



FIG. I - NAPOLI, CHIESA DELLA NUNZIATELLA - F. DE MURA: ADORAZIONE DEI MAGI (Fot. Sopr. Gall. Napoli)

ROBERT ENGGASS

FRANCESCO DE MURA ALLA NUNZIATELLA

DEL SECOLO XVIII è stata sempre apprezzata, specialmente in Inghilterra, l'arte veneziana, e indiscussa è la fama del Magnasco, ma per il resto del Settecento c'è stata la tendenza a trascurarlo. Alcuni dei più bei monumenti di quel periodo sono raramente visitati. Pochi sono stati studiati sistematicamente. Questo è il caso della chiesa della Nunziatella in Napoli, piccolo gioiello rococò disegnato da Ferdinando Sanfelice ed elegantemente decorato da Francesco De Mura. Tranne un opuscolo scritto più che altro per atto di devozione religiosa ¹⁾ nessuno — per quanto io ne sappia — ha dedicato alla chiesa più di qualche rigo. Ora (grazie a una campagna fotografica che si è potuta realizzare per la generosa assistenza della Soprintendenza alle Gallerie della Campania), ²⁾ è possibile esaminare nei particolari la decorazione del De Mura, e studiare al tempo stesso un considerevole gruppo di bozzetti, quasi tutti inediti, e una o due nuove attribuzioni.

La Nunziatella, così chiamata per distinguerla dalla grande chiesa gotica di S. Maria dell'Annunziata (ricostruita dal Vanvitelli dopo l'incendio del

1757) è situata sulle alture di Pizzofalcone che si affacciano sul golfo di Napoli e sulla città vecchia. La chiesa primitiva, che stando al Celano era piccola e senza pretese, era stata costruita per i Gesuiti sulla fine del secolo XVI da Anna Mendozza, marchesa della Valle, che aveva anche provveduto alle abitazioni dell'Ordine. ³⁾ Qui i Gesuiti stabilirono il loro noviziato. Nella prima metà del secolo XVIII, probabilmente verso il 1730, essi chiamarono Ferdinando Sanfelice, già famoso per i suoi fantastici e capricciosi disegni (e soprattutto per le sue scalinate) a costruire la chiesa che oggi conosciamo. ⁴⁾ Nei tre o quattro decenni successivi gli ornamenti dell'interno — affreschi, altari, complicati intagli marmorei sulle pareti — erano completati.

Il 3 novembre 1767, ad opera del marchese Bernardo Tanucci, allora *de facto* primo ministro del Regno delle Due Sicilie, i Gesuiti furono cacciati da Napoli e tutte le loro proprietà furono confiscate. ⁵⁾ Alla fine, nel 1787, subentrò nel convento e nella chiesa il Reale Collegio Militare, proprio allora fondato da Ferdinando I. Da allora fino ad oggi la



FIG. 2 - NAPOLI, CHIESA DELLA NUNZIATELLA
F. DE MURA: IL TROMBETTIERE DELLA ADORAZIONE DEI MAGI
(Fot. Sopr. Gall. Napoli)

Nunziatella è stata utilizzata come cappella di collegio militare. A questo succedersi di avvenimenti storici è senza dubbio dovuta per gran parte la notevole unità stilistica della chiesa: nulla vi è stato aggiunto, e il tempo non vi ha tolto quasi nulla.

Nel 1732, quando il De Mura dipinse l'Adorazione dei Magi sul catino dell'abside della Nunziatella (fig. 1), egli aveva 36 anni.⁶⁾ Benchè non gli fosse facile muoversi del tutto al di fuori dell'ombra del maestro Solimena — allora settantacinquenne e capo indiscusso della Scuola Napoletana — si era tuttavia già imposto a buon diritto come artista di primo piano, la cui abilità era stata già chiaramente dimostrata. Proprio allora egli aveva completato, ad esempio, gli affreschi per la cappella di S. Bertario nella chiesa del Monastero di Montecassino.⁷⁾ I quali (andati distrutti assieme a quasi tutto il resto della chiesa) devono evidentemente esser piaciuti ai Padri Benedettini che glieli avevano commissionati, poichè nello spazio di pochi anni il De Mura affrescò una dopo l'altra altre tre cappelle della chiesa e dipinse cinque grandi tele per l'aula capitolare.

L'affresco dell'Adorazione è luminoso, gaio, elegante, piuttosto profano, e pienamente in accordo con la corrente più progressista del momento. I colori

sono per lo più brillanti, e tendono a ripetersi quasi senza variazioni nelle diverse parti del dipinto. Caratteristica questa del primo momento del De Mura. Un blu brillante — l'accento più robusto — usato per il manto della Vergine e per la gualdrappa del cammello presso la palma, raggiunge la massima intensità possibile a fresco. Questo tipo di colore brillante, talvolta discordante, che non appare mai nella opera matura del De Mura, deriva direttamente dal Solimena. Per esempio nella 'Visione di Gloria', che il Solimena dipinse sulla volta della sacrestia di S. Domenico Maggiore nel 1709, questo medesimo blu stridente, usato sia per il manto della Madonna che per quello della Divina Sapienza, erompe da un fondo diversamente composto di tinte pastellate e smorte che si avvicinano al grigio.⁸⁾ Questo effetto tuttavia nel De Mura è meno aspro poichè a differenza del Solimena i suoi bianchi sono bianco-neve.

Nessun artista che dipinga in Napoli in questo periodo la 'Adorazione dei Magi' riesce a sottrarsi all'influenza del presepio napoletano: questi straordinariamente complicati "tableaux vivants", affollati di gruppi di figure tratte dalla vita quotidiana della città e traboccanti di infiniti particolari narrativi. Ma il "presepio", è essenzialmente un'arte popolare, piena di scenette di genere di persone di bassa condizione. La sua influenza sul De Mura si limita ad alcuni particolari secondari, come ad esempio gli uomini muscolosi, a torso nudo, che sollevano una cassa dalla schiena di un cammello. Ma il carattere generale dello affresco è piuttosto quello di aggraziata eleganza. Il re negro diventa un giovane damerino. Sulla sua tunica azzurro tenue con tocchi di giallo sulle maniche a sbuffo e sul sottile sottogola dorato, ondeggia un mantello bianco-neve. Niente di simile abbiamo nel Solimena, e ancora più lontano dal grande maestro del barocco napoletano è il trombettiere che soffia nel corno da caccia (fig. 2). Il delicato lavanda pallido della sua giacca si stacca contro i verde-giallo e i bianchi creando armonie di colore del tutto estranee al vecchio maestro. L'Adorazione dei Magi che il Solimena dipinse per S. Maria Donnalbina intorno al 1699-1701⁹⁾ ha toni scuri e colori intensi. Gli abiti dei personaggi sono più astratti, di fantasia, in effetti senza nessun riferimento a quelli contemporanei. E mentre si riscontra in entrambi gli artisti l'antico amore napoletano per la pompa regale, la composizione dell'opera più antica ha un carattere essenzialmente religioso.

Un bozzetto per l'affresco absidale della Nunziatella si trova negli uffici del Pio Monte della Misericordia: l'ente che il De Mura, nel suo ultimo testamento, nominò principale beneficiario dei suoi beni ed erede di tutti i dipinti presenti nello studio al momento della sua morte.¹⁰⁾ La grande tela è uno studio



FIG. 3 - NAPOLI, PIO MONTE DELLA MISERICORDIA - F. DE MURA: BOZZETTO PER L'ADORAZIONE DEI MAGI (Fot. Parisio, Napoli)

definitivo, nel quale sono già stabiliti sia la composizione che la maggior parte dei singoli motivi (fig. 3). Nell'affresco il De Mura se ne discostò solo in particolari di secondaria importanza, come ad esempio la posizione delle figure in adorazione alla sinistra della Madonna (cfr. figg. 1 e 3), e naturalmente eliminò la maggior parte degli alberi sulla destra e l'architettura di un tempio sulla sinistra che, nella tela, servivano soltanto a riempire gli angoli della composizione rettangolare. Inoltre, ingrandendo leggermente la proporzione delle figure in primo piano, nell'affresco il De Mura porta avanti tutta la scena e aumenta il senso di contatto con lo spettatore. Sia pur tenendo conto del fatto che il bozzetto si è considerevolmente oscurato, esso dev'esser stato sempre relativamente scuro, con pochi tratti di alta intensità. Lo schema definitivo del colore fu elaborato per lo più direttamente nell'affresco, nel quale le tinte del bozzetto tendono sempre verso toni pastello e sono distribuite con più cura, allo scopo di dare unità al più vasto campo con il quale il De Mura aveva a che fare.

Oltre alla decorazione a fresco alla Nunziatella, che egli riprese in epoca più tarda, il De Mura dipinse pale d'altare per due delle cappelle laterali. Entrambe sono stilisticamente simili e appartengono allo stesso periodo, ma il 'S. Ignazio in gloria davanti alla Madonna col Bambino', sopra l'altare della seconda cappella di sinistra, mi sembra l'opera più fine (fig. 5).¹¹⁾ Benchè la tela non sia firmata, l'attribuzione al De Mura risale alla fine del secolo XVIII e non è mai

stata messa in discussione.¹²⁾ La disposizione asimmetrica delle figure, con il Santo sopra un banco di nuvole da un lato che guarda in su verso la Vergine dall'altra parte, è una formula compositiva comune per questo genere di soggetti fin dal principio del Seicento. La ritroviamo per esempio nella pala d'altare di 'S. Filippo Neri in gloria davanti alla Madonna col Bambino' che il Juvara commissionò al Solimena per la chiesa di S. Filippo Neri in Torino, ma che il De Mura deve aver visto mentre era ancora nello studio del suo vecchio maestro.¹³⁾ Ma la tela del De Mura, malgrado le sue somiglianze con quella del Solimena, risente molto più del nuovo spirito dei tempi. Il dipinto del De Mura è meno affollato: esso ha assai meno cherubini e soltanto un angelo. La Madonna è più elegante, specialmente nella posa. L'espressione del Santo è piuttosto quella di raffinata pietà che non d'intensa devozione.

Tuttavia si tratta di un'opera "conservatrice". Le sue predominanti tonalità scure sono alleggerite soltanto da poche macchie di colore chiaro: il giallo oro della pianeta del Santo e il tocco arancione del drappo sotto il cherubino che gli sta accanto. Essa è inoltre ancora fortemente sotto l'influenza del Solimena. Per questi motivi la daterei intorno al 1730-35.¹⁴⁾

Il bozzetto per la pala di S. Ignazio del De Mura si trova in Napoli nel Museo di Capodimonte (fig. 4).¹⁵⁾ Differisce dalla tela della Nunziatella in un certo numero di particolari importanti, come la posizione del Bambino, quella del cherubino sotto il braccio teso di S. Ignazio, e il paesaggio in basso a sinistra. In questo



FIG. 4 - NAPOLI, CAPODIMONTE - F. DE MURA: BOZZETTO PER IL S. IGNAZIO IN GLORIA DAVANTI ALLA MADONNA COL BAMBINO (Fot. Sopr. Gall. Napoli)

ultimo, nel bozzetto è rappresentata una scena di tortura, presumibilmente con riferimento a quelle subite anticamente dai Gesuiti nel diffondere la Fede. I padri Gesuiti, che probabilmente commissionarono il dipinto, devono aver ritenuto tale scena inadeguata allo spirito e al gusto del loro tempo, poichè nella versione finale essa fu eliminata. Ma malgrado questa e altre differenze, si può dire a colpo d'occhio che la tela nel Museo è uno studio preparatorio per la pala d'altare nella chiesa (cfr. figg. 4 e 5).

La relazione tra questi due dipinti non è stata notata prima d'ora. Da quando il bozzetto è stato acquistato dalla Galleria Nazionale di Napoli, nel 1900, esso è stato attribuito al Solimena, benchè Ferdinando Bologna, che lo incluse nel catalogo delle opere del Solimena, ha espresso alcune importanti riserve in proposito.¹⁶⁾ Ora, grazie alla conoscenza del momento successivo, troviamo nel bozzetto un'eccellente occasione per esaminare le differenze tra il De Mura e il Solimena in un momento in cui i due artisti erano estremamente vicini. Il bozzetto del De Mura è grosso modo contemporaneo alla 'Visione di S. Pio V' del Solimena e alla cosiddetta 'Morte di S. Filippo Neri', entrambi schizzi ad olio per gli affreschi nella chiesa

dei Gerolamini in Napoli che il Solimena dipinse nel 1727-30.¹⁷⁾ Ancora più vicino al bozzetto di S. Ignazio del De Mura è lo stile che il Solimena sviluppò al principio del 1730, uno stile caratterizzato da drammatici contrasti di luce e d'ombra in una maniera strettamente derivata dall'opera di Mattia Preti. Bozzetti quali l' 'Europa' nella Galleria Doria Pamphilj a Roma,¹⁸⁾ oppure la cosiddetta 'Allegoria di Luigi XIV' in Capodimonte a Napoli¹⁹⁾ sono utili per illustrare la fase finale dello stile del vecchio maestro.

Il De Mura, anche quando è assai fortemente sotto l'influenza del Solimena, è chiaramente più settecentesco. Nel suo 'S. Ignazio davanti alla Madonna col Bambino' egli usa toni molto più scuri del solito, ma tuttavia non eccessivamente "carichi". Per esempio, tutte le figure in questo dipinto hanno guance rosate, ma non troviamo in nessun luogo i tocchi di rosso intenso adoperati dal vecchio maestro. I contrasti tra chiari e scuri sono meno accentuati che nella opera del Solimena dello stesso periodo, e i passaggi sono meno bruschi. In entrambi gli artisti in questo periodo le figure importanti — specialmente donne e bambini — hanno di solito una carnagione molto pallida. Ma un confronto tra le loro opere mostra che questo pallore è notevolmente diverso. Nell'ultimo periodo del Solimena le figure principali sono quasi sempre brune. La loro carnagione è di solito fortemente grigiastra: una tonalità lugubre, che aumenta il dramma e rende più intense le altre tinte. Le figure principali del De Mura, invece, sono di solito bionde. La loro carnagione pallida ha sempre un sottotono distintamente rosa, che è poi quello tipico dei biondi naturali. È vero che tale distinzione non vale per la maggior parte delle opere dipinte dal Solimena prima del 1730: le sue figure sono spesso bionde come quelle del De Mura. Ma non è difficile distinguere i due artisti: il vecchio maestro rimane assolutamente un prodotto del Seicento. Fortemente influenzato da Pietro da Cortona, le sue figure femminili sono voluminose e rotondette: matrone romane dal colorito nordico, come la maggior parte delle figure allegoriche negli affreschi della volta della sacrestia di S. Paolo Maggiore, che il Solimena dipinse nel 1689-90.²⁰⁾ Ora anche il bozzetto del De Mura ha ancora molto di seicentesco, ma esso è tuttavia più gentile, più riposante e più aggraziato dei contemporanei bozzetti del Solimena. La longilinea eleganza della Madonna, dal volto delicato e sottile, è perfettamente in armonia con lo spirito del nuovo secolo, mentre la posa del Gesù Bambino ha nel suo incanto una certa preziosità.

Per la cappella di S. Francesco Saverio, la prima a sinistra della Nunziatella, il De Mura dipinse una pala d'altare con il Santo nelle Indie in preghiera (fig. 6).²¹⁾ Analogamente alla pala con S. Ignazio nella cappella accanto, la tonalità predominante è piuttosto



FIG. 5 - NAPOLI, CHIESA DELLA NUNZIATELLA
F. DE MURA: S. IGNAZIO IN GLORIA DAVANTI ALLA MADONNA
COL BAMBINO (Fot. Sopr. Gall. Napoli)



FIG. 6 - NAPOLI, CHIESA DELLA NUNZIATELLA
F. DE MURA: S. FRANCESCO SAVERIO IN PREGHIERA
NELLE INDIE (Fot. Sopr. Gall. Napoli)

scura e l'intensità di colore è bassa. Tranne il rosa carico del drappo dell'uomo in primo piano in basso a sinistra non ci sono note di colore intenso. Gialli pallidi e azzurri lavanda appaiono altrove negli abiti, ma l'effetto d'insieme è tradizionale e addirittura "ritardatario",. I forti contrasti chiaroscurali tra le facce e i torsi, anche se più addolciti che nel Solimena, mostrano che il De Mura è ancora profondamente sotto l'influenza di quest'ultimo. Tutto ciò suggerisce una data intorno al 1730-35.

'S. Francesco Saverio nelle Indie', un tema che mette l'accento sul ruolo avuto dai Gesuiti nella diffusione del cattolicesimo in lontane terre pagane, è un soggetto che si ritrova si può dire in tutti i conventi dei Gesuiti. Sul finire del secolo XVI e per buona parte del secolo XVII esso era stato spesso dipinto con fervore religioso. Nel secolo XVIII, tuttavia, questi sentimenti cominciarono ad affievolirsi. Le missioni cattoliche in India si ritiravano davanti all'avanzata delle

grandi compagnie delle Indie Orientali, sia inglesi che olandesi, che già cominciavano a dominare il territorio. Nella Cina, che S. Francesco Saverio aveva considerato la più importante meta dell'apostolato in Asia, e dove le aspettative di conversioni in massa erano già state così alte, l'attività dei missionari cattolici aveva cominciato a disintegrarsi, in parte per le persecuzioni, ma ancora di più per le penose ed incessanti dispute tra i vari gruppi.

La ripetizione che il De Mura fa della vecchia formula è tecnicamente a posto, ma difetta di convinzione. Altre figure sono retoriche, altre sentimentali, e alcune — come l'Indiano con capricapo di piume e baffi neri che guarda con disinteresse nel vuoto — sono puramente bizzarre.

Quasi vent'anni dopo l' 'Adorazione' dell'abside della Nunziatella, il De Mura fu chiamato di nuovo ad affrescare la volta della navata. Si trattava di un



FIG. 7 - NAPOLI, CHIESA DELLA NUNZIATELLA - F. DE MURA: ASSUNZIONE DELLA VERGINE (Fot. Sopr. Gall. Napoli)

programma ambizioso, che comprendeva un grande pannello ovale nel centro con l'Assunzione della Vergine (fig. 7) e venti pannelli più piccoli intorno, tutti incorniciati da stucchi (cfr. pianta a fig. 25). I sei pannelli laterali più grandi, di fianco alle finestre delle pareti, sono dedicati a singole virtù. Quelli negli angoli, più grandi e importanti, sono in *grisaille*, mentre i due fra le finestre sono in colore. Cherubini, singoli o in gruppo, che tengono sciarpe o portano fiori, completano lo schema decorativo.

Sulla sinistra in basso dell'affresco della 'Assunzione', sotto l'ultimo scalino, c'è un'iscrizione che dice:

FRAN.^{CIUS} DE MURA
P.^{XI} A. D. 1751

A quest'epoca il De Mura si era ormai imposto come uno dei più importanti artisti del suo tempo. Nel 1738 egli aveva dipinto un gruppo di affreschi allegorici sulla volta del salone centrale del palazzo reale di Napoli, per celebrare il matrimonio di Carlo III, governatore del Regno delle Due Sicilie, con la principessa Maria Amalia di Sassonia.²²⁾ Tra il 1735 e il 1739 aveva eseguito tutta una serie di tele e di affreschi per i monaci di Montecassino. Dalla primavera del 1740 fino al gennaio del 1743 era stato in Torino, per dipingere, su richiesta di Carlo Emanuele III di Savoia, numerosi importanti affreschi sulla volta del Palazzo Reale.²³⁾

Gli affreschi sulla volta della Nunziatella sono il prodotto della piena maturità del De Mura. Nella sua 'Assunzione della Vergine' (fig. 7)²⁴⁾ l'impressione immediata è quella di luminosità e ariosità, malgrado una certa tendenza a riempire i vuoti. Questo effetto è dovuto in parte alla freschezza e chiarezza delle tinte, che sono pallide ma mai smorte. Colori lavanda, rosa, celesti e verdini sono messi in rilievo da tocchi di bianco-neve. A differenza dell'affresco absidale, i temi coloristici sono sottilmente variati, ed è fatto in modo che nessuna singola tinta raggiunga tale intensità da discordare con i colori vicini. Quel senso di spaziosità e vastità di proporzioni deriva in ultima analisi dal Solimena — si pensa immediatamente all'affresco della volta della sacrestia di S. Domenico Maggiore — ma esso è stato trasformato dallo spirito del nuovo secolo, che rimase sempre al di fuori della portata del vecchio artista.

Lungo un'asse verticale le figure si raggruppano in una linea serpentina tipicamente rococò, formata da aggraziate curve attenuate: per nulla simili agli archi barocchi dinamicamente opposti. I ritmi sono lenti, quasi languidi. La Madonna, più graziosa che bella, è molto giovane. Il paesaggio ha un'importanza minore, ma anch'esso contribuisce all'effetto d'insieme. Morbidi alberi fanno corona a un castello in un parco: un tocco aristocratico del tutto irrilevante per l'iconografia



FIG. 8 - TORONTO, ART GALLERY - F. DE MURA: BOZZETTO PER L'ASSUNZIONE DELLA VERGINE

dell'Assunzione della Vergine; e la torre del castello ha un tetto conico che gli dà un aspetto tipicamente francese.

L'artista del Seicento, ammesso che avesse adoperato elementi di sfondo, avrebbe tratto la sua architettura dalla tradizione greco-romana, che per lungo tempo era stata considerata l'ambiente più adatto ai temi biblici. Per il De Mura d'altra parte le vecchie regole del "decoro", così care ai teorici, non avevano più importanza. Il bozzetto definitivo per l'Assunzione si trova al Museo di Capodimonte ed è abbastanza noto.²⁵⁾ Esiste, tuttavia, una copia autografa del medesimo in Canada, nella Art Gallery di Toronto, che — per quanto io sappia — non è mai stata prima d'ora né riprodotta né citata (fig. 8).²⁶⁾ A parte le piccole sezioni mancanti in alto e in basso, la tela di Toronto è quasi identica alla versione di Napoli, ma entrambi i bozzetti sono nella composizione più liberi dello affresco.

Facendo sì che la Madonna guardi davanti a sé e non a Cristo, il De Mura rende la sua figura l'elemento più importante dell'asse principale che va dalla tomba al Dio Padre, e quindi il centro focale della



FIGG. 9, 10 - NAPOLI, CHIESA DELLA NUNZIATELLA - F. DE MURA: LA FEDE E LA CARITÀ (Fot. Sopr. Gall. Napoli)



FIGG. 11, 12 - NAPOLI, CHIESA DELLA NUNZIATELLA - F. DE MURA: LA DIVINA SAPIENZA E LA GIUSTIZIA (Fot. Sopr. Gall. Napoli)



FIGG. 13, 14 - NAPOLI, CHIESA DELLA NUNZIATELLA - F. DE MURA: LA LIBERALITÀ E LA BONTÀ
(Fot. Sopr. Gall. Napoli)

composizione. Un cherubino al di sopra della tomba — che nei bozzetti manca — rende ininterrotto il ritmo tra terra e cielo e maschera la linea spezzata — come ovvio — tra le gambe penzoloni dell'angelo più in basso e la sezione piramidale di lenzuolo mortuario sollevato dall'apostolo. Nella tela 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. Le sue superfici levigate e pallide ricordano quasi le statuine di porcellana che si facevano allora sotto la direzione di artigiani fatti venire da Meissen nella fabbrica impiantata da Carlo III a Capodimonte nel 1743.²⁷⁾ 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. Con le grandi quantità di antichità classiche, che venivano con regolarità portate alla luce per arricchire le collezioni reali, si cominciò a formare quel certo gusto che doveva presto aprire la via al neoclassicismo.

Lungo i lati della volta della navata della Nunziata il De Mura dipinse sei figure rappresentanti Virtù, il cui soggetto non era stato finora identificato, nè erano state riprodotte. Le due a colori, tra le finestre della parete laterale, sono, naturalmente, a destra la 'Fede', (fig. 9) con croce e calice, e a sinistra la 'Carità', (fig. 10) con i puttini al seno (cfr. fig. 25).²⁸⁾ Le quattro figure negli angoli, tutte assai più grandi del vero, sono in *grisaille*. A sinistra, dal portale, è la 'Divina Sapienza', armata (fig. 11). Il gallo che le incorona l'elmo è — secondo il Ripa — un simbolo di sapienza, e l'agnello pasquale sul libro dell'Apocalisse suggellato con i sette sigilli, che essa tiene nella mano destra, vuol significare che la sua sapienza è nascosta, e quindi difficilmente raggiungibile.²⁹⁾ Sopra, sorretto da cherubini, è il suo scudo ornato dall'emblema dello Spirito Santo. In basso a destra nella riproduzione si vede una parte della cornice di stucco della sezione triangolare della volta che dà luce all'adiacente parete (cfr. fig. 25), ma gli altri elementi architettonici sono dipinti a "quadratura". Le robuste volute dagli arditi ritmi che spesso si spezzano nei punti d'incontro, stanno a metà strada tra il barocco e il rococò, come i mobili scolpiti di Filippo Parodi. Non sappiamo chi sia il responsabile di questo splendido saggio di bravura



FIGG. 15, 16 - BENEVENTO, MUSEO DEL SANNIO - F. DE MURA: BOZZETTI PER LA DIVINA SAPIENZA E LA BONTÀ
(Fot. Sopr. Gall. Napoli)

ma vale la pena ricordare che le "quadrature", richieste dal De Mura per gli affreschi di Palazzo Reale in Napoli furono dipinte da Vincenzo del Re, un artista locale che è ora praticamente sconosciuto.³⁰⁾

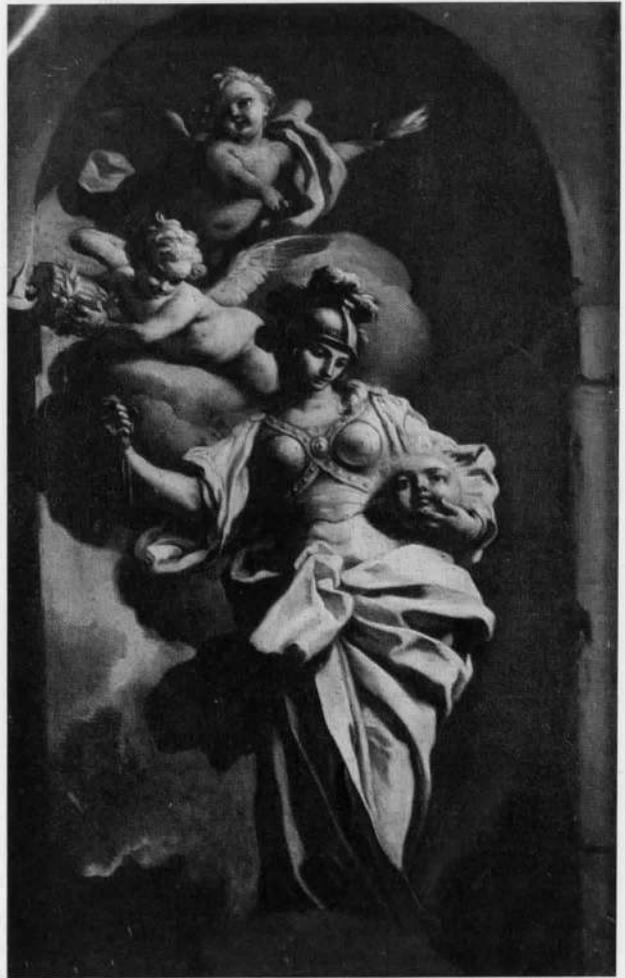
La 'Giustizia', figura piena di straordinaria grazia rococò che il De Mura collocò alla destra del portale, ha gli attributi convenzionali: la bilancia, i fasci legati con la scure e la fiamma dell'ispirazione divina (fig. 12). Il disco solare, che ha sul braccio, non è elencato dal Ripa tra i suoi attributi ma, in quanto simbolo della verità, le viene collegato naturalmente. Non si può non ammirare l'abilità con cui il De Mura ha riempito gli spazi asimmetrici dentro la cornice ed ha fatto sì che le sue figure facessero da eco — benchè con più grazia — agli arditi ritmi delle "quadrature",

Alla sinistra dell'abside c'è la 'Liberalità', con due cornucopie. L'una, tenuta alta da putti, è piena di frutta, mentre dall'altra, capovolta, cadono una corona e gioielli (fig. 13). Ha nella mano sinistra un compasso

che — ci dice il Ripa — "ci dimostra la Liberalità doverci misurare colle ricchezze che si possiedono, e col merito della persona colla quale si esercita questa virtù...".³¹⁾

A destra dell'abside, di fronte alla 'Liberalità' c'è la 'Bontà' (fig. 14), figura allegorica che si confonde facilmente con l'Eucaristia. Anche qui il De Mura segue fedelmente il Ripa.³²⁾ La 'Bontà' ha lo sguardo rivolto al cielo in contemplazione del divino per respingere i cattivi pensieri. Porta in testa una ghirlanda di ruta poichè questa pianta — dice il Ripa — è un rimedio specifico sia contro gli spiriti maligni che contro l'amore sensuale. In alto su una nuvola c'è il pellicano che nutre il suo piccolo con il sangue che si fa uscire dal petto, simbolo di bontà innata.

Tre di queste sei allegorie, e cioè la 'Fede', la 'Carità' e la 'Giustizia', sono assolutamente convenzionali, ma la 'Divina Sapienza' e la 'Liberalità' sono parecchio più rare, mentre la 'Bontà' non appare



FIGG. 17, 18 - BENEVENTO, MUSEO DEL SANNIO - F. DE MURA: BOZZETTI PER LA LIBERALITÀ E LA GIUSTIZIA
(Fot. Sopr. Gall. Napoli)

quasi mai nel secolo precedente.³³⁾ Relativamente parlando, non si tratta di virtù particolarmente strane o ricercate. Benchè non sia possibile esserne certi, è tuttavia difficile supporre che i Gesuiti avrebbero scelto proprio queste allegorie per ispirare i loro novizi un secolo prima, quando era così sentita la necessità di esser preparati anche al martirio per la vittoria della Fede. Ogni schema decorativo che comprende Virtù implica una scelta (le virtù infatti sono molte ma lo spazio è limitato) e questa scelta potrebbe a sua volta illuminarci sulla personalità di chi l'ha fatta. A me per lo meno queste virtù sembrano suggerire qualcosa della gentilezza del rococò e dell'intellettualità dell'Età dell'Illuminismo. Senza dubbio lo stile dei dipinti riflette la nuova epoca. Ci basti confrontare queste figure allegoriche con il considerevolmente vasto gruppo di Virtù che il Solimena dipinse verso la fine del secolo precedente nel S. Paolo Maggiore di Napoli per vedere quanto tutto lo spirito della composizione sia diventato più leggero e gaio. A confronto con quelle

del De Mura le sue figure sono massicce, ed esplicano i propri ruoli con una solennità dignitosa, quasi troppo importante.

Per la 'Fede' e la 'Carità' non si sono finora trovati bozzetti ad olio, ma per le altre quattro virtù esistono invece i bozzetti nel Museo del Sannio, a Benevento, in deposito dal Museo di Capodimonte (figg. 15-18). Provengono dal Pio Monte della Misericordia e sono stati sempre riconosciuti del De Mura, ma finora non erano mai stati riprodotti.³⁵⁾ Le figure sono di varie gradazioni di grigio, collocate dentro archi bruno scuri e contro un cielo blu scuro. Queste incorniciature prive di fantasia sono un'indicazione di più che il De Mura non è l'autore delle "quadrature", dipinte negli affreschi. Che egli pensasse tuttavia in termini di decorazione di volte, tenendo presente l'altezza dalla quale le figure dovevano esser viste, è evidente dallo scorcio. Nella tela la posizione della 'Bontà' e dei suoi putti è capovolta rispetto all'affresco, facendo quindi supporre che in quel momento



FIG. 19 - NAPOLI, CHIESA DELLA NUNZIATELLA
F. DE MURA: PUTTI (Fot. Sopr. Gall. Napoli)

il De Mura pensasse di dipingerla sulla parete di destra della volta e non sulla sinistra (cfr. figg. 14 e 16). Senza dubbio l'aspetto più importante dei bozzetti è il loro disegno a chiaroscuro nel quale profonde buche d'ombra si alternano con tratti in piena luce. Così malgrado la sua preferenza per le superfici lisce, il De Mura in questi bozzetti si rifà ancora all'ultima maniera — più "tenebrosa", — del Solimena. Negli affreschi invece l'abbandonerà completamente per qualcosa di molto più vicino, da una parte, al rococò, e dall'altra al neoclassicismo.

Intorno alle finestre e tra le grandi Virtù in *grisaille* sono affrescati alcuni più piccoli riquadri con cherubini singoli o in coppie. Essi non hanno importanza tematica, ma soprattutto servono come intermezzi decorativi tra i temi principali. I più grandi di questi riquadri sono quelli ovali con coppie di cherubini che si trovano da entrambi i lati alla fine dell'asse longitudinale della volta (cfr. fig. 25, Z). Nell'ovale verso l'ingresso portano una corona di stelle per la Vergine, mentre i due cherubini nel riquadro verso l'abside le portano un canestro di fiori. Sopra le finestre vi sono altre coppie di cherubini, racchiusi in nicchie a conchiglia (fig. 25, Y). Questi paffuti puttini rococò girano sopra volute coperte di vite agitando ramoscelli fioriti: gigli, tulipani, rose, o un piccolo rametto d'olivo (fig. 19). Da entrambi i lati delle finestre sono singoli putti in *grisaille* ravvivati da drappaggi fluttuanti (fig. 25, X e fig. 20). Quattro bozzetti per questi affreschi si trovano ora in Napoli al Museo Duca di Martina alla Villa Floridiana.³⁶⁾ Su ognuna delle piccole tele c'è una singola figura in bianco e nero, graziosamente posata su una base simile a un pezzo di scultura di qualche elegante giardino rococò (fig. 21). Come per le 'Virtù' di Benevento, i contrasti di

valore cromatico che sono così preminenti negli schizzi ad olio, nell'affresco sono stati eliminati.

Sulla parete d'ingresso della navata, sopra il portale principale, il De Mura dipinse due affreschi che si affiancano alla grande finestra in modo da formare una lunetta proprio sotto la volta della navata (figg. 22, 23). Non abbiamo documenti che ci indichino la loro data, ma è chiaro che essi appartengono all'ultima fase dell'attività del De Mura alla Nunziatella. Probabilmente li dipinse subito dopo aver finito la volta della navata. Stilisticamente si possono considerare quasi un epilogo o conclusione dell'intero programma decorativo. I loro ritmi sono meno allegri che negli altri affreschi, il loro tono più profano e, anche se persistono alcuni elementi rococò, lo spirito predominante è quello di un classicheggiante tardo barocco. I colori per la maggior parte hanno mezzi toni: violetto e prugna.

Nel 'Riposo nella fuga in Egitto' probabilmente la prima cosa che ci colpisce è il "contrapposto", alquanto di maniera del S. Giuseppe (fig. 22). È questo un atteggiamento che il De Mura usò nella rappresentazione di soggetti di cerimonie, come il 'S. Benedetto che dà il benvenuto al re Totila', che egli dipinse intorno al 1740 sulla volta della Chiesa dei SS. Severino e Sossio. La nostra riproduzione rende al De Mura un'ingiustizia (poichè la fotografia è stata ripresa ad altezza dell'occhio essa tende ad accorciare le figure), ma anche viste dal pavimento della navata le proporzioni del S. Giuseppe risultano sbagliate. L'elemento più riuscito e più compiutamente "moderno", del dipinto è l'albero. Di una specie nota anche ad Hubert Robert, i suoi rami fluttuanti portano un fogliame morbido e indistinto con un gioco di colore che dal verde chiaro va al giallo. Un bozzetto definitivo per questo dipinto si trova ora nel Museo del Sannio a Benevento.³⁹⁾

A *pendant* del 'Riposo nella fuga in Egitto' c'è una 'Sacra famiglia nella bottega di Giuseppe', nella quale diventa ancora più evidente l'aspetto classicheggiante dello stile maturo del De Mura (fig. 23).³⁹⁾ La scena è trattata con una semplicità e un senso di quiete sconosciute sia all'alto barocco che al puro rococò. Il cherubino in primo piano ha pallide superfici levigate, e un languore che si accorda perfettamente con gli altri elementi del dipinto. L'interpretazione del soggetto fatta dal De Mura — con il Gesù Bambino che scopa le scale — ha in sé un certo che di profano tutt'altro che fuori posto in un'età in cui il fervore religioso stava diventando sempre più raro.

Il bozzetto per questo affresco (che si trova nel salone d'ingresso del Pio Monte della Misericordia) è a sua volta il dipinto migliore (fig. 24).⁴⁰⁾ Il Gesù Bambino ha qualità di movimento che è fuori dell'usuale mentre i contrasti di luce ed ombra danno nell'insieme

un senso di dramma e un certo senso di distacco, malgrado il castello francese in lontananza. Ma al confronto con il bozzetto del De Mura per l' "Adorazione dei Magi" (fig. 3) che fu dipinto quasi vent'anni prima, i contrasti di chiaro-scuro sono minimi e i toni sono molto più delicati. Giuseppe è in viola pallido, l'edificio sul davanti è marrone rossiccio, e le nuvole sono rosa e lavanda.

L'opera del De Mura alla Nunziatella, e soprattutto gli affreschi sulla volta della navata, esprimono un insieme di gaiezza e di serenità tali che li rende partecipi della corrente più progressiva del Settecento. Questa corrente, è ovvio, cominciò a svilupparsi molto prima. Ma forse vale la pena domandarsi se qualcosa di questa sicurezza di sé e gioiosità del nuovo stile non sia in parte dovuta al "clima", di Napoli durante questi anni, quando — per la prima volta nei secoli capitale di un regno indipendente — la città godette di un periodo di eccezionale pace e prosperità.

Si conosceva così poco l'opera del De Mura che è stato facile metterla da parte come un semplice derivato del Solimena. Io spero che sia giunto il momento di rivalutarlo come artista indipendente e originale di talento non trascurabile. Molti anni or sono Louis Dimier, uno dei più acuti critici della pittura del secolo XVIII scrisse: "Parmi les curieux de peinture, bien peu ont appris et retenu le nom de François La Mura, nommé Franceschiello, dont les œuvres, prodigées aux quatre coins de la ville, n'en font pas moins le plus grand honneur à cette époque. Loin de périr entre ses mains, les traditions de la grande peinture décorative y brillent d'un nouvel éclat... Toutes proportions gardées, et en tenant compte des genres excessivement différents, Franceschiello est, à l'égard de Solimène, ce qu'est chez nous Fragonard à l'égard de Boucher. Son coloris d'égaie en des nuances tendres, que... [Solimena]... n'a pas connues",⁴¹⁾

(trad. dall'inglese di L. Maltese Degrassi)

¹⁾ SCOTTO DI PAGLIARA, *La "Nunziatella"*, Pompei 1946. Questo libretto ha il grande merito di dare la fotografia di particolari della decorazione della chiesa — tra gli altri tre dipinti del De Mura — prima mai riprodotti. Purtroppo, come per la maggior parte dei clichés stampati in Italia da piccole tipografie subito dopo la Seconda Guerra mondiale, i particolari si perdono e rimangono leggibili solo le grandi linee.

²⁾ Sono molto riconoscente al prof. Raffaello Causa, direttore del Museo di Capodimonte, che ha fatto tutto il possibile per aiutarmi nel mio lavoro, ponendo a mia disposizione tutti i mezzi della Soprintendenza. Ringrazio in modo particolare il cav. Alfredo Marzano, anch'egli della Soprintendenza alle Gallerie, che curò i lunghi e complicati lavori per l'erezione delle impalcature nella chiesa.

Il mio grazie anche al sig. Ezio Parenti, fotografo della Soprintendenza, che fece le eccellenti fotografie, e al tenente cappellano Don Michele Romano, che sopportò di buon grado il considerevole fastidio per la chiesa prodotto dalla campagna fotografica.



FIG. 20 - NAPOLI, CHIESA DELLA NUNZIATELLA - F. DE MURA: PUTTO (Fot. Sopr. Gall. Napoli)



FIG. 21 - NAPOLI, MUSEO DUCA DI MARTINA - F. DE MURA: BOZZETTO PER PUTTO (Fot. Sopr. Gall. Napoli)

guées aux quatre coins de la ville, n'en font pas moins le plus grand honneur à cette époque. Loin de périr entre ses mains, les traditions de la grande peinture décorative y brillent d'un nouvel éclat... Toutes proportions gardées, et en tenant compte des genres excessivement différents, Franceschiello est, à l'égard de Solimène, ce qu'est chez nous Fragonard à l'égard de Boucher. Son coloris d'égaie en des nuances tendres, que... [Solimena]... n'a pas connues",⁴¹⁾

³⁾ C. CELANO, *Delle Notizie... di Napoli...*, V, 1724, p. 7; G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli...*, II, 1788, p. 302.

⁴⁾ B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori...*, Napoli, III, 1743, p. 646; F. MILIZIA, *Le Vite de' più celebri architetti...*, Roma 1768, p. 412; SIGISMONDO, *op. cit.*, II, scrive: « I PP. [Gesuiti] rifecero la Chiesa verso il 1730 col disegno di Ferdinando Sanfelice ». Gli scrittori successivi ripetono questa data, come ad esempio C. NAPOLEONE SASSO, *Storia de' Monumenti di Napoli*, Napoli 1856, p. 349. L'affresco absidale del De Mura, dipinto nel 1732, ci dà il *terminus ante quem*. La decorazione dell'abside, sia in marmo che ad affresco, era compiuta nel 1734, quando fu collocata sul pavimento l'iscrizione commemorativa. La guida del Celano del 1724, *op. cit.*, V, p. 7 cita ancora la chiesa come del secolo XVI.

⁵⁾ H. ACTON, *The Bourbons of Naples*, 2^a ed., London 1959, p. 117 s.

⁶⁾ L'affresco è firmato e datato nell'angolo di sinistra in basso: Fran.co de Mura F./A.D./1732. La scritta è circondata da firme



FIGG. 22, 23 - NAPOLI, CHIESA DELLA NUNZIATELLA - F. DE MURA: RIPOSO NELLA FUGA IN EGITTO e SACRA FAMIGLIA NELLA BOTTEGA DI S. GIUSEPPE (Fot. Sopr. Gall. Napoli)

di operai o studenti aggiunte in epoca posteriore, ma che non nascondono l'iscrizione del De Mura.

7) Un contratto senza data fatto ai tempi dell'abate Sebastiano Gadaleti (1725-31), con il quale si dava incarico al De Mura di affrescare la cappella di S. Bertario (quarta cappella a destra), è pubblicato da A. CARAVITA, *I Codici e Le Arti a Montecassino*, III, Montecassino 1870, p. 158. Il DE DOMINICI, *op. cit.*, III, 1743, p. 696, cita le opere in gruppo. Che esse siano state eseguite e non solo commissionate sotto l'abbaziato del Gadaleti è confermato dalla *Descrizione istorica del sacro real monistero di Monte Casino...*, Napoli 1775, p. 136 s., dove sono elencati i singoli dipinti.

8) F. BOLOGNA, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, p. 260, fig. 148.

9) *Ibidem*, pp. 84 s., 262, fig. 123.

10) Per il testamento del De Mura fatto nel 1780, due anni prima della morte, cfr. SIGISMONDO, *op. cit.*, I, p. 56 e G. CECI, *Lo "Studio", di Francesco De Mura*, in *Rass. stor. napoletana*, I, 1933, n. 2, pp. 107-118, n. 3, pp. 43-51. La tela è citata nell'inventario del secolo XVIII fatto dai pittori Fidele Fischetti (morto nel 1794) e Pietro Bardellini su richiesta del Pio Monte e che comprende quasi duecento dipinti esistenti nello studio del De Mura al momento della morte e da lui lasciati al Pio Monte della Misericordia. L'importante annotazione (pubblicata dal CECI, *op. cit.*, p. 102) dice: "102 - Macchia di p. 4 x 3 eseguita nella Annunziata rappresentante l'Adorazione dei Magi, d. 40", Cfr. anche C. LORENZETTI, *La Mostra della pittura napoletana*, Napoli 1938, p. 192, e R. CAUSA, *Mostra di bozzetti*

napoletani, Napoli 1947, p. 54, fig. 12. Il bozzetto — uno dei pochi dipinti del De Mura tuttora esistenti presso il Pio Monte — misura cm. 103 x 208 ed è in buone condizioni, malgrado un considerevole oscuramento, specialmente verso destra, con conseguente perdita dei particolari.

11) Olio su tela, cm. 360 x 210 c. Il dipinto è qua e là oscurato, ma la condizione generale è ottima.

12) SIGISMONDO, *op. cit.*, II, 1788, p. 304; C. CELANO, *Notizie... della Città di Napoli*, ed. G. B. Chiarini, Napoli, IV, 1859, p. 558; G. GALENTE, *Guida sacra della Città di Napoli*, Napoli 1872, p. 379; G. CECI, *Napoli nobilissima*, I, 1892, p. 132; SCOTTO DI PAGLIARA, *op. cit.*, p. 17; *Napoli e dintorni*, T.C.I., Milano 1960, p. 126. Tra l'esauriente guida del Celano del 1724 e l'opera di Sigismondo del 1788-89 non esistono altre guide di Napoli. Dopo l'espulsione dei Gesuiti nel 1767 la chiesa rimase per un certo tempo chiusa.

13) F. BOLOGNA, *op. cit.*, data l'opera intorno al 1730-40. Per le riproduzioni cfr. fig. 203.

14) Un sicuro *terminus ante quem* per il dipinto è l'anno 1767, in cui i Gesuiti furono espulsi da Napoli. D'altra parte non può essere stato dipinto prima della costruzione della chiesa, il che — secondo il Sigismondo — avvenne intorno al 1730. Altre evidenze restringono la data della costruzione della chiesa al periodo seguente al 1724 e precedente il 1732 (cfr. nota 4).

15) Tela, cm. 68 x 50, inv. n. 234. Acquistata presso Emilia Fanelli Piccicelli il 17 agosto 1900. Le condizioni del dipinto sono mediocri. Piccoli tratti di colore sono caduti lungo i margini e verso il centro. Ci sono alcuni ritocchi. I blu si sono anneriti.

16) F. BOLOGNA, *op. cit.*, p. 268, scrive: "È la prima opera del S. entrata nelle collezioni statali napoletane... È un prodotto estremamente secco... tanto da non far escludere l'esecuzione di bottega", Per me il dipinto non è affatto "secco", ma la sua tonalità relativamente pallida al confronto con l'opera del Solimena dello stesso periodo è una delle caratteristiche che differenzia la pittura proto-rococò del De Mura da quella del vecchio maestro. Per altre citazioni del dipinto, attribuito sempre al Solimena, cfr. A. DE RINALDIS, *La Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli*, Catalogo, Napoli 1928, p. 313; R. CAUSA, *op. cit.*, p. 46, fig. 29; B. MOLAJOLI ed altri, *Notizie su Capodimonte*, Catalogo delle Gallerie, Napoli 1964, p. 59, fig. 96. Tutti gli scrittori alludono al dipinto come a una 'Madonna col Bambino con S. Filippo Neri' — errore assolutamente comprensibile poichè non ci sono attributi per l'identificazione.

17) F. BOLOGNA, *op. cit.*, pp. 260, 268. Per evitare confusione ho usato per le tele gli stessi titoli che esse hanno a Capodimonte, dove portano i numeri d'inventario 239 e 233.

18) *Ibidem*, p. 273, fig. 208.

19) *Ibidem*, p. 268, inv. 1117. Il Bologna discute l'interpretazione del soggetto ma non propone altre soluzioni.

20) *Ibidem*, p. 264, figg. 78-83.

21) Tela, cm. 345 x 215. La bibliografia di questo dipinto è la stessa citata nella nota 10 per il 'S. Ignazio davanti alla Madonna col Bambino'.

22) B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1743, III, p. 698; SIGISMONDO, *op. cit.*, II, 1788, p. 321. Il matrimonio reale ebbe luogo nel 1738. A. GRISERI,

Francesco De Mura fra le corti di Napoli, Madrid e Torino, in *Paragone*, XIII, fasc. 155, p. 30, dimostrò che i dipinti furono eseguiti in quest'epoca pubblicando i bozzetti per alcuni riquadri, firmati e datati 1738.

23) DE DOMINICI, *op. cit.*, p. 700 s.; GRISERI, *op. cit.*, pp. 22 ss.; V. VIALE ed altri, *Mostra del Barocco piemontese*, Torino 1963, II, pp. 37-38, 41-42, 89-91.

24) La condizione generale è ottima malgrado due spacchi sulla superficie, l'uno longitudinale lungo l'asse centrale, il quale disgraziatamente taglia il volto della Madonna, e l'altro in larghezza subito al di sotto della Vergine.

25) Tela, cm. 235 × 124, inv. n. 241. Proviene dal Pio Monte della Misericordia e figura nell'inventario del secolo XVIII Fischetti-Bardellini (cfr. nota 10) come "Macchia dell'Assunta di p. 4 1/2 × 10 dipinta nell'Annunziata sopra Pizzofalcone, d. 250", (CECI, *op. cit.*, p. 110). È stata acquistata presso il Pio Monte dalla Galleria Nazionale di Napoli nel 1907 (M. MORELLI, in *Boll. d'Arte*, IV, 1910, p. 294). Cfr. anche B. MOLAJOLI, *op. cit.*, p. 58.

26) Tela, cm. 168 × 124. Il dipinto fu venduto dalla signora A. Ashton a Londra presso Sotheby nel febbraio del 1950 e acquistata dai Colnaghi. Questi lo vendettero a Toronto nel marzo 1951. Ringrazio molto il dr. Boggs e il sig. Mc Faddin, rispettivamente vice-direttore e segretario della Art Gallery di Toronto, che mi hanno dato il permesso di riprodurre il dipinto; il sig. Roderic Thessiger della ditta Colnaghi che mi ha procurato le notizie relative alla provenienza; e tutti e tre per l'aiuto che mi hanno dato nelle ricerche relative alla bibliografia del dipinto: bibliografia che, a quanto pare, non esiste.

27) ACTON, *op. cit.*, p. 86. Che i segreti di Meissen, gelosamente custoditi, fossero portati a Capodimonte si spiega con il fatto che la moglie di Carlo, Maria Amalia, era la figlia del re Augusto di Sassonia.

28) Per quel che riguarda la posizione dei riquadri della volta, "sinistra", e "destra", si intendono per chi dia le spalle al portale principale. Ugualmente anche nella pianta del soffitto (fig. 25).

29) C. RIPA, *Iconologia*, Siena 1613, parte II, pp. 202-12, fig. a p. 212 (citato in seguito come: Ripa, 1613); e *Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa...*, edita da D. Raimondo di Sangro, Perugia 1765-67, III, pp. 66-70 (citato in seguito come RIPA-SANGRO).

30) SIGISMONDO, *op. cit.*, II, p. 321. Si ignora la data di nascita di Del Re. È morto nel 1762.

31) RIPA, 1613, parte II, p. 66 e ill.; RIPA-SANGRO, IV, p. 25 e ill.

32) RIPA, 1613, parte I, p. 81; RIPA-SANGRO, I, pp. 250-51, ill. a p. 250.

33) È vero che figure simili, compresa la 'Bontà', appaiono in S. Pietro, e che la maggior parte furono eseguite nel Seicento. Ma questa grande basilica era un'enciclopedia di allegorie religiose di ogni genere, mentre alla Nunziata si limitò la scelta a sei.

34) Per le "Virtù", dipinte dal Solimena nel 1689-90 sulla volta della sacrestia di S. Paolo Maggiore in Napoli cfr. F. BOLOGNA, *op. cit.*, p. 264, figg. 78-82.

35) L'inventario Fischetti-Bardellino del legato lasciato dal De Mura al Pio Monte (compilato prima del 1794, anno della morte del Fischetti - cfr. nota 10) porta la seguente annotazione: "159-162 - Quattro macchie di palmi 2 × 3, rappresentanti La Verità, l'Abbondanza, La Vigilanza e la Divina Sapienza, di chiaroscuro, d. 80", (CECI, *op. cit.*, p. 118). Queste quattro tele furono tra quelle acquistate presso il Pio Monte, nel 1907, dalla Galleria Nazionale di Napoli (MORELLI, *op. cit.*, p. 295) e sono chiaramente da identificare con le tele ora in deposito a Benevento, dove tre sono indicate semplicemente come "allegorie", e la quarta (la 'Giustizia') come "Melpomene". Con i medesimi titoli sono citate nella guida del T.C.I., *Campania*, Milano 1964, p. 260. Il De Rinaldis (*op. cit.*, p. 201), seguito dal Ceci (*op. cit.*, p. 46) nomina i quattro dipinti soltanto come "allegorie", ed erroneamente li identifica con gli affreschi del De Mura in S. Giuseppe dei Ruffi. Le quattro tele, in eccellenti condizioni,



FIG. 24 - NAPOLI, PIO MONTE DELLA MISERICORDIA F. DE MURA: BOZZETTO PER LA SACRA FAMIGLIA NELLA BOTTEGA DI S. GIUSEPPE (Fot. Parisio, Napoli)

misurano cm. 74 × 50, tranne la 'Giustizia' che è due centimetri più alta.

36) Le tele, di cm. 38 × 19,5, sono in buone condizioni, benché si siano un po' oscurate e piccoli tratti di colore siano caduti causa l'accartocciamento delle screpolature e le sgranaure.

Facevano parte del legato al Pio Monte, e come tali sono registrate nell'inventario Fischetti-Bardellino pubblicato dal Ceci (*op. cit.*, p. 114). Nel 1907 furono acquistate dalla Galleria Nazionale di Napoli (cfr. MORELLI, *op. cit.*, p. 295, il quale a p. 301 riproduce una che non fa parte del gruppo).

37) Il Sigismondo, nel 1788 (*op. cit.*, p. 304) fu il primo a citare l'affresco come del De Mura. Benché non dimenticato (cfr. ad es. CELANO-CHIARINI, *op. cit.*, IV, p. 558; C. LORENZETTI, *op. cit.*, p. 190; SCOTTO DI PAGLIARA, *op. cit.*, p. 14) prima d'allora non era stato riprodotto. A differenza degli affreschi della volta le sue condizioni non sono eccellenti poiché ha scrostature in basso, prodotte probabilmente dal passaggio di studenti e operai nelle gallerie del coro, ma i colori sono freschi e chiari.

38) Tela, cm. 98 × 57, in ottime condizioni. Il De Mura fece evidentemente alcune aggiunte per mutare un bozzetto alquanto sbilanciato in una composizione indipendente: estese gli alberi