alludere a un'embrionale ricezione del pubblico, innanzitutto locale – qualcosa di più largo,

²⁶⁵ ANDN, Notaio Ignazio Parisi, 1736, c. 151r-v.

²⁶⁶ ASBN, Banco della Pietà, giornale di cassa, matr. 1743, c.n.n., 1° giugno 1737, partita di 300 ducati; ASBN, Banco di San Giacomo, giornale di cassa, matr. 915, pp. 258-259, 21 agosto 1739, partita di 400 ducati; ASBN, Banco dello Spirito Santo, giornale di cassa, cc. 74v-75r, 1° settembre 1740, partita di 600 ducati. Le tre polizze in questione sono riportate nell'appendice documentaria a questo capitolo.

s'intuirebbe, rispetto ai soli intendenti o visitatori colti. Dopo di che, la fama del pittore, invero già montante, e che l'obbligava a dividersi tra più cantieri contemporanei, sarebbe definitivamente decollata (come conferma il seguente biennio, con la consacrazione alla corte sabauda di Torino). De Dominicis infatti racconta così:

«Molto si accrebbero i vanti di Francesco allora che si vide compiuta la soffitta di San Severino, che tirò a sé tutti gli occhi de' nostri cittadini, e per molti giorni durò il concorso delle persone e le lodi all'artefice di sì belle pitture»²⁶⁷.

Piace d'immaginarsi che tra coloro che vi convennero ci fosse pure il dotto abate cistercense Placido Troyli, patrizio e teologo. Quest'ultimo nel 1752, nella sua *Istoria generale del Reame di Napoli*, poteva definire Solimena, usando una formula d'encomio pressoché topica, come chi «è stato a' nostri giorni il principe della pittura in Napoli e nell'Italia tutta», elevandone a capo d'opera e simbolo «specialmente la Flagellazione di Eliodoro, quando volle saccheggiare il Tempio di Gerusalemme, sopra la porta maggiore del Gesù Novo»²⁶⁸. Solimena era morto da non molto, nel 1747. Presso Troyli seguiva dunque che

«Francesco Mura, comunemente il Franceschino chiamato, discepolo del medesimo Solimena, è il primario dipintore oggidì in Napoli: essendo sue le pitture della nave nella chiesa di San Severino»²⁶⁹.

Pur in poche parole, si significava con limpidezza come il passaggio di consegne tra il maestro e l'allievo – già ampiamente consumatosi nei fatti – attenesse ormai a un problema di portata più grande, e cioè alla raccolta di un'eredità assoluta: l'essere il massimo pittore del proprio tempo nella propria patria. E in questo senso, la decorazione dei Santi Severino e Sossio aveva fatto 'esplodere', come non mai prima, il catalogo di De Mura, diramandone non meno la reputazione.

Con queste premesse, le più calorose, si va a esporre l'intelaiatura compositiva e l'iconografia del ciclo a fresco. Ovvio, in primo luogo, che la vecchia impostazione di

²⁶⁷ DE DOMINICI 1742-45, III (1745), p. 698.

²⁶⁸ TROYLI 1747-54, tomo IV, parte IV (1752), p. 445.

²⁶⁹ *Ibidem*. Sulla novità degli affreschi nei Santi Severino e Sossio, all'inizio dell'epoca borbonica, cfr. pure CAUSA 1998, p. 229.

corenziana memoria, presumibilmente a moduli paratattici, e in cui spiccavano elementi araldici a rilievo, venisse rivoluzionata nella sintassi. Il mutato gusto si predisponeva a cominciare dall'ornato architettonico. Concepita come una nuova mappa ornamentale e narrativa, la volta demuriana dei Santi Severino e Sossio è ripartita ad arte in tredici spazi variamente proporzionati e sagomati, un ordito mosso e armonico, dove la prevalenza della linea curva conferisce margini per lo più sinuosi ai 'riquadri': il tutto secondo un disegno, fantasioso e insieme coeso, che non s'era ancora visto a Napoli nella grande decorazione pubblica a tema sacro.

L'ideazione dello schema decorativo è integrante della bellezza d'assieme e dell'efficacia comunicativa del sistema d'affreschi. Le masse cromatiche vi circolano come in acquari. Esiste un rapporto, che ha dell'esteriore e insieme del recondito, tra l'archeggiamento morbido delle cornici e la forma enfiata dei panneggi dell'umanità di De Mura. Il giro flessuoso di certe scene stimola l'elasticità dei gruppi di figure e la tenuta del pittore-regista nell'adattarsi, pressoché *d'emblée*, alle aree a disposizione (avendo comprensibilmente il maestro preparato le scene in 'macchie' per lo più di formato quadrangolare). Quanto al lessico d'addobbo, fasce di girali dorati e finemente *rocaille* corrono continue, cingendo le immagini; altri festoni fogliacei più sottili fanno eco al fregio di girali, come in un risvolto; cartocci e altri elementi geometrico-esornativi dipinti smussano gli spigoli altrimenti vivi e risolvono gli angoli acuti; cartocci in stucco più grandi e sviluppati in orizzontale si appongono a scongiurare, dove le scene sono attigue, la monotonia di una doppia linea di contorno. E, in definitiva, lo scheletro dorato entro cui alberga il colore a fresco simula un'armatura, a maglia larghissima, che sfonda il tetto dell'edificio in tanti e mistilinei spicchi di cielo.

A riprova dell'assoluta attualità degli affreschi demuriani ai Santi Severino e Sossio nelle pagine delle *Vite* degli artisti napoletani, De Dominici è il primo – in buon anticipo sulla guidistica della città – a presentare i fatti benedettini dipinti nella volta della chiesa. Ma il testo dedominiciano, come di norma, non è soltanto descrittivo o elencativo, bensì tramato in varia misura delle osservazioni dell'intendente d'arte. La fonte del programma iconografico è costituita – naturalmente – dai *Dialoghi* di Gregorio Magno, al punto che i *titoli* dei capitoli del libro secondo, dov'è narrata la vita di san Benedetto, fanno idealmente da 'didascalie' alle rispettive immagini della volta, e nel modo più insigne e autorevole possibile.

Il ciclo attinge il culmine nella potente e insieme estatica immagine, entro un contorno polilobato e dall'altezza massima di 65 palmi (pressoché 17 m), dove a san Benedetto appare, in una gloria d'angeli, «senza alcun velo l'Essenza Divina», visione alla quale si accompagna il concetto della propagazione dell'Ordine nel mondo, «con tutte quelle religioni che avean da militare sotto la sua Regola santa»²⁷⁰. Alla destra di Benedetto, accompagnato da presso dalla sorella Scolastica, sono i fondatori degli ordini monastici che si abbeverano alla fonte del libro della *Regula*; all'opposto, in corrispondenza del maestoso e in parte diruto tempio sulle cui scale svetta, oltre l'altezza d'ogni astante, la sagoma del patriarca, sono gli iniziatori degli ordini cavalleresco-militari /figg. 68-69/.

Stando all'accordo notarile del maggio del 1736 sopra menzionato, il pittore era tenuto a consegnare ai committenti, a titolo gratuito, «la macchia del quadro grande [...] nel mezzo di detta lamia»²⁷¹. Non sappiamo se l'artista rispettò quest'ultimo impegno; certo è che il modello a noi noto dell'affresco in parola con la *Visione di san Benedetto* /fig. 71/ rimase nelle mani del pittore sino alla fine, e oggi si trova a Capodimonte, proveniente appunto dal lascito al Pio Monte, presso cui fu acquistato dallo Stato italiano nel 1907 e destinato all'allora Museo Nazionale di Napoli²⁷².

Dell'affresco benedettino abbiamo pure il notevole disegno preparatorio, già passato presso Colnaghi a New York nel 1987, e ora conservato nel Metropolitan Museum of Art²⁷³. Il foglio /fig. 70/, numero tra i maggiori della grafica demuriana, presenta svariate differenze rispetto alla redazione pittorica finale: in quest'ultima, per esempio, De Mura affastella più personaggi nella zona inferiore, compreso l'uomo col turbante bianco e le gambe accavallate, e rivolto allo spettatore, da tipica figura di raccordo con l'esterno della rappresentazione; a non dire delle molte, più o meno sottili variazioni intercorse nella posa degli astanti e dei gruppi angelici.

²⁷⁰ DE DOMINICI 1742-45, III (1745), p. 698.

²⁷¹ ANDN, Notaio Ignazio Parisi, 1736, c. 152r.

²⁷² MORELLI 1910, p. 294; CECI 1933, pp. 8-9, n. 41 (dall'inventario Bardellino-Fischetti, dove il pezzo è citato come macchia «dipinta per alto, rappresentante san Benedetto che dà la Regola: dipinta in San Severino»); GAZZARA 2008, p. 173, n. 41, e nota 65. La scheda più completa sul pezzo è quella di N. Spinosa in Napoli 1979-80, I (1979), pp. 194-195, n. 89. Per le ultime catalogazioni del bozzetto cfr. Spinosa in MUSEO NAZIONALE DI CAPODIMONTE 2010, pp. 53-54, n. 50a, e la scheda in WINTER PARK 2016, pp. 120-121, n. 15 (con precedente bibl.). Questo bozzetto rappresentò il pittore pure alla grande mostra sulla pittura italiana del Sei e Settecento a Palazzo Pitti (FIRENZE 1922).

²⁷³ Cfr. BEAN, GRISWOLD 1990, p. 151, n. 139 (mm 565x382; acc. no. 1987.191); da ultimo, la scheda in WINTER PARK 2016, pp. 118-119, n. 14 (con precedente bibl.).

Tornando dunque all'iconografia dell'affresco, non si mancherà di notare come a essa presieda uno dei pensieri fondativi e dimostrativi delle origini stesse del monachesimo e della sua diffusione militante in specie nell'Europa d'Occidente.

Ora, non è impossibile che, per approdare a una volontà d'eloquio così gerarchico e rivelatore – e di poi reso grandioso e al contempo scorrevole dalla pittura di De Mura –, risuonasse tra i monaci l'eco d'assiomi del tipo di quelli pronunciati dal benedettino camaldolese Filippo Maria Macchiarelli a riguardo del ruolo di Gregorio Magno quale «coltivatore» della Regola di San Benedetto. Nel 1713 Macchiarelli ne aveva discusso in uno scritto apologetico – significativamente dedicato proprio agli abati e ai monaci dei Santi Severino e Sossio²⁷⁴ – attraverso asseriti di 'verità' propugnati col seguente tenore. Ed erano, per esempio, che

«in pochi anni la regola monastica, cioè di san Benedetto, si sparse per l'Italia, e per l'Europa, e che alla stagione di san Gregorio stabilmente fermato ella aveva il piede in tutti i monasteri, non soltanto di qua da Roma, ma di là del resto dell'Italia. [...] Che san Gregorio nel suo monistero Andreano introdusse questa regola, che unica era allora nella Chiesa occidentale, dal beatissimo patriarca Benedetto scritta, e dallo Spirito Santo dettata. [...]. Che tutti quei santi, beati e venerabili, e tutti quei sommi pontefici, cardinali, vescovi, abati e uomini letterati, nominati col distintivo di monaco, dalla metà del secolo sesto, stati sono benedettini; per tale ragione apertissima che in Europa altra regola monastica non fioriva che la benedettina»²⁷⁵.

Dal canto suo il linguaggio di De Mura, fastoso ma non festoso, e mai meramente illustrativo, era in grado d'assicurare larghezza d'impianto e unità di visione alle idee edificanti, rappresentative e diramate dell'Ordine. E non sarebbe stato inappropriato, nell'eventualità, a dar figura e cornice a una retorica siffatta.

Allo stesso tempo, se ci si affeziona pure solo superficialmente, e più in genere, al senso d'autorevolezza e al messaggio di Gregorio Magno durante quell'attualità settecentesca, si noterà che la committenza dei Santi Severino e Sossio e la pittura di De Mura rinnovavano – prima che fosse troppo tardi e la secolarizzazione facesse il suo corso – un antico e ben noto principio sostenuto anche dal Dottore della Chiesa: ossia l'efficacia insostituibile della

²⁷⁴ L'abate d'allora era Benedetto Laudati, come dalla dedica nel frontespizio di MACCHIARELLI 1713.

²⁷⁵ Ivi, p. 23.

lingua figurativa a vantaggio dei fedeli illetterati (come ci ricorda, ad esempio, David Freedberg nel suo studio su *Il potere delle immagini*)²⁷⁶.

Né forse nella genesi del grande affresco restò senza risonanza – dalle attese della committenza al bagaglio dell'artista – il solco tracciato da un precedente episodio decorativo più o meno imperniato su quell'iconografia benedettina. Il suggerimento, l'abbiam letto, è di Mâle²⁷⁷. Si parla della cupola di Santa Maria Donalbina, una delle opere più sfortunate della pittura napoletana d'età barocca (n'esiste la struttura, ma praticamente perduta è la decorazione della calotta), dove, allo scorcio del Seicento, Solimena s'era già cimentato nel rappresentare – per dirla con Nicolò Parrino nel 1725 – «la visione c'ebbe san Benedetto in Monte Casino di tutta la sua discendenza che doveva essere nel mondo, e per tal effetto ivi anche dipinte rimiransi le quattro parti del Mondo»²⁷⁸. Più tardi, sulla caratura inventiva e narrativa della raffigurazione, sulla sua coerenza d'azione, nessuno ha detto meglio di De Dominicis, il quale eleva l'opera di Solimena nella cupola di Donalbina alla classe del «poema eroico», intriso di «decorose azioni»:

«Questa al parer mio è la più bell'opera di Solimena, o almeno delle migliori, che può dirsi un poema eroico, sì per li belli episodj che vi sono, come per gli ottimi ed eccellenti ritrovati; per lo brio del colore, per l'ottimo disegno, componimento magnifico, unità del soggetto, ed accordo del tutto, con mirabile espressione»²⁷⁹.

Ma in luogo delle allegorie delle quattro parti del mondo allora conosciuto in cui il verbo benedettino avrebbe dovuto spandersi, la committenza di De Mura, e in particolare la mente che ha pianificato l'iconografia per la volta dei Santi Severino e Sossio, sembra orientarsi verso una rappresentazione più corporea che figurata, così che il pittore attornia l'effigie del santo fondatore con le masse compatte delle figure monacali e principesche

²⁷⁶ È noto che in un'epistola Gregorio Magno ammonisce Sereno vescovo di Marsiglia perché quest'ultimo aveva fatto togliere le immagini dalla propria diocesi: «Si devono impiegare le immagini nelle chiese, in modo che coloro che sono analfabeti possano almeno leggere guardando sulle pareti quello che non possono leggere nei libri». Cito dall'edizione italiana di FREEDBERG [1989] 2009, p. 249.

²⁷⁷ Vedi *supra*.

²⁷⁸ PARRINO 1725, p. 145. Per l'impresa solimenesca in Donalbina cfr. PAVONE 1990; PAVONE 1991.

²⁷⁹ DE DOMINICI 1742-45, III (1745), p. 587. Al riguardo cfr. BOLOGNA 1958, pp. 83-84; PAVONE 1990, p. 203.

che si sarebbero fatti carico di quell'eredità spirituale. Eppure il tono declamatorio e magniloquente che ne deriva all'immagine e al suo protagonista sposa il garbo finanche solare, nell'insieme, della decorazione.

Questo carattere della pittura si conserva, pur adeguandosi alla narrazione, nelle altre storie dipinte nella volta. Nei due grandi spazi ovati al di sotto e al di sopra della scena apicale, e lunghi 40 palmi (poco più di 10 m), sono raffigurati due momenti dell'accoglienza cassinese di san Benedetto, i cui bozzetti sono a Capodimonte /figg. 74-75/²⁸⁰. Nell'ovato sull'ingresso della chiesa, l'Abate riceve la visita del re degli ostrogoti Totila seguito da gran corteggio /fig. 72/; in quello in prossimità dell'arco trionfale, lo stesso accoglie nell'Ordine i fanciulli Mauro e Placido accompagnati dai loro padri /fig. 73/: scena, quest'ultima, secondo De Dominicis condotta «con magnifico componimento di più figure che lo rendono maestoso, e decorosa la storia che rappresenta»²⁸¹. Al biografo napoletano, insomma, non dispiacevano i gruppi teatrali di figure demuriane riproposte con quella prassi di scuola e disinvoltura di mestiere: abbiamo commentato – a un grado ineguale, ma non perciò meno interessante, d'intelligenza e d'attitudine artistica – la differente opinione espressa dall'archivista di Montecassino Franchini a commento d'altri esiti del pittore sostanzialmente coevi e, *lato sensu*, consentanei dal punto di vista iconografico a quelli dei Santi Severino e Sossio esposti in queste righe. Alla scena dell'accoglienza cassinese del patriarca verso i discepoli Mauro e Placido, inoltre, Walter Vitzthum collegava un disegno preparatorio /fig. 76/, pur non poco diverso dall'affresco²⁸².

De Dominicis passa quindi alle parti più 'esterne' della volta, che chiama «centine», a evidenziarne, rispetto alla zona mediana della struttura, il più pronunciato inarcamento delle superfici per saldarsi all'imposta sulle pareti della navata.

In una delle due scene ai lati di quella centrale, larghe 30 palmi (circa 8 m), i cui bozzetti furono alienati dal Pio Monte nell'Ottocento²⁸³, è «il miracolo della scaturigine

²⁸⁰ Questi due bozzetti, insieme a quello con la *Visione di san Benedetto*, furono acquistati presso il Pio Monte dal Ministero della Pubblica Istruzione nel 1907: MORELLI 1910, p. 295; CECI 1933, p. 8, nn. 29-30 (dall'inventario Bardellino-Fischetti, dove sono citati genericamente come raffiguranti miracoli di san Benedetto, ma con la precisazione che i corrispondenti affreschi ai Santi Severino e Sossio si trovano «in piedi» e «alla testa del quadro grande della lamia»); GAZZARA 2008, pp. 172-173, nn. 29-30; N. Spinosa in MUSEO NAZIONALE DI CAPODIMONTE 2010, pp. 53-54, nn. 50b-c. Per il bozzetto con *San Benedetto che accoglie Totila* cfr., da ultimo, la scheda in WINTER PARK 2016, pp. 124-125, n. 16.

²⁸¹ DE DOMINICIS 1742-45, III (1745), pp. 698-699.

²⁸² W. Vitzthum in NAPOLI 1966, pp. 30-31, n. 43, fig. 33.

²⁸³ Se ne ignora l'attuale ubicazione, probabilmente collezioni private: CECI 1933, p. 12, nn. 107-

dell'acqua viva in soccorso del popolo, operato da Dio a preghiera del santo padre [*De aqua quam in montis vertice ex petra produxit*]²⁸⁴, ed in questo quadro l'idea è molto bella, essendovi belle figure, massimamente di donne che sono graziosissime» /fig. 77/²⁸⁵. E se ivi il biografo dovè 'invaghirsi' in modo particolare della fiera e 'graziosa' popolana al centro in primo piano, col vistoso copricapo a strisce e l'otre ben in vista, nondimeno in questa raffigurazione egli addita un singolare difetto, attinente alla scala della tavolozza: «ed è che il sasso ed una nuvola che l'è dipinta dietro hanno quasi la stessa tinta gialla, che non fa bell'accordo con maestrevole contrapposto di chiaroscuro /fig. 79/»²⁸⁶; la qual cosa, invece, il biografo doveva scorgere senz'altro nelle pieghe 'statuarie', solcate d'ombre, dei panni che vestono la stentorea figura di san Benedetto. Eppure qui s'insinua il dubbio che la notazione possa tradire un piccolo, disorganico (e nemmeno ben verificabile nei fatti) indizio di come De Dominici, finanche inconsciamente, finisca per richiamare il pittore sui rischi di quello sgravio cromatico che lo stava scostando dalla lezione matura di Solimena, ovvero da certa serratezza struttiva e definente, persino tra le toppe di fondale, propria del chiaroscuro: il cui «contrapposto» vien detto, forse non per nulla, «maestrevole»²⁸⁷. Comunque sia, in questa scena dell'acqua che sgorga dalla rupe, a me pare memorabile soprattutto la coppia d'uomini a dissetarsi sull'estrema destra /fig. 78/, dove il popolano seduto, mezzo nudo e mezzo in stracci, qual retaggio d'innumeri mendichi nella capitale, è anche un omaggio alla tradizione recente dei grandi napoletani, dal giovane Solimena a Luca Giordano. Ed ecco, secondo me, un brano in cui il costume d'accademia incontra, ravvivandosi, un'altra proposta, meridiana, e più intrisa d'aria e d'umanità vere e vibranti: poco importa se provenienti dal naturale o dalla miglior pittura.

L'altra, simmetrica scena «rappresenta quando il santo predicò a' popoli di Monte Casino e fece cadere gl'idoli col suono della divina parola; ed in questo quadro vi sono delle figure bellissime ed espressive»²⁸⁸. L'episodio è quello che Gregorio Magno narra in

108 (dall'inventario Bardellino-Fischetti, come raffiguranti miracoli di san Benedetto); GAZZARA 2008, p. 174, nn. 96-97.

²⁸⁴ Gregorio Magno, *Dialoghi*, libro II, capitolo 5.

²⁸⁵ DE DOMINICI 1742-45, III (1745), p. 699.

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ Al riguardo cfr. PAVONE 1997, pp. 184-185: «Già nelle opere di Palazzo Reale, ma soprattutto nel ciclo dei Santi Severino e Sossio la trasformazione del linguaggio demuriano appare del tutto compiuta, e tale da provocare reazioni nello stesso biografo, che [...] tenta di individuare 'errori' nella scena di *San Benedetto che fa scaturire l'acqua*, dovuti piuttosto al suo metro di giudizio, ancora legato alla classificazione chiaroscurale di stampo solimeniano».

²⁸⁸ DE DOMINICI 1742-45, III (1745), p. 699.

coda al capitolo ottavo, riferendosi al momento dell'arrivo di san Benedetto a Cassino, dove si venerava Apollo, il cui culto il patriarca estirpò, e nel luogo del cui tempio si eressero oratori dedicati a San Martino e a San Giovanni²⁸⁹. Nell'affresco De Dominicis premia l'intonazione emotiva e patetica dei partecipanti, vecchi, donne e bambini, sbigottiti per il rovesciamento del simulacro pagano sortito da san Benedetto, ammantato di nero e fattosi roccia per quel popolo or convertito. Il gesto evangelizzante della mano destra del patriarca, stagliata contro il bianco rosato di una nube, è un perfetto esercizio volumetrico di dosaggio chiaroscurale ottenuto a fresco; e mezze ma generose figure d'uomini calvi o inturbantati sono sistemate, da una consumata regia, in punti altrimenti malagevoli della composizione /figg. 80-81/.

Nelle quattro scene prossime agli angoli della volta /figg. 82-83, 85, 88/ si raffigurano – continuiamo con De Dominicis²⁹⁰, adducendovi i *tituli* da Gregorio Magno – «il miracoloso soccorso del grano, venuto in tempo che ne avea gran penuria il monastero [di Montecassino]» (*De ducentis farinae modiis famis tempore ante cellam inventis*)²⁹¹; il miracolo di Benedetto che «ancor fanciullo torna intero il crivello di creta rotto dalla nutrice» (*De capisterio fracto et solidato*)²⁹²; «il santo padre che ordina al corbo di prendere il pane e portarlo, acciocché non sia mangiato da alcuno, e il corbo sta in atto ritroso, perché il pane era avvelenato dal maligno prete, che si vede sbigottire all'atto ripugnante del corbo» (*De infecto per venenum pane per corvum longius proiecto*)²⁹³; e infine «la cucina incendiata dal demonio, e soccorsa e liberata dal santo padre con la sola sua benedizione, alla quale virtù fugge il demonio» (*De phantastico coquinae incendio*)²⁹⁴.

Per tre di queste quattro raffigurazioni (la prima citata e le ultime due) esistono al Pio Monte della Misericordia i notevoli bozzetti²⁹⁵: i quali permettono – anche meglio dei

²⁸⁹ GREGORIO MAGNO 2010, I, p. 141.

²⁹⁰ DE DOMINICI 1742-45, III (1745), p. 699.

²⁹¹ Gregorio Magno, *Dialoghi*, libro II, capitolo 21.

²⁹² Ivi, libro II, capitolo 1.

²⁹³ Ivi, libro II, capitolo 8.

²⁹⁴ Ivi, libro II, capitolo 10.

²⁹⁵ CAUSA 1970, p. 112, nn. 108-110. Nell'inventario Bardellino-Fischetti, pubblicato da CECI 1933, pp. 6-14, sono elencate quattro macchie, d'uguali misure (cm 74x111, all'incirca corrispondenti ai palmi 3x4 indicati nel documento), relative ai miracoli di san Benedetto affrescati nella volta dei Santi Severino e Sossio. Soltanto in un caso (CECI 1933, p. 7 n. 22) gli estensori precisano il soggetto («San Benedetto che smorza l'incendio»). La macchia segnalata come non più appartenente al Pio Monte, in quanto venduta ad Aniello Somma (CECI 1933, p. 7, n. 21, e nota 8), va identificata, per esclusione, con quella raffigurante il miracolo del crivello rotto dalla nutrice di san Benedetto. Cfr. anche GAZZARA 2008, pp. 172-176, nn. 21-22, 83-84, e note 51-52, 84, che

corrispondenti affreschi, del resto offerti al colpo d'occhio e schiariti dalla calce – d'apprezzare la maniera demuriana intorno al 1736, con certa sua tessitura coloristica, certa solidità di forma e d'impianto, eppure vivacizzata nel porre il racconto. C'è una retorica di gesti e posture: soppesata e insieme resa umana. Abbiamo appena visto come De Dominici, quanto alla ricerca d'affetti, si concentri sullo smarrimento, alla punizione di san Benedetto, del malevolo monaco Fiorenzo, che si ritrae umiliato a quasi fugge dalla scena /fig. 84/. Nell'approvvigionamento del grano, ancora, è come se san Benedetto dirigesse al lavoro un trio di tipi d'accademia, ognuno dei quali diversamente còlto all'atto, anche muscolare, d'issare o spostare i pesanti sacchi di farina /fig. 89/. Nel far domare l'incendio divampato in cucina, poi, il pittore adatta a perfezione la sua indole inventiva al clima 'fantastico' dell'episodio tramandato da Gregorio, e il gesto di san Benedetto è d'antologia del miracolo a teatro, mentre tutt'intorno prevale la concitazione, di rumore popolare, per rovesciare otri d'acqua sulle fiamme /figg. 86-87/.

Infine, tornando in chiesa, nei restanti quattro spazi della volta, quelli peraltro dai contorni più irregolari e meno atti a ospitare racconti, De Mura pausa la densità dello spartito con una serie di fraseggi lievi, inserendo in tali «squarci» – come li dice De Dominici, che con questa sola parola ne coglie bene la nota di pure e aeree aperture – «angeloni e puttini con varii geroglifici del santo padre [Benedetto]»²⁹⁶: sorta d'intervalli riposanti nel gran concerto della volta /figg. 90, 92, 94, 96/. Così che con naturalezza mi trovo a dichiarare, quand'anche immeritadamente, il debito contratto verso una delle intuizioni interpretative più fini e insieme passionali di Raffaello Causa, il quale seppe leggere l'arte di De Mura, tra l'altro, con una sensibilità d'ordine musicale²⁹⁷. Che del resto a questi quattro 'passetti' si affidasse, nell'articolazione della volta, un ruolo meramente decorativo e disimpegnante – nobilitato, al più, dagli attributi pastorali di san Benedetto –, lo prova al meglio la grisaglia in cui furono studiati, come appare nei bozzetti al Pio Monte della Misericordia²⁹⁸: pertanto s'era preventivato uno stacco dal colore, che tuttavia, poi, non ebbe compimento all'affrescare /figg. 91, 93, 95, 97/.

Restando ovviamente sul piano della distribuzione del ciclo, l'elemento di maggior novità rispetto alla decorazione cui aveva atteso Corenzio risiede nell'aver ora dilatato il

aggiunge il 1845 quale data della vendita al signor Somma.

²⁹⁶ DE DOMINICI 1742-45, III (1745), p. 699.

²⁹⁷ CAUSA 1970, pp. 73-74.

²⁹⁸ Ivi, pp. 112-113, nn. 111-114.

protagonismo del fondatore san Benedetto, alla cui gloria è consacrata l'intera volta. Le figure dei cotitolari del tempio, san Severino apostolo del Norico e san Sossio di Miseno, martire compagno di san Gennaro a Pozzuoli, santi le cui storie nel precedente assetto erano raffigurate nella volta lateralmente a quelle di san Benedetto, furono allocate da De Mura, come da contratto, negli spicchi laterali del lunettone di controfacciata, fiancheggianti la finestra nel sommo del frontespizio interno, dove le cita correttamente De Dominicis /figg. 99-100/. Delle loro effigie esistono i bozzetti al Pio Monte della Misericordia /figg. 101-102/²⁹⁹. Sono figure isolate e grandi, atteggiate tra loro in tipico e speculare contrapposto, e cui si dà una visibilità nuova, pur salvaguardando di esse l'assoluta organicità col ciclo della volta. Al riguardo di questa inclusione, è indicativo, per esempio, che nel passo di De Dominicis sinora seguito nel dettaglio le figure in parola dei Santi Severino e Sossio precedano i quattro «squarci» riempitivi e ornamentali di cui si è detto, e coi quali allo scrittore parve logico di concludere l'esposizione del complesso pittorico del soffitto.

La cupola di San Giuseppe 'delle Ruffe'

Scoperta con clamore la volta per i padri benedettino-cassinesi nella primavera del 1740, De Mura primeggiava viepiù in città, con opportunità d'impiego le più assidue, e ormai provenienti pure dell'esterno del Regno. A Napoli, intanto, molte erano le chiese bisognose di restauri, il più delle volte occasioni per attuare generali rinnovi decorativi. Non si contavano, infatti, le fabbriche religiose danneggiate seriamente dalle scosse di terremoto nel 1731 e nell'anno seguente; e tra queste v'era pure la chiesa di San Giuseppe dei Ruffi «di dame moniche»³⁰⁰, che vivevano sotto la regola di sant'Agostino.

Qui De Mura lavorò alla cupola³⁰¹. Dipinse nella calotta la *Gloria di san Giuseppe*

²⁹⁹ PAVONE 2014, in uno studio sull'iconografia di san Sossio, ha notato che il bozzetto al Pio Monte, in genere ritenuto raffigurante *Santo Stefano protomartire* (CECI 1933, p. 13, n. 155; CAUSA 1970, p. 113, n. 117; GAZZARA 2008, p. 175, n. 138), spetta in realtà all'affresco con *San Sossio* nella controfacciata dei Santi Severino e Sossio. Lo stesso vale per il bozzetto *en pendant*, in cui a lungo si è visto un *Santo vescovo*, ma che in realtà è relativo al *San Severino* parimenti per la facciata interna della chiesa a uno dei lati del finestrone. Cfr. N. Spinosa in NAPOLI 1979-80, I, p. 194.

³⁰⁰ RELAZIONE TERREMOTO 1732, p.n.n.

³⁰¹ DI SPIRITO 2011.

accolto in Paradiso dalla Trinità Celeste /figg. 103-106/, predisponendo inoltre, tra le finestre del tamburo, un ciclo di tele con *Putti* in monocromo. I tempi d'esecuzione di quest'opera ruotano attorno, anzi, più correttamente, stanno alle estremità del periodo torinese di De Mura (1741-43). Infatti, a incrociare il referto dedominiciano coi dati archivistici già delle case reali di Napoli e di Torino – questi ultimi relativi alla preparazione del viaggio e al trasferimento stesso dell'artista, sia per l'andata sia per il rientro –, risulta che i ponteggi in San Giuseppe dei Ruffi furono gli ultimi da cui De Mura scese per recarsi a Torino, e i primi su cui risalì una volta tornato a Napoli. Ma vediamo come, procedendo per ordine.

De Dominici scrive che l'artista, licenziata l'opera a fresco nei Santi Severino e Sossio,

«incominciò quella non men grande della cupola di San Giuseppe detto de' Ruffi, per tal famiglia che eresse la chiesa e 'l monistero per nobilissime dame, ove al solito modo delle cupole dipinse il Paradiso con santi e sante, e varii angeloni con bella gloria che portano avanti la Santissima Triade il glorioso patriarca Giuseppe: ma nel mentre che stava per terminarla gli sopraggiunse l'impegno del Re di Sardegna, il quale voleva che in tutti i modi andasse a dipinger a Turino varie stanze del suo reale palazzo»³⁰².

Il sovrano di cui si parla è Carlo Emanuele III di Savoia, lungamente sul trono di Sardegna, dal 1730 al 1773. De Dominici continua dicendo che, a onta dell'interessamento di tanto committente, «non si poté Francesco risolvere così presto ad accettar tale invito, trattenuto dal nostro clementissimo re Carlo [di Borbone], che altre opere pensava fargli dipingere»³⁰³, dopo quelle appena realizzate, cioè, nei gabinetti dell'Alcova e nella Prima Anticamera del Palazzo Reale di Napoli, tra il 1737 e il '38, per le nozze tra il sovrano e Maria Amalia di Sassonia. La preferenza della corte sabauda per i pittori napoletani, d'altro canto, non costituiva affatto una novità, e ancora recente era il ricordo di Solimena, indicato nel 1720 da Filippo Juvarra. Re Carlo Emanuele, che s'era già servito di Corrado Giaquinto, puntava ora con decisione su De Mura, e la Real Casa sabauda emetteva, sin dal marzo-aprile del 1738, pagamenti in lire all'indirizzo del maestro per le spese di

³⁰² DE DOMINICI 1742-45, III (1745), p. 699.

³⁰³ *Ibidem.*

spostamento verso Torino; ulteriori sovvenzioni giungevano, poi, tra il 1740 e il '41³⁰⁴, a spingere ad allontanarsi da Napoli un indaffaratissimo De Mura, d'altronde padrone ormai del panorama pittorico in patria, ma non meno voglioso d'accettare la chiamata alla corte del Savoia.

Almeno dal settembre del 1738, intanto, c'era la «real licencia» di Carlo di Borbone³⁰⁵, ch  non era il caso, da re a re, di mancare di compiacere oltremodo al monarca sabauda, il quale aveva fatto per missiva le sue «premurose istanze» perch  il pittore partisse e lo raggiungesse in Piemonte: fosse pure soltanto – ed   sfumatura significativa, a leggere attentamente De Dominicis – «per quella volta»³⁰⁶. Ai primi di luglio del 1741 (comunque entro la prima decade del mese) De Mura giungeva finalmente nella capitale dello Stato sabauda, con la moglie e l'aiutante «Mella»³⁰⁷, quest'ultimo da identificare nel fido Giuseppe Mele, gi  al séguito del maestro a Montecassino (e il cui nome appare in un paio di polizze relative alla cupola maggiore di San Nicola alla Carit  e come testimone a uno degli accordi notarili tra De Mura e i benedettini dei Santi Severino e Sossio)³⁰⁸.   stato scritto con immagine efficace «che il viaggio fu una fuga da Napoli, compiuto dal De Mura nella piena calura estiva e rinunciando a completare la decorazione della cupola di San Giuseppe dei Ruffi»³⁰⁹. A Torino sarebbe stata un'accoglienza onorifica e «cara», e presto il ricevente Carlo Emanuele avrebbe accompagnato il pittore negli appartamenti reali, «in quelle stanze destinate al suo virtuoso pennello»³¹⁰. Eppure l  erano giorni di lutto: ma vagheggiando quel che il napoletano avrebbe dipinto per lui, ci s'immagina come il sovrano provasse a risollevarsi dalla recentissima dipartita della terza moglie, Teresa Elisabetta di Lorena, sorella minore di Francesco Stefano di Lorena (allora Francesco II granduca di Toscana), sposata da Carlo Emanuele nel 1737, e morta il 3 luglio 1741, dopo aver partorito un secondo figlio maschio, Benedetto Maurizio, cui and  il ducato del Chiabrese³¹¹.

  valsa la pena di rammentare questa circostanza funebre, del resto, visto che lo stesso

³⁰⁴ GRISERI 1962, pp. 27-28; D'ALESSIO 1993, p. 73. Da ultimo, cfr. SPERANZA 2016, pp. 143-145.

³⁰⁵ SCHIPA 1902, p. 111; D'ALESSIO 1993, p. 73.

³⁰⁶ DE DOMINICIS 1742-45, III (1745), p. 699.

³⁰⁷ Come dalla lezione che compare nei documenti radunati da Baudi di Vesme: *SCHEDE VESME* 1963-82, II (1966), p. 411.

³⁰⁸ Cfr. *supra*.

³⁰⁹ D'ALESSIO 1993, pp. 73-74 (per la citazione, p. 73).

³¹⁰ DE DOMINICIS 1742-45, III (1745), p. 700.

³¹¹ CARUTTI 1859, I, p. 171.

De Mura, con l'arte propria, di lì a giorni, a ore, ebbe modo d'omaggiare il ricordo della defunta regina. Lo fece – e ignoro se il fatto sia mai stato notato prima d'ora – disegnando una *Carità*, figura afflitta, l'atteggiamento meditabondo e il gomito poggiato a un'urna, e coi tre bimbi pure mesti, per illustrare l'*incipit* dell'orazione in morte di Teresa Elisabetta, pronunciata nella Cattedrale di Torino, l'8 agosto 1741, da Giuseppe Filippo Porporato vescovo di Saluzzo, e prelado domestico di Sua Santità³¹². L'incisione, contrassegnata dalla scritta «Don Francesco Demora invenit», rispecchia il tema del discorso commemorativo, principiato dal motto neo-testamentario «Charitas nunquam excidit»³¹³, e incentrato, per l'appunto, sulla natura immortale della carità, dell'amore, della bontà d'animo, doti declamate a elogio della scomparsa regina di Sardegna.

Quanto in quell'anno e mezzo De Mura fece in Piemonte, o promise di fare poi e d'inviare lì, è un capitolo ragguardevole e lustro della pittura napoletana del Settecento e della sua fortuna 'internazionale': peraltro in un centro, quello sabauda, cosmopolita, aperto e ricettivo, e frequentato da artisti di varia provenienza (soprattutto Roma, Venezia, appunto Napoli). Questo capitolo però non attiene, volutamente, agli scopi e agli orizzonti del presente lavoro di tesi, per le ragioni che ho tentato di richiamare nell'introduzione.

Nel gennaio del 1743 De Mura, col «garzone pittore Mella», si apprestava a rincasare³¹⁴. De Dominici con coerenza ricuce questo frangente della biografia dell'artista, l'indomani della lunga parentesi torinese, al modo seguente:

«Con grandissimo contento degli amatori fu inteso l'arrivo in Napoli del nostro Francesco, ed a gara concorsero i cari amici a visitarlo; ma il contento maggiore fu delle nobili monache di San Giuseppe de' Ruffi, per gran desiderio che avevano di veder terminata la cupola di loro chiesa, e, fattogli premurosi impegni, videro in pochi giorni terminato sì gran lavoro, ch'egli (come si disse) avea lasciato imperfetto di poche ritocature; ed al suo solito ne fu lodato da ogni cetto di persone, ma più dall'intelligenti dell'arte pittorica, laonde ne restarono appagate 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»³¹⁵.

³¹² ORAZIONE 1741, p. 3.

³¹³ Prima Lettera ai Corinzi, 13, 8.

³¹⁴ D'ALESSIO 1993, p. 75.

³¹⁵ DE DOMINICI 1742-45, III (1745), pp. 702-703.

Si sente che lo scrittore è parte in causa. Egli dice di De Mura ma, tra le righe, pure di sé: perché non è dubbio che, tra gli amatori e gli amici rallegrati di tale rimpatrio, ci fosse pure De Dominici, cui urgeva d'altronde raccogliere, per il suo obiettivo biografico, le informazioni sull'operato piemontese del maestro. Quest'ultimo, poi, e in breve tempo, provvide a togliere l'incomodo alle monache di San Giuseppe dei Ruffi, chiesa dove aveva lasciato aperto il cantiere nel 1741, perfezionando ora a secco la pittura nella calotta, e ottenendo i soliti consensi alla pubblicazione dell'opera. Dopo aver atteso non poco, però, le committenti da ultimo potevano pregiarsene, tanto più che presso di loro, a detta di De Dominici, era già conservato un dipinto d'un De Mura giovane ma appena resosi autonomo: e ora il gran cimento della cupola, per mano di un pittore frattanto asceso alla fama, sembrava concretare tra le monache una commendevole continuità di scelte figurative³¹⁶.

Non abbiamo, al momento, particolari motivi per dubitare della ricostruzione di De Dominici, in specie perché sugli affreschi demuriani in San Giuseppe dei Ruffi, restaurati nel 2009-10, non si dispone ancora di una buona, specifica documentazione d'archivio, capace eventualmente di circostanziare o d'integrare le parole del biografo.

È nota tuttavia una polizza di pagamento per il pittore Romualdo Formosa, allievo e collaboratore di De Mura, e da quest'ultimo con ogni probabilità lasciato sul cantiere napoletano alla sua andata a Torino³¹⁷. Si tratta di un acconto, pagato nel settembre del 1741 da donna Maria Vincenza Caracciolo, su quaranta ducati, «giusto e convenuto prezzo di otto Angeloni di chiaro oscuro da dipingersi dal medesimo Odoardo [*sic*]³¹⁸ sopra a tela [...] per li 8 angoli della cupola della loro chiesa di San Giuseppe de' Ruffi sita in questa città di Napoli»³¹⁹: laddove per «li 8 angoli della cupola» s'intendono, come su accennato,

³¹⁶ Il quadro di De Mura ricordato dal biografo in San Giuseppe dei Ruffi non è stato mai rintracciato: cfr. D. Campanelli in DE DOMINICI ed. 2003-2014, parte II, tomo II (2008), p. 1336 nota 426.

³¹⁷ RIZZO 1996, p. 58.

³¹⁸ Per «Romualdo».

³¹⁹ Cfr. RIZZO 1996, p. 76, doc. II (ASBN, Banco di Santa Maria del Popolo, giornale di cassa, matr. 1173, p. 233, 26 settembre 1741, partita di 20 ducati). Questa, tuttavia, una più verosimile e fedele trascrizione del documento: «A donna Maria Vincenza Caracciolo docati venti, e per essa a don Romualdo Formosa pittore, e sono a conto delli docati 40, per il giusto e convenuto prezzo di otto Angeloni di chiaro oscuro da dipingersi dal medesimo Odoardo [*sic*] sopra a tela che deve serivere [*sic*] per li 8 angoli della cupola della loro chiesa di San Giuseppe de' Ruffi sita in questa città di Napoli, con patto che quelli, finiti per il tempo convenuto, si debbano vedere e rivedere da don Ferdinando Sanfelice regio ingegnere, et essendoci difetto o mancanza, debba quelli rifare detto Romualdo a sue proprie spese; con altra dichiarazione che tutte le spese ci vorranno per

gli intervalli parietali tra le finestre del tamburo /figg. 109-110/.

Per dipingere questi putti, pensati eretti e a figura intera, come d'altronde consigliavano di fare l'altezza del tamburo e il conseguente formato oblungo degli otto spazi, si adottava la modalità della grisaglia, la quale all'epoca, più che occhieggiare a un richiamo al classicismo, ben rifletteva una scelta d'eleganza, riservando a quei partiti a margine un meditato disimpegno dai colori: esplosi nella calotta appena affrescata, e non meno ricoprenti, a intarsi e commessi policromi di marmi, le superfici sottostanti della crociera. Nel caso di specie, per giunta, la tecnica monocromatica recuperava un recente passato decorativo, e ne reinterpretava il motivo volgendolo in pittura. Da un documento inedito riguardante alcune spese di fabbrica in San Giuseppe dei Ruffi, infatti, si apprende che «dentro ala cupola» v'erano «8 statue di stucco», le quali venivano «sfabricate», insieme ai frontespizi dei finestroni³²⁰, per dieci ducati, in lavori di spicconatura e di riparazione provvisoria realizzati nel 1734-35, ed evidentemente resisi necessari dopo i terremoti del 1731-32. Così che, al commettere a De Mura la nuova decorazione della cupola, la

fattura di detti Angioloni, come sono tela, colori et altro, anco la portatura in detta chiesa e mettitura in detti angoli di detta cupola, et ogn'altro ci bisognasse, debba andare a spesa e carico del detto Romualdo. A lui contanti, con sua firma».

³²⁰ ASN, *Corporazioni religiose soppresse*, busta 4932. Si tratta di varie carte, non numerate, e datate tra il 1734 e il '35. In particolare in un computo di spese (*Nota per servizio della cupola*) si annotano vari interventi operati alla cupola: «Im.primis si sono spondellati 2 pondelle [*sic*] del vico di Porta Carrese, d. 1.2.10; per tirature di 4 correje e posti inn.opera dentro alla cupola per l'anito serrato, d. 10; per tiratura di 6 borde e posti inn.opra a detto anito, d. 6; si sono sagliute tutte le tavole da dentro al monastero sopra alla cupola per il detto anito, d. 2.2.10; per avere lovate [*sic*] 8 vetriate dalli fenestroni della cupola, e si sono squagliati tutti li ferri; è stato necessario di fare l'anito a tutti li fenestroni, e si sono scesi tutti li ferri dentro al cammariello della priora, e tutte le vetriate si sono posti [*sic*] dentro al cammariello di Maria Reginalta, d. 10; per avere dentro ala cupola sfrabricate 8 statue di stucco e sfrabricate 8 frondespie a' 8 fenestroni, d. 10; per avere scippato l'astrico a.cielo della cupola di riammito [?] palmi 39, e fatti pezzi di astrico e calati al piano del'astrico, d. 28; per avere lovate 15 correje della traviatura dello astrico, e lovato la tela del zuffitto, e calate le dette correje e la tela sopra al'astrico del core, d. 15; [parziale] d. 83.0 / [riporto] d. 83; per avere sfrabricati li 2 cornicioni come da fora così da dentro, d. 8; per avere sfrabricato il tammuro della cupola di alteza palmi 34 e di girata da fora palmi 160 di grosseza palmi 4½, d. 50; per avere lovato il chirchio della cupola e portato sopra al'astrico del core di ferro, di poil [*sic*] calato abbasso al chiostro, d. 2; si sono spondellate 11 pondelle ali fenestroni della cupola, e si sono mesi sopra al'astrico, d. 0.2.10; per avere calato tutto il torreno della sfrabricatura del tamuro sudetto con le manganelle ala parte di Donnaregina, e portato fora alo larco della chiesa, e si sono scelte e annetate tutte le pietre a porta e portati sopra ali pasciaturu [*sic*], d. 25; si è lovato tutto il tavolato che si è fatto dentro ala cupola, e lovate 4 correje e tutti l'armacio di lignami e le tavole, e portati sopra al'astrico del core, d. 6; per avere calate 15 travi e 6 coreje dala Via di Donna Regina, e portati dentro ala chiesa per fare [...] al'archi macciori, d. 8; si sono posti 3 pondelle ala lamia della crada vicino alo core, d. 1.10; per avere scoperto l'astrico nuovo del passiciaturo, e si è minato tutto il torreno abasso al ciardino, d. 4; [parziale] d. 186.4 / [riporto] d. 186.4; per avere fatte 4 prove dentro ala chiesa, e fatte 4 pezze di astrico sopra, d. 2. [totale] d. 188.4».

grisaglia, con la sua prerogativa di finzione della plastica, dovè apparire come la soluzione più logica per gli angeli tra le finestre, in pratica un obbligo piacevole, tanto per la committenza quanto per le maestranze all'opera.

Formosa lavorava di certo dietro le invenzioni del maestro, come prova peraltro il compenso non eccelso, assicurando tuttavia un'ottima qualità alle figure. N'era d'altronde garante, assente De Mura, Ferdinando Sanfelice, al quale le monache si affidavano per la supervisione all'esecuzione delle tele, com'è precisato nella succitata polizza di banco del 1741 (e al quale più tardi, nel 1746, furono commissionati i disegni delle spalliere maiolicate nel refettorio del monastero, ciclo documentato e studiato da Vincenzo Rizzo)³²¹. Ma il coinvolgimento di Sanfelice nella qualificazione della cupola potrebbe anche aver avuto una maggior consistenza in sede di progetto: penso appena – ma nessun appiglio documentario mi soccorre – alla suggestione di riferire all'architetto l'idea della balaustrata dipinta che corre, finemente disegnata e mossa, tra piedritti ornati e balaustrini, lungo la base d'imposta della calotta. Il recente restauro ha permesso di appurare che questo finto 'arredo', ora ben apprezzabile, e non studiato da De Mura nei due bozzetti al Pio Monte /figg. 107-108/³²², è stato eseguito con una 'pontata', vale a dire con una singola stesura d'intonaco³²³. La balaustrata dipinta media sapientemente tra il consesso di santi affrescato nella calotta e l'alta struttura del tamburo; e insieme, soprattutto, incrementa l'effetto illusivo e di sfondamento dello spazio verso il cielo, secondo l'accorgimento scenografico e prospettico della loggia-ballatoio, tanto meglio perché la 'ringhiera' è coperta qua e là dalle nubi su cui si svolge, in modo così più aereo, l'ingresso di san Giuseppe nel Paradiso.

Di nuovo ai Santi Severino e Sossio: la silloge dei Papi

Torniamo nei Santi Severino e Sossio. All'altezza del 1740, l'enorme opera della volta, dal ripristino strutturale alla qualificazione pittorica, dovè finire per assurgere – *pars pro*

³²¹ RIZZO 1996.

³²² CECI 1933, p. 13, nn. 153-154; CAUSA 1970, p. 113, nn. 115-116; GAZZARA 2008, p. 175, nn. 136-137. SPINOSA 2003, p. 209, riferisce dell'esistenza, nella collezione di Peter Moores a Compton Verney in Inghilterra, di una terza tela preparatoria per gli affreschi della cupola di San Giuseppe dei Ruffi.

³²³ Cfr. la scheda tecnica di restauro che segue a DI SPIRITO 2011.

toto, e non senza ragione – a uno dei momenti di rinascita storica per questa chiesa, e in quanto tale da tramandare nella memoria. Se infatti l’iscrizione nel portale (da sempre ben visibile) ricorda il tempio restaurato nel 1736³²⁴, cioè, di fatto, quando esso fu reintegrato della copertura e quando ne partì la commessa della nuova decorazione a fresco, val qui la pena di segnalare una seconda iscrizione (sinora tralasciata, mi pare, nell’eruzione epigrafica e periegetica partenopea), datata 1740 e fatta apporre dalla comunità monastica nella facciata interna, proprio in mezzo ai *Santi Severino e Sossio* dipinti da De Mura /fig. 111/: vi si commemora stavolta la rifazione – di sana pianta, e, a tale data, includente gli affreschi – della struttura voltata, pericolante solo pochi anni prima. Pienamente integrata nell’ornato circostante, la scritta, dipinta anch’essa e vergata a caratteri dorati, recita infatti così: HUIUSCE TEMPLI / FORNICEM / PRÆGRANDI PONDERE JAM DEHISCENTEM / EX INTEGRO REFECERUNT / ABBAS ET MONACHI / MEN[SE] APRILIS A[NNO] D[OMINI] MDCCXXXX.

Ma l’impresa di De Mura non s’era conclusa col capolavoro della volta. La perduta decorazione seicentesca non era stata ancora risarcita, meglio rimpiazzata, del tutto. Oltre che la volta – come s’è ricordato prima coll’Engenio Caracciolo – Corenzio aveva infatti dipinto, con ogni probabilità sempre a fresco, trenta effigie di pontefici «d’incontro la chiesa». Di lì a qualche anno, quando ce ne fu la disponibilità, la committenza incaricò De Mura di rifare da par suo le figure dei pontefici – delle quali si deve presumere la coincidenza d’identità storica con la preesistente silloge corenziana –, ottenendo trenta tele da montare tra le finestre che si aprono sul cornicione, nel registro superiore dell’unica navata, compresavi la facciata interna (al ritmo d’una coppia per ogni finestra), e dunque lungo tre lati del grande vaso /fig. 112/. Chiudeva questo secondo intervento di De Mura, ancora per la controfacciata, la grande tela con la *Cena in casa del Fariseo* /fig. 115/, che il maestro firmò, apponendovi la data del 1746, da collocare sopra la porta.

De Dominici non fece in tempo a dar contezza della prosecuzione dell’impresa ai Santi Severino e Sossio, giacché, lo s’immagina, salvo l’appena più tardo dipinto da sovrapporta or detto, dovè vedere la serie di tele che usciva dallo studio del maestro all’incirca quando andava in stampa il terzo tomo della sua opera biografica. Da gran tempo, infatti, la cronologia della serie dei papi demuriani è ancorata (o, meglio, fa perno attorno) al 1745,

³²⁴ L’iscrizione recita: D. O. M. / AC SANCTIS SEVERINO ET SOSIO / TEMPLUM HOC DICATUM / ANNO THEOGONIÆ MDXXXVIII / RESTAURATUM AN[NO] MDCCXXXVI. La riporta, per esempio, SIGISMONDO 1788-89, II (1788), p. 69.

nel tempo dell'abate Giulio Andrea de Palma, in virtù della ben nota documentazione sulla chiesa benedettina pubblicata, sin dal secondo Ottocento, da Nunzio Federico Faraglia³²⁵. A questo riferimento si è più recentemente aggiunto un paio di polizze di pagamento, tra cui quella a saldo, risalente al 25 maggio 1746 /docc. 35-36/³²⁶.

Delle carte rese note da Faraglia c'interessa la rendicontazione dei lavori per «la fabrica e rimodernatione» della chiesa, afferente al periodo compreso tra il 1744 e il 1748 /doc. 37/. Se ci si sforza mentalmente di superare il livello asfittico del computo, il documento può ancora restituire lo spaccato fabbrile e corale di un cantiere tra i più ambiziosi nell'ornamento chiesastico della Napoli a quell'epoca. Limitiamoci alla navata: quando l'interno mutava ulteriormente e radicalmente pelle, la sistemazione delle tele coi *Pontefici* di De Mura completava, sotto il profilo figurativo, il rivestimento delle pareti, compresi i frontespizi delle cappelle. Ai piperni a vista nelle membrature si sostituivano stucchi, strati d'oro e incrostazioni marmoree. Ci si procurava intanto il materiale «per fare» (nel senso forse di riparare, o ridefinire) «gli 14 fenestroni della navata» (ché della loro apertura s'era già parlato, sembra non banalmente, al tempo dell'intervento di Corenzio nel 1609, come scrive sempre l'Engenio Caracciolo). Giuseppe Scarola, appartenente a un'affermata famiglia napoletana di maestri stuccatori, veniva pagato mille ducati «per la stuccatura della sola navata grande». A un tal «mastro Andrea faligname» si davano 145 ducati «per tutto lo becco del cornicione grande, baccellone sopra il finestrone, telari de' 30 Pontefici e quello di sopra la porta, e la cornice de' triangoli de' verdi antichi [cioè degli sguanci degli archi delle cappelle, da foderare col marmo], et altre sue fatighe». Il decoratore Domenico Galieta buscava 130 ducati «per la sua pittura a fresco di tutta la navata», da intendersi limitata ai partiti d'ornato. Quanto a De Mura, 1800 ducati erano «per la pittura de' 30 Pontefici posti nella nostra navata grande», e 515 «per lo quadro fatto sopra la porta grande della chiesa». A un altro pittore, forse un aiutante del maestro, si pagavano 3 ducati e mezzo «per avere fatte alcune giunte d'aria alli fianchi de' pontefici» (operazione, quest'ultima, dal significato invero non perfettamente chiaro); e mentre ai garzoni

³²⁵ FARAGLIA 1878, p. 250 (per De Mura). Lo studioso riporta le parti più salienti della *Nota della spesa fatta per l'abbellimento della chiesa di San Severino, cominciata a luglio del'anno 1744 e finita ad aprile 1748, sotto il governo del reverendissimo padre abate don Giulio de Palma* (ASN, *Corporazioni religiose soppresse*, busta 1795, cc. 150r e ss.).

³²⁶ RIZZO 1978, p. 110, doc. X (ASBN, Banco del Santissimo Salvatore, giornale di cassa, matr. 1133, c. 199r, 16 marzo 1745, partita di 179 ducati, 4 tari, 19 grana); RIZZO 1979a, p. 228, doc. 10 (ASBN, Banco della Pietà, giornale di cassa, c.n.n., 25 maggio 1746, partita di 1000 ducati).

dell'artista («alli giovani di Muro») si concedeva una mancia («buone mani») di poco più di 5 ducati, i «fachini per condurre detti quadri» dalla bottega alla chiesa racimolavano all'incirca 2 ducati e mezzo. Il pagamento di gran lunga più oneroso, ovviamente, era quello destinato al marmoraro, Domenico Troccoli, che incassava ben 6800 ducati «per lo lavoro di marmo della navata grande della chiesa».

La complicata accessibilità, anche fotografica, del ciclo demuriano dei *Pontefici*, del resto pensato per vigilare dall'alto, non soltanto grava sulle condizioni conservative delle tele, difatti tutt'altro che buone, ma sembra aver fortemente limitato l'interesse degli studiosi, i quali l'hanno per lo più trascurato; né disponiamo, a parte qualche rara eccezione /figg. 113-114/, di una campagna fotografica utile alle ricerche e a una più adeguata conoscenza in merito.

I trenta *Papi* sono identificati da scritte, parimenti dipinte a piè di figura (e che si dà per scontato siano originali, nulla a ciò osteggiando), e su basi variamente scorciate in prospettiva. Alcuni di essi sono stati elevati alla santità. Iniziando dalla fine della parete sinistra, e procedendo in senso antiorario, eccone la successione (a ogni nome si fanno seguire tra parentesi le diciture nelle lezioni come ci appaiono dalle tele): Benedetto I (S. Benedictus I), Gregorio I (S. Gregorius Magnus), Bonifacio IV (S. Bonifacius IV), Adeodato II (S. Adeodatus II), Agatone (S. Aghato), Gregorio II (S. Gregorius II), Stefano III (S. Stephanus III), Stefano IV (S. Stephanus IV), Pasquale I (S. Paschalis I), Gregorio IV (S. Gregorius IV), Leone V (S. Leo V), Zaccaria (S. Zacharias), Giovanni IX (S. Ioannes IX), Leone IX (S. Leo IX), Gregorio V (Gregorius V), Silvestro II (Silvester II), Leone IX (S. Leo IX), Stefano X (S. Stephanus X), Gregorio VII (S. Gregorius VII), Vittore III (B. Victor III), Urbano II (B. Urbanus II), Paquale II (S. Paschalis II), Gelasio II (S. Gelasius II), Callisto II (Calistus II), Anastasio IV (Anastasius IV), Adriano IV (Adrianus IV), Innocenzo IV (Innocentius IV), Clemente VI (Clemens VI), Urbano V (S. Urbanus V), Gregorio VIII (Gregorius VIII). Ogni lettore si sarà accorto dell'anomala ripetizione di Leone IX, il cui nome compare in effetti sotto due figure distinte (come rilevò, e sembra esser stato l'unico, l'attento Gennaro Aspreno Galante nel 1872, senza però porsi il problema di tal irregolarità), e peraltro affrontate; chi, poi, ha familiare la cronotassi pontificale d'epoca medioevale avrà notato, in aggiunta, talune incongruenze nel susseguirsi diacronico.

Nelle carte d'archivio e nella periegesi napoletana, ove la serie vi sia menzionata, si

afferma che si tratta di pontefici tutti appartenenti alla ‘religione’ benedettina: e in definitiva era su quest’ovvio, quanto potente, criterio d’auto-riconoscimento che l’Ordine basava la commessa, riattualizzando non meno una strategia figurativa, come visto, all’insegna della tradizione. Oltre alla fama dura a perire delle pitture di Corenzio, è verosimile che anche il mancato mutamento, tra impianto e rapporti spaziali, della configurazione architettonica cinquecentesca avesse favorito, finalmente, questa tendenza alla replica dei temi, i quali pure venivano svecchiati nella modernità della pittura e nel circostante impreziosirsi delle superfici. Tuttavia occorre rilevare che, altrettanto comprensibilmente, se quello della provenienza dalla fila dell’Ordo Sancti Benedicti fu certo il precipuo ‘requisito’ storico-religioso nella cretomazia delle tre decine di papi ai Santi Severino e Sossio, esso, a rigore, non sembra essere stato l’unico: v’erano altre occasioni di militanza, ovvero di vicinanza storico-politica, che accampavano parimenti diritti alla celebrazione e alla devozione da parte dei padri della congregazione cassinese.

Ma una considerazione, a questo punto, pare doverosa per evitare d’imboccare un vicolo cieco. V’è in chi scrive, cioè, l’assoluta consapevolezza che una trattazione di storia dell’arte quale la presente – cui pure premono, e programmaticamente ove possibile, i presupposti di cultura e l’orientamento espresso di conseguenza della committenza – non può trasformarsi, neppure nell’economia di una digressione, in un saggio d’erudizione storico-ecclesiastica inerente ai nessi, nei secoli, tra papato e ordine benedettino, in particolare secondo quanto suggerito dalla serie napoletana di successori petriani in discorso. Come minimo me ne mancherebbero le competenze, persino in un tentativo d’ottica compilativa. Ciò nonostante, le ‘intestazioni’ recate da ciascun pontefice offrono un’occasione non indifferente per gettare qualche lume, a monte, su quei legami storici, e, a valle, su questo misconosciuto ciclo pittorico. Dunque restando come sul pelo dell’acqua, ed essenzialmente col *Dizionario* ottocentesco di Gaetano Moroni sott’occhio (comprese le fonti da quest’autore compulsate)³²⁷, si stila di séguito e alla bisogna questo sintetichissimo resoconto, il cui eventuale tono anodino e un po’ burocratico il lettore esigente vorrà perdonarmi.

Nella quasi totalità i pontefici raffigurati indossarono dapprima l’abito benedettino, a iniziare da Benedetto I (574-578), il primo d’altronde a portare il nome del santo di Norcia sul soglio romano. Non per tutti, però, quest’appartenenza è dichiarata pianamente nelle

³²⁷ MORONI 1840-61.

fonti. La presenza fondamentale di san Gregorio Magno (590-605) non necessita delle benché minime delucidazioni. Adeodato II (672) si fece monaco benedettino in Sant'Erasmo sul Celio a Roma; sant'Agatone (678-682) in Sant'Ermete a Palermo. San Gregorio II (715-731), pure monaco benedettino, restaurò Montecassino distrutta dai Longobardi. San Pasquale I (817-824) e Gregorio IV (827-844) pure furono monaci benedettini, il primo in Santo Stefano a Roma, il secondo a Fossanova. Leone V (903) fu monaco benedettino. San Zaccaria (741-752), che nella nostra serie dovrebbe precedere Stefano III, ebbe grande importanza per l'Ordine, così come il suo nome è legatissimo a Montecassino: egli vi consacrò la restaurata abbazia, cui fece molti donativi e che mise sotto la protezione della Santa Sede; decretò la festa di san Benedetto e di santa Scolastica; vestì Carlomanno, lì ritiratosi a monacato, dell'abito clericale e gli diede la prima tonsura; tradusse i *Dialoghi* di Gregorio Magno per i monasteri greci. Giovanni IX (898-900) fu monaco benedettino. Quanto alla successiva figura identificata come Leone IX, s'ipotizza per essa, pur con estrema cautela, uno scambio, dovuto magari a fattori accidentali, con Leone VII (936-939), secondo Mabillon monaco benedettino, la cui cronologia sarebbe meglio compatibile con la sequenza a quest'altezza. Piegando per la controfacciata, segue Gregorio V (996-999), la cui presenza non è immediatamente spiegabile. Il successore Silvestro II (999-1003), francese, entrò nel monastero benedettino di San Geraldo ad Aurillac. A questo punto, al principio della parete destra, torna assai meglio Leone IX (1048-1054), secondo alcuni monaco benedettino. Stefano X (1057-1058) si fece monaco a Montecassino, divenendone poi abate. Vittore III (1086-1087), ossia Desiderio abate di Montecassino (dal 1058), fu un'altra personalità di rilievo cardinale per l'ordine benedettino e per la storia di quell'Abbazia, che sotto di lui rinacque splendidamente alla cultura e alle arti, crescendo anche nel potere temporale. Urbano II (1088-1099) si monacò nella Badia di Cava de' Tirreni, passando poi a Cluny, dove fu monaco pure Pasquale II (1099-1118). Gelasio II (1118-1119) fu monaco a Montecassino, e a lui successe Callisto II (1119-1124), monaco benedettino nel monastero di Faveriano nella diocesi di Béziers. Clemente VI (1342-1352) vestì l'abito benedettino nell'Abbazia di Chaise-Dieu nell'Auvergne. Urbano V (1362-1370) fu abate di Saint-Germain d'Auxerre e poi di San Vittore a Marsiglia.

Non è facile trovare una spiegazione chiara, e soprattutto univoca, di quelle che ci appaiono singolari quanto vistose incongruenze nella serie, riguardo cui, allo stato, non

sembra di poter andar oltre alcune blande congetture. Ma specialmente è degno di nota come i padri, nell'inoltrato Settecento, e tramite la magnificenza di tempi ormai non lontani dalla via del tramonto, si rifugiassero noncuranti in un passato remoto quale la lunga stagione, e d'oro, del monachesimo europeo; e ne perpetuassero il ricordo nell'autorità perenne della Santa Sede. A questa sorta di 'rievocazione' giovava, del resto, il carattere per così dire 'arcaico' di una sequela siffatta di effigi papali stanti e degne: le quali figure, pur variate nella posa e nei gesti, più che animare un teatro reciproco d'incroci, partecipano come a una processione solenne; e non già idealmente lungo le epoche in cui vissero, quanto alludendo a una specie d' 'annullamento' delle distanze cronologiche di quei loro uffici terreni, ovvero in una dimensione che fosse al fondo sempre attuale nell'*habitus* storico e culturale dell'Ordine.

Ora, se non va trascurato che il pittore s'era già provato in questa tipologia di qualificazione illustrativa nel registro sopraelevato di una navata, come stanno a ricordare le *Virtù* su tela tra le finestre di Donnaromita, occorre almeno sforzarsi di candidare qualche modello probante, immancabilmente a partire dal profilo tematico. C'è ragione di pensare, innanzitutto, che non restasse senza significato – né avrebbe potuto essere altrimenti – l'analogo ciclo dipinto da Luca Giordano nella chiesa abbaziale di Montecassino³²⁸: lì infatti, com'è descritto nelle guide settecentesche,

«ne' lati delle finestre dall'una e dall'altra parte *eranvi* dipinti venti sommi pontefici della religion benedettina. Alla dritta San Gregorio Magno, Sant'Adeodato, San Gregorio II, Santo Stefano piissimo III, San Pascale I, San Leone IV, San Sergio IV, San Gregorio VII, San Pascale II, San Celestino V. E a manca San Bonifacio piissimo IV, Sant'Agatone, San Zaccaria, Santo Stefano piissimo IV, San Gregorio piissimo V, San Leone piissimo V, San Leone piissimo IX, Sant'Urbano piissimo II, San Gelasio piissimo II e Sant'Urbano piissimo V»³²⁹.

Fatti salvi Sergio IV (1009-1012), che in effetti appartenne all'ordine benedettino, e Celestino V (1294), del quale forse si voleva rimarcare la pertinenza, in quanto fondatore, all'ordine dei Celestini, e al quale a Napoli era intitolato il complesso di San Pietro a

³²⁸ Per un regesto delle varie scene dipinte da Luca Giordano e dalla sua bottega a Montecassino, cfr. FERRARI, SCAVIZZI 2000, I, p. 385, cat. B29.

³²⁹ [DELLA MARRA] 1775, p. 106.

Maiella, i pontefici cassinesi or ricordati sono presenti fra i trenta dei Santi Severino e Sossio. Non solo quel nucleo basico doveva essere di riferimento: esso poté costituire un modello al quale, è appena ovvio, De Mura aveva la possibilità preferenziale d'aderire senza sforzi per conoscenza diretta e profonda, considerati i suoi recenti e cospicui trascorsi a Montecassino; nonché rappresentando Giordano un polo di cultura non prescindibile per il nostro artista, e senza contraddizione con l'alveo solimenesco di provenienza.

Dal punto di vista produttivo e materiale, poi, la 'sfilata' dei *Pontefici* demuriani ai Santi Severino e Sossio è episodio tra i più eloquenti e tangibili di un lavoro che oscilla – virtuosamente, grazie alla tenuta qualitativa – tra l'invenzione e la serialità, presupponendo che il modello d'accademia possa declinarsi via via, e una quantità di volte, tramite il gioco plurimo delle variazioni di posa e d'aspetto. In questa commissione io m'immagino De Mura, più che non altrove, poeta e cursore all'un tempo. E l'attività di bottega, è presto detto, dovè avere nella fattispecie un peso determinante. I cartoni si rovesciano e si diversificano per aggirare la ripetitività, pur nella disposizione relativamente statica e per forza paratattica delle figure – laddove nella volta il discorso pittorico si giostra sulla varietà del racconto e sulla subordinazione.

Inoltre i *Papi* di De Mura, ammantati alla sua maniera, e a guisa di personaggi illustri ed esemplari – chi nella santità, chi nell'attivismo *pro Ordine*, chi in ambo le cose –, stanno sul cornicione della nave dei Santi Severino e Sossio come sculture coronano la trabeazione di un portico o della facciata di un edificio; e con un portamento a mezzo tra il declamatorio e l'iconico. A condurre queste figure, pensate per esser viste dal basso, dipinte nello studio e poi riportate *in loco*, poté forse contribuire l'impressione d'esempi anche extra-napoletani, e di specifica caratura scultorea, effetto monumentale e articolazione d'insieme. Si pensi appena all'accrescimento che in tal senso poteva derivare all'artista dalla conoscenza, di prima mano, di cicli di statue come quelle del Colonnato di San Pietro o dell'*Apostolato* a San Giovanni in Laterano³³⁰, a dire dei maggiori. E una sosta di studio a Roma, poniamo nel 1743, di ritorno da Torino, può rientrare nel novero

³³⁰ La possibilità per De Mura di un aggiornamento alla situazione romana di primo Settecento, e sul versante della scultura, è aperta da CAUSA 2014, p. 32, in uno con la proposta d'avvicinare alla mano del pittore la figura senile e barbata nell'angolo a destra dell'affresco nella facciata interna del Gesù Nuovo, firmato da Solimena nel 1725; figura a sua volta accostata alla statua di *San Matteo*, di Camillo Rusconi, a San Giovanni in Laterano: laddove, si precisa, «la caratterizzazione pittorica del berninismo attuata dal De Mura risulta mediata dal precedente di Giordano».

delle ipotesi³³¹.

È forse nel segno di uno sviluppo formale non esattamente compreso, eppure abbozzato in termini non banali, che va letto un passo della *Guida*, edita nel 1834, dell'abate *ex benedettino-olivetano* Luigi d'Afflitto, il quale, nei Santi Severino e Sossio, non si capacitava di come si fosse sorvolato sulla differenza, a suo dire marcata, poco meno che irriducibile, tra l'affrescatura della volta e le tele coi *Pontefici*. Se infatti la prima serbava, e a ragione, la quintessenza dell'arte demuriana – al punto che, qualora «Francischiello la Mura non avesse fatte altre dipinture, basterebbero [queste] per eternare la sua memoria»³³² –, circa le seconde si perveniva alla conclusione seguente, la quale ha del singolare almeno quanto è affermata in modo deciso.

«Al di sotto delle descritte centine [della volta] sopra il cornicione si veggono in giro le maestose figure intere dipinte ad olio dei sommi Pontefici, tutti dell'ordine benedettino, al numero di trenta, differenti una dall'altra nell'atteggiamento e nella bella espressione dei volti, indicanti quasi il carattere di ciascuno, e questo è il solo avanzo ch'è rimasto nel vano della chiesa del pennello dell'immortale Belisario Corenzio, dopo il tremuoto del 1731, e vanno errati varj scrittori avendoli confusi colle dipinture del Mura, perché o hanno così scritto senza averle vedute, oppure, se le hanno osservate, non ne hanno conosciuta affatto la diversità delle tinte, e la maestà nei portamenti e nell'espressione delle dipinture del Belisario: essendo queste ad olio e non a fresco, senza niente dire di non aver letto, né punto né poco, le vite di questi due pittori, per conoscerne la verità»³³³.

Pare che la diversità dei supporti e delle tecniche dei dipinti abbia contribuito, in definitiva, a fuorviare D'Afflitto. Ma se non ci si accontenta di liquidare l'episodio come una comune svista, allora può darsi che questa specie di crepa fosse aperta pure dalla

³³¹ Un'idea del genere era formulata da ENGGASS 1964, p. 141, sia pur nel merito di un altro discorso: in rapporto cioè ai modi del pittore nell'*Assunzione della Vergine* alla Nunziatella (1750-51), e meglio nei relativi bozzetti su tela, in cui «ancora più che nell'affresco (dove i particolari tendono a fondersi con l'insieme) possiamo vedere come lo stile del De Mura sia diventato non soltanto più luminoso ed aggraziato, ma anche più scultoreo. Sotto il suo rococò c'è un incipiente classicismo [...]. Nel suo viaggio da Napoli a Torino e ritorno, il De Mura dev'esser passato per Roma, dove dominava la corrente classicheggiante, sotto la guida di pittori come Marco Benefial, Pierre Subleyras e Pompeo Batoni. Non bisogna inoltre dimenticare che i primi scavi sistematici di Ercolano ebbero inizio nel 1738 per ordine di Carlo III».

³³² D'AFFLITTO 1834, I, p. 235.

³³³ *Ibidem*.

percezione – non chiaramente intelligibile allo scrittore, che infatti si rifugia nel ‘vecchio’ e celebre Belisario – di una maniera ‘maestosa’, e afferente a una classica imponenza, per forze di cose meno decorativa, che l’artista aveva impresso ai suoi *Papi*: dopo aver magari osservato qualche esempio più antico, e trattone partito.

Napoli. La chiesa dei Santi Severino e Sossio

- Documenti

27) ANDN, Notaio Ignazio Parisi, 1736, cc. 17v-19v, 6 febbraio 1736:

Promissio faciendi operam lignaminum pro monasterio Sanctorum Severini et Sossii.
Promissio pro Joanne Grieco.

Die sexto mensis Februarii 1736, Neapoli.

Costituiti in presenza nostra Giovanni Grieco, mastro faligname, interveniente alle cose infrascritte per sé e suoi eredi e successori etc., da una parte;

et il reverendo padre don Ludovico Bonito, cellarario e procuratore del real monastero de' Santi Severino e Sossio dell'ordine di San Benedetto della congregazione cassinense di questa città (il quale primieramente have acconsentito in noi etc.), interveniente anche alle cose infrascritte come cellarario e procuratore ut supra, et in nome e parte di detto real monastero e suoi reverendi padri, e per l'istesso monastero etc., posterì e successori qualsisiano in perpetuum in quello, dall'altra parte;

dette parti, e ciascuna d'esse in detti respective nomi, sono venute tra di loro a convenzione, in vigor della quale il predetto mastro Giovanni Grieco spontaneamente in presenza nostra ha promesso e si è obligato, e promette e si obliga, fare e lavorare tutta l'incavallatura et ingenellatura dell'intiera covertura sopra la nave della chiesa di detto real monastero, con farci le correie aggiunte et addentate, che non sia meno di palmi diece ciascuna commessura, seu abbracciatura, di dette correie; et impernarle ciascuna d'esse con otto perni. E di più lavorare sopra dette correie due cavalli, et uno monachetto per ciascuna correia, della grossezza a proporzione, con dare la faccia di sopra lavorata e tirata a lenza; con lavorare due poze, attaccate a ciascuno monachetto, e poi ponervi le staffe di legname a due faccie, anche [c. 18r] impernate, e ponere due altre poze, seu catasti, a ciascuna incavallatura che piglia da dentro l'incosciatura della lamia, sino sotto la correia e cavallo. E detta ingenellatura debbia farsi lavorata a due faccie, che siano poi tutte le ginelle d'una grossezza, et inghiodarle a raggione di palmi tre di distanza una dall'altra. Il tutto in conformità del disegno in grande designato sopra il belvedere di detto monastero dal regio ingegniero signor don Giovan Battista Nauclerio, e secondo la sua direzione e con tutta la polizia nell'assetatura delle pedate, di modo tale che non si abbia bisogno di zeppe; et il ponte che bisognerà per la tiratura di tutto il legname bisognevole come di sopra, come anche la tiratura, scorsatura et accostatura di detto legname, si è convenuto che resti a carico, peso e spese di detto mastro Giovanni.

E questo per il convenuto e tra di loro stabilito prezzo, et a raggione di docati quattro e tarì 4 per ciascuna incavallatura et ingenellatura, restando però tenuto detto real monastero dare a detto mastro Giovanni tutto il legname, perni e chiodi per detto effetto necessarii, e l'uso anche delli muscelli et inserti et argani.

Di più il predetto mastro Giovanni spontaneamente in presenza nostra ha promesso e si è obligato, e promette e s'obliga, fatta che sarà detta incavallatura et ingenellatura, e collocata sopra la lamia di detta nave di chiesa, fare sopra l'istessa incavallatura il tavolato di tavole [c. 18v] di castagno, lavorate a due faccie et intraversate d'una eguale grossezza, et in ogni tavola farà l'ingarzo, e che venga ciascuna tavola con detto ingarzo d'una eguale

grossezza; con farci le fogliette, similmente a detta grossezza, e di larghezza oncie quattro, spannellate da uno estremo all'altro, e che siano situate et inchiodate distanti palmi due e mezzo una dall'altra; e ritrovandosi le tavole storte o attemmonate, le debbia troncarse a non meno di palmi tre l'una. E la tiratura et accostatura di dette tavole e fogliette si è convenuto che restino a carico, peso e spesa di detto mastro Giovanni. E di più farvi il cermine sopra, di legname di grossezza capace alla larghezza del monaco, e che sia lavorato circolare da sopra e piano da sotto.

E questo per il convenuto e tra di loro stabilito prezzo, et a ragione di grana tre e mezzo il palmo, da misurarsi dal detto regio ingegniero Nauclerio; con esser tenuto ancora detto real monastero darli tutte le tavole necessarie e chiodi per detto tavolato, fogliette e cermine, et anche li perni piccoli per detto cermine.

Et ha promesso e convenuto, e si è obligato, detto mastro Giovanni compire tutta detta opera per tutta la fine del mese di maggio venturo di questo corrente anno millesettecento trentasei. E che sia fatta con tutta polizia, come sopra, e d'ogni bontà e perfezzione, da starsene al giudizio e parere del detto regio ingegniero Nauclerio, e non altrimenti né d'altro modo.

[c. 19r] Et all'incontro detto reverendo padre don Ludovico in detto nome spontaneamente in presenza nostra ha promesso e si è obligato, e promette e s'obliga, dare e pagare qui in Napoli al predetto mastro Giovanni ut supra presente etc. li sudetti respective prezzi ut supra convenuti e stabiliti alle sudette respective ragioni, fatigando pagando. Con che però restino docati duecento di detti respective prezzi da pagarseli compita sarà l'intiera sudetta opera, e non altrimenti. Il tutto prompte, via exequativa e senza termine o dilazione alcuna. In pace etc.

Verum si è convenuto che, se detto mastro Giovanni non compisse di tutto punto l'intiera sudetta opera per la fine di maggio del corrente anno millesettecento trentasei, o vero quella non essendo fatta con tutta polizia e d'ogni bontà e perfezzione come sopra, in detti casi, et in ciascuno d'essi, sia lecito a detto real monastero farsi fare da altri qualsisia l'opera sudetta, a tutti danni, spese et interessi del predetto mastro Giovanni, de' quali danni etc., quia sic etc.

Et hanno promesso e convenuto dette parti, e ciascuna d'esse in detti respective nomi, per solenne stipulazione etc. una all'altra etc. in detti respective nomi, come sopra presenti etc., la sudetta presente convenzione, oblighi, promesse e patti sudetti, e tutte le cose predette etc., sempre etc. avere etc. rate etc., e non contravenirvi etc. per qualsisia ragione etc.

E per osservanza delle cose predette etc. dette parti, e ciascuna d'esse in detti respective nomi, spontaneamente hanno obligato sé stesse, e ciascuna d'esse in detti [c. 19v] respective nomi, et il predetto real monastero e suoi reverendi padri, e dell'istesso real monastero etc. e di esso mastro Giovanni respective posterì, eredi e successori etc., e beni tutti etc. presenti e futuri etc., una parte all'altra e l'altra all'una in detti respective nomi come sopra presenti etc., sub pœna et ad pœnam dupli etc., medietate etc., cum potestate capiendi etc., constitutione precarii etc., renuntiaverunt etc. et juraverunt etc., hoc est dictus Joannes tactis Scripturis petitusque [?] reverendus pater cellararius dicto nomine in pectore, more religiosorum. In cuius rei testimonium etc. nos autem etc., unde etc.

Præsentibus

Judice Gabriele Galdieri de Neapoli regio ad contractus,

domino don Mutio Nauclerio de Neapoli,

Rocco Jannuzzi terræ Sansæ et

Domenico Agnello Purpo de Neapoli.

28) ANDN, Notaio Ignazio Parisi, 1736, cc. 151r-152v, 17 maggio 1736:

Conventio inter dominum Franciscum de Muro et monasterium Sanctorum Severini et Sossii.

Die decimo septimo mensis Maii 1736, Neapoli.

Costituiti in presenza nostra il signor don Francesco di Muro di Napoli, interveniente alle cose infrascritte per sé e suoi eredi e successori etc., da una parte;

ed il reverendo padre don Ludovico Bonito, cellarario e procuratore del real monastero de' Santi Severino e Sossio dell'ordine di San Benedetto della congregazione cassinense di questa città (il quale primieramente have acconsentito in noi etc.), interveniente anche alle cose infrascritte come cellarario e procuratore ut supra, et in nome e parte di detto real monastero e suoi reverendi padri, e per l'istesso real monastero etc., posteri e successori etc., qualsisiano in perpetuum in quello, dall'altra parte;

dette parti, e ciascuna d'esse in detti respective nomi, sono venute tra di loro a convenzione, in vigor della quale detto signor don Francesco spontaneamente in presenza nostra ha promesso e si è obligato, a tutte sue spese e fatiche, dipingere lui a fresco l'intiera volta, seu lamia, della nave della chiesa di detto real monastero, come anche le due quinte a latere del finestrone grande sopra la porta grande di detta chiesa, con tutte quelle figure, quadri et altro, sicome vorranno li reverendi padri di detto real monastero, et a tenore ancora delli disegni che se li dovranno per parte di detti reverendi padri; quali dipinture debbiano essere fatte con vaghezza ed ogni perfetta qualità e bontà, e non altrimenti, e questo fra lo spazio d'anni due da oggi avanti numerandi, e [c. 151v] non mancare per qualsisia causa; per il convenuto e fra di loro stabilito prezzo di docati quattromila e quaranta; in conto de' quali esso signor don Francesco spontaneamente con giuramento in presenza nostra ha dichiarato e confessato haverne ricevuto et avuto da detto real monastero docati duemila e cento, cioè docati trecento d'essi per mezzo del Banco della Pietà con fede di credito in testa d'esso reverendo padre don Ludovico, e gl'altri docati mille et ottocento in denari contanti in più volte e partite; renunciants etc. exonerans etc.

E gl'altri docati mille novecento quaranta per saldo e complimento di detti docati quattromila e quaranta, intiero prezzo sudetto, esso reverendo padre don Ludovico in detto nome spontaneamente in presenza nostra ha promesso, et have obligato sé in detto nome, et il detto real monastero e suoi reverendi padri, intieramente etc. dare e pagare qui in Napoli a detto signor don Francesco presente etc. in questo modo, cioè docati novecento quaranta d'essi nel mese di maggio dell'entrante anno millesettecento trentasette, e gl'atri restanti docati mille nel mese di maggio dell'anno millesettecento trent'otto. E fra tanto senza veruno interesse, in pace etc., e non ostante qualsisia eccezzione etc., anco liquida, prevenzione etc., a' quali et ad ogn'altra eccezzione in contrario etc., e per reverendo padre don Ludovico in detto nome espressamente con giuramento in presenza nostra ha rinunziato etc. e promesso non servirsi etc. Il tutto prompte, via exequativa e senza termine o dilazione alcuna.

[c. 152r] Con dichiarazione che in detto prezzo vanno inclusi e compresi tutti li colori, anche di oltramarino, che occorrono per detta dipintura, e li pennelli, cartoni et ogn'altro bisognevole, eccetto che la tonica da farsi in detta lamia prima di dipingersi, et anche il farsi e rifarsi quante volte occorrerà il tavolato, seu andito, bisognevole per farsi detta dipintura; quale tonica e tavolato, seu andito, solamente resti a carico, peso e spesa di detto real monastero, e non altrimenti né d'altro modo.

E per ultimo esso signor don Francesco ha promesso e si è obligato, e promette e

s'obliga, dare e consignare in dono, e senza pagamento alcuno, a detto real monastero la macchia del quadro grande che dovrà farsi nel mezzo di detta lamia.

Et hanno promesso e convenuto dette parti, e ciascuna d'esse in detti respective nomi, per solenne stipulazione etc. una all'altra etc. in detti respective nomi ut supra presenti etc., la convenzione, oblihi, promesse e patti sudetti, e tutte le cose predette etc., sempre etc., avere etc. rate etc., e non contravenirvi etc. per qualsisia ragione etc.

E per osservanza delle cose predette etc. dette parti, e ciascuna d'esse in detti respective nomi, spontaneamente hanno obligato sé stesse, e ciascuna d'esse in detti respective nomi, et il predetto real monastero e suoi reverendi padri, e dell'istesso real monastero etc. e di esso signor don Francesco etc. respective posterì, eredi e successori etc., et beni tutti etc. presenti e futuri etc., una parte all'altra e l'altra all'una in detti respective nomi come sopra presenti etc., [c. 152v] sub pœna et ad pœnam dupli etc., medietate etc., cum potestate capiendi, constitutione precarii etc., renunciaverunt etc. et juraverunt etc., hoc est dictus dominus don Franciscus, tactis Scripturis, petitusque [?] reverendus pater cellararius dicto nomine in pectore, more religiosorum. In cuius rei testimonium etc. nos autem etc., unde etc.

Præsentibus

Judice Gabriele Galdieri de Neapoli regio ad contractus,
utriusque juris doctore domino don Francisco Maria Persico de Neapoli,
magnifico doctore Francisco de Florio de Neapoli,
magnifico Angelo Sale de Neapoli et
Rocco Jannuzzi terræ Sansæ.

29) Ivi, c. 151r (nei margini sinistro e inferiore della scrittura principale), 15 aprile 1737:

Die decimo quinto mensis Aprilis 1737, Neapoli.

Costituiti in presenza nostra l'introsritto signore don Francesco de Muro, interveniente alle cose infrascritte per sé e suoi eredi e successori etc., da una parte;

e l'introsritto reverendo padre don Ludovico Bonito, cellarario e procuratore dell'introsritto real monastero de' Santi Severino e Sossio (il quale primieramente have acconsentito in noi etc.), interveniente anche alle cose infrascritte in detto nome, et in nome e parte di detto introsritto real monastero e suoi reverendi padri, e per lo stesso monastero etc., e posterì e successori qualsisiano in perpetuum in quello, dall'altra parte;

dette parti, e ciascuna d'esse in detti respective nomi, spontaneamente con giuramento in presenza nostra hanno dichiarato e dichiarano che tutta la spesa quale occorrerà per le pitture d'ornamenti da farsi nell'introscritta volta seu lamia della nave dell'introscritta chiesa e nell'introscritte due quinte a latere del finestrone grande sopra la porta grande di detta chiesa, e dove caminaranno detti ornamenti, si debbia per intiera detta spesa fare dal detto real monastero; ben vero, però, il pittore che dovrà fare seu dipingere detti [c. 151v] ornamenti debbia eliggersi dal predetto signore don Francesco. Et così hanno dichiarato e fra di loro si è convenuto, e non altrimenti né d'altro modo.

E per osservanza delle cose predette etc. dette parti, e ciascuna d'esse in detti respective nomi, spontaneamente hanno obligato sé stesse, e ciascuna d'esse in detti respective nomi, et il predetto real monastero e suoi reverendi padri, e dell'istesso real monastero etc. e di esso don Francesco respective posterì, eredi e successori etc., e beni tutti etc. presenti e

futuri etc., una parte all'altra e l'altra all'una in detti respective nomi come sopra presenti, sub pœna et ad pœnam dupli etc., medietate etc., cum potestate capiendi etc., constitutione precarii etc., renuntiaverunt et juraverunt etc., hoc est dictus dominus Franciscus, tactis Scripturis, petitusque [?] reverendus pater cellararius dicto nomine in pectore, more religiosorum. In cuius rei testimonium etc. nos autem etc. unde etc.

Præsentibus

Judice Gabriele Galdieri de Neapoli regio ad contractus,
magnifico Rocco Jannuzzi terræ Sansæ,
magnifico Januario de Bellis de Neapoli et
magnifico Josepho Mele de Neapoli.

[c. 152r]

Si nota che, a' 16 maggio 1740, dall'introsritto reverendo padre don Ludovico Bonito, in nome e parte dell'introsritto real monastero de' Santi Severino e Sossio, con fede di credito in testa di esso reverendo padre don Ludovico, del Banco dello Spirito Santo, sono stati pagati ducati 600 all'introsritto signore don Francesco de Muro, a compimento dell'infrascritti ducati 4040, intiero prezzo dell'introscritta dipintura. E perciò ho fatto il presente notamento.

Notar Ignatio Parisi.

30) ANDN, Notaio Ignazio Parisi, 1739, cc. 556r-558v, 19 novembre 1739:

Conventio inter Augustinum Garzillo et regale monasterium Sanctorum Severini et Sossii.

Die decimo nono mensis Novembris 1739, Neapoli.

Costituiti in presenza nostra il magnifico Agostino Garzillo di Napoli, mastro battitore d'oro, interveniente alle cose infrascritte per sé e suoi eredi e successori etc., da una parte;

et il reverendo padre don Ludovico Bonito, cellarario e procuratore del regal monastero de' Santi Severino e Sossio dell'ordine di San Benedetto [c. 556v] della congregazione cassinense di questa città (il quale primieramente have acconsentito in noi etc.), interveniente anche alle cose infrascritte come cellarario e procuratore ut supra, et in nome e parte di detto regal monastero e suoi reverendi padri, e per lo stesso monastero etc. e posteri e successori qualsisiano in perpetuum in quello, dall'altra parte;

dette parti, e ciascuna d'esse in detti respective nomi, sono venute tra di loro a convenzione, in vigor della quale il predetto Agostino spontaneamente in presenza nostra ha promesso e si è obligato consignare a detto regal monastero, seu ad esso reverendo padre cellarario o a chi dal medesimo sarà destinato, tutta quella quantità d'oro fino, battuto all'uso romano in foglio, che bisognerà per indorare a mordente e lumeggiato tutto quello che sta nella lamia della nave maggiore della venerabile chiesa di detto regal monastero; quale oro debbia essere secondo la misura, qualità e colore della mostra per esso Agostino consignata a detto reverendo padre cellarario. Il tutto, però, per il tempo, prezzo, e del modo e con li patti ut infra, cioè:

Primieramente che la consegna di detto oro debba per detto Agostino principiarsi a fare nel primo del mese di gennaio dell'entrante anno millesettecento quaranta, con [c. 557r] che detta prima consegna non sia meno di quaranta migliara; e poi interpellatamente, senza

intermissione, continuare la consegna sudetta, e quella compire per tutta la fine del mese di febraro dello stesso entrante anno millesettecento quaranta, e non mancare o cessare per qualsisia ragione, occasione e causa.

Di più, che la qualità di detto oro non debba esser meno di ventitré carate, e che sia saldo e non rappezzato, e della misura e colore secondo la sudetta mostra. Con esser lecito a detto monastero, e per esso al predetto reverendo padre cellarario, sempre e quando vorrà, una o più volte, far fare il saggio di detto oro, con prendere uno o più centinara, ad elezione di esso padre cellarario, da quella partita, seu partite, di detto oro che per esso Agostino si consegnerà ut supra, a fine di vedersi se sia detto oro delle sudette ventitré carate, e della qualità e colore secondo detta mostra; e, non essendo tale, si debbia restituire a detto Agostino, il quale sia tenuto e debba consignare l'altro di detta carata ut supra convenuta, e della qualità e colore similmente come sopra.

E questo per il convenuto e tra di loro stabilito prezzo, et a ragione di docati otto e grana 35 il migliaro di detto oro, in conto del quale predetto prezzo esso Agostino spontaneamente, con giuramento, [c. 557v] in presenza nostra ha dichiarato e confessato averne ricevuto et avuto dal predetto regal monastero, e per esso dal predetto reverendo padre don Ludovico in detto nome, docati duecento in questo modo, cioè docati cento d'essi de contanti, e gl'altri restanti docati cento per mezzo del Banco del Sacro Monte de' Poveri, con fede di credito in testa del signor don Scipione Francesco Sorrentino, girata ad esso reverendo padre don Ludovico, con causa per altri tanti, e da esso reverendo padre don Ludovico al predetto Agostino, per la causa sudetta, renunciants etc. exonerans etc.

Et il di più, seu il complimento, di detto prezzo, esso reverendo padre don Ludovico in detto nome spontaneamente in presenza nostra ha promesso e si è obligato interamente dare e pagare qui in Napoli al predetto Agostino presente etc., consignando pagando. Con che però debbano restare in potere di detto regal monastero docati cento di detto restante prezzo, quali docati cento debbano a detto Agostino pagarsi compita sarà la consegna di tutto detto oro. Il tutto prompte, via exequativa e senza termine o dilazione alcuna. In pace etc.

Del qual prezzo etc. dette parti, e ciascuna d'esse in detti respective nomi, spontaneamente in presenza nostra se ne sono ad invicem chiamate e chiamano ben contente etc. E dove forse detto oro valesse più, o meno, del prezzo sudetto, tutto detto [c. 558r] di più, o meno etc., a qualsisia summa ascendente etc., le medeme parti sudette, e ciascuna d'esse in detti respective nomi, similmente ad invicem se l'hanno rilasciato e donato per titolo di donazione irrevocabile tra vivi, et quod dicta donatio etc. renuntiantes etc.

E si è convenuto che, mancando esso Agostino dalla puntuale consegna di detto oro nel termine e del modo ut supra, o vero non essendo detto oro della carata, misura, qualità, bontà e colore similmente come sopra, et a tenore della sudetta mostra, in detti casi, et in ciascuno d'essi (senza pregiudizio di astringere detto Agostino all'osservanza di quanto di sopra ha promesso, e che nel presente istromento si contiene, e non altrimenti né d'altro modo), sia lecito a detto regal monastero, a sua elezione e libera volontà, comprarsi e farsi consignare detto oro da altri qualsisia mastri battitori d'oro, a qualsisia maggior prezzo, a tutti danni, spese et interessi del predetto Agostino etc.; de' quali danni etc., quia sic etc.

Et hanno promesso e convenuto dette parti, e ciascuna d'esse in detti respective nomi, per solenne stipulazione, la sudetta presente convenzione e tutte le cose predette etc., sempre etc. avere etc. rate etc., e non contravenirvi etc. per qualsisia ragione etc.

E per osservanza delle cose predette etc. dette parti, e ciascuna d'esse [c. 558v] in detti respective nomi, spontaneamente hanno obligate sé stesse, e ciascuna d'esse in detti

respective nomi, et il predetto regal monastero etc., e dell'istesso regal monastero etc. e di esso Agostino respective posterì, eredi e successori etc., e beni tutti etc. presenti e futuri etc., una parte all'altra e l'altra all'una in detti respective nomi come sopra presenti etc., sub pœna et ad pœnam dupli etc., medietate etc., cum potestate capiendi etc., constitutione precarii etc., renuntiaverunt etc. et juraverunt etc., hoc est dictus Augustinus, tactis Scripturis, petitusque [?] reverendus cellararius dicto nomine in pectore, more religiosorum. In cuius rei testimonium etc. nos autem etc., unde etc.

Præsentibus

Judice Gabriele Galdieri de Neapoli regio ad contractus,
magnifico domino Rocco Doyno de Neapoli,
doctore domino don Francesco de Florio de Neapoli et
magnifico Rocco Jannuzzi terræ Sansæ.

31) ANDN, Notaio Ignazio Parisi, 1740, cc. 3r-4v, 2 gennaio 1740:

Conventio inter Vitum Caiazza et regale monasterium Sanctorum Severini et Sossii.

Die secundo mensis Januarii 1740, Neapoli.

Costituiti in presenza nostra il magnifico Vito Caiazza di questa città di Napoli, mastro indoratore, interveniente alle cose infrascritte per sé e suoi eredi e successori etc., da una parte;

et il reverendo padre don Ludovico Bonito, cellarario e procuratore del regal monastero de' Santi Severino e Sossio di questa medesima città, il [c. 3v] quale primieramente have acconsentito in noi etc., interveniente anche alle cose infrascritte come cellarario e procuratore ut supra, et in nome e parte di detto regal monastero, e per lo stesso monastero etc. e posterì e successori qualsisiano in perpetuum in quello, dall'altra parte;

dette parti, e ciascuna d'esse in detti rispettive nomi, sono venute tra di loro a convenzione, in vigor della quale il predetto magnifico Vito spontaneamente in presenza nostra ha promesso e si è obligato, e promette e s'obliga, a tutte sue spese e fatiche, anche di lavoranti (eccetto però l'oro, quale se li dovrà dare e consignare da detto regal monastero), indorare tutte le cornici et ogn'altro che sarà di bisogno indorare, così a mordente in piangia come a lume, nella lamia della nave maggiore della venerabile chiesa di detto regal monastero. E ciò ad ogn'ordine et a disposizione di detto reverendo padre cellarario, e non altrimenti.

E questo per il convenuto e tra di loro stabilito prezzo, cioè rispetto all'indoratura a mordente in piangia, a ragione di carlini ventinove per ciascuno migliaro d'oro che si ponerà in opera, habito riguardo all'apparecchio per detto magnifico Vito fatto sopra le cornici, dove si dovrà ponere detto oro; il quale apparecchio non è con semplice mordente, ma è ingessato con tre mani di gesso, e poi rattato, sopra del quale si dovrà dare il mordente al numero di cinque mani, affinché l'oro si [c. 4r] mantenghi più lucido, né muti il colore; et a rispetto dell'indoratura a lume, alla ragione di carlini diecesette per ponitura in opera tantum di ciascuno migliaro d'oro, atteso il mordente e la ponitura del mordente per detto oro a lume si dovrà ponere dal pittore, et a conto del medemo. Quale predetto respective convenuto prezzo, a dette respective ragioni ut supra, esso reverendo padre don Ludovico in detto nome spontaneamente in presenza nostra ha promesso, et detto regal monastero have obligato et obliga dare e pagare qui in Napoli al predetto magnifico Vito

presente etc., faticando pagando, in pace etc. Il tutto prompte, via exequativa e senza termine o dilazione alcuna.

E si è convenuto che, mancando detto magnifico Vito di ponere detto oro ut supra ad ogn'ordine et a disposizione del detto reverendo padre don Ludovico, in questo caso sia lecito a detto regal monastero far fare detta indoratura da altro qualsisia maestro, a qualsisia maggior prezzo, a tutti danni, spese et interessi dello stesso magnifico Vito, de' quali danni etc., quia sic etc.

Et hanno promesso e convenuto dette parti, e ciascuna d'esse in detti respective nomi, per solenne stipulazione etc., una all'altra etc. in detti respective nomi, come sopra presenti etc., la sudetta presente convenzione e tutte le cose predette etc., sempre etc. avere etc. rate etc., e non contravernirvi etc. per qualsisia ragione etc.

[c. 4v] E per osservanza delle cose predette etc. dette parti, e ciascuna d'esse in detti respective nomi, spontaneamente hanno obligato sé stesse, e ciascuna d'esse in detti respective nomi, et il predetto regal monastero etc., e dell'istesso monastero etc. e di esso magnifico Vito respective posteri, eredi e successori etc., e beni tutti etc. presenti e futuri etc., una parte all'altra e l'altra all'una in detti respective nomi, come sopra presenti etc., sub pœna et ad pœnam dupli etc., medietate etc., cum potestate capiendi etc., constitutione precarii etc., renunciaverunt etc. et juraverunt etc., hoc est dictus magnificus Vitus, tactis Scripturis, petitusque [?] reverendus pater cellararius dicto nomine in pectore, more religiosorum. In cuius rei testimonium etc. nos autem etc., unde etc.

Præsentibus

Judice Gabriele Galdieri de Neapoli regio ad contractus,
domino don Rocco Doyno de Neapoli,
magnifico Rocco Jannuzzi terræ Sansæ et
Josepho Galdanigha Placentiæ.

32) ASBN, Banco della Pietà, giornale di cassa, matr. 1743, c.n.n., 1° giugno 1737, partita di 300 ducati:

A padre don Ludovico Bonito docati trecento, e per esso a don Francesco di Muro a compimento di docati 2100, atteso l'altri docati 1800 per detto compimento l'ha ricevuti contanti in più volte e partite, e detti docati 2100 sono a conto di docati 4040, convenuti ed assicurati pagarseli per la dipintura di tutta la lamia della loro chiesa, nel modo e forma, e colli patti e dichiarazioni, che si contengono nell'istrumento stipulato a' 17 maggio 1736 per mano di notare Ignazio Parise di Napoli, al quale si rimette; di modo che resta a conseguire, per saldo di detti docati 4040, altri docati 1940, et in detto prezzo va inclusa anco la dipintura delle due quinte a latere del fenestrone grande sopra la porta della loro chiesa. Con sua firma.

33) ASBN, Banco di San Giacomo, giornale di cassa, matr. 915, pp. 258-259, 21 agosto 1739, partita di 400 ducati:

A don Ludovico Bonito docati quattrocento, e per esso a don Francesco de Muro, glieli paga a nome e parte del suo monastero de' Santi Severino e Sossio, a compimento di docati 3440, atteso gli altri docati 3040 gli àve ricevuti in questo modo, cioè: nel mese di maggio 1736 docati 300 di essi per mezzo del Banco della Pietà, con fede di credito in testa sua; ed

altri docati 1800 de contanti in più volte e partite, come dall'infrascritto [*corretto su istrumento*], dico infrascritto istrumento; e gli restanti altri docati 940 nel mese di giugno 1737 per mezzo del Banco [p. 259] del Salvatore, con altra fede di credito in testa sua. E detti docati 3440 sono a conto de' docati 4040 convenuti ed apparati pagarsili per la dipintura a fresco di tutta la lamia della nave della loro chiesa, e delle due quinte a latere del finestrone grande sopra la porta grande di detta chiesa, nel modo e forma, e con i patti e dichiarazioni, che si contengono nell'istrumento stipulato a' 17 del sudetto mese di maggio 1736 per mano di notar Ignazio Parise di Napoli, al quale se refere; di modo che resta a conseguire altri docati 600 per compimento di detti convenuti ed apparati docati 4040, e non altro, e così se refere. E per esso a Domenico Tartorsini [?] per altritanti.

34) ASBN, Banco dello Spirito Santo, giornale di cassa, cc. 74v-75r, 1° settembre 1740, partita di 600 ducati:

A Ludovico Bonito docati seicento, e per esso a don Francesco de Muro, glieli paga in nome e parte del real monastero de' Santi Severino e Sossio dell'ordine di San Benedetto della congregazione cassinese di questa città, a complimento di docati 4040, atteso gl'altri per detto complimento l'ave ricevuti in questo modo, cioè: nel mese di maggio 1736 docati 300 d'essi per [il] Banco [della] Pietà, con fede di credito in testa sua; ed altri docati 1800 de contanti in più volte e partite, come dall'istromento; altri docati 940 nel mese di giugno 1737 per il Banco del Salvatore, con altra fede di credito in testa sua; e li restanti docati 400 per il Banco di San Giacomo nel dì 14 agosto 1739, con altra fede di credito similmente in testa sua. E tutti detti docati 4040 in total sodisfazione e pagamento dell'intiero prezzo che fu convenuto e stabilito pagarseli dal loro monastero per la dipintura a fresco che detto don Francesco s'obligò fare, a tutte sue spese e fatiche (siccome poi già àve fatta e compita), dell'intiera volta, seu lamia, della nave della chiesa de' Santi Severino e Sossio, e dalle [*sic*] due quinte a latere del finestrone grande sopra la porta grande di detta chiesa, nel modo e forma, e con li patti e dichiarazioni, che si contengono nell'istromento stipulato a' 17 maggio 1736 per notar Ignazio Parise di Napoli, al quale se refere. E siccome al presente si vede già fatta e compita dal medesimo don Francesco, il quale resta intieramente ed a pieno sodisfatto e pagato da detto monastero per causa della sudetta dipintura ut supra per esso don Francesco fatta, e suo intiero prezzo; né resta il medesimo a conseguire altro, restando detto monastero quietato, libero ed assoluto dal detto don Francesco per causa della sudetta dipintura [c. 75r] e dell'intiero sudetto suo prezzo; però li pagassimo notato prima sarà il presente pagamento nella margine del sudetto istromento, del che ne stassimo a fede del detto notar Ignazio se refere. Si fa fede per notar Ignazio Parise di Napoli aver notato il sudetto pagamento nella margine del sudetto istromento stipulato per mano sua a detto dì 17 maggio 1736, al quale se refere. E per esso ad Andrea de Berardinis per altritanti.

35) ASBN, Banco del Santissimo Salvatore, giornale di cassa, c. 199r, matr. 1133, 16 marzo 1745, partita di 179 ducati, 4 tarì, 19 grana:

Al padre abbate don Giulio Andrea de Palma docati centosettantanove, tarì 4.19, e per esso a don Francesco de Muro, disse esserno a compimento di docati ottocento, atteso il restante li ha ricevuto a' 22 settembre 1744 in altre polise e contanti; e detti docati 800

sono in conto di docati milleottocento, prezzo convenuto di trenta quadri di Pontefici del loro ordine cassinese che deve di suo pennello dipingere nella loro chiesa di San Severino, restanto a suo conto e spesa il metterci le tele, dandoli il monastero le telara; sicché resta solo a conseguire altri docati 1000. E con sua firma a lui contanti, notata fede a' 22 settembre 1744 (edito in RIZZO 1978, p. 110, doc. X).

36) ASBN, Banco della Pietà, giornale di cassa, 25 maggio 1746, partita di 1000 ducati:

Al padre don Andrea Protonobilissimo cellarario docati mille, e per lui a don Francesco di Muro, e sono a saldo e final pagamento di docati 1800, intiero convenuto prezzo delli 30 quadri in tela fatti nella loro chiesa di San Severino, rappresentanti gli 30 Pontefici di lo [*sic*] religione, atteso gli altri docati 800 li riceve con partite del Banco del Salvatore notata fede sotto il primo settembre 1744, in testa del padre don Giulio de Palma loro abbate; onde con detto final pagamento resta per intiero sodisfatto in tutto, e per la pittura e tele, né deve altro conseguire. E per esso a Gennaro [?] Oliva per altritanti (edito, parzialmente, in RIZZO 1979a, p. 228, doc. 10).

37) ASN, Corporazioni religiose soppresse, busta 1795, cc. 152v-155r:

Esito fatto per la fabrica e rimodernatione della chiesa di San Severino, cominciata a luglio 1744 e finita in aprile 1748.

A mastro Giovanni Grieco per la prova e mostra si fece di una cappella con levare li piperni, d. 22;

- per compra di legname per l'àneto alla navata di borde, girelle et altro, d. 120;
- per fune per detto aneto cantara 5, a ducati 11, d. 55;
- per un paio di rote ferrate per lo carro per trasportare li piperni, d. 4.40;
- per giornate di pipernieri 120, a grana 40, per tagliare e levare li detti, d. 48;
- per giornate di manipoli 400, a grana 22, per calare li detti et altro, d. 90;
- per giornate di maestri fabricatori numero 30, a grana 35, d. 10.50;
- per zeppe di ferro per tagliare li piperni, d. 1.75;
- per la licensa di cacciare fuori li detti, d. 0.50;
- per carrette numero 56 per calare gli piperni dati alle nostre case del Mercato, d. 16.80;
- per pezzi d'astrico comprati, d. 13;
- per spaccatoni numero 1800, a grana 3 l'uno, d. 84;
- per pietre migliara 25, a carlini 35, d. 87.50;
- per calce some 645 in franchizia, d. 290;
- per li memoriali di detta franchizia, d. 3.90;
- per mattoni per fare gli 14 fenestroni della navata, migliara 7 e mezzo a ducati 5½ il migliaro, d. 41.25;
- per pozzolana bianca e rossa some 3 mila, a grana 5 ½, d. 165;
- per altre giornate di maestri fabricatori 90, a grana 40, d. 36;
- [parziale d.] 1089.60
- [c. 152v] riporto d. 1089.60
- al piperniere a patto fatto per scarpellare le mostre delle cappelle, d. 19;

per chiodi comprati a diversi prezzi, cantara tre, per gli stucchi della navata grande, d. 47;

per gabella di tavole venute dalla Preziosa, d. 4;

per canne, spao, tavolette e cati, d. 6.50;

per prima sfrattatura di calcinaccio, d. 36;

per polvere d'Ischia tomoli 150, a grana 25 la soma, d. 37.50;

per portatura della detta e polvere di marmo, d. 3.50;

per polvere di marmo per la navata tomoli 150, a grana 33 il tomolo, 49.50;

per gesso cantara sei, d. 12;

per cantara sette di ferro a grana 16 il rotolo a mastro Gennaro d'Aveta per gli 14 fenestroni della navata, d. 113.60;

al ferraro Maccarone per gli ferri de' cornacopii, d. 4;

per pennelli, stornitura de' ferri, spao et altre spese minute per la navata, d. 9.25;

a Giuseppe Scarola per patto fatto per la stuccatura della sola navata grande, d. 1000;

per regalo a' suoi giovani in diverse volte, d. 6;

a mastro Andrea falgname per tutto lo becco del cornicione grande, baccellone sopra il finestrone, telari de' 30 Pontefici e quello di sopra la porta, e la cornice de' triangoli de' verdi antichi, et altre sue fatighe, d. 145;

a Domenico Galietta per la sua pittura a fresco di tutta la navata, d. 130;

[parziale d.] 2712.45

[c. 153r] riporto d. 2712.45

a Giovanni Detto indoratore per la ingessatura di tutti li tabelloni della navata, indoratura e mettitura di 50 migliara d'oro nella medema e sotto archi delle 14 cappelle, d. 165;

al signore Francesco de Muro ducati 1800, e sono per la pittura de' 30 Pontefici posti nella nostra navata grande, come il tutto appare da fede del Banco della Pietà in testa del padre don Andrea Protonobilissimo sotto li 25 dicembre 1745 di ducati mille, dove si disse a saldo di ducati 1800, benché in realtà se le diedero soli d. 1200;

al medemo ducati 515 con polisa notata fede della Pietà in testa del padre abbate don Giulio Andrea de Palma sotto li 31 agosto 1746, e sono per lo quadro fatto sopra la porta grande della chiesa, d. 515;

ad un altro pittore per avere fatte alcune giunte d'aria alli fianchi de' pontefici, d. 3.50;

per buone mani alli giovani di Muro, d. 5.40;

per fachini per condurre detti quadri, d. 2.60;

a Domenico Troccoli marmoraro ducati 6800, per lo lavoro di marmo della navata grande della chiesa, come appare da polisa notata fede della Pietà in testa del padre abbate don Giulio Andrea de Palma di ducati 1700 sotto li 27 luglio 1745, nella quale si esprimono tutte le qualità e prezzi de' marmi che si dovevano mettere, e la polisa finale notata come sopra sotto li 14 ottobre 1747, d. 6800;

[parziale] d. 11403.95

[c. 153v] riporto d. 11403.95

per compra di altre borde, jerelle, travi e tavole per fare l'aneto alla cupula, d. 98;

per cantara sei e rotoli 74 di corde per lo detto, d. 77.50;

a Lorenzo di Caro per la ritocatura della cupula, e de' 4 Dottori, con il regalo, d. 135;

ad Antonio la Gamba per ritoccare le pitture della crociera e del quadro, d. 65;

a Nicola Ponziano per le 4 statue, d. 59;

a Domenico Galietta per l'ornamento della cupula, d. 100;

al medemo per l'ornamento della crociera, d. 90;

ad Antonio d'Aveta per cantara 15 di ferro serviti per li finestroni della cupula, per li grapponi per li 4 pilastri, d. 270;

a Giovanni Detto indoratore per ingessatura de' 4 sottocieli de' 4 arconi, pittura e mettitura d'oro, d. 50;

al medemo per mettitura d'oro et ingessatura così nella crociera della parte del Crocifisso, come della cupola, d. 130;

per giornate di cochiare numero 245 per la fabrica del muro della crociera, a grana 40, d. 96;

per giornate di manipoli numero 300, a grana 22, d. 67.50;

per pietre migliara 10, a carlini 36, d. 36;

per spaccatoni 600 a grana 3 l'uno, d. 18;

per mattoni migliara 15, a ducati 5 l'uno, d. 75;

per pozzolana rossa e bianca some 300, a grana 5, d. 15;

per calce some 365 fra dolce e forte, a grana 47, d. 168.85;

per polvere d'Ischia tomola 100, a grana 26 il tomolo, d. 26.50;

per polvere di marmo tomola 129, a grana 33, d. 43;

per gesso cantara dieciotto, d. 36;

[parziale] d. 13060.30

[c. 154r] riporto d. 13060.30

per chiodi per la lamia di detta crociera, e perni, rotola 210, d. 39.90;

per spese minute di cati, cofini, stornitura de' ferri et altro a f(erro) Clemente, d. 11.35;

per due confessionarii di noce, con la rifosa de tre vecchi, a mastro Agostino Fucile ducati 90, con polisa notata fede della Pietà sotto li 26 gennaio 1748 in testa del padre abate don Giulio Andrea de Palma, con la quale si convenne che, dovendo farsi l'altri due confessionarii per contro, li dovesse fare per lo stesso prezzo, atteso se le diedero altri tre confessionarii vecchi per conto di detti due altri che doveva fare, come tutto costa da detta partita di ducati 40, d. 90;

a mastro Andrea falegname per li due fenestroni della crociera, bacellone del cornicione et orgheno del coro della notte, d. 75;

al nostro monasterio, e per esso al padre esattore de' censi, ducati 216, e li detti sono per lo marmo che stava nella Cappella de Curtis, e che tanto restava creditore il nostro monasterio dal patrimonio, come si osserva nel libro di detto padre esattore, d. 216;

al signore Domenico Troccoli per lo marmo de' 4 pilastri ducati 5253, de' quali ne le furono pagati ducati 5000 per mano del padre cellarario, e ducati 263 [sic] dalla cassa della fabrica, come per polisa notata fede della Pietà in testa del padre abate don Giulio Andrea de Palma in aprile 1748, d. 5253;

al medemo ducati 550, e sono per li due piedistalli delle colonne del presbiterio, levatura delle medeme e pulitura, per mettitura et aggiunte del'altare alla Cappella del Crocifisso, e per gli due piedistalli de' due pilastri a costo detta cappella, come tutto costa da polisa notata fede della Pietà, come sopra, d. 550;

[parziale] d. 19295.55

[c. 154v] riporto d. 19295.55

a Michele Garzillo battitore d'oro per migliara 146 di oro sirvite [sic] sì per la navata come per la crociera, cupula, e tutto a ducati 8.30 il migliaro, come costa da polisa notata fede della Pietà in testa del padre abate don Giulio Andrea de Palma sotto li 30 luglio 1745, pagabile al signore Mattia Maldacena, d. 1212.80;

per vetri 10 mila, a grana 4½ l'uno, per tutte le invetriate nuove così della crociera,

cupula e navata, d. 450;
 per rifosa alle 12 ferrate delle cappelle, a mastro Cristofaro ferraro, d. 165;
 ad Antonio Bozzaotra per l'ottone delle ferrate delle cappelle, di peso libre 1570, a grana 37 la libra, defalcato il prezzo di libre 1401 del'ottone della ferriata di Salsa, e di due cornacopii del'altare maggiore, a grana 20 la libra, d. 308;
 per piombo cantara tre, servite per detto ottone, d. 33;
 per piombo servito per impiombare tutti li ferri per gli marmi così della navata come de' 4 pilastroni, cantara 16, a ducati 11 il cantaro, d. 176;
 per ferri delli cornacopii de' due candelabri dello presbiterio, d. 15;
 per fogliami d'ottone alli medemi, d. 15;
 per gli due capitelli, intaglio e legno, d. 30;
 per indoratura de' medemi e base delle colonne, d. 24;
 per sbassare la porta piccola della chiesa, per ferri, piperni e falegname a f(erro) Clemente, d. 28;
 per rigiole poste così nel santuario come nella navata grande, canne 20, a carlini 28 la canna, d. 56;
 per sfrattatura di calcinaccio così dalla navata come dalla crociera, in molte volte, d. 216;
 per opere di peperniere numero 110 per scarpellare tutto il cornicione della crociera, come gli 4 pilastroni, a grana 35 il giorno, d. 38.50; [parziale] d. 22052.85
 [c. 155r] riporto d. 22052.85
 al medemo piperniere per diversi pezzi nuovi di piperno così nel'atrio della porta piccola come in tutta l'opera, d. 27;
 al ferraro Maccarone per le grappe servite così per gli cornacopii delle colonne come del dossello, d. 2.60;
 al signore Giuseppe Scarola per la mastria di stuccare la cupula, arconi, e regalo a' suoi giovani, d. 124.50;
 al medemo per stuccare tutta la crociera sinistra, d. 233.54;
 per calce dolce servita per detto stucco some 110, a grana 45 la soma, d. 49.50;
 per regali fatti a' diversi ingegneri in tutta l'opera e diverse altre spese minute, d. 200;
 [totale] d. 22689.99 (edito, parzialmente, in FARAGLIA 1878, p. 250).

VI. Napoli. La Basilica di Santa Chiara

Conservare o mutare di gusto. La periegetica più attuale

Se ci si è permessi di semplificare che la Montecassino di Napoli, per le ragioni di cui sopra, è il complesso dei Santi Severino e Sossio, si dica stavolta ad apertura di capitolo, e con ogni tristezza, che la Montecassino della Seconda Guerra Mondiale fu a Napoli probabilmente Santa Chiara. Lo scorrere del tempo non muta la radicale impressione di perdita che danno, ancor oggi, le fotografie della grande basilica, arsa e priva di tetto, l'indomani dell'incendio provocato dal bombardamento su Napoli del 4 agosto 1943³³⁴. A dieci anni esatti dal disastro, dopo un restauro che non mancò d'animare dibattiti, il 5 agosto 1953 il tempio venne riaperto al culto³³⁵.

È un resoconto d'occasione, e di pietà mariana, il 1726, al tempo dell'abadessato di suor Antonia Sances de Luna, a darci lo spunto per accostare il contesto della rifazione settecentesca della basilica di Santa Chiara, che avrebbe visto Francesco de Mura, alla metà del quinto decennio, avviare i vasti lavori d'ornamento pittorico. Nella *Relazione delle divote pompe festive* ch'ebbero luogo nella basilica napoletana, il maggio di quell'anno, per celebrare l'incoronazione con un serto d'oro, dietro il consenso del Capitolo Vaticano, di un'antica immagine della *Madonna delle Grazie* conservata su uno dei pilastri, si accenna infatti al problema relativo al rifacimento e, per converso, alla conservazione dell'edificio. Al brano in questione, per quanto noto, non si finisce d'accordare un indubbio spicco e un'altrettanta capacità di suggestione:

«Vedesi ancora un sì gran tempio come fondato all'antica gotica, con soffitta di stupendi legnami tutti di abete, e con copertura di piombo al di sopra; non si è pensato fin ora a modernarlo, per istare ancora indeciso il gran problema se sia maggior preggio il venerare sì prodigiosa regale antichità, o pure compiacere al buon gusto della

³³⁴ Si scorrono le foto che accompagnano, ed esempio, i volumi di GALLINO 1963 e di DELL'AJA 1980. Cfr. pure [WANDERLINGH] 1998, p. 13.

³³⁵ Al restauro post-bellico di Santa Chiara è dedicato il volume del padre francescano Gaudenzio Dell'Aja (1980), che fu testimone oculare prima della distruzione e poi, con un ruolo di responsabilità e collaborando con gli organi preposti, del ripristino della basilica. Ma su questo problema si veda pure il precedente studio di padre Tomaso M. Gallino (1963).

*moderna vaghezza»*³³⁶.

Passaggio che, *mutatis mutandis*, non può non rammentare la dialettica – passi la semplificazione – tra cultori del passato e fautori del moderno in merito allo svecchiamento, tra Sei e Settecento, della ben più antica basilica di Santa Restituta. Non moltissimi anni dopo quel 1726, tali incertezze per Santa Chiara restarono solo un ricordo: sia le nuove esigenze di fasto e decoro, insomma la volontà d’adeguarsi al gusto corrente, sia le condizioni logore della fabbrica, rese ancor più fatiscenti dal terremoto del 1731-32, spinsero definitivamente le monache a far restaurare la chiesa del loro monastero e a conferirle una nuova, ricchissima veste decorativa /fig. 116/. Gli architetti variamente coinvolti furono Domenico Antonio Vaccaro, Ferdinando Sanfelice, Gaetano Buonocore e Giovanni del Gaizo³³⁷.

Periegesi napoletana alla mano – non avendo De Dominicis fatto in tempo –, la prima menzione della gran campagna di rinnovamento settecentesco in Santa Chiara, con particolare riferimento al contributo di punta di De Mura, compare nell’edizione del 1752, la quinta, della fortunata *Guida de’ forestieri* di Pompeo Sarnelli, quando i lavori, principati otto-nove anni prima nella zona della tribuna, erano ripresi, come si vedrà, e proseguivano lungo la navata. Tale supplemento, inserito in coda al paragrafo su Santa Chiara, si rendeva ormai necessario visto l’avanzamento dei lavori, che già dovevano aver tramutato in parte il vetusto aspetto gotico della basilica angioina. L’estensore dell’aggiunta, pressoché in presa diretta, scrive così:

«Ne’ nostri tempi questa chiesa si sta tutta rinnovando, essendosi fatto un magnifico altare di marmo, con due gran quadroni del rinomatissimo pittore Francesco de Mura napoletano; come pure si sta terminando tutta la chiesa di vachissimi stucchi, e la volta di quello gran soffittato»³³⁸.

³³⁶ *RELAZIONE SANTA CHIARA 1726*, p.n.n. (il corsivo è mio). Il senso di questo brano fu valorizzato in specie da MORMONE 1959, p. 90. Sulla *Relazione* del 1726 sugli apparati festivi, come fonte per la storia della basilica, s’era già soffermato SPILA 1901, pp. 98-99.

³³⁷ Un’esemplare ricostruzione, tramite fonti e documenti, della vicenda dei restauri settecenteschi in Santa Chiara si deve a MORMONE 1959 (con precedente bibl.).

³³⁸ SARNELLI ed. 1752, p. 112. Ben parco l’aggiornamento sulla nuova Santa Chiara nell’edizione sarnelliana del 1782, p. 121: «Ne’ nostri tempi questa chiesa si è tutta rinovata, essendosi fatto un magnifico altare di marmo, con due gran quadroni del rinomatissimo pittore Francesco de Mura napoletano: ancora si è rinovata tutta la chiesa fino al pavimento di vaghissimi marmi, e la volta di quello gran suffittato, ed è una delle più belle chiese di Napoli».

Oggi, grazie ai documenti, sappiamo che all'altezza del 1752 De Mura aveva abbondantemente finito, lo vedremo, tutti e tre i dipinti di cui era stato incaricato per Santa Chiara. Nell'aggiornamento della guida di Sarnelli ora citato (oltre al sontuoso altar maggiore /fig. 117/, disegnato da Muzio Nauclerio e messo in opera dal marmoraro Giovan Battista Massotti, e il cui modello Ferdinando Sanfelice aveva avuto «pensiere» di far periziare)³³⁹ se ne menzionano due, evidentemente quelli già sistemati e visibili, e da identificare nei dipinti frattanto allocati alla parete di fondo, al di sopra del sepolcro del re Roberto d'Angiò, e nella volta della tribuna. Di quali «gran quadroni» si stia parlando, infatti, e cosa raffigurassero, ce lo dice, con qualche libertà nell'osservazione dell'iconografia d'uno di essi, un testimone d'eccezione lì convenuto con perfetto tempismo: ossia il parigino Charles-Nicolas Cochin nel suo celebre *Voyage d'Italie*, in cui è tra le più precoci segnalazioni, e oltralpe, delle recentissime pitture per la rinnovanda «Sainte Claire» (si ricordi che Cochin percorse la Penisola dal 1749 al 1751).

«On y voit un grand tableau, qui paroît de l'école de Solimèni: il représente une Glorie où est le Christ, sainte Thérèse et une Reine qui tient des fleurs dans sa draperie. [...]

Il y a un plafond qui paroît de la même main: il représente una Sainte Religieuse qui, avec le saint ciborie, met en fuite une armée. C'est une assez grande machine de composition, qui cependant n'est point assez de plafond: la couleur a les mêmes défauts»³⁴⁰.

Del primo dipinto il visitatore non dové avere perfetta cognizione del soggetto e dell'inerenza francescana (santa Chiara è evidentemente confusa con santa Teresa, mentre la regina coi fiori tra i penneggi è sant'Elisabetta di Turingia, o d'Ungheria), il che si conferma nel mancato riconoscimento ancora di santa Chiara nel soffitto. Si resta più stupiti, per la verità, dell'agnizione non riuscita di De Mura, sebbene saldo sia il riferimento alla scuola di provenienza: quel «Francischello delle Mura» – questa la lezione

³³⁹ DE RINALDIS 1920, pp. 219-221.

³⁴⁰ COCHIN 1758, I, p. 165. In merito, cfr. pure PAVONE 1997, p. 189: «La tela dell'altare maggiore è stata interpretata come “Adorazione dell'Eucarestia” (in quanto il simbolo di Santa Chiara è stato visto come elemento centrale della composizione) nel “Voyage d'Italie” del Cochin, il quale, pur nell'assegnare l'opera alla scuola del Solimèna, individuava la mano dello stesso artista [De Mura] nel dipinto della volta [...]»

in Cochin – conosciuto e dichiarato, nell’arco del *Voyage*, a Capua (lo si vedrà), e, a Napoli, in Palazzo Reale, nei Santi Severino e Sossio, nella Nunziatella. Forse il francese entrò in Santa Chiara senz’accompagnatori locali particolarmente informati, ch  la notizia cos  fresca di quella spettanza non gli sarebbe potuta non giungere all’orecchio.

Ma tutto ci  a parte, il lettore esperto di Cochin, o della fortuna storico-letteraria dei fatti di pittura studiati in questa tesi, sa che il viaggiatore francese dice ben di pi , e sul terreno proprio della lettura stilistica, riguardo al dipinto sulla tomba di Roberto il Savio. Cochin ha da ridire, per esempio, della tavolozza e della pennellata di De Mura, le quali non molto gli piacciono, come del resto s’intuisce dal giudizio piuttosto scettico sull’altro dipinto, quello del *plafond* – composto con grandezza, e tuttavia, secondo lo scrittore, non ben commisurato al soffitto –, dipinto nel quale «la couleur a les mêmes défauts». Ma in cosa consisterebbe quest’ultima insufficienza, all’analisi del francese? Per il momento sarebbe d’azzardo provarsi a rispondere; tant’  che chi scrive preferisce rimandare questo ragionamento al capitolo seguente, dedicato all’appena seriore opera demuriana nell’Annunziata di Capua: la quale chiesa serba le tele del maestro, e dunque ancor permette le verifiche in merito alla gamma cromatica su cui – come appunto vedremo – si diffonde Cochin. A quel punto il discorso potr  svilupparsi, credo, meglio consigliato.

Ove si torni alla guidistica napoletana pi  attuale ai lavori di Santa Chiara, dettagliata   la descrizione che si trova nella terza edizione – la seconda settecentesca, con le aggiunte a cura del giurista Domenico Pullo – delle *Notizie* del Celano (1758-59), quando la grande volta e la relativa decorazione pittorica, il *clou* del recente rinnovo, erano compiute (allor mancando in sostanza il solo, nuovo pavimento marmoreo, come noto disegnato da Ferdinando Fuga). Ad ammodernamento fatto, nel referto di Pullo le persistenze gotiche si equiparano – ‘vasarianamente’, se ci   concesso di dire – a forme del «barbaro».

«Per quanto   stato possibile, [la chiesa di Santa Chiara] si   modernata, sebbene vi sian rimaste le vestigia del barbaro. A dire il vero, per , all’aspetto de’ riguardanti vi si osserva una regal magnificenza, che fa restar l’occhio sorpreso [...]. Vedesi sopra il coro de’ frati un gran quadro ad oglio, che esprime la Ristaurazione del Tempio di Salomone, fatto dal nostro Francesco di Muro [...]. Il quadro di mezzo sul deposito del re Roberto, fatto ad oglio, rappresenta varj Santi della religione francescana col Santissimo Sacramento, geroglifico della chiesa, ed   stato fatto dal pennello di Francesco di Muro [...]. Il quadro di mezzo della scudella sopra l’altare maggiore

rappresenta la Fuga di saraceni nell'assedio del monistero di Assisi [...]. La spesa che si è fatta negli abbellimenti, dipinture, ornati ed indorature di detta chiesa ascende a docati centomila in circa: fatta tutta in tempo del governo della signora donna Delia Bonito, con la direzione ed assistenza del regio ingegniero signor don Giovanni del Gaizo»³⁴¹.

La vicenda della commissione

In una memoria a stampa di fine Settecento, che reca in calce il nome dell'avvocato Salvatore Zizzi nel 1798, e dove si confutano le «pretensioni» dell'architetto Gaetano Buonocore (il quale aveva lavorato, insieme a Domenico Antonio Vaccaro, al nuovo progetto della chiesa), leggiamo così: «Piacque nel 1743 alla badessa e religiose del real monistero di Santa Chiara remodelare la loro antica chiesa, costrutta sin da' tempi del re Roberto e della regina Sancia sua moglie; quindi ammannirono quanto corrisponder dovea alla esecuzione di un sì vasto disegno»³⁴². Più oltre, si specifica che «in due diversi tempi fu tutta la chiesa di Santa Chiara rimodernata. La prima rimodernazione fu [*ossia cominciò*] nel 1744, e questa riguardò la sola cona, tutto quello che comprende, cioè l'altare maggiore, o sia crociera. La seconda fu [*come sopra*] nel 1751, e questa comprese il resto della chiesa, cioè tutta la nave dalla crociera in poi»³⁴³.

Dunque appena superata la metà del secolo, non potrà tralasciarsi di ricordare, allargando la visuale storiografica, e a beneficio dell'intelligenza del clima culturale della Napoli d'allora, la lettera, del 15 aprile 1752, che Luigi Vanvitelli spediva da Caserta al fratello Urbano in Roma: nelle pieghe della missiva, appartenente al celebre epistolario, il grande architetto, proprio all'altezza del rilancio della nuova Santa Chiara, deplorava con esplicita, per quanto in una comunicazione privata, l'ammodernamento in atto nel complesso, «ove seguitavano a rinovare con orrida architettura la chiesa»³⁴⁴. Né positivo, com'è altrettanto e più risaputo, ne usciva il giudizio vanvitelliano sui pittori locali, di

³⁴¹ D. Pullo in CELANO ed. 1758-59, III (1758), pp. 77-81.

³⁴² ASN, *Corporazioni religiose soppresse*, busta 2689: Salvatore Zizzi, *Squittinio delle ingiuste pretensioni di don Gaetano Buonocore promosse contro del regal monistero di Santa Chiara*, 1798, p. 18.

³⁴³ Ivi, p. 48.

³⁴⁴ Cfr. STRAZZULLO 1976-77, I (1976), p. 143.

norma stimati «non buoni rispetto a Roma»; ma da tale depressione De Mura e colleghi napoletani erano pur salvi – sempre di Vanvitelli l'opinione – se confrontati con quel Gregorio Guglielmi romano, operoso sì nell'Urbe e tuttavia spalleggiato da Ferdinando Fuga (eccone la pecca inespiable agli occhi di Vanvitelli). Il quale pittore Guglielmi aveva sperato, ma invano, di lavorare a Napoli, appunto in Santa Chiara, e su di lui le clarisse avrebbero fatto dei sondaggi, raccogliendone però solo di cattivi³⁴⁵. Resta significativo, a ogni buon conto, l'orientamento della committenza verso Roma, quando a Napoli le soluzioni di sicuro non scarseggiavano.

Restringendo ora il fuoco su De Mura, la documentazione notarile – per il presente lavoro totalmente riconsultata e ampliata /docc. 38-41/ – conferma che il pittore, allora all'apice della fama, fu contattato alquanto per tempo, nella prima fase del cantiere francescano, iniziato come detto, e com'era d'altronde prassi, dall'area absidale; ed è a questa prima tornata di lavori che l'opera di De Mura per Santa Chiara resta circoscritta. Non solo: l'artista testimoniò direttamente delle varie scelte inerenti a un programma illustrativo *in fieri*, e non senza ripensamenti e rettifiche in corso d'opera, come si potrà constatare³⁴⁶.

Il primo ingaggio risale all'ottobre del 1745, quando il maestro si accordava con suor Giulia Sersale, camerlenga e procuratrice del monastero, per il dipinto destinato alla volta, appena rifatta, sull'altar maggiore /doc. 38/. Il pittore s'impegnava a realizzare «un quadro di larghezza palmi cinquantadue, di altezza palmi trentatré, ed in quello dipingere una storia che meglio gradirà alle reverende signore badessa e moniche di detto monistero, e quello adornare di figure, acciò sia vago a maggior segno»; e promettendo di terminare l'opera, il cui costo si pattuiva in ben 2000 ducati, entro il giorno della festività del Corpus Domini dell'anno seguente³⁴⁷. Inatteso il dato sul supporto del dipinto, che sarebbe stato su tela, il prezzo della quale s'intendeva compreso in quella somma, insieme ai «colori tutti bisognevoli per fornire il quadro suddetto»³⁴⁸. Il soggetto era ancora indefinito (non si

³⁴⁵ *Ibidem.*

³⁴⁶ Alla luce dei documenti d'archivio (rogiti notarili e polizze di banco), nello svolgimento della commissione demuriana in Santa Chiara ha messo ordine PAVONE 1997, pp. 188-189, superando di netto il precedente tentativo di GALLINO 1963, pp. 73-75 (il quale si basava sui conti d'amministrazione dei trienni dei badessati pubblicati da Benedetto Spila da Subiaco nel 1901) e rivedendo pure, in parte, la cronologia indicata da RIZZO 1980, pp. 30-33.

³⁴⁷ ANDN, Notaio Nicola Servillo, 1744-45, 23 ottobre 1745, c. 448v. Il documento è riportato interamente nell'appendice di questo capitolo.

³⁴⁸ *Ibidem.*

sarebbe mancato di precisarlo nell'accordo), probabilmente non essendo stato messo a punto per intero, all'altezza del 1745, il piano iconografico; fuor di dubbio, però, che le monache, come dichiarato nel documento, pensavano a una scena narrativa, di storia.

E infatti, nell'alto della tribuna, De Mura raffigurò la madre Chiara che, 'armata' d'ostensorio, sbaragliava e scacciava i saraceni dal convento assistiate di San Damiano /fig. 118/: un momento cardine dell'iconografia della santa e del francescanesimo femminile delle origini. E qui, come valorizzato già da David Nolta, la scena dipinta da De Mura calzava al relativo passo della *Legenda Sanctæ Claræ Virginis* del frate francescano Tommaso da Celano (1255); e si direbbe con un'aderenza, oltre che rispetto al contenuto narrativo, in fatto d'atmosfera. Talché vale ancor la pena di sforzarsi a 'visualizzare' quella pittura, nella concitazione sospesa tra il miracoloso e il terrificante, seguendo le parole del frate e scrittore-poeta abruzzese:

«In quel tempo travagliato che sotto l'imperatore Federico la Chiesa fronteggiava in diverse parti del mondo, la valle di Spoleto più spesso delle altre beveva il calice dell'ira.

Si erano lì stabilite per ordine imperiale schiere di soldati e nugolo, come di api, di arcieri saraceni, per devastare ed espugnare castelli e città. Durante un assalto contro Assisi, città vicina a Dio, mentre l'esercito si avvicinava alle sue porte, i saraceni, gente barbara, assetata di sangue cristiano e capaci di ogni più inumano delitto, irrupero nelle adiacenze di San Damiano, anzi nello stesso chiostro delle vergini. Per il terrore le donne sono quasi esanimate, le parole si rompono nella paura, ed esse recano alla Madre i loro pianti. Ma ella con coraggio inflessibile comanda che la conducano, malata com'è, alla porta, e la pongano di fronte ai nemici, e il corteo sia preceduto dalla cassetta d'argento racchiusa nell'avorio in cui è custodito con somma devozione il Santo dei Santi»³⁴⁹.

Nella volta il pittore aveva insomma provveduto, se si vuole, alla 'drammatizzazione' del Santissimo, verso cui già naturalmente inclinava la storia di Chiara quale paladina delle vergini da sottrarre alle mire degli infedeli. Vi ritroviamo il contatto col De Mura gran narratore, esperto organizzatore di palcoscenico e modulatore in grande di sentimenti: questi ultimi da intendersi, è chiaro, nell'impeto drammatico d'assieme assai più che nella

³⁴⁹ TOMMASO DA CELANO [1974] 2005, p. 32.

specificazione personale. E nella parte inferiore del dipinto l'artista aveva combinato la temperatura di una scena di terrore e furia col repertorio di un frangente di battaglia, pur restando distante, s'intende parimenti, dall'esito di un pittore 'battagliista'.

Ancora riguardo alla pittura con *Santa Chiara che fuga i saraceni* già nella volta sull'altare, mi pare che non sia mai stato notato come il potente personaggio a cavallo al centro fosse tratto, risalendo di mezzo secolo e più, dall'affresco con la *Conversione di san Paolo* nella sacrestia della chiesa teatina di San Paolo Maggiore, capolavoro del giovane Solimena (1689). De Mura ne riutilizzava, si direbbe a bella posta, e con le varianti che ritenne opportune, uno dei centurioni sulla via di Damasco, ossia colui – figura dal mento tutto scorciato dal basso e sagomato nell'ombra – il quale invano cerca d'intercettare, col braccio proteso verso l'alto e munito di scudo, il fascio di luce che folgora e chiama Saulo frattanto sbalzato da cavallo. Dal punto di vista figurativo e narrativo, il prelievo è di per sé significativo, poiché è uno dei perni della composizione e dell'azione, tanto nel murale di Solimena – forse, giova ricordarlo, il maggior tributo napoletano al classico tema della zuffa tra cavalieri – quanto nella soffitta demuriana già in *Santa Chiara*. Ma l'atteggiamento mentale che sottende il medesimo prelievo è anche più interessante, giacché attesta il recupero dal Solimena 'antico' – informato ancor di valori luminosi e cromatici, e parimenti ricco di riverberi, palpiti e clamore – di quegli sforzi più appetibili e vitali sotto il profilo nobilitante della riproposizione e della variazione d'accademia. Oltre che di studio e d'omaggio, la citazione – fatta da chi di dovere – era già un atto di critica non sottovalutabile. Così si riattualizzavano alcuni dei motivi di figura maggiormente forieri di caratura ideativa, e di forte presenza, scenica oltre che anatomica: e ciò ben al di là del fatto che quei tipi sortissero da esempi accalorati d'estrazione pienamente barocca, come appunto gli affreschi di San Paolo Maggiore; la quale tendenza più non corrispondeva, ormai, per evoluzione di Solimena stesso, all'*establishment* pittorico napoletano di metà Settecento.

Poco più di anno dopo, nel passare dalla «scudella» al dipinto da porre alla parete di fondo, a un'altezza da terra considerevole, e obbligata *ipso facto*, ossia dalla presenza già eminente del monumento funerario di re Roberto d'Angiò, proseguivano i rapporti tra De Mura e le monache di Santa Chiara.

In un primo momento, il 16 gennaio 1747, il pittore assumeva l'impegno – stipulante con lui ancora donna Giulia Sersale /doc. 39/ – «di fare nella chiesa del detto real

monistero, e proprio nell'altare maggiore di quella, un quadro di larghezza palmi ventiquattro in circa, d'altezza palmi trentacinque in circa, ed in quello dipingere la storia della Restaurazione del Tempio di Salomone», stavolta per un compenso di 1100 ducati, e da ultimare, in quel corrente 1747, di nuovo entro la festa del Corpus Domini, ricorrenza evidentemente centrale nel calendario delle clarisse napoletane. Ora, non v'è dubbio ch'esistesse un forte ed esplicito motivo, tutto particolare e 'interno', per commemorare il mitico Tempio di Salomone: ed era, come noto, la presenza *in loco* della celebre coppia di colonne tortili in marmo che, in virtù della foggia, certuna tradizione e certuna periegetica napoletana volevano addirittura originaria dell'edificio biblico medesimo; colonne in realtà di fattura medioevale e provenienti dalle Puglie, da dove le aveva richieste Roberto d'Angiò sin dal 1317 per farne dono al complesso in via di realizzazione³⁵⁰. Pur non entrando nel merito degli studi specialistici sul problema delle colonne, basti qui accennare ch'esse *ab origine* furono coinvolte negli allestimenti intorno all'altar maggiore della chiesa. E fu senz'altro questo il motivo per cui la committenza inizialmente pensò a quell'iconografia salomonica in afferenza a quello spazio ecclesiale. Eppure non manca di suscitare qualche curiosità, qualche sorpresa, il fatto che si fosse optato per quel soggetto nel luogo cruciale della chiesa di un complesso francescano con dedica al Corpo di Cristo.

Non per nulla, di lì a breve, le cose subirono un'evoluzione e finirono per andar diversamente, quasi si trattasse di rivedere, e in fretta, una recente decisione un poco improvvida³⁵¹. Della qual cosa si ha contezza nel successivo e ultimo atto notarile che legò De Mura alla committenza di Santa Chiara, quando le religiose ebbero modo d'imprimere all'impresa pittorica che andava facendosi un indirizzo sempre più preciso e in linea, è da credere, con le aspettative da loro nutrite.

Le idee dovevano essersi chiarite allorquando, il 25 settembre 1747, De Mura veniva incaricato del dipinto più importante dell'allestendo ciclo, quello destinato di nuovo, ma stavolta in via definitiva, alla parete di testa della tribuna in corrispondenza dell'altar maggiore, sede per quale era già stata commessa la tela con la *Restaurazione del Tempio di Salomone* /doc. 40/. Al pittore si dava ora da seguire, testimonia di quanto la committenza tenesse a quest'opera, un canovaccio preciso: impostare ed eseguire, cioè, «su l'altare maggiore della chiesa dello reale monastero di Santa Chiara di dame monache di questa

³⁵⁰ Cfr. SCIROCCO 2014, p. 334 (con precedente bibl.).

³⁵¹ In rapporto a tale cambio di programma si è espresso già PAVONE 1997, p. 188, che parla d'«inadeguato svolgimento del soggetto pervisto per l'altare maggiore».

città, un quadro di larghezza palmi ventiquattro ed altezza palmi quarantacinque in circa, ed in quello dipingervi nell'alto una gloria aperta e nel mezzo il trono della Santissima Trinità, che spande raggi con moltitudine d'angeli»; appena più giù avrebbero trovato posto «la Beata Vergine con san Francesco di lato, che vengono a ricevere la gloriosa santa Chiara in gloria, san Lodovico re, san Bonaventura, san Lodovico vescovo, san Giovanni da Capestrano, san Pasquale Baylon e sant'Elisabetta regina»³⁵². La suprema ovvietà della presenza del Santissimo, fulcro assoluto della composizione, ne fa persino omettere la specifica del cospetto nel documento d'allogagione dell'opera, laddove gli altri elementi da raffigurare sono puntualmente indicati³⁵³. Il tutto da concludere nell'arco di un anno dalla data della stipula, e per 1100 ducati, somma pari, d'altronde, a quella già pattuita per la tela oggetto della precedente, speculare commissione. Com'era naturale e nel loro diritto, le monache si assicuraronο altresì di conservare «a beneficio del detto real monistero di Santa Chiara il quadro antecedentemente fatto da detto signor don Francesco de Mura su lo stesso altare maggiore della chiesa di detto real monistero, su di cui sta dipinta la storia

³⁵² ANDN, Notaio Nicola Servillo, 1747, c. 120r.

³⁵³ Prima che fosse noto l'atto notarile in esame, una lettura volenterosa della raffigurazione era già fornita da GALLINO 1963, pp. 73-74. Al netto del tono didascalico, val la pena di stralciarla perché l'autore mostra d'aver conosciuto il dipinto, il cui tema è enunciato per «Santa Chiara nella gloria eucaristica e altri Santi in adorazione», prima dell'incendio del 1943: «Al centro della composizione spiccava fra barbagli di luce l'Ostensorio sorretto da un Angelo. Accosto, Chiara genufletteva sulle nubi, con il volto riconoscente fisso nella Vergine Maria che, sensibilmente più in alto e tutta sbiancata nelle sue rosee vesti dalla luce dell'Ostia, apriva le braccia ad accogliere l'Eletta. Più in alto ancora, il Salvatore trionfante di giovinezza protendeva una corona sul capo di Chiara. Verso di costei s'inclinava anche l'Eterno Padre, collegato al Figlio dalla Colomba dello Spirito Santo. Nell'estremo lembo a sinistra in alto, Angeli controluce su nubi opache trasvolavano portando la Croce, simbolo del valore sacrificale dell'Eucaristia. Questa parte superiore del quadro scaglionava i personaggi su di una trama stellare, al cui centro stava, al di sopra dell'Ostensorio, il Redentore; e la cui base era amplificata a sinistra da una figura di Virtù alzante il suo vessillo rosseggiante a tergo di S. Chiara, a destra della contrapposta figura di S. Francesco estasiato nella contemplazione del suo Signore. [p. 74] Nella metà inferiore del quadro stavano genuflessi, in adorazione dell'Ostia, S. Ludovico d'Angiò Vescovo di Tolosa e S. Antonio di Padova. Più a destra, al di là di alcuni Angeli, gestivano enfaticamente S. Elisabetta regina d'Ungheria e S. Luigi IX re di Francia. Più sotto si spegnevano i rossi cardinalizi che drappeggiavano il calmo S. Bonaventura. L'affollata scena, mossa per i voli degli Angeli, era vibrante per il chiaroscuro peculiare alla scuola solimenesca, tutto a sbattimenti di luce sobbalzante da un particolare all'altro in una mobile e inquieta vivacità. La freschezza delle tonalità, presente in altre pittoriche armonie di Francesco de Mura, qui appariva alquanto inaridita, forse anche perché "mangiata" dalla violenta luce dei finestroni laterali del presbiterio». Le specifiche d'iconografia contenute nel documento notarile del 25 settembre 1747 avrebbero consentito allo studioso d'identificare pure san Giovanni da Capestrano, in luogo di una Virtù col vessillo, alle spalle di santa Chiara.

della Restaurazione del Tempio di Salomone, conforme attualmente si vede»³⁵⁴.

Il modo di riutilizzare il dipinto con la *Restaurazione del Tempio di Salomone* /fig. 120/ fu quello d'adattarlo, qualche anno dopo, ripresi i lavori di rifacimento ornamentale, alla facciata interna della chiesa, ovvero sul coro dei frati, con l'occlusione del rosone gotico, procurando un assetto in sostanza speculare alla parete di testa /fig. 119/. Quest'operazione dovrebbe essere accaduta nel 1751-54, primo triennio d'abadessato di Delia Bonito (e periodo già assunto a cronologia d'esecuzione della tela)³⁵⁵, quando si concentravano alcuni interventi decorativi nell'area, appunto, del coro dei frati³⁵⁶. Era quello, d'altronde, pure il tempo del pieno svolgimento del programma iconografico sul tema salomonico, ormai trionfante nella volta, con Sebastiano Conca, che affrescò al centro il *Trasporto dell'Arca Santa nel Tempio di Salomone* (1753), e con Giuseppe Bonito, autore, presso l'arcone della tribuna, della *Dedicazione del Tempio di Salomone*.

Riflessioni su funzione e contesto delle opere demuriane

Nella lavorazione del telone con l'*Adorazione del Santissimo* /fig. 121/ De Mura dové spendersi in un *modus operandi* praticamente da pittura murale. Innanzitutto la taglia grossa dei dipinti fece sì che il maestro si producesse direttamente *in situ*. Se ne ha la misura, con risvolti di qualche interesse sotto il profilo appunto tecnico, in una polizza, nel marzo del 1748, a favore dei «mastri» falegnami Giovanni Greco e Aniello Terminiello /doc. 42/, «per tutto il lavoro di legname fatto per servitio della chiesa di Santa Chiara, e propriamente per quello vi è bisognato per alzare e situare il quadro grande in testa dell'altar maggiore»³⁵⁷. Si utilizzò un telaio in legno di pioppo, «per potervi tirare la tela di detto quadro [e] per darvisi l'imprimitura». Gli artigiani montarono un andito di tavole a

³⁵⁴ ANDN, Notaio Nicola Servillo, 1747, c. 121r.

³⁵⁵ In relazione alla cronologia della tela con la *Restaurazione del Tempio di Salomone*, ha finito per essere fuorviante per gli studiosi (DE RINALDIS 1920, pp. 224-225; GALLINO 1963, p. 75; RIZZO 1980, p. 32) l'indicazione fornita da SPILA DA SUBIACO 1901, p. 108 nota 4, che attingeva al conto d'amministrazione del triennio d'abadessato 1751-54, dov'era registrata una partita di 1112 ducati, «che “si lasciarono per la spesa fatta nel Quadro di Salomone, che sta situato sopra la porta grande della nostra Real Chiesa”». In realtà il dipinto era finito già entro il 1747, e risulta saldato nel novembre del 1748 (PAVONE 1997, p. 188); si trattava solo di sistemarlo in una sede più congrua.

³⁵⁶ Cfr. la nota dei lavori di quel triennio in SPILA DA SUBIACO 1901, pp. 189-190.

³⁵⁷ RIZZO 1986, pp. 117-118 (ASBN, Banco del Santissimo Salvatore, giornale di cassa, matr. 1188, c.n.n., 26 marzo 1748, partita di 120 ducati).

più registri a beneficio dello stesso imprimitore, come «dell'indoratori che ànno dovuto dorare la cornice». Lo stesso De Mura vi sarebbe salito per dipingere sul supporto così preparato (come un frescante raggiunge le pareti salendo sui ponteggi)³⁵⁸. Furono inoltre costruiti «lo steccato sotto l'arcone a sinistra dell'altar maggiore, per comodo di don Francesco de Mura pittore di detto quadro», e «la capria per comodo di detto pittore». Insomma l'artista, profittando della presenza di carpentieri nel cantiere, aveva dovuto chiedere e ottenere in più l'allestimento di una struttura provvisoria, in un lato della tribuna, che facilitasse la sua permanenza sul luogo di lavoro nelle ore d'attività.

Orbene, anche al di là degli aspetti tecnico-materiali, i grandi dipinti demuriani per Santa Chiara – ma il discorso si regge massimamente sulla tela un tempo sovrastante alla tomba di re Roberto – erano tra le imprese del maestro a partire dalle quali, meglio che in altri casi, appare legittimo, malgrado l'incalcolabile perdita materiale, il ragionare sulla funzione dell'opera e sul rapporto tra essa e il contesto preesistente. Il punto di partenza è il carattere, meglio la tipologia, per così dire, *sui generis* del dipinto che raffigurava l'*Adorazione del Santissimo*. E passi pure che, nelle carte d'archivio, ad esso, e cioè a una tela dal contorno mistilineo, inserita in una cornice barocca, ci si riferisse correntemente col gergo di «quadro», ormai svincolato dalla sua primigenia accezione; né si sottovaluti che nelle medesime carte, come in altre fonti *grosso modo* contemporanee, era praticamente l'intera area della tribuna a essere designata come «altare maggiore». Ma anche mettendo in conto le fisiologiche differenze tra il comune uso antico, in essenza dipendente dalla liturgia, e le più restrittive convenzioni odierne, va detto comunque che quel dipinto non si configurava propriamente quale pala d'altare, e non aveva, per l'appunto, un rapporto diretto con la mensa. Al contempo, e piuttosto, in quell'immagine era una sorta d'amplificazione, di cassa di risonanza, ovvero d'incremento figurativo, 'francescanamente' declinato, del mistero eucaristico custodito nel tabernacolo all'altar maggiore, e, in fondo, titolare dell'intero monumento.

Ma ci sono altri punti di vista da cui muovere ulteriori riflessioni – riprendendo il titolo di questo paragrafo – sulle risultanze 'funzionali' e sugli addentellati 'contestuali', più o meno pregressi, del dipinto in argomento.

³⁵⁸ Segnala questo documento PAVONE 1997, pp. 188-189, aggiungendo che l'operazione tecnica indicatavi, «oltre a costituire la fase preliminare al lavoro del pittore, consentiva di procedere senza eventuali rischi nella visione dal basso verso l'alto: tale procedimento veniva ad essere una garanzia per gli stessi committenti».

Il primo concerne l'accentuato andamento verticale del formato (si parla di un'altezza quasi doppia rispetto alla larghezza della base): elemento, questo, che pare ragionevole – sino alla scontatezza d'osservazione – non ritenere avulso dall'identità gotica dell'interno; la quale identità, almeno sotto l'aspetto dimensionale e dei rapporti volumetrici, non poteva certo esser del tutto cancellata dal pur drastico ammodernamento settecentesco (né pareva che si volesse ciò perseguire sino in fondo). L'altezza delle pareti continuava a esercitare il suo peso, cambiassero pure i tempi e le mode. Il gran dipinto di De Mura, ancorché nell'unità di rappresentazione, assolveva così – se piacerà il modo di dire – il ruolo di 'telero-vetrata', di 'telero-monofora'. La qual definizione sembrerà forse meno peregrina quando si pensi che l'opera di De Mura era andata praticamente ad applicarsi in luogo della grande quadrifora sin allora aperta nella parete separatoria tra la chiesa e il coro interno delle monache; quadrifora già in parte coperta dal deposito stesso di re Roberto, poi obliterata del tutto nel rimaneggiamento settecentesco, e infine riemersa nel suo contorno e rifatta durante il restauro del dopo-guerra³⁵⁹.

In secondo luogo – e ora serve in sostanza di riallacciarsi al contenuto della tela in esame – è da considerare il rapporto, invero sempre vivo e spesso qualificante, tra la pittura, anche la migliore, e la produzione d'effimero. Qui i livelli d'indagine si complicano, e vanno soccorsi con le indicazioni reperibili in quelle fonti coeve in cui si provvede a registrare, talora con descrizioni minuziose, la presenza e le caratteristiche di apparati festivi, scenografie teatrali, addobbi liturgici e quant'altro del genere. Torniamo, così, alla *Relazione* delle celebrazioni del 1726 in Santa Chiara, con particolare attenzione, tra i vari abbellimenti dell'aula guarnita a festa, al gigantesco e sontuoso apparato d'altare allestito nella tribuna della chiesa.

Si trattava, appunto, di

«un nobilissimo altare, che con ben intesa semetria, sporgendo all'altezza di sette gradini, et alla latitudine di palmi cinquanta, era sì ricco di argenti, statue e sacre reliquie, che sembrava un cumulo d'immensi tesori, rialzando nel mezzo una pregevatissima custodia d'argento fatta a guisa di un vasto tempio sostenuto da replicate colonne con lor capitelli, tutta a getto, che per verità, siccome è uno de' più singolari arredi di tal casa regale, così può dirsi uno de' più stupendi lavori dell'Orbe tutto; ed in esso stava esposto il Sommo Dio Sacramento, nella gran sfera tutta

³⁵⁹ GALLINO 1963, p. 73; DELL'AJA 1980, p. 111.

tempestate di preziosissime gemme, sostenuta da angoli di gran peso e circondata da copiosissimi lumi.

Facea sfondo leggiadro a tal vastissimo altare una copertura a color di lapislazzaro con ben posto scorniciamento, con al di sopra l'ornato di ricche scoscese di regal padiglione, con varj avviluppamenti e graziosi errori per ischerzo ad angiolini intrecciati; ad alli laterali due gran statue, come pure nel fine stavan situati quattro angioloni sostinentino, ogni due di essi, capriccioso medaglione con motto sacro [...]; facendoli pur ala di ricchezza e risaldo nobili scoscese e festoni di lame d'oro»³⁶⁰.

Al di là dell'estrema e polimaterica opulenza esornativa da per tutto, e il più della quale di natura effimera, sembra giustificare il riporto di questo lungo stralcio proprio la funzione di una siffatta macchina d'altare, quella di esporre alla pubblica venerazione, e in anni ormai prossimi al nuovo corso pittorico della basilica, il Santissimo Sacramento. A suo modo, cioè nel mezzo e nella finzione della pittura, questo compito divenne appannaggio di De Mura, il quale si fece interprete dell'ispessimento iconografico della scena introducendovi i santi della compagine francescana, secondo i *desiderata* della committenza. Insomma, così come, ad esempio, parati, drappi e broccati, svolti in gran copia e a seconda del calendario, venivano 'stabilizzati' ed 'eternati' nelle incrostazioni di marmi colorati, anche l'adorazione del Corpus Domini nella tela demuriana poté in qualche maniera recare, seppur *in nuce*, un'ispirazione da un apparato provvisorio, e non meno sfarzoso, a gloria dell'Ostia Santa. Allora si resiste a stento alla tentazione di scorgere nel dipinto di De Mura il segnale d'una specie di 'stabilizzazione dell'effimero', categoria interpretativa le cui ricadute sono largamente provate, è appena ovvio, in specie negli studi di storia dell'architettura³⁶¹. Quando poi si consideri che, nella fattispecie, il proposito era ottenuto ai più alti livelli di qualità pittorica e di chiarezza comunicativa, attraverso un eloquio monumentale ed elegante all'un tempo, il senso di un'iniziativa del genere ne uscirà accresciuto nel significato, foss'anche da confinare ai primi stadi dell'elaborazione figurativa. In questo senso si realizzava stavolta nell'opera – se di nuovo l'espressione non spiacerà – l'idea del 'telero-dispositivo scenico': ovvero, più in dettaglio,

³⁶⁰ *RELAZIONE SANTA CHIARA* 1726, p.n.n.

³⁶¹ Implicitamente, e purtuttavia a una conclusione del genere, sembra alludere, d'altronde, DELL'AJA 1980, p. 289, il quale, dopo aver citato alcuni brani della *Relazione* del 1726 quali esempi di come l'edificio venisse addobbato così massicciamente, scrive: «Non deve, quindi, meravigliare se, dopo qualche esitazione, a metà del Settecento, si prese la decisione, attuata già in altre chiese, di trasformare la basilica trecentesca di Santa Chiara secondo il gusto del tempo».

e nel caso in parola, del ‘telero-ostensorio’.

La cornice centinata e, soprattutto, il formato oblungo definivano l’assetto compositivo dell’opera; all’iconografia era demandato il progetto figurativo vero e proprio, cui si rapportavano la costruzione spaziale e la disposizione dei personaggi. L’idea v’era sviluppata con una prerogativa sintattica poco meno che architettonica. L’enorme dipinto alla parete di fondo doveva risultare, sì, il perno del programma decorativo e tematico dell’area dell’altar maggiore (e, latamente, dell’intera basilica), ma insieme andava lì a condividere lo spazio sacro e la centralità simbolica con un passato d’assoluto prestigio, regale alla lettera, e al massimo grado espresso dalla tomba trecentesca del co-fondatore del complesso, il re Roberto.

Eppure questa sorta di condivisione dovè comportare, nella logica e in certo furore delle trasformazioni settecentesche, conseguenze non piccole anche per la conformazione di un così illustre mausoleo, la cui altezza inusitata peraltro colpiva ogni osservatore³⁶². Stante il prestigio non intaccabile del sepolcro angioino, non di meno De Mura conquistava via via la scena, e fuor di metafora. Bisognava scendere a patti con le novità, e, se non la spazialità vera e propria, la presenza di certi elementi pure di nerbo andava ridiscussa a favore di un nuovo assetto: di una nuova scenografia. Appare infatti verosimile, com’è stato ipotizzato, che le parti apicali della tomba dell’Angiò – a cominciare dal pinnacolo centrale, e il più alto dei tre, su cui si ergeva una statua di *San Michele arcangelo* – venissero rimosse nell’occasione in esame, «al fine di non interferire» col dipinto retrostante di De Mura³⁶³. Tale intervento avrebbe finito in pratica per rendere innocua e superabilissima la difficoltà insita nella residuale sovrapposizione visiva dell’acuta e fiorita sommità del timpano del sepolcro – come si osserva nelle fotografie *ante* 1943 – alla parte inferiore del telone, dove non per nulla era dipinta della nuvolaglia a far da ‘cuscinetto’ d’intermezzo; né forse, d’altro canto, dovè sembrare il caso d’elevare ulteriormente la quota del medesimo dipinto al di sopra di quel vertice lapideo lì rimasto, e a sua volta non sacrificabile oltre.

³⁶² Sulle dimensioni, e sulla dignità di per sé architettonica del deposito di Roberto d’Angiò riflette D’OVIDIO 2014 (con precedente bibl.); anche il settecentesco De Dominicis (stralciato ivi, p. 297) parla di «smisurata sua altezza», riferendo di 56 palmi.

³⁶³ D’OVIDIO 2015, p. 92 nota 2: «Sui due pinnacoli laterali [del sepolcro di Roberto d’Angiò], più alti di quelli visibili nelle foto anteriori al 1943, si trovavano statue degli altri due arcangeli, Gabriele e Raffaele. L’eliminazione degli elementi apicali deve essere stata decisa nell’ambito dei rifacimenti barocchi dell’edificio, curati a partire dal 1742, al fine di non interferire con la grande tela di Francesco De Mura, che ricopriva interamente la parete retrostante».

Giudicando dalle sole foto, i meritori scatti Alinari, la lettura dello stile non può spingersi più di tanto; ma l'*Adorazione del Santissimo* per Santa Chiara era senza meno uno dei capolavori della maturità demuriana /fig. 121/. Il pittore escogitò, per aderire al dettato del contratto succitato, un'impalcatura di nubi, con santi, angeli, putti e teste cherubiche, dove ambientare un consesso francescano adorante il Santissimo Sacramento, insieme alla Vergine, madiatrice sovrana tra l'ostensione eucaristica e la Divina Trinità. Allo scopo egli ideò uno schema di salda riconoscibilità: due 'ali' di santi, partite come gli spioventi mobili di un 'padiglione', originato dalla triade dell'Eterno Padre, del Cristo e della colomba dello Spirito Santo. Dispose a partir da destra (dell'osservatore, cioè alla sinistra di Maria), procedendo in senso orario, san Francesco d'Assisi, i santi re Ludovico (Luigi IX di Francia) con lo scettro gigliato, ed Elisabetta d'Ungheria (o di Turingia) con le rose in grembo, san Bonaventura da Bagnoregio, di cui un putto sollevava il cappello cardinalizio; risalendo, dall'altro lato, san Ludovico d'Angiò vescovo di Tolosa, di cui un putto teneva il bacolo pastorale, san Pasquale Baylon, mani al petto, e san Giovanni da Capestrano, reggente l'ampio vessillo col monogramma bernardiniano; figura, quest'ultima, immediatamente alle spalle di santa Chiara, la quale – con coerenza, e in simmetria rispetto a san Francesco – 'ricuciva' il giro dinanzi alla Vergine, anche in virtù della sostanziale specularità delle rispettive pose, tratte da due cartoni pressoché uguali e rovesciati all'uopo³⁶⁴.

Al carattere di narrazione agiografica proprio della pittura già nella volta, ecco subentrare un diverso orientamento estatico nel dipinto ora in parola. Era quest'ultimo una concezione d'ingegno profondo, perché vi si compieva l'equilibrio tra un ordine espanso e una figurazione studiatamente perspicua: scena in cui il gran numero di partecipanti e la complessità di posture nulla toglievano, anzi sembravano adeguarsi, all'esigenza di centralità, e si aggiugerebbe di frontalità 'iconica', del Santissimo esposto nell'ostensorio, la cui raggiera, oggetto a sua volta mostrato dal più degno degli angeli della «moltitudine» prescritta nel rogitto, spandeva una pozza di luce. Ed ecco così innervata quella che avremmo potuto definire finanche una 'sacra conversazione', con un che d'arcaico, eppur modernissima nella sua efficacia, e come dilatata in verticale, quasi svettante sul deposito

³⁶⁴ Sulla posa della Vergine cfr. le riserve di NAPOLI SIGNORELLI 1784-86, V (1786), p. 544: «Ciò che [De Mura] fece nella volta dell'altare maggiore di Santa Chiara è pur degno di lui. Il quadro di questo medesimo altare avea la solita invidiabile magia de' suoi colori e la composizione mirabilmente accordata, se non che la posizione della figura della Vergine parve più del dovere ricercata e lontana alquanto dalla decente semplicità corrispondente a tal divino personaggio».

dell'Angiò il Savio.

Finalmente col dipinto dell'altar maggiore – locuzione da intendersi e adoperarsi previe le precisazioni di cui sopra – le clarisse si riappropriavano di fatto, e con tutto lo sfoggio di un'epoca, dell'intitolazione stessa del sacro luogo, dedicato dall'origine al Corpo di Cristo, saldandola con ogni evidenza all'ordine religioso cui esse appartenevano.

Napoli. La Basilica di Santa Chiara

- Documenti

38) ANDN, Notaio Nicola Servillo, 1744-45, cc. 448r-449v, 23 ottobre 1745:

Conventio inter regale monasterium Sanctæ Claræ et dominum Franciscum de Muro pictorem per la pittura nella lamia sul'altare maggiore di detto monastero.

Die vigesima tertia mensis Octobris 1745, Neapoli. E proprio avanti le crati di ferro del parlatorio del venerabile e real monistero di Santa Chiara de reverende signore dame moniche di questa città;

costituiti in presenza nostra, cioè dalla parte di dentro di dette crati, la reverenda signora donna Giulia Sersale actual camberlenga e procuratrice generale del suddetto venerabile e real monistero, come apparisce dallo stromento di procura generale stipolato per me, al quale mi riferisco e di esso fo piena fede, interveniente detta signora donna Giulia alle cose infrascritte come procuratrice generale ut supra, in nome e parte del detto monistero, e per lo medesimo e sue reverende signore moniche, posteri e successori qualsivogliono in perpetuo in quello, ed a [c. 448v] maggior cautela consentendo prima in noi etc., da una parte;

e dalla parte di fuori di dette crati il signor don Francesco de Muro da Napoli, interveniente similmente alle cose infrascritte per sé, suoi eredi e successori etc., dall'altra parte;

detto signor don Francesco, per convenzione avuta con detto real monistero, e per esso con detta dignora donna Giulia di lui camberlenga e procuratrice generale ut supra, spontaneamente avanti di noi etc., in ogni miglior via etc., ha promesso, promette e s'obbliga di fare nella chiesa del detto real monistero, e proprio nella lamia di quella nuovamente fatta nell'altare maggiore, un quadro di larghezza palmi cinquantadue, di altezza palmi trentatré, ed in quello dipingere una storia che meglio gradirà alle reverende signore badessa e moniche di detto monistero, e quello adornare di figure, acciò sia vago a maggior segno, e promette quello compire per tutto il dì festivo del Santissimo Corpo di Gesù Cristo dell'anno entrante millesettecento quarantasei.

E questo per convenuto e finito prezzo di docati duemila di carlini d'argento etc., nel quale prezzo va inclusa la tela ed i colori tutti bisognevoli per fornire il quadro suddetto.

In conto de' quali docati duemila essa signora donna Giulia in detto nome ha promesso pagare al detto signor don Francesco docati seicento per tutto il giorno di domani; altri docati settecento sùbito che sbizzato sarà il quadro suddetto, e li rimanenti docati settecento, compimento di essi docati duemila, allorché terminato sarà il quadro suddetto.

[c. 449r] E, per contro, esso signor don Francesco promette e s'obbliga fare il quadro suddetto del modo e tempo di sopra largamente descritto, a soddisfazione e piacere di esse signore badessa e moniche del detto monistero.

E mancando il detto real monistero di pagare al detto signor don Francesco i suddetti docati duemila ut supra promessi, sia lecito al detto signor don Francesco per la consecuzione de' medesimi aggere contro detto real monistero in via essecutiva ut juris; e per qualsivogliono citazioni che occorressero farseli, s'intenda disegnata la Curia nostra, sita qui in Napoli al Sedile di Nido.

E così, per contro, mancando esso signor don Francesco di fare il quadro suddetto nel

modo e per il tempo di sopra convenuto, ovvero in caso quello fatto non riuscisse di ogni bontà e perfezione giusta le regole dell'arte ed a piacere delle dette badessa e moniche, ovvero quello difettasse in tutt'ò in parte per qualsivoglia causa, in tal caso si convien espressamente che sia lecito al detto monistero quello far fare da altri qualsivogliono pittori, a tutti danni danni, spese ed interessi di esso signor don Francesco; per la consecuzione delli quali e delle somme averà esso signor don Francesco ricevute dal detto ministero, possa esserne astretto in qualsivoglia corte, luogo e foro in via exequitiva absque termino. Intendendosi, per qualsivogliono citazioni che occorressero farseli, parimenti disegnata la detta nostra Curia, ut supra.

Si dichiara che a carico del detto monistero resta la spesa [c. 449v] dell'anniti, cavalletti ed ogni altro che occorrerà per comodo di esso signor don Francesco per poter pingere il quadro suddetto.

E per la reale osservanza delle cose suddette etc., esse parti per quel che a ciascuna di esse in detti rispettivi nomi spetta, spontaneamente hann'obligato sé e ciascuna di esse in detti nomi, e detto monistero e sue reverende monache respective loro eredi, posterì e successori qualsivogliono, e beni tutti etc., presenti e futuri etc., una parte all'altra e l'altra all'una, in detti nomi respective presenti etc., sub pœna et ad pœnam dupli etc., medietate etc., cum potestate capiendi etc., constitutione precarii etc., renunciaverunt etc. et juraverunt etc., in forma etc.

Præsentibus

magnifico notario Januario Russo a Neapoli, regio giudice ad contractus,
utriusque juris doctore domino Antonio Scotti,
domino Francisco Conte et
domino Carolo Moccia
testibus.

Ivi, c. 448r (nel margine sinistro e inferiore della scrittura principale):

Si nota che dalla signora donna Delia Bonito, con sua poliza notata fede per Banco dello Spirito Santo de' 23 ottobre 1745, introscritto giorno si sono pagati docati seicento all'introsritto signor don Francesco de Muro, in conto di docati 2000, per il prezzo convenuto pagarseli per l'introscritta opra, com'apparisce dalla poliza suddetta, alla quale se refere.

Notar Nicola Servillo.

Si nota che dalla detta donna Delia Bonito, con sua poliza notata fede per Banco dello Spirito Santo de' 12 maggio 1746, si sono pagati docati settecento all'introsritto signor don Francesco de Muro, a compimento dell'introsritti docati duemila, intero prezzo convenuto pagarseli per l'introsritto quadro, atteso l'altri per detto compimento ha detto averli il medesimo ricevuti con altre polize per detto Banco, come apparisce dalla detta poliza, alla quale mi riferisco.

Notar Nicola Servillo.

39) ANDN, Notaio Nicola Servillo, 1747, cc. 13v-14v, 16 gennaio 1747:

Promissio per lo quadro inter regale monisterium Sanctæ Claræ et dominum Franciscum de Muro.

Die sexta decima mensis Januarii 1747, Neapoli. E proprio avanti le crati di ferro del parlatorio del venerabile e real monistero di Santa Chiara de reverende signore dame moniche di questa città;

costituiti in presenza nostra, cioè dalla parte di dentro di dette crati, la reverenda signora donna Giulia Sersale, actual camerlenga e procuratrice generale del suddetto real monistero, come apparisce dallo stromento di procura generale stipolato per mano mia, al quale mi riferisco e di esso fo piena fede, interveniente alle cose infrascritte come procuratrice generale ut supra, in nome e parte del detto monistero, e per lo medesimo e sue reverende signore moniche, posterì e successori qualsivogliono in perpetuo in quello, ed a maggior cautela consentendo prima in noi etc., da una parte;

e dalla parte di fuori di dette crati il signor don Francesco de Muro da Napoli, interveniente similmente alle cose infrascritte per sé, suoi eredi e successori etc., dall'altra parte;

detto signor don Francesco, per convenzione avuta con detto real monistero, e per esso con detta signora donna Giulia di lui camerlenga e procuratrice generale ut supra, spontaneamente avanti di noi etc., in ogni miglior via etc., ha promesso, promette e s'obbliga di fare nella chiesa del detto real monistero, e proprio nell'altare maggiore di quella, un quadro di larghezza palmi ventiquattro in circa, d'altezza palmi [c. 14r] trentacinque in circa, ed in quello dipingere la storia della Restaurazione del Tempio di Salomone, e promette quello compire per tutto il dì festivo del Santissimo Corpo di Cristo primo venturo del corrente anno mille settecento quarantasette.

E questo per convenuto e finito prezzo di ducati mille e cento di carlini d'argento etc., nel quale prezzo va incluso la tela ed i colori tutti bisognevoli per fornire il quadro suddetto. In conto de' quali ducati mille e cento essa signora donna Giulia in detto nome ha promesso pagare al detto signor don Francesco ducati cento per tutto l'entrante mese di febrajo; e li rimanenti ducati mille, compimento di essi ducati mille e cento, nel mese d'agosto del detto corrente anno mille settecento quarantasette, in pace etc.

E, per contro, esso signor don Francesco promette e si obbliga fare il quadro suddetto del modo e tempo di sopra largamente descritto, a soddisfazione e piacere di esse signore badessa e moniche del detto monistero.

E mancando detto real monistero di pagare al detto signor don Francesco i suddetti ducati mille e cento ut supra promessi, sia lecito al detto signor don Francesco, per la consecuzione de' medesimi, agere contro detto real monistero in via essecutiva, ut juris. E per qualsivogliono citazioni che occorressero farsili, s'intenda disegnata la Curia nostra sita qui in Napoli al Sedile di Nido.

E così, per contro, mancando detto signor don Francesco di fare il quadro suddetto nel modo e per il tempo di sopra convenuto, ovvero in caso quello fatto non riuscisse di ogni bontà e perfezione [c. 14v] giusta le regole dell'arte, ed a piacere di dette signore badessa e moniche, ovvero quello difettesse in tutto o in parte per qualsisia causa, in tal caso si conviene espressamente che sia lecito al detto monistero quello far fare da altri qualsivogliono pittori, a tutti danni, spese ed interessi di esso signor don Francesco, per la consecuzione delli quali, e delle somme averà esso signor don Francesco ricevute dal detto monistero, possa esserne astretto in qualsivoglia corte, luogo e foro in via exequativa

absque termino, intendendosi, per qualsivogliono citazioni che occorressero farsili, parimenti disegnata la detta nostra Curia, ut supra.

Si dichiara che a carico del detto monistero resta la spesa dell'anniti, cavalletti ed ogni altro che occorrerà per commodo di esso signor don Francesco per poter pingere il quadro suddetto.

E per la reale osservanza delle cose suddette etc., esse parti, per quel che a ciascheduna di esse in detti rispettivi nomi spetta, spontaneamente hann'obligato sé e ciascuna di esse in detti nomi, e detto monistero e sue reverende signore moniche, respective loro eredi, posterì e successori qualsivogliono, e beni tutti etc., presenti e futuri etc., una parte all'altra e l'altra all'una in detti nomi respective presenti etc., sub pœna et ad pœnam dupli etc., medietate etc., cum potestate capiendi etc., constitutione precarii etc., renunciaverunt et juraverunt etc., in forma etc.

Pæsentibus

magnifico notario Januario Russo a Neapoli, regio iudice ad contractus,
utriusque juris doctore domino Antonio Scotti,
utriusque juris doctore domino Cajetano Barone et
domino Carolo Moccia
testibus.

Ivi, c. 13v (nel margine sinistro della scrittura principale):

Si nota che dalla signora donna Delia Bonito, con sua poliza notata fede per lo Banco dello Spirito Santo, de' [vacat] 1747, si sono pagati ducati cento all'introsritto signor don Francesco Muro, a conto di ducati mille e cento, per il prezzo convenuto pagarseli per l'introscritta opra, come apparisce dalla poliza suddetta, alla quale se refere.

Notar Nicola Servillo.

Si nota che dalla signora donna Delia Bonito, con sua fede di credito per [lo] Banco [del] Santissimo Salvatore, de' 21 giugno 1748, si sono pagati ducati quattrocento all'introsritto signor don Francesco Muro, disse a saldo dell'introsritti ducati mille e cento promessi pagarsili per l'introscritta opra, come dalla girata in piè di detta fede di credito, alla quale se refere.

Notar Nicola Servillo (edito in PAVONE 1997, pp. 501-502, doc. XXXI.29).

40) ANDN, Notaio Nicola Servillo, 1747, cc. 120r-121r, 25 settembre 1747:

Promissio per lo quadro su l'altare maggiore di Santa Chiara inter dominum Franciscum de Mura et dominum Xaverium Peccerella.

Eodem die vigesimo quinto mensis Septembris 1747, Neapoli.

Costituiti in presenza nostra il signor don Francesco de Mura da Napoli, interveniente alle cose infrascritte per sé, suoi eredi e successori etc., da una parte;

ed il signor don Saverio Peccerella anco da Napoli, interveniente parimente alle cose infrascritte per sé, suoi eredi e successori etc., dall'altra parte;

detto signor don Francesco de Mura, per convenzione avuta con detto signor don Saverio, spontaneamente avanti di noi etc., in ogni miglior via etc., ha ha [*sic*] promesso,

promette e s'obbliga di fare, su l'altare maggiore della chiesa dello reale monastero di Santa Chiara di dame monache di questa città, un quadro di larghezza palmi ventiquattro ed altezza palmi quarantacinque in circa, ed in quello dipingervi nell'alto una gloria aperta e nel mezzo il trono della Santissima Trinità, che spande raggi con moltitudine d'angeli: poi cala la Beata Vergine con san Francesco di lato, che vengono a ricevere la gloriosa santa Chiara in gloria, san Lodovico re, san Bonaventura, san Lodovico vescovo, san Giovanni da Capestrano, san Pasquale Baylon e sant'Elisabetta regina; quale quadro detto signor don Francesco promette compirlo di tutta bontà e perfezione, e giusta le regole dell'arte, fra il termine di un anno da oggi.

E questo per convenuto e finito prezzo di ducati mille e cento, inclusi i colori ed ogni altro bisognevole, a riserba della tela, per cui promette esso signor don Saverio pagare fra giorni al detto signor don Francesco ducati cinquanta.

In conto de' quali ducati mille e cento dichiara esso signor don Francesco [c. 120v] averne ricevuto anticipatamente in varie volte ducati ottocento di contanti, e li rimanenti ducati trecento, compimento di essi ducati mille e cento, promette esso signor don Saverio pagarli ad esso signor don Francesco fra il termine di anni tre principiandi dal primo di ottobre venturo mille settecento quarantasette in poi, a ragione di ducati cento in ciascun anno, in pace etc.

Col patto esecutivo in forma, realiter et personaliter, via ritus Magnæ Curiaë Vicariaë contro esso signor don Saverio per la consecuzione di detti ducati trecento nel modo ut supra promessi; e, per qualsivogliono citazioni che per la causa suddetta occorressero farsili, da ora ha disegnato la nostra Curia, sita qui in Napoli a Seggio di Nido.

All'incontro esso signor don Francesco promette e si obbliga di fare il quadro suddetto nel modo e tempo di sopra descritto, e di ogni bontà e perfezione ut supra, e mancando di quello compire nel modo ut supra, ovvero in caso quello fatto non riuscisse d'ogni bontà e perfezione giusta le regole dell'arte, o quello difettesse in tutto o in parte per qualsivoglia causa, in tal caso si conviene espressamente che sia lecito ad esso don Saverio quello far dipingere da altri qualsivogliono pittori, a tutti danni, spese ed interessi di esso signor don Francesco. Per la consecuzione de' quali danni etc. e delli detti ducati ottocento pagatili anticipatamente, ed anco di detti ducati trecento o la di loro rata che li sarà stata pagata, possa esserne astretto in qualsivoglia corte, luogo e foro in via exequutiva absque termino, intendendosi, per qualsivogliono citazioni che occorressero [c. 121r] farsili, parimenti disegnata la detta nostra Curia ut supra.

Con dichiarazione espressa che resta a carico di esso signor don Saverio la spesa dell'anniti, cavalletti ed ogni altro che occorrerà per commodo di esso signor don Francesco per poter dipingere il quadro suddetto, con dovere bensì restare a beneficio del detto real monistero di Santa Chiara il quadro antecedentemente fatto da detto signor don Francesco de Mura su lo stesso altare maggiore della chiesa di detto real monistero, su di cui sta dipinta la storia della Restaurazione del Tempio di Salomone, conforme attualmente si vede.

E per la reale osservanza delle cose suddette etc., esse parti spontaneamente hanno obbligato sé e ciascuna di esse, respective loro eredi, successori e beni tutti etc., presenti e futuri etc., una parte all'altra e l'altra all'una respective presenti etc., sub pœna et ad pœnam dupli etc., medietate etc., cum potestate capiendi etc., constitutione precarii etc., renunciaverunt etc. et juraverunt etc.

Præsentibus

magnifico notario Januario Russo a Neapoli, regio iudice ad contractus,
magnifico Francisco Leuzzi,

magnifico Josepho Antonio Evangelista et
magnifico Josepho Antonio Caulino
testibus.

Ivi, c. 120r (nel margine sinistro e inferiore della scrittura principale):

Si nota che dall'introsritto signor don Saverio Peccerella, con sua polisa notata fede per Banco dello Spirito Santo de' 26 ottobre 1748, si sono pagati docati cento all'introsritto signor don Francesco de Mura, a compimento di docati 900, atteso gl'altri docati 800 per detto compimento disse averli esso signor don Francesco ricevuti anticipatamente di contanti in varie volte e partite; e tutti essi docati 900 esser a conto dell'introsritti docati mille e cento, intero prezzo stabilitosi per l'introsritto quadro, e con detto pagamento restare esso signor don Francesco a conseguire soli docati duecento, come apparisce dalla detta poliza, alla quale mi rifò.

Napoli, li 26 ottobre 1748.

Notar Nicola Servillo.

Si nota che dal detto signor don Saverio Peccerella, con sua fede di credito per Banco dello Spirito Santo de' 10 giugno 1749, si sono pagati all'introsritto signor don Francesco de Mura docati duecento, a compimento dell'introsritti docati mille e cento, atteso gl'altri docati novicento per detto compimento disse avercili pagati, come nell'antecedente notamento sta espresso; e tutti essi docati mille e cento essere per l'intero prezzo e valore dell'introsritto quadro, da esso signor don Francesco promesso fare e già fatto sull'altare maggiore della chiesa di Santa Chiara, come più ampiamente si legge dalla girata fatta in piè della detta fede di credito di docati 200, al quale mi riferisco.

Notar Nicola Servillo.

41) Ivi, c. 120v (nel margine superiore e sinistro della scrittura principale), 11 giugno 1749:

Die undecimo mensis Junii 1749, Neapoli;

costituito in presenza nostra l'introsritto signor don Saverio Peccerella, interveniente alle cose infrascritte per sé, suoi eredi e successori, spontaneamente àve asserito avanti di noi che, quantunque in vigore dell'introsritto stromento si fusse obligato pagare all'introsritto signor don Francesco de Mura l'introsritti docati mille e cento per prezzo dell'introsritto quadro, da esso don Francesco promesso fare e già fatto sull'altare maggiore della chiesa dell'introsritto real monastero di Santa Chiara, ed in esecuzione di detto obbligo esso don Saverio avesse già sodisfatti e pagati ad esso don Francesco detti docati 1100, nel modo come da retrosritti notamenti apparisce, ciò nonostante detti docati 1100 li sono stati consignati di contanti confidenzialmente dalla molto reverenda signora donna Delia Bonito attual camerlenga di detto monastero, e quantunque ne avesse fatto poliza e fede di credito in testa di esso don Saverio girate ad esso don Francesco per prezzo di detto quadro, tuttavia si è fatto per fini particolari di essa signora donna Delia, ma effettivamente detti intieri docati 1100 si sono pagati ad esso don Francesco di proprio denaro di essa signora donna Delia. Della quale dichiarazione ut supra fatta per futura cautela ed indennità di essa signora donna Delia Bonito esso signor don Saverio Peccerella

ne ha richiesto noi che ne facessimo publico atto etc. Nos autem etc. unde etc.

Præsentibus

magnifico notario Januario Russo a Neapoli, regio iudice ad contractus,

magnifico Francisco Leuzzi,

magnifico Constantino Palumbo et

magnifico Agnello Mastellone

testibus.

42) ASBN, Banco del Santissimo Salvatore, giornale di cassa, matr. 1188, cc. 192v-193r, 26 marzo 1748, partita di 120 ducati:

A donna Delia Bonito docati cento venti, e per essa, con autentica di notar Nicola Servillo, alli mastri falegname Giovanni Greco et Aniello Terminiello per tutto il lavoro di legname fatto per servitio della chiesa di Santa Chiara, e propriamente per quello vi è bisognato per alzare e situare il quadro grande in testa dell'altar maggiore, cioè per un telaro rustico di restoni di pioppo, per potervi tirare la tela di detto quadro, per darvisi l'imprimitura, lungo palmi 36 e largo palmi 24, nel mezzo del quale vi erano [c. 193r] sei restoni di palmi 24 ogn'uno; per aver alzato detto quadro, per potervi dare la sudetta imprimitura, e fattovi un ànnato a tre registri per accomodo dell'imprimitore; per aver disarmato di nuovo detto ànnato, calato detto quadro, e fattavi una giunta alta palmi 10 e lunga palmi 24, per causa della misura che si sbagliò; per aver alzato di nuovo detto telaro, e fattovi l'ànato dalla parte di avanti per imprimervi il di più della giunta fatta; per aver fatto l'ànnato per servitio dell'indoratori che ànno dovuto dorare la cornice di detto quadro situato nella testa di detto altar maggiore, e detto ànnato composto a più registri di tavole in piedi e parapetti; per aver fatto lo steccato sotto l'arcone a sinistra dell'altar maggiore per comodo di don Francesco de Mura, pittore di detto quadro, e detto steccato tutto chiuso lungo di giro palmi 56 ed alto palmi 15; per aver fatta la capria per comodo di detto pittore, la medesima composta di 4 inpiedi e due suglie tornite di legname d'abete, di lunghezza dette suglie palmi 26 ogn'una; per aver fatto due sgabelloni di legname, uno di essi composto di 5 scalini e l'altro di 3; per aver fatto il telaro di detto quadro di tavoloni di pioppo a grossezza, lungo di giro palmi 138, largo tre quarti di palmo, e grosso un 3° di palmo, intessuto con 6 correnti di detto legname, di palmi 24 ogn'uno, e 3 inpiedi di palmi 46 ogn'uno, tutto ammecciato a coda di rendine [*sic*], che calcolato unito fa palmi 420; per aver fatto lo stragallo attorno detto quadro, lungo di giro palmi 138, largo ½ di palmo, e nel medesimo ricavatevi una gola dentro e sguscio; e finalmente per lo travaglio di molta gente per tirare e situare detto quadro nel suo luogo. E detta somma de docati 120 si paga a detti Greco e Terminiello per misura ed apprezzamento fatto dal regio ingegnere don Gaetano Buonocore, e con tal pagamento restano intieramente saldati e sodisfatti di tutto lo di loro lavoro fatto in detta chiesa di Santa Chiara, non dovendo da essa conseguire altro; e per loro, con autentica di notar Nicola Servillo, a detto Aniello Terminiello per altritanti (edito in RIZZO 1986, pp. 117-118, doc. 6; PAVONE 1997, p. 508, doc. XXXI.34).

VII. Capua. La chiesa della Santissima Annunziata (AGP)

Vent'anni dopo

Da Napoli torniamo a Capua all'altezza del 1747, anno in cui Francesco de Mura assumeva l'impegno dell'intera dotazione di dipinti destinati alla chiesa della Santissima Annunziata. Erano passati all'incirca vent'anni da quando egli, coniugando la valentia sua propria e «gl'amorevoli agiuti del maestro» Solimena, come a Roviglione parve di temperare nel 1731, aveva licenziato per la Cattedrale della città campana – stando a quanto indagato a suo luogo – le pale d'altare nella nuova Cappella del Tesoro e almeno un'altra con *Tobiolo e san Raffaele arcangelo* in una delle cappelle laterali. Per De Mura, l'abbiam visto, era quello il momento cruciale dell'adesione alla scuola e alle regole dell'*atelier*: stato di cose ormai però a lui troppo stretto, e appena precedente a quell'iniziare a «far da sé», come continua Roviglione, nel ciclo di tele in Donnaromita e nel completamento a fresco della Cappella di San Nicola alla Carità, sullo scorcio del terzo decennio. Per Capua, e per il suo tempio arcivescovile, erano, intanto, gli anni conclusivi dell'episcopato e della munificenza 'principesca' del cardinal Nicola Caracciolo, morto nel 1728, e il cui mecenatismo è lecito veder culminato, in pittura, nell'*Assunzione* solimenesca all'altar maggiore della stessa Cattedrale, espostavi entro il 1725. Fu ancora durante il mandato dell'arcivescovo Caracciolo, l'anno 1726, che la Santissima Annunziata venne consacrata solennemente, come attesta un'iscrizione posta nell'ingresso della chiesa³⁶⁵.

Monsignor Francesco Granata nella sua opera su Capua sacra (1766), che abbiamo letto esaminando il Duomo recentemente rimaneggiato, dice l'Annunziata, tra le chiese al di fuori delle tante rette dal clero ordinario e da quello regolare, «per edificio a ciascuna altra superiore, e magnifica», distinguendola inoltre per le molte «opere di carità cristiana che ivi si essercitavano»³⁶⁶. Quanto alla maestosità dell'architettura, in effetti ancor oggi sono soprattutto la fiancata su Corso Appio, col suo alto basamento, e la cupola a imporsi rispettivamente nel tessuto urbano e nella definizione pure a distanza del profilo cittadino,

³⁶⁵ L'iscrizione è riportata da GRANATA 1766, I, p. 321.

³⁶⁶ Ivi, I, p. 320.

in specie a chi entri in Capua attraverso la vicina Porta Napoli.

Ma la chiesa è solo una parte, aperta al culto, di un grande complesso un tempo adibito a luogo d'accoglienza e d'allevamento degli «espositi», e dov'erano un conservatorio «per le oneste e assai numerose zitelle» e un ospedale «per i poveri infermi»³⁶⁷. Così composta, la Real Casa dell'Annunziata, detta parimenti dell'Ave Gratia Plena (AGP), aveva, sotto l'aspetto temporale, un governo laico: essa era presieduta – sempre Granata a raggiugliarci – da un nobile decurione della città, che vi sovrintendeva col titolo di «bastoniere», insieme ad altri quattro deputati del ceto civile. La designazione di tali amministratori dipendeva dagli Eletti che governavano la città, ovvero dal Magistrato capuano, cui spettava anche la nomina, a ogni vacanza, del «maggior sacrista, o sia rettore», cioè del sacerdote a capo dei preti, o «cappellani», che celebravano messa nella chiesa. Nella sfera spirituale, diversamente, la giurisdizione era a pieno riconosciuta all'arcivescovo *pro tempore*, il quale aveva ogni facoltà e dovere d'includere l'Annunziata nelle sue visite pastorali³⁶⁸.

Questo *excursus* sullo stato, sostanzialmente civico, dell'Annunziata di Capua serve, nei nostri scopi di studio, a più compiutamente vagliare la documentazione d'archivio concernente la commessa a De Mura delle pitture destinate alla chiesa. Se ne conoscono minutamente gli accordi grazie all'atto notarile d'allogagione del copioso lavoro, documento rogato a Napoli, in casa De Mura, nel giugno del 1747 /doc. 44/³⁶⁹. Invero l'artista non onorò del tutto l'accordo, attendendovi solo per una parte, sia pur principalissima e altamente qualificante, e lasciando poi ad altri – per cause che al momento s'ignorano, ma in fin dei conti da addebitare alla mole d'impegni non agevolmente gestibile e allo slittamento dei tempi d'esecuzione – il resto dell'impresa³⁷⁰.

La consulta dei governatori su De Mura

I contenuti del rogito or accennato sono anticipati nel testo di una consulta del governo dell'Annunziata /doc. 43/, in uno dei libri di conclusioni facenti parte del fondo relativo a

³⁶⁷ Ivi, I, pp. 322-323.

³⁶⁸ Ivi, I, p. 323.

³⁶⁹ PAVONE 1997, pp. 502-506, doc. XXXI.30. Il documento è riportato per intero nell'appendice documentaria a questo capitolo.

³⁷⁰ Ivi, p. 189.

quell'istituto e confluito nell'Archivio del Museo Provinciale Campano di Capua³⁷¹. Si tratta d'indicazioni, almeno a quel che mi consta, inedite, e che gettano nuova chiarezza sulle modalità assembleari di quell'ente, come visto d'estrazione laica e d'indirizzo per lo più assistenziale, sul terreno degli orientamenti artistici.

Da qualche tempo il complesso stava conoscendo un generale rimaneggiamento. E il 23 giugno 1747 ci si riuniva per dibattere proprio sul proseguimento «delle rifezioni, nuove fabbriche ed abbellimenti che in più anni si trovavano principati così nella real chiesa di detta real casa, come nel conservatorio ed ospidale [...], per maggior decoro ed ornamento di detto luogo pio, e gloria ed onore del Signor Iddio e della Beatissima Vergine Maria della Santissima Annuntiata, sotto il di cui titolo detto pio luogo trovasi eretto e fundato»³⁷². Ai «signori governatori» capuani non dovevano mancare, in prima istanza, sana ambizione e, insieme, orgoglio dell'istituzione che amministravano, così come buona consapevolezza nei propri mezzi, pure materiali. Tali il contesto e il volitivo programma entro cui, quel giorno, si deliberava a chi sarebbero state affidate, in blocco, le undici tele per gli altari della chiesa. Se n'era già parlato tempo addietro: la scelta in realtà stava in caldo da un paio d'anni, e ora le condizioni dovevano essere maturate per attuarla. Legittimamente i committenti miravano in alto, né volevano a tal fine lesinare sulla spesa. Il passo del resoconto della seduta a questo riguardo – dove, peraltro, il tono e il contenuto da verbale si confondono con un piccolo, ma vero, spaccato di storia artistica napoletana, e del relativo stato della pittura – merita d'essere stralciato. Fu insomma stimato «necessario ed espediente» che i quadri avessero dovuto

«pingersi da autore celebre, così convenendo per detto pio luogo e chiesa, che si numera tra li principali di detta città di Capua, e di molte altre città del Regno, tanto più che vi sono annue rendite sufficienti a potersi adempire la perfezione di detta rifazione e nuove fabbriche, ed anche di detti quadri che per detta chiesa sono necessari, e questi da autore celebre; e doppo essersi da' detti signori del governo fatta

³⁷¹ A tal proposito, MARINO 2014, p. 103, dà notizia che l'archivio dell'AGP di Capua fu versato nel Museo Campano il 9 febbraio 1973. A quanto mi risulta per esperienza diretta (2016), di questo fondo non è ancora disponibile un indice d'inventariazione. Ne ho potuto consultare vari volumi grazie alla disponibilità dell'architetto Giovanni Tuzio, direttore del Museo Campano, che ringrazio, e alla collaborazione del personale della Biblioteca e dell'Archivio dello stesso museo (ricordo in particolare il signor Gennaro D'Amato).

³⁷² AMPCC, Fondo AGP di Capua, *Libro di conclusioni dal 28 maggio 1746 all'11 agosto 1755*, 18, c. 4v. Il documento è riportato per intero nell'appendice documentaria a questo capitolo.

matura riflessione per la persona di cui dovevano avvalersi in pingere li sudetti quadri numero undeci, sin da due anni indietro fu stimato da esso governo doversi avvalere del signor Francesco di Muro, celebre pittore della città di Napoli, le di cui opre sono quelle che si hanno in maggior preggio per la sua ben nota virtù, e tra li primi della sua professione [...]»³⁷³.

A questa decisione era seguito un primo abboccamento col maestro, il quale, avuta nota «delle misure e disegni di detti quadri», aveva esibito un preventivo di spesa – così diremmo oggi – pari a totali 5000 ducati, una somma altissima, ma abituale per De Mura e in linea con gli importi delle grandi campagne pittoriche da lui condotte. Alla committenza parve quello un prezzo ancor accettabile, non foss'altro «a riflesso dell'opre e dell'autore» in questione: tanto più che l'artista s'era persuaso, su preghiera degli stessi governatori, a fare un cospicuo 'taglio' del suo compenso, quasi un terzo (1500 ducati), come «rilascio e donativo a beneficio di detta real casa, della quale aveva confessato aver special devotione»³⁷⁴. Erano normali strategie tra le parti in una trattativa in corso; ma a primeggiarvi era, fuor di dubbio, la determinazione dei committenti di servirsi di De Mura, e non d'altri al momento, quale riconosciuto esponente tra i più accreditati della «professione» di pittore a Napoli.

Si approntò all'uopo, e con ogni probabilità sempre collegialmente, un programma iconografico preciso, e commisurato alla storia del luogo e alle esigenze dei suoi custodi. All'altare maggiore si destinava, è naturale, un dipinto con l'*Annunciazione*, il più grande del ciclo (45 palmi d'altezza e 25 di larghezza, cioè, all'incirca, 12 m per 6,5) e di esso fulcro indiscusso (della finalità parietale della tela dice tutto la consistenza delle misure). Agli altari laterali della crociera (nelle carte si dice «per li due cappelloni») sarebbero andati i quadri con la «Cena di Nostro Signore Giesù Christo» e con lo «Sponsalizio della Beata Vergine col glorioso patriarca san Giuseppe» (queste tele, pure impegnative per formato, dovevano misurare 24 palmi per 16, ossia all'incirca 6 m per 4); ma riguardo al secondo dei soggetti or detti e inizialmente previsti, si deve precisare ch'esso fu poi sostituito con una *Visitazione*, tema mariano forse sentito in un successivo momento come più idoneo all'*Annunciazione* stessa. Per le pale d'altare destinate alle otto «cappelle inferiori» della navata (opere dalle più ordinarie dimensioni di palmi 18 per 12, ossia

³⁷³ Ivi, cc. 4v-5r.

³⁷⁴ Ivi, c. 5r.

all'incirca 4 m per 3) venivano indicate le seguenti «immagini»: *Santa Lucia, Sant'Antonio Abate, i Santi Cosma e Damiano, San Sebastiano, il Martirio di san Gennaro, la Sacra Famiglia, la Madonna di Costantinopoli con sant'Irene inginocchiata e l'Immacolata Concezione*³⁷⁵. Oltre a motivi di varia devozione, almeno due di questi soggetti rivendicano radici contestuali non generiche: infatti la chiesa dell'Annunziata aveva lo *ius* parrocchiale «per ragione anche della parrocchia de' Santi Cosimo e Damiano», e in più nella medesima Annunziata aveva sede la confraternita di Santa Maria di Costantinopoli, «che si componeva di gente di varj mestieri»³⁷⁶.

De Mura avrebbe dovuto portare a termine l'incarico in tre anni e mezzo dal giorno della stipula, con una dilazione del lavoro altrettanto specificata nel documento ora in esame. La committenza avrebbe provveduto alla spesa delle «tele, telari, casse, armaggi, come del trasporto di quelli [quadri], senza esserne tenuto a cosa alcuna detto signor don Francesco, eccetto che a' soli colori»³⁷⁷. Dunque, a differenza di quanto andava facendo in Santa Chiara, il pittore avrebbe stavolta lavorato nella sua bottega, presumibilmente recandosi poi sul posto, o mandandovi qualche fido collaboratore, per la sistemazione dei grandi dipinti.

Si poteva intanto procedere con la «convenzione» vera e propria, e si ha l'impressione che la committenza avesse una certa fretta di chiudere. L'ottenimento d'opere così impegnative da parte di De Mura doveva comportare un prestigio non indifferente, che di fatto si pareggiava a quello garantito all'artista stesso dai suoi propri clienti. Ogni cosa dell'intesa, infatti, venne confermata e perfezionata ad appena tre giorni da quella seduta, e cioè quando, il 26 giugno 1747, una delegazione della Casa dell'Annunziata e del suo governo si portava a Napoli: dove, «proprie in domibus solitæ habitationis [...] Francisci de Muro, sita in platea vulgo detta l'Imbrecciata di Santa Maria d'Ognibene»³⁷⁸, si redigeva l'accordo ufficialmente. Dalla città di Terra di Lavoro s'erano mossi il «bastoniere» Giuseppe Giugnano, «patrizio capuano», e Ferdinando Porcinari, «delegato di detto luogo pio». Il notaio rogante era Antonio Tarallo di Capua³⁷⁹, il quale riversò nell'atto, pressoché

³⁷⁵ Ivi, c. 5v.

³⁷⁶ GRANATA 1766, I, pp. 320, 322.

³⁷⁷ AMPCC, Fondo AGP di Capua, *Libro di conclusioni dal 28 maggio 1746 all'11 agosto 1755*, 18, c. 6r.

³⁷⁸ ASC, Notaio Antonio Tarallo di Capua, 133.11, 1747, c. 153v.

³⁷⁹ Troviamo il notaio Antonio Tarallo nel Magistrato capuano, dedicatario, quest'ultimo, del terzo tomo della *Storia civile* di Capua (GRANATA 1752-56).

alla lettera, buona parte della relazione dell'assemblea del 23 giugno.

Da Cochin a Longhi

A fronte dei patti iniziali, De Mura dipinse soltanto l'enorme *Annunciazione* dell'altare maggiore /fig. 123/, saldata nel novembre 1748³⁸⁰, e, alle testate della croce, la *Visitazione* e l'*Ultima Cena* /figg. 124-125/, di cui si conosce un pagamento a conto nel settembre del 1750³⁸¹. Di questi ultimi due dipinti conosciamo i bozzetti, appartenenti al Pio Monte della Misericordia³⁸²; relativamente all'*Ultima Cena*, è noto un altro esemplare, ritenuto una copia del bozzetto napoletano, nel Museo dell'Abbazia benedettina di Montserrat in Catalogna³⁸³. L'esecuzione delle altre pale d'altare nelle cappelle della navata della chiesa capuana passò, nel corso degli anni cinquanta, ad altri pittori, tra cui Sebastiano Conca e Paolo de Majo³⁸⁴.

Ma già nel 1750, presso la locale erudizione storico-religiosa, e precisamente nella dissertazione di 'campanologia' di Giuseppe di Capua Capece, l'Annunziata si segnalava per il rinnovo decorativo in cui s'erano appena spesi e andavano spendendosi i suoi curatori:

«Questa ben ampia e bella chiesa che al presente veggiamo [...] ora per lo fervente zelo de' presenti governatori [si è] rinovata, di artificiosi stucchi e sculture abbellita, e di pregevolissime dipinture arricchita»³⁸⁵.

Attenzione diversa e sparso acume ritroviamo, poi, in alcuni dei protagonisti del *Grand*

³⁸⁰ PAVONE 1997, pp. 189, 509, doc. XXXI.36.

³⁸¹ RIZZO 1980, p. 42, doc. 5.

³⁸² CAUSA 1970, pp. 114-115, nn. 123-124. Quanto alla *Visitazione*, Causa coglieva in fallo Giuseppe Ceci (1933, p. 10 nota 3), il quale aveva annotato, in merito al «quadro di palmi 4 x 7, con cornice, rappresentante la Visitazione, macchia del quadro che si trova nell'Annunziata di Capua» (come riportato già nell'inventario Bardellino-Fischetti), che in quella chiesa «nessun quadro è del De Mura».

³⁸³ URREA FERNÁNDEZ 1977, p. 342; BARROERO 1992, pp. 96-97, n. 32 (ill.). Tra i dipinti acquistati a Roma e a Napoli dall'abate Antoni M. Marcet, quest'*Ultima Cena* pervenne all'Abbazia di Montserrat nel 1914, con un'attribuzione a Luca Giordano (ivi, p. 9). Le misure del pezzo corrispondono a quelle del bozzetto al Pio Monte.

³⁸⁴ Per una schedatura del ciclo di tele, PANE, FILANGIERI 1994, II, pp. 475-478.

³⁸⁵ DI CAPUA CAPECE 1750, p. 76.

Tour: e in uno su tutti. A Capua si andava, di norma, dopo essere stati a Roma e prima d'arrivare a Napoli, e ci si fermava massimamente per le celebri vestigia della città antica. Ma oltre alla Cattedrale, l'Annunziata era l'altro polo della Capua nuova, nella fattispecie settecentesca, e qualche viaggiatore era forse attratto in particolare da questa chiesa proprio per l'aspetto sodo e regolare all'esterno, che richiamava l'ispirazione da un tempio antico. Orbene, cronologicamente tra i primi in assoluto a vedervi e a commentarvi i nuovissimi De Mura figura una nostra conoscenza: e non guasta affatto, ovviamente, che si tratti di un competente di pittura del nome, e del mestiere, di Charles-Nicolas Cochin (figlio), rinomato disegnatore e incisore parigino. A dire il vero, anzi, la chiesa in discorso occupa tutto il passo dedicato da Cochin alla Capua moderna, a testimonianza di un profondo interesse in lui suscitato da quest'edificio, la cui forma monopolizzò l'attenzione del viaggiatore francese al punto da fargliene omettere il titolo dedicatorio alla Vergine Annunziata («il y una église bâtie sur les ruines d'un temple antique»), laddove la descrizione dell'architettura è attenta³⁸⁶. Quindi il brano sull'interno, incardinato sull'*Annunciazione* dietro al principale altare, e non privo d'una spruzzata aneddotica, va riportato interamente:

«On voit dans cette église trois grands tableaux dans le sanctuaire, de Francischello delle Mura, peintre moderne, élève de Solimèni. On ne se souvient pas des sujets de deux d'entr'eux: mais celui du maître-autel représente une Annonciation. Le Pere éternel, et toute la glorie céleste, y sont présents: la Vierge paroît refuser cette grace. Ce qu'il y a de plaisant, c'est qu'on y voit une cafetière d'argent à la moderne, dans laquelle chauffe le thé ou café de la Vierge, et qu'elle a un chat, un perroquet, une belle chaise de velours à crépines d'or, etc., le tout sur l'escalier où se passe le sujet. Au reste il y a du mérite dans ces tableaux; l'enchaînement des groupes, et les attitudes et ajustemens des figures, sont ingénieux et très-gracieux. La couleur a le défaut d'être trop belle, et tient de l'éventail. Les draperies sont traitées à plis grands et arrondis»³⁸⁷.

³⁸⁶ COCHIN 1758, I, p. 124.

³⁸⁷ Ivi, I, pp. 124-125. Non so dire perché, nell'edizione del *Voyage d'Italie* di Cochin pubblicata e annotata da Christian Michel (1991, p. 140 nota 1), la *Visitazione* e l'*Ultima Cena*, dipinti di cui l'artista e viaggiatore ammette di non rammentare i soggetti, e i bozzetti dei quali il curatore ricorda nel Pio Monte della Misericordia, si dicano «disparus»; ma posso ipotizzare che lo studioso sia stato tratto in errore da CECI 1933, p. 10 nota 3, il quale negava la presenza d'opere di De Mura nell'Annunziata di Capua. Resta però da capire perché poi (in MICHEL 1991, p. 140 nota 2)

Uno sguardo tendenzialmente analitico porta dapprima Cochin a distinguere, abbastanza stupito, oggetti d'uso quotidiano, e 'alla moderna', insieme ad animali domestici di compagnia: una caffettiera d'argento sul fuoco (vi starà bollendo del tè o del caffè, pare si sia chiesto, storcendo un po' il naso), un gatto, un pappagallo, una sedia in velluto trapunto d'oro (e altro di divagante si sarebbe potuto aggiungere). Così l'osservatore e scrittore transalpino si lascia incuriosire dalla connotazione di ferialità, quasi venata d'esotico e magari di sapore napoletano, che tali elementi sembrano conferire alla figura stessa della Vergine e al mistero dell'annuncio sacro. Ciò è godibile, certo (e che spunti spassosi a disposizione dei 'ciceroni' locali per far appassionare, ancor oggi, gli ospiti dinanzi all'*Annunciazione* demuriana!).

Dopo di che, però, Cochin condensa, e insieme sussume, l'esame formale di tutt'e tre le tele in alcuni appunti d'altro rilievo. Gli intrecci e gli atteggiamenti delle figure, a grappoli graziosi e ricchi d'ingegno, sono la principale nota di merito ai suoi occhi. Dei panneggi, 'trattati a pieghe ampie e tonde', s'impone dunque il tenore massivo: che mi permetterei di chiosare, a mia volta, in un'equidistanza tra il volume e la morbidezza, nell'avvolgente. Infine sul colore, che «a le défaut d'être trop belle, et tient de l'éventail», val lo sforzo d'approfondire i termini del ragionamento, e implicitamente del commento a Cochin.

Prima, però, sembra necessario premettere qualcosa muovendo da chi ha studiato dal di dentro le pagine e i fondamenti dei giudizi estetici di Cochin. Che cosa quest'ultimo intendesse con le formule suddette, e con altre affini o assimilabili, lo spiega Christian Michel, curatore della ristampa annotata (1991) dell'edizione parigina (1758) del *Voyage*,

l'Annunciazione sia citata genericamente come opera di «école napolitaine [du] XVIII^e siècle», laddove Cochin è subito chiaro nel riconoscere e dichiarare l'autografia demuriana di tutt'e tre le pale, prima di dare speciale risalto proprio a quella dell'altar maggiore.

Non lontana nel tempo dalla visita di Cochin è quella dell'architetto parigino Pierre-Louis Moreau nel suo viaggio in Italia (1754-57). Moreau – cui la chiesa dell'Annunziata di Capua parve «d'une forme parallélogramme à l'extérieur, on voit que l'architecte s'est proposé d'imiter en cela la forme des temples antiques» – non ha la stessa contezza d'un Cochin, scrivendo così della decorazione pittorica dell'interno: «On voit aux trois autels de grands tableaux qui ne sont pas sans quelque mérite, ces ouvrages sont d'un certain "Matheus" élève de Solimena, les autres tableaux qu'on y voit sont tous mauvais». Cfr. l'edizione del testo a cura di Sophie Descat (2004, pp. 99-100). Epperò si deve riconoscere a Moreau d'aver sottolineato la differenza di qualità tra i dipinti di De Mura, il cui nome pure è equivocato vistosamente, e quelli spettanti ad altri autori, i quali ultimi quadri non v'erano ancora al passaggio di Cochin nella chiesa.

Più sbrigativo dentro l'Annunziata di Capua, in specie a confronto col precedente di Cochin, è Joseph Jérôme Lefrançois de Lalande (1769, VI, p. 79), l'astronomo francese che viaggiò in Italia nel 1765-66: «Son intérieur a une décoration moderne qui est très-riche, quoique mauvaise».

intercalando nel discorso le parole dello stesso Cochin³⁸⁸.

«Le peintre doit tout d’abord utiliser une couleur vraiment belle, “c’est-à-dire une imitation juste de la Nature” et non “ces couleurs factices qui présentent des tons charmants et séducteurs, mais faux”³⁸⁹. Combien de fois Cochin ne parle-t-il pas de couleurs *fausses, maniérées*, c’est-à-dire *tenant de l’éventail* ou *de l’émail* et même de couleurs *trop belles?* [...]. La difficulté n’est pas, comme on peut le croire, de trouver le mélange des couleurs qu’il faut employer, mais de remarquer les nuances les plus fines. Il faut donner aux membres leur rondeur, par l’emploi du *dégradé*, mais surtout retrouver les *demi-teintes*, les *reflets*, les *nuances*, les *passages*, ainsi fera-t-on un tableau d’un coloris très *fin*»³⁹⁰.

E ancora:

«quand Cochin caractérise la *couleur générale* ou le *ton* d’un tableau, il songe avant tout à la couleur qui sert à composer les ombres. Cette couleur, toujours arbitraire, reste néanmoins nécessaire. Un tableau dont *les ombres ne sont pas rompues*, c’est-à-dire où le peintre se contente d’utiliser la même teinte que ses lumières mais plus forte de couleur, est un tableau *faible* et sans harmonie qui *tient de l’éventail*; si les ombres sont trop noires, elles *tranchent* et le tableau est *dur*. En revanche un tableau est *terne* ou *monotone*, lorsque ses ombres sont de même couleur et de même force»³⁹¹.

Non sarà ozioso allora un lavoro di confronto ‘intra-testuale’, e il risultato pare incoraggiante. Quanto a De Mura, nel *Voyage* di Cochin c’è un altro luogo – significativamente – in cui l’autore scrive, di un dipinto, che il colore «tient de l’éventail»: è la chiesa di Santa Chiara a Napoli, e di preciso ha a che fare con la tela raffigurante l’*Adorazione del Santissimo*, già alta sulla parete alle spalle dell’altare maggiore. Si ricorderà che di Cochin in Santa Chiara si è parlato nel capitolo precedente, ma la

³⁸⁸ È il Cochin della conferenza *De la connoissance des Arts fondés sur le Dessein, et particulièrement de la Peinture*, del 1757, all’Académie Royale de Peinture et Sculpture nel Louvre (MICHEL 1991, p. 29).

³⁸⁹ COCHIN 1771, II, p. 211.

³⁹⁰ MICHEL 1991, pp. 32-33 (dell’autore i corsivi nel testo).

³⁹¹ Ivi, p. 33 (dell’autore i corsivi nel testo).

questione va ora meglio enucleata. In primo luogo, la circostanza che in questo caso il viaggiatore non si mostri al corrente della piena paternità demuriana dell'opera («un grand tableau, qui paroît de l'école de Solimèni») ³⁹² rende il ricorso alle stesse parole ancor più rivelatore, escludendo, nella redazione del testo, ogni condizionamento di tipo onomastico: ovvero ogni meccanica associazione con l'autore delle pale capuane, queste ultime, del resto, a Cochin note per prime (o almeno precedenti, nella stesura del *Voyage*, i dipinti di Santa Chiara). Né il visitatore parigino a Napoli poteva avere idea che si trattasse, inoltre, d'opere spettanti alla medesima fase di cultura e di produzione di De Mura. Il nesso – ciò che per noi è, più consapevolmente e pianamente, identità di mano e di tempo – scaturì nel riguardante e intendente per pura intelligenza formale: e si rispecchia nella sua scrittura, ossia è tradito da un dettato simile o a tratti uguale. Ancorché accomodate per lo più in un frasario convenzionale, quasi ciclico, le riprese lessicali riflettono gli esiti dell'esercizio critico, e possono fornire indicazioni di valore. È come se, in Santa Chiara, Cochin avesse implicitamente riconosciuto De Mura, e del pari ne avesse annotato bellamente, anche senz'averne la certezza più o meno preventiva che di lui si trattava a tutti gli effetti. Il francese colmò un momento d'ignoranza coi mezzi della *connaissance* formale, non riuscendo tuttavia nel perfezionamento identificativo ³⁹³.

Ma a questo punto conviene riandare dritti al brano in questione, in genere più noto alla critica e più spesso citato negli studi napoletani di quanto non sia stato quello relativo a Capua dianzi riportato. Qui Cochin esplicita meglio il suo pensiero in specie circa la tavolozza del pittore; ma in generale i passi finiscono per integrarsi a vicenda, del resto rappresentando, nel *Voyage* che stiamo seguendo, due tra i principali momenti di riflessione dell'artista ed esperto francese su De Mura.

«Il [le tableau dans l'église de Sainte Claire] est composé avec génie, quoique par petits groupes trop égaux. Il y a des choses gracieuses et finement dessinées; la couleur est trop fraîche, et tient de l'éventail, surtout dans les ombres, qui sont aussi belles que les lumières; le pinceau en est flou et doux» ³⁹⁴.

³⁹² COCHIN 1758, I, p. 165.

³⁹³ MICHEL 1991, p. 10: «Cependant l'art contemporain, qui n'est pas encore étudié par les historiographes, dérouté le plus un amateur; Cochin se montre souvent incapable de reconnaître un Pittoni, un De Mura [appunto in Santa Chiara a Napoli], un Giaquinto, voire un Tiepolo».

³⁹⁴ COCHIN 1758, I, p. 165. Queste parole sul dipinto già in Santa Chiara al di sopra del deposito di Roberto il Saggio furono in parte, e sotto il profilo della lettura stilistica, valorizzate da Vincenzo

Torna l'apprezzamento per l'ingegno a composizione dell'immagine, tuttavia diminuito dal concatenarsi di piccoli gruppi di figure dai tipi eccessivamente ricorrenti. A Cochin le tele di Capua dovettero sembrare, d'assieme, meglio svolte nell'articolazione delle parti e meglio variate nei personaggi, insomma più riuscite nell'invenzione, a fronte di quanto egli poté valutare in Santa Chiara, dinanzi a quello 'scolaro di Solimena' già visto altrove. (Eppure forse in ciò, non l'escluderei del tutto, ebbe un peso quel carattere come 'arcaizzante' del dipinto francescano, in linea con l' 'iconica' evidenza assegnata all'Ostia Santa, e con la conseguente, tendenziale disposizione simmetrica della scena tutt'intorno; a non aggiungere altro sulla suggestione e sull'eventualità di un legame – se n'è ragionato a suo luogo – con un precedente apparato effimero a esposizione del Santissimo, la cui struttura è giocoforza immaginare non aliena da certuno schematismo.) Torna parimenti, poi, la sensazione generale di grazia delle cose, prima di tutto sbocciata dalla finezza del disegno.

Ma – sulla scorta del succitato Michel – il parere offertoci riguardo alla modulazione cromatica sembra superare il resto per lo scrupolo interpretativo mostrato da Cochin: ed è nell'accento del giudizio il dato cruciale. Il colore demuriano – eccoci al punto – gli sembra in sostanza difettoso, inesatto, in quanto eccessivamente distante dal naturale, in altre parole troppo 'idealizzato', oltre che poco sfumato nella dialettica tra le luci e le ombre. Pare di capire che il francese avrebbe approvato una definizione più graduata. Così che «le défaut d'être trop belle» del colore non suggerisce un amabile paradosso retorico: piuttosto sembra paventare, alla lettera, il pericolo di una carenza eccessiva di mimetismo, e per così dire di 'carattere', effetto proprio di tinte affascinanti, sì, ma giocate su un registro a maggioranza artificioso, di 'maniera'. Tuttavia a Cochin si potrebbe idealmente obiettare che la tavolozza demuriana era anche in funzione di un chiaroscuro senza risentimento, abbandonato il 'macchiato' e, con esso, certo sbattimento per via di lumi radenti od obliqui. In ogni modo, la poetica di De Mura procedeva, vincente, in questa

Rizzo (1980, p. 31), il quale parlava di «ammirazione, pur se con qualche riserva, da parte del Cochin». Per provarsi a rispecchiare il passo di quest'ultimo, d'altronde, Rizzo opportunamente rivolgeva la sua attenzione alla tela sulla porta dei Santi Severino e Sossio con la *Cena in casa del Fariseo*, firmata da De Mura nel 1746, e dunque coeva al telero di Santa Chiara in discorso; tela, quella della chiesa benedettina, in cui «possiamo constatare – scrive lo studioso, *ibidem* – 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».

direzione, e così varcava la metà del secolo.

E siamo a uno dei nodi dell'argomentazione su questa stagione demuriana. Sebbene il ciclo di tele settecentesche nell'Annunziata di Capua possa dirsi pressoché misconosciuto – o, più adeguatamente, meno conosciuto di quanto meriti –, si tratta di una delle tappe salienti e stabilizzanti della maturità di De Mura. Nello sviluppo e insieme nell'assestamento del linguaggio dell'artista, un primo motivo d'importanza sta nel fatto per nulla sottovalutabile – ma su cui forse non si è riflettuto abbastanza – che i tre dipinti demuriani ospitativi sono *grosso modo* coevi (invero, nel complesso, appena posteriori) a quelli, per l'appunto, già in Santa Chiara. Li si vorrebbe dire concepiti in un contiguo se non medesimo orizzonte mentale, oltre che operativo e stilistico. Innanzitutto la cronologia fa semplicemente delle tele capuane in discorso un saggio, ancor ben giudicabile *de visu* a fronte di quei testi perduti, della condotta di stile del pittore, allor cinquantenne e primo per fama e nell'offerta pittorica napoletana; il quale, tra l'altro, aveva messo o stava mettendo a frutto, giusto in Santa Chiara, il tema del telone-pala d'altare dall'effetto murale: dove i modi tendevano al grandioso, pur nello spirito del congegno scenico, dell'ornamento e del progressivo schiarimento delle tinte. Per delibare come il maestro avesse dipinto nella basilica di fondazione angioina, insomma, l'Annunziata di Capua sembra il migliore, quand'anche non scontato, degli osservatori disponibili; e come trascurare, in tal senso, che questa chiesa ci concede in aggiunta, e mediamente, la gamma adoperata dal maestro in quegli anni per le grandi raffigurazioni sacre su tela? Così che le pale nell'Annunziata di Capua contribuiscono idealmente a restituire nella trama cromatica le stesse pitture demuriane già di Santa Chiara, le cui fotografie in bianco e nero si sono sinora assimilate senza una vera alternativa. Di ciò Cochin – l'indomani di De Dominici – è il testimone per noi più prezioso, come poc'anzi abbiamo potuto osservare, e pure a prescindere dal segno del suo giudizio. Questa la ragione per la quale è parso preferibile tener conto qui, parlando dell'Annunziata di Capua, e non nel relativo capitolo, del passaggio del francese nella basilica francescana intitolata al Corpo di Cristo: perché Cochin fa da *trait d'union*, dandoci la sua lettura della maniera demuriana di quel tempo, e d'altronde in opere affini per tipologia e destinazione; così che il tutto sembra giustificare e confermare una lettura all'unisono dei due principali cicli pittorici di chiesa, a mezzo di grandi tele, cui De Mura lavorò appena a ridosso del 1750.

Nell'*Annunciazione* capuana – osserviamo la tela – una breve scalinata entra nella

stanza di Nazareth come un arredo di scena sale ed è montato di sbieco al centro di un palco, su cui piove la luce a indorare i gradini, l'impiantito e l'inginocchiatoio di Maria, mentre una colonna su un'alta base chiude la composizione lungo il lato destro /fig. 123/. Nell'angolo rimasto sguarnito in basso, tra lo spettatore e l'evento, c'è posto per un terzetto d'angeli con petali di fiori allusivi alla purezza di Lei, qual sorta di gaia introduzione alla storia. Salvo che nel primo piano, dove il pittore fa arieggiare, da per tutto i gruppi di putti e d'angeli germogliano ornando l'ordito della rappresentazione. In alto il folto gruppo angelico con l'Eterno Padre è ripreso e variato da quello omologo nel dipinto già sulla tribuna di Santa Chiara con la *Cacciata dei saraceni da San Damiano d'Assisi* /fig. 118/. Come di consueto, il maestro era alle prese con gli stessi o simili cartoni, ulteriore indice di consentaneità dei lavori, e s'industriava, con successo, nel gioco infinito delle varianti e degli adattamenti per rinnovare i suoi dipinti attraverso il medesimo, proprio repertorio.

Quindi un colore dato a zone, e in sostanza spensierato, era ed è al servizio di questa ponderata imbastitura di scena. Ma la riuscita delle immagini attiene anche all'esterno dei dipinti, dominando nel volume e attorno alle linee di struttura e d'ornato dello spazio chiesastico che si andava a qualificare. Insieme vi cresce l'effetto, mai disatteso, di decorazione e di fasto. È così che l'altare maggiore e l'invaseo sotto la cupola dell'Annunziata di Capua sono definiti dalla presenza delle tele di De Mura: le quali vi risuonano come in un concerto grosso; e due organi settecenteschi intagliati e dorati sono ai lati alti del coro, cingendo, a mo' di ante aperte, l'enorme dipinto a capo dell'altare sulla parete di fondo /fig. 122/.

Orbene, la studiatezza delle invenzioni e la qualità d'esecuzione di De Mura, che queste tele capuane esemplificano con ogni soddisfazione, nulla avrebbero potuto in Roberto Longhi. Anche se in nessun luogo lo si dice con esplicitzza, il De Mura di Capua alla fine del quinto decennio del Settecento è molto vicino, anzi corrisponde a quell'universo pittorico e scenotecnico cui Longhi alludeva, nelle pieghe, in un saggio giustamente famoso in specie per gli studi napoletani, quello su Gaspare Traversi del 1927. C'era da rimarcare le distanze dalle 'macchine' pittoriche, con tutto quel loro rigoglioso corredo di panneggiamenti da figura o da sipario, perché affiorasse «un altro Settecento, alieno dalla funzione esornativa»³⁹⁵. Il che, lasciando pure a parte l'affresco, costruiva il perfetto

³⁹⁵ CAUSA 2014, p. 37, e, sul problema longhiano, tra De Mura e Traversi e la critica, *passim*. Su questi temi cfr. pure CAUSA 2013.

contraltare della riscoperta di Traversi effettuata dal grande studioso: Traversi da disgiungere pure dagli esiti apparentemente simili d'un Giuseppe Bonito; Traversi, soprattutto, quale «eversore delle cartapeste dei solimenisti, lo scopritore quasi, sulle tracce dell'antico Seicento locale, di una nuova terra settecentesca»³⁹⁶. Non sembravano assolvibili, allora, quelle fogge come modellate in un materiale povero, troppo prossimo all'effimero, e di poi tinte d'artificio e issate e appianate su tele d'ampio formato.

Forse corre un ponte, ideale, tra Cochin e Longhi. Certo la perfezione, il virtuosismo, non avrebbe salvato De Mura nell'assetto d'un Longhi che, tornato di persona nella chiesa napoletana di Santa Maria dell'Aiuto – per la quale Traversi dipinse il suo primo e unico ciclo pubblico a Napoli, di cui la tela con la *Crocifissione* porta la firma e la data del 1749 –, distinse e isolò la pasta di Gaspare da quella di certo accademismo solimenesco³⁹⁷. Non che Longhi considerasse De Mura a quest'ultima stregua, eppure le posizioni e il gioco delle parti nella discussione erano chiari.

Rispettivamente di un pittore agli inizi e di un maestro maturo e nella piena affermazione, eppure entrambi avviati nel solimenismo, le tele di Traversi in Santa Maria dell'Aiuto e quelle di De Mura nell'Annunziata capuana sono prodotti esattamente coevi: e indicano due declinazioni diverse, e d'impari forza di diramazione, della pittura napoletana all'immediata vigilia della metà del Settecento. Ma in una visione delle cose più radicale e polarizzata, sono le opere in discorso, pur entro una conformità di funzione, pressoché il rovesciamento e l'opposto le une delle altre. Questo divario tra gli autori ha presupposti innanzitutto temperamentali. La differenza di Traversi sta pure in certa tendenza all'asciuttezza, laddove De Mura, in specie in quel momento, si arricchisce e si dilata. Le tele capuane all'Annunziata dimostrano quest'attitudine all'arricchimento esteriore, quasi per manifestazione di un'indole adorna: e sembra d'averne la riprova finanche in quegli oggetti di dettaglio e in quelle presenze di contorno, riempitivi e ammiccanti, e un po' distraenti, come notò a suo modo l'ormai nostro diletto Cochin. Né Traversi poteva attendere, nei temi sacri, agli affetti della sua umanità come nel ritratto o nella scena di genere: essendo lui, sugli altari, «facilmente contrastato – sempre Longhi – dalle imposizioni coreografiche e idealistiche della tradizione solimenista, ora nuovamente

³⁹⁶ LONGHI [1927] 1967, p. 199.

³⁹⁷ Nelle tele di Traversi in Santa Maria dell'Aiuto, LONGHI [1927] 1967, pp. 200-201, notava le «anfrattuosità dei panneggi [quali] sempre studiate per gioia di contrasti chiaroscurali assai più sinceri di quelli che si annidano nei gorgi accademici del Solimena».

rinverdita nella portentosa facondia di Franceschiello De Mura»³⁹⁸. Si tratta, come si trattava allora, di un confronto impossibile; né sembrava esservi spazio praticabile a Napoli per Traversi, non a caso ‘fuoriuscito’ eccellente dal Regno.

Eppure, si sa, *in cauda venenum*. Infatti, per chiudere, al ragionamento manca un tassello, che ci riporta alla fine del Settecento, e che fa parte di una ‘sfortuna’ critica di De Mura ancor entro il suo secolo. Raffaello Causa parlava di una «nuova e sanguinosa stroncatura», dopo la *querelle* dell’integrazione napoletana dell’Orlandi nel 1733, e quando ormai il clima ‘ufficiale’ spirava precipuamente attorno alle idee d’un personaggio del calibro di Anton Raphael Mengs³⁹⁹. Si allude al passo, tutto particolare, del severo Francesco Milizia nel suo *Dizionario delle belle arti del disegno* (1797), dove di «Franceschiello de Muro» è sentenziato così:

«discepolo di Solimena, al pari del maestro si scroccò grande fama. In una chiesa a Mantova dipinse la Madonna che si fa la cioccolata in una cioccolatiera d’argento, fra un gatto e un pappagallo, con una bella sedia di velluto trinata d’oro. Bagattelle a confronto della maniera delle parti principali dell’arte»⁴⁰⁰.

Il fatto è singolare e sinora, se non m’inganno, passato inosservato. Non si conoscono quadri di De Mura a Mantova; ma non v’è chi, soprattutto, non possa riconoscere in questo brano il substrato testuale di Cochin che descrive l’*Annunciazione* dell’altare maggiore nell’omonima chiesa a Capua. Milizia lo saccheggia nella parte appunto esteriore e descrittiva, condannando qui anche più recisamente il carattere accessorio e marginale d’alcuni dettagli, degeneri quasi nel popolare: e nulli, se non disdicevoli, rispetto ai princìpi seri e corretti, costitutivi del disegno e del bello. S’era abbattuto così il biasimo del Neoclassicismo. Ma questo prelievo del teorico d’architettura Milizia prova pure, se si vuole, che già l’asserto di Cochin aveva in fondo ben poco di lusinghiero. Forse «Mantova», infine, altro non è che un *lapsus calami* per «Capua»: chissà se non veicolato di più dalla lingua francese del *Voyage* (Mantoue/Capoue).

³⁹⁸ Ivi, p. 204.

³⁹⁹ CAUSA 1970, pp. 67-68.

⁴⁰⁰ MILIZIA 1797, II, p. 171.

Capua. La chiesa della Santissima Annunziata (AGP)

- Documenti

43) AMPCC, Fondo AGP di Capua, *Libro di conclusioni dal 28 maggio 1746 all'11 agosto 1755*, 18, cc. 4v-6v, 23 giugno 1747:

Per li quadri della chiesa.

A' 23 giugno 1747, in Capua.

Giontati nella solita udienza della Real Casa Ave Gratia Plena di Capua li sottoscritti illustrissimo signor bastoniero e signori governatori della medesima, li quali hanno discorzo come in occasione delle rifezioni, nuove fabbriche ed abbellimenti che in più anni si trovano principiati così nella real chiesa di detta real casa, come nel conservatorio ed ospedale della medesima, quali attualmente si continuano e vanno perfezionando da giorno in giorno per maggior decoro ed ornamento di detto pio luogo, e gloria ed onore del Signor Iddio e della Beatissima Vergine Maria della Santissima Annunziata, sotto il di cui titolo detto pio luogo trovasi eretto e fundato, si è stimato dal governo sudetto necessario ed espediente i quadri numero undeci necessarii per la chiesa di detta real casa, cioè uno per l'altare maggiore, altri due per li due cappelloni laterali sotto la cupula, ed l'altre [sic] otto cappelle inferiori sistentino in detta chiesa, doversi pingere da autore celebre, così convenendo per detto pio luogo e chiesa, che si numera tra li principali di detta città di Capua e di molte altre città del Regno, tanto più che vi sono annue rendite sufficienti a potersi adempire la perfezione di detta rifezione e nuove fabbriche, ed anche di detti quadri che per detta chiesa sono necessarii, e questi da autore celebre; e doppo essersi da' detti signori del governo fatta matura riflessione per la persona di cui dovevano avvalersi in pingere li sudetti quadri numero undeci, sin da due anni indietro fu stimato da esso governo doversi avvalere del signor don Francesco di Muro, celebre pittore della città di Napoli, le di cui opre sono quelle che si hanno in maggior preggio per la sua ben nota virtù, e tra li primi della sua [c. 5r] professione; ed avendovi avuto trattato col medesimo, e formato nota delle misure e disegni di detti quadri a tenore di quel che conveniva alla chiesa delle cappelle e delle immagini che alla detta chiesa e cappelle sono addette, il detto signor don Francesco pretendeva per li sudetti intieri undeci quadri la somma di docati cinquemila, cioè per quello dell'altare maggiore docati mille e trecento, li due quadri per le cappelle laterali sotto la cupula per docati mille e ottocento, e li restanti otto quadri per le cappelle inferiori di detta chiesa per docati mille e novecento; e sebbene da questo governo, a riflesso dell'opre e dell'autore, fusse stato stimato prezzo conveniente la detta summa de docati 5000 per li sudetti quadri numero undeci, et secondo li prezzi a ciascuno di quelli dati, pure pregano e fanno presente detto signor don Francesco di compiacersi a far almeno rilascio e donativo a beneficio di detta real casa, della quale aveva confessato aver special devotione, avendo da quello che detto don Francesco rilasciava e donava si fusse possuto adempire ad altra fabrica ed abbellimento della detta chiesa e suo conservatorio; ed in effetto detto signor don Francesco, per la detta sua special devotione à verzo detto luogo pio, condiscese a rilasciare e donare a beneficio del medesimo docati mille e cinquecento della detta summa di docati cinquemila, coll'infrascritta promessa, cioè: il quadro dell'altare maggiore fusse restando da farzi per docati ottocento; li sudetti due quadri laterali fussero restati da farzi per docati mille et duecento a ragione di docati 600 l'uno; e

li restanti otto quadri delle cappelle inferiori fussero restati a farzi per docati mille e cinquecento a ragione di docati 182 e mezzo per ciascuno quadro, con che li restanti docati mille [c. 5v] e cinquecento, che esso signor don Francesco rilasciava e donava, si fussero impiegati in altre nuove fabbriche, abbellimenti ed ornamenti al pio luogo a disposizione di questo governo, il quale, essendo rimasto contento per detto prezzo, fu similmente stabilito la qualità di detti quadri, misteri in quelli dovendo pingersi, ed il modo col quale doveva il prezzo di quelli pagarzi nell'infrascritto modo, cioè: il quadro dell'altare maggiore debba essere d'altezza palmi quarantacinque e larghezza palmi venticinque, col mistero della Beata Vergine dell'Annuntiata; l'altri due laterali per li due cappelloni, ciascuno d'essi debba essere d'altezza palmi ventiquattro e larghezza palmi sedici, ed in uno di essi la Cena di Nostro Signore Giesù Christo, e nell'altro lo Sponsalio della Beata Vergine col glorioso patriarca san Giuseppe; l'altri otto quadri delle cappelle inferiori, ciascuno di essi di palmi dieciotto alto e largo palmi dodici, col'infrascritte immagini, cioè: uno della gloriosa Santa Lucia; l'altro di Sant'Antonio Abate; l'altro di San Cosmo e Damiano; l'altro di San Sebastiano; l'altro del Martirio di san Gennaro; l'altro della Sacra Famiglia; l'altro della Beata Vergine di Costantinopoli, con sant'Irene inginocchiata [*aggiunto a margine*: e l'ottavo della Santissima Concettione]; da farzi e dipingerzi da detto signor don Francesco tutti li sudetti quadri numero undeci fra lo spatio e tempo di anni tre e mesi sei, cioè il quadro dell'altare maggiore fra lo spazio di mesi sei dal giorno della stipula dell'istromento; li due laterali delle cappelle sotto la cupula fra lo spazio d'un altro anno doppo elassi li detti mesi sei; e li restanti otto quadri delle cappelle inferiori fra lo spazio d'anni [c. 6r] due doppo elassi li sudetti due primi termini d'anno uno e mesi sei, per ogni quadro mesi tre, coll'obbligo a questa real casa, nella consegna di ciascuno de' sudetti quadri, pagare anticipato il terzo del prezzo a ciascuno di quelli (*) dato, quale pagamento di detto terzo debba farzi per partita di banco, e doppo la consegna di detta partita comincino a correre li sudetti termini per la consegna de' sudetti quadri a ciascuno rispettivamente determinati come di sopra, e, non sequiti detti pagamenti, detti termini sudetti si intendano correre, ed il di più dell'importo del prezzo de' detti medesimi quadri a ciascuno espressamente stabilito debbia da detta real casa pagarsi nel tempo della consegna di ciascuno de' sudetti quadri; con restare anche a peso di detta real casa tutta la spesa de' sudetti undeci quadri così di tele, telari, casse, armaggi, come del trasporto di quelli, senza esserne tenuto a cosa alcuna detto signor don Francesco, eccetto che a' soli colori.

Et essendosi stimati utile ed espediente a detta real casa effettuare la conventione sudetta, che però oggi, sudetto giorno, detto illustrissimo signor bastoniero e signori governatori hanno concluso e determinato che si esegua la sudetta conventione avuta e passata con detto signor don Francesco oretenus, e che si dia hora il terzo anticipato per la confezione di detto quadro dell'altare maggiore, e così similmente si vada praticando; ed a maggior cautela et in (*) di approvazione della presente conclusione dal regio consigliere signor don Ferdinando Porcinari, delegato di detta reggia casa, anzi, dovendosi detto contratto per perfezionare [*sic*] nella città di Napoli, danno e concedono l'onimoda potestà di detto illustrissimo signor bastoniero don Giosepe Giugnano così per l'impresa di detta de (*), stipule di cautele, pagamenti di denaro, oblighi in nome [c. 6v] di detta real casa, ed ogn'altra cosa necessaria ed opportunache occorresse circa le cose predette, e potesse fare l'intiero governo di detta real casa se publica- e presentemente intervenisse alle cose predette, promettendo etc. et ita etc.

44) ASC, Notaio Antonio Tarallo di Capua, 133.11, 1747, cc. 153v-165r, 26 giugno 1747:

Partito dell'infrascritti quadri per la Real Casa Ave Gratia Plena di Capua.

Die vigesima sexta mensis Junii, indictione X^a, millesimo septingentesimo quateragesimo septimo, Neapoli; et proprie in domibus solitæ habitationis infrascritti domini don Francisci de Muro, sita in platea vulgo detta l'Imbrecciata di Santa Maria d'Ognibene, coram nobis notario Nicolao Granieridenti di Neapoli iudice, me Antonio Tarallo civitatis Capuæ notario, et testibus, videlicet magnifico notario Innocentio Cerbino, magnifico Bonaventura Celentano et magnifico Crescentio de Mauro dictæ civitatis Neapolis;

costituiti personalmente in presenza nostra l'illustrissimo signor don Giuseppe Giugnano patritio capuano, bastoniero della Real Casa Ave Gratia Plena di Capua, aggente et interveniente alle cose infrascritte [c. 154r] tanto per sé in detto nome, quanto in vigore di specialità potestà [*sic*] ad esso comunicata dal governo di detta real casa in vigore di conclusione in data de' [*vacat* (ma 23 giugno 1747)], d'approvarsi et eseguirsi a maggior cautela qualora sia di bisogno dal (*) consigliere signor don Ferdinando Porcinari, delegato di detto luogo pio, e per esso signor don Giuseppe in detto nome presente, e per il presente e futuri bastoniero e governatori di quella, da una parte;

et il signor don Francesco de Muro, celebre pittore della città di Napoli, aggente similmente et interveniente alle cose infrascritte per sé, suoi eredi e successori, dall'altra parte.

Le parti sudette spontaneamente hanno asserito e dichiarato avanti di noi, alli sudetti di loro respective nomi, qualmente in occasione della [c. 154v] rifettione, nuove fabbriche et abbellimenti che da più anni si trovano principati così nella real chiesa di detta real casa come nel conservatorio et ospedale della medesima, quali attualmente si continuano e vanno perfectionando da giorno in giorno per maggior decoro, ornamento di detto pio luogo, e gloria et onore del Signore Iddio e della Beatissima Vergine dell'Annunciata, sotto il di cui titolo detto pio luogo trovasi eretto e fondato dal governo di detto pio luogo, si è stimato necessario et espediente di quadri numero undeci necessarii per detta chiesa, cioè uno d'essi nell'altare maggiore, altri due nelli due cappelloni laterali sotto la cupola, et otto per l'altre otto cappelle [c. 155r] inferiori sistentino in detta real chiesa, doversi dipingere da autore celebre, così convenendo a detto pio luogo e chiesa, che s'annovera tra le principali nella città di Capua et in altre molte città del Regno, maggiormente che col buon regolamento et amministrazione avuta di detto pio luogo vi sono annue rendite sufficienti a potersi perfectionare le dette rifettioni e nuove fabbriche, et anche i quadri che per detta chiesa necessitano, e questi da autore celebre nelli sopra nominati altari della sopra nominata chiesa; e doppo essersi da' detti signori del governo fatta matura riflessione per la persona di cui dovevano avvalersi nel pingere li sudetti undeci quadri sin da anni due [c. 155v] incirca, che stimorno avvalersi del sudetto signor don Francesco di Muro, le di cui opre sono quelle che si hanno a maggior preggio per la sua ben nota virtù, e tra' primi di sua professione; onde avutosi col medesimo trattato, e formato idea della pittura e disegni di detti quadri a tenore di quel conveniva a proportionione della chiesa, delle cappelle et imagini che alla detta chiesa e cappelle sino [*sic*] addette, il detto signor don Francesco, avendo riguardo all'opra da farsi, et al prezzo cui sarebbe ascisa, anche usando ogni agevolezza et arbitrio a detto luogo pio, si restringe al prezzo di ducati cinquemila; cioè il quadro dell'altare maggiore per ducati mille e trecento, li due quadri delle cappelloni

[sic]⁴⁰¹ laterali sotto la [c. 156r] la [sic] cupola per ducati mille et ottocento, e li restanti otto quadri delle cappelle inferiori di detta chiesa per ducati mille e novecento; e sebene detti signori del governo, a riflesso dell'opre e dell'autore, avessero stimato prezzo conveniente la detta somma di ducati 5000 per li sudetti quadri numero 11 et i loro rispettivi prezzi, con tutto ciò priegorno e fecero pregare il detto signor don Francesco di compiacersi a fare alcun rilascio e donativo a beneficio di detta real casa, della quale aveva esso signor don Francesco confessato esser specialmente divoto, per potersi da detto governo, di quella rilasciava e donava, adempire ad altra fabricha et abbellimento così della chiesa come del suo conservatorio; et in effetto il detto signor don Francesco, per detta special divotione [c. 156v] verso detto luogo pio, condiscese a rilasciare e donare, anche per titolo di donatione irrevocabile tra vivi, della sudetta summa di ducati 5000, giusto prezzo de' quadri sudetti, la summa di ducati mille e cinquecento, li quali si fussero intesi rilasciati con l'infrascritta proportione de' prezzi, per cui ciascheduno de' sudetti quadri è stato come sopra stimato e valutato, di modo che il quadro dell'altare maggiore, a cui era stato dato prezzo per ducati mille et trecento, di quelli si rilasciavano ducati cinquecento, dico cinquecento, e restava per ducati ottocento; li due quadri delle cappelle laterali, a' quali era stato dato prezzo per ducati mille e ottocento, di quelli si rilasciavano ducati seicento, e restava il lor prezzo per [c. 157r] ducati mille e duecento; e li restanti otto quadri delle cappelle inferiori, a' quali si diede il prezzo di ducati mille e novecento, di quelli si rilasciavano e donavano ducati quattrocento, e restava il lor prezzo per ducati mille e cinquecento, con che li rimanenti ducati mille e cinquecento, che si rilasciavano e donavano come sopra, fussero rati, tenuti et obligati detto illustrissimo signor bastoniero e signori governatori quelli continuare ad impiegare e spendere nelle rifettioni, nuove fabbriche et abbellimenti che si stanno facendo e tuttavia si continuano nella detta chiesa e conservatorio, e per altri abbellimenti et ornamenti di detto pio luogo ad arbitrio di detto governo et a tenore di quello che al governo [c. 157v] medesimo fusse parzo più utile et espediente, volendo detto signor don Francesco per sua particolar divotione concorrere, col sudetto rilascio e donatione, alle refettioni, fabbriche et abbellimenti et altro che occorre per detto pio luogo, sicome detto governo àve già adempito in parte et in parte sta adempendo.

Et essendo detto governo rimasto molto contento e sodisfatto dell'agevolezza e divotione di detto signor don Francesco, per la quale ha fatto il sudetto rilascio e donatione de' sudetti ducati 1500 del prezzo de' sudetti quadri, e perciò il valore de' medesimi è rimasto nell'espressata summa di ducati tremila e cinquecento, e ciaschuno di detti quadri a rata e proportione dell'espres[c. 158r]sate summe da doversi l'anzi detti quadri pingere e perfectionare da detto signor don Francesco infra l'infrascritto tempo e con l'infrascritte spieg[h]e, dichiarazioni, patti, conditioni et oblighi, videlicet:

1°. Che il quadro dell'altare maggiore debba essere d'altezza palmi 45 e larghezza palmi 25, col mistero della Beatissima Vergine dell'Annunciata;

et l'altri due laterali delle due cappelloni [sic] sotto la cupola, ciaschuno d'essi debba essere d'altezza palmi ventiquattro e larghezza palmi sedici, et in uno d'essi la Cena di Nostro Signore Giesù Cristo, e nell'altro lo Sponsalio della Beata Vergine col glorioso patriarca san Gioseppe;

gl'altri otto quadri delle cappelle inferiori, ciaschuno d'essi debba essere [c. 158v] di palmi diceciotto [sic] d'altezza e larghezza dodici, colle sequenti imagini, videlicet:

uno della gloriosa Santa Lucia,
un altro di Santo Antonio Abbate,

⁴⁰¹ Ms.: corretto su «cappelle».

un altro de' Santi Cosmo e Damiano,
un altro di San Sebastiano,
un altro del Martirio di san Gennaro,
un altro della Sacra Famiglia,
un altro della Beata Vergine di Costantinopoli con santa Irene inginocchiata,
et l'ultimo dell'Immacolata Concezione di Maria Vergine.

2°. Che la spesa de' telari, tele et altro che possa occorrere, a riserva de' colori, debba rimanere tutto a carico di detta real casa e suo governo, e secondo la nota che detto signor don Francesco produrrà, dalla quale apparirà [c. 159r] la detta spesa debba sodisfarsi a detto signor don Francesco con la sola sua ricevuta, senz'altra giustificazione o cautela.

3°. Che tutti l'undeci quadri si debbano fare da esso signor don Francesco fra lo spatio d'anni tre e mesi sei, nel seguente modo, tempi e per li sudetti prezzi, cioè:

detto quadro dell'altare maggiore tra lo spatio di mesi sei decorrendi da oggi sudetto giorno, e della detta summa di ducati ottocento, intiero prezzo di quello, stante il rilascio d'altri ducati 500, pagarsi a beneficio d'esso signor Francesco la 3^a parte, importante ducati 266 e grana 66²/₃, e li restanti due 3¹, importanti ducati 533 e grana 33¹/₃, pagarseli in tempo consegnerà il quadro sudetto. L'altri due quadri de' cappelloni laterali [c. 159v] sotto la cupola resti obligato detto signor don Francesco farli fra lo spatio d'un anno doppo elassi li sudetti mesi sei, per lo sudetto prezzo di ducati mille e duecento, attento il rilascio e donazione de' sudetti ducati seicento, con pagarsi a detto signor don Francesco ducati 400 per il 3° del prezzo di quelli anticipatamente, e li restanti ducati 800 pagarseli in tempo della consegna delli sudetti due quadri.

Et doppo compliti e perfectionati li sopra detti tre quadri, cioè quello dell'altare maggiore e de' due cappelloni sotto la cupola, nel tempo di sopra stabilito, sia tenuto et obligato il detto signor don Francesco fare gl'altri otto restanti quadri dell'altare otto cappelle fra lo spatio d'anni due, et ogn'uno di detti otto quadri fra lo spatio di mesi tre, e questo per detto prezzo di ducati mille cinquecento [c. 160r] ottanta, dico attento il sudetto rilascio di ducati 400 per detto signor don Francesco fatto, cioè a ragione di ducati cento ottantasette e grana cinquanta per ciaschuno delli sudetti otto quadri, con obligo di consegnare ogn'uno di detti quadri tra lo spatio di mesi tre come sopra, con pagarseli però sempre il 3° di ciaschuno di detti quadri anticipato, e li restanti due 3¹ nel tempo che consegnerà ciaschuno di detti quadri.

Quali termini prefissi a detto signor don Francesco a fare li quadri sudetti mai s'intendano principiati a correre se prima non sarà stato all'istesso don Francesco pagato il sudetto 3° anticipato del prezzo di ciaschuno de' sudetti quadri di sopra respectivamente convenuto, quale pagamento seguito, incominci a correre il termine respectivamente stabilito a farsi ciaschuno degli predetti quadri, nelli [c. 160v] quali termini respectivamente il detto signor don Francesco sia tenuto et obligato fare, perfectionare e consegnare i sopra detti respective quadri nel modo e termini come sopra.

Et volendo le parti sudette detta lor convention mandare in effetto, e di quella scambievolmente cautelarsi in vigore di publico istrumento, quindi è che oggi, predetto giorno, detto signor don Francesco spontaneamente etc. àve promesso e si è obligato fra lo spatio e tempo d'anni tre e mesi sei fare, pingere e perfectionare a beneficio di detta real casa, e per essa a detto illustrissimo signor bastoniero in detto nome predetto etc., li sudetti quadri numero undeci con l'effigie e misteri come sopra descritti et espressati, e per li sudetti respective prezzi a quelli dati, e per conto della confettione del quadro dell'altare maggiore, e per lo 3° anticipato ut supra convenuto del prezzo del quadro [c. 161r] sudetto, àve ricevuti et avuti da detto signor don Giuseppe in detto nome prescritto etc. non solo

ducati duecentosessantasei e grana $66\frac{2}{3}$, 3^a parte di ducati ottocento, prezzo del quadro sudetto per cui è rimasto fissato stante il sudetto rilascio e donazione di detti ducati 500, ma ancora altri ducati trentatré e grana $33\frac{1}{3}$, che in unum fanno la summa di ducati trecento, da' quali ne àve quietato, liberato et assoluta detta real casa, e per esso detto illustrissimo signor bastoniero predetto etc., per ampla, finale e general quietanza, anche per aquiliana stipola, e per patto di più non dimandare né far dimandare in (*), e perciò detto signor don Francesco àve promesso e si è obligato, fra il sudetto termine di mesi sei, dare e consegnare a detta real casa e sua parte l'anzidetto quadro dell'altare maggiore, e, mancando, col patto e[c. 161v]secutivo e della liquidatione in forma.

Di più s'è obligato detto signor don Francesco et àve promesso fare e pingere li restanti dieci quadri come sopra descritti per servitio di detta real casa dell'anzi detto modo, cioè delli cappelloni laterali sotto la cupola fra lo spatio d'un anno doppo elassi li primi sei mesi, per il sudetto prezzo di ducati mille e duecento, con il sudetto 3^o anticipato, et il restante riceverlo in tempo della consegna di detti quadri, e li restanti otto quadri farli e pingerli fra lo spatio d'anni due doppo elassi li sudetti primi due termini di mesi sei per lo primo, et anno uno per li secondi, et ogn'uno de' sudetti otto quadri fra lo spatio e tempo di mesi tre, e per il sudetto prezzo di ducati cento ottanta[c. 162r]sette e grana cinquanta l'uno, con doverseli però pagare sempre detto 3^o anticipato, et il restante compita che avrà l'opra di ciaschuno de' sudetti quadri, sicome have promesso e si è obligato in pace etc., e, mancando, con la refettione di tutti danni, spese et interessi, patto esecutivo e della liquidatione in forma.

Con espresso patto, però, fra esse parti che li termini sudetti, come sopra stabiliti e determinati, non s'intendano mai correre contro detto signor don Francesco se non dal giorno che se li consegnerà la poliza di ciaschuno 3^o come sopra convenuto, e doppo la consegna de' sudetti respective terzi di prezzo immediatamente incominciano et abbiano a correre li termini sudetti in pace etc., quia sic etc.

Et all'incontro detto illustrissimo signor don Giuseppe in detti no[c. 162v]mi ex nunc pro tunc che detto signor don Francesco averà dipinto e fatto il sudetto primo quadro, per il quale già àve ricevuti li sudetti ducati trecento anticipati, nel tempo della consegna del quadro sudetto promette e s'obliga pagare il restante, importante ducati cinquecento, dico cinquecento, compimento de' sudetti ducati ottocento come sopra convenuti, e così similmente ex nunc pro tunc seguìto il pagamento del 3^o anticipato del prezzo respectivamente ut supra dato all'altri quadri numero dieci, e nel tempo che saranno respectivamente quelli perfettionati e consegnati ne' termini ut supra respectivamente stabiliti, il medesimo signor don Giuseppe in detto nome promette e s'obliga di pagare l'altre due 3^e parti a complimento de' quadri sudetti respectivamente come di sopra stabilito e convenuto a beneficio di detto [c. 163r] signor don Francesco, e, mancando, con la refettione, patto esecutivo, e della liquidatione in forma.

Di più detto signor don Giuseppe in detto nome ha promesso e s'è obligato dare e pagare all'istesso signor don Francesco tutte le spese de' sudetti undeci quadri, così di tele, telari, casce et armaggi, come ancora il trasporto di quelli da questa capitale di Napoli in detta città di Capua farlo a spesa di detta real casa, senza esser tenuto ad altro detto signor don Francesco che pone[r]vi li soli colori in pace etc., e, mancando, con la refettione etc., patto esecutivo e della liquidatione in forma.

Item si dichiara che, per rispetto delli due quadri de' cappelloni laterali sotto la cupola, per li quali s'è detto dovuti pagare ducati quattrocento per il 3^o anticipato e farsi fra un anno [c. 163v], ciò s'intenda farsi fra mesi sei l'uno, col pagamento di ducati duecento per ciaschuno per il 3^o anticipato, in pace etc., quia sic etc.

Item è stato convenuto che, perfectionati li quadri sudetti e ciaschuno di quelli, e datesene [*sic*] la notitia da detto signor don Francesco al governo pro tempore di detta real casa, debbano subito quelli e ciaschuno d'essi mandarsi a pigliare, con che però detto signor don Francesco ne debba dare la notitia preventivamente per giorni quindici prima di terminare detti quadri e ciaschuno d'essi, quali giorni quindici elassi, e patendo detti quadri o ciaschuno di quelli qualche disgratia per la tardanza di detto governo in mandare a pigliarseli, a cosa alcuna non sia tenuto detto signor don Francesco per la custodia di quelli [c. 164r], in pace etc., quia sic etc.

Et per adempimento de' sudetti pagamenti, oblighi e promesse ut supra respectivamente facti e facte, si possa il presente publico istrumento reciprocamente contro esse parti produrre, presentare e liquidare in ogni corte, tribunale e foro del presente Regno, e signanter nella Regia Corte di Capua e nella Gran Corte della Vicaria, e, dove sarà presentato, subito abbia et ottenga l'esecutione pronta e parata reale e personale, sicome fusse obligatione liquida stipolata appresso gl'atti di detta Gran Corte [a titolo (?)] di vero, puro e gratioso mutuo, e sicome s'esiggono li piggioni della fedelissima città di Napoli, e nella via più esecutiva, anche non osservato l'ordine della legge, in pace etc., quia sic etc.

Et per qualsivoglia citatione che occorresse farsi, [c. 164v] tanto agendo in via esecutiva quanto per la liquidatione, hanno esse parti respectivamente designata e designano la curia di me sudetto notaro, sita nella città di Capua, e propriamente nella piazza detta de' Giudici segnata sotto il numero 34 e 35, quale è della Reverenda Camera Capuano [*sic*], dove possano e vagliano esse parti esser citate tante volte quante occorrerà, e le citationi ivi facte vagliano come se fussero di persona facte, non ostante la loro assenza dalla curia predetta, restando con giuramento all'ecceptione ostica (*) ad denunciandum et a tutte le leggi facientino a favore delli assenti, delle quali hanno promesso non servirsi in giuditio né fuori, in pace etc., quia sic etc.

[c. 165r] Quæ omnia et singula in presenti instrumento contenta partes predictæ eorum respective nominibus promittunt semper et omni futuro tempore habere rata etc., contra non venire etc.

Pro quibus omnibus observendis obligant partes predictæ se ipsos eorum respective nominibus, hæredes, successores, bona omnia etc. ad pœnam dupli etc. (*) curiæ etc. altera parti etc. cum constituto et præ(*)cariis (*) potestate capiendi etc. renunciaverunt [et] juraverunt etc. (edito in PAVONE 1977, pp. 502-506, doc. XXXI.30).

VIII. Napoli. La chiesa della Nunziatella

Decorazione integrata

Diversamente da quanto fatto per il rinnovo dei Santi Severino e Sossio o di Santa Chiara, al giurista Pullo impegnato ad ampliare le *Notizie* del Celano per l'edizione del 1758-59 non convenne d'intramezzare semplicemente al testo del canonico un lungo ragguaglio sulla moderna Nunziatella, ovvero sulla nuova chiesa del Noviziato napoletano dei Gesuiti: la quale, «essendosi da poco tempo rifatta e abbellita, che può dirsi al presente una delle più belle che sia in Napoli», sostanzia piuttosto l'intera appendice alla 'giornata', la quinta. Tale scelta riflette sensibilmente che non solo s'era di fronte, poco dopo la metà del Settecento, a uno dei fatti maggiori e più attuali dell'arte napoletana, ma pure che il vero discrimine per un'aggiunta siffatta stava nella realizzazione *ex novo* della chiesa e del suo prezioso corredo decorativo /fig. 126/. Immutata la situazione al tempo della seconda edizione dell'opera celaniana (1724), le poche notizie sulla Nunziatella erano in sostanza ferme a quelle riportate nel 1692 dal Celano stesso⁴⁰², il quale ne aveva detto «humile» il tempio, riferendosi d'altronde alla piccola chiesa, preesistente alla fabbrica settecentesca, del complesso gesuitico fondato alla fine del XVI secolo a Pizzofalcone, e poi eletto da quei padri a sede del Noviziato, quest'ultimo già annesso al Collegio di Nola.

Profittiamo dunque del supplemento di Pullo per entrare nella Nunziatella, leggendone il passo concernente la navata e il presbiterio.

«[La chiesa della Nunziatella] consiste in una nave col capo-altare, o sia tribuna, con quattro cappelle, e ciascuna di esse ha la sua cupoletta. Tutto il corpo della chiesa, siccome anco le cappelle, sono imbelliciate tutte e guarnite di marmo: di questi la maggior parte sono di verde antico, fiore di persico e giallo antico, con bellissimi intagli di rilievo compartito a' detti lavori. I soli pilastri della chiesa e della tribuna di dentro sono imbellicciati di Spagna; e a' detti pilastri sono le sue basi e i capitelli di sopra tutti di marmo bianco. Vedesi la chiesa e la tribuna ancora adornata di pitture ad oglio. I tre pezzi di quadri che sono dentro la tribuna, quello di mezzo esprime la Santissima Annunziata, e i due laterali, uno la Nascita di Gesucristo, e l'altro la

⁴⁰² CELANO 1692, V, p. 105.

Visitazione della Vergine a sant'Elisabetta, tutti fatti dal pennello del cavaliere don Lodovico Mazzante: ai due laterali attaccati ai suddetti quadri, vi sono due altri vani, amendue guarniti di marmo, e a ciascuno di essi vi sono due ovati, esprimendosi dentro un basso rilievo di San Giovanni Battista⁴⁰³, e di sotto si ravvisa il busto del fu don Michele Giovine. Nell'altro dirimpetto vi è San Giovanni Battista, e di sotto si vede il busto del fu reggente don Andrea Giovine, fratello del detto don Michele, lavorati dallo scultore don Francesco Pagano. La volta di detta tribuna è tutta indorata e dipinta a fresco, ed esprime il mistero dell'Adorazione de' Maggi, dipinta nell'anno 1732 dal rinomato dipintore Francesco di Muro. La lamia di detta chiesa viene ripartita in più quadri, e abbellita di stucchi dorati; il quadro di mezzo è di lunghezza palmi cinquanta e di larghezza trentadue, ed esprime la Vergine Santissima Assunta in Cielo, e la sua coronazione, con gli apostoli di sotto attorno il suo monumento; i dodici vani di detta lamia, di varie misure, sono dipinti a fresco dal detto Francesco di Muro nell'anno 1751. Nella facciata di mezzo della chiesa, fra i pilastri che dividono le dette cappelle, vi sono altri quattro fondati, guarniti di marmo con intaglio imbellicciato di verde e giallo antico; e in ciascuno di detti fondati vi è un quadro con la sua cornice parimente di marmo centinato sotto e sopra; nel primo vano dalla parte dell'Epistola vi è il mistero della Nascita della Santissima Vergine; nel secondo dall'istessa parte vi è la Purificazione. Dalla parte poi dell'Evangelo, nel primo vi è l'Immacolata Concezione, e nel secondo la Presentazione al Tempio: tutti e quattro questi quadri sono stati dipinti dal detto cavalier Mazzante»⁴⁰⁴.

Non manca in questa descrizione, peraltro completa, una certa qual sensibilità per così dire 'materica' e 'coloristica' nell'apprezzamento della recente *facies* esornativa. Colpisce appunto l'attenzione ai preziosi rivestimenti in marmo, di cui si specificano le essenze e le cromie, in un tentativo riuscito di lettura della coerenza decorativa dell'interno. In accordo con la pittura, o anche precedendola, le impiallaccature e gli intagli marmorei magnificano le superfici e sono il vero tessuto connettivo d'insieme. Per il Settecento, pochi ambienti chiesastici napoletani come la Nunziatella possono vantare un'unità così marcata e solidale di un disegno ornamentale, d'altronde concepito e realizzato in uno giro d'anni relativamente stretto, e comunque in una fabbrica, lo si è detto, costruita *ex novo*; dunque senza che sull'effetto complessivo del monumento incida il fattore, altrove e in genere

⁴⁰³ Il *San Giovanni* sopra l'effigie di Michele Giovine è in realtà l'Evangelista.

⁴⁰⁴ D. Pullo in CELANO ed. 1758-59, V (1759), pp. 145-147.

qualificante, della stratificazione o dell'adeguamento delle preesistenze. Nella decorazione della Nunziatella, quando pure, per varie ragioni, i tempi dei lavori si allungarono, quell'omogeneità d'accenti e quella rispondenza tra le parti vennero garantite, nella sostanza, dall'intervento dei medesimi artisti e, più latamente, dall'aderenza a una definita *koinè* di gusto. Sotto tale punto di vista, il caso di Francesco de Mura, impegnato nella Nunziatella in due fasi a quasi vent'anni di distanza, è stato e continua a essere particolarmente indicativo.

La Nunziatella, chiesa dai volumi non monumentali, è la prova efficacissima di quanto la pittura – non appena lo spirito decorativo assimili, con ogni felicità, le esigenze iconografiche e illustrative – possa trasfigurare, in uno con gli ornati e le specchiature in marmo, e coi più rari episodi scultorei, le potenzialità architettoniche dell'edificio. Cioè a dire che alla decorazione, *in primis* pittorica, e quando sia pervenuta ai più rarefatti distillati formali, è affidato di rendere distinto un vaso tutto sommato semplice nella sua articolazione spaziale. Di tutto ciò sembra che i committenti abbiano avuto qualche contezza, a maggior ragione riflettendo sul forte scarto tra il progetto iniziale e il risultato conclusivo dell'assetto planimetrico della chiesa⁴⁰⁵. In origine Ferdinando Sanfelice, come si sa, aveva pensato a una soluzione parecchio più elaborata e 'capricciosa', e comunque di maggior sperimentalismo, sul tema della pianta centrale, segnatamente configurata a stella. Ne scrive De Dominicis in un brano giustamente famoso, e citatissimo, delle sue notizie su Sanfelice:

«Fece il disegno della chiesa de' padri gesuiti sopra Pizzofalcone, che idea più bella non si poteva vedere, avendo fatta la pianta a forma di stella, con gli altari situati in isola in ogni angolo di essa, e li quadri riportati da Angeloni in stucco, per levare l'acuto dello spicolo, e le finestre anche a forma di stella, coperta la detta chiesa da una cupola così angolata, che più bella non si poteva desiderare; ma perché quei reverendi padri non poterno avere certo sito che necessitava per detta chiesa, fu

⁴⁰⁵ La complessa vicenda progettuale della Nunziatella è stata di recente riesaminata da BISOGNO 2015, che discute della precedente letteratura sul problema, raccoglie ulteriori documenti e produce dell'interessante, nuovo materiale grafico. Quest'ultimo, occorre precisarlo, appartiene a un fondo gesuitico dell'Archivio di Stato di Napoli, citato con segnatura archivistica provvisoria, in quanto dichiarato in riordino, e di fatto tuttora fuori consultazione. Lo studio di riferimento per l'architettura della Nunziatella è quello di BÖSEL 1985, pp. 461-468, figg. 310-314, il quale si è servito dei documenti dell'Archivum Romanum Societatis Iesu riguardanti la provincia «Neapolitana». Cfr. pure LATTUADA 1988, pp. 62-63; G. Cantone in CAMPANIA BAROCCA 2003, pp. 85-90.

necessitato il detto Sanfelice, con sommo suo dispiacere, di formarne il nuovo disegno, col quale presentemente se ne vede fabbricata la chiesa»⁴⁰⁶.

Il progetto così vagheggiato dall'architetto e descritto dal biografo, presumibilmente il primissimo concetto per la nuova Nunziatella, non andò in porto. Dopo vari passaggi, nel giugno del 1712 il disegno definitivo della chiesa, la cui paternità la critica tende a mediare tra Sanfelice e Arcangelo Guglielmelli⁴⁰⁷, e in cui si ovviava alla difficoltà del «vuoto delle cappelle», fu approvato dalla casa generalizia di Roma⁴⁰⁸. I lavori poterono così iniziare nel 1713, il 25 marzo, festa dell'Annunciazione e giorno della cerimonia della prima pietra, posata dove sarebbe sorta la tribuna⁴⁰⁹.

Abbandonata dunque la pianta centralizzata, s'era optato per un assetto ad aula unica da voltare a botte, con due cappelle per lato coperte da cupolette, secondo una più tradizionale organizzazione degli spazi, di fatto aderente al modello contro-riformato, e certo più consona allo svolgimento della vita spirituale dei membri della Compagnia. Questo logico 'ripiegamento', ammesso che così si possa intendere, veniva pur sempre mediato, nella fattispecie, dal rapporto tra la piccolezza della nave e la consistenza della tribuna e delle cappelle sfondate; ed esso potrebbe finanche aver inciso sulle strategie ornamentali dello spazio: perché non un punto, allora, restasse disadorno, e perché la pittura potesse assurgere, dove i marmi non avrebbero allignato, a ulteriore e combinato collante coloristico, e in più figurativo.

Ma altre riflessioni al riguardo possono farsi, immaginando di saltare a piè pari alla fine del cantiere. Che l'*Assunzione della Vergine* alla Nunziatella /fig. 132/, terminata da De Mura nel 1751, qualifichi magnificamente la volta della chiesa è chiaro a ognuno; meno scontato è che il ciclo pittorico finisca, inoltre, per 'modellare' l'interno con un'efficacia pressappoco sostitutiva dell'architettura (o della scenografia). Di una capacità 'connettiva' e 'integrativa' propria dell'insieme pittorico nei riguardi del contesto spaziale sembrano essere spia alcuni degli stessi elementi iconografico-decorativi della composizione. Di preciso si allude alle quattro *Virtù* monocrome dipinte agli angoli entro sinuose quadrature, le quali figure, in un certo senso, e mettendo in conto un'elasticità d'applicazione e

⁴⁰⁶ DE DOMINICI 1742-45, III (1745), p. 646.

⁴⁰⁷ BISOGNO 2015, pp. 50-51.

⁴⁰⁸ BÖSEL 1985, p. 466-467, doc. 8.

⁴⁰⁹ RIZZO 1989, p. 13; BISOGNO 2015, p. 51.

d'adattamento, finiscono per dar luogo al pensiero sanfeliciano dei «quadri riportati da Angeloni in stucco» da collocare proprio negli angoli della pianta. Quell'idea era stata partorita dall'architetto, certo, per smussare gli spigoli, come precisa De Dominicis, ma pure – mi pare di poter aggiungere – per guadagnare più spazio alla rappresentazione pittorica, supplendo ai limiti probabilmente imposti dalla stessa concezione stellare o pseudo-ellittica dei progetti iniziali. Di un rischio del genere, è verosimile, ogni progettista sarebbe stato conscio, al pari dei committenti; così com'è presto intuibile che quell'originario disegno avrebbe in fin dei conti 'penalizzato', forse più d'ogni altra cosa, giustappunto l'organizzazione delle superfici destinate alla decorazione, con le sue immagini esemplari. Né è da sottovalutare la modalità *en grisaille* adottata per le *Virtù* angolari, naturalmente a simulazione della plastica: una tipologia decorativa diffusa, certo, ma non meno aderente, nello specifico, allo stucco che avrebbe dovuto essere appannaggio dei grandi angeli reggenti quadri. Tutto questo – se si vorrà riconoscere al ragionamento una sua validità – farebbe addirittura ipotizzare che il pittore, nel pianificare la pittura per la volta, potesse essere a conoscenza dell'intenzione sanfeliciano di partenza, forse sulla base d'indicazioni trapelate dalla committenza, o magari grazie alla testimonianza diretta dello stesso architetto, morto nel 1748, o di De Dominicis medesimo. Correvano, certo, molti anni tra il pensiero di Sanfelice e gli affreschi di De Mura; ma il primo veniva riportato all'attenzione proprio dallo scritto del biografo (il terzo tomo delle *Vite*, d'uscita ancor recente, doveva ben circolare tra gli intendenti e gli 'addetti ai lavori', nonché tra gli artisti napoletani più titolati, molti dei quali d'altronde chiamativi direttamente in causa).

Ecco come la Nunziatella intesseva il suo sistema decorativo integrato e solidale. E, parlando di Sanfelice, c'è stato chi – Rudolf Wittkower nel 1958 – con limpidezza di sintesi ha condensato la questione del connubio tra l'architettura e la pittura avverato in questa chiesa, «particolare gioiello», nel seguente, esemplare modo:

«La semplice navata policroma, con due cappelle da ambo le parti, si fonde perfettamente con l'alta volta decorata con il magniloquente affresco dell'Assunzione eseguito da Francesco de Mura»⁴¹⁰.

Laddove, riflettendo sull'aggettivazione, l'affresco è «magniloquente» non solo per

⁴¹⁰ WITTKOWER [1958] 1993, p. 338.

l'opulenza compositiva e certe enfiature formali, ma pure perché riverbera nell'invaso della «semplice» navata, tuttavia policroma per effetto dei marmi: e generando però una perfetta fusione.

De Dominici, dal canto suo, non poté scrivere sul completamento demuriano nella Nunziatella. Invece parla, ma con una laconicità che non ci si sarebbe aspettati, dell'affresco nell'abside, stabilendo una diretta connessione con la grande tela raffigurante il medesimo soggetto per Donnaromita (1727-28), dipinta un triennio prima, e tenendo a rimarcare, però, il cambio di tecnica, dall'olio all'affresco:

«Tutte queste pitture [appunto le tele di Donnaromita e, appena dietro, quelle per il Duomo di Capua] sono dipinte ad olio, ma operata a fresco è l'altra Adorazione de' stessi santi Maggi, che si vede nella lunetta sopra l'altar maggiore della chiesa nominata la Nunziatella, noviziato de' padri gesuiti»⁴¹¹.

Stavolta il biografo è un po' deludente. Forse era soddisfatto dell'appena precedente considerazione sull'*Adorazione* in Donnaromita /fig. 31/, opera riguardo alla quale, insieme con le *Virtù* tra le finestre di quella chiesa /figg. 20-29/, s'era appellato al *topos* di un'imitazione demuriana di Solimena così riuscita da ingannare i riguardanti. Oppure, al contrario, lo scrittore si trovava in qualche imbarazzo, perché sapeva che non sarebbe stato più credibile a proporre quello stesso *topos*, peraltro comodissimo ai suoi scopi, dinanzi all'*Adorazione dei Magi* nel catino absidale della Nunziatella. Le distanze dall'*ex caposcuola* s'erano fatte più esplicite, in specie per certo luore del cromatismo, ovvero per una luce diffusa che stempera i toni e unisce la trama⁴¹²; e può darsi che, non casualmente, De Dominici si sia attaccato alla diversità delle tecniche, quasi per eludere il problema.

Ma, poco più tardi, a un altro testimone oculare e conoscitore, stavolta forestiero, ancora Charles-Nicolas Cochin, quel chiarore nell'affresco alla Nunziatella non piacque affatto: «On y voit une demi-coupole peinte par Francischello delle Mura, très-foible de couleur, et incorrecte de dessein»⁴¹³. Si è detto abbastanza, in precedenza, circa i principi del buon colorire nell'estetica del francese, sennonché quel difetto sembrava ora portarsi via pure la bontà del disegno. E certo Cochin non aveva pregiudizi di sorta; formulava, ad esempio, un

⁴¹¹ DE DOMINICI 1742-45, III (1745), p. 696.

⁴¹² RIZZO 1978, pp. 103-104.

⁴¹³ COCHIN 1758, I, p. 169.

identico commento riguardo al perduto *plafond* d'alcova, di Solimena, con le *Quattro parti del Mondo* nella camera da letto di Carlo a Palazzo Reale, e proprio *in loco* giudicava migliore, invece, il lavoro di De Mura, pure scomparso, in un altro soffitto⁴¹⁴: come già annotava Michelangelo Schipa all'inizio del Novecento⁴¹⁵. Poco mancava, comunque, che Cochin e De Mura s'incontrassero a Pizzofalcone, al tempo in cui il pittore napoletano operava a fresco sotto la volta della chiesa gesuita.

«Perché i marmi esigevano la pittura». Le discussioni sulla volta

Riprendiamo il discorso con ordine. Al tempo dell'affresco nella tribuna (1731-32) appartengono pure le due pale d'altare di De Mura per le cappelle di Sant'Ignazio e di San Francesco Saverio, aperte sul lato sinistro della navata. Esse raffigurano le immagini tipiche dei campioni della Compagnia di Gesù: l'*Apparizione della Madonna col Bambino a sant'Ignazio di Loyola* e *San Francesco Saverio che predica nelle Indie*. Dopo un intervallo di quasi vent'anni – le decadi del De Mura progressivamente primo pittore napoletano – il maestro fu di nuovo ingaggiato per l'affrescatura della volta (1749-51). A questo secondo tempo si fa risalire, per solito, l'esecuzione pure dell'affresco nella volta della sagrestia, col *Cristo in gloria*, concepito nella sobria, slittante eleganza della grisaglia; e del grande dipinto murale, a olio, con la *Cena in casa del Fariseo* nell'ex refettorio del complesso, oggi sala-convegni degli allievi della Scuola Militare della Nunziatella: dove il pittore dilatò, alla dimensione parietale, la scena della tela sulla porta dei Santi Severino e Sossio (1746), esibendo la consueta flessibilità affabulatoria e scenica. Su queste ultime due pitture murali, tuttavia, la ricerca documentaria ancor stenta a fornire conforto di dati, e anche l'ottimo Pullo, in rappresentanza della periegetica più attuale, non ci aiuta. L'autografia demuriana, comunque, è stata acquisita agli studi non da ora, né è in discussione⁴¹⁶.

Dopo la riscoperta nel 1938 per merito di Costanza Lorenzetti, che disse la Nunziatella

⁴¹⁴ Ivi, I, p. 130; MICHEL 1991, p. 143 note 1-2.

⁴¹⁵ SCHIPA 1904, p. 282 nota 3.

⁴¹⁶ RIZZO 1989, pp. 18, 22 nota 21, data il dipinto nell'ex refettorio al 1745-46, per nesso implicito con la sovrapporta dei Santi Severino e Sossio; DI MAGGIO 1990, p. 99, cui si deve la segnalazione dei due dipinti nel complesso gesuita, propone una datazione ai primi anni cinquanta, in concomitanza coi lavori della volta. Cfr. pure DI MAGGIO 1991; DI MAGGIO 1999.

«il più armonioso e puro monumento del Settecento in Napoli»⁴¹⁷, il primo studio specifico sul contributo pittorico di De Mura nella chiesa gesuita è quello di Robert Enggass nel 1964. Il dettato dello studioso si appassiona specie al colore dell'artista: massimamente quando è frescante arioso, da cui un discernimento acuto della gamma del pittore, sottolineandone la prevalenza, si direbbe programmatica, di toni lievi e ovattati. Sulla tavolozza demuriana Enggass si appoggia per dimostrare la novità settecentesca, lo spirito *rocaille* del pittore, a superamento del magistero di Solimena, e il discorso è tutto teso a chiarire quanto e cosa in quella partita, anche generazionale, il più giovane ritenesse o declinasse dal glorioso maestro.

A Enggass si deve inoltre lo studio del complesso iconografico degli affreschi nella volta, nel riconoscimento delle sei Virtù attorno all'*Assunzione della Vergine*: cioè, ai lati, la *Fede* e la *Carità* /figg. 139-140/, e, agli angoli, la *Giustizia*, la *Divina Sapienza*, la *Liberalità* e la *Bontà* /figg. 135-138/⁴¹⁸. Delle ultime quattro allegorie, come si è detto monocrome, si conservano i bozzetti, provenienti dal Pio Monte della Misericordia, e oggi appartenenti al Museo di Capodimonte⁴¹⁹. Il lavoro della volta comprese, inoltre, i due spicchi ai lati della finestra nella controfacciata, con le scene della *Sacra Famiglia nella bottega di san Giuseppe* e il *Riposo durante la fuga in Egitto* /figg. 141-142/, scena, quest'ultima, di cui ci è noto il bozzetto⁴²⁰. Il ciclo è completato da una serie di putti: a coppie scherzose, in due ovali sopra e sotto la scena principale, e in nicchie finte a conchiglia nelle 'unghie' in corrispondenza delle finestre; da soli, *en grisaille*, negli spazi laterali delle stesse finestre (secondo una tipologia utilizzata dal maestro nel tamburo della cupola di San Giuseppe dei Ruffi), e documentati pure dai bozzetti⁴²¹.

Il saggio di Enggass va integrato, oggi, con gli apporti di Vincenzo Rizzo, cui si deve il merito d'aver valorizzato il ruolo della committenza dei Giovine di Girasole nella realizzazione della chiesa, insieme al rivenimento di un'ampia serie di polizze di pagamento agli artisti e alle maestranze che lavorarono alla fabbrica⁴²². Ancora sul fronte

⁴¹⁷ LORENZETTI 1938, p. 189.

⁴¹⁸ ENGGASS 1964, pp. 141-144. Cfr. pure DI MAGGIO 1987, pp. 48-50.

⁴¹⁹ Cfr. N. Spinosa in MUSEO NAZIONALE DI CAPODIMONTE 2010, pp. 56-57, n. 53a-d (che tuttavia titola le Allegorie in modo differente da Enggass).

⁴²⁰ N. Spinosa *ivi*, p. 58, n. 55.

⁴²¹ Gli otto bozzetti dei putti monocromi appartengono pure a Capodimonte: N. Spinosa *ivi*, n. 54a-h. Altri quattro putti monocromi, in replica, sono nel Museo Pepoli di Trapani: cfr. ABBATE 1991, p. 47. Un disegno per un putto è pubblicato da ENGGASS 1993.

⁴²² RIZZO 1989, pp. 23-43.

documentario, non prescindibili sono le indicazioni prodotte da Filippo Iappelli S.I., il quale ha attinto in special modo alla rara fonte del *Libro delle consulte della Casa di Probazione*, iniziato nel 1711, e tra le non numerose testimonianze d'archivio sulla Nunziatella ancora conservate a Napoli⁴²³. Quest'ultimo manoscritto è particolarmente prezioso, quanto ai nostri interessi, per la ricostruzione della lunga vicenda dell'ornamento della volta della chiesa⁴²⁴.

Più di recente, nel volume, di non piccolo pregio editoriale, dedicato da Steffi Roettgen ai maggiori episodi della pittura a fresco in Italia nel Seicento e nel Settecento, le pitture murali della Nunziatella hanno finalmente guadagnato, in ogni parte del ciclo, una consona qualità illustrativa⁴²⁵. Si conferma la fortuna all'estero del ciclo gesuita di De Mura (mentre l'altro episodio napoletano considerato dalla Roettgen è il Solimena della sagrestia di San Paolo Maggiore).

Ma proviamo ora a seguire, carte alla mano, lo svolgimento dell'affare relativo alla decorazione della volta, di cui s'iniziò ben presto a parlare nel Noviziato, ma ch'ebbe l'ultimo atto solo nel 1751.

I problemi inerenti all'abbellimento della chiesa, infatti, animarono assai per tempo i pensieri dei padri della Casa di Probazione della Nunziatella. Il 20 ottobre 1726, in presenza del padre provinciale Marc'Antonio Andriani, essi si riunirono in consulta plenaria, e l'argomento che monopolizzò l'assemblea verté sull'esigenza e sulle modalità di decorazione della volta della chiesa appena eretta, e già in parte foderata di marmi /doc. 45/. Allo scopo era stato contattato Paolo de Matteis, il quale avrebbe accettato di buon grado, mostrandosi anzi «inclinatissimo» all'intrapresa, «e non solo a pingere la volta, ma a fare tutta la pittura che vi bisognasse a fresco, ed anco i quadri delle cappelle»; ma il costo preteso dal pittore – dapprima 6000 ducati, poi ridotti a 5000 – parve eccessivo, e consigliò d'«aspettare migliore congiuntura», o di limitare per il momento la commessa alla sola volta⁴²⁶. Il controllo delle spese, perché la casa non s'indebitasse, era certo tra le preoccupazioni primarie dei padri; e nondimeno essi, alle contingenze pratiche e all'opportunità di risparmio, alternavano alcune interessanti istanze e preferenze di gusto, come dimostra il prosieguo del dibattito. Il padre Carlo Vespoli, per esempio, avanzò una

⁴²³ IAPPELLI 1987.

⁴²⁴ IAPPELLI 1993.

⁴²⁵ ROETTGEN 2007, pp. 364-377 (le fotografie, di gran resa, sono di Luciano Pedicini).

⁴²⁶ ANSI, *Libro delle consulte della Casa di Probazione della Compagnia di Gesù di Napoli, principiato a gennaio MDCCXI*, c. 39v. Cfr. IAPPELLI 1993, pp. 145-146.

proposta alternativa, esprimendo il parere che – restando De Matteis così esoso, e non trovandosi altro pittore adeguato – «si potrebbe pensare a mettere la detta volta in oro, come si era costumato in altre chiese, e come si vedeva praticato in Roma in molte delle chiese, anco delle più rinomate». Quest'ultima ipotesi sembrerebbe alludere all'impiego, per ornare il soffitto, di lacunari dorati, e forse tradisce il comprensibile richiamo, oltre che all'esempio delle basiliche, alla cupola della chiesa della sede del Noviziato dei Gesuiti a Roma, Sant'Andrea al Quirinale. Ma l'opinione che colpisce di più per il fondamento del giudizio implicito è quella successiva, del padre Giovanni Maria Brancia, il quale

«ripigliò, ch'essendosi cominciato il lavoro de' marmi per tutta la chiesa, non pareva che stasse bene l'oro nella volta, perché i marmi esigevano la pittura; e che per questa si dovesse aspettare migliore opportunità».

Provava a mediare tra queste due posizioni il padre Francesco Tauro, il quale proponeva d'attendere l'imminente scoprimento della volta della chiesa napoletana di Santa Brigida, dove stava lavorando un allievo di De Matteis, Giuseppe Mastroleo⁴²⁷, e di valutarne l'esito; né di scartare la possibilità di servirsi d'altri maestri, «come sarebbero Giacomo del Po, il Malinconico, o qualche buono scolare di Solimena, perché sarebbe troppo pensare al detto Solimena». Quanto a quest'ultimo, la Compagnia doveva aver maturato un sentimento ambiguo: se da un lato la primazia del maestro nella pittura d'allora era fuori discussione, dall'altro era recentissimo l'epilogo dell'affresco nella controfacciata del Gesù Nuovo, per la cui ultimazione, nel 1725, la committenza aveva dovuto attendere molto dall'avvio dell'incarico nel 1717⁴²⁸. Alla fine, la seduta dell'ottobre del 1726 per la Nunziatella fu interlocutoria, e vi si convenne d'indugiare ancora un po', visto che «il lavoro de' marmi cominciato richiedeva gran tempo per compirsi, onde vi sarebbe stato ancora tempo da pensare alla pittura, e che forse fra tanto si sarebbe presentata migliore occasione»⁴²⁹. Meglio temporeggiare, insomma, che affrettarsi in una soluzione poco

⁴²⁷ Nella volta di questa chiesa Mastroleo dipinse «santa Brigida regalmente vestita che scende dal trono per abbracciare la figliuola santa Caterina di Svezia in abito monastico e pellegrino»: GALANTE 1872, p. 347. Gli affreschi di Mastroleo andarono perduti nella seconda metà dell'Ottocento per i lavori di costruzione della Galleria Umberto I.

⁴²⁸ La vicenda della commessa del murale di Solimena al Gesù Nuovo, tramite la documentazione d'archivio della Compagnia, è tracciata da IAPPELLI 1994.

⁴²⁹ ANSI, *Libro delle consulte della Casa di Probazione della Compagnia di Giesù di Napoli, principiato a gennaio MDCCXI*, c. 40r. Cfr. IAPPELLI 1993, p. 146.

gratificante, o che avrebbe potuto suscitare futuri ripensamenti. E neanche il ridimensionamento della richiesta di De Matteis, di cui si ha notizia nel seguente novembre /doc. 46/, convinse la committenza ad affidargli il lavoro⁴³⁰.

La presenza e la pianificazione di estese guarnizioni marmoree ebbero un peso rilevante nel bilancio dei consultori. La prudenza era d'obbligo, ma non si può sottovalutare, da ultimo, la fermezza espressa da alcuni di essi di veder la chiesa affrescata: proprio perché qualificata dai rivestimenti in marmo. Mirava al colore, in definitiva, la vera aspirazione dei Gesuiti per la Nunziatella; e dal colore sembrava che non potesse prescindere quell'ideale d'armonia decorativa perseguito, e infine prevalso, nelle decisioni dei padri.

Intanto si può supporre – e sarebbe una scommessa di poco rischio, a vedere come poi andarono i fatti – che il «buono scolare di Solimena, perché sarebbe troppo pensare al detto Solimena», a concorrere per la volta della Nunziatella fosse Francesco de Mura. All'altezza del 1726 gli allievi più bravi di cotal maestro, peraltro già pronti a procedere in proprio, erano il trentenne De Mura e il poco più anziano Nicola Maria Rossi, nato sei anni prima. È difficile pensare che altri di quell'officina, e di quella stessa generazione, fosse in grado d'attendere a un'impresa di primo piano siffatta. Ma se Rossi frattanto era impegnato a Vienna (1723), e stabiliva rapporti via via di maggior peso con la corte vicereale austriaca di Napoli, più facile è immaginare che almeno De Mura avesse affiancato il caposcuola nell'affresco del Gesù Nuovo. A conti fatti, e sia pur ancora nell'anonimato, non è azzardato pensare che Franceschiello del Solimena, quando non era ancora De Mura, si fosse fatto le ossa proprio tra le pareti della massima chiesa napoletana dei Gesuiti, ossia sui quei ponteggi nella Casa Professa⁴³¹. A qualcuno tra i più informati alla Nunziatella ciò potrebbe essere stato noto, e oggetto di consigli preliminari. E *grosso modo* nello stesso tempo del murale al Gesù Nuovo, Rossi e De Mura avevano lavorato fianco a fianco, o forse il secondo proseguendo un incarico iniziato dal primo, nella Cappella di San Nicola nell'eponima chiesa su Via Toledo, dal 1724 (all'incirca) al 1729, al tempo ancora saldamente sotto la guida di Solimena, come ci riferisce De Dominici, e prima che De Mura stesso assumesse le redini del cantiere affrescando, in un momento successivo, tra il

⁴³⁰ ANSI, *Libro delle consulte della Casa di Probazione della Compagnia di Giesù di Napoli, principiato a gennaio MDCCXI*, c. 40v. Cfr. IAPPELLI 1993, p. 148.

⁴³¹ CAUSA 2014, p. 31, che si spinge alla proposta d'isolare la mano di De Mura in taluni brani: cfr. *supra*.

1733 e il '34, la cupola maggiore⁴³².

In ogni modo, della rosa dei nomi su cui si giocava la partita della Nunziatella, De Mura era di gran lunga l'artista più promettente, pur non potendo ancora vantare un'esperienza approfondita, e in specie sotto la sua personale direzione, di un grande cantiere. Gli altri maestri variamente candidati erano alquanto avanti con gli anni, per non dire alla fine della carriera. Il romano Del Po, nato nel 1652, e già concorrente di Solimena per la controfacciata del Gesù Nuovo⁴³³, sarebbe morto, addirittura, nel novembre di quello stesso 1726. De Matteis, che per i Gesuiti aveva lavorato alla volta di San Francesco Saverio e alla cupola del Gesù Nuovo, ed era non per nulla il candidato più autorevole e citato dai consultori, sarebbe scomparso solo due anni dopo, nel 1728; e le sue pretese economiche, ritenute sin da subito sconvenienti, non avevano ben disposto i padri nella scelta. Il Malinconico cui si fa riferimento, cioè Nicola, sarebbe scomparso a sua volta di lì a pochissimo, entro la prima metà del 1727⁴³⁴. Di fatto, quando il titolare dell'impresa pittorica divenne De Mura, dopo un quinquennio, il campo era per lui pressoché sgombro, e il risultato fu nell'ordine delle cose sostenute: quell'attesa e quella ponderatezza non vanificarono, anzi giustificarono, infine, le aspettative.

Nel settembre del 1731 De Mura riceveva, dal rettore Domenico Ludovici, un primo pagamento per l'affresco del catino absidale /fig. 127/; un anno dopo conseguiva il saldo del lavoro, per un totale di 470 ducati /doc. 50/, somma in cui si faceva comprendere l'esecuzione della pala d'altare nella Cappella di San Francesco Saverio /fig. 129/, da consegnare nel seguente mese d'ottobre⁴³⁵. L'affresco della tribuna era pronto, dunque, appena in tempo per procedere all'inaugurazione della chiesa, avvenuta di lì a breve, il 13 novembre di quell'anno⁴³⁶: occasione propizia era la festività di santo Stanislao Kostka, novizio polacco e campione della gioventù e della scuola dei Gesuiti, morto a Roma diciottenne nel 1568 e primo beato della Compagnia, il quale era stato canonizzato da pochi anni, nel 1726, da Benedetto XIII. A spron battuto, nel dicembre del 1732 De Mura consegnava pure il dipinto per la Cappella di Sant'Ignazio /fig. 130/, ottenendo altri 120 ducati⁴³⁷.

⁴³² Vedi *supra* il capitolo dedicato alla chesa di San Nicola alla Carità.

⁴³³ IAPPELLI 1994, pp. 37-38.

⁴³⁴ Cfr. PAVONE 1997, p. 121.

⁴³⁵ RIZZO 1989, p. 33, doc. 33. Si veda tra i documenti nell'appendice a questo capitolo.

⁴³⁶ IAPPELLI 1987, p. 25.

⁴³⁷ RIZZO 1989, pp. 36-37, doc. 44 (ASBN, Banco di Sant'Eligio, giornale di cassa, matr. 995,

Nel libro delle sedute dei padri al Noviziato, singolarmente, non vi sono menzioni dell'impresa demuriana nell'abside. Questa fonte è di nuovo utile, però, per il proseguimento della discussione sugli affreschi della volta. L'argomento tornava d'attualità molti anni dopo, il 20 novembre del 1743 /doc. 47/, e stavolta non v'era confronto circa i maestri da coinvolgere: De Mura s'era imposto sulla scena. Ma si rimandava tutto ancora per questioni di bilancio, «benché nell'opera il pittore si contentasse per un prezzo dolce»⁴³⁸. Nell'ottobre del 1749 l'accordo col maestro, che lasciava intendere d'appagarsi per mille ducati, era ormai prossimo /doc. 48/; e tra i padri

«il parere fu che, se v'era il danaro sufficiente, pareva ben fatto non perdere l'opportunità, purché però nella scrittura vi fosse anche qualche cautela con cui il pittore restasse obbligato a mettervi mano e proseguirla a tempo debito, e non si lasciasse a suo arbitrio l'incominciarla e proseguirla dopo di esserci noi obbligati»⁴³⁹.

De Mura avrebbe assolto l'incarico. Al 26 settembre 1750 data una polizza di cento ducati in suo favore /doc. 51/, quale acconto per gli affreschi da «fare nella volta della chiesa: cioè così nel quatro e nelli quarci della detta volta, come nelle due lunette alli lati di finestrone»⁴⁴⁰. La vicenda si concludeva nella primavera del 1751 /doc. 49/, quando, il 28 maggio, i padri si raccoglievano per discutere dell'eventualità di concedere al maestro, la cui pittura era «riuscita con molto gradimento», e alla moglie, «più volte impegnatasi per detta pittura», ulteriori gratifiche oltre il saldo dei mille ducati pattuiti, 'regalie' tra cui «una spasa di cose di dispensa»⁴⁴¹.

In quello stesso 1751 alla casa generalizia di Roma perveniva la *Littera annua Provinciae Neapolitanæ*, comprendente un ragguaglio sullo stato della *Domus Probationis* /doc. 52/. Le cose vi procedevano bene nella sfera e religiosa e temporale, e nel documento non è secondario il rilievo dato alla magnificenza decorativa raggiunta nel tempio:

c.n.n., 11 dicembre 1732, partita di 30 ducati).

⁴³⁸ ANSI, *Libro delle consulte della Casa di Probazione della Compagnia di Giesù di Napoli, principiato a gennaio MDCCXI*, c. 87r. Questo passaggio non è registrato in IAPPELLI 1993.

⁴³⁹ ANSI, *Libro delle consulte della Casa di Probazione della Compagnia di Giesù di Napoli, principiato a gennaio MDCCXI*, c. 106r. Cfr. IAPPELLI 1993, p. 148.

⁴⁴⁰ RIZZO 1989, p. 41, doc. 58 (ASBN, Banco del Santissimo Salvatore, giornale di cassa, matr. 1233, cc. 149v-150r, 26 settembre 1750, partita di 100 ducati). Si veda tra i documenti nell'appendice a questo capitolo.

⁴⁴¹ ANSI, *Libro delle consulte della Casa di Probazione della Compagnia di Giesù di Napoli, principiato a gennaio MDCCXI*, c. 108r. Cfr. IAPPELLI 1993, p. 149.

«Ecclesiæ edificatio, quæ benefactoris ære cœperat institui, ad exitum pene perducta est domesticis redditibus: sacella et altaria pulcherrimo opificio ex marmore facta; *laquearia egregie depicta*; auro convestita corona; exornati parietes, cæteraque exquisitam in speciem objiciuntur oculis; in hæc aureorum sumptus facti amplius quadraginta millibus»⁴⁴².

In questa relazione la volta meritava d'essere compresa tra le opere più pregevoli, tutt'uno coi marmi, gli ori e gli ornati. E non sembra dubbio che il benefattore cui si accenna come iniziale sostenitore dell'edificazione della chiesa fosse Andrea Giovine di Girasole.

«Nobil costruttura e leggiadrissimo abellimento»

La missiva del 1751 ora citata, e il lungo stralcio da Pullo riportato all'inizio, ci richiamano, dunque, a una delle facce della committenza che promosse i lavori della fabbrica a Pizzofalcone, la quale ebbe benefattori speciali. Nel marzo del 1734 Nicola Giovine, nipote di Andrea *ex fratre*, dava un acconto allo scultore Francesco Pagano, allievo di Domenico Antonio Vaccaro, per la realizzazione di due mezze figure marmoree in cui immortalare gli zii Andrea /fig. 131/ e Giovan Michele nella Nunziatella, «e proprio in quella [chiesa] eretta del quondam signor duca reggente Giovine suo zio»⁴⁴³. Si tratta di sculture di livello da sempre stimato, e non immuni – ha scritto Teodoro Fittipaldi – da «alcune tangenze con la ritrattistica dei seguaci solimeniani priva della consueta pompa di parata ancorché di cerimoniosa verità»⁴⁴⁴.

Un mese prima d'allora, dalla letteratura giornalistica di Napoli è nel modo seguente che apprendiamo la notizia della morte di Andrea Giovine di Girasole:

⁴⁴² ARSI, *Neap.*, 76, II, c. 633r (mio il corsivo). Si veda uno stralcio della lettera nell'appendice documentaria a questo capitolo. La *Littera* in questione è segnalata da IAPPELLI 1993, p. 149 nota 15, che riporta il solo passaggio riguardante la volta («*laquearia egregie depicta*»).

⁴⁴³ RIZZO 1989, p. 39 doc. 52 (ASBN, Banco di Sant'Eligio, giornale di cassa, matr. 1013, 15 marzo 1734, partita di 30 ducati). Le sculture furono saldate a Pagano nell'agosto del 1734 (cfr. RIZZO 1989, p. 40, doc. 54; ASBN, Banco di Sant'Eligio, giornale di cassa, matr. 1019, 24 agosto 1734, partita di 50 ducati).

⁴⁴⁴ FITTIPALDI 1980, p. 107.

«Nel dopo desinare di sabbato [6 febbraio 1734] passò da questa a miglior vita il regente del Consiglio Collaterale don Andrea Giovine, il di cui cadavero fu portato ad umare, coll'accompagnamento del regio ministero, alla chiesa della Santissima Annunziata, noviziato de' padri della Compagnia»⁴⁴⁵.

Pur nella sostanziale occasionalità della notizia, non è banale che l'estensore dell'avviso precisi il luogo di sepoltura cui il corpo del defunto era destinato, il che doveva essere un fatto di dominio pubblico. Il Giovine era un personaggio in vista, e quella visibilità, a suo modo, si sarebbe conservata sino ai nostri giorni. Ma quel diritto prestigioso *post mortem* egli se l'era guadagnato tutto. Vediamo come.

Nel 1736 Carlo Nardi, nel suo *Ragguaglio storico-genologico* sulla famiglia Giovine di Girasole, non manca di riservare ampi encomi alla vita esemplare – pia, attiva e generosa – di Giovan Michele e di Andrea, due dei quattro figli di Bernardino Giovine e della genovese Anna Caterina Semino. Gli studiosi della Nunziatella hanno per solito trascurato questa fonte storica di tono panegiristico. A noi interessa soprattutto il ricordo, a pochissimi anni dalla scomparsa dei fratelli Giovine (rispettivamente nel 1731 e nel 1734), della munificenza operata dai medesimi verso istituti, congregazioni e chiese di Napoli, ciò che conferì loro il ruolo, più o meno mediato, d'importanti committenti e patrocinatori d'opere d'architettura e d'arte. La tribuna della Nunziatella n'è la prova più splendida ed eloquente, oltre che uno dei maggiori episodi di riconoscimento e di celebrazione dell'iniziativa privata, espletatasi tramite larghi donativi, in uno spazio sacro pertinente alla Compagnia di Gesù, e nevralgico quale l'altar maggiore della nuova chiesa del Noviziato, come a breve si dirà.

Di Giovan Michele, «d'un vivo zelo di carità verso Dio dalla prima sua fanciullezza infiammato»⁴⁴⁶, si rammentano per l'appunto l'animo sempre dedito alla beneficenza verso il prossimo, l'assidua frequentazione di vari sodalizi per opere di pietà, l'assistenza di giovani vogliosi d'entrare a far parte d'ordini religiosi, ma senza mezzi per farlo, e di fanciulle povere o disgraziate da dotare. Per via testamentaria egli lasciò, ad esempio, «un pingue capitale al Seminario dell'Arcivescovato di Napoli, acciocché col frutto di quello potessero, non men nella pietà che nelle lettere, allevarvisi giovani nati di padre e madre

⁴⁴⁵ *Avviso di Napoli* del 9 febbraio 1734, n. 8.

⁴⁴⁶ NARDI 1736, p. 115.

napolitani di nota civiltà ed onestà, i quali, disiderosi di destinarsi allo stato ecclesiastico, non avessero potuto per la strettezza delle loro case effettuarlo»⁴⁴⁷. E ancora, tra i destinatari dei suoi propositi benemeriti rientrarono i Gesuiti:

«molte migliaja di ducati diede anch'egli [Giovan Michele] per la fabbrica della bella e magnifica chiesa del Noviziato della Compagnia di Gesù, volgarmente appellata la Nunziatella, sopra a Pizzofalcone, per la cui nobil costruttura e leggiadrissimo abbellimento contribuì ancora considerabilissime somme il duca reggente don Andrea suo fratello [...]; onde grata la Compagnia ha ad amendue loro innalzate in quella, e propriamente nelle mura laterali del maggiore altare, le statue di finissimi marmi: e sono le prime che si veggano, almeno in Napoli, nelle chiese della Compagnia»⁴⁴⁸.

Quest'ultima notazione è particolarmente degna d'interesse, in quanto sembra voler mettere in risalto se non l'unicità, al minimo la peculiarità insita nell'omaggio verso privati benefattori da parte dei padri gesuiti di Napoli, in riconoscenza dell'attivismo profuso nel sommo decoro del Noviziato, e senza il quale forse non si sarebbe potuto raggiungere quell'elevato livello di cultura decorativa settecentesca ch'è proprio della Nunziatella. Allo stesso tempo, è difficile non avvertire, in questo discorso sul contributo di danaro da parte di esponenti dell'aristocrazia per promuovere l'attività artistica nei luoghi dell'Ordine, il riecheggiare – *mutatis mutandis*, sia nel tempo sia nel luogo – di quanto scriveva Francis Haskell per la Roma seicentesca:

«I Gesuiti [...] vennero così a trovarsi talmente connessi al tessuto vivo della società da non poter costituire una fonte di idee distinta e particolare, fosse questa o meno la loro intenzione; la loro influenza nel campo artistico è presente ovunque, il che vale a dire in nessun posto. [...] E tuttavia i Gesuiti dovettero aspettare decenni prima di essere in grado di far adeguatamente decorare le loro stesse chiese, giacché, e il fatto appare abbastanza curioso, ai loro successi, manifestatisi in ogni campo, per lungo tempo si accompagnò un'estrema povertà di mezzi, costringendoli a dipendere totalmente dalla volontà e dall'aiuto delle potenti famiglie che reggevano le sorti di Roma. Il modo stesso in cui si atteggiava la protezione delle arti era determinato da

⁴⁴⁷ Ivi, p. 118.

⁴⁴⁸ Ivi, p. 119.

queste famiglie, la superiorità delle quali era garantita anche dalla legge oltre che dal denaro. [...] L'attività artistica degli Ordini risentì profondamente di questa tendenza, e le loro chiese possono essere studiate proprio alla luce del contrasto dialettico che ne derivò: dalla convivenza, cioè, talvolta ostile e talvolta pacifica, di due diversi tipi di committenti, di cui uno era fornito di quell'autorità spirituale che proveniva dall'aver come fondatore un santo, mentre l'altro aveva dalla sua la potenza del denaro»⁴⁴⁹.

Il passo di Nardi in precedenza citato c'introduce non meno alla figura di Andrea Giovine, il quale attese invece agli studi di legge e, da esponente di punta di quel ceto 'togato' sempre più in ascesa tra Sei e Settecento, si avanzò in una folgorante carriera nei quadri dell'amministrazione e della magistratura vicereali. Di lui si esalta lungamente l'instancabile impegno nei gravosi uffici pubblici cui sovrintese, e non meno la prodigalità permessagli dalle ingenti ricchezze accumulate, e spesa in fondazioni di matrimoni, istituzioni di cappellanie, oltre che in «pingui sussidj» a favore di poveri o nobili decaduti; «specialissime» furono, per esempio, «le sue benemerenzze in pro dell'Arciconfraternita della Santissima Trinità dei Pellegrini, della congregazion de' Pii Operarj, della chiesa e casa di Sant'Eligio, della Compagnia di Gesù operate»⁴⁵⁰. In particolare, così facendo, dalla Compagnia di Gesù Andrea si guadagnò «il segnalato titolo *d'insigne suo benefattore*», al punto da ottenere la concessione «che al duca don Niccolò [nipote ed erede di Andrea] ed ai figliuoli di don Bernardino si fe' della sepoltura nel piano del principale altare della chiesa della Nunziatella, nobilmente adornata ed in notabil modo beneficata da lui, in virtù di spezial facoltà al padre Domenico Manulio provinciale della Provincia del Regno di Napoli dal padre Francesco Retz generale comunicata, leggendosi: *Avendo riguardo alle distinte benemerenzze del fu illustrissimo signor duca reggente don Andrea Giovine suo dignissimo zio, e nostro insigne benefattore*»⁴⁵¹.

Come sottolineato da Vincenzo Rizzo, fu di Andrea il «vero spirito munifico dell'impresa» alla Nunziatella, ed esso fu celebrato al massimo grado nella lapide sepolcrale inserita nel pavimento della tribuna e datata 1734⁴⁵². Qui Andrea, e soltanto lui, è commemorato come il mecenate che «aram, aream, apsidem, auro pictura marmore, basilice ornavit»: ricercata, e al contempo tersa, questa sorta di duplice *climax*, la quale

⁴⁴⁹ HASKELL [1963] 1966, pp. 113-114.

⁴⁵⁰ NARDI 1736, p. 149

⁴⁵¹ Ivi, p. 150 (dell'autore i corsivi nel testo).

⁴⁵² RIZZO 1989, p. 11.

trascorre con eleganza e si espande dallo spazio interessato dalla decorazione ai mezzi, ai valori stessi dell'ornamento, ben rendendo l'idea di un'incrostazione d'ogni pregio; dopo di che, la Compagnia di Gesù, «*gratiæ memor*», solennizza la concessione al Giovine di quel luogo quale tomba per lui, l'erede Nicola e gli altri venturi esponenti dell'illustre famiglia. Questo il bel testo dell'epigrafe:

D. O. M.
ARAM. AREAM. APSIDEM.
AURO. PICTURA. MARMORE.
BASILICE ORNAVIT D. ANDREAS GIOVINE.
SOC. J. GRATIÆ MEMOR
IPSI, HÆREDIQ. D. NICOLAO GIOVINE,
ET QUIQUI EX EJUS FAMILIA ERUNT COGNOMINES
TUMULUM P.
AN. M.D.CC.XXX.IV.

Resta suggestiva l'idea – l'annotava Michele Errichetti⁴⁵³ – che l'iscrizione rispecchi lo stile del padre gesuita Domenico Ludovici, all'epoca celebrato autore di componimenti elegiaci in latino, al punto da essere appellato il 'Tibullo cristiano' da Giovan Battista Vico; tuttavia la pure ragionevole ipotesi su quest'autografia non è confermata dalla raccolta postuma *Carmina et inscriptiones* del Ludovici, opera stampata nel 1746, l'anno seguente alla morte del padre e poeta gesuita⁴⁵⁴. Col che non si può né vuol escludere del tutto ch'egli abbia avuto qualche responsabilità nella stesura dell'iscrizione, restando Ludovici, oltreché rettore del Noviziato napoletano nel periodo saliente per la decorazione della chiesa, la personalità più colta e letterata di quel contesto; e le scritte celebrative da incidere, e incise, in vari monumenti erano ben comprese nel suo repertorio. Sarebbe utile, infine, che qualche indizio o qualche certezza documentaria possa, prima o poi, legare alla sua figura e alla sua iniziativa almeno una parte delle soluzioni iconografiche nelle pitture.

⁴⁵³ ERRICHETTI 1979, p. 38.

⁴⁵⁴ LUDOVICI 1746.

De Mura decoratore alla Nunziatella, uno e due: breve saggio di critica dello stile

Esiste una linea napoletana di pittura a fresco, decorativa ma sostenuta, interna alla prima metà del Settecento. Muove dal *Trionfo dell'ordine domenicano sull'eresia*, affrescato nel soffitto della sacrestia di San Domenico Maggiore entro il primo decennio del secolo, e forse la prima opera decisiva del Solimena settecentesco. Spinge al murale solimenesco nella controfacciata del Gesù Nuovo con la *Cacciata di Eliodoro dal Tempio* (1717-25). Conduce alla Nunziatella in due puntate a distanza (1731-32, 1750-51), passando per gli affreschi dei Santi Severino e Sossio (1736-40). Ed è una linea che salda, più che distingue, Solimena e De Mura quali giganti della scena; su questo sfondo, poi, va calibrato il lavoro, più sottile, di differenziazione.

L'*Epifania* della Nunziatella /fig. 127/ è una postilla personale al murale solimenesco del Gesù Nuovo (1717-25). È l'interpretazione se si vuol più discorsiva di una storia sacra dipinta in scala monumentale, che nel Gesù Nuovo aveva trovato una cifra tanto meditata quanto normativa. È la versione più gradevole, e meno severa, della studiata retorica gestuale delle figure di Solimena, e di certa solennità teatrale d'impaginato illusivo che ancora per quel maestro rappresentava una certezza. Se a Solimena, del resto, l'area da affrescare nel frontespizio interno, estesa e ad angoli retti, aveva imposto l'utilizzo di scale e sfondi possenti con colonne e arcate, per ambientare un fatto biblico così grandiosamente, De Mura optava per alberi frondosi e palmizi flessibili, qualcosa di più consono a inarcarsi sulla superficie curva e raccolta della semi-calotta; sì che la venuta dei Magi, nella sue aperture serene, ha un respiro come riposante; e poco importa che, nel bozzetto conservato al Pio Monte⁴⁵⁵, fossero studiati in uno spigolo alcuni elementi architettonici /fig. 128/, semplice riempitivo della teletta di formato quadrangolare, come rilevato da Enggass⁴⁵⁶, e nient'affatto indispensabili all'idea demuriana. Nella tribuna della Nunziatella, i tipi sono gli stessi di Solimena, ma meno accigliati. Tutto vi concorre a una percezione più accostevole, viva sì, ma meno clamorosa nello sforzo d'insieme. Anche al netto del tema di per sé conciliante e non drammatico, e che chiama a raccogliersi sotto l'abside, l'amistà tra le cose sembra prevalere sulla concitazione di scena.

Ben prima dell'accrescimento torinese dell'artista, quando Napoli era ancora tutto il suo

⁴⁵⁵ CECI 1933, p. 11, n. 102; CAUSA 1970, p. 110, n. 101; GAZZARA 2008, p. 174, n. 92. Da ultimo, cfr. la scheda in WINTER PARK 2016, pp. 109-111, n. 12.

⁴⁵⁶ ENGGASS 1964, p. 135.

universo, l'affresco d'abside della Nunziatella è il capolavoro della gioventù demuriana, e su di esso si può impostare una considerazione dello stile al suo primo, vero bilancio. Qui De Mura esplicita il suo credo pittorico: decorativo, 'aggraziato' quanto si voglia – ma quest'ultimo aggettivo è abusato nella letteratura sul pittore –, eppure 'sintetico' nell'indole: per quanto ciò paradossale possa sembrare nel secolo della *rocaille* e della decorazione diffusa, finanche di puro 'mestiere'. Il plasticismo demuriano fonda, più che sulla premessa grafica ancora tutta insita in Solimena, su di un senso maggiormente autonomo della forma coloristico-luminosa: raggiunto per toppe di colore più compatte, meno 'macchiate' o 'chiaroscurate', e meno madide d'ombre, insomma a passaggi più netti. Che poi questa sostanza colorata venisse addomesticata in stesure latte e bionde, larghe e placate, e sempre rispettose dei contorni, mai inclini al guizzo, alla sveltezza compendiaria, alla scrittura abbreviata, è aspetto che appare così palmare da non doversi studiare a dimostrarlo.

Questo senso per così dire 'struttivo' della forma-colore, regolato entro un'intelaiatura di luce, e che sottende un'aria circostante da ora meridiana, divaga nell'enfasi e nel movimento delle orchestrazioni più ricche. Ora, ci si deve chiedere se la maggior chiarezza nella gradazione delle tinte, evocata dalla critica con sistematicità, e a diritto, nel passaggio da Solimena a De Mura, sia un aspetto, proprio in quanto vistoso, di natura più che altro superficiale o, meglio, conseguente. Ci si deve chiedere, cioè, se l'alleggerimento della tavolozza demuriana rispetto ai timbri di Solimena non rischi d'essere l'effetto di questo diverso presupposto della forma data dal colore autentico, come per azione irrorante di un lume in apparenza solare, ma invero di supremo artificio; e in cui la griglia propedeutica del disegno controlla i margini, ma non arrovella la materia, che può anzi concedersi a più cedevoli larghezze. L'esito è attraente, amabile, e ha del morbido; ma, in fondo, riesce più 'astratto' a fronte del mondo e del metro passati – e più 'contrastati', in tutti i sensi – propri di Solimena.

Nella Nunziatella, quando dall'affresco dell'abside si passi, molti anni trascorsi, a quello della volta, occorre ragionare sullo scarto dei modi dell'artista, il quale per di più, dato il contesto già parzialmente da lui condizionato, aveva la possibilità non piccola di riflettere su sé stesso. Nella volta, dove il complesso pittorico è d'ambizioni maggiori, e la libertà di creazione e disposizione già veicolata dalla partitura della superficie, vediamo cioè come quelle premesse di un decorativismo per lo più plastico-luminoso,

nell'accezione 'anti-pittoricistica' di cui sopra, e semmai ispirato a un purismo di pensieri, si debbano coniugare a un eloquio di necessità più ricco nella composizione e nella ricerca d'effetti. Serviva ora un compromesso per produrre un'immagine ch'esprimesse, per forza di cose, un moto sicuro di gloria, mariana, divina, a coronamento di quella Propaganda Fide congenita e sempre attuale nell'*habitus* mentale e nei fini della Compagnia. E il compromesso, oltre alla tendenza a rinterzare un poco di più la tornitura delle masse, era il recupero d'accademia, e con esso l'accentuazione di una cifra nobilmente 'formalistica': ma lo si dica a patto di non intendere tutto ciò come *diminutio* poetica, riconoscendo il fenomeno, all'inverso, come fisiologica affermazione storica; niente di diverso da quanto era accaduto a Solimena medesimo⁴⁵⁷. Per l'*Assunzione della Vergine* affrescata al centro della volta, composizione di cui si conoscono almeno due bozzetti preparatori /figg. 133-134/⁴⁵⁸, bisognava studiarsi nell'incastro di tantissime figure nelle maglie di un congegno d'ampio fiato: in ciò De Mura mai fu dimentico della lezione solimenesca. Il rischiaramento della gamma cromatica, anche nelle toppe di fondo della composizione, non toglie alle figure partecipanti alla scena, nell'opulenza dei panneggi e delle pose, un substrato di vigore, una saldezza di corpo e d'azione, alimentando la macchina affastellata del soffitto.

Il che è foriero di un'altra conclusione: la pittura demuriana ben si prestò, è vero, allo schema ornamentale di un vasto spazio: ma questa presenza umana, quand'anche frutto di un'accademia a oltranza, non costrinse l'artista, e non ne subordinò l'opera, al sistema del quadraturismo in senso stretto. In altre parole, le figure, e i loro viluppi, al di là delle ricorrenze tipologiche e gestuali, mai si ridussero alle linee e agli arabeschi degli addobbi. Quest'aspetto costituisce uno dei punti d'arrivo della pittura napoletana settecentesca, e in definitiva potrebbe dirsi uno dei nodi dell'efficacia del De Mura gran regista ed esecutore

⁴⁵⁷ SPINOSA 1971, p. 474, nota «i primi sintomi del declino verso sterili e accademiche soluzioni classiciste» nell'*Assunzione della Vergine* alla Nunziatella, «dove accanto a brani di notevole qualità inventiva, la materia cromatica già si è fatta più fredda e lo stesso slancio compositivo è maggiormente frenato da una ragionata volontà di chiarezza formale». D'opinione contraria è RIZZO 1989, pp. 19-20, il quale nell'affresco gesuita di De Mura vede «il più completo paradigma artistico di un pittore che, pur restando nell'ambito di idealità ed esperienze di antica tradizione, sapeva elevarsi ormai a livelli di respiro europeo [...]».

⁴⁵⁸ Il bozzetto si trova a Capodimonte: N. Spinosa in NAPOLI 1980, pp. 106-107, n. 58; SPINOSA [1986] 1993, p. 161, n. 260; N. Spinosa in MUSEO NAZIONALE DI CAPODIMONTE 2010, p. 56, n. 52. Un altro bozzetto, per lo più ritenuto una replica di bottega, è a Toronto nell'Art Gallery of Ontario: cfr. ENGGASS 1964, p. 139, e, da ultimo, la scheda in WINTER PARK 2016, pp. 138-139, n. 21.

di estesi cicli murali al servizio della committenza di ordini religiosi. Se a tale evidenza si rapporta il fatto che De Mura, come detto, non fu mai incline al tocco virtuoso, non appartenendo alla sua formazione e alla sua sensibilità la sprezzatura del pennello, si deve riconoscere in quella pittura un carattere, anche denso, di sostanza e di valori.

Napoli. La chiesa della Nunziatella

- Documenti

45) ANSI, *Libro delle consulte della Casa di Probazione della Compagnia di Giesù di Napoli, principiato a gennaio MDCCXI, cc. 39v-40r, 20 ottobre 1726:*

A' 20 dello stesso mese [ottobre], essendo in fine della visita il padre Marc'Antonio Andriani provinciale, si tenne la consulta, alla quale intervennero tutt'i padri di casa. In questa il padre provinciale si dichiarò soddisfattissimo dello stato di questa casa, sì nello spirituale come nel temporale; indi domandò se occorreva cos'alcuna a' padri che dovesse proporsi. Il padre rettore propose che, dovendo pingersi la volta della nuova chiesa, ed essendosi esplorata la volontà del signor Paolo de Matteis, questi si era mostrato inclinatissimo a farla, e non solo a pingere la volta, ma a fare tutta la pittura che vi bisognasse a fresco, ed anco i quadri delle cappelle, ma che ne aveva domandato sei mila ducati di tutta l'opera, restringendosi in fine alli docati cinque mila. Domandati dal padre i padri del loro sentimento, il padre Zicardi ministro [di casa] rispose parergli una tale domanda molto alterata, onde doveasi [c. 40r] aspettare migliore congiuntura. Il padre Carlo Cattaneo seguì lo stesso parere, ed aggiunse che al più si dovesse fare pingere per adesso la sola volta, quando per questa si mettesse il pittore a prezzo più ragionevole. A questo sentimento aderì ancora il padre Arduino, aggiungendo che si potrebbe fare diligenza se vi fusse altri che potesse fare il lavoro con soddisfazione. Il padre Carlo Vespoli fu di parere che, quando il signor Paolo de Matteis non si mettesse a dovere, e non vi fusse altri che potesse trasegliersi per quest'opera, che si potrebbe pensare a mettere la detta volta in oro, come si era costumato in altre chiese, e come si vedeva praticato in Roma in molte delle chiese, anco delle più rinomate. Il padre Giovanni Maria Brancia ripigliò, ch'essendosi cominciato il lavoro de' marmi per tutta la chiesa, non pareva che stasse bene l'oro nella volta, perché i marmi esigevano la pittura; e che per questa si dovesse aspettare migliore opportunità. Il padre Francesco Tauro disse che, quando il signor Paolo [de Matteis] fusse duro nel suo sentimento, si potrebbe pensare ad altri, tanto più che, pingendosi presentemente da un suo scolare la volta della chiesa di Santa Brigida, ch'è una delle principali di questa città, e dovendo questa scoprirsi fra giorni, si potrebbe vedere la riuscita di detta pittura; inoltre non essere il detto signore De Matteis sicuro nelle opere a fresco, sicché si dovesse volere l'opera fatta da lui a sì alto prezzo; esservi ancora in città altri che potrebbero venire in considerazione, come sarebbero Giacomo del Po, il Malinconico, o qualche buono scolare di Solimena, perché sarebbe troppo pensare al detto Solimena. Il padre Benavente, compagno del padre provinciale, disse che non era bene dare nello stesso tempo di mano a tante cose, per non mettere la casa in angustie ed obbligarl'a fare debiti. Il lavoro de' marmi cominciato richiedeva gran tempo per compirsi, onde vi sarebbe stato ancora tempo da pensare alla pittura, e che forse fra tanto si sarebbe presentata migliore occasione. Di altro non si trattò in detta consulta.

46) Ivi, c. 40v, 28 novembre 1726:

[...] Inoltre propose il padre rettore che il signor Paolo de Matteis si andasse piegando, e che forsi per li duemila docati avrebbe fatta tutta la volta colla tribuna; al che risposero i padri consultori che ancora questo prezzo pareva essorbitante, e che quando cedesse alli docati mille e cinquecento si potrebbe pensare ad abbracciare il partito.

47) Ivi, c. 87r, 20 novembre 1743:

Si tenne consulta, nella quale si propose se dovea intraprendersi qualche trattato col pittore Francischello la Mura per la volta della chiesa; il parere de' padri fu che, stante che non v'era ancora se non poco danaro per tale spesa, non dovea farsi che qualche diligenza alla larga; e benché nell'opera il pittore si contentasse per un prezzo dolce, dovea riflettersi non di meno alle altre spese che vanno annesse, come sono gli anditi, il vitto del pittore, etc. Li consultori furono i padri De Matteis e Saracino.

48) Ivi, c. 106r, 6 ottobre 1749:

Si è tenuta consulta, nella quale il padre rettore propose come si dava qualche apertura per venire a qualche buon trattato col pittore il signor Francesco la Mura, dando questi speranza di contentarsi per li docati 1000 per la pittura della volta della chiesa. Ha chiesto pertanto se pareva alli padri di conchiudere per tal prezzo e farne scrittura. Il parere fu che, se v'era il danaro sufficiente, pareva ben fatto non perdere l'opportunità, purché però nella scrittura vi fosse anche qualche cautela con cui il pittore restasse obbligato a mettervi mano e proseguirla a tempo debito, e non si lasciasse a suo arbitrio l'incominciarla e proseguirla dopo di esserci noi obligati.

Si lessero poi alcuni degli ordini delle visite, e non fu proposto altro.

49) Ivi, c. 108r, 28 maggio 1751:

Essendosi terminata la pittura tutta della volta della chiesa, riuscita con molto gradimento, si tenne consulta se, oltre il compimento de' docati mille stabiliti, si dovesse così al signor pittore don Francesco de Mura, come alla di lui moglie, più volte impegnatasi per detta pittura, ed a cui perciò s'era dal rettore promesso regalo, si dovesse usare altra gratitudine: e si conchiuse che al signor Mura, oltre una polizza di docati 900, compimento di mille, si mandasse anche una nota con certe cose da lui ricevute e che doveansi scemare di detta somma, ed alla moglie un'altra polizza di docati 50, con una spasa di cose di dispensa, l'una e l'altra in regalo ad amendue, come si fece con grandissima sodisfazione del signor Mura. Ed in questa consulta, oltre i soliti, vi furono anche i padri procuratore e ministro di casa.

50) ASBN, Banco di Sant'Eligio, giornale di cassa, matr. 992, c.n.n., 9 settembre 1732, partita di 390 ducati:

Al padre Francesco Scacchi ducati trecentonovanta, e per lui a Francesco della Mura, a complimento di ducati 470, atteso li mancanti ducati 80 per il detto complimento l'ave ricevuti con fede per lo Banco di San Giacomo di detta summa in testa del padre Domenico Ludovico rettore, fatto li 6 settembre 1731, e tutti li detti ducati 470 già detti gli li pagano in nome e parte della Casa del Noviziato di Napoli della Compagnia di Giesù, detta la Nunziatella di Pizzofalcone, disse sono cioè: ducati 310 per final pagamento e saldo dell'intiero prezzo della dipintura a fresco da esso già fatta nella tribuna della nuova chiesa del sudetto Noviziato, mentre il di più che potrebbe importare detta pittura si è contentato rilasciarlo e donarlo, come infatti lo rilascia e dona per sua divotione, essendosi cossì convenuto fra di loro; e li rimanenti ducati 120, resto delli già detti ducati 470, sono per l'intiero prezzo e saldo di un quadro ad olio del nostro San Francesco Saverio di palmi 8 1/2 largo e 14 lungo, che cossì il detto signor Francesco si è compromesso fare e consegnarcelo per il mese di ottobre venturo 1732, mentre il di più che potrebbe importare il sudetto quadro si è contentato anco rilasciarlo e donarlo, come de fatto lo rilascia e dona per sua divotione, essendosi parimenti cossì convenuto fra di loro; qual pagamento de' detti ducati 120, prezzo di detto quadro, li si fa anticipatamente per far cosa grata al sudetto Francesco, che col presente pagamento resta pienamente sodisfatto per ambedue le già dette cause. E per lui a Domenico Iannolo per altritanti» (edito in RIZZO 1989, p. 33, doc. 33).

51) ASBN, Banco del Santissimo Salvatore, giornale di cassa, matr. 1233, cc. 149v-150r, 26 settembre 1750, partita di 100 ducati:

Al padre Domenico Labino docati cento, e per esso a don Francesco di Muro, a conto della summa di docati mille, che il detto don Francesco si compiace di ricevere come per un fiore dalla Casa del loro Noviziato della Nunziatella, per la pittura che dovrà fare nella volta della chiesa: cioè così nel quatro e nelli squarci della detta volta, come nelle due lunette alli lati di finestrone, essendosi dichiarato il medesimo don Francesco che il dippiù che dovrebbe costare detta pittura lo rilascia graziosamente in beneficio di detta [c. 150r] chiesa per sua divozione, et a tenore delle amichevoli convenzioni conchiuse da lui con loro superiori, li quali se li professano molto obligati; e per esso ad Andrea Remo per altritanti» (edito in RIZZO 1989, p. 41, doc. 58).

52) ARSI, Neap., 76, II, cc. 631r, 633r:

Annuae litterae Privinciae Neapolitanæ ab anno 1740 ad annum 1751.

Etsi ad Dei gloriam Proximorumque utilitatem tam multa apud nos contigerint, ut Deo gratias agere debeamus ingentes, pauca tamen eaque insigniora seligimus. Et quia aliquot jam sunt anni cum ex hac Provincia nullae annuae litterae perscribuntur, operae pretium credo erit, si quae toto eo temporis spatio acciderunt hisce litteris exponantur.

[c. 633r]

Domus Probationis.

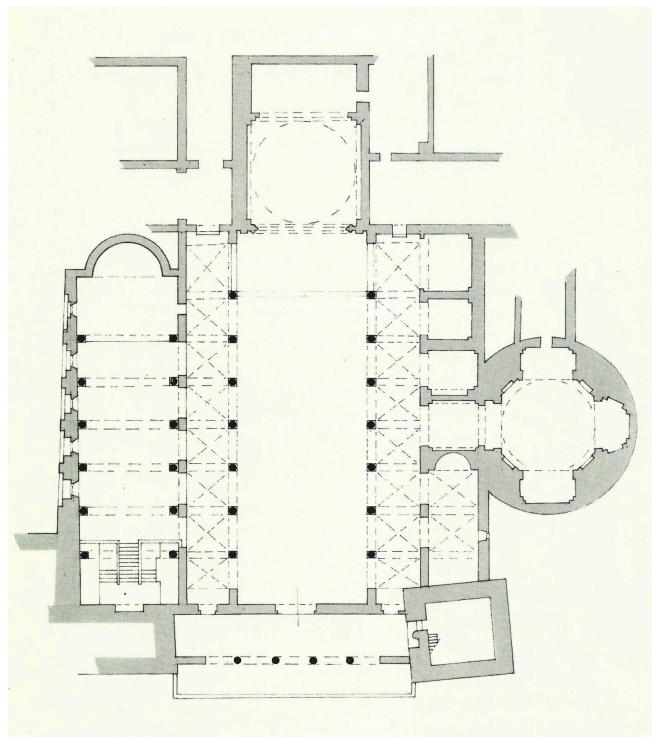
[1751]

«Multi bonæ spei adolescentes humaniorum litterarum studiis probe eruditi in Societatem adscripti, qui religiosæ vitæ initiis avide capessitis ad altiora progressuri videntur. Domus huius res quoad temporalia etiam valde bene procedunt. Ecclesiæ edificatio, quæ benefactoris ære cœperat institui, ad exitum pene perducta est domesticis redditibus: sacella et altaria pulcherrimo opificio ex marmore facta; *laquearia egregie depicta* [corsivo mio]; auro convestita corona; exornati parietes, cæteraque exquisitam in speciem objiciuntur oculis; in hæc aureorum sumptus facti amplius quadraginta millibus. [...]».

Corredo illustrativo



1) Teano, Cattedrale di San Clemente, Cappellone di San Paride, altar maggiore.



2) Pianta della Cattedrale di Teano (da DE MONACO, ZARONE 1977).



3) Francesco de Mura, *San Paride uccide il drago*.
Teano, Cattedrale, Cappellone di San Paride.



4) Francesco de Mura, *Riposo della Sacra Famiglia in Egitto*.
Teano, Cattedrale di San Clemente, Cappellone di San Paride.



5) Francesco de Mura, *San Martino dona il mantello al povero*.
Teano, Cattedrale di San Clemente, Cappellone di San Paride.



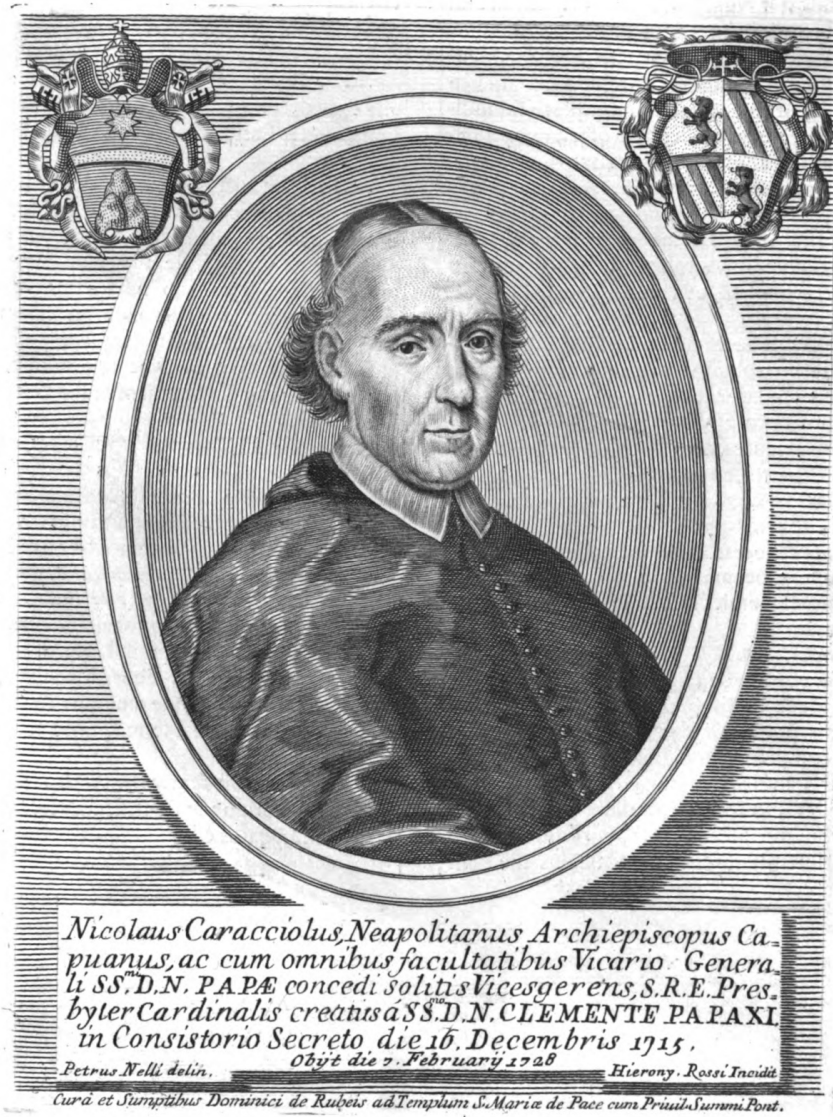
6) Scultore del Settecento, Frammenti dell'effigie del vescovo Giuseppe Martino del Pozzo (?) già nel Cappellone di San Paride. Teano, Cattedrale di San Clemente, cripta (*lapidarium*).

7) Francesco de Mura, *San Martino dona il mantello al povero*, particolare.
Teano, Cattedrale di San Clemente,
Cappellone di San Paride.

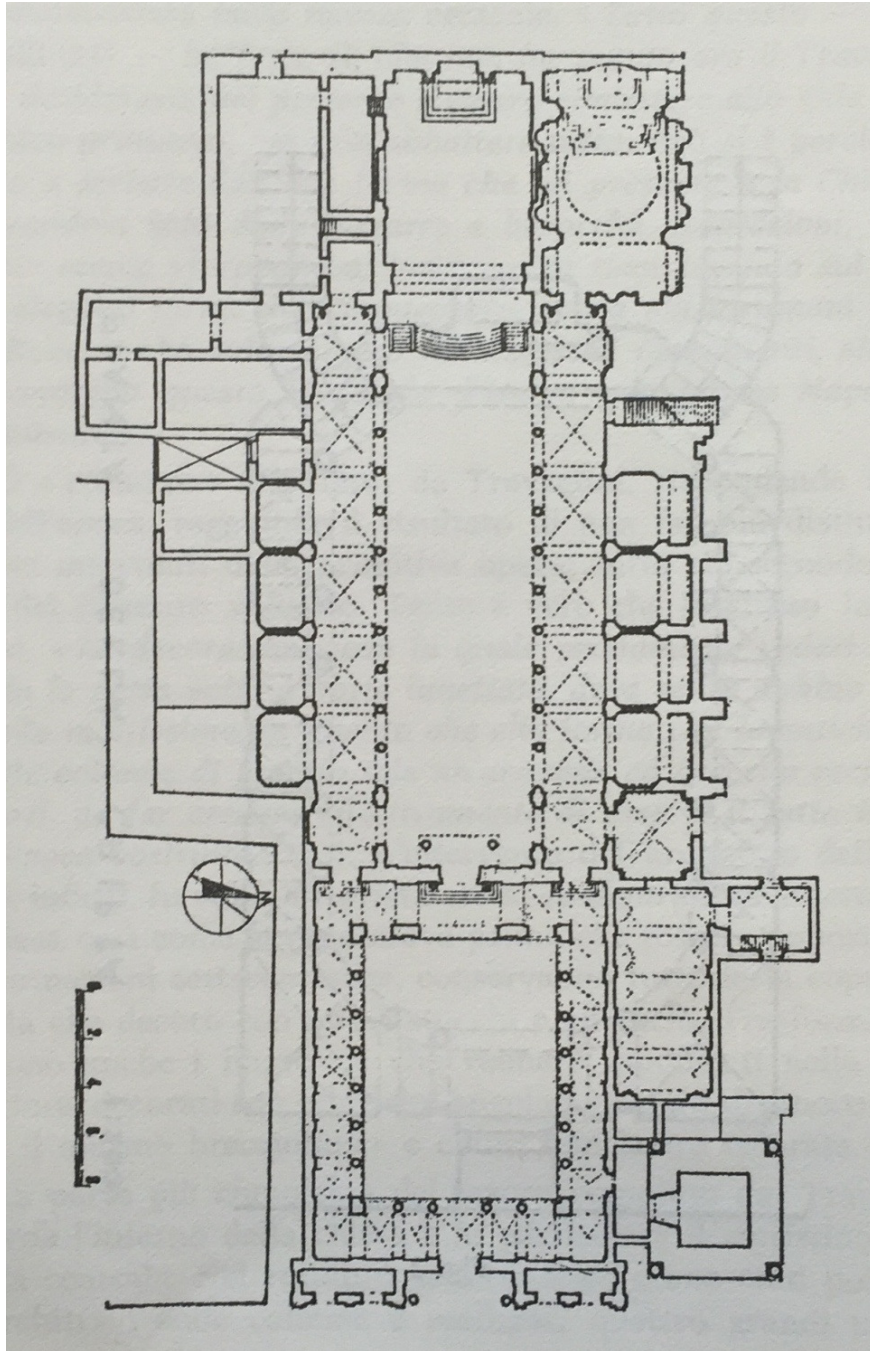


8) Francesco Solimena, *San Martino dona il mantello al povero*, particolare.
Napoli, Certosa di San Martino,
Cappella di San Martino.





9) Pietro Nelli, Girolamo Rossi, *Ritratto del cardinale Nicola Caracciolo arcivescovo di Capua* (da GUARNACCI 1751).



10) Pianta della Cattedrale di Capua (da CASIELLO 1983).



11) Antonio Baldi, *Ritratto di Francesco Granata vescovo di Sessa* (da GRANATA 1766).

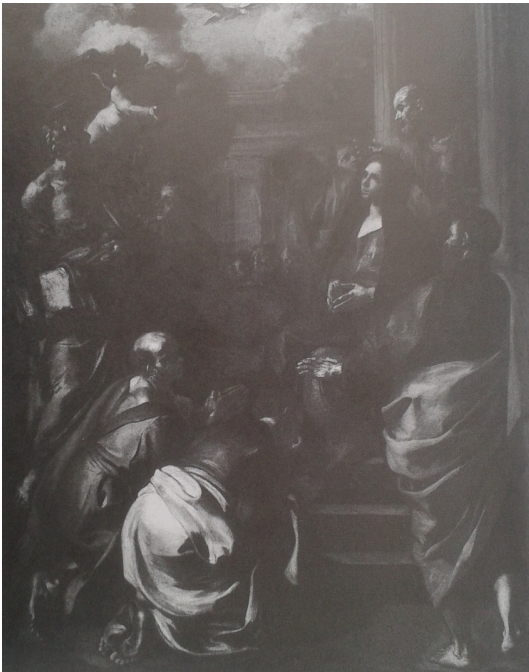


12) Francesco Solimena, *Assunzione della Vergine*.
Capua, Cattedrale dell'Assunta e dei Santi Stefano e Agata.



13) Ferdinando Sanfelice (progetto), Matteo Bottigliero (sculture e intagli figurativi),
Virgilio Ognà (corpo e mostra dell'altare), Francesco de Mura (cona),
Cappella Lembo. Salerno, Cattedrale di San Matteo.

14) Francesco de Mura (su disegno di Francesco Solimena), *Pentecoste*.
Salerno, Cattedrale di San Matteo,
Cappella Lembo.



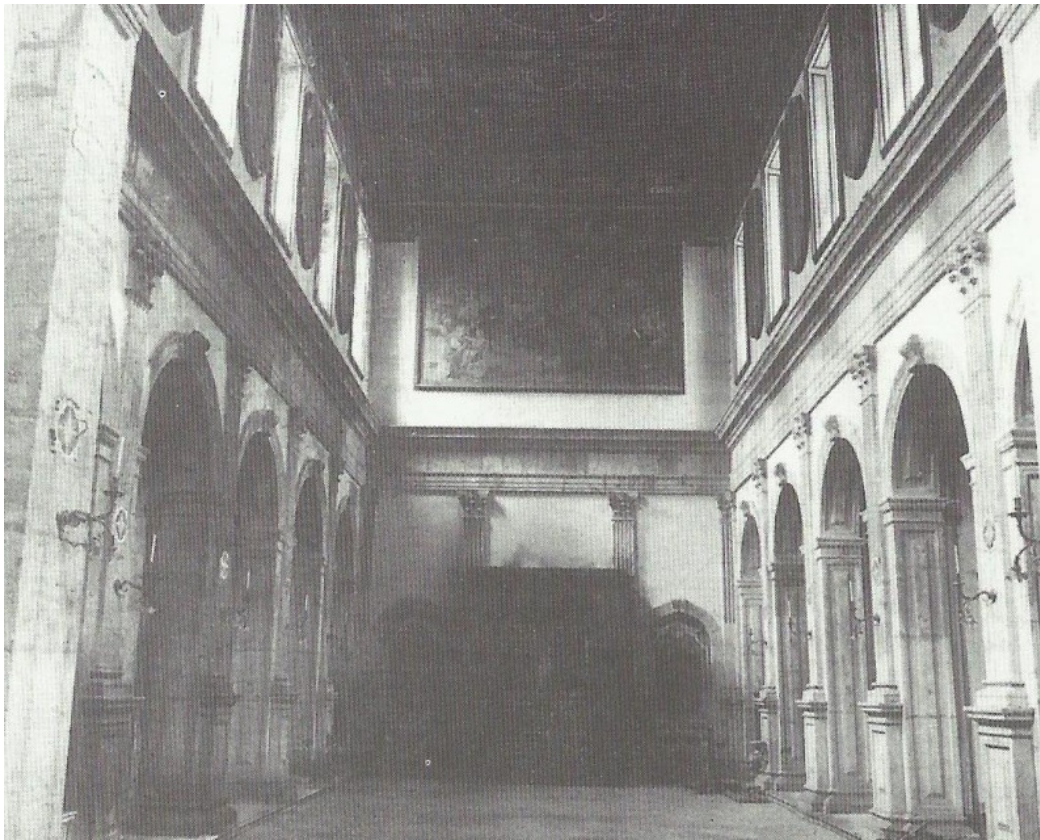
15) Francesco de Mura, *Pentecoste*.
Collezione privata.



16) Francesco de Mura, *Apparizione del Santissimo Sacramento a san Tommaso d'Aquino*. Tulsa, Oklahoma, Philbrook Museum of Art.



17) Paolo de Majo, *San Pietro in cattedra e i santi Gennaro, Nicola di Bari e Benedetto*.
Capua, Museo Provinciale Campano.



18) Napoli, chiesa di Santa Maria Donnaromita,
interno dopo i restauri novecenteschi.



19) Napoli, chiesa di Santa Maria Donnaromita, veduta d'assieme del registro superiore delle pareti e del soffitto ligneo.



20) Francesco de Mura, *Divina Sapienza*.
Napoli, chiesa di Santa Maria Donnaromita.



21) Francesco de Mura, *Cognizione delle cose*.
Napoli, chiesa di Santa Maria Donnaromita.



22) Francesco de Mura, *Grazia divina*.
Napoli, Chiesa di Santa Maria Donnaromita.



23) Francesco de Mura, *Virtù*.
Napoli, Chiesa di Santa Maria Donnaromita.



24) Francesco de Mura, *Speranza*.
Napoli, Chiesa di Santa Maria Donnaromita.



25) Francesco de Mura, *Obbedienza*.
Napoli, Chiesa di Santa Maria Donnaromita.



26) Francesco de Mura, *Innocenza*.
Napoli, Chiesa di Santa Maria Donnaromita.



27) Francesco de Mura, *Umanità (?)*.
Napoli, Chiesa di Santa Maria Donnaromita.



28) Francesco de Mura, *Carità*.
Napoli, Chiesa di Santa Maria Donnaromita



29) Francesco de Mura, *Costanza*.
Napoli, chiesa di Santa Maria Donnaromita.



30) Francesco de Mura, *Speranza*.
Collezione privata.



31) Francesco de Mura, *Adorazione dei Magi*.
Napoli, chiesa di Santa Maria Donnaromita.



32) Napoli, chiesa di San Nicola alla Carità, sottarco d'ingresso della Cappella di San Nicola di Bari.



33) Francesco de Mura, *San Nicola guarisce un ossesso*.
Napoli, chiesa di San Nicola alla Carità, sottarco d'ingresso
della Cappella di San Nicola di Bari



34) Francesco de Mura, *San Nicola dà origine a una sorgente*.
Napoli, chiesa di San Nicola alla Carità, sottarco d'ingresso
della Cappella di San Nicola di Bari.



35) Francesco de Mura, *San Nicola guarisce un ossesso*.
Digione, Musée des Beaux-Arts.



36) Francesco de Mura, *San Nicola dà origine a una sorgente*.
Già Londra, mercato antiquario, 2013.



37-38) Francesco de Mura, *San Nicola in gloria guarisce gli infermi*.
Napoli, chiesa di San Nicola alla Carità, cupolino antistante
alla Cappella di San Nicola di Bari.





39) Francesco de Mura, *San Nicola in gloria guarisce gli infermi*.
Napoli, Pio Monte della Misericordia, quadreria.



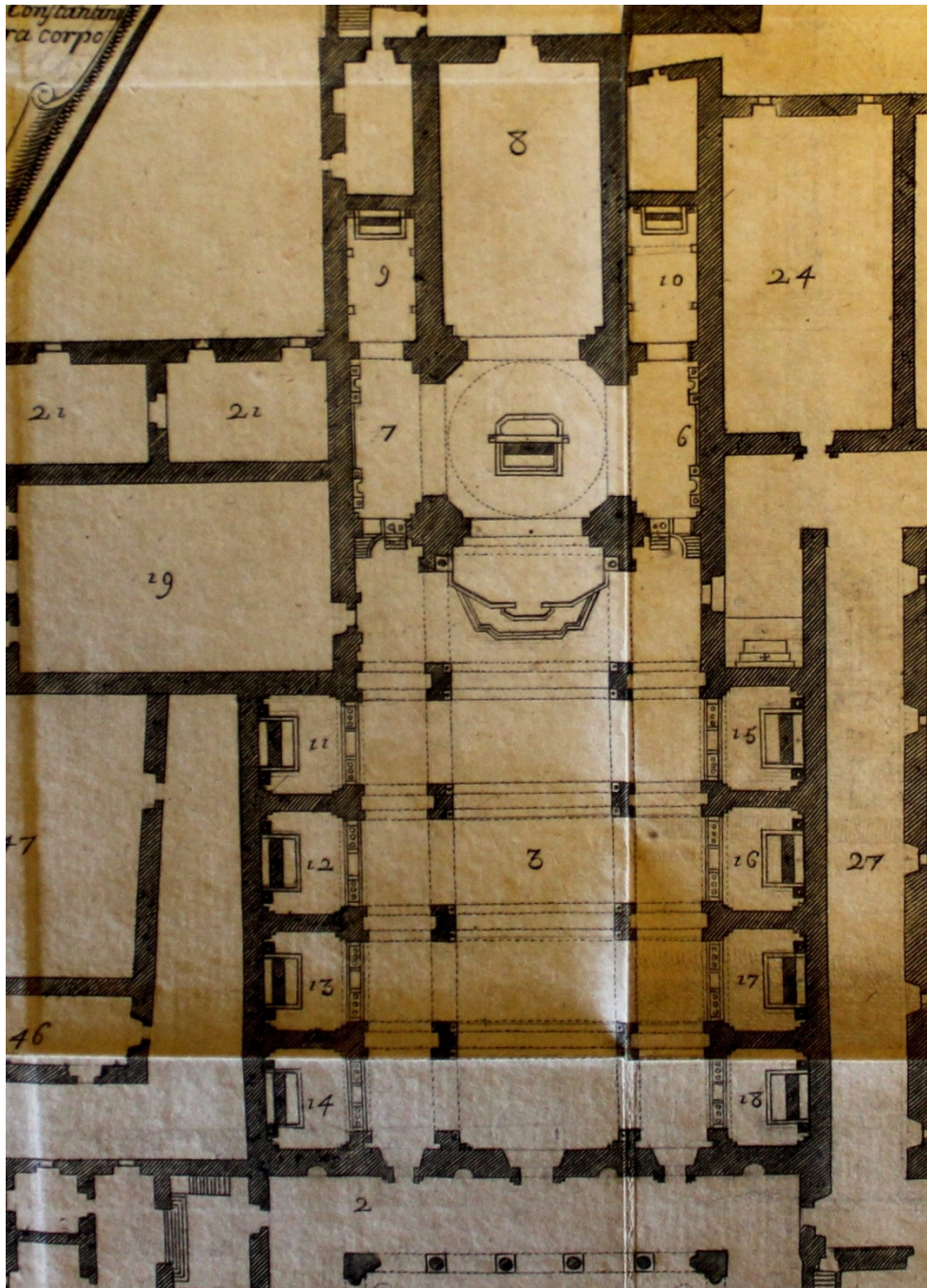
40) Francesco de Mura, *San Nicola di Bari accolto in Paradiso*.
Napoli, chiesa di San Nicola alla Carità, cupola maggiore.



41) Francesco de Mura, *San Nicola di Bari accolto in Paradiso*, particolare.
Napoli, chiesa di San Nicola alla Carità, cupola maggiore.



42) Francesco de Mura, *San Nicola di Bari accolto in Paradiso*.
Compton Verney Art Gallery, U.K.



43) *Ichnographica designatio superioris plani
Archicænobii Casinatis* (da Gattola 1733)



44) Francesco de Mura, *Martirio di san Bertario*.
Marano di Castenaso (Bo), collezione Molinari Pradelli.



45) Francesco de Mura, *Predica di san Bertario al popolo di San Germano*.
Marano di Castenaso (Bo), collezione Molinari Pradelli.



46) Francesco de Mura, *San Bertario riceve Lotario e la moglie.*
Montecassino, Museo dell'Abbazia.



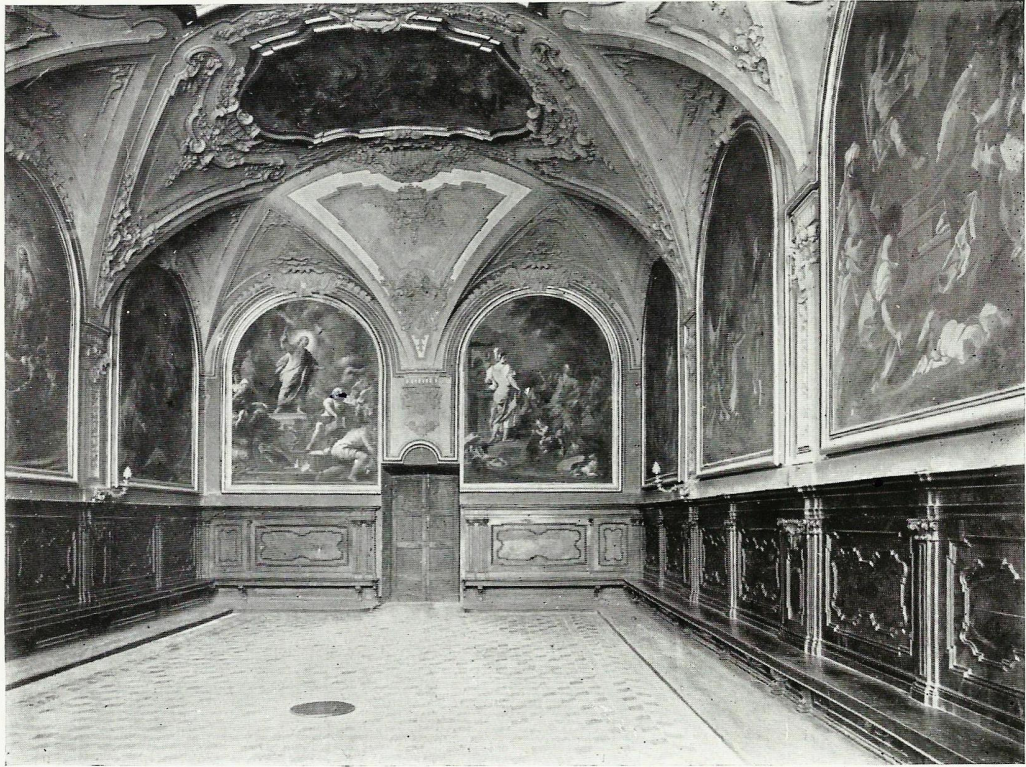
47) Francesco de Mura, *Comunione di Lotario per mano di Adriano II.*
Montecassino, Museo dell'Abbazia.



48) Francesco de Mura, *San Bertario fonda la città di San Germano*.
Montecassino, Museo dell'Abbazia.



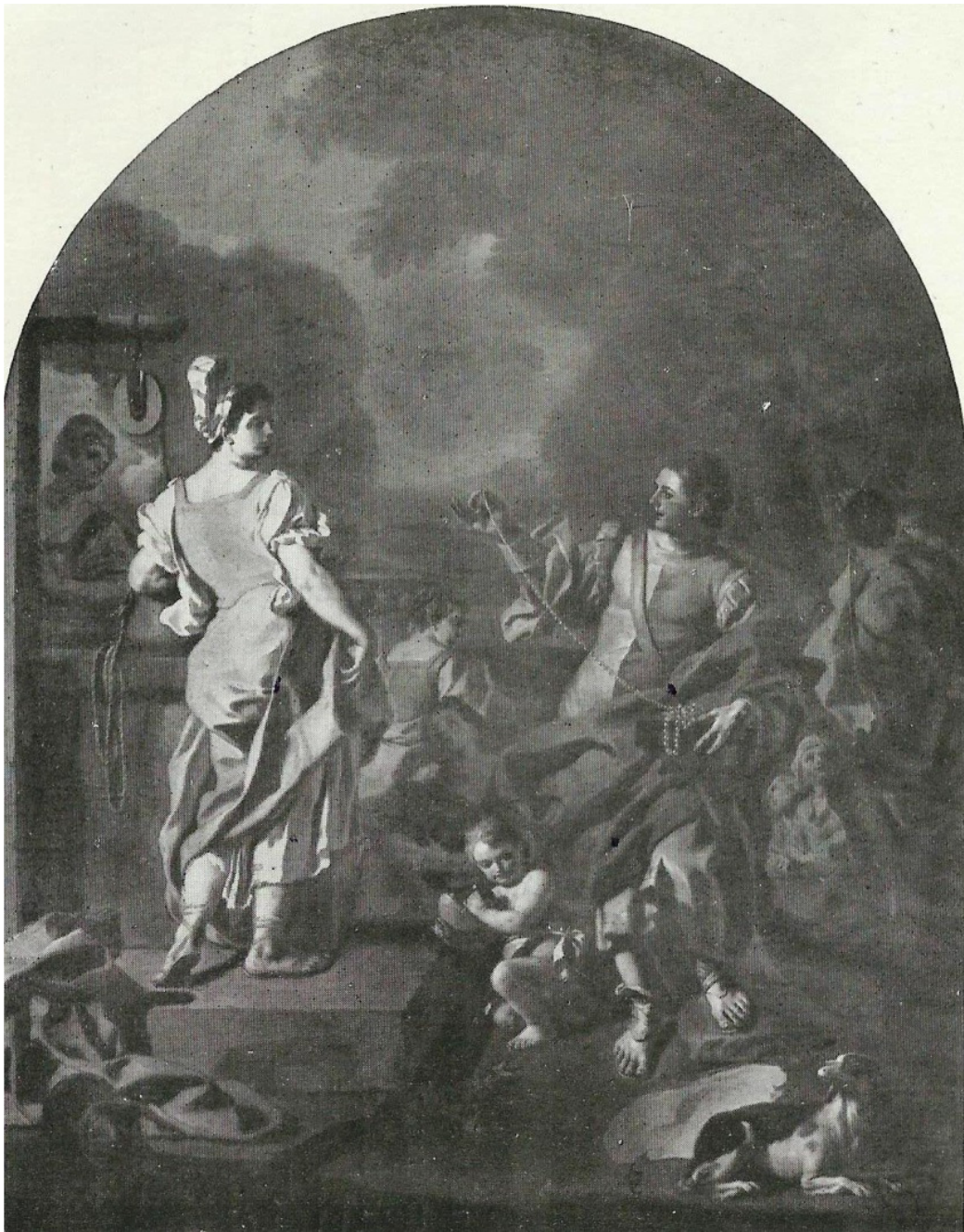
49) Francesco de Mura, *San Carlomanno indossa l'abito monastico dalle mani di papa Zaccaria*.
Collezione privata.



SALA CAPITOLARE.

(Fot. Arch. Fot. Naz.).

50) Montecassino, Abbazia, Sala del Capitolo, *ante* 1944 (da RUSCONI 1929).



51) Francesco de Mura, *Rebecca ed Eliezer al pozzo*.
Montecassino, Abbazia, Sala del Capitolo, ante 1944.



52) Francesco de Mura, *Giudizio di Salomone*.
Montecassino, Museo dell' Abbazia.



53) Francesco de Mura, *Gesù e la Samaritana al pozzo*.
Montecassino, Abbazia, Sala del Capitolo, *ante* 1944.



54) Francesco de Mura, *Gesù e la Samaritana al pozzo*.
Montecassino, Museo dell'Abbazia.



55) Francesco de Mura (?), *Tributo della moneta*.
Montecassino, Museo dell'Abbazia.



56) Montecassino, chiesa dell'Abbazia,
Cappella di San Gregorio Magno, stato attuale.



57) Francesco de Mura, *San Gregorio Magno detta i Dialoghi*.
Montecassino, chiesa dell'Abbazia, Cappella di San Gregorio Magno
e dei Santi Costantino e Simplicio Abati, ante 1944.



58) Francesco de Mura, *San Gregorio Magno detta i Dialoghi*.
Montecassino, Museo dell' Abbazia.



59) Francesco de Mura, *San Simeone espose la Regola benedettina*.
Marano di Castenaso (Bo), collezione Molinari Pradelli.



60) Francesco de Mura, *Papa Gregorio Magno approva la Regola di san Benedetto*.
Ottawa, Library and Archives of Canada, W.L.M. King collection.



61) Francesco de Mura, *Papa Gregorio Magno impetra la fine della peste a Roma*.
Ottawa, Library and Archives of Canada, W.L.M. King collection.



62) Francesco de Mura, *Sogno di Giacobbe*.
Napoli, Pio Monte della Misericordia, quadreria.



63) Francesco de Mura, *Agar e Ismaele*.
Napoli, Pio Monte della Misericordia, quadreria.



64) Montecassino, chiesa dell'Abbazia,
sovrapporta dell'ingresso alla sacrestia, stato attuale.



65) Francesco de Mura, *Sacerdoti dell'Antica Legge che si purificano*.
Montecassino, Museo dell'Abbazia.



66) Francesco de Mura, *Ritratto dell'abate Ildefonso del Verme*.
Montecassino, Abbazia.



67) Francesco de Mura, *Storie e miracoli di san Benedetto*.
Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio, volta.



68) Francesco de Mura, *Visione di san Benedetto*.
Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio, volta.



69) Francesco de Mura, *Visione di san Benedetto*, particolare.
Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio, volta.



70) Francesco de Mura, *Visione di san Benedetto* (penna e inchiostro marrone e grigio, pennello e acquerello grigio su matita; mm 565x381).
New York, The Metropolitan Museum of Art.



71) Francesco de Mura, *Visione di san Benedetto*.
Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte.



72) Francesco de Mura, *Il re Totila fa visita a san Benedetto in Montecassino*. Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio, volta.



73) Francesco de Mura, *San Benedetto accoglie Mauro e Placido fanciulli a Montecassino*. Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio, volta.



74) Francesco de Mura, *Il re Totila fa visita a san Benedetto in Montecassino*. Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte.



75) Francesco de Mura, *San Benedetto accoglie Mauro e Placido fanciulli a Montecassino*. Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte.



76) Francesco De Mura, *San Benedetto accoglie Mauro e Placido fanciulli a Montecassino*, particolare (*recto*; carboncino, inchiostro acquerellato, quadrettato; mm 160x402). Napoli, Museo Nazionale di San Martino, collezione Ferrara Dentice.



77-78) Francesco de Mura, *San Benedetto fa scaturire l'acqua dalla roccia*, e particolare. Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio, volta.





79) Francesco de Mura, *San Benedetto fa scaturire l'acqua dalla roccia*, particolare. Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio, volta.



80-81) Francesco de Mura, *San Benedetto abbatte gli idoli a Montecassino*, e particolare. Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio, volta.





82-83) Francesco de Mura, *San Benedetto ordina al corvo di portar via il pane avvelenato*, e particolare. Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio, volta.





84) Francesco de Mura, *San Benedetto ordina al corvo di portar via il pane avvelenato*.
Napoli, Pio Monte della Misericordia, quadreria.



85) Francesco de Mura, *San Benedetto benedice e libera la cucina del monastero incendiata dal demonio*.
Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio, volta.



86-87) Francesco De Mura, *San Benedetto benedice e libera la cucina del monastero incendiata dal demonio*, e particolare. Napoli, Pio Monte della Misericordia, quadreria.





88) Francesco de Mura, *San Benedetto provvede il monastero di grano in tempo di penuria.*
Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio.



89) Francesco de Mura, *San Benedetto provvede il monastero di grano in tempo di penuria.*
Napoli, Pio Monte della Misericordia, quadreria.



90) Francesco de Mura, *Angelo con incensiere*.
Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio, volta.



91) Francesco de Mura, *Angelo con incensiere*.
Napoli, Pio Monte della Misericordia, quadreria.



92) Francesco de Mura, *Angeli con libro, mitra e pastorale*.
Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio, volta.



93) Francesco de Mura, *Angeli con libro, mitra e pastorale*.
Napoli, Pio Monte della Misericordia, quadreria.



94) Francesco de Mura, *Angeli con libro, mitra e pastorale*.
Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio, volta.



95) Francesco De Mura, *Angeli con libro, mitra e pastorale*.
Napoli, Pio Monte della Misericordia, quadreria.



96) Francesco de Mura, *Angelo con incensiere*.
Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio, volta.



97) Francesco de Mura, *Angelo con incensiere*.
Napoli, Pio Monte della Misericordia, quadreria.



99-100) Francesco de Mura, *San Severino* (sopra); *San Sossio* (sotto).
Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio, controfacciata.





101-102) Francesco de Mura, *San Severino* (sopra); *San Sossio* (sotto).
Napoli, Pio Monte della Misericordia, quadreria.

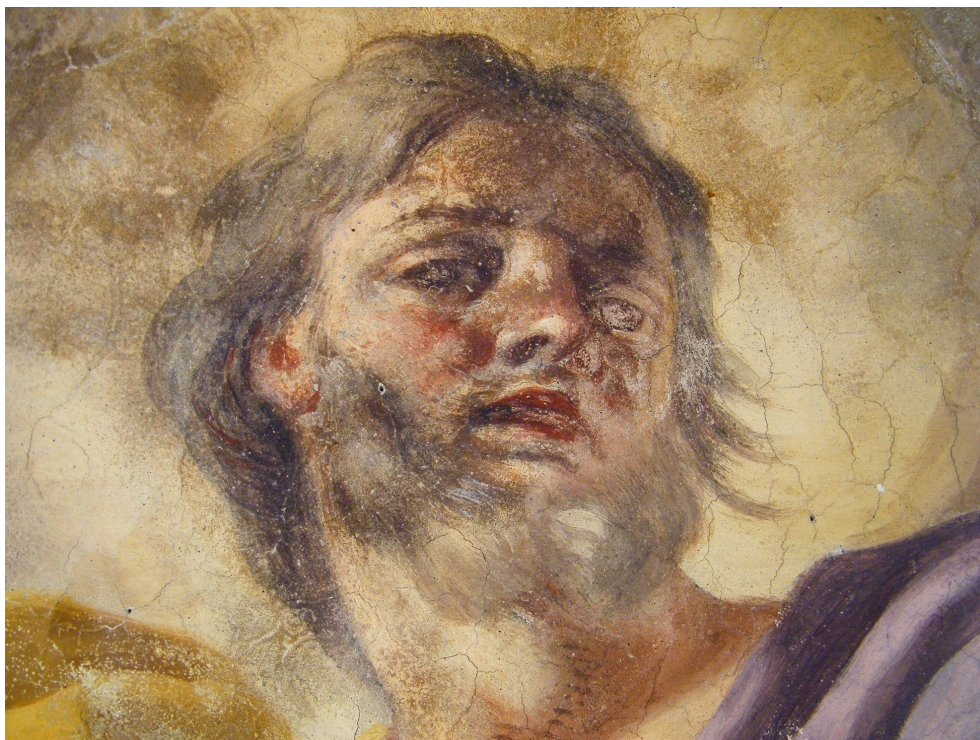




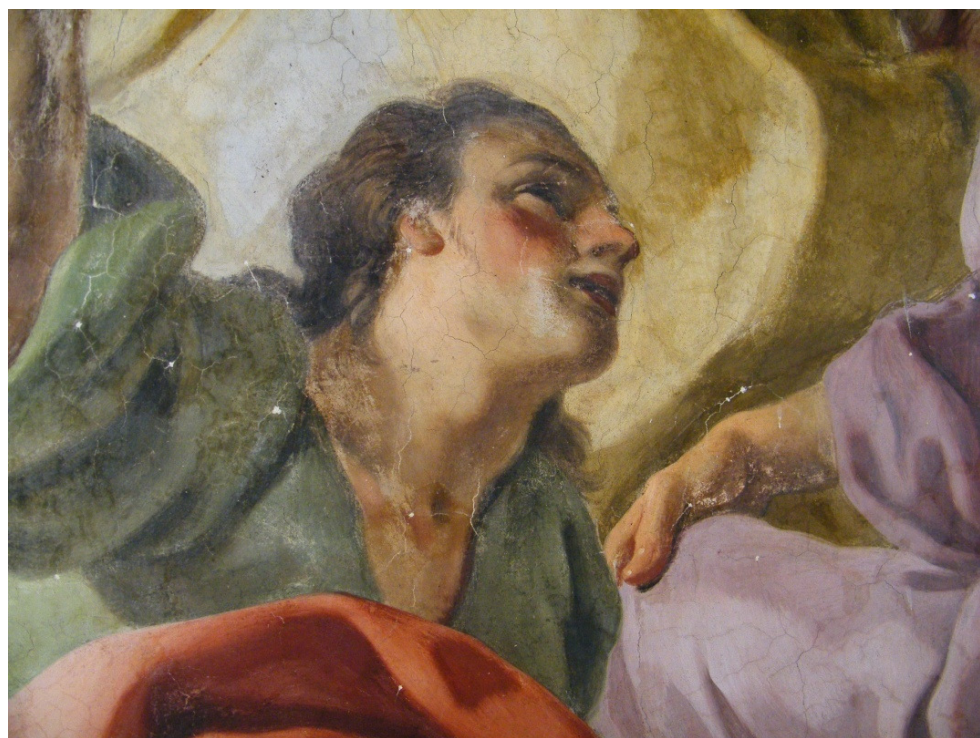
103) Francesco de Mura, *Gloria di san Giuseppe accolto in Paradiso*.
Napoli, chiesa di San Giuseppe dei Ruffi (prima del restauro del 2009-10).



104) Francesco de Mura, *Gloria di san Giuseppe accolto in Paradiso*, particolari.
Napoli, chiesa di San Giuseppe dei Ruffi (dopo il restauro del 2009-10).



105-106) Francesco de Mura, *Gloria di san Giuseppe accolto in Paradiso*, particolari di *San Giuseppe* (sopra) e di *San Giovanni Evangelista* (sotto). Napoli, chiesa di San Giuseppe dei Ruffi (dopo il restauro del 2009-10).





107) Francesco de Mura, *Gloria di san Giuseppe accolto in Paradiso*.
Napoli, Pio Monte della Misericordia, quadreria.



108) Francesco de Mura, *Gloria di santi (parte della Gloria di san Giuseppe accolto in Paradiso)*. Napoli, Pio Monte della Misericordia, quadreria.



109-110) Romualdo Formosa, *Putti en grisaille* (su disegno e modello di Francesco de Mura). Napoli, chiesa di San Giuseppe dei Ruffi.





111-112) Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio,
registro superiore e lunettone della controfacciata;
veduta di un particolare della volta
e del registro superiore di una parete laterale della navata.





113) Francesco de Mura, *Papa Leone IX*.
Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio.



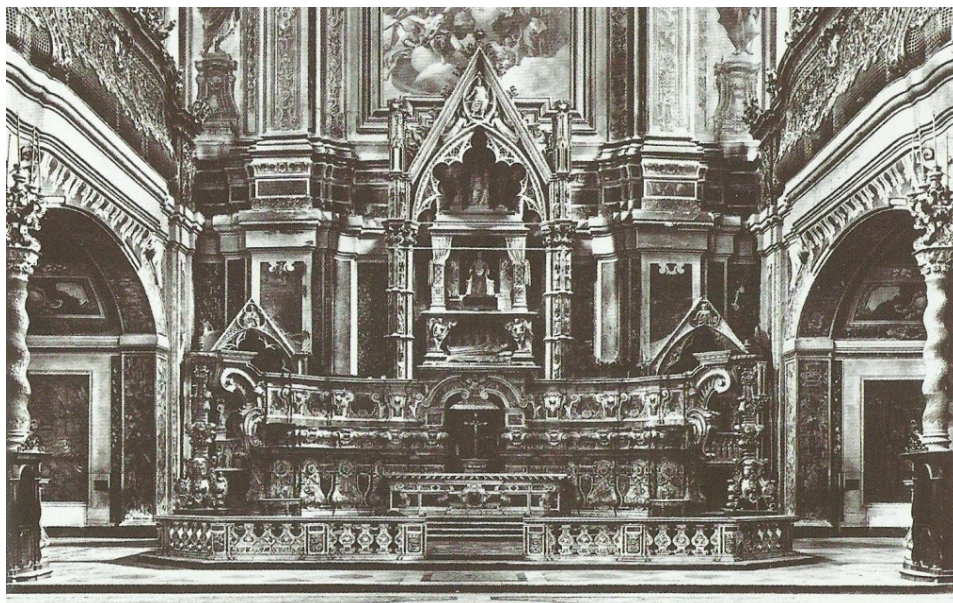
114) Francesco de Mura, *Papa Gregorio V.*
Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio.



115) Francesco De Mura, *Cena in casa del Fariseo*.
Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio, controfacciata.



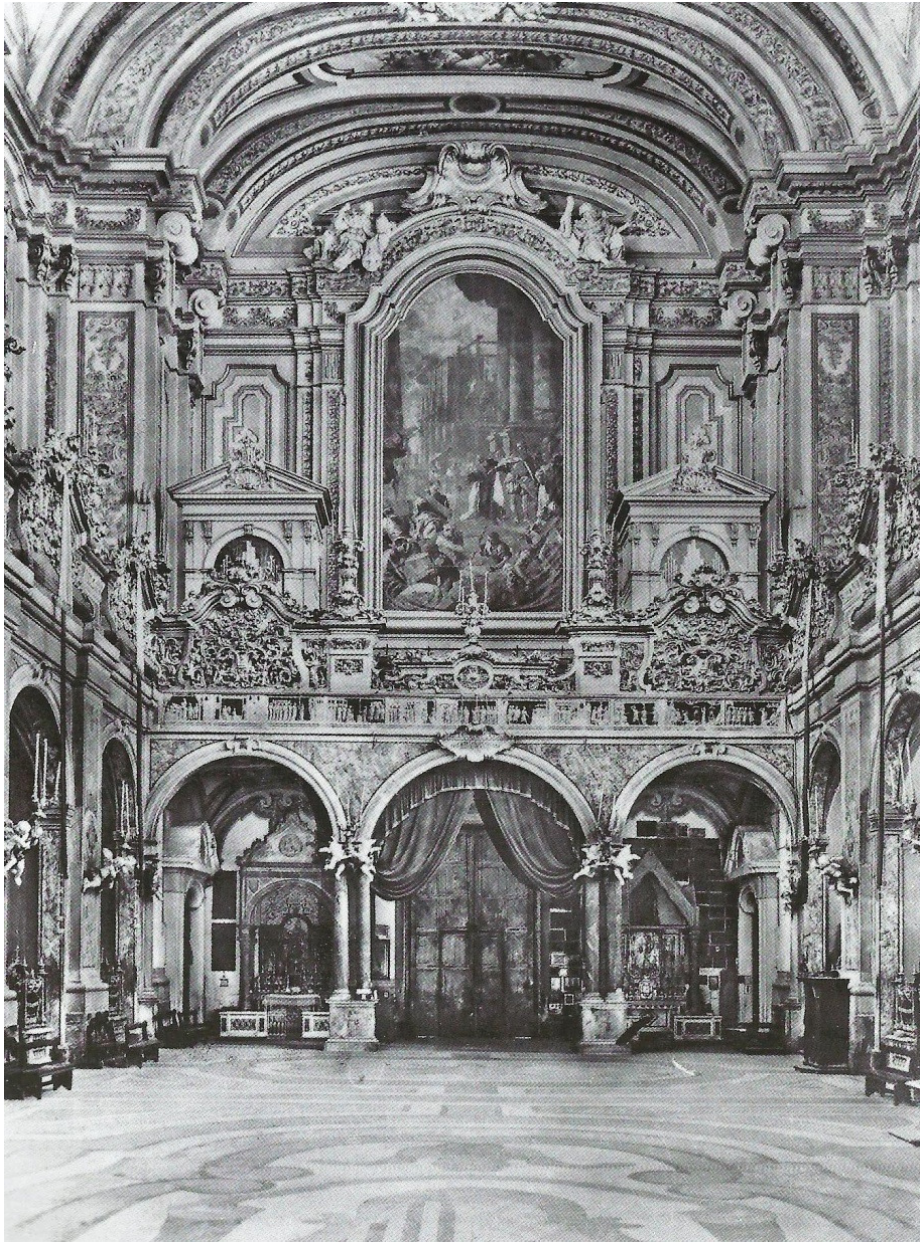
116) Napoli, Basilica di Santa Chiara, interno (foto Alinari, *ante* 1943).



117) Napoli, Basilica di Santa Chiara, altare maggiore (*ante* 1943).



118) Francesco de Mura, *Santa Chiara scaccia i saraceni dal convento di San Damiano ad Assisi*. Napoli, Basilica di Santa Chiara, volta della tribuna (*ante* 1943).



119) Napoli, Basilica di Santa Chiara, controfacciata, coro dei frati (*ante* 1943).



120) Francesco de Mura, *Restaurazione del Tempio di Salomone*.
Napoli, Basilica di Santa Chiara, controfacciata, coro dei frati (ante 1943).



121) Francesco de Mura, *Adorazione del Santissimo*. Napoli, Basilica di Santa Chiara, parete di testata della tribuna al di sopra del monumento di Roberto d'Angiò (*ante* 1943).



122) Capua, chiesa della Santissima Annunziata, altare maggiore.



123) Francesco de Mura, *Annunciazione*.
Capua, chiesa della Santissima Annunziata.



124) Francesco de Mura, *Visitazione*.
Capua, chiesa della Santissima Annunziata.



125) Francesco De Mura, *Ultima Cena*.
Capua, chiesa della Santissima Annunziata.



126) Napoli, chiesa della Nunziatella, interno.



127) Francesco de Mura, *Adorazione dei Magi*. Napoli, chiesa della Nunziatella.



128) Francesco de Mura, *Adorazione dei Magi*.
Napoli, Pio Monte della Misericordia, quadreria.



129) Francesco de Mura, *Predica di san Francesco Saverio nelle Indie*.
Napoli, chiesa della Nunziatella, Cappella di San Francesco Saverio.



130) Francesco de Mura, *Apparizione della Madonna col Bambino a sant'Ignazio di Loyola*. Napoli, chiesa della Nunziatella, Cappella di Sant'Ignazio.



131) Francesco Pagano, *Ritratto di Andrea Giovine di Girasole*.
Napoli, chiesa della Nunziatella.



132) Francesco de Mura, *Assunzione della Vergine; Figure allegoriche*.
Napoli, chiesa della Nunziatella.



133) Francesco de Mura, *Assunzione della Vergine*.
Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte.



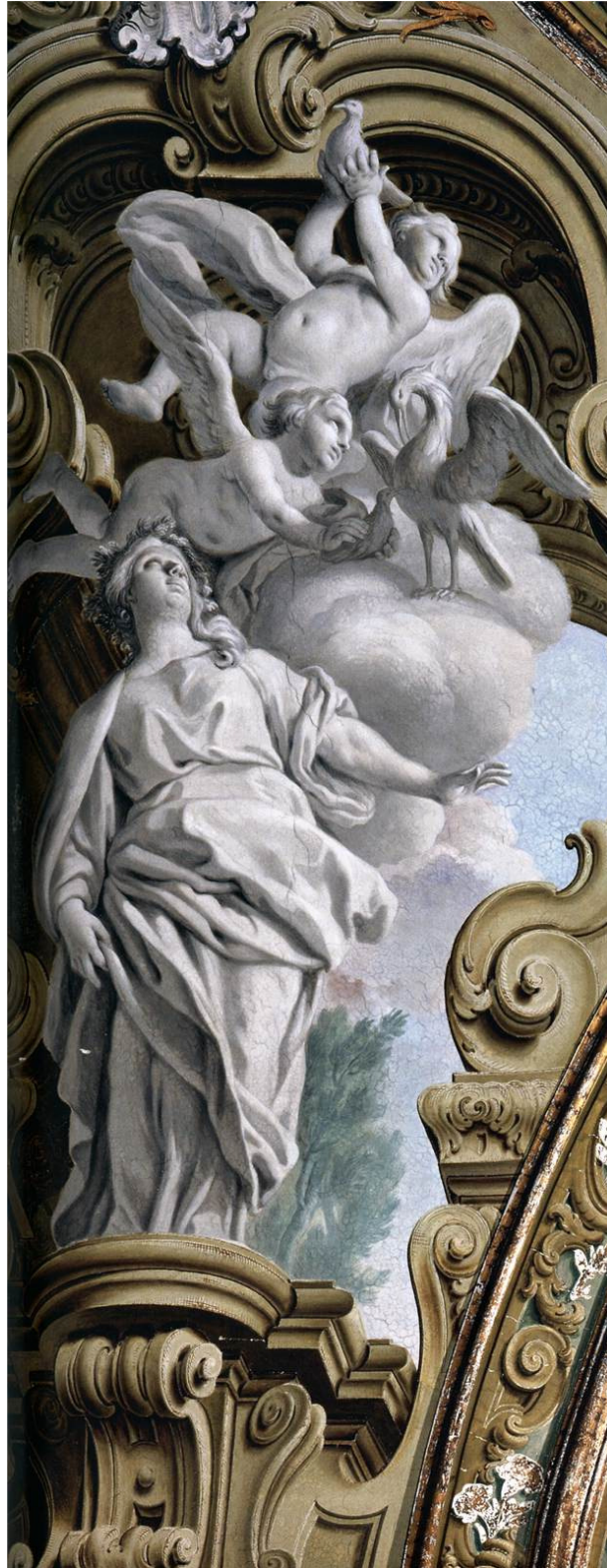
134) Francesco de Mura (bottega), *Assunzione della Vergine*.
Toronto, Art Gallery of Ontario.



135) Francesco de Mura, *Divina Sapienza*.
Napoli, chiesa della Nunziatella.



136) Francesco de Mura, *Liberalità*.
Napoli, chiesa della Nunziatella.



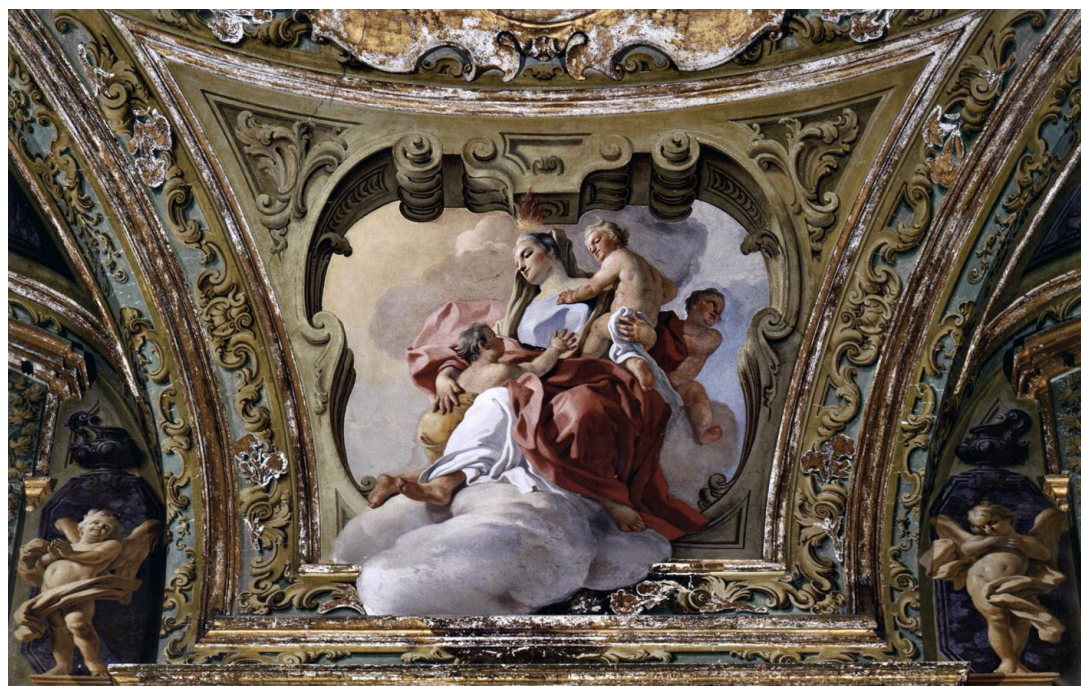
137) Francesco de Mura, *Bontà*.
Napoli, chiesa della Nunziatella.



138) Francesco de Mura, *Giustizia*.
Napoli, chiesa della Nunziatella.



139-140) Francesco de Mura, *Fede* (sopra); *Carità* (sotto). Napoli, chiesa della Nunziatella.





141-142) Francesco de Mura, *Sacra Famiglia nella fuga in Egitto* (sopra); *Sacra Famiglia nella bottega di san Giuseppe* (sotto). Napoli, chiesa della Nunziatella.



Bibliografia

RIPA ed. 1613

Cesare Ripa, *Iconologia, nella quale di descrivono diverse imagini di virtù, vitti, affetti, passioni humane, arti discipline, humori, elementi, corpi celesti, provincie d'Italia, fiumi, tutte le parti del mondo, ed altre infinite materie*, Heredi di Matteo Florimi, Siena 1613.

D'ENGENIO CARACCILO 1623

Cesare d'Engenio Caracciolo, *Napoli sacra*, per Ottavio Beltrano, Napoli 1623.

CAPACCIO 1634

Giulio Cesare Capaccio, *Il forastiero. Dialogi*, per Giovan Domenico Roncagliolo, Napoli 1634.

RIPA ed. 1645

Cesare Ripa, *Iconologia, divisa in tre libri, ne i quali si esprimono varie imagini di virtù, vitti, affetti, passioni humane, arti, discipline, humori, elementi, corpi celesti, provincie d'Italia, fiumi, et altre materie infinite, utili ad ogni stato di persone*, ampliata da Giovanni Zaratino Castellini, presso Cristoforo Tomasini, Venezia 1645.

CELANO 1692

Carlo Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli, per i signori forastieri, divise in diece giornate, in ogn'una delle quali s'assegnao le strade per dove hassi a caminare*, Stamperia di Giacomo Raillard, Napoli 1692.

MACCHIARELLI 1713

Filippo Maria Macchiarelli, *Di san Gregorio Magno coltivatore della Regola del patriarca san Benedetto. Discorso apologetico*, Stamperia di Felice Mosca, Napoli 1713.

UGHELLI ed. 1717-22

Ferdinando Ughelli, *Italia sacra, sive de episcopis Italiæ et insularum adjacentium*, editio secunda aucta et emendata cura et studio Nicolai Coleti, apud Sebastianum Coleti, Venetiis 1717-22.

CELANO ed. 1724

Carlo Celano, *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri, divise in diece giornate, in ogni una delle quali s'assegnano le strade per dove àssi a camminare, in questa seconda edizione corrette ed accresciute* [a cura di Francesco Porcelli], Stamperia di Giovan Francesco Paci, Napoli 1724.

PARRINO 1725

Domenico Antonio Parrino, Nicolò Parrino, *Nuova guida de' forastieri per osservare e godere le curiosità più vaghe e più rare della fedelissima gran Napoli, città antica e nobilissima [...]*, Napoli 1725.

RELAZIONE SANTA CHIARA 1726

Relazione delle devote pompe festive celebrate della regal chiesa di Santa Chiara di Napoli nel triduo delli 12, 13 e 14 maggio del corrente anno 1726, in occasione della solenne aurea coronazione conceduta dall'illustrissimo e reverendissimo Capitolo Vaticano, a petizione della signora suor donna Antonia Sances de Luna abadessa del detto regal monistero, per Francesco Ricciardo, Napoli 1726.

MAZZOCCHI 1728

Alessio Simmaco Mazzocchi, *Oratio habita in Metropolitana Ecclesia Campana postridie idus Februarius, in funere Nicolai cardinalis Caraccioli Campanorum archiepiscopi*, Felice Mosca, Napoli 1728.

ORLANDI ed. 1731

Pellegrino Antonio Orlandi, *L'Abcedario pittorico, dall'autore ristampato, corretto ed accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura, ed in quest'ultima impressione con nuova e copiosa aggiunta di altri professori*, Angelo Vocola, Bologna-Napoli 1731.

ROVIGLIONE 1731

Antonio Roviglione, *Aggiunta all'Abcedario d'altri pittori e scultori non descritti dall'autore, ricavati dal Baldinucci e da altri scrittori*, in ORLANDI ed. 1731.

RELAZIONE TERREMOTO 1732

Relazione del tremuoto intesosi in questa città di Napoli, ed in alcune provincie del Regno, nel dì 29 novembre 1732 ad ore tredici e mezza, Napoli 1732.

ANONIMO 1733

Aggiunta all'Abcedario d'altri pittori e scultori non descritti dall'autore, in ORLANDI ed. 1733.

GATTOLA 1733

Erasmus Gattola, *Historia Abbatiae Cassinensis per saeculorum seriem distributa, qua Leonis Chronicon a Pietro Diacono in plerisque suppletur, et ad haec usque nostra tempora ex probatissimis, authenticisque documentis producitur, insertis, operis initio, monasterii descriptione, et ad calcem pro laudati chronici authoribus apologia*, apud Sebastianum Coleti, Venetiis 1733.

ORLANDI ed. 1733

Pellegrino Antonio Orlandi, *L'Abcedario pittorico, dall'autore ristampato, corretto ed accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura, ed in quest'ultima impressione con nuova e copiosa aggiunta di alcuni altri professori*, Nicolò e Vincenzo Rispoli, Napoli 1733.

NARDI 1736

Carlo Nardi, *Della famiglia Giovene de' duchi di Girasole. Ragguaglio storico-genologico*, Lucca 1736.

OCTAJANO 1737

Andrea Octajano, *Sacri Montis Cassini monasterii descriptio, epico carmine concinnata*, Caroli Salzano et Francisci Castaldo, Neapoli 1737.

ORAZIONE 1741

Orazione in morte di Teresa Elisabetta di Lorena, regina di Sardegna, detta da Giuseppe Filippo Porporato, vescovo di Saluzzo e conte, prelato domestico di Sua Santità e vescovo assistente al soglio pontificio, nella chiesa metropolitana di Torino, addì 8 agosto 1741, nella Stamperia Reale, Torino [1741].

DE DOMINICI 1742-45

Bernardo de Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani, non mai date alla luce da autore alcuno*, Francesco e Cristoforo Ricciardo, Napoli 1742-45.

LUDOVICI 1746

Dominico Ludovici, *Carmina et inscriptiones. Opus posthumum, pars prima [-altera]*, apud Petrum Palumbum, Neapoli 1746.

TROYLI 1747-54

Placido Troyli, *Istoria generale del Reame di Napoli. Ovvero stato antico e moderno delle regioni e luoghi che 'l Reame di Napoli compongono, una colle loro prime popolazioni, costumi, leggi, polizia, uomini illustri, e monarchi*, Napoli 1747-54.

DI CAPUA CAPECE 1750

Giuseppe di Capua Capece, *Dissertazione intorno alle due campane della chiesa parrocchiale di San Giovanni de' Nobili Uomini di Capua*, Stamperia di Novello de Bonis, Napoli 1750.

[DELLA MARRA] 1751

[Flavio della Marra], *Descrizione istorica del monastero di Monte Casino, con una bereve notizia dell'antica città di Casino e di San Germano, per uso e comodo de' forestieri*, Napoli 1751.

GUARNACCI 1751

Mario Guarnacci, *Vitæ et res gestæ pontificum Romanorum et Sanctæ Romanæ Ecclesiæ cardinalium a Clemente X usque ad Clementem XII*, ex Typographia Joannis Baptistæ Bernabò et Josephi Lazzarini, Romæ 1751.

SARNELLI ed. 1752

Pompeo Sarnelli, *La vera guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della real città di Napoli e del suo amenissimo distretto [...]*, nella stamparia di Giuseppe de Bonis, Napoli 1752.

GRANATA 1752-56

Francesco Granata, *Storia civile della fedelissima città di Capua, partita in tre libri, ne' quali si fa memoria de' suoi principi e de' suoi fasti dalla prima antichissima sua fondazione sino all'anno 1750*, nella Stamperia Muziana, Napoli 1752-56.

ORLANDI ed. 1753

Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario pittorico, contenente le notizie de' professori di pittura, scoltura ed architettura*, in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti [...], Giambatista Pasquali, Venezia 1753.

COCHIN 1758

Charles-Nicolas Cochin, *Voyage d'Italie, ou recueil de notes sur les ouvrages de peinture et de sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, Charles-Antoine Jombert, Paris 1758.

PRATILLI 1758

Francesco Maria Pratilli, *Della origine della metropolia ecclesiastica della Chiesa di Capoa*, nella Stamperia Simoniana, Napoli 1758.

CELANO ed. 1758-59

Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per gli signori forastieri, date da canonico Carlo Celano, divise in dieci giornate, in ogni una delle quali si assegnano le strade per dove àssi a camminare, in questa terza edizione corrette ed accresciute [a cura di Domenico Pullo], nella Stamperia di Gianfrancesco Paci, Napoli 1758-59.

GRANATA 1766

Francesco Granata, *Storia sacra della Chiesa Metropolitana di Capua*, Stamperia Simoniana, Napoli 1766.

LALANDE 1769

[Joseph Jérôme Le François de Lalande], *Voyage d'un françois en Italie, fait dans les années 1765 et 1766, contenant l'histoire et les anecdotes les plus singulières de l'Italie et sa description, les mœurs, les usages, le gouvernement, le commerce, la littérature, les arts, l'histoire naturelle, et les antiquités; avec des jugemens sur les ouvrages de peinture, sculpture et architecture, et les plans de toutes les grandes villes d'Italie*, Venise (et se trouve a Paris, chez Desaint, libraire) 1769.

COCHIN 1771

[Charles-Nicolas] Cochin, *Œvres diverses, ou recueil de quelques pieces concernant les arts*, Charles-Antoine Jombert, Paris 1771.

[DELLA MARRA] 1775

[Flavio della Marra], *Descrizione istorica del sacro real monistero di Monte Casino, con una bereve notizia della fu antica città di Casino e della presente di San Germano, per uso e comodo de' forestieri*, seconda edizione dal medesimo autore corretta ed accresciuta, Fratelli Raimondi, Napoli 1775.

SORIA 1781-82

Francescantonio Soria, *Memorie storico-critiche degli storici napolitani*, Stamperia Simoniana, Napoli 1781-82.

SARNELLI ed. 1782

Pompeo Sarnelli, *Nuova guida de' forestieri [...] in questa nuova edizione ampliata delle molte moderne fabbriche secondo lo stato presente, e arricchita di varie figure*, Napoli 1782.

NAPOLI SIGNORELLI 1784-86

Pietro Napoli Signorelli, *Vicende della coltura nelle Due Sicilie, o sia storia ragionata della loro legislazione e polizia, delle lettere, del commercio, delle arti e degli spettacoli, dalle colonie straniere insino a noi*, presso Vincenzo Flauto, Napoli 1784-86.

SIGISMONDO 1788-89

Giuseppe Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e i suoi borghi*, Fratelli Treves, Napoli 1788-89.

LANZI 1792

Luigi Lanzi, *La storia pittorica della Italia inferiore o sia delle scuole fiorentina, senese, romana e napolitana, compendiata e ridotta a metodo per agevolare a' dilettanti la cognizione de' professori e de' loro stili*, Stamperia di Antonio Giuseppe Pagani & C., Firenze 1792.

LANZI 1795-96

Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Remondini, Bassano 1795-96.

MILIZIA 1797

Francesco Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno, estratto in gran parte dalla Enciclopedia Metodica*, [Remondini], Bassano 1797.

DE BROSSES [1799] 1992

Charles de Brosses, *Lettres historiques et critiques sur l'Italie* [1799], ed. it. cons. *Viaggio in Italia. Lettere familiari*, traduzione di Bruno Schacherl, prefazione di Carlo Levi, Editori Laterza, Roma-Bari 1992.

PEZZULLI 1820

Benedetto Pezzulli, *Breve discorso storico della città di Tiano Sidicino in provincia di Terra di Lavoro, anticamente detta Campagna Ausonia e ne' mezzi tempi la Campagna Felice nel Regno di Napoli*, Raffaele Miranda, Napoli 1820.

BROCCOLI 1821-25

Michele Broccoli, *Teano Sidicino sacro, antico e moderno*, Pasquale Tizzano, Napoli 1821-25.

BIANCO 1825

Silvestro Bianco, *Novena per apparecchio alla festività del glorioso san Paride, primo vescovo e protettor principale della città di Teano*, Tipografia della Intendenza, Caserta 1825.

D'AFFLITTO 1834

Luigi d'Afflitto, *Guida per i curiosi e per i viaggiatori che vengono alla città di Napoli*

[...], Tipografia Chianese, Napoli 1834.

MORONI 1840-61

Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica, da San Pietro sino ai nostri giorni [...]*, Tipografia Emiliana, Venezia 1840-1861.

TOSTI 1842-43

Luigi Tosti, *Storia della Badia di Monte-Cassino divisa in libri nove ed illustrata di note e documenti*, Stabilimento poligrafico di Filippo Cirelli, Napoli 1842-43.

JANNELLI 1858-59

Gabriele Jannelli, *Sacra guida ovvero descrizione storica, artistica, letteraria della chiesa cattedrale di Capua in occasione della generale ristaurazione della medesima eseguita a spese dell'eminantissimo e reverendissimo cardinale arcivescovo don Giuseppe Cosenza*, Stabilimento tipografico di G. Gioja, Napoli 1858-59.

CARUTTI 1859

Domenico Carutti, *Storia del regno di Carlo Emanuele III*, Eredi Botta tipografi-Gianini e Fiore librai, Torino 1859.

DALBONO 1859

Carlo Tito Dalbono, *Storia della pittura in Napoli ed in Sicilia, dalla fine del 1600 a noi*, Stamperia di Luigi Gargiulo, Napoli 1859.

CARAVITA 1869-71

Andrea Caravita, *I codici e le arti a Monte Cassino*, pei tipi della Badia, Montecassino 1869-71.

GALANTE 1872

Gennaro Aspreno Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Stamperia del Fibreno, Napoli 1872.

FARAGLIA 1878

Nunzio [Federico] Faraglia, *Memorie artistiche della chiesa benedettina de' Ss. Severino e Sossio*, in "Archivio Storico per le Province Napoletane", III, 1878, pp. 235-252.

GUILLAUME 1879

Paul Guillaume, *Descrizione storica e artistica di Monte-Casino*, Tipografia di Montecassino, Montecassino 1879.

FILANGIERI 1883-91

Gaetano Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze, Napoli 1883-91.

ROGADEO DI TORREQUADRA 1898

Eustachio Rogadeo di Torrequadra, *La quadreria del Principe di Scilla*, in «Napoli Nobilissima», VII, 1898, pp. 72-75, 107-110.

SPILA DA SUBIACO 1901

Benedetto Spila da Subiaco, *Un monumento di Sancia in Napoli, opera illustrata con rilievi e disegni originali del Bernich*, Società Anonima Cooperativa Tipografica, Napoli 1901.

SCHIPA 1902

Michelangelo Schipa, *Per l'addobbo, l'ingrandimento e le decorazioni della Reggia di Napoli alla venuta di Carlo di Borbone*, in "Napoli Nobilissima", XI, 1902, pp. 109-111.

SCHIPA 1904

Michelangelo Schipa, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, Stabilimento tipografico Luigi Pierro e Figlio, Napoli 1904.

MORELLI 1910

Mario Morelli, *I dipinti di Francesco de Mura acquistati per la Galleria del Museo Nazionale di Napoli*, in "Bollettino d'Arte", IV, 1910, pp. 293-302.

CERASO 1916

Giovanni Ceraso, *Il Duomo di Capua, metropoli e basilica. Guida del forestiere*, Casa Editrice "Progresso", Santa Maria Capua Vetere 1916.

TORELLI 1916

Carlo Luigi Torelli, *Montecassino nella storia e nell'arte. Affetti e ricordi*, presso Giuseppe Guidetti, Reggio Emilia 1916.

DE RINALDIS 1920

Aldo De Rinaldis, *Santa Chiara. Il convento delle clarisse, il convento dei minori, la chiesa*, Editore Gennaro Giannini, Napoli 1920.

FIRENZE 1922

Ugo Ojetti, Luigi Dami, Nello Tarchiani, *La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla Mostra di Palazzo Pitti* (Firenze 1922), Casa Editrice Bestetti e Tumminelli, Milano-Roma 1924.

LONGHI [1927] 1967

Roberto Longhi, *Di Gaspare Traversi* [1927]; ora in *Saggi e ricerche 1925-1928*, Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, II.I, Sansoni, Firenze 1967, pp. 189-216.

MOLINARO 1928

Giuseppe Molinaro, *Donnaromita*, Tipografia Pietro Graziano, Napoli 1928.

RUSCONI 1929

Arturo Jahn Rusconi, *Monte Cassino*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1929.

CECI 1933

Giuseppe Ceci, *Lo 'studio' di Francesco de Mura*, in "Rassegna Storica Napoletana", I, 2, 1933, pp. 3-23 (cons. in estratto).

LORENZETTI 1938

Costanza Lorenzetti, *La pittura napoletana del secolo XVIII*, in NAPOLI 1938, pp. 145-203.

NAPOLI 1938

La mostra della pittura napoletana dei secoli XVII-XVIII-XIX, catalogo della mostra, a cura di Michele Biancale, Costanza Lorenzetti, Sergio Ortolani, Giannini, Napoli 1938.

MORISANI 1941

Ottavio Morisani, *L'edizione napoletana dell'Abecedario dell'Orlandi e l'Aggiunta di Antonio Roviglione*, in "Rassegna Storica Napoletana", II, 1, 1941, pp. 19-23.

GIOVANNONI 1947

Gustavo Giovannoni, *L'Abbazia di Montecassino*, Electa Editrice, Firenze 1947.

NAPOLI 1947

Mostra di bozzetti napoletani del '600 e del '700, catalogo della mostra, a cura di Raffaello Causa, Stabilimento tipografico Montanino, Napoli 1947.

DE MONACO 1948

Arminio De Monaco, *S. Paride, primo vescovo e protettore di Teano*, Tipografia D'Amico, Teano 1948.

MÂLE [1951] 1984

Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XIX^e siècle* [1951²]; ed. it. cons. *L'arte religiosa nel '600. Italia, Francia, Spagna, Fiandra*, Jaca Book, Milano 1984.

DE MONACO 1957

Arminio De Monaco, *Glorie nostre. Cenni di XV secoli di storia religiosa da documenti inediti e rinvenimenti archeologici*, Tipografia D'Amico, Teano 1957.

PANE 1957

Roberto Pane, *La ricostruzione della Cattedrale di Teano*, L'Arte Tipografica, Napoli 1957.

BOLOGNA 1958

Ferdinando Bologna, *Francesco Solimena*, L'Arte Tipografica, Napoli 1958.

WITTKOWER [1958] 1993

Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy: 1600 to 1750* [1958]; ed. it. cons. *Arte e architettura in Italia: 1600-1750*, traduzione di Laura Monarca Nardini e Maria Vittoria Malvano, con un saggio di Liliana Barroero, Giulio Einaudi Editore, Torino 1993.

MORMONE 1959

Raffaele Mormone, *Il rifacimento settecentesco nella chiesa di Santa Chiara a Napoli*, in *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, L'Arte Tipografica, Napoli 1959, III, pp. 85-103.

FROSINONE 1961

Arte nel Frusinate dal secolo XII al XIX. Mostra di opere d'arte restaurate a cura della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio, catalogo di Corrado Maltese, De Luca Editore, Roma 1961.

GRISERI 1962

Andreina Griseri, *Francesco de Mura fra le corti di Napoli, Madrid e Torino*, in "Paragone", XIII, 1962, 155, pp. 22-43, tavv. 28-51.

GALLINO 1963

Tomaso M. Gallino, *Il complesso monumentale di Santa Chiara in Napoli. Con la relazione sui restauri redatta dall'arch. Mario Zampino*, Pontificio Istituto Superiore di Scienze e Lettere "S. Chiara" dei Frati Minori, Napoli 1963.

HASKELL [1963] 1966

Francis Haskell, *Patrons and Painters. A study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque* [1963], ed. it. cons. *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Sansoni Editore, Firenze 1966.

TORINO 1963

Mostra del barocco piemontese, catalogo della mostra, a cura di Vittorio Viale, Arti grafiche Pozzo-Salvati-Gros Monti e C., Torino 1963.

SCHEDE VESME 1963-82

[Alessandro Baudi di Vesme], *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, Torino 1963-82.

ENGGASS 1964

Robert Enggass, *Francesco de Mura alla Nunziatella*, in "Bollettino d'Arte", s. IV, XLIX, 1964, pp. 133-148.

STRAZZULLO 1964

Franco Strazzullo, *Documenti per la chiesa di S. Nicola alla Carità*, in "Napoli Nobilissima", s. III, IV, 1964, pp. 114-124.

LECCISOTTI 1964-77

Tommaso Leccisotti, *Abbazia di Montecassino. I registi dell'Archivio*, Tipografia Editrice M. Pisani-Isola del Liri, Roma 1964-77.

NAPOLI 1966

Disegni napoletani del Sei e del Settecento nel Museo di Capodimonte, catalogo della mostra, a cura di Walter Vitzthum, L'Arte Tipografica, Napoli 1966.

GRISERI 1967

Andreina Griseri, *Le metamorfosi del Barocco*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1967.

NEW YORK 1967

Masters of the Loaded Brush. Oil Sketches from Rubens to Tiepolo, catalogo della mostra, Columbia University, New York 1967.

CAUSA 1970

Raffaello Causa, *Opere d'arte nel Pio Monte della Misericordia a Napoli*, Di Mauro Editore, Cava dei Tirreni-Napoli 1970.

SPINOSA 1971

Nicola Spinosa, *La pittura napoletana da Carlo a Ferdinando IV di Borbone*, in *Storia di Napoli*, VIII, Napoli 1971, pp. 453-547.

PANTONI 1972

Angelo Pantoni, *Descrizioni di Montecassino attraverso i secoli*, in "Benedictina", 19, 1972, pp. 539-586.

TOMMASO DA CELANO [1974] 2005

Tommaso da Celano, *Vita di Chiara d'Assisi. Testamento, Lettere, Benedizione di santa Chiara*, a cura di Giovanni Casoli, Città Nuova Editrice, Roma 1974, ed. cons. 2005.

PANTONI 1975

Angelo Pantoni, *Montecassino nel Sei e Settecento*, in "Echi di Montecassino", 7, 1975, pp. 164-175.

PESSOLANO 1975

Maria Raffaella Pessolano, *La chiesa di Donnaromita e le superstiti strutture conventuali*, in "Napoli Nobilissima", s. III, XIV, 1975, pp. 55-69.

STRAZZULLO 1976-77

Franco Strazzullo, *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, Congedo Editore, Galatina 1976-77.

CRISCI 1976-84

Generoso Crisci, *Il cammino della Chiesa salernitana nell'opera dei suoi vescovi (sec. V-XX)*, Libreria Editrice Redenzione, Napoli-Roma 1976-84.

DE MONACO, ZARONE 1977

Giulio De Monaco, Guido Zarone, *La Cattedrale di Teano*, Scuola tipo-litografica "Istituto Anselmi", Marigliano 1977.

PAVONE 1977

Mario Alberto Pavone, *Paolo de Majo. Pittura e devozione a Napoli nel secolo dei "lumi"*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1977.

PESSOLANO 1977

Maria Raffaella Pessolano, *La chiesa superiore dei SS. Severino e Sossio*, in "Napoli Nobilissima", s. III, XVI, 1977, pp. 201-217.

URREA FERNÁNDEZ 1977

Jesus Urrea Fernández, *La pittura italiana del siglo XVIII en España*, Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, Valladolid 1977.

PESSOLANO 1978

Maria Raffaella Pessolano, *Il convento napoletano dei Ss. Severino e Sossio. Un insediamento monastico nella storia della città*, Editoriale Scientifica, Napoli 1978.

RIZZO 1978

Vincenzo Rizzo, *L'opera giovanile di Francesco De Mura*, in "Napoli Nobilissima", s. III, XVII, 1978, pp. 93-113.

ENGGASS 1979

Robert Enggass, *Additions to De Mura: four new Bozzetti*, in "The Burlington Magazine", CXXI, 1979, pp. 243-247.

ERRICHETTI 1979

Michele Errichetti S.I., *La Nunziatella*, in "Societas", XXVIII, 3-4, 1979, pp. 35-41.

RIZZO 1979a

Vincenzo 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)*, coordinamento di Nicola Spinosa, Società Editrice Napoletana, Napoli 1979, pp. 225-258.

RIZZO 1979b

Vincenzo Rizzo, *Sculture inedite di D.A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino (I)*, in "Napoli Nobilissima", s. III, XVIII, 1979, pp. 41-61.

NAPOLI 1979-80

Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799, catalogo della mostra, Centro Di, Firenze 1979-80.

DELL'AJA 1980

Gaudenzio Dell'Aja, *Il restauro della basilica di Santa Chiara in Napoli*, Giannini Editore, Napoli 1980.

FITTIPALDI 1980

Teodoro Fittipaldi, *Scultura Napoletana del Settecento*, Liguori Editore, Napoli 1980.

NAPOLI 1980

Pittura sacra a Napoli nel '700, catalogo della mostra, a cura di Nicola Spinosa, Società Editrice Napoletana, Napoli 1980.

RIZZO 1980

Vincenzo Rizzo, *La maturità di Francesco de Mura*, in "Napoli Nobilissima", s. III, XIX, 1980, pp. 29-47.

SIRACUSANO 1980

Citti Siracusano, *Nicola Maria Rossi e la cultura artistica napoletana del primo Settecento*, in “Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Arte medievale e moderna” (Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Messina), 4, 1980, pp. 47-55.

HAGER 1981

Helmut Hager, *Cipriani, Sebastiano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXV, Roma 1981, pp. 762-765.

LECCISOTTI 1981a

Tommaso Leccisotti, *L’abate Gadaleta (1725-1731; 1739-1745)*, in “Diocesi di Montecassino”, XXXVI, 3, 1981, pp. 213-220.

LECCISOTTI 1981b

Tommaso Leccisotti, *L’abate De Stefano (1731-1737)*, in “Diocesi di Montecassino”, XXXVI, 4, 1981, pp. 295-307.

LECCISOTTI 1982

Tommaso Leccisotti, *L’Abate del Verme (1737-1739)*, in “Diocesi di Montecassino. Bollettino diocesano”, n. s., XXXVII, 1, 1982, pp. 65-71.

BYAM SHAW 1983

James Byam Shaw, *The Italian Drawings of the Frits Lugt Collection*, Institut Néerlandais, Paris 1983.

CASIELLO 1983

Stella Casiello, *Restauri e ricostruzioni nella Cattedrale di Capua*, in “Capys”, 16, 1983, pp. 3-19.

FIENGO 1983

Giuseppe Fiengo, *Organizzazione e produzione edilizia a Napoli all’avvento di Carlo di Borbone*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1983.

BOLOGNA 1984

La raccolta Molinari Pradelli. Dipinti del Sei e Settecento, catalogo della mostra, Centro Di, Firenze 1984.

BÖSEL 1985

Richard Bösel, *Jesuitenarchitektur in Italien (1540-1773), I, Die Baudenkmäler der römischen und der neapolitanischen Ordensprovinz*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 1985.

GALANTE ed. 1985

Gennaro Aspreno Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, edizione a cura di Nicola Spinosa, Società Editrice Napoletana, Napoli 1985.

RIZZO 1986

Vincenzo Rizzo, *Nuovi contributi a Francesco De Mura*, in “Napoli Nobilissima”, s. III,

XXV, 1986, pp. 113-127.

SPINOSA [1986] 1993

Nicola Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento, dal Barocco al Rococò* [1986], Electa Napoli, Napoli 1993.

DI MAGGIO 1987

Patrizia Di Maggio, *La Nunziatella. Il trionfo della "Propaganda Fidei" nella Napoli del '700*, in *Castra et ars. Palazzi e quartieri di valore architettonico dell'Esercito Italiano*, a cura di Claudio Presta, Editori Laterza, Roma-Bari 1987.

ENGGASS 1987

Robert Enggass, *Montecassino*, in NEW HAVEN 1987, pp. 41-55.

IAPPELLI 1987

Filippo Iappelli S.I., *La Nunziatella. Da Noviziato dei Gesuiti a Scuola Militare (1587-1787)*, in "Societas", XXXVI, 1-2, 1987, pp. 17-30 (I); 3, 1987, pp. 62-77 (II).

NEW HAVEN 1987

A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America, 1650-1750, catalogo della mostra, Yale University Art Gallery, New Haven 1987.

NOLTA 1987

David Nolta, *Francesco De Mura, 1696-1782*, in NEW HAVEN 1987, pp. 251-287.

SPINOSA [1987] 1993

Nicola Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento, dal Rococò al Classicismo* [1987], Electa Napoli, Napoli 1993.

LATTUADA 1988

Riccardo Lattuada, *Il Barocco a Napoli e in Campania*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1988.

FREEDBERG [1989] 2009

David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response* [1989]; ed. it. cons. *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, traduzione di Giovanna Perini, Giulio Einaudi Editore, Torino 2009.

RIZZO 1989

Vincenzo Rizzo, *Un capolavoro del gusto rococò a Napoli. La chiesa della Nunziatella a Pizzofalcone. Nuovi contributi a Francesco De Mura, con documenti inediti*, L'Arte Tipografica, Napoli 1989.

AMIRANTE 1990

Giosi Amirante, *Architettura napoletana tra Seicento e Settecento. L'opera di Arcangelo Guglielmelli*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1990.

BEAN, GRISWOLD 1990

Jacob Bean, William Griswold, *18th century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1990.

DI MAGGIO 1990

Patrizia Di Maggio, *Aggiunte e precisazioni su Francesco De Mura*, in "Antologia di Belle Arti", n.s., 35-38, 1990, pp. 99-102.

NOLTA 1990

David Derbin Nolta, *Francesco de Mura: Lives and Works* [PhD Dissertation, Yale University, New Haven, Connecticut, 1989], University Microfilms International, Ann Arbor 1990.

PAVONE 1990

Mario Alberto Pavone, *Francesco Solimena in Donnalbina*, in "Studi di storia dell'arte", 1, 1990, pp. 203-242.

RIZZO 1990

Vincenzo Rizzo, *De Mura Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXXVIII, Roma 1990, pp. 674-681.

ABBATE 1991

Vincenzo Abbate, *Il museo e le sue collezioni*, in *Trapani. Museo Pepoli*, Edizioni Novecento, Palermo 1991, pp. 14-59.

AVINO 1991

Luigi Avino, *Scultura e decorazione a Salerno (1688-1745)*, Pietro Laveglia Editore, Salerno 1991.

DI MAGGIO 1991

Patrizia Di Maggio, *Dipinti murali a Napoli tra Seicento e Settecento: nota sulla tecnica e sui restauri*, in "Bollettino d'Arte", LXXVI, s. VI, 66, 1991, pp. 119-136.

MICHEL 1991

Christian Michel, *Le voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin (1758)*, édité en fac-simile avec une introduction et des notes, École française de Rome, Roma 1991.

PAVONE 1991

Mario Alberto Pavone, *Ancora sul Solimena in Donnalbina*, in "Studi di storia dell'arte", 2, 1991, pp. 355-364.

BARROERO 1992

Liliana Barroero, *Dipinti italiani dal XV al XIX secolo del Museo di Montserrat*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1992.

PINACOTECA DI BRERA 1992

Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale, direzione scientifica di Federico Zeri, Electa, Milano 1992.

D'ALESSIO 1993

Gino D'Alessio, *Nuove osservazioni sulle committenze reali per Francesco De Mura tra Napoli, Torino e Madrid*, in "Prospettiva", 69, 1993, pp. 70-87.

ENGGASS 1993

Robert Enggass, *A Drawing by Francesco De Mura for the Nunziatella*, in *Parthenope's Splendor. Art of the Golden Age in Naples*, edited by Jeanne Chenault Porter and Susan Scott Munshower, The Pennsylvania State University, University Park (Pennsylvania) 1993, pp. 468-473.

IAPPELLI 1993

Filippo Iappelli S.I., *"Dovendo pingersi la volta della Nunziatella". Da De Matteis a De Mura*, in "Societas", XLII, 6, pp. 145-149.

IAPPELLI 1994

Filillo Iappelli S.I., *Storia della committenza*, in *La cacciata di Eliodoro dal Tempio. Il restauro di un affresco di Francesco Solimena al Gesù Nuovo*, a cura di Nicola Spinosa, Electa Napoli, Napoli 1994, pp. 37-40.

NAPOLI 1994

Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale, 1707-1734, catalogo della mostra, direzione scientifica di Nicola Spinosa e Wolfgang Prohaska, Electa Napoli, Napoli 1994.

PANE, FILANGIERI 1994

Giulio Pane, Angerio Filangieri, *Capua. Architettura e arte. Catalogo delle opere*, Edizioni Capuanova, Vitulazio 1994.

PAVONE 1994

Mario Alberto Pavone, *Pittori napoletani del '700. Nuovi documenti*, appendice documentaria di Umberto Fiore, Liguori Editore, Napoli 1994.

MANTOVA 1995

Barocco italiano. Due secoli di pittura nella collezione Molinari Pradelli, catalogo della mostra, Electa, Milano 1995.

RIZZO 1996

Vincenzo Rizzo, *Un "capriccio" di Ferdinando Sanfelice: maioliche per il refettorio in S. Giuseppe dei Ruffo*, in "Napoli Nobilissima", s. IV, XXXV, 1996, pp. 55-79.

NAPOLI 1997

Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759), catalogo della mostra, progetto scientifico di Riccardo Lattuada, Electa Napoli, Napoli 1997.

PAVONE 1997

Mario Alberto Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, appendice documentaria a cura di Umberto Fiore, Liguori Editore, Napoli 1997.

AVINO 1998

Luigi Avino, *Bonaventura Poerio, arcivescovo di Salerno*, in *Il Barocco a Salerno*, a cura di Maria Cristina Cioffi, Laveglia Editore, Salerno 1998, pp. 21-28.

BRACA 1998

Antonio Braca, *Appunti sulla pittura barocca a Salerno*, in *Il Barocco a Salerno*, a cura di Maria Cristina Cioffi, Laveglia Editore, Salerno 1998, pp.149-184.

CAUSA 1998

Stefano Causa, *Italia meridionale*, in *Pittura murale in Italia. Il Seicento e il Settecento*, a cura di Mina Gregori, Edizioni Bolis, Bergamo 1998, pp. 222-233.

RIZZO 1998

Vincenzo Rizzo, *Santolo Cirillo, un nostalgico degli ideali classicistici del Domenichino (I)*, in "Napoli Nobilissima", s. IV, XXXVII, 1998, pp. 195-208.

WANDERLINGH 1998

[Attilio Wanderlingh], *Storia fotografica di Napoli, 1939-1944. La città in guerra e le "quattro giornate"*, Edizioni Intra Moenia, Napoli 1998.

D'ALCONZO 1999

Paola D'Alconzo, *L'allestimento dei reali appartamenti della reggia di Napoli nel 1766*, in "Dialoghi di storia dell'arte", 8-9, 1999, pp. 164-177.

DELL'OMO 1999

Mariano Dell'Omo, *Montecassino. Un'abbazia nella storia*, Pubblicazioni Cassinesi, Montecassino 1999.

DI MAGGIO 1999

Patrizia Di Maggio, *La Nunziatella*, Edizioni Eidos, Castellammare di Stabia 1999.

DI RIENZO 1999

Eugenio Di Rienzo, *Gattola, Erasmo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 52, Roma 1999, pp. 658-660.

MUSI 1999

Aurelio Musi, *Salerno moderna*, Avagliano, Cava dei Tirreni 1999.

RIZZO 1999

Vincenzo Rizzo, *Santolo Cirillo, un nostalgico degli ideali classicistici del Domenichino (II)*, in "Napoli Nobilissima", s. IV, XXXVIII, 1999, pp. 35-46.

FERRARI, SCAVIZZI 2000

Oreste Ferrari, Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, Electa Napoli, Napoli 2000.

AURIGEMMA 2001

Maria Giulia Aurigemma, *Il Museo dell'Abbazia di Montecassino*, in *Il Museo dell'Abbazia di Montecassino. Arte, storia e tradizioni*, a cura di Maria Giulia Aurigemma, Massimo Furiani, Fratelli Palombi Editori, Roma 2001, pp. 7-58.

NOVI CHAVARRIA 2001

Elisa Novi Chavarria, *Monache e gentildonne. Un labile confine. Poteri politici e identità religiose nei monasteri napoletani. Secoli XVI-XVII*, Franco Angeli, Milano 2001.

AVINO 2003

Luigi Avino, *Gli inventari napoleonici delle opere d'arte del Salernitano*, Dea Edizioni, Baronissi 2003.

BRACA 2003

Antonio Braca, *Il Duomo di Salerno. Architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'Età moderna*, Laveglia Editore, Salerno 2003.

CAMPANIA BAROCCA 2003

Campania barocca, a cura di Gaetana Cantone, Jaca Book, Milano 2003.

SPINOSA 2003

Nicola Spinosa, *Francesco De Mura al Pio Monte*, in *Il Pio Monte della Misericordia di Napoli nel quarto centenario*, a cura di Mario Pisani Massamormile, Electa Napoli, Napoli 2003, pp. 193-211.

DE DOMINICI ed. 2003-14

Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, ed. commentata a cura di Fiorella Sricchia Santoro e Andrea Zezza, Paparo Edizioni, Napoli 2003-14.

DESCAT 2004

Sophie Descat, *Le voyage d'Italie de Pierre-Louis Moreau. Journal intime d'un architecte des Lumières (1754-1757)*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac 2004.

IODICE 2004

Nicola Iodice, *Museo Diocesano di Teano-Calvi*, in *Musei diocesani della Campania*, a cura di Ugo Dovere, Federico Motta Editore, Milano 2004, pp. 243-249.

SCALERA 2005-06

Adriana Scalera, *Nuovi documenti sulla chiesa di San Nicola alla Carità*, in *Istituto Banco di Napoli-Fondazione. Quaderni dell'Archivio Storico*, Napoli 2005-06, pp. 507-527.

POITIERS 2006

Splendeurs baroques de Naples. Dessins des XVII^e et XVIII^e siècles, catalogo della mostra, Gourcuff Gradenigo, Montreuil 2006.

DE MONACO, ZARONE 2007

Giulio De Monaco, Guido Zarone, *La Cattedrale di Teano*, II edizione totalmente

rifatta, Franco Di Mauro Editore, Napoli-Sorrento 2007.

ROETTGEN 2007

Steffi Roettgen, *Italian Frescoes. The Baroque Era, 1600-1800*, translation by Russell Stockman, Abbeville Press Publishers, New York-London 2007.

GAZZARA 2008

Loredana Gazzara, *Note e documenti inediti per lo studio delle collezioni della quadreria del Pio Monte della Misericordia*, in "Napoli Nobilissima", s. V, IX, 2008, pp. 160-179; pp. 213-238.

PEZONE 2008

Maria Gabriella Pezone, *Carlo Buratti. Architettura tardo-barocca tra Roma e Napoli*, Alinea Editrice, Firenze 2008.

ABBATE 2009

Francesco Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Mezzogiorno austriaco e borbonico. Napoli, le province, la Sicilia*, Donzelli Editore, Roma 2009.

PEZONE 2009

Maria Gabriella Pezone, *Trasformazioni tardo-barocche nelle cattedrali di Santa Maria Capua Vetere, Capua, Teano e Calvi*, in *Lungo l'Appia. Scritti su Capua antica e dintorni*, a cura di Maria Luisa Chirico, Rosanna Cioffi, Stefania Quilici Gigli, Giuseppe Pignatelli, Giannini Editore, Napoli 2009, pp. 121-132.

BOLOGNA 2010

Quadri di un'esposizione. Pittura barocca nella collezione del maestro Francesco Molinari Pradelli, catalogo della mostra, a cura di Angelo Mazza, Bononia University Press, Bologna 2012.

GREGORIO MAGNO 2010

Gregorio Magno, *Storie di santi e di diavoli (Dialoghi)*, a cura di Salvatore Pricoco e Manlio Simonetti, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 2010³.

MUSEO NAZIONALE DI CAPODIMONTE 2010

Museo Nazionale di Capodimonte. Dipinti del XVIII secolo. La scuola napoletana. Le collezioni borboniche e postunitarie, direzione scientifica di Nicola Spinosa, Electa Napoli, Napoli 2010.

CAUSA PICONE 2011

Marina Causa Picone, *Lezioni di disegno. Gaspare Traversi e la cultura europea del Settecento*, Arte'm, Napoli 2011.

DI SPIRITO 2011

Franco Di Spirito, *Francesco De Mura. La Gloria di san Giuseppe accolto in Paradiso (1741-1743)*, in *San Giuseppe dei Ruffi a Napoli. Il restauro degli affreschi*, a cura di Franco Di Spirito, Arte'm, Napoli 2011, pp. 21-24.

PAVONE 2012

Mario Alberto Pavone, *Il collezionismo dei Ruffo*, in *Collezionismo e politica culturale nella Calabria vicereale, borbonica e postunitaria*, a cura di Alessandra Anselmi, Gangemi Editore, Roma 2012, pp. 283-301.

CAUSA 2013

Stefano Causa, *Caravaggio tra le camicie nere. La pittura napoletana dei tre secoli, dalla mostra del 1938 alle grandi esposizioni del Novecento*, Arte'm, Napoli 2013.

DE NICOLA 2013

Enrico De Nicola, *Un bozzetto per Donnaromita e altre aggiunte alla prima maturità di Francesco De Mura*, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni. Scritti di storia dell'arte*, a cura del Centro Studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale "Giovanni Previtali", Rubbettino Editore, Soveria Mannelli 2013, pp. 487-498.

BRECCIA FRATADOCCHI 2014

Tommaso Breccia Fratadocchi, *La ricostruzione dell'Abbazia di Montecassino*, Gangemi Editore, Roma 2014.

CAUSA 2014

Stefano Causa, *Francesco De Mura e il suo doppio*, in "Paragone", LXV, 2014, 773, pp. 21-46.

CAVA DEI TIRRENI 2014

L'idea del Barocco a Napoli. 'Macchie' e disegni di Luca Giordano, Francesco Solimena e seguaci (1670-1790), catalogo della mostra, a cura di Enrico De Nicola, Areablu Edizioni, Cava dei Tirreni 2014.

D'OVIDIO 2014

Stefano D'Ovidio, *Cernite Robertum regem virtute refertum. La 'fortuna' del monumento sepolcrale di Roberto d'Angiò in S. Chiara*, in *La chiesa e il convento di Santa Chiara. Committenza artistica, vita religiosa e progettualità politica nella Napoli di Roberto d'Angiò e Sancia di Maiorca*, a cura di Francesco Aceto, Stefano D'Ovidio ed Elisabetta Scirocco, Laveglia&Carlone, Battipaglia 2014, pp. 275-312.

MARINO 2014

Salvatore Marino, *Ospedali e città nel Regno di Napoli. Le Annunziate: istituzioni, archivi e fondi (secc. XIV-XIX)*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2014.

PAVONE 2014

Mario Alberto Pavone, *San Sossio di Miseno: da seguace a protagonista*, in "Tecla", 10, 2014, pp. 4-23.

SCIROCCO 2014

Elisabetta Scirocco, *L'altare maggiore angioino della basilica napoletana di S. Chiara*, in *La chiesa e il convento di Santa Chiara. Committenza artistica, vita religiosa e progettualità politica nella Napoli di Roberto d'Angiò e Sancia di Maiorca*, a cura di Francesco Aceto, Stefano D'Ovidio ed Elisabetta Scirocco, Laveglia&Carlone, Battipaglia

2014, pp. 313-359.

BISOGNO 2015

Serena Bisogno, *La vicenda progettuale della chiesa della Nunziatella in Napoli. Ipotesi, precisazioni e nuove acquisizioni*, in “Napoli Nobilissima”, s. VII, I, 2015, pp. 47-59.

CAROTENUTO 2015

Simona Carotenuto, *Francesco Solimena. Dall'attività giovanile agli anni della maturità (1674-1710)*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2015.

D'OVIDIO 2015

Stefano D'Ovidio, *Osservazioni sulla struttura e l'iconografia della tomba di re Roberto d'Angiò in Santa Chiara a Napoli*, in “Hortus Artium Medievalium”, 21, 2015, pp. 92-112.

BULL 2016

Malcom Bull, Review of the exhibition: *Francesco de Mura. Winter Park, Madison and Poughkeepsie*, in “The Burlington Magazine”, CLVIII, 2016, pp. 1006-1007.

SPERANZA 2016

Francesco Speranza, *Francesco De Mura per l'Appartamento d'Estate e la manica dei Regi Archivi, in Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei sovrani (1660-1790)*, a cura di Giuseppe Dardanello, Editris Duemila, Torino 2016, pp. 143-149.

WINTER PARK 2016

In the Light of Naples. The Art of Francesco de Mura, catalogo della mostra, a cura di Arthur R. Blumenthal, the Trustees of Rollins College, Winter Park, Florida, 2016, D Giles Limited, London 2016.