

ROBERTO CARMINE LEARDI

NOVITÀ DOCUMENTARIE E QUALCHE PRECISAZIONE  
SU FRANCESCO DE MARIA (1623/26-1690),  
PITTORE «MOLTO CELEBRATO IN NAPOLI»<sup>1</sup>

L'esame delle scritture apodissarie dell'Archivio Storico Fondazione del Banco di Napoli ha restituito diversi pagamenti che<sup>2</sup>, sommati a quelli già editi, consentono di delineare meglio l'attività napoletana di Francesco de Maria (1623/26-1690), uno dei protagonisti della pittura del secondo cinquantennio del Seicento, nell'attesa di un lavoro sistematico<sup>3</sup>.

Il primo rinvenimento riguarda una delle opere più controverse, il *S. Gregorio Armeno circondato dagli angeli*, pala d'altare della cappella del santo titolare dell'eponima chiesa napoletana<sup>4</sup>. Per il medesimo luogo l'artista eseguì qualche anno prima il ciclo ad affresco della volta, unica traccia tangibile della sua copiosa attività di frescante andata completamente distrutta tra XVIII-XIX secolo. Nel novembre del 1655 la deputata della cappella, Isabella Acquaviva d'Aragona, incaricava Niccolò de Simone di realizzare la «gloria da farsi nel cielo della detta cappella con quattro

---

1 P. SARNELLI, *Guida de' forestieri*, Napoli, 1685, vol. I, p. 192.

2 Conformemente alle firme apposte dall'artista in alcune opere si è scelto di adottare la formula de Maria anziché quella più usata Di Maria. Colgo l'occasione per ringraziare Eduardo Nappi, senza il quale sarebbe stato arduo fronteggiare le difficoltà della ricerca documentaria, sempre prodigo di suggerimenti e generose segnalazioni.

3 Chi scrive è impegnato presso l'Università degli Studi di Salerno in una tesi dottorale dal titolo *Francesco de Maria (1623/1626-1690) e l'orientamento classicista nella pittura napoletana del secondo Seicento*, relatore prof. Mario Alberto Pavone.

4 Doc. 1-2

martirj del santo nelli angoli [...] con patto che per tutto il mese di luglio sia finita»<sup>5</sup>. La morte dell'artista, circoscrivibile al '55-'56, costrinse la monaca ad avvalersi di un altro «valent'huomo». Difficile stabilire se la scelta cadde immediatamente sul Nostro, forse soltanto in seguito al lodevole risultato raggiunto con il *Martirio di S. Lorenzo* dell'adiacente basilica di S. Lorenzo Maggiore, del 1656, a detta di Carlo Celano la prima opera che «fece vedere in publico»<sup>6</sup>. Nel 1658, a circa tre anni dalla scomparsa di De Simone, il Nostro s'impegnava a completare gli affreschi «ad imitazione e proporzione di quello principio fatto dal detto quondam Nicolò»<sup>7</sup>. Egli subentrò quando il programma iconografico e l'impaginazione della calotta erano già stati definiti dal fiammingo, che era riuscito ad ultimare soltanto la *Fustigazione a testa in giù di S. Gregorio*<sup>8</sup>, siglandola «N. D. Sim.e». I tempi di consegna di de Maria furono onorati, considerando il reclutamento nell'ottobre del '58 dell'indoratore della volta<sup>9</sup>. La cappella conobbe due interventi decorativi negli anni Trenta e Cinquanta<sup>10</sup>. Le ragioni di questa interruzione ventennale non sono state ancora individuate, sebbene le due campagne artistiche parrebbero subordinate alla promozione del culto del santo in vista della sua elezione a patrono di Napoli, avvenuta nel 1676, alla quale concorse la pubblicazione nel '30 della *Vita e miracoli di S. Gregorio* del teologo Domenico Gravina, commissionata dalla badessa Leonora Pignatelli e riedita nel '55 in forma ampliata dalla 'collega' Beatrice di Somma<sup>11</sup>. Oltre all'evidente concomitanza tra le imprese decorative e le edizioni del volume, tale ipotesi viene avvalorata dalla corrispondenza tra la *Vita* e l'iconografia delle pitture, entrambe incentrate sul martirio come «esortazione alla fede e alla virtù». Negli scomparti angolari della calotta trovarono posto quattro dei quattordici martiri di Gregorio l'Illuminatore ordinati dal pagano Tiridate III

---

5 A. DELFINO, *Documenti inediti tratti dall'Archivio Storico del Banco di Napoli*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano, 1986, p. 113, doc. 18.

6 C. CELANO, *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli, 1692, vol. II, p. 119-120.

7 A. PINTO, *Appendice documentaria. Notizie relative al Monastero di S. Gregorio Armeno. Parte A*, p. 631 (Reperibile solo online: [www.fondazionevalerio.org/SGA/AppendiceA.pdf](http://www.fondazionevalerio.org/SGA/AppendiceA.pdf)).

8 D. GRAVINA, *Vita e miracoli di S. Gregorio arcivescovo e primate d'Armenia del p.m.f. Domenico Gravina*, Napoli 1630 (1655), a cura di C. Vargas, Napoli, 1989, p. 64-65.

9 A. PINTO, *Appendice... op. cit.*, p. 636.

10 *Ibid.*, p. 11; 14.

11 D. GRAVINA, *Vita... op. cit.*, p. 8.

per convertirlo al «culto falso de' gli Dei favolosi»<sup>12</sup>. A de Maria spettano la *Crocifissione*, l'*Immersione nel calderone di piombo fuso* e il *Quarto martirio*, tutte siglate «Fra.vs D. Maria», mentre è possibile assegnargli unicamente su basi stilistiche la *Gloria di S. Gregorio* che riecheggia di soluzioni romane, relazionandosi con l'*Assunzione della Vergine* di Giovanni Lanfranco (1625-27, Roma, chiesa di S. Andrea della Valle) e con invenzioni cronologicamente più vicine, come l'*Apoteosi di S. Pietro* di Giovanni Angelo Canini<sup>13</sup>, senza però astenersi dall'abituale richiamo a Mattia Preti ravvisabile nella figura con la mitria vescovile, simile a quella con la tiara nell'*Apoteosi di S. Celestino V* (1657-59, Napoli, chiesa di S. Pietro a Maiella). Gli episodi semplificano invece in chiave narrativa le più auliche *Storie di S. Andrea* di Domenichino (1623-27, Roma, chiesa di S. Andrea della Valle), senza tralasciare le sue pitture napoletane: il torturatore di spalle nell'*Immersione* replica puntualmente l'aguzzino in primo piano nella *Decollazione di S. Gennaro* della cappella del Tesoro di S. Gennaro, del 1638-41 circa.

Dal ritrovamento di una coppia di documenti siamo informati che donna Isabella tra il '59 e il '60, ad un anno dalla conclusione degli affreschi, erogava a de Maria un acconto e un saldo per la suddetta pala. Essa, verosimilmente, sostituì un *S. Gregorio* «de' Fracanzani» danneggiato «dall'umido della calce» e per «render contente quelle nobili monache, a cui piaceva la positura del santo, [de Maria] lo figurò anch'egli in atto di dare la benedizione, e con due bellissimi angioi così nobilmente dipinti»<sup>14</sup>. A parte l'inesatta lettura iconografica di De Dominici, queste parole condussero in errore Gennaro Aspreno Galante quando scrisse che il Nostro si limitò a rinnovare «la tavola del Fracanzano, aggiungendovi due angioi»<sup>15</sup>. Questa interpretazione adulterata spinse gli studi novecenteschi a riferirla a Francesco Fracanzano<sup>16</sup>, almeno fino all'autorevole intervento di Roberto Longhi che vi riconobbe la mano di un «tipico ac-

---

12 P. ANANIAN, *Gregorio Illuminatore*, in *Bibliotheca Sanctorum. Enciclopedia dei Santi*, Roma, 1996, vol. VII, p. 180-190.

13 N. TURNER, *Two additions to the work of Giovanni Angelo Canini*, estratto da *The Burlington Magazine*, 1978, CXX, p. 668-671.

14 B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, 1742-1745, a cura di F. SRICCHIA SANTORO-A. ZEZZA, Napoli, 2009, vol. II, t. 1, p. 567-568.

15 G.A. GALANTE, *Guida Sacra della città di Napoli*, Napoli, 1872, p. 203.

16 A. DE RINALDIS, *La pittura del Seicento nell'Italia Meridionale*, Verona, 1929, p. 13.

cademico filobolognese: Francesco de Maria»<sup>17</sup>. La solennità monarchica del patriarca armeno, accentuata dall'ampio piviale e dall'abbondante panneggio, riesce ad amalgamare l'attitudine pretiana per i punti di vista abbassati con una solida monumentalità dal sapore emiliano. I volumi chiaroscurati delle figure in primo piano si contrappongono alla limpidezza della coppia angelica alle spalle della cattedra, assimilabile a modelli vaccariani come suggeriva già Sergio Ortolani<sup>18</sup>, anziché a suggestioni transalpine come riportato da Ciro Fiorillo<sup>19</sup>, ricalcando a mio avviso gli angeli del *Battesimo di Cristo* di Andrea Vaccaro (1640-50 ca., Cropani, chiesa di San Giovanni Battista).

La maestosità e il gioco del *sottoinsù* del *S. Gregorio Armeno* appaiono determinanti anche nel *S. Liborio* della basilica di S. Giorgio Maggiore<sup>20</sup>, generalmente identificato come S. Nicola di Bari, che è oggi possibile ascrivere al Nostro superando la proposta di Nicola Spinosa in favore di Nicola Vaccaro<sup>21</sup>, già scartata recentemente<sup>22</sup>. In attesa di un auspicabile restauro per arginare il mortificante stato di conservazione, sotto la coltre di sporco e vernici ossidate affiora l'effigie imperatoria dell'episcopo di *Le Mans*, accresciuta dall'impetuoso gesto benedicente, che conferma l'attitudine combinatoria di de Maria tra istanze classiciste ed elementi pretiani peculiare di questo frangente. Il dipinto, oggi ubicato in un ambiente secondario, in origine si trovava sull'altare di S. Liborio eretto nella basilica proprio nel 1664<sup>23</sup>, anno della commissione della pala ad opera di padre Giuseppe de Mendoza, forse priore della Congregazione dei Pii Operai presente fin dal 1617 nel suddetto complesso ai Mannesi.

Al di là delle committenze chiesastiche, nel primo lustro degli anni

---

17 R. LONGHI, *G.B. Spinelli e i naturalisti napoletani del Seicento*, estratto da *Paragone*, 1969, XX, 227, p. 49.

18 *La mostra della pittura napoletana dei secoli XVII, XVIII, XIX*, catalogo della mostra (Napoli, 1938), Napoli, 1938, p. 69.

19 C. FIORILLO, *Francesco di Maria (II)*, estratto da *Napoli nobilissima*, 1984, XXIII, p. 41-42.

20 L'attribuzione del dipinto a de Maria è stata formulata su basi stilistiche da Ciro Fiorillo: cfr. *ibid.*, p. 30.

21 Doc. 5

22 M. IZZO, *Nicola Vaccaro (1640-1709). Un artista a Napoli tra Barocco e Arcadia*, Todi, 2009, p. 248, cat. C4.

23 Soltanto Gennaro Aspreno Galante registra la presenza della tela nella basilica all'interno di una cappella «presso la porta a dritta» scambiandola per un *S. Nicola*. G.A. GALANTE, *Guida... op.cit.*, p. 248.

Sessanta prese avvio la feconda attività per i Carafa duchi di Maddaloni. Tra il '63 e '64 il Nostro veniva ingaggiato da Marzio III, VII duca di Maddaloni, per eseguire i ritratti della famiglia da collocare nella sala grande del loro palazzo allo Spirito Santo<sup>24</sup>, il principale luogo di rappresentanza e di autocelebrazione della dimora cittadina. Essi corrispondono verosimilmente a quei generici «undici quadri di ritratti di undici signori di Mad(dalo)ni che stanno intorno detta sala» citati in un inventario del palazzo del 1733<sup>25</sup>. L'anno successivo lo stesso Marzio III commissionava a de Maria un gruppo di opere, tutte irrintracciabili, consistenti in «nove copie piccole» e «otto grandi» di miracoli di S. Paolo; una «copia di un peregrino» e un «ritratto in grande di Suor Anna Felice sua sorella»<sup>26</sup>, monaca del convento domenicano di Santa Maria della Sapienza di Napoli. Ma già un triennio prima incassava da Antonia Roberta Caracciolo, madre del suddetto duca, 25 ducati per «dui quadri di diversi frutti»<sup>27</sup>. Quest'ultima notizia riveste un grande interesse, giacché costituisce la prima attestazione sulla produzione 'di genere'<sup>28</sup>, utile a rettificare quell'immagine di pittore chiesastico avallata troppo facilmente dalla critica. In realtà, esistevano già da tempo indizi sulla sua versatilità, come le due citazioni nell'inventario Orsini di un «ragazzo che scherza con un piccione» e un «garzone che suona il flauto»<sup>29</sup>. Il servizio per i duchi di Maddaloni non si limitò ai soli quadri, ma nel 1667 l'artista eseguì gli affreschi dello scalone maggiore del loro palazzo<sup>30</sup>. Il perduto ciclo è descritto da De Dominicis con la consueta prosa aneddotica<sup>31</sup>, ricordando «alcune favole» dipinte a

---

24 Doc. 3-4

25 G. LABROT, *Les collections de l'aristocratie napolitaine. Le couple centre/périphérie et son évolution, XVIIe - XVIIIe siècle*, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti (Roma, 19-21 settembre 1996), a cura di O. Bonfait-M. Hochmann, Roma, 2001, p. 266.

26 Doc. 6

27 L. ABETTI, *Palazzo Carafa di Maddaloni: le vicende costruttive*, in L. ABETTI, *Urbanistica, architettura e committenza a Napoli in età barocca*, Roma, 2012, p. 243, doc. 45.

28 A tutt'altra mano va riferito il *Suonatore di Putipù* (Cefalù, museo Mandralisca), attribuito a de Maria da Longhi e ripreso in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, ottobre 1984-aprile 1985), Napoli, 1984, vol. I, p. 257, cat. 2.70. Si tratta di un'opera desunta da Abraham Bloemaert. Cfr. *Dipinti della Collezione D'Errico*, a cura di S. ABITA, Napoli, 2002, p. 106-107.

29 G. RUBSAMEN, *The Orsini inventories*, Malibu, 1980, p. 98.

30 L. ABETTI, *Palazzo... op. cit.*, p. 199-271; p. 248, doc. 62.

31 Le pitture andarono perdute tra fine Settecento e il 1815, anno in cui Romanelli le indicava già «disfatte»: D. ROMANELLI, *Napoli antica e moderna*, Napoli, 1815, vol. I, p. 98.

concorrenza delle storie di «Plutone e Proserpina, di Orfeo ed Euridice, ed altri simili favolosi soggetti» di Micco Spadaro<sup>32</sup>. Le pitture demariane s'inserirono nel progetto architettonico della dimora urbana dei signori di Maddaloni guidato da Cosimo Fanzago tra il 1663-67, con l'implicazione di «diversi generi di dipintura»<sup>33</sup>. Gli affreschi demariani, circoscritti da quadrature di Giovan Battista Magni detto il Modanino<sup>34</sup>, esibivano un'iconografia mitologica funzionale all'esaltazione e al gusto dei Carafa, già committenti di svariati quadri mitici per l'arredo del palazzo<sup>35</sup>. Sembrerebbe dunque possibile ricondurre al buon esito delle suddette commissioni di quadri il coinvolgimento del Nostro nelle pitture del palazzo, senza scartare un'eventuale sponsorizzazione di Fanzago che aveva avuto modo di testare la sua qualità nel 1660 nella chiesa di S. Giuseppe delle Scalze a Pontecorvo<sup>36</sup>. A questo perduto ciclo potrebbero riferirsi due trascurati disegni attribuiti a de Maria: il primo espone un aulico *Nettuno* (Collezione privata), segnato in basso da un'iscrizione postuma a penna «Francesco de Maria ?» (Fig. 1)<sup>37</sup>, mentre il secondo un *Nettuno e Psiche* (San Francisco, Fine Arts Museums)<sup>38</sup>, contraddistinto da incalzanti suggestioni pretiane e farelliane nella principessa ammantata, benché l'articolazione del soggetto risulti ispirata ad un'acquaforte di Pietro Del Po a sua volta desunta dalla celeberrima *Sala di Psiche* di Giulio Romano a Mantova.

Le diverse imprese pubbliche e private dovettero presto assicurare a de Maria una certa notorietà anche fuori i confini cittadini. A riprova di quanto detto è l'inedito pagamento per un «quadro grande», costato ben 106 ducati, acquistato nel 1666 da Carlo Loffredo per conto del milanese Francesco Maria Annone<sup>39</sup>, vescovo teatino di Muro Lucano dal 1660 al 1674. L'assenza di ulteriori dettagli limita l'approfondimento di questa

---

32 B. DE DOMINICI, *Vite... op. cit.*, p. 565.

33 C. CELANO, *Notizie... op. cit.*, 1692, vol. III, p. 5.

34 L. ABETTI, *Palazzo... op. cit.*, p. 248, doc. 62.

35 *Ibid.*, p. 224.

36 E. NAPPI, *Le attività finanziarie e sociali di Gasparo de Roomer. Nuovi documenti inediti su Cosimo Fanzago*, estratto da *Ricerche sul '600 napoletano*. 2000, Napoli, 2001, p. 91, doc. 27.

37 SOTHEBY PARKE BERNET AND CO, *Old master drawings*, London, 1980, cat. 75.

38 Voce *Neptune (Study for a Fountain)* in *Fine Arts Museums Databases of San Francisco*.

39 Doc. 7

committenza, sebbene nella letteratura ecclesiastica il suddetto presule venga ricordato come promotore dell'ampliamento del palazzo episcopale di Muro e dell'erezione di un altare dedicato a S. Gaetano da Thiene nella cappella del Monte dei Morti<sup>40</sup>. Alla luce di questi elementi non sembrerebbe improbabile immaginare per il dipinto una destinazione di primo piano della diocesi lucana, come la cattedrale o il vescovado, considerando anche le dimensioni notevoli e l'elevato investimento finanziario.

Parallelamente a questo incremento lavorativo, alla fine degli anni Sessanta il Nostro incominciò a circondarsi di allievi che, a detta di De Dominicis, «de' molti niuno riuscì valentuomo»<sup>41</sup>. Uno di questi fu Pietro Manieri o Minieri, che compare con il maestro in un documento del 1669<sup>42</sup>, e che dovette affiancarlo per buona parte del decennio successivo<sup>43</sup>, per poi risultare iscritto alla Congregazione dei pittori napoletani<sup>44</sup>, alla cui mano non è possibile collegare alcuna opera. Nell'agosto del 1669 de Maria incassava 120 ducati, a fronte dei 180 previsti, per il «quadro del Santissimo all'altare di S. Giacomo del passato anno 1668»<sup>45</sup>. Una descrizione del dipinto, al momento disperso, fu recuperata da Gaetano Filangieri dalla *Cronistoria del Real Convento del Carmine Maggiore di Napoli*<sup>46</sup>. L'opera, effigiante «Cristo Gesù in aria col Santissimo Sacramento alle mani e al di sotto genuflesso in atto di adorarlo il giovane Re Cattolico Carlo II, vestito col manto reale», costituiva il fulcro di una grande macchina effimera, eretta dal convento del Carmine Maggiore innanzi la chiesa di S. Giacomo degli Spagnoli per la processione dell'Ottava del Corpus Domini. Nel riportare la notizia lo studioso omise un dettaglio non secondario, ovvero il rimpiego del «gran quadro» nell'Ottava del 1674, circostanza che dovette irrobustire la fama dell'artista essendo

---

40 V. D'AVINO, *Cenni storici sulle chiese arcivescovili, vescovili, e prelatizie (nullius) del Regno delle Due Sicilie*, Napoli, 1848, p. 120; L. MARTUSCELLI, *Numistrone Muro-Lucano*, Napoli, 1896, p. 274, 332, 339.

41 B. DE DOMINICI, *Vite... op. cit.*, p. 582.

42 V. RIZZO, *Documenti su Cavallino, Corenzio, De Matteis, Giordano*, in *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, a cura di R. PANE, Milano, 1984, p. 315.

43 Il suo nome è associato a quello di de Maria fino al 1674: Archivio Storico Banco di Napoli Fondazione [d'ora in poi A.S.B.N.], Banco San Giacomo, g. di c., 3 aprile 1674, m. 374.

44 F. STRAZZULLO, *La corporazione dei pittori napoletani*, Napoli, 1962, p. 27.

45 V. RIZZO, *Documenti su Cavallino... op. cit.*, p. 315.

46 G. FILANGIERI, *Documenti per la storia le arti e le industrie delle provincie napoletane*, Napoli, 1891, vol. III, p. 411.

l'apparato di quell'anno riuscito con «molta soddisfazione del pubblico»<sup>47</sup>. Un'altra descrizione dell'opera si reperisce nella *Notitia di quel che accorso in Napoli dall'anno 1667 al 1669* del carmelitano Andrea Rubino, grazie alla quale riusciamo ad apprezzare l'articolata iconografia del dipinto: «in mezzo poi della macchina standovi un grandioso arco, vedevasi in esso, co esquisita pittura espresso in tela il soprannominato Carlo secondo, quale prostrato avanti di Dio che sedeva sopra di lucida et gloriosa nubbe co un'hostia nelle mani, pareva li giurasse l'estirpatione, et estermínio dell'heresie, che in figura di varij mostri li stavano d'inanzi, et il mantener sempre illibata ne suoi Regni la Santa Fede, per il che gli fù appropriato quel motto, preso da Daniele al 3. Rex in eternum vive, che posto in un freggiato cartoccio, lo fecero spiccare nel luogo più alto della macchina [...]»<sup>48</sup>.

All'inizio degli anni Settanta, continuando ad assolvere commesse pubbliche, de Maria lavorava alacramente per il mercato privato, come dimostra la polizza di 200 ducati, a fronte dei 300 pattuiti, dei mercanti Prospero Parisani e Carlo Gianni per l'acquisto di due generici quadri<sup>49</sup>. All'inizio del '76 si recò a Roma dove il 20 gennaio conseguì all'Accademia di S. Luca l'ambito titolo di accademico<sup>50</sup>. Qualche mese più tardi veniva accolto come confratello alla Congregazione dei Virtuosi del Pantheon<sup>51</sup>. Dopo queste nomine non fece ritorno a Napoli, ma soggiornò nella capitale pontificia per buona parte dell'anno, forse per inserirsi nell'affollato mercato cittadino. Tuttavia, gli interessi in patria resero alquanto fugace questo soggiorno considerando che allo scadere dell'anno fece ritorno a Napoli per accordarsi con i minimi di S. Luigi di Palazzo per la pittura da eseguire nella cupola della loro chiesa<sup>52</sup>. Un dettagliato resoconto dell'incarico viene offerto da De Dominicis che, senza indugiare,

---

47 Biblioteca Nazionale di Napoli, *Cronistoria del Real Convento del Carmine Maggiore di Napoli*, c. 133r (ms. X, AA, 2).

48 Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, A. RUBINO, *Notitia di quel che accorso in Napoli dall'anno 1667 al 1669*, cc. 128-129 (ms. XXIII D 17).

49 Doc. 8

50 Per i soggiorni romani dell'artista si rinvia a L. LORIZZO, "Impossessarsi del nudo", *appunti per Francesco Di Maria disegnatore*, in *Le dessin napolitain*, a cura di F. SOLINAS - S. SCHÜTZE, Roma, 2006, p. 147-152.

51 V. TIBERIA, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta. Da Gregorio XV a Innocenzo XII*, Galatina 2005, p. 369.

52 Doc. 9

pone l'accento sul difficile rapporto del pittore con i religiosi a causa del suo lento *modus operandi* e sulla competizione con Luca Giordano che si sarebbe inasprita durante la decorazione della chiesa. Effettivamente il cantiere si prolungò più del dovuto, trovando una tardiva conclusione non prima del 1682<sup>53</sup>. Degli affreschi della calotta, abbattuta insieme alla chiesa al tempo della riconfigurazione ottocentesca di Largo di Palazzo, non possediamo alcuna notizia, fatta eccezione del componimento in versi di Andrea Perrucci che parrebbe alludere a una gloria paradisiaca. Nei pennacchi si trovava, a detta di De Dominici, «il buon ladrone, la Veronica, Longino con la lancia, e nel quarto un Angelo con i chiodi della Crocifissione del Signore»<sup>54</sup>, il tutto «accordando con Angioli, Puttini e Glorie con somma finitezza e pulizia». Un'iconografia, imperniata sul concetto dell'*Imitatio Christi* per mezzo della *Passio* particolarmente amato dai minimi, alquanto inconsueta se rapportata alle soluzioni più diffuse, non a caso la sua originalità veniva sottolineata dal biografo nella *Vita* belloriana di Giordano quando scriveva che de Maria «volle anche far gioucare la fantasia, con introdurvi negli angoli nuovi pensieri [...]. Onde per non dipingere Evangelisti o Virtù solite formarvisi»<sup>55</sup>. La presenza del buon Ladrone, ad esempio, potrebbe collegarsi all'ideale evangelico della conversione, asse portante della spiritualità paolotta. Per la definizione tematica, e forse anche formale, oltre ad eventuali indicazioni della committenza, è probabile che l'artista avesse attinto dalle recenti esperienze nell'Urbe, trasponendo in chiave pittorica il repertorio figurativo della celeberrima crociera berniniana di S. Pietro in Vaticano.

Il titolo accademico, prima, e l'elezione nel 1681 a prefetto della Congregazione dei pittori napoletani<sup>56</sup>, rafforzarono ancor di più il ruolo del Nostro sullo scenario partenopeo degli anni Ottanta. In questo frangente s'irrobustirono le committenze per i privati, soprattutto con l'aristocrazia d'oltremarina, con la quale aveva rapporti fin dal 1669<sup>57</sup>. Il suo principale estimatore fu John Cecil, V conte di Exeter, che tra l'83 e l'85

---

53 Doc. 10

54 Si accenna, invece, a «molti Angioli, che tengono in mano l'istrumenti della SS. Passione» in G.P. BELLORI, *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*, Pisa, 1821, vol. III, p. 25.

55 *Ibid.*, p. 24.

56 F. STRAZZULLO, *La corporazione dei pittori napoletani*, Napoli, 1962, p. 25.

57 G. PAGANO DE DIVITIIS, *I due Recco di Burghley House. Osservazioni sul collezionismo inglese e sul mercato delle opere d'arte nella Napoli del Seicento*, estratto da *Prospettive Settanta*, 1982, 3-4, p. 385-386, note 27-28.

acquistò ben dieci quadri per la sua Burghley House, nel Lincolnshire<sup>58</sup>. I documenti sinora rinvenuti svelano solo una parte dei soggetti<sup>59</sup> e vanno integrati con due pagamenti inediti del 1684 e 1685. Il primo riguarda una *Storia di Lot* e un *Ercole*, rispettivamente di palmi 4 x 5 e 7 x 8, mentre il secondo un *Apollo che suona la lira* e una *Diana*<sup>60</sup>, di palmi 5 x 7 ciascuno, identificabili con l'*Orfeo* e la *Diana* dell'inventario di Burghley House del 1688<sup>61</sup>.

Il recupero di un'altra polizza consente di ascrivere ai primi mesi del 1686 i *SS. Pietro e Paolo e lo Spirito Santo* di S. Maria di Monteverginella, una delle pale chiesastiche più lodate dalla letteratura, ascritta dalla critica al 1667-70<sup>62</sup>. Ubicata sull'altare del cappellone in *cornu epistolae* del *quondam* Pietro Vecchione, da qui la scelta di effigiare l'omonimo apostolo, la tela venne commissionata da Teresa e Vincenza Vecchione per adempiere alle volontà del padre Tommaso che nel suo testamento aveva ordinato un quadro «fino alla summa di ducati 120»<sup>63</sup>. L'opera suscitò l'ammirazione di De Dominicis solitamente severo nei confronti della pittura demariana, al punto da affermare che le «due figure sono dipinte con gran maniera, e con tal decorosa positura all'impiedi, che poche opere possono a queste compararsi in bontà, e maestria di pennello, dapoiché veramente meritano tutte le lodi che mai ponno darsi a una compiuta pittura»<sup>64</sup>. L'impianto solenne di questi statuari principi della Chiesa è contaminato da temperati accenti naturalistici di matrice guercinesca, filtrati tramite l'opera del cavalier calabrese, al quale si deve la postura, il gesto e la *gravitas* di Pietro<sup>65</sup>, raffrontabili con il suo simile nella *Ma-*

---

58 H. BRIGSTOCKE - J. SOMERVILLE, *Italian Paintings from Burghley House*, Alexandria, 1995, p. 160-162; 164; 167-168. Non vi è traccia del *Prometeo* menzionato in G. PAGANO DE DIVITIIS, *I due... op. cit.*, p. 383-384, nota 20.

59 G.B. D'ADDOSIO, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII*, Napoli, 1920, p. 80-81; G. PAGANO DE DIVITIIS, *I due... op. cit.*, p. 385-386, note 27-29; p. 392, nota 49.

60 Doc. 11-12

61 H. BRIGSTOCKE - J. SOMERVILLE, *Italian... op. cit.*, p. 160-162; 164; 167-168.

62 F. RODRIGUEZ, *La Chiesa di Monteverginella in Napoli*, Avellino, 1928, p. 18; *Civiltà... op. cit.*, p. 134.

63 Doc. 13

64 B. DE DOMINICI, *Vite... op. cit.*, p. 572-573.

65 La figura di Pietro viene ripresa da Giuseppe Castellano, pittore vicinissimo a de Maria e forse suo collaboratore, nella *Madonna col Bambino e santi*, firmata e datata 1719, della chiesa parrocchiale di S. Maria Assunta a Bagnara Valle (Benevento). Archivio Soprintendenza Caserta-Benevento (ASCE-BN), OA-I-209899-A-S81, riproduzione in b/n AFS8127948.

*donna col bambino e santi* (1682, Mdina, chiesa di S. Pietro). Il S. Paolo, dall'impostazione diagonale che si conclude con l'incrocio delle gambe e dall'espressione corruciata, è una citazione antiquaria del *Sileno con il piccolo Dioniso* di Lisippo, esemplare piuttosto famoso all'epoca che il Nostro poté osservare nell'Urbe o attraverso un'incisione/esercitazione grafica.

Ad un anno dalla pala di Monteverginella de Maria principiava i perduti affreschi del cappellone in *cornu evangelii* di S. Francesco di Paola dentro S. Luigi di Palazzo<sup>66</sup>, recensiti da De Dominici con dovizia di particolari, malgrado il piglio romanzesco. L'artista vi illustrò le *Storie del santo* con «studio tale di disegno, e di notonomia, che fu stupore il vedere il numero de' disegni ch'egli ne fece: basta il dire che per far la figura che tira il corpo morto del santo, la disegnò dodici volte, ed io solamente ne ho avuti cinque dell'accademie fatte di tale azione, e del santo ne fece poi infiniti, e tutti notomizzati con incredibil fatica; così di tutte l'altre figure fece i studi particolari»<sup>67</sup>.

Capitolo conclusivo dell'attività nota di de Maria sono i due quadroni di narrazione della chiesa napoletana di S. Maria di Monteoliveto, ordinati da Silvestro Chiocca, abate dal 1685 al 1689 circa. La commissione cade quindici anni dopo l'invio di un altro dipinto alla casa madre olivetana di Siena<sup>68</sup>; antefatto non trascurabile per il conferimento di questo nuovo lavoro, sebbene l'artista in questi anni fosse «molto celebrato in Napoli» e per giunta dimorava in un appartamento «à due entrati» adiacente al monastero<sup>69</sup>. Sconosciuto inspiegabilmente a De Dominici, benché cronologicamente più vicino, l'incarico viene affrontato con dovizia di particolari da Celano, all'interno dell'ampia recensione alla campagna di ammodernamento promossa da Chiocca. L'abate aveva «designato di collocare nel piano delle mura del coro quattro quadroni di mano del nostro già fù Francesco di Maria, e di già n'erano stati situati due (mutando pensiero) li fece toglier via, e, vi collocò i sepolcri del Brancaccio del vescovo d'Aversa, del Barattucci, e d'un altro»<sup>70</sup>. L'idea di intercalare fra

---

66 Doc. 14

67 B. DE DOMINICI, *Vite... op. cit.*, p. 570.

68 G. BRIZZI, *Iconografia dei Santi Bernardo Tolomei e Francesca Romana (secoli XV-XX)*, Cesena, 2009, p. 23, cat. 7; 29, cat. 36.

69 A.S.B.N., Banco della Pietà, g. di c., 1 luglio 1687, m. 876.

70 C. CELANO, *Notizie... op. cit.*, vol. III, p. 18-23.

le finestre del coro alcuni episodi della vita del Tolomei, iniziatore della *Congregatio Sanctae Mariae Montis Oliveti*, aveva la funzione di integrare, visivamente e concettualmente, il sovrastante ciclo con le *Storie di S. Benedetto in abito olivetano*, fondatore della *Regula* da cui ebbero origine gli olivetani. Come si evince da un'inedita polizza, de Maria percepì il 4 giugno 1689 un «final pagamento» per due quadri grandi già consegnati a quella data «di tutta bontà et perfettione»<sup>71</sup>. Essi, in un momento imprecisato, sicuramente entro il 1725<sup>72</sup>, migrarono nella cappella Tolomei-Porcinari. La mancata esecuzione dell'altra coppia, che non trova riscontro in sede documentaria, viene solitamente addebitata alla morte del pittore, responsabile a sua volta del ripensamento dell'abate. La *Resurrezione di un morto* e la *Comunione degli appestati di Siena* espongono due episodi fondamentali della santità del Tolomei al tempo della catastrofica pestilenza che nel 1348 flagellò la città toscana (Fig. 2). Se rapportate alle opere precedenti emerge un nuovo indirizzo, contrassegnato da forme plasticamente movimentate, quasi sovraccariche, esaltate da profondi addensamenti d'ombra che creano con la cromia forti sbattimenti chiaroscurali. Entrambi offrono una ricapitolazione delle principali esperienze classiciste del Seicento: a reminiscenze di Domenichino si giustappungono citazioni di Nicolas Poussin, interpretate con uno stile autonomo rivisitato su Antonio Gherardi e sul tenebrismo brandiano dell'ultimo Beinaschi. Nella *Comunione* (Fig. 2), infatti, la donna seminuda al suolo riproduce pedissequamente la stessa della poussinesca *Peste di Azoth* (1630-31, Parigi, Louvre), mentre la combinazione dei personaggi nel nucleo centrale riecheggia della *Comunione di S. Girolamo* di Zampieri (1614, Città del Vaticano, Musei Vaticani), a dispetto del maggiore dinamismo dovuto all'inclinazione delle figure in direzione dell'agonizzante. Le anatomie divengono sfoggio del buon disegno accademico, richiamando alla mente le parole di De Dominici sulla smania del Nostro a «fare apparire più visibile le vene, i nervi, ed i muscoli del corpo umano»<sup>73</sup>, e, contemporaneamente, documentano come la sua pittura rappresentò fino alla fine una concreta alternativa ideologica e lessicale al giordanismo. La teatralità di queste composizioni, accresciuta dall'impaginatura longitudinale e dai fondali architettonici-paesaggistici - memori

---

71 Doc. 15

72 D.A. PARRINO, *Nuova guida*, Napoli, 1725, p. 89.

73 B. DE DOMINICI, *Vite... op. cit.*, p. 576.

di soluzioni romane degli anni Trenta -, trova un rinforzo nella ricercata indagine espressiva dei personaggi che partecipano sbigottiti agli eventi miracolistici per mezzo di una gestualità sospesa, analogamente alle figure esagitatae del *Miracolo di S. Francesco Saverio* di Poussin (1641 ca., Parigi, Louvre). Il rinnovato interesse per l'illustre francese, al di là della frequentazione degli ambienti accademici, potrebbe addebitarsi all'arrivo a Napoli nel '83 di Pietro Del Po, famoso 'traduttore' di Poussin, con i figli Teresa e Giacomo<sup>74</sup>, tutti artisti simpatizzanti con la colonia francese stanziata nell'Urbe. La *Peste di Azoth* incontrò una discreta fortuna nella Napoli degli anni Ottanta, veicolata credibilmente da una stampa dello stesso Del Po *senior*. Echi, infatti, si rinvengono nell'*Intercessione di S. Antonino* nella peste del 1656 a Sorrento di Giacomo Del Po (1687, Sorrento, chiesa di S. Antonino)<sup>75</sup> e nella coeva *Comunione di S. Carlo Borromeo* di Raimondo De Dominicis (Marcianise, chiesa di S. Carlo Borromeo), dove citazioni dalla *Morte di S. Alessio* di Pietro da Cortona (Napoli, chiesa dei Girolamini) si sommano a quelle desunte dal quadro francese, come il dettaglio della donna al suolo.

---

74 M.B. GUERRIERI BORSOI, *Vita di Pietro Del Po*, in L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, a cura di A. MARABOTTINI, Perugia, 1992, p. 538, note 3, 6; 539, nota 21.

75 A. RUSSO, *Giacomo Del Po a Sorrento*, Sorrento, 2009, p. 82-95.

## APPENDICE DOCUMENTARIA

1. A.S.B.N., Banco del Salvatore, g. di c., 13 ottobre 1659, m. 81:

*A Donna Isabella Acquaviva ducati 20 e per lei à Francesco di Maria disse à Compimento di ducati 30 attesi l'altri d. 10 l'ha ricevuti contanti, e ducati 30 sono in conto del quatro fatto per la loro chiesa del glorioso San Ligorio al Monasterio di San Ligorio*

2. A.S.B.N., Banco del Salvatore, g. di c., 21 luglio 1660, m. 84:

*A Donna Isabella Acquaviva ducati 20 e per essa à Francesco di Maria disse per una fede di Credito che haveva in nostro banco, obligandosi detto Francesco ogni volta che si ritrovasse di restituirla, et detti li Paga per saldo di uno quatro di Santo Ligorio per servitio della loro chiesa [...]*

3. A.S.B.N., Banco della Pietà, g. di c., 24 agosto 1663, m. 538:

*Alla Duchessa di Madaluni ducati 40 a francesco de maria pittore disse pagarli come balia ut supra [Don Domenico Martio Paceco Carafa Duca di Madaluni], e sono a compimento della pittura che sta facendo nel salone del palazzo di Napoli del Duca suo figlio*

4. A.S.B.N., Banco della Pietà, g. di c., 16 maggio 1664, m. 544:

*Al Duca di Maddaloni ducati 100 e per lui à francesco de Maria Pittore disse così cioè ducati 40 a compimento di ducati 80 in conto delli Ritratti che sta facendo per la sala grande del loro palazzo di Napoli, atteso gli altri ducati 40 l'ha ricevuti per questo medesimo banco per l'istessa causa; et ducati 70 in conto delle copie che fa per loro d'alcuni quadri, che sono miracoli di San Paolo de Don Domenico Carafa loro fratello gogino. In piè di firma di Francesco de Maria*

5. A.S.B.N., Banco della Pietà, g. di c., 30 agosto 1664, m. 549:

*A Don Bernardino Belprato ducati 30 e per lui al Padre Don Giuseppe di Mendozza a compimento di ducati 50 atteso li altri sono stati pagati di suo ordine per il medesimo nostro banco a francesco di maria in conto del prezzo d'un quadro che hà da fare, e consignare di San Liborio, e detti ducati 50 sono in conto di ducati 100, che paga di Voto per l'elezione d'uno altare a detto San Liborio, che avrà da fare in San Giorgio Maggiore in maniera finito, che ve si possa Celebrare il sacreficio della Santa Messa, e per lui al suddetto francesco di maria in conto et compimento di ducati 48.2.10; atteso l'altri l'ha ricevuti per il medesimo nostro banco, e per lui a Carlo d'Aloisio per altrettanti.*

6. A.S.B.N., Banco della Pietà, g. di c., 5 ottobre 1665, m. 562:

*Al Duca di Madaloni ducati 94 et per lui a Francesco di maria Pittore disse a compimento di d. 144 che l'altri d. 60 l'ha ricevuti in contanti, disse sono tutti cioè ducati 45 per nove copie piccole a d. 5 l'una; ducati 56 per altre otto grande a ducati 7 l'una tutte di miracoli di San Paolo; ducati 3 per la copia d'un peregrino e ducati*

*50 per il ritratto in grande che ha fatto di Suor Anna Felice sua sorella, e con questo pagamento resta interamente soddisfatto. In piè con firma di detto Francesco*

7. A. S. B. N., Banco della Pietà, g. di c., 20 dicembre 1666, m. 573:

*A P. D. Carlo Loffredo ducati 15 et per lui a francesco di Maria a compimento di ducati 106 atteso li altri li ha ricevuti de contanti disse li paga in nome di Monsignor francesco Maria Annone vescovo di Muro per l'intiero prezzo di un quadro grande fatto dal detto francesco et venduto al detto Monsignor di Muro in piede in firma di Francesco di Maria*

8. A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, g. di c., 27 agosto 1671, m. 537, c. 81r:

*A Prospero Parisani e Carlo Gianni d. 200 e per lui a Francesco de Maria, a compimento di d. 300; gli altri d. 100 li ha ricevuti contanti; et sono per prezzo di due quadri*

9. A.S.B.N., Banco di San Giacomo, g. di c., 9 dicembre 1676, m. 392, c. 441r:

*Al Monasterio di Santo Luise d. 200 et per esso [...] a francesco de Maria pittore sono li medesi)mi promessoli pagare anticipatamente dalli P. di detto Monasterio incontro delli ducati 800 intiero prezzo della pittura doverà fare nella Cupola della Chiesa di detto Monasterio in conformità dell'Istrumento rogato per mano del suddetto notare al quale Però li pagassimo all'hora quando la soddisfazione di essi d. 200 sarà notata nella margine del detto Istrumento, et ne restassimo à fede d'esso notare empoli con firma in piè di detto Francesco di Maria [...]*

10. A.S.B.N., Banco di San Giacomo, g. di c., 19 dicembre 1682, m. 430, c. 685v:

*Al Monasterio di S. Luise di Palazzo d. 80, e per girata di fra Francesco della Regina à Francesco de Maria à compimento di d. 700 e sono in conto di quello sel'è promesso per la pittura fatta nella loro cupula di San Luiggi, e facienda nell'Angioli d'essa conforme del detto Francesco Maria*

11. A.S.B.N., Banco A. G. P., bancale, 9-11 ottobre 1684, m. 4352

*Pagati al Signor Francesco di Maria d. 200 quali se li pagano per l'intiero prezzo di Due quadri uno di palmi 4 e 5 del Istoria di Lotter et l'atro di palmi 7 e 8 di Ercole quale due quadri li abbiamo ricevuti noi in nostro potere per mandarli all'Illustrissimo Signor Conte d'Exter stante il suddetto pagamento delli suddetti d. 200 li pagano in nome e parte del suddetto Illustrissimo Signor Conte stante detti due quadri furono fatti per esso fare dal suddetto a Signor Francesco. Napoli, 30 settembre 1684, Giorgio Davies e Giò Bernardiston*

12. A.S.B.N., Banco A. G. P., bancale, 24 marzo 1685, m. 4418:

*Pagati al Signor Francesco de Maria d. 200, quali li paghiamo in nome dell'Eccellentissimo Signor Conte d'Exter, e sono per l'Intiero prezzo di due quadri di palmi 5, e 7, che detto Signor Francesco ha fatti, e consignati per detto Signor Conte per d. 100 l'uno così d'accordo frà loro, uno d'essi d'Apollo, che suona la lira, et l'altro de Diana. Napoli, 24 de Marzo 1685*

13. A.S.B.N., Banco della Pietà, g. di c., 1 luglio 1686, m. 858:

*A Donna Teresa e Donna Vincenza Vecchione d. 45 e per loro a francescoco di Maria Pittore detti sono a compimento di d. 90 atteso che l'altri d. 45 per detto l'ha ricevuti nel modo seguente: d. 15 per Banco di S. Giacomo con fede di credito in testa di D. Teresa Vecchione; gli altri d. 15 detto francesco di maria l'ha ricevuti contanti, et altri d. 15 detto Francesco l'ha ricevuti per il Banco San Giacomo; e detti d. 90 sono per l'intero prezzo di un quatro con l'effigie di San Pietro e San Paulo apostoli dipinto dal detto francesco; quale quatro hà servito per l'altare del quondam Pietro Vecchione, eretto dentro la Venerabile chiesa di Santa Maria di Montevergine di Napoli de P. Benedettini, quale quatro è stato da detto Francesco Già consignato, e della bontà, et qualità di quanto restano ben soddisfatte, dichiarando che il quadro predetto, è stato da loro fatto fare in rispetto della volontà de quondam Tommase Vecchione, lo quale nel suo testamento la suo ordinato che si fusse fatto il quadro predetto [...] e il quondam Tommase ordinò che per il quadro predetto si fusse speso fino alla summa di d. 120; ad ogni modo li restanti d. 30 sono stati da loro spesi in una riggiolata fatta fare nella detta Cappella, in quattro candelieri di legnò dipinti torchini et indorati con quattro Giarre della medesimo maniera co fiori di seta, una carta de' Gloria co un imprincipio uno Crocifisso similmente di legnò, una bacchetta di legnò indorata avanti del antealtare et uno filetto di legnò indorato attorno del detto quadro, et per lui à Pietro di Maria per altrettanti*

14. A.S.B.N., Banco di San Giacomo, g. di c., 15 dicembre 1687, m. 458, c. 694v:

*Al Monasterio di Santo Luise di Palazzo d. 30 e per esso con polizza di Fra Tomase Sansone procuratore à Francesco de Maria e sono in conto di quello stà convenuto col Monasterio di Santo Luise di Palazzo per causa della Pittura che stà facendo nella Cappella di San Francesco di Paola; Per esso esso à Pietro de Maria per altrettanti*

15. A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, g. di c., 4 giugno 1689, m. 688, c. 771r:

*A Don Evangelista Fulgori d. 224 e per lui all francesco de Maria e sono a compimento di d. 450 atteso gli altri sono cioè d. 76 che detto Francesco doveva nel passato anno 1688 coll Nicola Pironti per lo peggione della sua casa dove al presente habita detto francesco altri d. 88 similmente per lo peggione maturato a maggio de Corrente anno e Maturando per tutto l'4 ottobre Prossimo venturo con due partite di d. 164 sono state girate da detto Don Nicola al Venerabile Monasterio di Monteoliveto in conto di Cenzo che li deve consegnare dall'altri pagamenti fatti da detto Don Nicola col detto Monasterio et altri d. 62 per detto compimento francesco l'have ricevuti contanti; questi d. 450 sono per l'intero prezzo e finial pagamento di due quadri grandi affigiati da detto Francesco con alcuni miracoli del Beato Bernardo ... Consignati al Venerabile Monasterio di Monteoliveto di tutta bontà e perfettione restando sodisfatto così detto Venerabile Monasterio come detto Francesco. E per esso a Pietro de Maria per altritanti.*



Fig. 1.  
Francesco de Maria,  
attr., Nettuno,  
Collezione privata



Fig. 2. Francesco de Maria, *Comunione degli appestati di Siena*, 1689, Napoli, chiesa di Santa Maria di Monteoliveto, cappella Porcinari-Tolomei