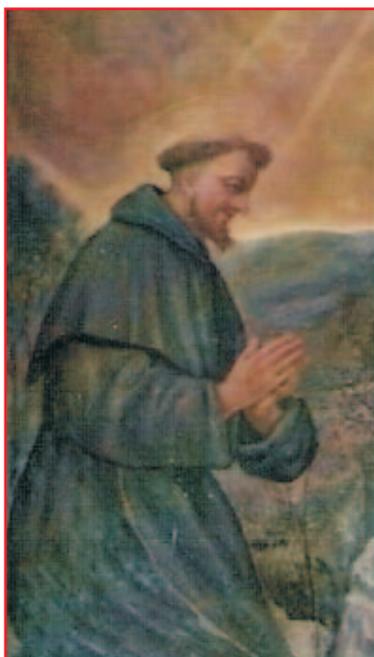


Michela Ramadori

Iconografia francescana nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Pietrasecca di Carsoli

Dipinti di: seguaci dei Carracci, Giuseppe Guadagnoli, seguace di Francesco Solimena e Paolo de Matteis, bottega di Francesco Trevisani, seguace dei Sarnelli e di Caspar David Friedrich



Associazione Culturale
LUMEN (onlus)

I QUADERNI DI LUMEN

1. **G. J. Pfeiffer e T. Ashby**, *Carsioli. Una descrizione del sito e dei resti romani, con note storiche ed una bibliografia*. Versione italiana dall'inglese a cura di F. Amici e A. Cialesi. Pietrasecca di Carsoli 1994. In 4°, illustr., pp. 36.
2. *Pia dei Tolomei a Pietrasecca*. Testo dal canto di **Giuseppe Lucantoni**. Pietrasecca di Carsoli 1997. In 4°, pp. 18.
3. **A. Zazza**, *Notizie di Carsoli*. Dal ms. C/86/1924 dell'Archivio della Diocesi dei Marsi; a cura di: M. Sciò, F. Amici, G. Alessandri, Pietrasecca di Carsoli 1998. In 4°, illustr., pp. 44.
4. **B. Sebastiani**, *Memorie principali della terra di Roviano* (ms. dei primi decenni dell'Ottocento), a cura di M. Sciò. Pietrasecca di Carsoli 2001. In 8°, illustr., pp. 141.
5. **A. Battisti**, *Piccolo dizionario dialettale di Pietrasecca*. Pietrasecca di Carsoli 2001. In 8°, pp. 38.
6. **D. Guidi**, *Topografia medica del comune di Arsoli*. Da un ms. inedito di metà XIX secolo; a cura di G. Alessandri. Pietrasecca di Carsoli 2002. In 8°, illustr., pp. 20.
7. **L. Verzulli**, *Le iscrizioni di Riofreddo*. Pietrasecca di Carsoli 2002. In 8°, illustr., pp. 48.
8. **T. Flamini**, *Fortunia, il corpo di una santa a Poggio Cinolfo (AQ)*. Pietrasecca di Carsoli 2003. In 8°, illustr., pp. 22.
9. *Il catasto del gentileSCO di Oricola (sec. XVIII)*, a cura di **G. Alessandri**. Pietrasecca di Carsoli 2003. In 8° illustr., pp. 68.
10. **S. MaialeTTi** (a cura di), *I banni del governatore baronale di Collalto Sabino (1589)*. Pietrasecca di Carsoli, 2004. In 8°, illustr., pp.24.
11. **M. Basilici** (a cura di), *Dai frammenti una cronaca. San Silvestro, Pereto (L'Aquila)*. Pietrasecca di Carsoli, 2004. In 8°, illustr., pp. 56.
12. *Don Enrico. Il cammino di un uomo*. Pietrasecca di Carsoli 2004. In 8°, illustr., pp. 76.
13. **L. Branciani**, *Guglielmo Capisacchi ed il suo "Chronicon del sacro monastero di Subiaco (a. 1573)"*. Pietrasecca di Carsoli 2004. In 8°, illustr., pp. 27.
14. **M. Sciò**, *Livio Mariani. Note bibliografiche*. Pietrasecca di Carsoli 2005. In 8°, illustr., pp. 36.
15. **Anonimo**, *Vita di padre Andrea da Rocca di Botte (1585-1651)*; a cura di S. MaialeTTi. Pietrasecca di Carsoli 2005. In 8°, illustr., pp. VII+29.
16. **M. Basilici** (a cura di), *Dai frammenti una cronaca. Gian Gabriello Maccafani*. Pietrasecca di Carsoli 2005. In 8°, illustr., pp. III+24.
17. **M. Basilici** (a cura di), *Dai frammenti di una cronaca. Santa Maria dei Bisognosi. Pereto-Rocca di Botte (L'Aquila). Le fonti*. Pietrasecca di Carsoli 2005. In 8°, illustr., pp. XI+33.
18. **M. Meuti**, *Le parole di Pereto. Piccola raccolta di vocaboli dialettali*. Pietrasecca di Carsoli 2006. In 8°, pp. 51.
19. **M. Basilici e S. Ventura**, *Pereto: statue e statuette*. Pietrasecca di Carsoli 2007. In 8°, illustr., pp. 44.
20. **M. Basilici**, *La famiglia Vendettini*. Pietrasecca di Carsoli 2007; In 8°, illustr., pp.72.
21. **M. Basilici**, *Pereto le processioni*. Pietrasecca di Carsoli 2007. In 8°, illustr., pp. 50.
22. **M. Basilici**, *Pereto: il castello*. Pietrasecca di Carsoli 2007. In 8°, illustr., pp.60.
23. **d. F. Amici**, *Livio Laurenti. Una vita per la scuola*. Pietrasecca di Carsoli 2007. In 8°, illustr., pp. 84.
24. **A. Bernardini** (a cura di), *Il catasto di Pietrasecca del 1749*. Pietrasecca di Carsoli 2007. In 8°, illustr., pp. 138.
25. **C. De Leoni**, *Colle Sant'Angelo di Carsoli. Un complesso monumentale da riscoprire e tutelare per le generazioni future*. Pietrasecca di Carsoli 2008. In 8°, illustr. pp. 58.
26. **F. Malatesta**, *Ju ponte*. Pietrasecca di Carsoli. In 8°, illustr. pp. 147.
27. **Comune Pereto; Lumen; UPTE Piana del Cavaliere**, *Pereto (L'Aquila)*. Pietrasecca di Carsoli 2008. In 8°, illustr., pp. 32.

Michela Ramadori

Iconografia francescana nella chiesa di
Santa Maria delle Grazie
a Pietrasecca di Carsoli

Dipinti di: seguaci dei Carracci, Giuseppe Guadagnoli, seguace di Francesco Solimena e Paolo de Matteis, bottega di Francesco Trevisani, seguace dei Sarnelli e di Caspar David Friedrich



Associazione Culturale
LUMEN (onlus)

Collana *i Quaderni di Lumen*, n. 52

Stampa a cura dall'Associazione Culturale LUMEN (onlus)

v. Lupa 10 - 67061 Pietrasecca di Carsoli (AQ)

e-mail: lumen_onlus@virgilio.it

Codice Fiscale: 90021020665

Pietrasecca di Carsoli, febbraio 2012

Composizione: M. Sciò

Indice

Introduzione	5
1. Pietrasecca ed il Francescanesimo	7
1.1 La posizione della chiesa e del paese	7
1.2 L'Ordine francescano nella Marsica	11
2. La produzione pittorica del XVII secolo	15
2.1 Il contesto storico secentesco	15
2.1.1 L'ancien régime nel Regno di Napoli	15
2.1.2 Roma all'inizio del '600	16
2.1.3 Il terremoto di L'Aquila (1646)	18
2.1.4 Le rivolte a Napoli (1647-1648)	19
2.1.5 La peste (1656)	19
2.1.6 La sommossa carseolana (1686) e la fine di Giovan Festa (1690)	21
2.2 L'iconografia	22
2.2.1 La Madonna del Suffragio delle Anime del Purgatorio: tra l'Assunta e l'Immacolata	22
2.2.2 San Rocco, il santo celebrato con solennità dai Francescani	26
2.3 Lo stile	29
2.3.1 La <i>Madonna del Suffragio delle Anime del Purgatorio</i> dei seguaci dei Carracci	29
2.3.2 Il <i>San Rocco</i> di Giuseppe Guadagnoli	35
3. La produzione pittorica del XVIII secolo	42
3.1 Il contesto storico settecentesco	42
3.1.1 La crescita della Marsica	42
3.1.2 Terremoti e guerre di successione	42
3.1.3 L'Illuminismo	44
3.1.4 L'arrivo dei Francesi a Roma e a Napoli	46
3.1.5 I Francesi nella Marsica	47
3.2 L'iconografia	49
3.2.1 La Madonna del Rosario in chiave francescana e domenicana	49
3.2.2 Il Transito di San Giuseppe, protettore delle Anime purganti	54
3.3 Lo stile	61
3.3.1 La <i>Madonna del Rosario</i> di un seguace di Francesco Solimena e Paolo de Matteis	61
3.3.2 Il <i>Transito di San Giuseppe</i> della bottega di Francesco Trevisani	70

4. La produzione pittorica del XIX secolo	76
4.1 Il contesto storico della prima metà dell'Ottocento	76
4.1.1 Napoleone ed il Regno d'Italia	76
4.1.2 La crisi (1815-1817)	78
4.1.3 La restaurazione borbonica	79
4.1.4 Il Congresso di Lubiana (1821) e la politica borbonica	80
4.1.5 Il colera (1837)	82
4.1.6 La Costituzione del 1848	83
4.1.7 Il colera (1854-1855)	84
4.1.8 La fine del regno borbonico e la proclamazione del Regno d'Italia (1861)	85
4.2 L'iconografia	86
4.2.1 San Francesco in adorazione del Bambino con Santo Stefano: una iconografia semplice e immediata	86
4.3 Lo stile	87
4.3.1 Il <i>San Francesco in adorazione del Bambino con Santo Stefano</i> di un seguace dei Sarnelli e di Caspar David Friedrich	87
5. Dipinti di iconografia francescana dal XVII al XIX secolo	93
5.1 I programmi iconografici di Pietrasecca	93
5.2 Le variazioni di influenza stilistica	94
6. I dipinti	96
6.1 <i>Madonna del Suffragio delle Anime del Purgatorio</i>	96
6.2 <i>San Rocco</i>	99
6.3 <i>Madonna del Rosario</i>	101
6.4 <i>Transito di San Giuseppe</i>	104
6.5 <i>San Francesco in adorazione del Bambino con Santo Stefano</i>	106
Bibliografia	108
Fonti d'archivio	108
Fonti	108
Studi	111
Altri testi	115
Sitografia	115

Introduzione

Ho scelto come argomento di ricerca i dipinti di iconografia francescana della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Pietrasecca di Carsoli (realizzati nei secoli XVII, XVIII e XIX) spinta da curiosità suscitatami nel rilevarne delle iconografie e degli stili diversi rispetto ai dipinti nelle chiese dei luoghi circostanti, realizzati negli stessi periodi.

Avendo constatato, al meglio delle mie possibilità conoscitive, che non esistevano studi in proposito, ho realizzato un articolo sul dipinto raffigurante la *Madonna del Suffragio delle Anime del Purgatorio* (dicembre 2010) e, successivamente, ho ritenuto necessario considerare gli altri dipinti presenti nella chiesa che presentavano un filo conduttore nei programmi iconografici, estendendo, nel contempo, lo sguardo sull'ambiente e sugli artisti che vi hanno operato.

Ho svolto le ricerche bibliografiche presso la Biblioteca nazionale centrale di Roma, la Biblioteca WWF Italia Pier Lorenzo Florio di Roma, la Biblioteca Federico Chabod Dipartimento Storia Moderna e Contemporanea Università degli Studi di Roma "La Sapienza", l'Emeroteca Sistema Bibliotecario di Brindisi e la biblioteca Googlebook.

Il materiale fotografico pubblicato nel presente volume è di Federico Ramadori (foto copertina e paragrafi: 6.1, 6.3, 6.4, 6.5) e mio (foto paragrafo 6.2).

In questo lavoro ho delineato, in un primo capitolo, il contesto geografico in cui si colloca Pietrasecca ed i suoi rapporti con l'Ordine francescano.

Nel secondo capitolo ho illustrato il contesto politico e culturale durante il quale sono stati realizzati i dipinti del XVII secolo, in cui l'ancien régime nel Regno di Napoli vede lo scoppio di una serie di rivolte, si diffonde la grande epidemia di peste del 1659 e, verso la conclusione del secolo, si verifica la sommossa carseolana. Ho, inoltre, fornito analisi iconografiche e stilistiche della *Madonna del Suffragio delle Anime del Purgatorio* e del *San Rocco* di Pietrasecca.

Nel terzo capitolo ho tracciato il contesto durante il quale sono stati realizzati i dipinti del XVIII secolo che ha visto la crescita della Marsica ed i rivolgimenti politici dovuti alla discesa dei Francesi, preceduti dalla diffusione nella Penisola dell'Illuminismo. Ho, quindi, illustrato l'iconografia e lo stile della *Madonna del Rosario* e del *Transito di San Giuseppe* di Pietrasecca.

Nel quarto capitolo ho rappresentato il contesto storico della prima metà del XIX secolo, travagliato da crisi, battaglie ed epidemie (come quella di colera del 1854-1855), fino alla fine del regno borbonico ed alla proclamazione del Regno d'Italia (1861). Ho, inoltre, fornito analisi iconografica e stilistica del *San Francesco in adorazione del Bambino con Santo Stefano* di Pietrasecca.

Nel quinto capitolo ho evidenziato i legami iconografici emersi nel presente studio, tracciandone le variazioni e rilevando i mutamenti stilistici dei dipinti di iconografia francescana presenti nella chiesa di Santa Maria delle Grazie di Pietrasecca di Carsoli, realizzati dal XVII al XIX secolo.

Nel sesto capitolo ho realizzato le schede dei dipinti analizzati, corredate da sintetiche descrizioni, analisi, dimensioni delle opere, loro supporto e tecnica esecutiva, stato conservativo e fotografie.

In questo lavoro, per la prima volta, ho datato, attribuito ed individuato le influenze stilistiche degli artisti che hanno realizzato la *Madonna del Rosario*, il *Transito di San Giuseppe* ed il *San Francesco in adorazione del Bambino con Santo Stefano*.

Ho ricostruito il percorso formativo e le influenze stilistiche di Giuseppe Guadagnoli, attraverso lo studio del suo *San Rocco*.

Ho, inoltre, individuato la ricorrenza della tematica francescana nei dipinti della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Pietrasecca, analizzati nella presente pubblicazione.

Ringrazio Claudio De Leoni per la sua gentile disponibilità.

1. PIETRASECCA ED IL FRANCESCANESIMO

1.1 La posizione della chiesa e del paese

La chiesa a navata unica di Santa Maria delle Grazie di Pietrasecca di Carsoli¹, risultava già documentata dalla bolla di Papa Clemente III (1187-1191), il quale la nominava: «In Petrasicca S. Ioannis, Sanctae Mariae... in Petrasicca ab ecclesia Sanctae Mariae grani cuppas viginti duo»². Nel tardo Quattrocento era seguito un rifacimento che aveva compreso la realizzazione degli affreschi absidali, i cui lacerti sono ancor oggi visibili.

La chiesa è circondata dal centro abitato di Pietrasecca (oggi frazione di Carsoli), posto a 908 metri sul livello del mare, su un dirupo roccioso sporgente sulla valle Marino, in prossimità dello svincolo della via Valeria che, attraverso il valico di Monte Bove, immette direttamente a Tagliacozzo ed apre sul Fucino. Il centro storico si è formato nel Medioevo con la fusione delle popolazioni della valle e degli abitanti di Luppa, di cui si possono vedere ancora dei ruderi.

Gori, a proposito di Pietrasecca, segnala che «Se i tempi corrono asciutti, specialmente nell'estate, io consiglio al pittore, al poeta ed all'istorico di condursi per la vallata al nord-ovest di Carsoli lasciata a sin. la via del Tufo. Non molto dopo traversato un fosso, egli si troverà a vista di Pietrasecca situata sopra uno scabro e repente dirupo, ne' cui fianchi si vede aperto e scarpellato un largo sentiero, mentre prorompe dalle radici e dal seno di una grotta un torrente che si dice provenire dal bacino di Valdemare»³.

Le notizie sui signori che detengono il potere a Pietrasecca sono all'apparenza divergenti.

Nel 1769, infatti, Leognano, nel testo dedicato alla storia del Regno di Napoli, specificando che la regione del Sannio corrisponde alle terre occupate da Marsi ed Equicoli, quindi sotto il ducato di Tagliacozzo, afferma che nel ducato si trovano numerose terre, comprese «Oricola, Rocca di Botte, Collesecato, Castel-Manardo, Teraco, Spidino, Cerchio, Colli, Pietra-Venola, Cappadocia, Rocca di Cerro, Alto s. Maria o Poggitello, Castel-Vecchio, Scanzano, s. Donato, Poggio Filippo, Castel-Palea, Marano, Scurcola, Colle di Luppa, Colle, Barocchio, Pereto o Picceto, Alba de' Marsi, Cappella, Tara-

¹ Per le notizie su Pietrasecca di Carsoli: Renzo Mancini, *Viaggiare negli Abruzzi*, vol. I La via Valeria. Il Carseolano e i Piani Palentini, Textus, L'Aquila 2003, p. 128

² Bolla di Papa Clemente III (1187-1191), in Renzo Mancini, *Viaggiare...*, *op. cit.*, pp. 128-129

³ Fabio Gori, *Da Roma a Tivoli e Subiaco, alla grotta di Collepardo, alle valli dell'Amsanto ed al lago Fucino, nuova guida storica, artistica, geologica ed antiquaria di Fabio Gori*, parte quarta, in «Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti», Tomo CLXXXII della nuova serie XXXVII marzo e aprile 1863, Roma, Tipografia delle Belle arti 1864, pp. 83-167, p. 144

sco, Patocchio, s. Natolia, Corvaio, Magliano, Succe, Avezzano, Canestro, Meta, Civita d'Antino, Civitella, Castel di Carlo, Castello in fiume, Cese, Rocca di sopra, Girguto, Rocca Randisio, Poggio s. Giovanni, Radicaria, Torre di Taglia, Capradosso, Lugo e la baronia di Carsoli»⁴. Quindi, Leognano non segnala Pietrasecca ma Colle di Luppa. Considerando che il centro storico di Pietrasecca si è formato nel Medioevo con la fusione delle popolazioni della valle e degli abitanti di Luppa, potrebbe far giungere alla conclusione che Pietrasecca e Colle di Luppa indichino la stessa cosa.

A sostegno di tale ipotesi, nel 1804, Giustiniani segnala nella diocesi dei Marsi «Aielli, Albe, Antrosano, Aschi, Bisegna, Cellano, Cerchio, Colle-Armele, Capistrello, Carsoli, Collelungo, Corcumello, Cese, Cappadocia, Cappelle, Carreto, Castellaffiume, Castelvechio, Castelnuovo, Colli, Forme, Galto, Gioje, Lecce, Luco, Magliano, Marano, Massasuperiore, Massainferiore, Opi, Ortona, Ortucchio, Ovindoli, Oricola, Pagliara, Paterno, Pereto, Pescina, Petrella, Pesco-Asseroli, Pietrasecca, Poggiocinolfo, Poggiofilippo, Poggitello, Rocabotte, Rocca di cerro, Rovere, Sambenedetto, Sandonato, Sangiovanni di Tagliacozzo, Santa Jona, Santamaria di Tagliacozzo, Sanpelino, Sanpotito, Sansebastiano, Santostefano di Tagliacozzo, Scanzano, Scurcola, Sorbo, Sperone, Tagliacozzo, Trasacco, Tremonti, Tubione, Tufo, Venere, Verecchia, Villa Romana, Villa Sabinese, Villa Sansebastiano, Villa Vallelonga.»⁵. Giustiniani, quindi, segnalando Pietrasecca, non menziona Colle di Luppa.

Nel 1851, invece, Moroni indica sotto il dominio degli Orsini la contea di Tagliacozzo contenente le seguenti terre «Oricola, Rocca di Botte, Collesecato, Castel-Manaredo, Teraco, Spidino, Cerchio, Colli, Pietra-Venola, Cappadocia, Rocca di Cerro, Alto s. Maria o Poggitello, Castel Vecchio, Scanzano, s. Donato, Poggio-Filippo, Castel-Palea, Marano, Scurcola, Colle di Luppa, Colle, Barocchio, Pereto o Picceto, Alba de' Marsi, Cappella, Tarasco, Patocchio, s. Natolia, Corvaio (patria dell'antipapa Nicolò V.), Magliano, Succe, Avezzano, Canestro, Meta, Civita d'Antino, Civitella, Castel di Carlo, Castello in fiume, Cese, Rocca di sopra, Girguto, Rocca Randisio, Poggio s. Giovanni, Radicaria, Torre di Taglia, Capradosso, Lugo e

⁴ Gio. Giacomo Leognano, Marcantonio Piganello e Timaco, *Della guerra di Campagna di Roma e del Regno di Napoli nel pontificato di Paolo IV. Ragionamento secondo*, in «Raccolta di tutti i più rinomati Scrittori dell'istoria generale del Regno di Napoli Principiando dal tempo che queste Province hanno preso forma di Regno», tomo settimo, Stamperia di Giovanni Gravier, Napoli 1769, pp. 45-162, p. 162

⁵ Lorenzo Giustiniani, *Dizionario geografico-ragionato del Regno di Napoli di Lorenzo Giustiniani a sua Maestà Ferdinando IV re delle Due Sicilie*, tomo VII, senza editore, Napoli 1804, p. 156

la baronia di Carsoli»⁶. Moroni, quindi, a differenza di Giustiniani, non menziona Pietrasecca ma segnala nuovamente Colle di Luppa. Nel 1864, Gori⁷ che non nomina Pietrasecca, accenna ai ruderi del castello di Uppa o Luppa, donato dal re Ferdinando [Ferdinando II di Aragona detto il Cattolico (Sos, 10 marzo 1452-Madrigalejo, 23 gennaio 1516)⁸] nel 1469 a Giovanni Andrea de' Leoni di Carsoli.

Piccioni⁹, sembra risolvere la questione, non inserendo Pietrasecca all'interno del ducato di Tagliacozzo e definendola un territorio marsicano autonomo da antica data, costituente la piccola Baronia di Collalto che comprende anche Tufo, Pietrasecca e Poggio Cinolfo, dapprima appartenuta a signori locali, poi aggregata al vasto possesso cicolanese dei Mareri, quindi dagli inizi del '500 possesso dei Savelli e infine, nel '600, spezzettata tra Savelli e Marcellini.

Compatibilmente alle informazioni fornite da Piccioni, su TerreMarsicane¹⁰ e sul portale Pietrasecca.org¹¹ si segnala che Pietrasecca, con Tufo e Poggio, fa parte della Baronia di Collalto, diversamente dal resto del Carseolano, passato invece sotto la Contea di Tagliacozzo. Tutto ciò, quindi, farebbe supporre che si debbano considerare Pietrasecca e Colle di Luppa come due posti separati, almeno nei secoli XVII-XVIII. Infatti, oggi la valle Luppa è nel territorio di Pietrasecca¹².

Tuttavia, Mancini¹³, in tempi piuttosto recenti (2003), comunica che i conti dei Marsi sono stati i primi proprietari del borgo di Pietrasecca, poi, nel XIV e nel XV secolo, ne sono stati signori gli Orsini per passare, infine, nel XVI secolo, ai Colonna. Quindi Mancini fa rientrare Pietrasecca nel ducato di Tagliacozzo, non considerando assolutamente i Savelli.

⁶ Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni specialmente intorno ai principali santi, beati, martiri, padri, ai sommi pontefici, cardinali e più celebri scrittori ecclesiastici, ai vari gradi della gerarchia della Chiesa Cattolica, alle città patriarcali, arcivescovili e vescovili, agli scismi, alle eresie, ai concilii, alle feste più solenni, ai riti, alle cerimonie sacre, alle cappelle papali, cardinalizie e prelatizie, agli ordini religiosi, militari, equestri ed ospitalieri, non che alla corte e curia romana ed alla famiglia pontificia, ec. ec. ec.*, vol. LII, tipografia Emiliana, Venezia 1851, p. 214

⁷ Fabio Gori, *Da Roma a Tivoli...*, art. cit., pp. 83-167, p. 145

⁸ Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli. Dizionario enciclopedico di arti, scienze, tecniche, lettere, filosofia, storia, diritto, economia*, Zanichelli Editore, Bologna 1995, ad vocem *Ferdinando. Aragona: Ferdinando II*, p. 682

⁹ Luigi Piccioni, *Marsica vicereale. Territorio, economia e società tra Cinque e Settecento*, Aleph editrice, Avezzano 1999, p. 42

¹⁰ *Pietrasecca* in Terre Marsicane, alla pagina: <http://www.terremarsicane.it/node/813>

¹¹ Home > La Storia, in *Pietrasecca.org*, Copyright © 2011, alla pagina: www.pietrasecca.org

¹² Cfr. *Annali del Museo civico di storia naturale "Giacomo Doria"*, vol. 80-81, Museo civico di storia naturale "Giacomo Doria", Genova 1975, p. 126

¹³ Renzo Mancini, *Viaggiare...*, op. cit., p. 128

Panetti¹⁴, invece, afferma che nel tardo Quattrocento il centro è passato dal governo Orsini di Tagliacozzo a quello dei signori di Collalto che dominavano parte del Cicolano, rivendicando un'autonomia dal papa e dal re di Napoli¹⁵. Con l'arrivo degli Aragonesi, i signori della baronia di Collalto hanno perso definitivamente il potere nel 1497, sostituiti successivamente dai Savelli¹⁶, mentre nella limitrofa Pereto i Maccafani, nonché vescovi dei Marsi, mantenevano sul territorio la giurisdizione ecclesiastica. Il re di Napoli Federico I attestava il 22 giugno 1499 la cessione emessa dal nipote Ferdinando II, detto Ferrandino (Napoli, 26 giugno 1467-ivi, 5 ottobre 1496)¹⁷, e concedeva a Ludovico Eusebio, Antimo Savelli e ai loro legittimi successori i feudi di Macchiademone, Pietrasecca, Poggio Cinolfo, Peschio e Tufo, acquisiti già dagli Aragonesi¹⁸.

Considerare Pietrasecca un territorio marsicano autonomo, come affermano Piccioni e Panetti, è plausibile dal punto di vista storico-artistico perché le opere che vi si trovano presentano caratteristiche stilistiche e soprattutto iconografiche diverse dalle coeve presenti nel Carseolano. Tuttavia, sono innegabili, in alcuni casi, affinità con opere d'arte presenti nel ducato di Tagliacozzo, giustificabili come influenza e rapporti tra la Baronia di Collalto ed il Ducato di Tagliacozzo, più che da una egemonia in materia di produzione pittorica, dal momento che il titolo di Barone (dal germanico baro, uomo d'armi; baro-onis, uomo forte, signore potente), pur essendo gerarchicamente¹⁹ inferiore a quello di Duca (dal latino dux, capo condottiero), è un titolo di nobiltà feudale avuto dal re-sovrano o imperatore.

Pietrasecca, comunque, come affermano Giustiniani²⁰ e Piccioni²¹, rientra nel territorio della Marsica²², racchiuso tra i monti e circoscritto da sette limi-

¹⁴ Francesco Panetti, *Chiesa della Madonna delle Grazie di Pietrasecca di Carsoli: analogie con il ciclo di S. Maria in Villa di Marcellini*, ISSN 1127-4883 BTA - Bollettino Telematico dell'Arte, 6 Dicembre 2009, n. 545, <http://www.bta.it/txt/a0/05/bta00545.html>

¹⁵ Cfr. P. Delogu, *Lineamenti della Storia, S. Coccia et alii, Storia e archeologia e restauro nel castello di Collalto Sabino*, Torino 1990, pp. 12-14, cit. in Francesco Panetti, *Chiesa della Madonna delle Grazie di Pietrasecca...*, art. cit., <http://www.bta.it/txt/a0/05/bta00545.html>

¹⁶ Cfr. Archivio Storico Capitolino, Fondo Sforza Cesarini, I parte, etichetta rettangolare, b. 843, perg. 44, cit. in Francesco Panetti, *Chiesa della Madonna delle Grazie di Pietrasecca...*, art. cit., <http://www.bta.it/txt/a0/05/bta00545.html>

¹⁷ Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, op. cit., ad vocem *Ferdinando. Napoli: Ferdinando II*, p. 682

¹⁸ Francesco Panetti, *Chiesa della Madonna delle Grazie di Pietrasecca...*, art. cit., <http://www.bta.it/txt/a0/05/bta00545.html>

¹⁹ Per le notizie sulla gerarchia: Virginia Todaro, *Palazzo Sersale a Cerisano. Un esempio di architettura rinascimentale in Calabria*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2003, p. 68, nota 24

²⁰ Lorenzo Giustiniani, *Dizionario geografico-ragionato...*, op. cit., p. 156

²¹ Piccioni segnala Pietrasecca nel territorio della Marsica. Luigi Piccioni, *Marsica vice-reale...*, op. cit., p. 42

²² Per le notizie sulla Marsica: Domenico Romanelli, *Antica topografia storica del Regno di*

trofe confederazioni o popoli diversi cioè dai Sanniti e dai Peligni ad oriente nel corso del Sangro; dai Vestini e dai Sabini a settentrione nel corso dell'Aterno; dagli Equi e dagli Ernici ad occidente nel corso del Torano; dai Volsci a Mezzogiorno dalla corrente del Liri. In questa regione, come attesta Febonio²³, si vede una copiosa varietà di frutti ed un'abbondanza di vini e di biade. Non mancano nei monti le erbe medicinali e diverse varietà di marmi e alabastri.

La Marsica è parte del Regno di Napoli²⁴, dal 1503 al 1707 sottoposto al governo spagnolo²⁵, a seguito della Battaglia di Cerignola tra Francesi e Spagnoli vinta da questi ultimi.

1.2 L'Ordine francescano nella Marsica

L'Ordine francescano trae il suo nome da Francesco d'Assisi (Assisi, settembre 1181 o 1182-ivi, 3 ottobre 1226)²⁶, santo festeggiato il 4 ottobre. Figlio di Pietro Bernardone, mercante di stoffe, dopo aver trascorso una giovinezza ricca e spensierata, dopo aver partecipato nel 1202 come cavaliere alla guerra tra Assisi e Perugia e nel 1205 alla spedizione per la guerra santa come volontario nelle milizie pontificie, si era convertito nel 1206 in seguito ad una visione davanti al Crocefisso nella cappella di San Damiano. Quindi, Francesco aveva rinunciato alle ricchezze paterne ed aveva iniziato una vita di penitenza e di predicazione. Formatosi un gruppo di seguaci, aveva fondato il primo nucleo della congregazione dei fratelli (frati) francescani, attorno al principio della fraternità estesa a tutti gli esseri del creato, della "minorità" intesa come sottomissione completa e dell'assoluta povertà.

Ricevuta una prima approvazione verbale da parte di Innocenzo III-Lotario dei conti di Segni (Anagni, 1160 circa-Perugia, 16 luglio 1216)²⁷, l'Ordine era stato riconosciuto definitivamente nel 1223 da Onorio III, al secolo Cencio Savelli (morto a Roma il 18 marzo 1227)²⁸, appartenente alla famiglia che dagli inizi del '500 possiede la Baronia di Collalto (comprendente Collalto, Tufo, Pietrasecca e Poggio Cinolfo). Onorio III Savelli, quindi, aveva approvato la

Napoli dell'abate Domenico Romanelli prefetto della biblioteca de' ministeri e socio di varie accademie. Parte terza, nella Stamperia Reale, Napoli 1819, p. 175

²³ Phoebon. lib. I. cap. 1, cit. in Domenico Romanelli, *Antica topografia...*, op. cit., p. 175

²⁴ Cfr. Luigi Piccioni, *Marsica vicereale...*, op. cit.

²⁵ Aurelio Musi, *Napoli, una capitale e il suo regno*, Touring Club Italiano, Milano 2003, p. 215

²⁶ Per le notizie su Francesco d'Assisi: Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, op. cit., ad vocem *Francesco d'Assisi*, p. 729. Virgilio Felice Di Virgilio, *Studies in Christian Thought and Tradition. Insediamenti francescani in Abruzzo nel Duecento e sviluppo nel '300 e '400 con la riforma osservante*, Global Publications Binghamton University, New York 2000, pp. 2 - 4

²⁷ Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, op. cit., ad vocem *Innocenzo III*, p. 927

²⁸ *Ibid.*, ad vocem *Onorio III*, p. 1286

regola dell'Ordine francescano, valida anche per le Clarisse e per l'Ordine laico dei terziari.

Il primo viaggio di San Francesco in Abruzzo era avvenuto tra l'inverno del 1215 e la primavera del 1216, insieme ad alcuni suoi compagni di ritorno da Roma, dove aveva partecipato al Concilio Lateranense IV, durante il quale aveva conosciuto il vescovo di Penne Anastasio De Venantiis e quello dei Marsi Tommaso. Francesco era quindi passato a Pescina e Celano, sulla Tiburtina Valeria passante nelle vicinanze di Pietrasecca, la strada consolare romana che da Roma, per Tivoli, attraversa la Marsica e continua con il nome di Claudia Valeria.

Nel 1217 Francesco aveva accompagnato a Subiaco il cardinale Ugolino dei conti di Segni, poi papa Gregorio IX (Anagni, 1170 circa-Roma, 22 agosto 1241)²⁹. Il ritratto in piedi di San Francesco, dipinto a fresco sopra il muro della cappella di San Gregorio, con la qualificazione di *frater Franciscus* e la leggenda inscritta sopra il volume che reca, è stato ricondotto all'epoca di questa visita, epoca nella quale Francesco non era né beatificato, né canonizzato³⁰.

Francesco d'Assisi, nel 1219, durante un viaggio in oriente, è stato ricevuto dal sultano d'Egitto Malik al-Kamil.

Un secondo viaggio ancora nella Marsica di Francesco d'Assisi è stato ricordato tra il 1221 e il 1222 da San Bonaventura, che lo ha posto dopo il ritorno dal viaggio in Oriente. Il Santo aveva predicato a Celano dove aveva operato un miracolo ad un cavaliere che lo aveva invitato a mangiare nel suo palazzo. Di Virgilio³¹ lo riferisce al viaggio che Francesco compì verso la Puglia negli stessi anni per animare e fortificare i suoi frati perseguitati da Federico II.

Successivamente, Francesco era tornato ad Assisi e nel 1224, mentre era in preghiera sul monte della Verna, aveva ricevuto le stimmate. Malato e sofferente, aveva trascorso gli ultimi anni della sua vita alla Porziuncola, eremo presso Assisi, dove aveva scritto il *Cantico di frate sole* (o *Cantico delle creature*, 1225) in volgare umbro, una delle prime testimonianze della letteratura italiana. Dopo la morte, avvenuta nel 1226, la sua figura ha subito una vastissima risonanza fra i contemporanei, come testimoniano le numerose opere scritte su di lui (*Fioretti*) e l'influsso che egli ha avuto sulle grandi produzioni artistiche e letterarie come quelle di Cenni di Pepo o Benvenuto di Giuseppe, detto Cimabue (Firenze, operoso negli ultimi tre decenni del XIII secolo fino ai

²⁹ Ibid., ad vocem *Gregorio IX*, p. 844

³⁰ Cfr. G. B. L. G. Seroux d'Agincourt, *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI*, prima traduzione italiana, vol. VI, per i frat. Giachetti, Prato 1829, p. 340

³¹ Virgilio Felice Di Virgilio, *Studies...*, *op.cit.*, p. 3

primi anni del XIV secolo)³², Giotto di Bondone (Colle di Vespignano nel Mugello, Firenze, 1267 circa-Firenze 1337)³³ e Dante Alighieri (Firenze, maggio / giugno 1265- Ravenna, 14 settembre 1321)³⁴.

Memorie e pie tradizioni sostengono che Francesco d'Assisi abbia visitato anche altri luoghi, paesi e città, dove avrebbe fondato conventi o luoghi per i suoi frati³⁵.

Le fonti che parlano della visita di San Francesco a Penne e della relativa fondazione del primo luogo per i frati, risalgono agli anni 1586, 1598 e 1625 ad opera del Tossignano, delle Memorie apocriefe del Baiocco e del Wadding³⁶.

Il Chiappini, tuttavia, è pervenuto alla conclusione che gli unici viaggi di Francesco storicamente documentati nella Marsica sono quelli del 1215-1216, a Pescina e a Celano, e del 1222, dopo il ritorno dall'oriente proveniente da Assisi, attraverso Cicolano, Celano, Valle Roveto, nel suo giro di predicazione nell'Italia centro meridionale³⁷.

Il vero luogo francescano era quello di Celano. Dopo ne erano sorti altri nelle varie località della regione, in piccoli e grandi agglomerati urbani, non solo per la vicinanza della terra umbra a quella abruzzese ma anche per il cuore, l'animo e lo spirito abruzzese profondamente francescani³⁸.

Gli insediamenti francescani marsicani all'inizio hanno fatto parte della Provincia di «Terra di Lavoro» e, solo dopo il Capitolo Generale della Pentecoste 1230, il ministro generale Fra Giovanni Parenti di Carmignano (morto verso il 1250)³⁹ l'ha costituita provincia autonoma con il nome «Provincia Pinnensis»⁴⁰.

La Provincia Pinnensis in Abruzzo si estendeva dal fiume Tronto, ai monti della Laga, a quelli Simbruini e dai monti della Meta al fiume Sangro. A nord si incontravano i conventi di Controguerra e Civitella del Tronto, nel confine Sud Lanciano e Palena, al confine con il Lazio Tagliacozzo e Balsorano⁴¹.

³² Marco Marinelli, Luca De Gregorio, *L'enciclopedia tematica. Arte*, vol. 1, Rizzoli Larousse, Milano 2005, ad vocem *Cimabue*, pp. 455-456

³³ *Ibid.*, vol. 2, ad vocem *Giòtto di Bondone*, pp. 948-950

³⁴ Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, *op. cit.*, ad vocem *Dante Alighieri*, pp. 511 - 512

³⁵ Virgilio Felice Di Virgilio, *Studies...*, *op. cit.*, p. 4

³⁶ Gualandi Enzo, *Le "Ordinationes Pennensis" e le clarisse in Abruzzo*, 1978, p. 22; Tossignano, *Historiarum seraficae religionis*, 277; Costantino Baiocco, OFM, *Cronaca serafica di Penne*, Penne 1888; Wadding Luca, *Annales Ordinis Minorum, Ad Claras Aquas Florentiae 1932*, ad annum 1222, n. 13. cit. in Virgilio Felice Di Virgilio, *Studies...*, *op. cit.*, p. 6

³⁷ Chiappini, *L'Abruzzo francescano nel secolo XIII*, pp. 7ss; 2 Cel 86, in *Fonti Francescane*, 673 e 864; Legg. Minor, lectio IX, *Fonti Francescane*, 1365; D'Antonio, *S. Francesco e l'Abruzzo*, p. 20. cit. in Virgilio Felice Di Virgilio, *Studies...*, *op. cit.*, p. 7

³⁸ Virgilio Felice Di Virgilio, *Studies...*, *op. cit.*, p. 11

³⁹ François J. Casta, *Le diocèse d'Ajaccio*, éditions Beauchesne, Paris 1974, p. 59

⁴⁰ Virgilio Felice Di Virgilio, *Studies...*, *op. cit.*, p. 11

⁴¹ *Ibid.*, p. 12

Gli insediamenti dell'Ordine dei Minori nel primo secolo francescano (urbani, rurali e romitori o eremi)⁴² sono sorti lungo le principali arterie ed in nuclei abitati affermati economicamente. La distanza da un convento all'altro non era eccessivamente grande perché tali insediamenti servivano anche come luogo di sosta e tappa ai frati in viaggio.

Nel 1233 una principessa Orsini, della famiglia che dominava in Tagliacozzo, ha fondato un convento francescano a ridosso di una chiesa rurale, dando origine alla chiesa e convento di San Francesco⁴³.

Il *Provinciale vetustissimum*, della seconda metà del secolo XIV, ci dà l'elenco completo dei luoghi e dei toponimi dei «loca» abitati dai francescani in Abruzzo. La provincia Pinnensis risultava divisa in sei custodie. L'ultima di queste era la Custodia Marsicana con sette conventi: Pescina, Celano, Avezzano, Corvara, Tagliacozzo, S. Pietro d'Albe, Balsorano.⁴⁴

Chiesa e convento di San Francesco a Tagliacozzo, nel corso del tempo, sono oggetto di una serie di lavori: nel 1450 è stata rifatta la facciata e tra il 1592 e il 1692 la chiesa è stata ampliata sino alle dimensioni attuali ed è stato costruito e finito il convento così come pervenuto ai nostri giorni. L'interno della chiesa, a navata unica, è abbellito con sei cappelline intorno al 1755, come dimostrato da due delle pale d'altare.

⁴² Per gli insediamenti francescani: Virgilio Felice Di Virgilio, *Studies...*, *op. cit.*, pp. 11-12

⁴³ Per le notizie su chiesa e conventi di San Francesco a Tagliacozzo: Renzo Mancini, *Viaggiare...*, *op. cit.*, p. 193

⁴⁴ Corradus Eubel, *Provinciale O. F. M. Vetustissimum*, Quaracchi, S. Bonaventura, 1892, 50 ss; *Bullarium Franciscanum*, vol. V, pp. 580ss; Chiappini, *Abruzzo francescano nel sec. XIII*, p. 19; Iriarte Lazzaro, *Storia del Francescanesimo*, Roma, 1982, pp. 105-109. cit. in Virgilio Felice Di Virgilio, *Studies...*, *op. cit.*, p. 14

2. LA PRODUZIONE PITTORICA DEL XVII SECOLO

2.1 Il contesto storico secentesco

2.1.1 L'ancien régime nel Regno di Napoli

Nel XVII secolo⁴⁵, dopo una impetuosa fase espansiva iniziata a metà del XV secolo, protrattasi fino all'ultimo ventennio del XVI, si registra una fase di rallentamento o di blocco, una lunga fase di recessione seicentesca punteggiata qua e là di eventi drammatici, come le rivoluzioni di metà secolo e le pestilenze del 1630 e del 1656.

Nel Regno di Napoli di ancien régime il potere civile esercitato dal barone è un potere vicino, "patriarcale" che risponde meglio ai bisogni di tutela delle popolazioni, anche quando è vessatorio. Ciò vale meno per i feudatari più potenti che si trasferiscono a Napoli. Nel nostro caso sappiamo che in buona sostanza i feudatari, almeno a partire dal Basso Medioevo, non sono più marsicani e neppure abruzzesi ma romani o napoletani, detentori di altri grandi e importanti feudi nel Regno e fuori di esso, e legati strettamente alle sorti dei propri sovrani, siano essi i Papi, gli Aragonesi o i re di Spagna. I feudi marsicani non sono (per i Colonna come per i Peretti, per i Piccolomini come per i Savelli) il fulcro della loro identità nobiliare ma una fondamentale base di rendita, un buon investimento, una sorta di capitale sul quale appoggiarsi per conservare o per ampliare la propria fortuna familiare. La presenza fisica nei feudi è per questi signori un fatto occasionale, del tutto straordinario: il potere effettivo è esercitato dalla corte baronale e dai suoi funzionari⁴⁶.

La Chiesa, nella prima età moderna, non cessa di rafforzarsi e di radicarsi nel territorio. Struttura di presenza antica ed estremamente capillare, essa unisce da sempre la missione pastorale al ruolo di controllo sociale e di assistenza pubblica⁴⁷. La situazione ecclesiale marsicana, come del resto in tutta la cattolicità, appare estremamente movimentata, riflettendo tanto le dinamiche interne quanto gli andamenti socio-economici esterni. In generale si può notare come il periodo di fine '500-inizio '600 coincida con la fase di ridefinizione e riorganizzazione amministrativa, pastorale e dottrina successiva al grande sforzo compiuto con il Concilio di Trento (1545-1563)⁴⁸ che ha definito in una forma

⁴⁵ Per le notizie sulla Marsica e sul Regno di Napoli nel XVII secolo: Luigi Piccioni, *Marsica vicereale...*, *op. cit.*, pp. 26, 53

⁴⁶ Cfr. A. Lepre, *Storia del Mezzogiorno d'Italia*, *cit.*, pp. 113-114, *cit.* in Luigi Piccioni, *Marsica vicereale...*, *op. cit.*, p. 46

⁴⁷ Lepre *cit.* in Luigi Piccioni, *Marsica vicereale...*, *op. cit.*, pp. 52-53

⁴⁸ Per le notizie sul Concilio di Trento: Augusto Camera, Renato Fabietti, *Elementi di storia*, vol. 1, quarta edizione, Zanichelli Editore, Bologna 1997, p. 256. Michela Ramadori, *Chiesa di*

perentoria le dottrine dell'ortodossia cattolica, rendendone più netta la contrapposizione alle dottrine dei Protestanti e ponendo le basi per una riorganizzazione della Chiesa che tende ad eliminare le deviazioni e gli abusi ma, nello stesso tempo, consolida quel primato del papa contro cui Martin Lutero (Eisleben, 10 novembre 1483-ivi, 18 febbraio 1546)⁴⁹ e gli altri riformatori si sono battuti con particolare veemenza.

I maggiori problemi nella Marsica sono sorti con i feudatari, detentori dei diritti di nomina più numerosi: a fine '500 su 76 benefici ecclesiastici, elencati da Angelo Melchiorre⁵⁰, per ben 53 il diritto di nomina spettava ai feudatari (Colonna 35, conti di Celano 16, Savelli 2), 2 al vescovo, 6 alle Università, 6 ad altri.

Dal 1559 si è stabilita in Italia la cosiddetta *pax hispanica*: una pace spagnola, controriformistica, fondata in parte sulla repressione politica religiosa, in parte sul consenso delle popolazioni o almeno sulla loro accettazione passiva dei regimi vigenti.

Dal 1559 e al 1713 la Spagna⁵¹ esercita il potere diretto sulla Sardegna, sulla Sicilia, sul Napoletano, sul Milanese e sullo Stato dei Presidi ma indirettamente condiziona anche la politica degli stati italici rimasti indipendenti.

L'insieme dei possedimenti spagnoli in Italia è governato da un Supremo Consiglio d'Italia, con sede a Madrid; da vicino e più concretamente, da un Governatore nel Milanese, e dai rispettivi Viceré in Sardegna, in Sicilia e nel Napoletano; dal Vicereame di Napoli dipende anche lo Stato dei Presidi.

2.1.2 Roma all'inizio del '600

Intanto, a Roma, intorno agli inizi del Seicento, Clemente VIII-Ippolito Aldobrandini (Fano, 24 febbraio 1535-Roma, 5 marzo 1605)⁵² istituisce l'arciconfraternita della Madonna Santissima del Suffragio di Roma «quam dilectorum filiorum Confratrum Confraternitatis sub invocazione Animarum Purgatorii»⁵³ e, nello stesso periodo, nei primi anni del Seicento, viene fondata la chiesa

S. Nicola a Colli di Monte Bove: dipinti del '500 nel ducato di Tagliacozzo, Lumen, Pietrasecca di Carsoli 2010, p. 19

⁴⁹ Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, op. cit., ad vocem *Lutero, Martin*, p. 1077

⁵⁰ A. Melchiorre, *La Diocesi dei Marsi*, cit., tab. 2. cit. in Luigi Piccioni, *Marsica vicereale...*, op. cit., p. 53

⁵¹ Per le notizie sulla Spagna: Augusto Camera, Renato Fabietti, *Elementi...*, op. cit., vol. 1, p. 313

⁵² Per le notizie su Clemente VIII: Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, op. cit., ad vocem *Clemente VIII*, p. 415

⁵³ *Bolla della erezione dell'arciconfraternita della Madonna Santissima del Suffragio della S. M. di Clemente VIII*, in *Statuto e capitoli coi quali deve essere governata la ven. arciconfraternita della santissima Vergine Maria del Suffragio di Roma*, Tipografia della Rev. Cam. Apostolica, Roma 1836, pp. V-X, p. V

napoletana di Santa Maria delle Anime del Purgatorio ad Arco⁵⁴ ad opera di Giulio Mastrillo che, secondo il racconto, assalito un giorno dai malviventi, sarebbe stato salvato da una schiera di Anime purganti invocate in soccorso.

A Roma, i nobili che costituiscono la clientela papale, continuano a considerarsi piuttosto Fiorentini, Bolognesi o Veneziani che non Romani o Italiani, ed essendo il prestigio della pittura al suo culmine, per un cardinale è un punto d'onore riuscire a circondarsi di pittori di fama della sua stessa città natale. Il cardinale Maffeo Barberini (Firenze, 1568-Roma, 29 luglio 1644)⁵⁵, il futuro Urbano VIII, preferisce quindi i Fiorentini e papa Gregorio XV Ludovisi (1621-1623)⁵⁶, essendo Bolognese non considera quelli di altre nazioni. I più importanti artisti che da Bologna hanno seguito, all'inizio del secolo, Annibale Carracci (Bologna, 1560-Roma, 1609)⁵⁷, hanno introdotto a Roma un nuovo stile pittorico. I giovani pittori, normalmente, all'inizio alloggiano in un monastero o da un cardinale che un tempo è stato un legato papale nella loro città d'origine. Per mezzo di questo protettore vengono a contatto con qualche influente prelado bolognese che gli commissiona una pala d'altare per la sua chiesa titolare e decorazione per il palazzo di famiglia, dove ora l'artista viene sistemato. La prima opera serve a farlo conoscere e stimare pubblicamente, la seconda lo avvicina ad altri potenziali committenti nell'ambito della cerchia degli amici del cardinale. Per molti anni il pittore nuovo arrivato lavora quasi esclusivamente per un limitato gruppo di clienti, fintanto che il crescente numero di pale d'altare da lui dipinte non ha consolidato la sua fama presso un pubblico più vasto, procurandogli denaro e prestigio, sufficienti a far conto solo su se stesso e permettendogli di accettare incarichi provenienti dalle fonti più disparate.

Una ondata di successo sociale e di mercato degli artisti bolognesi si registra durante il pontificato del Bolognese Gregorio XV che si configura come vera e propria «estate di San martino dell'arte bolognese»⁵⁸, e dopo resistendo in qualche modo per il primo lustro del pontificato del Toscano Urbano VIII – proprio intorno al '30 accusa seri segnali di crisi.

⁵⁴ Per le notizie sul culto delle Anime purganti in Campania: Carla Russo, *Chiesa e comunità nella diocesi di Napoli tra Cinque e Settecento*, Guida Editori, Napoli 1984, p. 441. Scaramella, 1991, pp. 209, 306; De Lellis 1977, p. 301; Vovelle, 1996, pp. 124, 170; in Marino Niola, *Il purgatorio a Napoli*, Meltemi, Roma 2003, p. 30. Marino Niola, *Il purgatorio..., op. cit.*, pp. 30-31

⁵⁵ Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli..., op. cit.*, ad vocem *Urbano VIII*, p. 1933

⁵⁶ Haskell, *Mecenati e pittori: l'arte e la società italiana nell'età barocca*, III edizione, U. Allemandi & c, Torino 2000, p. 32

⁵⁷ Gloria Fossi, Marco Bussagli, Mattia Reiche, *Arte italiana dalle origini a oggi. pittura scultura architettura*, Giunti, Prato 2004, prima edizione 2000, p. 328

⁵⁸ G. Briganti, *Pietro da Cortona, o della pittura barocca*, II ed., Firenze 1982, p. 29, in Francis Haskell, *Mecenati e pittori..., op. cit.*, p. 32

Il Bolognese Gregorio XV ed il suo energico giovane nipote Ludovico Ludovisi (1595-1632)⁵⁹ creano quindi notevoli collezioni di dipinti e di antichità, dando ai compatrioti bolognesi, soprattutto Domenichino e Guercino, la più assoluta supremazia.

Con il pontificato di Urbano VIII, Anna Colonna⁶⁰ sposa Taddeo, nipote del pontefice.

Il legame con i Colonna assume particolare rilevanza per la relazione della famiglia con il territorio marsicano. Figlia del duca di Paliano dal quale la famiglia Barberini compra il principato di Palestrina, Anna Colonna porta lo stesso cognome di Marcantonio Colonna (nato a Civitalvinia il 26 febbraio 1533), duca di Paliano e di Tagliacozzo vincitore della battaglia di Lepanto (7 ottobre 1571)⁶¹. I Colonna hanno stretti rapporti con l'ambiente curiale romano. Difatti, il figlio di Marcantonio, Ascanio Colonna (1559-1608)⁶², è stato cardinale.

Anche sotto Urbano VIII i Colonna continuano ad essere creati cardinali. Infatti, Girolamo Colonna, nobile di Roma nato in Orsogna suo feudo nell'Abruzzo nel 1603, lo è dal 1628 e nel 1632 è fatto arcivescovo di Bologna⁶³, la città dei Carracci.

Il ducato di Tagliacozzo, feudo dei Colonna, fa parte del Regno di Napoli⁶⁴, dove è presente un elevato numero di raffigurazioni delle Anime del Purgatorio.

2.1.3 Il terremoto di L'Aquila (1646)

Nel 1646 si verifica un grave terremoto a L'Aquila, avvertito anche molto lontano dalla città.

⁵⁹ George L. Williams, *Papal Genealogy: The Families and descendants of the Popes*, Mc Farland, s. l. 2004, p. 103

⁶⁰ Per le notizie sulla famiglia Colonna: Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, vol. III, tipografia Emiliana, Venezia 1840, ad vocem *Barberini Antonio*, pp. 110-113, p. 112. Francis Haskell, *Mecenati e pittori...*, op. cit., Torino 2000, p. 50

⁶¹ Per le notizie sulla Battaglia di Lepanto: Gerolamo Diedo, *La battaglia di Lepanto descritta da Gerolamo Diedo e la dispersione della invincibile armata di Filippo II illustrata da documenti sincroni*, G. Daelli e Comp. Editori, Milano 1843, p. 5. P. Alberto Guglielmotti, *Marcantonio Colonna alla battaglia di Lepanto per il P. Alberto Guglielmotti teologo casanatense e provinciale dei predicatori*, Felice Le Monnier, Firenze 1862, pp. 10-12. Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, op. cit., ad vocem *Pio V*, p. 1397

⁶² Per le notizie su Ascanio Colonna: Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, vol. XIV, tipografia Emiliana, Venezia 1842, ad vocem *Colonna Ascanio*, pp. 305-306

⁶³ Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, vol. XIV, tipografia Emiliana, Venezia 1842, ad vocem *Colonna Girolamo*, p. 306

⁶⁴ Cfr.: Giovanni Antonio Summonte, *Historia della città e del regno di Napoli di Gio: Antonio Summonte Napoletano*, terza edizione, tomo sesto, Stamperia di Giuseppe Raimondi, Napoli

Filippo da Secinara, testimone oculare del sisma, lo descrive con le seguenti parole: «Le continue, e molte commotioni della terra, occorse d'improvviso nella Città dell'Aquila nell'Anno 1646. ove furono, li terremoti per sessanta, e cinque giorni; e le scosse di quella furono 166. e li muggiti dell'istessa terra, cinquecento quaranta due; quali terremoti furono anco intesi in altri luoghi convicini, e lontani; come la fama ha divulgato al Mondo. Mi fecero risolvere trovandomi di famiglia nella sudetta Città dell'Aquila, mosso dal grandissimo timore, e spavento, Stampato in tutti li viventi, per il pericolo della morte...»⁶⁵.

2.1.4 Le rivolte a Napoli (1647-1648)

Intanto, a Napoli cresce il malcontento della popolazione⁶⁶ e, nel luglio 1647, si innesca una ribellione, causata da un provvedimento del viceré che impone una tassa sulla frutta fresca, merce di vasto consumo popolare. Promotore della rivolta è Tommaso Aniello, detto Masaniello (Napoli, giugno 1620-ivi, 16 luglio 1647)⁶⁷, pescatore di Amalfi, che riesce ad ottenere dal viceré, Duca di Arcos, la revoca della tassa. Tuttavia, il viceré raggiunge Masaniello ed il popolo: colma di doni il pescatore che, inorgogliito dal successo, comincia a commettere ogni genere di prepotenze, venendo, dopo qualche mese, ucciso dagli stessi popolani.

Il popolo continua la sua ribellione e, nell'ottobre dello stesso anno, Gennaro Annese (1604-1648) caccia gli Spagnoli, proclama la repubblica e cerca protettori fra i signori d'Italia e di Francia, mentre nelle campagne vicine i contadini saccheggiano i feudi. La Spagna riesce a giovare delle contraddizioni e della mancanza di direttive dei ribelli e restaura, nell'aprile 1648, lo *status quo* procedendo all'esecuzione dell'Annese e dei capi ribelli che vengono impiccati.

Nel 1655, compare documentata "L'Università di Pietrasecca" coi suoi massari ed il suo stemma⁶⁸.

2.1.5 La peste (1656)

Nell'anno successivo, 1656, il Regno di Napoli, come racconterà Gori, viene desolato «da una fierissima pestilenza, che fece inorridire i contemporanei,

1750, p. 26. Gio. Giacomo Leognano, Marcantonio Piganello e Timaco, *Della guerra di...*, art. cit., pp. 45-162, p. 162

⁶⁵ P. F. Filippo da Secinara, *Trattato universale di tutti li terremoti occorsi, e noti nel mondo, con li casi infausti, ed' infelici pressagiti da tali terremoti*, Appresso Gregorio Gobbi, Nell'Aquila 1652, p. 1

⁶⁶ Per le notizie sulle rivolte del 1647 - 1648: Augusto Camera, Renato Fabietti, *Elementi...*, op. cit., vol. 1, pp. 315-316. Ernesto Riva, *Manuale di storia 1300-2000*, Lulu.com 2007, p. 65

⁶⁷ Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, op. cit., ad vocem *Masaniello*, p. 1126

⁶⁸ *Pietrasecca* in Terre Marsicane, alla pagina: <http://www.terremarsicane.it/node/813>. Home > La Storia, in Pietrasecca.org, Copyright © 2011, alla pagina: www.pietrasecca.org

trasmise spaventose tradizioni, ed oggi non più trova fede in chi ha il coraggio di leggerne le relazioni sincrone»⁶⁹.

In una situazione di totale carenza di governo della peste⁷⁰, le trasgressioni alle regole sanitarie, le fughe dei ricchi, le occasioni di contagio sono innumerevoli⁷¹.

La peste sconvolge la vita di Napoli provocando, in circa dieci mesi, più di 200000 vittime su una popolazione complessiva di circa 400000 abitanti. Ne risultano sconvolti l'assetto della società sia dal punto di vista socioeconomico e sanitario che morale.

Nei casali a nord di Napoli non ci sono provvedimenti efficaci per l'istituzione di cordoni sanitari. L'epidemia, come risulta dai registri parrocchiali dei defunti, raggiunge i casali dopo il 20 maggio e tra giugno e luglio provoca il maggior numero di vittime. E' particolarmente dura con le categorie più esposte per le loro funzioni pubbliche (parroci e chierici del territorio rurale, medici e cerusici che dedicano tutte le proprie energie a soccorrere la popolazione): circa l'80% dei medici e degli ecclesiastici perdono la vita contagiati dalla peste contro una media del 60% della popolazione civile.

Anche fuori dagli incontrollabili ambiti metropolitani l'espansione dell'epidemia è tanto rapida quanto estesa geograficamente. Nella sua diffusione a raggiera si dirige, nell'estate del 1656, da Napoli subito verso il sud, nel Salernitano, e prosegue nel Cilento; allo stesso tempo marcia verso nord, nelle regioni di Benevento e di Avellino, per inoltrarsi poi nelle vallate del Garigliano. Anche la parte più settentrionale del Regno, gli Abruzzi, è aggredita facilmente a causa dell'osmosi tra centro e periferia ma anche, più concretamente, per la massiccia fuga verso le montagne dei ceti privilegiati napoletani⁷².

⁶⁹ Salv. De Renzi, *Napoli nell'anno 1656 ovvero documenti della pestilenza che desolò Napoli nell'anno 1656, preceduti dalla storia di quella tremenda sventura narrata*, Tipografia di Domenico De Pascale, Napoli 1867, p. III

⁷⁰ Per le notizie sulla peste del 1656: Salv. De Renzi, *Napoli nell'anno 1656 ovvero documenti della pestilenza che desolò Napoli nell'anno 1656, preceduti dalla storia di quella tremenda sventura narrata*, Tipografia di Domenico De Pascale, Napoli 1867. Francesco Manconi, *Castigo de Dios. La grande peste barocca nella Sardegna di Filippo IV*, Donzelli editore, Roma 1994. Francesco Montanaro, *Amicorum Sanitatis Liber. Profili biografici dei più illustri medici, sanitari e benefattori del tempo passato di Afragola Arzano Caivano Cardito Casandrino Casavatore Casoria Crispano Frattamaggiore Frattaminore Grumo Nevano e Sant'Antimo*, Istituto di Studi Atellani, Frattamaggiore (NA) 2005, senza pagina. A. Zazza, cit.. Lo Zazza qui, evidentemente, esagera nelle cifre, cit. in Angelo Melchiorre, *Passeggiando in Terra degli Equi*, Storia > Passeggiando in Terra degli Equi, in Terre Marsicane, alla pagina: <http://www.carsoli.terremarsicane.it/index.php?module=CMpro&func=viewpage&pageid=21>

⁷¹ L. Del Vecchio, *La peste del 1656-1657 in Abruzzo. Quadro storico-geografico-statistico*, in «Buletтино della Deputazione abruzzese di Storia patria», LXVI-LXVIII, 1976-1978, p. 86, cit. in Francesco Manconi, *Castigo de Dios...*, op. cit., p. 42

⁷² Ibid.

Anche Pietrasecca si trova nei territori colpiti dall'epidemia, dato che nel 1656 la vicina Carsoli ne è desolata dalla peste, come racconterà Gori⁷³.

La popolazione di Carsoli, a causa della peste, da oltre 1600 abitanti nell'anno precedente, è ridotta a sole 300 anime subito dopo il flagello. Agli inizi del XVIII secolo la città non risulterà ancora risolleata dalla crisi, dato che i suoi abitanti non supereranno il numero di 500. E' così grave la situazione post-epidemiche in Carsoli che persino per rogare gli atti ufficiali essenziali per la vita della comunità si deve ricorrere al parroco D. Fabio Rafaele, essendo morti tutti i «pubblici notari» operanti nella zona⁷⁴.

Nel 1658, intanto, muore Pompeo Colonna⁷⁵ ed i suoi beni, tra i quali si annoverano Rocca di Cambio e Rocca di Mezzo, in mancanza di eredi, vengono devoluti alla corte, per diventare, nel 1663, proprietà di Maffeo Barberini.

Nel 1674 un altro terremoto si abbatte sulla città di L'Aquila⁷⁶.

2.1.6 La sommossa carseolana (1686) e la fine di Giovan Festa (1690)

Nel 1686 ha luogo la prima sollevazione carseolana contro il dispotismo di Giovan Festa⁷⁷. Capo della sommossa, a cui partecipano circa 50 persone, è un Malatesta (discendente da un ramo cadetto dei Malatesta di Rimini) che, per sfuggire alle persecuzioni dei propri avversari, si è rifugiato a Carsoli, dove i Malatesta godono della protezione dei conti De Leoni. La sommossa condotta dal Malatesta ha inizio con un assalto improvviso diretto contro il palazzo di Giovan Festa. L'imprevista accanita resistenza del corpo di guardia arresta gli assalitori. I

⁷³ Fabio Gori, *Da Roma a Tivoli...*, art. cit., pp. 83-167, p. 143

⁷⁴ ADM, C-9-241, cit. in Angelo Melchiorre, *Passeggiando in Terra degli Equi*, Storia > Passeggiando in Terra degli Equi, in Terre Marsicane, alla pagina: <http://www.carsoli.terremarsicane.it/index.php?module=CMpro&func=viewpage&pageid=21>

⁷⁵ Per le notizie sulla morte di Pompeo Colonna: Renzo Mancini, *Viaggiare...*, op. cit., p. 62

⁷⁶ Per le notizie sul terremoto del 1674: Renzo Mancini, *Viaggiare...*, op. cit., p. 62

⁷⁷ Per le notizie su Giovan Festa: *Storia di Giovanni Festa tiranno carsolano*, in Home > Storia > Il Carsolano, in Terre Marsicane, alla pagina: <http://www.terremarsicane.it/node/382?page=2>. *Il Messaggero*, nelle *Cronache degli Abruzzi* del 4 settembre 1963, pubblica la storia di un personaggio di Carsoli. L'autore si firma con uno pseudonimo: *Historicus*. I fatti che si raccontano rimangono leggendari perché fino ad ora non ci sono fonti per i riscontri, cit. in *Storia di Giovanni Festa tiranno carsolano*, in Home > Storia > Il Carsolano, in Terre Marsicane, alla pagina: <http://www.terremarsicane.it/node/382?page=2>. Tuttavia, Mancini ed il Comune di Carsoli si riferiscono alla sollevazione contro Giovan Festa del 1686 come fatto storico fondato, senza menzionare altro. Cfr. Renzo Mancini, *Viaggiare...*, op. cit., p. 110. *Cenni storici*, in Comune di Carsoli. Portale istituzionale, alla pagina: http://www.comune.carsoli.aq.it/pagina68_cenni-storici.html. Melchiorre si riferisce a tutte delle vicende del 1686-1690 come storicamente fondate. Cfr. Angelo Melchiorre, *Passeggiando in Terra degli Equi*, Storia > Passeggiando in Terra degli Equi, in Terre Marsicane, alla pagina: <http://www.carsoli.terremarsicane.it/index.php?module=CMpro&func=viewpage&pageid=21>

colpi di archibugio fanno accorrere sul posto l'intera truppa mercenaria che cattura, dopo aspra lotta, tutti i rivoltosi. Trascorsi tre giorni, i sopravvissuti sono condotti oltre i territori del feudo dove si ritiene che vengano tutti trucidati. All'eccidio, accortamente fatto commettere da Giovan Festa fuori dei propri territori, scampa il Malatesta che, raggiunta Roma, informa dell'accaduto il conte Giovan Gregorio De Leoni. Misure contro Giovan Festa non sono prese, essendo in quel tempo il territorio Carseolano fuori da ogni superiore giurisdizione. Il Reame di Napoli attraversa, infatti, in quel periodo una fase transitoria e Giovan Festa, per tale contingenza, agisce impunemente. Dopo la sommossa, Giovan Festa raggiunge il culmine e la sua tirannia esplose, fatalmente, in una serie di episodi in cui gli avversari (palesi o ritenuti tali) vengono uccisi in improvvise imboscate.

Tra il 1686 e il 1689 si delinea palesemente la sua azione intesa ad impossessarsi di Oricola, aiutato, sembra, dalla segreta connivenza fra lui e la casa Orsini, di cui hanno sentore i Colonna e il conte Giovan Gregorio De Leoni. I due casati agiscono di comune accordo per contrastare l'ingerenza degli Orsini in quei territori.

Nel 1690, dei mercenari degli Orsini penetrano nell'altopiano del Cavaliere, dandosi a scorribande nei paesi limitrofi, senza molestare Carsoli. Giovan Festa non pone il paese a difesa e non informa della situazione il conte Giovan Gregorio De Leoni. Questi, avutane notizia attraverso suoi informatori, raduna i propri mercenari, rinforzati da altri uomini al soldo dei Colonna, ed ordisce una imboscata. Le bande orsine, transitanti a Carsoli in direzione di Tagliacozzo, giunte nella località della Madonna di San Vincenzo, cadono nell'imboscata dove sono disperse e massacrate.

Al termine dello scontro, il conte Giovan Gregorio De Leoni entra a Carsoli, dove è accolto da Giovan Festa con ogni riguardo. Al momento del commiato il conte Giovan Gregorio De Leoni, accusando Giovan Festa di connivenza con gli Orsini, mette mano alla spada e lo uccide. È presente al fatto anche il Malatesta che ha capeggiato la prima sommossa carseolana contro Giovan Festa.

2.2 L'iconografia

2.2.1 La Madonna del Suffragio delle Anime del Purgatorio: tra l'Assunta e l'Immacolata

L'iconografia della *Madonna del Suffragio delle Anime del Purgatorio* è legata all'istituzione dell'arciconfraternita della Madonna Santissima del Suffragio di Roma che si colloca intorno agli inizi del Seicento ad opera di Clemente VIII,⁷⁸ ed alla fondazione nei primi anni del Seicento della chiesa

⁷⁸ Bolla della erezione dell'arciconfraternita della Madonna Santissima del Suffragio della S. M. di Clemente VIII, in *Statuto e capitoli...*, op. cit., pp. V-X, p. V

napoletana di Santa Maria delle Anime del Purgatorio ad Arco⁷⁹, ad opera di Giulio Mastrillo, in ringraziamento di una schiera di Anime purganti invocate in soccorso ad un assalto di malviventi. La chiesa in questione rappresenta un momento decisivo per i nuovi modelli iconografici che ruotano attorno alla utilizzazione del macabro inteso come *meditatio mortis* e come rappresentazione delle Anime del Purgatorio. Autentica chiesa ossario, quella del Purgatorio ad Arco segna in maniera decisiva lo spostamento del baricentro della devozione verso la folla dei poveri dell'aldilà, di tutte le Anime purganti prive d'ogni aiuto terreno. Spostamento che costituisce un tratto specifico della società napoletana, caratterizzata a partire dal XVII secolo dalla fondazione di chiese o cappelle a vocazione specifica, la cui facciata stessa ne segnala la finalità con un bassorilievo o una statua che rappresenta le Anime purganti tra le fiamme. Tale slittamento ha un preciso riscontro nelle metamorfosi dell'iconografia sacra concernenti oggetto e luogo della rappresentazione. Intanto, nella grande pittura religiosa, l'esercizio obbligato del quadro delle Anime purganti ha preso il posto del tema del *Giudizio finale* dei secoli precedenti e l'immagine mariana che in precedenza è presente come soggetto della pala d'altar maggiore, comincia ad esser collocata, come nel caso della *Madonna del Suffragio*, in cappelle dedicate alla devozione delle Anime purganti, basata sull'assunto che i morti possano tornare tra i vivi e addirittura riprendere il loro corpo per compiere opere di grazia e sovente anche di giustizia. Nei trattati e nella predicazione del XVII secolo si fa strada una nuova immagine dell'Anima purgante bisognosa dell'aiuto dei viventi ma assai sollecita nel ricambiare i suffragi con grazie, favori ottenuti per intercessione.

Un elevato numero di raffigurazioni delle Anime del Purgatorio è presente, successivamente, nelle chiese e comunità di Napoli. Per il tema iconografico del Purgatorio non si trovano, negli atti delle visite pastorali svolte nei casali, attestazioni anteriori alla seconda metà del XVII secolo. La mancanza di riferimenti specifici al Purgatorio è connessa da Russo⁸⁰ al maggior rilievo attribuito alla presenza dell'immagine della Vergine ed al ruolo di intermediaria ad essa conferito. Tale ruolo non ha comunque subito qualche *diminutio* nella seconda metà del '600: basti pensare alle indulgenze plenarie concesse a favore delle Anime del Purgatorio da Clemente X – Emilio Bonaventura Altieri (Roma, 15 luglio 1590-ivi, 22 luglio 1676)⁸¹ – e che si possono lucrare nelle feste della

⁷⁹ Per le notizie sul culto delle Anime purganti in Campania: Carla Russo, *Chiesa e comunità...*, *op. cit.*, p. 441. Scaramella, 1991, pp. 209, 306; De Lellis 1977, p. 301; Vovelle, 1996, pp. 124, 170; in Marino Niola, *Il purgatorio...*, *op. cit.*, p. 30. Marino Niola, *Il purgatorio...*, *op. cit.*, pp. 30 - 31

⁸⁰ Carla Russo, *Chiesa e comunità...*, *op. cit.*, p. 441

⁸¹ Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, *op. cit.*, ad vocem *Clemente X*, p. 415

Madonna del Carmine e nelle altre ricorrenze mariane⁸². La concessione di indulgenze per i defunti andrà, del resto, intensificandosi successivamente. Se, dunque, non è minimamente intaccato il ruolo degli intermediari, è piuttosto la diffusione della specifica devozione per le Anime del Purgatorio che dà luogo, oltre che ad un incremento delle raffigurazioni, anche ad una altrettanto specifica identificazione del soggetto iconografico.

La *Madonna del Suffragio delle Anime del Purgatorio* dipinta nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Pietrasecca di Carsoli⁸³, in modo analogo a quanto avviene nella chiesa di Arco, trova immediato riferimento nell'utilizzo stesso della chiesa di Pietrasecca, documentata già dai tempi di Clemente III con funzione tumulare fuori dell'abitato, come risulta da uno dei registri parrocchiali del 1655, conservando tale funzione fino al 1873.

La *Madonna del Suffragio delle Anime del Purgatorio* di Pietrasecca indossa veste rossa, mantello blu e drappo dorato sulle spalle. La Madonna è collocata su una mezza luna (in posizione eretta con gamba sinistra avanzata e mani giunte) ed è circondata da nuvole e da due coppie di angioletti rappresentati come volti fanciulleschi alati. Dal suo capo si irradiano una serie di raggi alternati a nove stelline. In basso, una serie di uomini e donne nudi, tagliati all'altezza della vita, la invocano a mani giunte mentre delle fiamme li avvolgono⁸⁴.

Dal punto di vista iconografico, nel dipinto di Pietrasecca sono attribuiti a Maria la corona stellare sul capo e la luna con le punte rivolte verso l'alto. È assente la rappresentazione del Figlio che, invece, risulterà nell'emblema dell'arciconfraternita della Madonna Santissima del Suffragio di Roma nello *Statuto* stampato nel 1836, in cui sarà presente anche una fanciulla inginocchiata ai piedi della Madonna che con un vaso versa acqua sopra le Anime purganti, cinte da fiamme⁸⁵.

L'attributo della luna riferito a Maria è tratto dal Cantico dei Cantici, conferito alla fanciulla Sunamita, la simbolica Sposa che viene assimilata alla Vergine e alla quale vengono riferiti tutti gli attributi iconografici. Nella cantata sesta, quindi, si trova il riferimento ad aurora, sole e luna: «Quae est ista, quae progreditur quasi aurora consurgens? Pulchra ut Luna: Electa ut sol: Terribilis ut castrorum acies ordinata?»⁸⁶.

⁸² Cfr. *Magnum Bullarium Romanum*, Torino 1871, t. XVIII, pp. 295, 402 - 407, cit. in Carla Russo, *Chiesa e comunità...*, op. cit., p. 441

⁸³ Per le notizie sull'iconografia della *Madonna del Suffragio delle Anime del Purgatorio* di Pietrasecca: Michela Ramadori, *La Madonna del Suffragio delle Anime del Purgatorio a Pietrasecca di Carsoli*, in «il foglio di Lumen», 28, dicembre 2010, pp. 8-12

⁸⁴ Michela Ramadori, *La Madonna del Suffragio delle Anime del Purgatorio a Pietrasecca di Carsoli*, in «il foglio di Lumen», 28, dicembre 2010, pp. 8-12

⁸⁵ *Statuto e capitoli...*, op. cit., capitolo II, p. 2

⁸⁶ Stefano Giani, a cura di, *Il cantico de' cantici di Salomone novissima versione poetica di*

Corona stellare e luna richiamano, inoltre, gli attributi dell'Apocalisse di Giovanni. Infatti, nel Primo segno, la Donna e il dragone, si legge: «Nel cielo apparve poi un segno grandioso: una donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul suo capo una corona di dodici stelle.» (Apocalisse di Giovanni 12,1).

Questi attributi sono sovente presenti nelle rappresentazioni dell'*Immacolata Concezione*⁸⁷, sebbene la luna abbia le punte rivolte verso il basso. L'*Immacolata*, tuttavia, diversamente da quanto avviene nella *Madonna del Suffragio* di Pietrasecca, può essere raffigurata anche alla presenza dei cori angelici e degli Apostoli, circondata da luce dorata, con uno scettro in mano, le dodici stelle sul capo (non nove come la *Madonna* di Pietrasecca) e, sotto la luna, il serpente avvolto in più spire e con la testa schiacciata.

La luna, quindi, è generalmente associata all'immagine finale di Maria vincitrice del male, con la luna ai piedi (secondo l'iconografia dell'Apocalisse) e nella raffigurazione di Maria trionfante nella gloria dell'Assunzione con la bianca luna ai suoi piedi.

Dal punto di vista compositivo, inoltre, la *Madonna* di Pietrasecca richiama la tipologia dell'*Assunzione della Vergine*⁸⁸. Infatti, la *Madonna* è rappresentata senza il Bambino e le nuvole attorno con la luce in alto fanno assumere una grande forza ascensionale all'intera scena che coinvolge la Vergine giustapposta alle figure delle Anime purganti, relegate nell'oscurità. A differenza dell'*Assunzione della Vergine*, nel dipinto di Pietrasecca non vi sono il sepolcro vuoto e gli Apostoli⁸⁹.

Inoltre, la *Madonna del Suffragio* risulta strettamente correlata con San Michele⁹⁰, consolatore delle Anime purganti perché funge da ministro di Maria

Stefano Giani eseguita secondo l'andamento dell'originale in otto cantate adattabili alla musica con argomenti letterali e allegorici, e note per illustrarne i luoghi più interessanti, e conoscerne i pregi poetici, per Vincenzo Ferrario, Milano 1827, cantata sesta, parte seconda, v. 9, p. 178

⁸⁷ Per le notizie sull'iconografia mariana: Ferdinando Castelli, a cura di, *Testi mariani del secondo millennio*, vol. 8. Poesia e prosa letteraria, Città Nuova Editrice, Roma 2002, p. 521. Giovanni Morello, Vincenzo Francia, Roberto Fusco, *Una Donna vestita di sole: l'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, 11 febbraio-13 maggio 2005), Federico Motta Editore, Milano 2005. Maria Concetta Di Natale, *L'Immacolata: arte e devozione in Sicilia*, a cura di Diego Ciccarelli e Marisa Dora Valenza, *La Sicilia e l'Immacolata. Non solo 150 anni*, atti del Convegno di studio (Palermo 1-4 dicembre 2004), Biblioteca Franciscana, Officina di Studi Medievali, Palermo 2006, pp. 201-218

⁸⁸ Michela Ramadori, *La Madonna del Suffragio delle Anime del Purgatorio a Pietrasecca di Carsoli*, in «il foglio di Lumen», 28, dicembre 2010, pp. 8-12

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Per le notizie su San Michele: Gilles Jeanguenin, *Le Prince des Anges. Saint Michel*, Librairie Pierre Téqui, Paris 2002, trad. it. *San Michele il principe degli angeli*, Jaca Book, Milano 2003, p. 62. Pierre Bouet, Giorgio Otranto, André Vauchez, a cura di, *Culto e santuari di san Michele nell'Europa Medievale*, Edipuglia srl, Bari 2007, p. 276

nel Purgatorio, particolarmente venerato nel Carseolano, trovando un legame con il sub-strato culturale del territorio in cui si inserisce Pietrasecca⁹¹.

2.2.2 San Rocco, il santo celebrato con solennità dai Francescani

Secondo la leggenda⁹², Rocco Della Croce (1295-1327)⁹³ apparteneva ad una famiglia che da secoli dominava la Gallia Narbonese e, secondo alcuni storici, discendeva direttamente dalla famiglia reale di Francia.

Rocco nacque pochi anni antecedenti al primo Giubileo (1300)⁹⁴, bandito da Bonifacio VIII, al secolo Benedetto Caetani (Anagni, 1235 circa-Roma, 11 ottobre 1303)⁹⁵. L'evento aveva creato entusiasmo per la vista dei luoghi santi e per le opere di carità, erano quindi sorti i pellegrinaggi e le istituzioni di beneficenza. Nei primi secoli del Medioevo⁹⁶ i viaggiatori, i poveri e gli infermi erano ospitati nei conventi o dai conventi largamente soccorsi. Queste iniziative, tuttavia, erano praticate dai monaci per puro slancio di carità cristiana, non perché fossero prescritte appositamente dalla Regola dei singoli istituti. Con la nascita delle industrie e del commercio, con lo sviluppo della borghesia all'epoca dei comuni, sorsero gli Ordini degli Ospitalieri.

Rocco Della Croce, giovanetto, aveva uguale indole. All'annuncio che la peste era scoppiata in Italia, Rocco volle dedicarsi interamente alla cura degli infermi. Distribuì tutti i suoi beni ai poveri, lasciò agli infermi il resto della fortuna avita e si diresse alla volta della Penisola.

Rocco non si confuse tra la folla in visita alle chiese romane; per lui il pellegrinaggio non consisteva tanto nella visita ai monumenti di Roma, quanto nella certezza che in Italia avrebbe trovato la possibilità di dedicarsi alla sua vera vocazione: la carità. Per ciò non aderì neppure alle congregazioni di beneficenza allora esistenti ma si affidò solamente alle sue forze individuali, rappresentando la più grande affermazione dell'individualità umana al servizio di un ideale, senza limiti né di tempo né di spazio.

In Italia, alle lotte delle fazioni dei singoli tiranni seguì la peste importata nella Penisola nel 1301 dai Lanzichenecchi capitanati da Carlo di Valois (1270-

⁹¹ Michela Ramadori, *La Madonna del Suffragio delle Anime del Purgatorio a Pietrasecca di Carsoli*, in «il foglio di Lumen», 28, dicembre 2010, pp. 8-12

⁹² non ci sono date precise documentate riguardo alla nascita ed alla morte di San Rocco, né si conosce il luogo della morte; non si sa quando sia stato canonizzato. Le informazioni conosciute sono tratte da una leggenda. Luigi Ferraiuolo, *San Rocco. Pellegrino e guaritore*, Paoline Editoriale Libri, Milano 2003, p. 8

⁹³ Per le notizie su San Rocco: Luigi Ferraiuolo, *San Rocco...*, *op. cit.*

⁹⁴ Ernesto Riva, *Manuale...*, *op. cit.*, p. 29

⁹⁵ Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, *op. cit.*, ad vocem *Bonifacio VIII*, p. 251

⁹⁶ Per le notizie sul contesto storico in cui ha vissuto San Rocco: Luigi Ferraiuolo, *San Rocco...*, *op. cit.*, pp. 15, 17-18

Le Perray, 1325)⁹⁷, nel 1311 dagli Alemanni guidati da Arrigo VII di Lussemburgo (1275 circa-Buonconvento, 24 agosto 1313)⁹⁸ e dai Crociati reduci dall'Oriente. Rocco benediceva gli appestati con il segno della croce, li toccava con la mano taumaturgica e all'istante li guariva.

Tornato a Montpellier, sospettato, fu legato e condotto dinanzi al governatore, Guglielmo Della Croce, suo zio paterno. Il governatore non lo riconobbe, né Rocco volle farsi riconoscere. Interrogato, rispondeva di essere un mendico, un servo di Dio. Non gli si prestò fede e si volle scorgere in lui un messo nemico. Senza ulteriori indagini, senza processo, fu gettato in prigione e dimenticato, anche dopo la fine della guerra, come se si trattasse di un condannato a vita.

Rocco morì il 16 agosto avvolto in una dolce estasi. Nessuno raccolse l'ultimo sospiro di quell'uomo che pure aveva prestato assistenza a migliaia di moribondi.

Il culto di San Rocco, guaritore della peste e simbolo di carità cristiana, si diffuse in modo rapido e generalizzato, non soltanto in Europa ma anche oltre Oceano.

Alcuni studiosi hanno avanzato l'ipotesi di una possibile consacrazione di San Rocco a Maria, oltre che la sua vicinanza al Terz'Ordine francescano, ipotesi sostenuta anche dalla coincidenza che vede la festa liturgica di San Rocco fissata per il 16 agosto, all'indomani della festa della Madonna Assunta, così come il giorno della sua morte⁹⁹.

Nel 1547 papa Paolo IV, al secolo Gian Pietro Carafa (Sant'Angelo della Scala, 1476-Roma, 18 agosto 1559)¹⁰⁰ ha fatto menzionare nella bolla *Cum a nobis* l'appartenenza di San Rocco al Terz'Ordine francescano. Quest'ultima notizia non è attestata da documenti coevi al Santo anche se non ha impedito ai Francescani ed ai Cappuccini di essere i più ferventi propagatori del culto¹⁰¹.

Urbano VIII approva solennemente il suo culto nel 1629 e la Congregazione dei Riti concede un ufficio ed una messa propri alle chiese costruite in onore del Santo. Nel 1694 Innocenzo XII, al secolo Antonio Pignatelli (Spinazzola, 13 marzo 1615-Roma, 27 settembre 1700),¹⁰² prescriverà ai Francescani di celebrarlo con solennità (con il rito doppio maggiore)¹⁰³.

Rocco di Montpellier è un santo molto invocato nel Meridione d'Italia e nel Friuli, dove il suo culto è sempre presente e, in particolare, nei momenti di

⁹⁷ Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, *op. cit.*, ad vocem *Carlo di Valois*, p. 333

⁹⁸ *Ibid.*, ad vocem *Enrico. Germania e Sacro Romano Impero. Enrico VII*, p. 618

⁹⁹ Luigi Ferraiuolo, *San Rocco...*, *op. cit.*, p. 40

¹⁰⁰ Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, *op. cit.*, ad vocem *Paolo IV*, p. 1332

¹⁰¹ Luigi Ferraiuolo, *San Rocco...*, *op. cit.*, p. 43

¹⁰² Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, *op. cit.*, ad vocem *Innocenzo XII*, p. 927

¹⁰³ Luigi Ferraiuolo, *San Rocco...*, *op. cit.*, p. 44

calamità. È il santo invocato dai contadini nei campi; dai soccorritori durante le grandi catastrofi come i terremoti; dai medici che si occupano di epidemie e di malattie gravissime.

Rocco è il santo più invocato nell'Europa del Medioevo per debellare la peste, è divenuto con il passare dei secoli il santo più conosciuto nel continente europeo.

San Rocco, nell'arte¹⁰⁴, è rappresentato vestito con un mantello da pellegrino, il sanrocchino o sarrocchino, che, aperto sulla gamba, lascia intravedere un bubbone pestilenziale. Il Santo reca sovente, come attributi, le chiavi incrociate e le conchiglie (segni di pellegrinaggio a Roma e a Santiago de Compostela), più raramente il campanello dei lebbrosi. Lo accompagna un cane che talora regge in bocca un pezzo di pane, a ricordo della leggenda secondo la quale allorché il Santo giaceva ammalato presso Piacenza, un nobile del luogo gli mandava il cibo servendosi dell'animale.

Il *San Rocco*, olio su tela del 1659, opera di Joseph Guadagnoli¹⁰⁵, collocato nella retrofacciata della cantoria della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Pietrasecca di Carsoli, è stato realizzato a tre anni dalla grande pestilenza che ha vessato il Regno di Napoli e che ha colpito anche il Carseolano, trovando quindi funzione di ex voto per la peste.

Il Santo, nel dipinto di Pietrasecca, è rappresentato al centro del dipinto, in un paesaggio collinare, con indosso una veste di colore verde scuro con mantello rosso bordò e mantellina verde scuro. Sul petto a sinistra reca le chiavi incrociate ed una conchiglia. Con la propria mano destra regge un bastone e, con l'indice dell'altra, indica una piaga sulla gamba corrispondente. Ai suoi piedi, a sinistra, un cagnolino porta in bocca un pezzo di pane. A Pietrasecca, quindi, San Rocco è rappresentato con tutti i suoi attributi, ad eccezione del campanello.

San Rocco, inoltre, soffrendo per cinque anni una dura prova (la prigionia), ha vissuto «il Purgatorio dei propri peccati»¹⁰⁶.

Sono, di conseguenza, ravvisabili esempi di associazione iconografica di San Rocco al Purgatorio. Infatti, nella chiesa di Santa Maria delle Grazie di Napoli¹⁰⁷, nella strada della Zabatteria, nel 1566 è stato realizzato da Polidoro da Caravaggio un dipinto su tavola rappresentante la Madonna con il Figlio e, nella parte inferiore dell'opera, San Sebastiano e San Rocco con alcune Anime

¹⁰⁴ Per le notizie sull'iconografia di San Rocco: Marco Marinelli, Luca De Gregorio, *L'enciclopedia...*, op. cit., vol. 3, ad vocem *Rocco (santo)*, p. 1948

¹⁰⁵ Renzo Mancini, *Viaggiare...*, op. cit., p. 131

¹⁰⁶ Cfr. Luigi Ferraiuolo, *San Rocco...*, op. cit., p. 32

¹⁰⁷ Per le notizie sulla chiesa di Santa Maria delle Grazie di Napoli: Cesare d'Engenio Caracciolo, *Napoli Sacra di D. Cesare d'Engenio Caracciolo, napoletano*, Per Ottavio Beltrano. Ad istantia de Francesco Buonocore, Napoli 1623, p. 446

nel Purgatorio. Nel 1623 la chiesa napoletana accoglie la confraternita di Santa Maria della Gratia che esercita diverse opere di carità.

Anche a Genova è ravvisabile un legame tra San Rocco e le Anime purganti, essendo presenti, nella chiesa di San Rocco, opere rappresentanti l'*Assunzione* e le *Anime del Purgatorio* di mano di Giovanni Battista Paggi (Genova, 1554-ivi, 1627)¹⁰⁸.

Sebbene il San Rocco di Pietrasecca sia rappresentato da solo con il cane, il legame iconografico con la tela della *Madonna del Suffragio delle Anime del Purgatorio* della stessa chiesa non appare affatto casuale ma evidenzia la relazione iconografica presente tra le due opere.

2.3 Lo stile

2.3.1 La *Madonna del Suffragio delle Anime del Purgatorio* dei seguaci dei Carracci

La *Madonna del Suffragio delle Anime del Purgatorio* della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Pietrasecca di Carsoli¹⁰⁹, dipinto in tela, 160 x 104 cm, incornicato da due coppie di paraste quelle interne con motivi fitomorfi-sorreggenti un timpano con angeli, è posto sul primo altare a destra della chiesa.

Le figure dipinte sono tutte caratterizzate da una solida monumentalità e sono definite per volume e chiaroscuro, ricorrendo poco alla linea. L'intonazione dei colori è calda. I soggetti emergono dall'oscurità che contraddistingue l'opera.

Dal punto di vista compositivo, la Madonna richiama la tipologia dell'*Assunzione della Vergine*¹¹⁰. Infatti, è rappresentata senza il Bambino e le nuvole attorno con la luce in alto fanno assumere una grande forza ascensionale all'intera scena che coinvolge la Vergine giustapposta alle figure delle Anime purganti, relegate nell'oscurità. A differenza dell'*Assunzione della Vergine*, nel dipinto di Pietrasecca non vi sono il sepolcro vuoto e gli Apostoli.

¹⁰⁸ Per le notizie su Giovanni Battista Paggi: *Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura, e architettura con i loro elogi e ritratti incisi in rame*, tomo ottavo, nella Stamperia Allegrini, Pisoni, e comp., Firenze 1774, pp. 61-62. Ann Pency, Mimi Cazort, *Italian Master Drawings at the Philadelphia Museum of Art*, catalogo della mostra *Italian Master Drawings, 1540 to the present* (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2004), Department of Publishing Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 2004, p. 270

¹⁰⁹ Per l'analisi stilistica e compositiva della *Madonna del Suffragio delle Anime del Purgatorio* della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Pietrasecca: Michela Ramadori, *La Madonna del Suffragio delle Anime del Purgatorio a Pietrasecca di Carsoli*, in «il foglio di Lumen», 28, dicembre 2010, pp. 8-12

¹¹⁰ Michela Ramadori, *La Madonna del Suffragio delle Anime del Purgatorio a Pietrasecca di Carsoli*, in «il foglio di Lumen», 28, dicembre 2010, pp. 8-12

Stilisticamente, i soggetti raffigurati nella *Madonna del Suffragio delle Anime del Purgatorio* di Pietrasecca presentano delle caratteristiche diverse tra loro. Infatti, come afferma Ramadori¹¹¹, pur risultando armonico lo stile dell'intero dipinto, i volti rappresentati sono caratterizzati da notevoli differenze stilistiche che trovano spiegazione nell'attribuzione a più artisti della stessa opera. Osservando i corpi degli esseri umani rappresentati nella parte inferiore, è ravvisabile una corretta prospettiva nella resa anatomica che appare derivata dallo studio dell'arte classica, in maggior misura da quanto si può rilevare dal volto di Maria. Quest'ultimo, fulcro dell'intera composizione, secondo le abitudini delle botteghe, sarebbe dovuto essere affidato all'artista più capace nel renderlo. Tuttavia i volumi appaiono un po' più irregolari ed il chiaroscuro più evidente rispetto agli altri soggetti del dipinto. In realtà, confrontando l'opera con la *Madonna del Rosario* presente nella stessa chiesa è possibile ravvisare, analogamente, un chiaroscuro più intenso nel volto dello stesso soggetto. Ciò, a questo punto, fa supporre che interventi successivi, di restauro, su entrambi i dipinti abbiano messo in evidenza con maggiore intensità la figura della Madonna con un rilievo evidentemente non presente in origine.

Le figure rappresentate nel dipinto della *Madonna del Suffragio* di Pietrasecca, come afferma Ramadori¹¹², mostrano l'aderenza ad uno stile affermatosi nell'Urbe a partire dal 1596, con l'arrivo dei bolognesi Carracci¹¹³, impegnati nella decorazione del palazzo romano dei Farnese, famiglia che nel 1584 ha già iniziato la costruzione di un palazzo ad Ortona¹¹⁴, su progetto di Giacomo della Porta (1532 circa- Roma, 1602)¹¹⁵ mai portato a termine.

Nel 2010, Ramadori ha segnalato che il dipinto di Pietrasecca mostra particolare vicinanza all'opera di Agostino Carracci (Bologna, 1557-Parma,

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Per le notizie sui Carracci: Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, a cura di Evelina Borea, introduzione di Giovanni Previtali, postfazione di Tomaso Montanari, Giulio Einaudi Editore, vol. I, Torino 2009 (Prima edizione 1672), p. 117. Gloria Fossi, Marco Bussagli, Mattia Reiche, *Arte italiana...*, *op. cit.*, p. 328. Giuseppe Pacciarotti, *La pittura del Seicento*, Unione Tipografico Editrice Torinese 1997, trad. esp. *La pittura baroca en Italia*, Ediciones Istmo, Madrid 2000, pp. 18-32. Claudio Strinati, *Annibale Carracci*, Giunti, Firenze 2001, pp. 24-25. Silvia Ginzburg Carignani, *Annibale Carracci a Roma. Gli affreschi di Palazzo Farnese*, Donzelli editore, Roma 2000, pp. 94, 149. Marco Marinelli, Luca De Gregorio, *L'enciclopedia...*, *op. cit.*, vol. 1, ad vocem *Carracci (Agostino)*, pp. 376-377. Chiara De Capoa, *Arte e turismo. Manuale di storia dell'arte per la preparazione all'esame di abilitazione per guida turistica*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 2006, p. 1128

¹¹⁴ Per le notizie su Palazzo Farnese ad Ortona: Renzo Mancini, *Viaggiare...*, *op. cit.*, p. 61

¹¹⁵ Marco Marinelli, Luca De Gregorio, *L'enciclopedia...*, *op. cit.*, vol. 1, ad vocem *Della Porta (Giacomo)*, p. 624

1602), fratello di Annibale e cugino di Ludovico (Bologna, 1555-1619), che si svolge soprattutto in senso veneto¹¹⁶.

Dal punto di vista stilistico, sono ravvisabili notevoli affinità, per ciò che concerne il volto e la posa, tra la Vergine del dipinto di Pietrasecca e quella dell'*Assunzione della Madonna* di Ludovico Carracci (firmata dall'artista) – tela di 261 x 162 cm, realizzata tra il 1605 e il 1608, conservata presso la Galleria Estense di Modena¹¹⁷. Sono rilevabili analoghe posa e resa del volto nel Cristo dell'*A-scensione di Cristo* di Ludovico Carracci – tela di 214 x 166 cm, del 1597, conservata nella chiesa di Santa Cristina a Bologna¹¹⁸. La donna a sinistra, verso il centro del medesimo dipinto, rappresentata in ginocchio, con lo sguardo rivolto al cielo, risulta assai affine alle figure femminili penitenti di Pietrasecca.

E' inoltre ravvisabile il medesimo linguaggio pittorico nella resa del volto della Vergine del dipinto di Pietrasecca e in quello della seconda figura in primo piano a sinistra del *Paradiso* di Ludovico Carracci – tela di 370 x 245 cm, del 1616, conservata presso la basilica di San Paolo Maggiore di Bologna¹¹⁹ –, nella Vergine dell'*Assunzione della Madonna* di Agostino Carracci – tela di 349 x 209 cm, del 1592, conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna¹²⁰ –, nella Madonna della *Sacra Famiglia con San Giovannino e Santa Margherita* di Agostino Carracci – tela di cm 65 x 45,5, del 1600-1602, conservata a Napoli presso il Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte¹²¹ – e nel San Girolamo

¹¹⁶ Michela Ramadori, *La Madonna del Suffragio delle Anime del Purgatorio a Pietrasecca di Carsoli*, in «il foglio di Lumen», 28, dicembre 2010, pp. 8-12

¹¹⁷ Cfr. Fondazione Federico Zeri Università di Bologna > Fototeca > Catalogo on-line fototeca, © 2003-2011 Fondazione Federico Zeri, N. scheda 55105, N. busta 0544, alla pagina: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=57794#nogo. Cfr. fig. 16 in *Opera omnia di: Ludovico Carracci (1555-1619)*, in *Grande Enciclopedia Multimediale dell'Arte. Pittura, disegno, incisione dal X al XVIII secolo*, G.E.M.A., Padova, aggiornato al 03-01 2011, <http://www.arteantica.eu>

¹¹⁸ Cfr. Fondazione Federico Zeri..., cit., N. scheda 55099, N. busta 0544, alla pagina: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=57760#nogo. Cfr. fig. 15 in *Opera omnia di: Ludovico Carracci (1555-1619)*, in *Grande Enciclopedia Multimediale...*, op. cit., aggiornato al 03-01-2011, <http://www.arteantica.eu>

¹¹⁹ Fondazione Federico Zeri..., cit., N. scheda 55104, N. busta 0544, alla pagina: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=57791&titolo=Carracci+Ludovico+%2c+Paradiso. Cfr. fig. 17 in *Opera omnia di: Ludovico Carracci (1555-1619)*, in *Grande Enciclopedia Multimediale...*, op. cit., aggiornato al 03-01 2011, <http://www.arteantica.eu>

¹²⁰ Cfr. Fondazione Federico Zeri..., cit., N. scheda 55167, N. busta 0544, alla pagina: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=58145#nogo

¹²¹ Cfr. Fondazione Federico Zeri..., cit., N. Scheda 55164, N. busta 0544, alla pagina: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=58133. Cfr. fig. 17 in *Opera omnia di: Agostino Carracci (1557-1602)*, in *Grande Enciclopedia Multimediale...*, op. cit., aggiornato al 03-01-2011, <http://www.arteantica.eu>

¹²² Cfr. Fondazione Federico Zeri..., cit., N. scheda 55170, N. busta 0544, alla pagina:

dell'*Ultima comunione di San Girolamo* di Agostino Carracci (firmata dall'artista) – tela di cm 376 x 224, del 1591-1597, conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna¹²².

Per ciò che concerne il tratto, le caratteristiche dei volti e le pose della *Madonna del Suffragio delle Anime del Purgatorio* di Pietrasecca, sono ravvisabili maggiori affinità con le opere di Ludovico. Tuttavia, per quanto riguarda le gradazioni cromatiche, il dipinto di Pietrasecca, caratterizzato da una intonazione scura, risulta più vicino ai dipinti di Agostino. Le opere di Ludovico sono caratterizzate, in genere, da colori più chiari e brillanti, come avviene, ad esempio, con l'*Assunzione della Madonna*¹²³ e con l'*Ascensione di Cristo*¹²⁴.

È comunque da tenere presente che il lavoro dei tre Carracci è scambievolmente e che non è sempre possibile individuare con certezza chi sia il singolo artefice di alcune opere. Caso esemplificativo, in questo senso, è la *Santa Caterina di Siena* – tela datata tra il 1590 e il 1649, conservata a Roma, presso la Galleria Borghese¹²⁵ – attualmente segnalata come dipinto della scuola di Annibale Carracci ma precedentemente attribuita una volta ad Agostino Carracci ed una volta a Ludovico Carracci.

Il dipinto di Pietrasecca mostra, quindi, particolare vicinanza all'ambiente carraccesco e, in particolare, all'opera di Ludovico (Bologna, 1555-1619) e di Agostino Carracci (Bologna, 1557-Parma, 1602).

Il papa regnante all'arrivo a Roma dei Carracci è Clemente VIII, eletto il 30 gennaio 1592, l'istitutore dell'arciconfraternita della Madonna Santissima del Suffragio di Roma.

Le Anime del Purgatorio, in particolare la figura femminile in basso a destra, sono caratterizzate da affinità stilistica con l'opera di Tiziano Vecellio (Pieve di

http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=58153

¹²³ Cfr. Fondazione Federico Zeri..., cit., N. scheda 55105, N. busta 0544, alla pagina: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=57794#nogo. Cfr. fig. 16 in *Opera omnia di: Ludovico Carracci (1555-1619)*, in *Grande Enciclopedia Multimediale...*, op. cit., aggiornato al 03-01-2011, <http://www.arteantica.eu>

¹²⁴ Cfr. Fondazione Federico Zeri..., cit., N. scheda 55099, N. busta 0544, alla pagina: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=57760#nogo. Cfr. fig. 15 in *Opera omnia di: Ludovico Carracci (1555-1619)*, in *Grande Enciclopedia Multimediale...*, op. cit., aggiornato al 03-01-2011, <http://www.Arteantica.eu>

¹²⁵ Cfr. Fondazione Federico Zeri..., cit., N. scheda 56064, N. busta 0543, alla pagina: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=58469

¹²⁶ Per le notizie su Tiziano: Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso alla fine del XVIII secolo*, tomo quinto, edizione IV, Tipografia Remondini, Bassano 1818, p. 236. Marco Marinelli, Luca De Gregorio, *L'enciclopedia...*, op. cit., vol. 3, ad vocem *Tiziano Vecellio*, pp. 2278-2280

Cadore, 1490 circa-Venezia, 1576)¹²⁶, precedente il periodo della piena maturità. L'artista, formatosi nelle botteghe dei Bellini e di Giorgione – Giorgio Barbarelli o Zorzi da Castelfranco (Castelfranco Veneto, 1477/78-Venezia, 1510)¹²⁷ –, si è imposto come la personalità guida della pittura veneta, adeguando il nuovo linguaggio cromatico tonale di derivazione giorgionesca alle esigenze della monumentalità con grandiose composizioni religiose.

Annibale Carracci, suo fratello Agostino ed il cugino Ludovico sono i fondatori nel 1582 della bolognese Accademia dei Desiderosi, dal 1590 detta degli Incamminati, con l'intento di superare il tardo Manierismo che ha finito per irrigidire con regole e precetti teorici un'estetica ormai sofisticata e vuota. Maestri, collaboratori e allievi sono coinvolti nel ridar vita alla pittura. I modelli sono quelli del naturale, attraverso il recupero della tradizione rinascimentale. Alla base dello studio vi è il disegno. L'organizzatore principale dell'Accademia e direttore è Ludovico, il più anziano, che svolge la maggior parte della sua attività in Emilia, realizzando numerose opere, dalle quali emerge il suo forte sentimento religioso controriformistico. Agostino disegna prospettiva, architettura ed anatomia. Annibale insegna disegno e figure.

Prima di giungere a Roma, i Carracci sono stati a Ferrara, dove hanno realizzato delle opere per un soffitto nel Palazzo dei Diamanti, con un orientamento verso il tema mitologico connesso con la ricreazione degli argomenti della pittura veneta, tra Tiziano e Veronese, che è divenuto il nucleo da cui è scaturita la decorazione di Palazzo Farnese a Roma. A Ferrara, annessa allo Stato Pontificio dopo la morte di Alfonso II d'Este (1597)¹²⁸, erano presenti opere del Tiziano che, dopo il 1514, chiamato per lavorare presso il duca Alfonso d'Este, aveva realizzato, nel palazzo di Ferrara, affreschi nel camerino ed altre pitture ad olio.

In realtà, il contatto diretto con l'arte di Tiziano di Agostino Carracci risale ad un periodo precedente alle committenze ferraresi. Infatti, come racconterà Bellori, trattando la vita di Agostino Carracci, l'artista «Inviatosi col fratello Annibale a studiare per la Lombardia, lo lasciò in Parma, e trasferitosi a Venezia attendeva con assiduità alli lavori dell'intaglio...»¹²⁹. Agostino Carracci, quindi, come segnala Borea¹³⁰, era a Venezia nel 1582, come provano sue incisioni da celebri dipinti veneziani datate in quell'anno.

Il contatto con l'arte veneta riguarda anche Annibale Carracci che, come segnala Ginzburg Carignani¹³¹, a Roma potrebbe aver conosciuto opere di Correggio e di Tiziano: non un incontro solo ma diversi ritorni di studio. Gli incontri

¹²⁷ Marco Marinelli, Luca De Gregorio, *L'enciclopedia...*, op. cit., vol. 2, ad vocem *Giorgione*, pp. 947-948

¹²⁸ Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, op. cit., ad vocem *Clemente VIII*, p. 415

¹²⁹ Giovan Pietro Bellori, *Le vite...*, op. cit., p. 117

¹³⁰ Ibid., p. 117, nota 1

¹³¹ Silvia Ginzburg Carignani, *Annibale Carracci...*, op. cit., p. 94

con i grandi maestri del Cinquecento devono essere invece, per Annibale, più d'uno: ritorni diversi, mossi da differenti interrogativi di ordine formale e sollecitati dalle varie contingenze della vita – forse, ad esempio, il fratello che si trasferisce a lavorare a Parma; o un nucleo di capolavori di Tiziano che all'improvviso arriva a Roma, portato proprio dal cardinale Aldobrandini di cui è allora segretario Giovanni Battista Agucchi. Le considerazioni di Agucchi su Annibale Carracci che unisce disegno romano e colorito lombardo, non sono dunque il programma teorico a cui il pittore a posteriori si sarebbe attenuto ma la registrazione in sede critica delle ricerche stilistiche di Annibale che in questi anni appare immerso in un dialogo continuo con Raffaello, con Correggio, con Tiziano e non soltanto con loro.

Lo stile degli artisti bolognesi, come è stato segnalato¹³², riscuote successo a Roma anche durante il pontificato del bolognese Gregorio XV e si protrae per il primo lustro del pontificato di Urbano VIII, il cui nipote Taddeo sposa Anna Colonna¹³³, figlia del duca di Paliano e di Tagliacozzo. I Colonna hanno stretti rapporti con l'ambiente curiale romano, con Bologna e con il ducato di Tagliacozzo. Infatti, Girolamo Colonna, nobile di Roma nato in Orsogna (suo feudo nell'Abruzzo) nel 1603, nel 1632 è fatto arcivescovo di Bologna¹³⁴, la città dei Carracci.

Nel ducato si trovano numerose terre, compreso Poggio Filippo¹³⁵ (frazione di Tagliacozzo), dove è presente un dipinto, con le fattezze tipologiche di ritratto, posto al centro dell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria delle Grazie che presenta notevoli affinità stilistiche con la figura della *Madonna del Suffragio* di Pietrasecca, attribuito da Ramadori¹³⁶ ad i medesimi artefici.

L'opera di Poggio Filippo dimostra che medesimi soggetti ed artefici del dipinto di Pietrasecca sono diffusi nel ducato di Tagliacozzo e sono il risultato di una confluenza di stile pittorico proveniente dall'Emilia Romagna attraverso Roma e di un soggetto diffuso nello Stato Pontificio e nel Regno di Napoli¹³⁷.

Dal punto di vista stilistico la *Madonna del Suffragio delle Anime del Purgatorio* di Pietrasecca di Carsoli è, quindi, attribuibile a maestranze che operano

¹³² Cfr. 2.1.2 della presente pubblicazione

¹³³ Per le notizie sulla famiglia Colonna: Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, vol. III, tipografia Emiliana, Venezia 1840, ad vocem *Barberini Antonio*, pp. 110-113, p. 112. Francis Haskell, *Mecenati e pittori...*, op. cit., Torino 2000, p. 50

¹³⁴ Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, vol. XIV, tipografia Emiliana, Venezia 1842, ad vocem *Colonna Girolamo*, p. 306

¹³⁵ Cfr.: Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, vol. LII, tipografia Emiliana, Venezia 1851, p. 214

¹³⁶ Michela Ramadori, *La Madonna del Suffragio delle Anime del Purgatorio a Pietrasecca di Carsoli*, in «il foglio di Lumen», 28, dicembre 2010, pp. 8-12

¹³⁷ Ibid.

sotto l'influenza dei Carracci, mostrando particolare vicinanza allo stile di Ludovico e di Agostino, e databile, come afferma Ramadori¹³⁸, intorno al 1630, in rapporto alle contingenze storiche che coinvolgono la famiglia Colonna, tenendo presente anche un margine di tempo nell'adesione ad un gusto pittorico dovuto alla trasmissione attraverso vari passaggi¹³⁹.

2.3.2 Il *San Rocco* di Giuseppe Guadagnoli

Il *San Rocco*, olio su tela del 1659 opera di Joseph Guadagnoli¹⁴⁰, conservato nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Pietrasecca di Carsoli, rappresenta San Rocco in posizione asimmetrica, mentre volge il capo a destra, sostiene il bastone trasversalmente a sinistra, avanza con la propria gamba sinistra a destra. È quindi ravvisabile una linea ideale trasversale tracciata con il bastone e la gamba sinistra del Santo dall'angolo in alto a sinistra verso l'angolo in basso a destra. Tale linea è rafforzata dalla gamba destra di San Rocco retrostante la parte inferiore del bastone. Il busto del Santo ed il suo capo bilanciano il movimento trasversale e sono giustapposti alla figura del cane. Risulta quindi ravvisabile una linea di divisione tra il busto e il corpo del Santo ed il cane. L'orizzonte, pur essendo asimmetrico, è rappresentato in modo equilibrato, proponendo delle correlazioni tra le zone collinari e pianeggianti rappresentate a destra ed a sinistra. Inoltre, essendo assenti in primo piano rilievi alle spalle di San Rocco, lo sguardo dell'osservatore è convogliato verso il Santo, posto in particolare risalto dalla presenza di una aureola (dalla forma di un grosso disco dorato) sul suo capo.

Dal punto di vista stilistico, nell'opera è rilevabile l'utilizzo di un intenso chiaroscuro in maggior misura nelle zone chiare, rappresentanti l'incarnato del Santo. Nelle altre parti è ravvisabile la prevalenza di elementi disegnativi.

Il Guadagnoli, l'artista che realizza il *San Rocco* di Pietrasecca, è attivo nel territorio circostante. Infatti, a Santo Stefano, nella chiesa di Santo Stefano, si annovera una tela dipinta nel 1670 dal tagliacozzano Giuseppe Guadagnoli raffigurante Santo Stefano Protomartire ed esposta nell'altare maggiore¹⁴¹.

Il Guadagnoli, nel *San Rocco* di Pietrasecca, mostra un linguaggio maturato dal contatto con l'opera di artisti attivi a Roma a partire dal XVI secolo. In particolare, sono rilevabili affinità stilistiche con i dipinti di Francesco Menzocchi, detto il Vecchio di San Bernardo (Forlì, 1502-ivi, 14 ottobre / 11 dicembre

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Cfr. Enrico Castelnuovo, Carlo Ginzburg, *Centro e Periferia*, a cura di Giovanni Previtali, *Storia dell'arte italiana*, parte I, vol. I, Giulio Einaudi editore, Torino 1979, pp. 283-352

¹⁴⁰ Renzo Mancini, *Viaggiare...*, *op. cit.*, p. 131

¹⁴¹ Per le notizie sulla chiesa di Santo Stefano a Santo Stefano: Santo Stefano, in TerreMarsicane, alla pagina: <http://www.terremarsicane.it/node/3527>

1574)¹⁴², Livio Agresti, detto Il Ricciutello (*Ritius*) (Forlì, 1505 / 10-Roma, 1579 circa)¹⁴³ e di Giuseppe Cesari, detto il Cavalier d'Arpino (Arpino, febbraio 1568-Roma, 3 luglio 1640)¹⁴⁴.

Francesco Menzocchi, formatosi su Niccolò Rondinelli (Ravenna, 1450 circa-1510 circa)¹⁴⁵ e Marco Palmezzano (Forlì, 1459-1538)¹⁴⁶, è stato sotto la direzione di Girolamo Genga (Urbino, 1476-1551)¹⁴⁷, di Timoteo da Urbino e di Giovan Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone (Pordenone, 1483-Ferrara, 1539)¹⁴⁸. Ha dipinto a Loreto e a Venezia. Ha lavorato nel Palazzo dell'Imperiale di Pesaro dei duchi di Urbino (tra il 1529 ed il 1532) insieme ai fratelli Battista Luteri (1490-Ferrara, 1548)¹⁴⁹ e Giovanni Luteri o di Costantino detto Dosso Dossi (Modena, 1480 circa-Ferrara, 1542)¹⁵⁰, Agnolo di Cosimo Tori detto il Bronzino (Monticelli, 1503-Firenze, 1572)¹⁵¹, Camillo Capelli detto Camillo Mantovano (ante 1514-1568)¹⁵² e Raffaellino del Colle.

¹⁴² Per le notizie su Francesco Menzocchi: Paolo Bonoli, *Storia di Forlì*, vol. II, seconda edizione, presso Luigi Bordandini, Forlì 1826, pp. 405-406. Carlo Ant. Vanzon, *Dizionario universale della lingua italiana*, tomo settimo, parte prima, SP-TU, dalla Stamperia di Paolo Vannini, Livorno 1842, ad vocem *Vecchio di San Bernardo*, pp. 994-995. Gaetano Rossetti, *Vite degli uomini illustri forlivesi*, Tipografia di Matteo Casali, s.l. 1858, pp. 233-244. V. Da Gai, *Menzocchi Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana fondato da Giovanni Treccani, alla pagina: [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-menzocchi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-menzocchi_(Dizionario-Biografico)/)

¹⁴³ Per le notizie su Livio Agresti: Francesco Scannelli, *Il Microcosmo della Pittura. Ouero Trattato diuiso in due Libri*, Per il Neri, Cesena 1657, pp. 84, 189-190. Giovanni Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti da Giovanni Rosini. Epoca terza. Da Giulio Romano al Barocco*, Tomo V, presso Niccolò Capurro, Pisa 1845, pp. 154-155. Franco Battistelli, a cura di, *Arte e cultura nella provincia di Pesaro e Urbino: dalle origini a oggi*, Marsilio, Venezia 1986, p. 316. I. Belli Barsali, *Agresti, Livio, detto il Ricciutello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani...*, *op. cit.*, alla pagina: [http://www.treccani.it/enciclopedia/agrestilivio-detto-il-ricciutello_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/agrestilivio-detto-il-ricciutello_(Dizionario-Biografico)/)

¹⁴⁴ Per le notizie sul Cavalier d'Arpino: Ian Chilvers, a cura di, *Dizionario dell'Arte*, Baldini Castoldi Dalai editori, Milano 2008, ad vocem *Cavaliere d'Arpino*, p. 215. H. Roettgen, *Cesari, Giuseppe, detto il Cavalier d'Arpino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani...*, *op. cit.*, alla pagina: [http://www.treccani.it/enciclopedia/cesari-giuseppe-detto-il-cavalier-d-arpino_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/cesari-giuseppe-detto-il-cavalier-d-arpino_(Dizionario-Biografico)/)

¹⁴⁵ Lorenza Mochi Onori, Rossella Vodret, *Galleria Nazionale d'arte antica Palazzo Barberini. I dipinti. Catalogo sistematico*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 2008, p. 340

¹⁴⁶ Marco Marinelli, Luca De Gregorio, *L'enciclopedia...*, *op. cit.*, vol. 3, ad vocem *Palmezzano (Marco)*, pp. 1683-1684

¹⁴⁷ *Ibid.*, vol. 3, ad vocem *Genga (Girolamo)*, p. 902

¹⁴⁸ *Ibid.*, vol. 3, ad vocem *Pordenone (il)*, pp. 1820-1821

¹⁴⁹ Lorenza Mochi Onori, Rossella Vodret, *Galleria...*, *op. cit.*, p. 252

¹⁵⁰ Marco Marinelli, Luca De Gregorio, *L'enciclopedia...*, *op. cit.*, vol. 1, ad vocem *Dosso Dossi*, p. 673

¹⁵¹ *Ibid.*, vol. 1, ad vocem *Bronzino*, p. 300

¹⁵² Marcella De Paoli, «*Opera fatta diligentissimamente*»: restauri di sculture classiche a Venezia tra Quattro e Cinquecento, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 2004, p. 113

A Roma il Menzocchi è stato coinvolto nella realizzazione degli stucchi decoranti la volta della Sala Regia nei Palazzi Apostolici Vaticani, eseguiti sotto la direzione di Pietro Bonaccorsi, detto Perin del Vaga (Firenze, 1501-Roma, 1547)¹⁵³ tra il 1541 e il 1545. Nel 1551, con la morte di Genga, ha gravitato stabilmente nella città natale, monopolizzandone il mercato artistico. Dal settimo decennio, i figli del Menzocchi – Pier Paolo (Forlì?, circa 1532-Forlì, 1589) e Sebastiano (nato probabilmente a Forlì intorno al 1535) – sono stati sempre più coinvolti nella gestione della bottega. Pier Paolo, attivo nella bottega paterna almeno dal 1548, nel 1565 ha preso parte alla realizzazione degli stucchi decoranti le colonne del cortile di palazzo Vecchio a Firenze sotto la direzione di Giorgio Vasari (Arezzo 1511-Firenze, 1574)¹⁵⁴. Sebastiano è ispirato ai moduli figurativi del padre e del fratello.

Nella *Madonna con Bambino, San Giovanni Battista, San Giuseppe e angeli* – olio su tavola di 163,8 x 120,3 cm, conservato a Greenville (South Carolina) nel Bob Jones University Museum and Gallery¹⁵⁵ – e nella *Madonna con Bambino e angeli* – olio su tela di 147 x 88 cm, datata tra il 1530 e il 1550, conservata a Fiesole (collezione privata)¹⁵⁶ – entrambe opere di Francesco Menzocchi, è possibile riconoscere il medesimo trattamento dei volti del *San Rocco* del Guadagnoli della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Pietrasecca. È quindi ravvisabile un terreno comune in cui si svolge la produzione del Guadagnoli che, tuttavia, presenta anche altre caratteristiche estranee al Menzocchi, attivo anche a Roma, quindi nello Stato Pontificio, i cui confini non distano molto da Pietrasecca. Affinità stilistiche con il *San Rocco* del Guadagnoli sono riconoscibili anche in opere di Livio Agresti, allievo e conterraneo di Francesco Menzocchi, formato più tardi nella corrente del manierismo romano con Perin del Vaga. Nel 1535, tornato da un viaggio a Roma, l'Agresti ha iniziato gli affreschi della cappella del Sacramento nel duomo di Forlì rappresentanti le *Storie del Vecchio e del Nuovo Testamento*. È stato nuovamente a Roma nel 1554, per passare nel 1555 in Umbria. Dopo il 1560, insieme ad altri artisti, ha terminato la decorazione della Sala Regia in Vaticano, eseguendovi a fresco i *Legati di Eugenio III ricevuti da Pietro d'Aragona*, una delle sue opere più impegnative, per la quale nel 1561 ha ricevuto 75 scudi a saldo. Tra il 1570 ed il 1575, molto operoso in Umbria e a

¹⁵³ Marina Sennato, *Dizionario Larousse della pittura italiana. Dalle origini ai nostri giorni*, Nuova edizione, Gremese, Roma 1998, ad vocem *Perin del Vaga*, pp. 379-380

¹⁵⁴ Marco Marinelli, Luca De Gregorio, *L'enciclopedia...*, op. cit., vol. 3, ad vocem *Vasari (Giorgio)*, pp. 2361 - 2362

¹⁵⁵ Cfr. Fondazione Federico Zeri..., cit., N. scheda 31042, N. busta 0353, alla pagina: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=32404

¹⁵⁶ Cfr. Ibid., N. scheda 31031, N. busta 0353, alla pagina: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=32367&titolo=Menzocchi+Francesco+%2c+Madonna+con+Bambino+e+angeli

Roma, realizza nell'Urbe la *Madonna con angeli, Santi ed un donatore* della chiesa di Santa Maria della Consolazione¹⁵⁷ che mostra caratteristiche comuni al *San Rocco* di Pietrasecca del Guadagnoli, per ciò che concerne la posa della Madonna e la resa degli incarnati. Negli stessi anni (1570-1575) sono stati registrati dei pagamenti per lavori di Livio Agresti nella Villa d'Este a Tivoli.

Tra le opere dell'Agresti a Forlì, lo Scannelli ricorda anche quadri nelle chiese dei Francescani e dei Gesuiti: «Nella Chiesa de' Padri del Giesù vi è parimente nella tel d'argento una figura di mezo naturale, che dimostra la Beata Vergine in piedi col Santo Bambino, la migliore però si troua nella Chiesa de' Padri Francescani, ch'è la terza Tauola a mano sinistra nell'entrare per la porta maggiore mandata di Roma dopo hauer fatto in essa Città studio non ordinario.»¹⁵⁸.

Confrontando il *San Sebastiano* di Livio Agresti – tela conservata presso il Museo Civico di Viterbo¹⁵⁹ – con il dipinto di Pietrasecca, è possibile riconoscervi una analoga concezione linguistica per ciò che concerne la posizione del santo ed il trattamento dell'incarnato. In entrambi i casi il soggetto del dipinto flette la gamba, solleva il braccio e guarda diagonalmente verso l'alto. Le opere si collocano entrambe in una fase di superamento della rappresentazione ieratica del santo, verso una rappresentazione che racchiude uno sfondato paesaggistico e tende a sintetizzare gli episodi salienti, pur conservando gli attributi iconografici tradizionali del soggetto. Il risultato è comunque lontano dalla narrazione della vicenda ed i gesti non sono naturali, fluidi (quindi ne' tantomeno manieristici) ma schematici. Il dipinto di Pietrasecca del Guadagnoli mostra quindi vicinanza al linguaggio dell'Agresti non manierista.

Giuseppe Guadagnoli, tuttavia, risulta essere di una generazione più giovane rispetto a quella del Menzocchi e dell'Agresti, mostrando delle soluzioni pittoriche vicine a quelle del Cavalier d'Arpino. Quest'ultimo, figlio del pittore Muzio di Polidoro e di Giovanna van Mander, figlia di un nobile spagnolo, è giunto a Roma nel 1582 per essere impiegato da Niccolò Circignani detto il Pomarancio (1524 / 30-1598 / 99)¹⁶⁰ come garzone di bottega nella decorazione delle logge al terzo piano del Palazzo Vaticano. Impegnato in numerosi lavori a Roma, nel 1583, era già membro dell'Accademia di San Luca, nel 1586 è stato accolto nella Congregazione dei Virtuosi al Pantheon. Il 28 giugno 1589 ha assunto l'incarico di affrescare il *Sancta Sanctorum* della certosa di San Martino a Napoli, terminato da suo fratello Bernardino nel 1592-1593.

¹⁵⁷ Cfr. Ibid., N. scheda 29926, N. busta 0345, alla pagina: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=32001

¹⁵⁸ Francesco Scannelli, *Il Microcosmo della Pittura...*, op. cit., p. 189

¹⁵⁹ Cfr. Fondazione Federico Zeri..., cit., N. scheda 29921, N. busta 0345, alla pagina: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=31995

¹⁶⁰ Francesca Cappelletti, a cura di, *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento: vicende di artisti, committenti, mercati*, Gangemi, Roma 2003, p. 28

Sotto Clemente VIII Aldobrandini, il Cavalier d'Arpino è divenuto il pittore ufficiale più importante di Roma, sopraffatto da commissioni e da grandi imprese decorative. Il suo stile si è evoluto nel senso di una presentazione più larga e imponente delle figure ed un colorito più vivace.

Tra il 1596 e il 1597 ha lavorato nella chiesa di Santa Maria in Transpontina di Roma, realizzando la *Santa Barbara* tela di 255 x 145 cm¹⁶¹ in cui è possibile riconoscere un rapporto tra la figura del santo e il paesaggio scuro (variamente distribuito sullo sfondo) analogo a quello del *San Rocco* di Guadagnoli a Pietrasecca.

Tra il 1596 ed il 1597 il Cavalier d'Arpino ha eseguito anche le pitture nella sacrestia della certosa di San Martino a Napoli (con figure vigorose e paesaggi poetici) e nella seconda volta del coro.

Nel 1598 ha seguito il pontefice a Ferrara ed è testimoniata anche una sua visita a Venezia.

Il 1° novembre 1599 è stato eletto principe dell'Accademia di San Luca e, nello stesso anno, ha ricevuto l'incarico della decorazione pittorica del transetto di San Giovanni in Laterano, eseguendovi, nel 1600, l'affresco con l'*Ascensione* che gli ha procurato il cavalierato di Cristo ed ha rappresentato il suo più importante contributo alla formazione del nuovo ideale classico nella pittura romana, prediligente composizioni in cui regnano simmetria, centralità ed ordine nella molteplicità.

Tra il 26 settembre 1600 ed il 29 marzo 1601, inoltre, ha seguito Pietro Aldobrandini (1571-1621)¹⁶² in Francia.

Il Cavalier d'Arpino ha raggiunto una posizione sociale di massimo rilievo. Tra i suoi committenti, insieme alla più alta società romana, c'erano l'imperatore Rodolfo II d'Asburgo (Vienna, 18 luglio 1552-Praga, 20 gennaio 1612)¹⁶³ e i re di Spagna e di Francia.

Dal luglio 1602 al febbraio 1603 ha lavorato agli affreschi nella villa del Belvedere di Pietro Aldobrandini a Frascati con tre *Scene della Genesi* e quattro episodi di *Donne virtuose dell'Antico Testamento*, idilli di un fascino innocente ed insieme erotico. Nella *Giuditta*, affresco della Villa Aldobrandini di Frascati¹⁶⁴, è possibile riconoscere un rapporto tra la figura del soggetto ed il paesaggio scuro, variamente distribuito sullo sfondo, analogo a quello del *San Rocco* del Guadagnoli di Pietrasecca.

¹⁶¹ Cfr. Fondazione Federico Zeri..., cit., N. scheda 30104, N. busta 0346, alla pagina: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=32941

¹⁶² Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, op. cit., ad vocem *Aldobrandini*, p. 57

¹⁶³ Ibid., ad vocem *Rodolfo II d'Asburgo*, p. 1564

¹⁶⁴ Cfr. fig. 5 in *Opera omnia di: Giuseppe Cesari - Cavalier d'Arpino (1560 c.-1640)*, in *Grande Enciclopedia Multimediale...*, op. cit., aggiornato al 04-01-2011, <http://www.Arteantica.eu>

Dopo la morte di Clemente VIII, il Cavalier d'Arpino è caduto in disgrazia. Ha raggiunto il massimo della reputazione con la direzione della decorazione a mosaico della cupola di San Pietro (1603-1612) su suoi cartoni, in cui le singole figure mostrano ormai un forte accademismo formale.

Dal 1610 il suo stile tardo è diventato severo, rigido e quasi reazionario, con forti richiami a Sebastiano Luciani detto Sebastiano del Piombo (Venezia, 1485-Roma, 1547)¹⁶⁵ ed anche a modi paleocristiani, associando ascetica alienazione con sofisticata raffinatezza.

Tra il 1610 e il 1625 ha realizzato il *Dio Padre benedicente con globo, angeli e Spirito Santo* – tavola di 46 x 68 cm, dell'abazia di Montecassino¹⁶⁶ – in cui sono rile-vabili notevoli affinità con il *San Rocco* di Pietrasecca, per ciò che concerne la schematizzazione del soggetto principale, la resa dei volumi, il chiaroscuro e le grandi mani dai gesti ampi.

Nel 1615 e nel 1629 il Cavalier d'Arpino è stato di nuovo eletto principe dell'Accademia di San Luca ed il 13 luglio 1630 ha ricevuto la croce di San Michele.

Lo stile ed i motivi del Cavalier d'Arpino sono ravvisabili anche nelle produzioni pittoriche successive alla sua morte. Infatti, figli del Cavalier d'Arpino sono pittori: Muzio (19 maggio del 1619- Arpino, 1° marzo 1690) e Bernardino (morto a Roma il 7 gennaio del 1703).

L'unica opera sicura di Muzio è la pala con *Madonna, Bambino e i Ss. Giuseppe e Francesco* nella chiesa di San Michele ad Arpino, del 1640. La *Madonna* è una copia di quella dipinta dal padre nel soffitto del coro di San Crisogono a Roma. Vari disegni in varie collezioni sono assegnati a Muzio in base a sue scritte autografe: alcuni sono copie soprattutto da opere del padre, altri sono invenzioni dello stesso Muzio.

Bernardino il 12 febbraio 1645 è stato accolto nella Congregazione dei Virtuosi del Pantheon¹⁶⁷ e, nel 1655, figura in un elenco degli accademici di San Luca¹⁶⁸. Nel 1660 e nel 1666 sarà al servizio dei Chigi per cui ha «tant'opere fatte alla Riccia et in Roma»¹⁶⁹.

¹⁶⁵ Marco Marinelli, Luca De Gregorio, *L'enciclopedia...*, op. cit., vol. 3, ad vocem *Sebastiano del Piombo*, pp. 2102-2103

¹⁶⁶ Cfr. Fondazione Federico Zeri..., cit., N. scheda 30114, N. busta 0346, alla pagina: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=33025

¹⁶⁷ Roma, Arch. dei Virtuosi al Pantheon, III, *Libro delle Congregazioni*, cit. in H. Roettgen, *Cesari, Giuseppe, detto il Cavalier d'Arpino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani...*, op. cit., alla pagina: [http://www.treccani.it/enciclopedia/cesari-giuseppe-detto-il-cavalier-d-arpino_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/cesari-giuseppe-detto-il-cavalier-d-arpino_(Dizionario-Biografico)/)

¹⁶⁸ Roma, Archivio dell'Accademia di S. Luca, vol. LXIX, f. 296, cit. in H. Roettgen, *Cesari, Giuseppe, detto il Cavalier d'Arpino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani...*, op. cit., alla pagina: [http://www.treccani.it/enciclopedia/cesari-giuseppe-detto-il-cavalier-d-arpino_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/cesari-giuseppe-detto-il-cavalier-d-arpino_(Dizionario-Biografico)/)

¹⁶⁹ Vincenzo Golzio, *Documenti artistici sul Seicento nell'archivio Chigi*, Fratelli Palombi, Roma 1939, pp. 239, 271

L'opera di Giuseppe Guadagnoli risente quindi del clima presente a Roma, dato che è possibile riconoscere nel *San Rocco* di Pietrasecca un analogo rapporto tra la figura del santo ed il paesaggio scuro, variamente distribuito sullo sfondo, rilevabili nella *Santa Barbara* (1596-1597) della cappella di Santa Barbara nella chiesa di Santa Maria in Traspontina a Roma del Cavalier d'Arpino¹⁷⁰; e nella *Giuditta*, affresco della Villa Aldobrandini di Frascati del Cavalier d'Arpino¹⁷¹. Tuttavia, nei dipinti di quest'ultimo, è rilevabile maggior movimento, dovuto all'assimilazione del linguaggio manieristico, e ad una maggiore fusione del soggetto con l'ambiente in cui è inserito. È invece rilevabile maggiore affinità con il *Dio Padre benedicente con globo, angeli e Spirito Santo* di Montecassino (1610-1625) del Cavalier d'Arpino¹⁷².

Il Guadagnoli, tuttavia, ricorda stilisticamente le produzioni del Menzocchi e dell'Agresti, entrambi attivi come il Cesari a Roma, pur potendo collocarsi il *San Rocco* di Pietrasecca in una fase successiva di superamento della rappresentazione ieratica del santo, verso una rappresentazione che racchiude uno sfondato paesaggistico e tende a sintetizzare gli episodi salienti, pur conservando gli attributi iconografici tradizionali del soggetto.

La fortuna degli artisti attivi a Roma e l'irradiamento del loro stile all'esterno della città è testimoniata dall'attività nella Villa d'Este a Tivoli di Livio Agresti e, successivamente, dagli invii negli Abruzzi (a L'Aquila) da parte del Cavalier d'Arpino di suoi dipinti¹⁷³. Nella chiesa di Santa Giusta, a L'Aquila, è presente un suo *Martirio di Santo Stefano* del 1615¹⁷⁴, fruibile pubblicamente sia da committenti che da artisti, e a Napoli, nel cui regno si colloca Pietrasecca, sono presenti sue opere.

¹⁷⁰ Cfr. Fondazione Federico Zeri..., cit., N. scheda 30104, N. busta 0346, alla pagina: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=32941

¹⁷¹ Cfr. fig. 5 in *Opera omnia di: Giuseppe Cesari - Cavalier d'Arpino (1560 c.-1640)*, in *Grande Enciclopedia Multimediale...*, op. cit., aggiornato al 04-01-2011, <http://www.arteantica.eu>

¹⁷² Cfr. Fondazione Federico Zeri..., cit., N. scheda 30114, N. busta 0346, alla pagina: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=33025

¹⁷³ Cfr. Francesco Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Cinquecento*, Donzelli editore, Roma 2001, p. 346

¹⁷⁴ Cfr. s.a., *Abruzzo Molise*, Touring Club italiano, Milano 1979, edizione 1996-1997, pp. 114-115

3. LA PRODUZIONE PITTORICA DEL XVIII SECOLO

3.1 Il contesto storico settecentesco

3.1.1 La crescita della Marsica

Dopo la recessione seicentesca punteggiata qua e là di eventi drammatici, con l'inizio e poi soprattutto con la metà del '700, si apre una fase di straordinaria crescita per la Marsica¹⁷⁵ dovuta al tracollo della mortalità ed al complesso di novità tecnologiche e sociali introdotte dalla rivoluzione industriale. Tali novità non comportano soltanto un mutamento quantitativo della crescita ma una allocazione del tutto nuova delle risorse, delle attività, dei flussi umani sul territorio che modifica profondamente il panorama multisecolare degli insediamenti ed il loro peso relativo.

I Marsi, nel secolo XVIII privi di sbocchi stradali poiché l'unica via rotabile (l'antica Valeria) è impraticabile, svolgono le proprie attività prevalentemente nella natia regione.

Secondo la concezione della monarchia di diritto divino¹⁷⁶, i sovrani riceverebbero il potere direttamente da Dio e godrebbero quindi di autorità assoluta ed illimitata. Di fatto, però, benché da secoli sia in atto il processo di accentrimento del potere nelle mani dei re, anche nei paesi più avanzati d'Europa resistono ancora, all'inizio del '700, numerosissimi privilegi della nobiltà e del clero, autonomie cittadine, ordinamenti corporativi, pedaggi, esenzioni fiscali ed altri istituti ereditati dal Medioevo che intralciano l'esercizio dell'autorità regia ed ostacolano la libera espansione delle attività economiche.

3.1.2 Terremoti e guerre di successione

Il 2 febbraio 1703 si verifica un grande terremoto¹⁷⁷ che colpisce l'Abruzzo, lo Stato Pontificio e territori confinanti: vicino Norcia la terra sprofonda per tre miglia; Antrodoco è spianata e così pure la maggior parte della città di L'Aquila, «nella di cui Cattedrale vi era un numero di circa 1500 persone che assisteva alla funzione della distribuzione delle candele, e questa caduta, restarono tutti fra le

¹⁷⁵ Per la situazione sulla Marsica settecentesca: Bontempi, *La Marsica nella storia moderna*, Tipografia di Casamari (Frosinone) 1974, p. 11. Luigi Piccioni, *Marsica vicereale...*, *op. cit.*, pp. 26-27

¹⁷⁶ Per le notizie sulla monarchia di diritto divino: Augusto Camera, Renato Fabietti, *Elementi...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 548

¹⁷⁷ Per le notizie sul terremoto del 1703: Isidoro Gatti, *Il P. Vincenzo Coronelli dei Frati Minori Conventuali negli anni del generalato (1701-1707)*, parte seconda, Università Gregoriana Editrice, Roma 1976, pp. 914-915

rovine»¹⁷⁸. In città cadono le abitazioni più forti, tutti i palazzi rasi al suolo o cadenti; il piano superiore del Regio Castello, un'ala intera del palazzo pubblico, le chiese di San Filippo, San Massimo, Sant'Agostino e San Bernardino (di cui rimangono in piedi soltanto le facciate, il coro ed alcune mura esterne). In Abruzzo si calcolano circa 6000 morti ed altri 4000 feriti o mutilati. La popolazione sopravvissuta si rifugia in baracche o tende in campagna. A L'Aquila va distrutta la chiesa di San Francesco dei Minori Conventuali ed il convento è quasi a terra. La città, nella fase di ricostruzione, assumerà un nuovo aspetto¹⁷⁹.

Nel 1707, nella lotta per il potere sul Regno di Napoli tra Filippo V di Borbone (Versailles, 19 dicembre 1683-Madrid, 1746)¹⁸⁰ e l'austriaco Carlo VI d'Asburgo (morto il 20 ottobre 1740)¹⁸¹ vince quest'ultimo e tutto l'Abruzzo deve quindi giurare obbedienza al re austriaco che governa, come viceré, fino al 1734.

Dopo la guerra di successione spagnola, l'Europa vive un ventennio di pace ed i governi ne approfittano per cercare di rianimare l'economia dei propri paesi.

Nel 1733 la pace europea è interrotta dalla guerra di successione polacca (1733-1738), in conseguenza della quale l'Austria perde i suoi domini nell'Italia meridionale (costituita in regno indipendente sotto la dinastia dei Borboni di Napoli)¹⁸².

Nel 1735 Carlo III di Borbone (Madrid, 20 gennaio 1716-ivi, 14 dicembre 1788)¹⁸³ – figlio di Filippo V di Spagna e di Elisabetta Farnese (1692-1766)¹⁸⁴ – si insedia sul trono di Napoli e tutte le provincie del Regno ubbidiscono mentre, contemporaneamente, incominciano a risentire i benefici effetti del nuovo governo riformatore.

La pace di Vienna (1738) assegna a Carlo III il Regno di Napoli, comprendente anche la Sicilia. L'Austria, sconfitta, paga le spese della pace ma viene risarcita della perdita del Napoletano e della Sicilia conservando il Milanese, ampliato con

¹⁷⁸ ASFi, Mediceo d.P., filza 6300, fol. 69, 1703 in Isidoro Gatti, *Il P. Vincenzo Coronelli...*, op. cit., p. 914

¹⁷⁹ Cfr. s.a., *Abruzzo Molise...*, op. cit., p. 90

¹⁸⁰ Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, op. cit., ad vocem *Filippo. Spagna: Filippo V*, p. 697

¹⁸¹ Adriano Cappelli, *Cronologia Cronografia e Calendario perpetuo*, Settima edizione, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1998, p. 472. Giovanni La-Cecilia, *Storie segrete della famiglie reali o misteri della vita intima dei Borboni di Francia, di Spagna, di Parma, di Napoli, e della famiglia Asburgo-Lorena d'Austria e di Toscana*, vol. III, terza edizione, Cecchi e Armanino Editori, Genova 1861, pp. 4-5. Cfr. Renzo Mancini, *Viaggiare...*, op. cit., p. 63. Mancini segnala Carlo III d'Austria anziché Carlo VI.

¹⁸² Per le notizie sulla situazione politica dal 1733 al 1744: Augusto Camera, Renato Fabietti, *Elementi...*, op. cit., vol. 2, pp. 500-508. Renzo Mancini, *Viaggiare...*, op. cit., pp. 63-65

¹⁸³ Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, op. cit., ad vocem *Carlo. Spagna: Carlo III*, pp. 332-333

¹⁸⁴ Robert Peter Eyer, *Die Schweizer Regimente in Neapel im 18. Jahrhundert /1734-1789*, Peter Lang, Bern 2008, p. 50

l'annessione di Parma e Piacenza. In Italia, si insediano quindi le due nuove dinastie dei Lorena in Toscana e dei Borboni di Napoli nel Mezzogiorno.

Nel 1744 gli Austriaci entrano nel Regno di Napoli per scacciare Carlo III di Borbone; in questa occasione i Teramani accolgono festosamente le truppe austriache e prestano giuramento di fedeltà all'Imperatore.

Nel 1750 si verifica un altro terremoto a L'Aquila¹⁸⁵.

Nel 1764 nel Regno di Napoli si verifica una grave carestia¹⁸⁶. Nella Marsica molte persone muoiono di fame a Colle Longo ed Ortona dei Marsi.

3.1.3 L'Illuminismo

Intanto, si diffonde in Italia ed anche nel Regno di Napoli il movimento culturale settecentesco detto Illuminismo¹⁸⁷, la cui caratteristica specifica è la fiducia nella ragione come supremo valore ed efficace strumento per illuminare le menti, per fugare le superstizioni, per combattere i pregiudizi, per progettare una società più libera e giusta. Originario dell'Inghilterra, coinvolge l'intera Europa ma trova il terreno più favorevole in Francia. Molti principi, ispirandosi alla filosofia illuministica, intraprendono, a partire da questi anni, una vasta opera di riforma che consolida il loro potere, secondo le prospettive del dispotismo illuminato, e rende più efficace e razionale la struttura degli stati, riducendo le sperequazioni fiscali, sottraendo l'insegnamento al monopolio del clero, abolendo i privilegi della Chiesa e sottoponendola a rigidi controlli (giurisdizionalismo). Episodio saliente della politica giurisdizionalista è l'espulsione dei Gesuiti dal Portogallo (1759), dalla Francia, dalla Spagna, dal Regno di Napoli e dal Ducato di Parma. Nel 1767 Ferdinando IV di Borbone (Napoli, 12 gennaio 1751-ivi, 4 gennaio 1825)¹⁸⁸ – un anno prima di sposare Maria Carolina d'Austria (1752-1814)¹⁸⁹ – emana il regio decreto di espulsione dei Gesuiti dal Regno di Napoli¹⁹⁰. Nel 1773 Papa Clemente XIV, al secolo Giovanni Vincenzo Garganelli

¹⁸⁵ Per le notizie sul terremoto del 1750: Renzo Mancini, *Viaggiare...*, *op. cit.*, p. 65

¹⁸⁶ Per le notizie sulla carestia del 1764: S. De R., *Napoli nell'anno 1764 ossia documenti della carestia e della epidemia che desolarono Napoli nel 1764 preceduti dalla storia di quelle sventure*, Stabilimento tipografico del commend. G. Nobile, Napoli 1868. Pietro Bontempi, *La Marsica...*, *op. cit.*, p. 12

¹⁸⁷ Per le notizie sull'Illuminismo e sul dispotismo illuminato: Pietro Bontempi, *La Marsica...*, *op. cit.*, p. 12. Rosato Sclocchi, *Storia dei Marsi*, III, B. Vecchioni, L'Aquila 1914, cit. in Pietro Bontempi, *La Marsica...*, *op. cit.*, p. 12. Augusto Camera, Renato Fabietti, *Elementi...*, *op. cit.*, vol. 2, pp. 522, 548-549, 563

¹⁸⁸ Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, *op. cit.*, ad vocem *Ferdinando. Due Sicilie: Ferdinando I di Borbone*, p. 682

¹⁸⁹ Mario D'Amore, *La donna nella storia*, Sovera Multimedia, Roma 2004, p. 199

¹⁹⁰ Renzo Mancini, *Viaggiare...*, *op. cit.*, p. 65

(Sant'Arcangelo di Romagna, 30 ottobre 1705-Roma, 22 settembre 1774)¹⁹¹, inoltre, cedendo alla pressione dei sovrani, scioglierà la Compagnia di Gesù, emanando la bolla *Dominus ac Redemptor*¹⁹².

A Napoli, Antonio Genovesi, Gaetano Filangieri e Ferdinando Galiani trattano di economia, di legislazione, di problemi attinenti alla vita pratica e politica, contribuendo così a reinserire l'Italia nel vivo circuito della più avanzata cultura europea.

Il Regno di Napoli è un grande centro di riforme, sia durante il regno di Carlo VII (1734-1759)¹⁹³ (che nel 1759 passa a cingere la corona di Spagna con il nome di Carlo III), sia durante i primi decenni di suo figlio Ferdinando IV (1759-1806).

Nel 1754 il Genovesi, riguardo ai Borboni, così si esprime: «Cominciamo anche noi ad avere una patria [il Regno di Napoli] e ad intendere quanto vantaggio sia per tutta la nazione avere un proprio principe. Interessiamoci all'onore della nazione! I forastieri conoscono, e il dicono chiaro, quanto potremmo noi fare, se avessimo migliori teste. Il nostro augusto sovrano [Carlo VII] fa quanto può per destarne... Che vogliamo noi di più?»¹⁹⁴.

Grazie ad una intensa collaborazione fra la dinastia e gli uomini di cultura, si procede alacremente allo svecchiamento del Mezzogiorno. Con la collaborazione del toscano Bernardo Tanucci (Stia, 1698-Napoli, 29 aprile 1783)¹⁹⁵, Carlo VII mette in atto una politica laica: riduce di molto le tradizionali esenzioni fiscali delle proprietà ecclesiastiche; stabilisce che nel Regno il numero dei sacerdoti non può superare il limite di dieci per ogni mille abitanti; restringe il diritto di asilo alle sole chiese e lo ammette solo per i colpevoli di reati non gravi; limita al quanto la sfera di competenza del foro ecclesiastico.

Nella Marsica, invece, rarissime sono le scuole popolari e gli studi, riservati al clero e ai nobili, si coltivano quasi solo a Pescina presso il collegio dei PP. Celestini e nel seminario Diocesano.

In tali istituti non appaiono l'Illuminismo italiano fiorente a Napoli, né si incontrano i segni del prossimo Risorgimento nazionale. Di Giacobinismo si avrà un'unica apparizione a Pescina.

Nel 1774 l'Università di Pescocostanzo si affranca dei diritti feudali per mezzo di un regolare contratto di compravendita, attraverso il quale il feudatario si spoglia di ogni diritto sulla città e sul contado¹⁹⁶.

¹⁹¹ Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, op. cit., ad vocem *Clemente XIV*, p. 415

¹⁹² cit. in Augusto Camera, Renato Fabietti, *Elementi...*, op. cit., vol. 2, p. 548

¹⁹³ Augusto Camera, Renato Fabietti, *Elementi...*, op. cit., vol. 2, p. 548

¹⁹⁴ Antonio Genovesi, 1754, in Augusto Camera, Renato Fabietti, *Elementi...*, op. cit., vol. 2, p. 563

¹⁹⁵ Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, op. cit., ad vocem *Tanucci Bernardo*, p. 1825

¹⁹⁶ Renzo Mancini, *Viaggiare...*, op. cit., p. 64

3.1. 4 L'arrivo dei Francesi a Roma e a Napoli

Nel 1791 si verifica un terremoto a L'Aquila¹⁹⁷. Nella Gazzetta Universale risulta che i primi giorni di febbraio è giunta notizia a Napoli: «Abbiamo notizie, che nella Città dell'Aquila furono sentite ne' giorni scorsi tre forti scosse di terremoto, colla rovina di alcune case vecchie, e con qualche danno nelle altre, ma senza alcuna mortalità.»¹⁹⁸.

La probabilità della calata dei Francesi in Italia¹⁹⁹ e l'eventuale invasione del Regno di Napoli, inducono Ferdinando IV di Borbone a correre agli opportuni provvedimenti sin dal 1796. Perciò egli, con dispaccio del 17 marzo, induce una leva di soldati volontari con l'obbligo di prestar servizio sino a quando occorra. Il reclutamento è affidato, per la provincia di L'Aquila, ai marchesi aquilani Dragonetti e De Torres che, coadiuvati da altri nobili, come il barone Luigi Coletti di Tufo di Carsoli²⁰⁰, nonché da ecclesiastici, lo effettuano quando già le truppe francesi occupano il Piemonte, negli ultimi giorni di maggio e nei primi di giugno. Nello stesso 1796 Ferdinando IV, re delle Due Sicilie, entra in L'Aquila felicemente accolto.

Nel 1798 le truppe francesi, a seguito dell'uccisione del generale Duphot avvenuta a Roma per opera delle truppe papaline, occupano Roma e fanno prigioniero Papa Pio VI, al secolo Giovanni Angelo Braschi (Cesena, 25 dicembre 1717-Valence, 29 agosto 1799)²⁰¹. Quindi, nel febbraio 1798 i Francesi, comandati dal generale Jean-Antoine-Étienne Championnet (Valence, 12 agosto 1762-Antibes, 9 gennaio 1800)²⁰², occupano Roma e vi proclamano la Repubblica.

Il re di Napoli, con una nuova leva rafforza l'esercito portandolo a 75 000 uomini che pone sotto il comando del generale Karl Mack v. Leiberich (1752-1828)²⁰³, avuto dall'alleata Austria come tattico e stratega. Costui dapprima consiglia di stare in cauta difesa con presidi alle frontiere ma poi, sospettoso di

¹⁹⁷ Per le notizie sul terremoto del 1791: *Gazzetta Universale*, Num. 12, Martedì 8 febbraio 1791, in *Gazzetta Universale o sieno notizie istoriche politiche. Di scienze, arti, agricoltura ec. Volume XVIII dell'anno 1791*, pp. 89-96, p. 96. Renzo Mancini, *Viaggiare...*, *op. cit.*, p. 64

¹⁹⁸ *Gazzetta Universale*, Num. 12, Martedì 8 febbraio 1791, in *Gazzetta... op. cit.*, pp. 89-96, p. 96

¹⁹⁹ Per le notizie sulla calata dei Francesi in Italia: Pietro Bontempi, *La Marsica...*, *op. cit.*, pp. 15-17. Guido Jetti, *Cronache della Marsica (1799-1915)*, Luigi Regina editore, Napoli 1978, p. 38. Renzo Mancini, *Viaggiare...*, *op. cit.*, p. 65

²⁰⁰ L'Aquila, Sezione Archivio di Stato, categoria 27, busta 7, cit. in Pietro Bontempi, *La Marsica...*, *op. cit.*, p. 16

²⁰¹ Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, *op. cit.*, ad vocem *Pio VI*, p. 1397

²⁰² *Ibid.*, ad vocem *Championnet, Jean-Antoine-Étienne*, p. 379

²⁰³ Johann Günther, Otto August Schulz, *Handbuch für Autographensammler*, Verlag von Otto August Schulz, Leipzig 1856, p. 256

certi fatti e movimenti francesi, convince il sovrano a passare all'offensiva, azione che inizia il 24 novembre 1798. In occasione della festa dell'Immacolata, Ferdinando IV, da Roma, rivolge un proclama agli Abruzzesi. Le milizie borboniche cacciano da Roma i Francesi e li disperdono ma questi riescono a concentrarsi presso Civita Castellana da dove riconquistano Roma e costringono i Borbonici a indietreggiare. Questi ultimi non possono arrestare l'avanzata francese che, pur contrastata, si conclude il 21 gennaio 1799 con l'espugnazione di Napoli, evento cui, il giorno dopo, segue la proclamazione della Repubblica Napoletana o Partenopea.

Il giorno di Sabato Santo avviene il sacco di L'Aquila ad opera dei Francesi.

Intanto, il presidio posto in Tagliacozzo, agli ordini del colonnello Camillo Giustini, a guardia del confine, muove verso Tivoli, per unirsi alle forze di Mack, ma presso Spiaggia (oggi Cineto Romano) è sbaragliato dalla soldatesca del generale Etienne Jacques Joseph MacDonald (1765-1840)²⁰⁴.

Re Ferdinando, assillato dalla guerra ma fiducioso nella maggior parte dei sudditi, rivolge agli Abruzzesi un proclama che, divulgato specialmente dal clero, fa effetto sul popolo, fanaticamente amante della religione, rispettoso della monarchia. I Francesi sono odiati e ritenuti negatori di ogni ordine morale, politico e sociale. Quindi, molti aderiscono all'appello e corrono ad organizzarsi in formazioni paramilitari destinate a combattere l'invasore ed a mantenere l'ordine pubblico. Sorgono così le «masse sanfediste», ossia della Santa Fede²⁰⁵.

3.1. 5 I Francesi nella Marsica

Mentre le masse si vengono costituendo, le armi francesi entrano in Abruzzo²⁰⁶: il generale Duhésme dalle Marche e il generale Luigi Lemoine dall'Umbria.

Il Lemoine è ancora a Rieti quando una commissione di notabili avezzanesi, al fine di fargli reprimere il disordine e la violenza da cui erano oppressi, si reca a pregarlo di dirigersi presso la loro città²⁰⁷. Egli, mirando anzitutto a conquistare L'Aquila, passa per Cittaducale e Antrodoco e, superata la resistenza degli aquilani²⁰⁸, la espugna il 16 dicembre 1798. Ripresa la marcia verso Popoli per ricollegarsi con il generale Duhésme, comandante supremo delle milizie ope-

²⁰⁴ Emir Bukhari, *Napoleon's Marshals*, Osprey Publishing, Great Britain 1979, ristampa 2003, p. 13

²⁰⁵ Per le notizie sulle masse sanfediste: Pietro Bontempi, *La Marsica...*, *op. cit.*, pp. 18 - 19

²⁰⁶ Per le notizie sull'arrivo delle truppe francesi in Abruzzo: Pietro Bontempi, *La Marsica...*, *op. cit.*, pp. 20-27, 65, 69

²⁰⁷ B. Iatosti, cit. in Pietro Bontempi, *La Marsica...*, *op. cit.*, p. 21

²⁰⁸ *Memorie del gen. Thièbault*, pubblicate in "Rivista Abruzzese" (Teramo 1897) dalla figlia Clara, cit. in Pietro Bontempi, *La Marsica...*, *op. cit.*, p. 21

ranti in Abruzzo, il 24 dicembre 1798 la resistenza del contingente napoletano muove alla volta di Sulmona e prosegue per Capua dove, insieme al Duhésme, si ricongiunge con lo Championnet²⁰⁹.

Dal quartier generale di Sulmona, Luigi Lemoine, in nome della Repubblica francese di Roma, nomina la commissione con ordine di provvedere a quanto necessario al suo esercito. Ne segue una requisizione che è estesa anche ai paesi della Marsica. Intanto, Lemoine spedisce nella Marsica i soldati richiestigli dagli Avezzanesi a Rieti, affidandoli al colonnello Enrico Alò. Giunti senza ostacoli presso Paterno, essi vengono affrontati dalle bande capeggiate da Padre Domizio ma le annientano. Sono in procinto di occupare Avezzano quando Alò, nativo di Popoli e amico dell'abate avezzanese Giuseppe Lolli, si incontra con il nipote Domenico Antonio, il quale lo mette al corrente dei nefasti avvenimenti locali e delle buone intenzioni di gran parte della cittadinanza. Abbandonata l'idea della rappresaglia, la truppa francese entra in Avezzano pacificamente e riceve festose accoglienze. Subito comincia la caccia ai briganti e ai favoreggiatori che si sono nascosti e vengono giustiziati²¹⁰.

Dovendosi trasferire una divisione francese dalla Marsica a Roma, due suoi sottufficiali sono mandati a Tagliacozzo per preparare vettovaglie e alloggi per la truppa di passaggio. Assolto il proprio compito, vengono uccisi da due fucilate sparate da ribaldi della filo borbonica casa Giorgi. La popolazione è convinta della vendetta che è tuttavia scampata perché quel corpo militare che è già a Scurcola, con improvviso contrordine, è diretto a Sora. Anche a Oricola si dimostra l'avversione per i Francesi al comando del benestante Mariano Mariani, unito in resistenza con i Vivaresi.

Tra il 13 ed il 14 giugno 1799 cade la Repubblica Napoletana o Partenopea.

Nel 1799 la lotta tra i sostenitori (la maggior parte del popolo) delle vecchie istituzioni, comunemente chiamati realisti, o sanfedisti, ed i promotori (veramente pochi) di nuovi ordinamenti, solo perciò detti giacobini, sfocia spesso in efferati delitti. Così avviene a Pescina e ad Ortona dei Marsi.

Nel maggio 1799 i Francesi, per andare a combattere contro gli Austriaci, abbandonano lo stato napoletano per farvi ritorno nel gennaio 1801.

Il secolo, iniziato con uno spaventoso terremoto, che ha conosciuto varie epidemie, ora si chiude non solo con la guerra ma con la fame: nel 1799 vi è una grande carestia²¹¹, a causa della siccità che dura da lungo tempo ed il 30 maggio le popolazioni delle Valle del Velino si recano in processione al Santuario di

²⁰⁹ V. Moscardi e V. Coppa-Zuccari, cit. in Pietro Bontempi, *La Marsica...*, op. cit., p. 21

²¹⁰ B. Iatosi, Tommaso Brogi, *La Marsica*, Roma, Tip. Salernitana 1900, cit. in Pietro Bontempi, *La Marsica...*, op. cit., p. 22

²¹¹ Per le notizie sulla carestia del 1799: Cristina Dalla Villa, *La pratica del culto nella Valle del Velino*, in «diritto e religioni», anno II, n. 2 - 2007, luglio-dicembre, Luigi Pellegrini Editore, pp. 49 - 70

Capodacqua per implorare l'intercessione della Madonna: l'immagine è portata a Cittareale e, mentre la processione rientra al Santuario, una pioggia improvvisa è acclamata dal popolo come segno della bontà e della potenza della Vergine²¹².

3.2 L'iconografia

3.2.1 La Madonna del Rosario in chiave francescana e domenicana

Il popolo cristiano ha offerto a Maria «corone di rose», chiamate per questo «corone del Rosario», riservandole il culto del Rosario²¹³, nato nel Medioevo come frutto dell'usanza di offrire corone di fiori alle persone amate o da onorare. Come questo, la rosa ha una terra, un gambo intarsiato di spine ed i petali profumati e sfavillanti di colore, così il Rosario ha un triplice impianto nei Misteri gaudiosi, dolorosi e gloriosi. L'humus del gaudio dell'uomo è che nella terra, nella sua terra si è piantato il Signore per mezzo di Maria, questo è l'Evangelo per l'uomo e sono i Misteri gaudiosi. La via della Croce, poi, le spine che Cristo volle accogliere nella sua carne per condividere il dolore umano e mostrare la via della purificazione sono i Misteri dolorosi; ed infine i petali luminosi sono i Misteri gloriosi, il compito, cioè, della salvezza, della gloria che sta davanti all'uomo e che in Maria ha il suo anticipo, la sua profezia. Il Rosario, preghiera popolare, semplice e profonda, è come lo scorrere di tutto il mistero di Cristo, partecipato da Maria.

L'istituzione della festa del Rosario è avvenuta, per opera di papa Pio V – Antonio Michele Ghislieri (Bosco Marengo, 17 gennaio 1504-Roma, 1 maggio 1572)²¹⁴ – che l'ha legata alla sconfitta dei Turchi nella battaglia di Lepanto (7 ottobre 1571)²¹⁵, cogliendo quella vittoria dei Cristiani in una significazione misterica, al di là dell'evento politico-militare e cioè nella potenza liberatrice della preghiera dell'umile popolo di Dio, forte della corona del Rosario. Maria esprime la vittoria di Dio sul Maligno e propone la vittoria dell'uomo rinnovato in Cristo, su tutte le forze disgreganti la verità, la giustizia e la pace.

²¹² Archivio parrocchiale di Santa Maria di Cittareale, col. V, cit. in Cristina Dalla Villa, *La pratica...*, art. cit., pp. 49-70, p. 69

²¹³ Per le notizie sul culto del Rosario: Battista Mondin, *Storia della teologia: Epoca scolastica*, vol. 2, Editore Edizioni Studio Domenicano, Bologna 1996, p. 232. Giuseppe Agostino, a cura di A. Luberto, *Dilatentur spatia caritatis: magistero episcopale di Giuseppe Agostino*, vol. 2, Rubbettino Editore s. r. l., Soveria Mannelli (Catanzaro) 2001, p. 214-216. s. a., *Il Rosario. 20 misteri*, Edizioni Studio Domenicano, Bologna 2003, verso

²¹⁴ Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, op. cit., ad vocem *Pio V*, p. 139

²¹⁵ Per le notizie sulla Battaglia di Lepanto: Gerolamo Diedo, *La battaglia di Lepanto...*, op. cit., p. 5. P. Alberto Guglielmotti, *Marcantonio Colonna...*, op. cit., pp. 10-12. Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, op. cit., ad vocem *Pio V*, p. 1397

L'Ordine domenicano è stato il principale promotore del Santo Rosario e l'immagine con Maria che consegna con il Bambino la corona del Rosario a San Domenico da Guzman (1170-1221), fondatore dell'Ordine domenicano, e Santa Caterina da Siena (25 marzo 1347-29 aprile 1380)²¹⁶ è l'immagine più nota della *Madonna del Rosario*.

Esistono, inoltre, rappresentazioni della *Madonna del Rosario*, come quella dipinta da Antonio Catalano il Vecchio (Messina, 1560-1605 / 1606)²¹⁷ per il duomo di Acireale²¹⁸, con santi francescani e domenicani, estaticamente rivolti verso l'alto, singolare e originale commistione tra i due ordini, non solo «teologica» ma anche iconografica. La raffigurazione della Vergine attorniata dai Misteri del Rosario²¹⁹ appartiene, infatti, alla più tipica tradizione domenicana che Catalano fonde con la tematica tutta francescana della *Madonna degli Angeli*, soluzione iconografica molto diffusa nella Sicilia dell'inizio XVII secolo; a reggere i medaglioni in cui sono raffigurati i Misteri, a guisa di una grande collana che cinge la parte superiore del dipinto, sono infatti gli angeli.

Per ciò che concerne specificatamente il Rosario, il Perdono del Rosario²²⁰ consiste nella facoltà concessa a tutti i fedeli, di poter lucrare l'Indulgenza plenaria, applicabile anche ai defunti. La Chiesa, unendo le sue idee alla festa del Rosario, come già a quella della Porziuncola, concesse l'Indulgenza del Perdono.

La Porziuncola²²¹ è la terza chiesetta ad essere stata restaurata da San Francesco, dopo quelle di San Damiano e di San Pietro della Spina, in seguito all'a-

²¹⁶ Per le notizie su Santa Caterina da Siena: Santa Caterina da Siena, a cura di Umberto Meattini, *Epistolario*, Edizione 3, Edizioni Paoline, Roma 1979, p. 896. Gabriella Anodal, *S. Caterina da Siena*, Edizioni Studio Domenicano, Bologna 1995, p. 14

²¹⁷ Gioacchino Barbera, a cura di, *Da Antonello a Paladino: pittori messinesi nel Siracusano dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Siracusa 1996-1997), Ediprint, Siracusa 1996, p. 66

²¹⁸ Per le notizie sulla *Madonna del Rosario* del duomo di Acireale: Vito d'Amico, *Dizionario topografico della Sicilia di Vito d'Amico tradotto dal latino ed annotato da Gioacchino Dimarzo*, Volume Secondo, Tipografia di Pietro Morvillo, Palermo 1856, ad vocem *Acireale*, pp. 1-2

²¹⁹ Per le notizie iconografiche sulla *Madonna del Rosario*: Simonetta La Barbera Bellia, *Iconografia del Cristo in Croce nell'opera di uno scultore francescano della controriforma: fra Umile da Petralia*, in *Francescanesimo e cultura in Sicilia (secc. XIII-XVI)*, atti del convegno internazionale di studio nell'ottavo centenario della nascita di San Francesco d'Assisi (Palermo, 7-12 marzo 1982), Officina di studi medievali, Palermo 1987, pp. 393-412, p. 411. Francesco Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia Meridionale. Il Cinquecento*, Donzelli editore, Roma 2001, p. 294

²²⁰ Per le notizie sul Perdono del Rosario: *Il Rosario*, volume 24, San Domenico Editore, s.l. 1907, p. 459

²²¹ Per le notizie sulla Porziuncola: P. Domenico Bruscelli M. C., Giambattista Mariani, *Asisi città serafica e santuarij che la decorano*, Presso Francesco Bourliè, Roma 1821, p. 86. Giandomenico Nicola, *Arte e Storia. Assisi*, Casa Editrice Bonechi, Sesto Fiorentino 1999, p. 108

scolto della voce del crocifisso di San Damiano. Sono state celebrate al medesimo tempo le due grandi solennità della Porziuncola e la pubblicazione dell'indulgenza perpetua, per un giorno in ogni anno, da conseguirsi nella Proziuncola stessa. I Francescani hanno collocato l'indulgenza a pro dei vivi e dei morti²²². Per sé si può acquistare l'indulgenza solo una volta; per i defunti, invece, quante sono le anime cui si intende applicare l'indulgenza. Nel secolo XVII è introdotto anche il pellegrinaggio nelle chiese francescane per l'indulgenza plenaria del 2 agosto. Sia l'indulgenza della Porziuncola che quelle del 2 agosto delle chiese francescane, sono uguali nel fine e nel frutto (essendo la condonazione di tutte le pene temporali dovute ai peccati) ma nel rimanente sono diverse in quanto anche se quella della Porziuncola fosse dichiarata non vera, l'indulgenza delle chiese francescane sarebbe vera e certa per le bolle della concessione cui si appoggia. Gregorio XV che fu il primo a concederla, imitato dai papi successivi, non disse di estendere e comunicare l'indulgenza della Porziuncola alle altre chiese francescane, non nominandola neppure. L'indulgenza plenaria nelle chiese francescane per il 2 agosto è concessa nella forma comune.

La *Madonna del Rosario* della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Pietrasecca, collocata sul secondo altare a destra, costituisce un esempio complesso di rappresentazione, in quanto comprende (come quella di Antonio Catalano per il duomo di Acireale) sia santi domenicani che francescani.

I quattro santi ai piedi della Madonna con il Bambino sono identificabili, per motivi iconografici, con San Domenico (in primo piano a sinistra), Santa Caterina da Siena (in secondo piano a destra), San Francesco (in secondo piano a sinistra) e Santa Chiara (in primo piano a destra).

San Domenico²²³, ricorrente frequentemente nei polittici e nelle sacre conversazioni, è rappresentato vestito sempre dell'abito dell'Ordine. Suoi attributi sono il libro ed il giglio, la stella rossa sulla fronte o sopra la testa, il cane bianco e nero (collegati a visioni prodigiose della madre e della nutrice) e, dalla fine del XV secolo, anche il Rosario.

Nel dipinto di Pietrasecca, il Santo in primo piano a sinistra è identificabile con San Domenico, in quanto è rappresentato vestito dell'abito dell'Ordine e reca il libro ed il Rosario.

Nell'iconografia, Santa Caterina²²⁴ viene raffigurata con molti simboli: con crocifisso stretto al petto; con il giglio, simbolo della verginità; con la palma, ad

²²² Per le notizie sulle indulgenze: Francesco Antonio Benoffi, *Dei pregi della chiesa di Santa Maria degli Angeli e della sua indulgenza plenaria detta il perdono di Assisi*, per le stampe di Annesio Nobili, Pesaro 1830, pp. 84-86

²²³ Per le notizie sull'iconografia di San Domenico: Marco Marinelli, Luca De Gregorio, *L'enciclopedia...*, op. cit., vol. 1, ad vocem *Domenico di Guzman (santo)*, p. 663

²²⁴ Per le notizie sull'iconografia di Santa Caterina: Michela Ramadori, *La Madonna del Rosario di Colli di Montebove: ringraziamento per la vittoria della battaglia di Lepanto*, in «Il foglio di Lumen», 25, dicembre 2009, pp. 2-6. Michela Ramadori, *Chiesa di S. Nicola...*, op. cit., p. 38

indicare il suo martirio «nel corpo mistico della Chiesa»; con un modellino di chiesa, a significare il suo operare e il suo patire a favore della Chiesa; con la corona di spine, a ricordo delle sue scelte di conformarsi in tutto a Cristo Crocifisso; con il cuore fiammeggiante, ad indicare l'accesso dell'amore; con il libro o i cartigli, come chiaro riferimento al Dialogo o alle Lettere; con la colomba, per lo più posta vicino all'orecchio, simbolo di una sapienza superiore.

Nel dipinto di Pietrasecca, la Santa in secondo piano a destra è identificabile con Santa Caterina da Siena, in quanto veste l'abito dell'Ordine e fa pendant a San Domenico, a cui è abbinata nelle raffigurazioni della *Madonna del Rosario*.

San Francesco d'Assisi²²⁵ sino al Concilio di Trento ha avuto una iconografia quasi esclusivamente italiana: vestito del saio (i nodi del cordone sono un richiamo ai tre voti di povertà, castità, obbedienza), ha avuto come attributi il crocifisso nella mano e le stimmate. La Controriforma ha creato una seconda iconografia: il Santo ha assunto l'aspetto di un asceta. Inoltre, sono nati temi nuovi: *San Francesco riceve dalle mani della Vergine il Bambino Gesù, l'Ultima comunione, l'Accertamento delle stimmate ...*

Nel dipinto di Pietrasecca, il Santo a sinistra in secondo piano è identificabile con San Francesco, in quanto ha le stimmate, oltre ad essere vestito del saio francescano, in evidente contrasto con l'abito di San Domenico in primo piano.

Santa Chiara d'Assisi (Assisi, 1191/1193-1253), fondatrice dell'Ordine delle Clarisse, detto Secondo Ordine francescano, protettrice dei pittori vetrieri, ha, secondo quanto segnalano Marinelli e De Gregorio, un'iconografia non molto ricca: è raffigurata sia in età giovanile che come una vecchia monaca²²⁶.

Tuttavia, a volte, la Santa è rappresentata con un attributo: la pisside. Ciò accade, ad esempio, nella chiesa di Santa Chiara a Napoli²²⁷, facente parte di un complesso francescano sorto per munificenza di Roberto I d'Angiò (1278-Napoli, 1343)²²⁸ e per impulso della regina Sancia di Maiorca (1286-1345)²²⁹ tra il 1310 al 1328. La chiesa, collegata ad un monastero di Clarisse (oggi passato ai frati minori), sarà completamente trasformata da Domenico Antonio Vaccaro

²²⁵ Per le notizie sull'iconografia di San Francesco d'Assisi: Marco Marinelli, Luca De Gregorio, *L'enciclopedia...*, op. cit., vol. 2, ad vocem *Francesco d'Assisi (santo)*, pp. 856-857

²²⁶ Marco Marinelli, Luca De Gregorio, *L'enciclopedia...*, op. cit., vol. 1, ad vocem *Chiara d'Assisi (santa)*, p. 438

²²⁷ Per le notizie sul complesso di Santa Chiara a Napoli: *Napoli e dintorni*, Touring Club Italiano, Milano 2001, pp. 157-159

²²⁸ Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, op. cit., ad vocem *Roberto. Sicilia: Roberto I d'Angiò*, p. 1560

²²⁹ Ronald G. Musto, *Apocalypse in Rome. Cola di Rienzo and the politics of the new age*, University of California Press, Berkley and Los Angeles, California, University of California Press, London England, Canada 2003, p. 54

(Napoli, 1680 circa-1750 circa)²³⁰, Gaetano Buonocore (1696-1765)²³¹ e poi da Giovanni del Gaizo tra il 1742 e il 1769. Nella chiesa di Santa Chiara a Napoli, come racconterà d'Afflitto nel 1834, sarà presente un dipinto in cui la Santa ha come attributo la pisside: «La pittura ad olio sopra la soffitta di questo Altare, è di Francesco la Mura, e dimostra S. Chiara d'Assisi, che uscendo dal Convento colla Sacra Pisside in mano, fuga e sbaraglia i Saraceni.»²³².

L'attributo della pisside si riferisce ad un episodio della vita di Santa Chiara: «L'inclita vergine S. Chiara fondava, coll'assistenza di S. Francesco d'Assisi, l'Ordine serafico delle Povere Sorelle Minori. Le si pone in mano la pisside, che contiene la SSma Eucarestia; e n'è motivo e fondamento quanto vien detto nell'ecclesiastico di lei Ufficio.

Nel mentre i Saraceni tenevano assediata Assisi di lei patria, e sforzavansi d'invadere il monastero, dov'Ella era chiusa, si fece, quantunque inferma, portare all'ingresso del convento, tenendo nelle mani quel sacro vaso col Sacramento, ed orando ne ottenne dal Signore la liberazione.»²³³.

Nel dipinto di Pietrasecca, la Santa in primo piano a destra è identificabile con Santa Chiara in quanto è raffigurata con una pisside avvolta in un tessuto, tenuta con la mano sinistra.

La tela, terminante superiormente ad arco, raffigura la Madonna, con veste rossa, mantello blu e corona sul capo, seduta su un altare collocato su un gradino marmoreo. Alla sinistra di Maria, sull'altare, vi è il Bambino ignudo. Accanto, in basso, sono rappresentati San Francesco e San Domenico sulla sinistra e Santa Caterina e Santa Chiara sulla destra. San Domenico e Santa Chiara sono entrambi in primo piano, l'uno genuflesso e l'altra inginocchiata sul gradino marmoreo. San Francesco e Santa Caterina sono in piedi, alle loro spalle. La Madonna porge due rosari ai Santi sulla sinistra ed il Bambino alle Sante a destra. In alto, assistono alla scena tre angioletti a sinistra e due a destra, tutti raffigurati come testine infantili alate. La scena è incorniciata da una finta cornice dipinta, visibile nella parte inferiore della tela, sovrapposta superiormente da una serie di quindici medaglioni rappresentanti i Misteri del Rosario, a cui si intrecciano delle foglie di alloro.

²³⁰ Marco Marinelli, Luca De Gregorio, *L'enciclopedia...*, op. cit., vol. 3, ad vocem *Vaccaro* (Domenico Antonio), pp. 2340-2341

²³¹ Vincenzo Rizzo, *Lorenzo e Domenico Vaccaro: apoteosi di un binomio*, Altrastampa, Napoli 2001, p. 177

²³² D. Luigi d'Afflitto, *Guida per i curiosi e per i viaggiatori che vengono alla città di Napoli*, tomo I, Dalla Tipografia Chianese, Napoli 1834, p. 173

²³³ Luigi Napoleone Cittadella, *Istruzioni al pittor cristiano. Ristretto dell'opera latina di fra Giovanni Interian de Ayala fatto da Luigi Napoleone Cittadella con note storiche ed artistiche del medesimo*, co' tipi dell'editore Domenico Taddei, Ferrara 1854, pp. 306-307

Si riteneva che l'alloro²³⁴, considerato sin dall'antichità albero della salute e quindi impiegato in numerose cerimonie lustrali, avesse il potere di purificare e di guarire e, ancor prima, di prevenire e tenere lontane malattie e forze malefiche. Per queste sue benefiche virtù, l'alloro era connesso ad Apollo ed al suo culto. L'alloro è anche albero della predizione e della divinazione, degli indovini e dei vati, ed è l'albero sacro ai poeti. Il nesso tra poesia e alloro è dovuto al fatto che è un sempreverde, quindi emblema di immortalità, e per le sue proprietà inebrianti. Una corona di alloro andava al vincitore nei giochi Pitici (gare di musica, poesia, atletica), istituiti da Apollo, a Delfi²³⁵.

Attributo di Apollo, dio luminoso, l'alloro simboleggiava il trionfo della luce sulle tenebre, della purezza sulla sporcizia, dava accesso al mondo invisibile dello spirito e per questo era oracolare, perciò in greco era detto *mantico phyton*, "pianta profetica".

Nella *Madonna del Rosario* di Pietrasecca, i quindici medaglioni con i Misteri sono disposti in tre gruppi di cinque (cinque a sinistra, cinque in alto, cinque a destra). Partono in basso a sinistra, proseguono in alto, e terminano in basso a destra.

Le scene rappresentate sono nell'ordine: *Annunciazione, Visitazione, Nascita di Gesù, Circoncisione di Gesù, Disputa di Gesù tra i Dottori*, a sinistra; *Cristo riceve Croce e Calice dall'angelo nell'orto del Getsemani, Cristo alla colonna, Cristo flagellato e deriso con tunica e strumenti della Passione, Cristo con la croce sulla via del Calvario incontra la Veronica, Crocifissione di Cristo*, in alto al centro; *Resurrezione di Cristo, Assunzione di Cristo in cielo, Discesa dello Spirito Santo su Maria e sugli Apostoli, Assunzione della Vergine, Incoronazione della Vergine* a destra.

Nella chiave di volta dell'arco è collocato Gesù che trasporta la croce. I Misteri centrali sono quindi quelli dedicati alla Passione e alla Crocifissione.

3.2.2 Il Transito di San Giuseppe, protettore delle Anime purganti

La morte di Giuseppe²³⁶ non è riferita dai testi evangelici ma appartiene alla tradizione antichissima della Chiesa, secondo la quale egli, prima che Gesù iniziasse la sua vita pubblica, spirasse tra le braccia di Maria e dello stesso Gesù.

²³⁴ Per le notizie sull'alloro: Brosse, 1987, p. 33, in Ignazio E. Buttitta, *La memoria lunga. Simboli e riti della religiosità tradizionale*, Meltemi, Roma 2002, pp. 39 - 40

²³⁵ Bruit Zaidman, Schmitt Pantel, 1989, pp. 259 sgg., cit. in Ignazio E. Buttitta, *La memoria lunga...*, op. cit., p. 39

²³⁶ Per le notizie sul Transito di San Giuseppe: Giuseppe de Novaes, *Elementi della storia de' sommi pontefici da San Pietro sino al felicemente regnante Pio Papa VII. ed alla santità sua dedicati per l'uso de' giovani studiosi*, Tomo decimoprimo, Presso Francesco Bourliè, Roma 1822, p. 23. Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino*

La popolarità del "Transito" è dovuta al racconto familiare, dolce ed emotivo. Secondo una versione «Gesù gli sosteneva il capo languido con la sinistra, e con la destra posata sopra il medesimo cuore... glie lo saettava con ardentissimi sensi d'amore»²³⁷. Invece, secondo un'altra versione letteraria nella Storia di Giuseppe falegname la vicenda è narrata in prima persona da Gesù: «Mi sedetti al suo capo e mia madre ai suoi piedi. Tenei le sue mani nelle mie durante una lunga ora. Gli arcangeli Michele e Gabriele si avvicinarono a lui e rese l'ultimo sospiro con gioia...»²³⁸.

L'iconografia sacra rappresenta Giuseppe, al momento del transito, non ancora anziano, abbandonato su un lettino, amorosamente assistito dalla Sposa e dal Figlio. Nella maggioranza dei casi, nelle rappresentazioni del Transito di San Giuseppe, la Vergine è una *Pathosfigur* del dolore, chiusa in sé per lasciare il ruolo primario alla relazione figlio-padre terrestre, come avviene nei celebri *Transito di San Giuseppe* di Francesco Trevisani (Capodistria, 1656-Roma, 1746)²³⁹ in Sant'Ignazio a Roma e nel Duomo di Narni. Stesse caratteristiche si trovano anche in due quadri di Carlo Maratta (Camerano di Ancona, 1625-Roma, 1713)²⁴⁰, per Garms²⁴¹ serviti da modello al Trevisani: quello laterale della Cappella Alaleona in Sant'Isidoro (1652-1653) e quello nel Kunsthistorisches Museum di Vienna (1676). Anche Giuseppe Maria Crespi, quando dipinge per la Confraternita del Suffragio nella parrocchiale di Stuffione vicino Modena, inclina un tipo di transito di Maratta.

Per il singolare conforto e per la speciale assistenza della Madonna e di Gesù nei confronti di San Giuseppe, la Chiesa ha proclamato San Giuseppe

ai nostri giorni, vol. XXXI, tipografia Emiliana, Venezia 1845, ad vocem *Giuseppe*, pp. 206-208. *Il Seicento fiorentino: arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986- 4 maggio 1987), volume 1, Comitato Raffaello e Seicento fiorentino, Cantini Editore, Firenze 1986, p. 214. Loredana Pessa Montagni, *L'iconografia del transito di S. Giuseppe nella pittura genovese del '600*, in «Arte cristiana: rivista mensile illustrata», N. S. 74, 1986, pp. 253-268. Bonita Cleri, *Il Transito di San Giuseppe di Francesco Mancini: una tappa nella storia della chiesa di S. Filippo*, in «Notizie da Palazzo Albani», 16, 1, 1987, pp. 76-83. Giorgio Finotti, *Maria donna della Resurrezione. riflessione sulla vedovanza della Madonna, vergine, sposa e madre*, Città Nuova, Roma 1998, pp. 11-20, pp. 11 - 16. Università Cattolica del Sacro Cuore. Dipartimento di Scienze religiose, *Annali di scienze religiose (1998)*, volume 3, Vita e Pensiero, Milano 1998, pp. 291, 301, 352, 390. Jörg Garms, *Il "Transito di San Giuseppe": considerazioni su modelli e sviluppi di un'iconografia ai tempi di Clemente XI*, in «Bollettino d'arte», 122, ottobre-dicembre 2002, pp. 49-54

²³⁷ G. A. Patrignani S. J., *Il Divoto di San Giuseppe*, Firenze 1707, pp. 137-146, in Jörg Garms, *Il "Transito di San Giuseppe" ..., art. cit.*, pp. 49 - 54, pp. 52-53

²³⁸ Male, *L'art religieuses de la fin du XV siècle, du XVII siècle et du XVIII siècle*, Paris 1951, pp. 313 - 325, in Jörg Garms, *Il "Transito di San Giuseppe" ..., art. cit.*, pp. 49-54, p. 52

²³⁹ Lorenza Mochi Onori, Rossella Vodret, *Galleria ..., op. cit.*, p. 431

²⁴⁰ Marco Marinelli, Luca De Gregorio, *L'enciclopedia ..., op. cit.*, vol. 2, ad vocem *Maratta (Carlo)*, p. 1347

²⁴¹ Jörg Garms, *Il "Transito di San Giuseppe" ..., art. cit.*, pp. 49-54, p. 49

patrono dei moribondi, «rifugio degli agonizzanti», e ne ha promosso la devozione, introducendo e diffondendo, accanto a varie pratiche di pietà, la celebrazione della festa del suo transito il 20 luglio.

Il tema iconografico del *Transito di San Giuseppe* si è affacciato verso la fine del Cinquecento, in rapporto agli orientamenti devozionali della Riforma Cattolica e nel quadro di una sensibilità che si andava accentuando. Nella scena del transito del Santo è proposto un episodio di vita ospedaliera per l'accento posto su alcuni particolari realistici (per esempio, stoviglie e asciugamano su un tavolino accanto al letto, il povero giaciglio con le coltri scomposte che lasciano scoperto un piede o entrambi i piedi del moribondo) e per l'evidenza umana con la quale è evocata l'esperienza del dolore e della morte.

Il ruolo di Giuseppe nell'incarnazione di Gesù e nell'evento della Redenzione operata da Lui non è secondario, pur se breve e intenso: egli è stato scelto da Dio per essere il vero sposo di Maria vergine; partecipa appieno al diritto di paternità spirituale nei riguardi di Gesù, inserendolo nella sua discendenza davidica; si assume di fatto ogni cura e premura nei riguardi di Gesù (lo accoglie alla nascita, lo custodisce nella fuga in Egitto, lo nutre poi a Nazareth, gli insegna la Parola di Dio, a 12 anni lo introduce al Tempio, lo educa nella santa Legge...).

Il *Transito di San Giuseppe* richiama il tema della buona morte che ha conosciuto una larghissima fortuna nel secondo Cinquecento e soprattutto nel Seicento, segno della diffusa preoccupazione di prepararsi, per tempo, al passo estremo e dell'ansia di salvare le anime, aiutandole nella prova dell'agonia e suffragandole dopo la morte. Grazie soprattutto all'impulso dei Gesuiti, si sono moltiplicati i sodalizi.

San Giuseppe, trascurato quasi completamente dalla letteratura religiosa per tutto il Medioevo, è tornato a destare l'interesse dei teologi e dei mistici cattolici fin dalle soglie del '500. Tuttavia, è stato soprattutto verso la fine del secolo che il culto del Santo ha ricevuto un impulso decisivo nell'ambito del movimento spagnolo dei Carmelitani Scalzi che ha irradiato la sua duratura influenza sull'arte sacra del '600. La particolare devozione di Santa Teresa d'Avila e dei suoi più stretti seguaci per San Giuseppe è stata alla base delle numerose innovazioni iconografiche che caratterizzano le raffigurazioni del Santo nella pittura del XVII secolo. Tra questi nuovi temi iconografici che hanno iniziato a diffondersi ai primi del '600 nella pittura sacra e di cui i grandi pittori spagnoli come Zurbaràn e Murillo hanno offerto versioni ricche di *pathos* figura anche la rappresentazione della morte del santo, ovvero del transito, secondo un vocabolo comune alla lingua italiana e a quella spagnola.

Nel 1539 è nata a Roma l'Arciconfraternita di San Giuseppe dei Falegnami e, sempre a Roma, nel 1542 è stata istituita la Compagnia di San Giuseppe di Terra Santa, più tardi dei Virtuosi al Pantheon. Seguendo le indicazioni di Santa Teresa, i propagatori più zelanti di questo culto sono i Carmelitani e, in seguito,

verso la metà del Seicento, i Gesuiti. Essi non solo propagano la "Trinità gesuitica" ossia terrestre, la Sacra Famiglia (Maria-Gesù Bambino-Giuseppe) ma nella "dottrina affettiva" della compagnia prende un posto di rilievo il transito servito dalla famiglia in funzione di infermieri²⁴².

L'imperatrice Eleonora I Gonzaga (1598-1655)²⁴³ ha introdotto a Vienna, nel 1636, le Carmelitane teresiane che hanno posto il loro monastero sotto la protezione di San Giuseppe.

In generale, durante il XVIII secolo l'iconografia del *Transito di San Giuseppe* è assai diffusa. Tuttavia, il culto di San Giuseppe raggiunge il suo apogeo sotto il pontificato Clemente XI, al secolo Giovanni Francesco Albani (Urbino, 23 luglio 1649- Roma, 19 marzo 1721)²⁴⁴: nel 1707 esce il libro più diffuso e più volte ripubblicato *Il Divoto di San Giuseppe. Fornito d'Esempi, e di Pratiche fruttuose per venerarlo*, ad opera del gesuita Patrignani. In questo libro due capitoli – *San Giuseppe come protettore degli Agonizzanti dev'essere eletto da ogni Cristiano per Avvocato della sua morte ed Esempj, che dimostrano, quanto San Giuseppe, favorisce i suoi Devoti in punto di morte, come il Protettore che egli è degli Agonizzanti*²⁴⁵ – riguardano strettamente il nuovo culto del Santo.

Clemente XI, devoto a San Giuseppe, ad istanza della teresiana venerabile Chiara Maria della Passione, della famiglia Colonna, ha elevato l'Uffizio al rito doppio di seconda classe e, con decreto del 3 febbraio 1714, ne ha approvato l'Uffizio nuovo che egli stesso ha composto con «Lezioni proprie, Antifone, Responsorj, Capitoli, ed Inni, cavati dal nuovo Testamento»²⁴⁶. Lo stesso papa ha scritto l'Uffizio mentre la «messa propria di San Giuseppe per impetrare ad intercessione sua una buona morte fu composta dal b. card. Gius. M. Tommasi»²⁴⁷. Tommasi è un asceta, amico dei poveri ed Arcade.

A Genova, tra il XVI e XVII secolo, è molto significativo che la devozione per San Giuseppe è diffusa dapprima nell'ambiente riformistico e umanitaristico che gravita intorno all'Oratorio del Divino Amore, fondato da Ettore Vernazza. Proprio il Vernazza, infatti, ha promosso, tra il 1520 e il 1534, una pia confraternita femminile sotto il titolo di San Giuseppe, finalizzata all'assistenza degli ammalati, cioè ad una delle iniziative caritative più radicate nella *pietas* locale. Questo accostamento tra San Giuseppe ed il mondo ospe-

²⁴² Ibid., pp. 49-54, p. 50

²⁴³ Rachele Farina, a cura di, *Dizionario biografico delle donne lombarde 569 - 1968*, Baldini & Castoldi, Milano 1995, ad vocem *Eleonora I Gonzaga*, pp. 412-414

²⁴⁴ Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, op. cit., ad vocem *Clemente XI*, p. 415

²⁴⁵ G. A. Patrignani S. J., *Il Divoto di San Giuseppe*, Firenze 1707, pp. 137-146, 205-211, in Jörg Garms, *Il "Transito di San Giuseppe"...*, art. cit., p. 51

²⁴⁶ Giuseppe de Novaes, *Elementi...*, op. cit., p. 23

²⁴⁷ Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, vol. XXXI, tipografia Emiliana, Venezia 1845, ad vocem *Giuseppe*, pp. 206-208, p. 207

daliero era destinato ad influenzare notevolmente anche la prima impostazione iconografica della morte del Santo che potrebbe aver iniziato la sua diffusione proprio grazie alla committenza di istituzioni preposte alla cura dei malati.

Invece, nella chiesa di San Filippo a Sant'Angelo in Vado, in provincia di Pesaro e Urbino, il *Transito di San Giuseppe* di Francesco Mancini è legato alla Confraternita dei Neri e all'Ordine francescano. Infatti, nel 1726 il sacerdote Giovan Battista ed Ettore Clavari donano la chiesa alla Confraternita dei Neri, Compagnia istituitasi nel 1670 con sede nella chiesa di Santa Maria degli Angeli, dell'Ordine dei Minori francescani. La tela in questione, tra il 1733 e il 1737, è già collocata sull'altare maggiore della chiesa denominata di San Giuseppe.

Nel Sei e Settecento, inoltre, non solo è frequente trovare fra le invocazioni rivolte al santo protettore dei moribondi la richiesta di soccorrere anche le anime che hanno ormai lasciato il corpo e si purificano nel fuoco del Purgatorio ma è espressamente attribuito a San Giuseppe il titolo di protettore delle Anime purganti, in virtù della speciale missione da lui svolta.

A Pietrasecca, il *Transito di San Giuseppe*, olio su tela, sul terzo altare a destra della chiesa di Santa Maria delle Grazie, è rappresentato secondo l'iconografia tradizionale con la figura del soggetto principale su un letto disfatto, affiancato da Gesù a destra che gli stringe la mano e lo benedice, e dalla Madonna a sinistra che, con un fazzoletto, si asciuga le lacrime. In primo piano a sinistra si intravede il bordo di un tavolino con un piatto ed una ciotola. In alto al centro si scorge una luce gialla intensa, affiancata da tre angioletti dalle fattezze fanciullesche rappresentati come testine alate.

L'iconografia del dipinto di Pietrasecca è essenziale. Infatti, spesso, nei dipinti rappresentanti il *Transito di San Giuseppe* sono riprodotte più figure. Ad esempio, tenendo fede alle vicende narrate nella *Storia di Giuseppe falegname*²⁴⁸, possono essere rappresentati anche gli Arcangeli, come avviene nel *Transito di San Giuseppe* di Giovanni Andrea De Ferrari (Genova, 1598-1669)²⁴⁹, della chiesa di San Rocco a Genova, realizzato intorno al 1630²⁵⁰.

In altri casi è rappresentato un solo Arcangelo. Così avviene nel *Transito di San Giuseppe* di Giuseppe Ranucci (attivo dal 1736 al 1782)²⁵¹ della chiesa di San Francesco a Tagliacozzo²⁵², realizzato intorno al 1755²⁵³, in cui, in primo

²⁴⁸ Cfr. Male, *L'art religieux de la fin du XV siècle, du XVII siècle et du XVIII siècle*, Paris 1951, pp. 313-325, in Jörg Garms, *Il "Transito di San Giuseppe"...*, art. cit., pp. 49-54, p. 52

²⁴⁹ Lorenza Mochi Onori, Rossella Vodret, *Galleria...*, op. cit., p. 172

²⁵⁰ Cfr. fig. 4 in Loredana Pessa Montagni, *L'iconografia...*, art. cit., pp. 253-268, p. 258

²⁵¹ Simona Sperindei, *Profilo dell'attività di Giuseppe Ranucci*, in "Bollettino d'arte", n. 123, 2003, pp. 99-118

²⁵² Cfr. fig. 275 in Renzo Mancini, *Viaggiare...*, op. cit., p. CXII

²⁵³ L'interno della chiesa, a navata unica, è abbellito con sei cappelline intorno al 1755, come dimostrato da due delle pale d'altare. Renzo Mancini, *Viaggiare...*, op. cit., p. 193

piano, è raffigurato San Michele Arcangelo, estraneo all'ambiente della famiglia, estraneo al dolore²⁵⁴.

Spesso sono rappresentati degli angeli, di dimensione terrena, che si distinguono dagli angioletti raffigurati come testine alate o interi discendenti dal cielo. Così accade nel dipinto di Giovanni Andrea De Ferrari, del 1619²⁵⁵, del Conservatorio delle Figlie di San Giuseppe a Genova, con quattro angeli all'interno della scena al pari della Madonna e di Gesù.

Nel dipinto di Carlo Maratta al Kunsthistorisches Museum di Vienna²⁵⁶, in quello di Bartolomeo Colombo nella chiesa di San Giuseppe dei falegnami a Roma²⁵⁷, in quello di Stefano Pozzi (Roma 1699-1768)²⁵⁸ nella chiesa del Santissimo Nome di Maria a Roma²⁵⁹, in quello di Francesco Trevisani nella cappella Sacripanti nella cattedrale di Narni (Terni)²⁶⁰, sono presenti – oltre a San Giuseppe, Cristo e la Madonna – due angeli nella dimensione terrena non identificabili con gli Arcangeli a causa della mancanza degli attributi. È presente un solo angelo, distinto da quelli discendenti dal cielo, nei dipinti di Domenico Fiasella detto il Sarzana (Sarzana, 1589-Genova, 1669)²⁶¹ del 1630-1635 della Galleria di Palazzo Rocca a Chiavari²⁶² e del 1650 della chiesa di San Giovanni Battista a Chiavari²⁶³; Orazio De Ferrari (Voltri, 1606-1657)²⁶⁴ del 1654 nella chiesa di Santa Maria di Nazareth a Sestri Levante²⁶⁵; Stefano Magnasco (Genova, 1635 circa-1672)²⁶⁶ del 1666 nella chiesa di San Francesco (già nell'Infermeria di Pammatone) a Genova²⁶⁷; Francesco Trevisani conservato ad Urbino nella Galleria Nazionale delle Marche²⁶⁸ e, dello stesso artista, il dipinto della chiesa di Sant'Ignazio a Roma (cappella Sacripanti)²⁶⁹.

²⁵⁴ Renzo Mancini, *Viaggiare...*, *op. cit.*, p. 197

²⁵⁵ Cfr. fig. 1 in Loredana Pessa Montagni, *L'iconografia...*, *art. cit.*, pp. 253-268, p. 254

²⁵⁶ Cfr. fig. 4 in Jörg Garms, *Il "Transito di San Giuseppe"...*, *art. cit.*, pp. 49-54, p. 51

²⁵⁷ Cfr. fig. 5 in *Ibid.*, p. 51

²⁵⁸ Lorenza Mochi Onori, Rossella Vodret, *Galleria...*, *op. cit.*, p. 317

²⁵⁹ Cfr. fig. 6 in Jörg Garms, *Il "Transito di San Giuseppe"...*, *art. cit.*, pp. 49-54, p. 52

²⁶⁰ Cfr. fig. 2 in *Ibid.*, p. 50

²⁶¹ Marco Marinelli, Luca De Gregorio, *L'enciclopedia...*, *op. cit.*, vol. 1, ad vocem *Fiasella (Domenico)*, p. 795

²⁶² Cfr. fig. 7 in Loredana Pessa Montagni, *L'iconografia...*, *art. cit.*, pp. 253-268, p. 261

²⁶³ Cfr. fig. 8 in *Ibid.*, p. 262

²⁶⁴ Giovanni Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti da Giovanni Rosini*. Tomo VII, seconda edizione, presso Niccolò Capurro, Pisa 1852, p. XXIII

²⁶⁵ Cfr. fig. 9 in Loredana Pessa Montagni, *L'iconografia...*, *art. cit.*, pp. 253-268, p. 262

²⁶⁶ Paola Astrua, Anna Maria Bava, Carla Enrica Spantigati, a cura di, *Maestri Genovesi in Piemonte*, U. Allemandi, Torino 2004, p. 106

²⁶⁷ Cfr. fig. 2 in Loredana Pessa Montagni, *L'iconografia...*, *art. cit.*, pp. 253-268, p. 256

²⁶⁸ Cfr. fig. 1 in Jörg Garms, *Il "Transito di San Giuseppe"...*, *art. cit.*, pp. 49-54, p. 49

²⁶⁹ Cfr. fig. 2 in *Ibid.*, pp. 49-54, p. 50

Diversamente da quanto accade nel dipinto di Pietrasecca, a volte, nelle rappresentazioni del *Transito di San Giuseppe* è raffigurato Dio Padre in cielo, come si verifica nel dipinto di Francesco Nassi (29 agosto 1672-1723)²⁷⁰ della chiesa di Santa Cristina di Parma²⁷¹ e di Francesco Mancini (Sant'Angelo in Vado, 1679-Roma, 1758)²⁷² nella chiesa di San Filippo a Sant'Angelo in Vado, in provincia di Pesaro e Urbino²⁷³.

In alcuni dipinti si ravvisano molti personaggi come nel *Transito di San Giuseppe* di Francesco Nassi della chiesa di Santa Cristina di Parma, in cui si inseriscono nella scena – oltre a San Giuseppe, Gesù e la Madonna – Dio Padre, dei cherubini ed un cardinale in ginocchio²⁷⁴. Così, anche nel già citato *Transito di San Giuseppe* di Francesco Trevisani della chiesa di Sant'Ignazio a Roma (cappella Sacripanti)²⁷⁵ sono presenti più personaggi, infatti – oltre ad un angelo che affianca a sinistra la scena terrena e ad un altro che discende dal cielo inviato attraverso la colomba, a diversi angioletti sia in cielo che in terra – due figure si genuflettono intorno al letto.

Nel dipinto di Pietrasecca, quindi – come accade nel *Transito di San Giuseppe* della chiesa dei Ss. Cosma e Damiano di Genova di un pittore genovese degli inizi della seconda metà del XVII secolo²⁷⁶ ed in quello della chiesa di Sant'Isidoro a Roma (cappella Alaleona, copia da Carlo Maratta²⁷⁷ – si opta per una rappresentazione più intima, limitata alla Sacra Famiglia.

Per quanto riguarda il dipinto di Pietrasecca, è significativo che, nonostante si sia optato per una soluzione essenziale, con soltanto i personaggi basilari per caratterizzare la scena, non si rinunci alla rappresentazione, a sinistra, dello sgabello con piatto e ciotola. Questi elementi non sono una novità iconografica per quanto riguarda la rappresentazione del *Transito di San Giuseppe*, sono infatti ravvisabili, ad esempio, nei dipinti di Giovanni Andrea De Ferrari, del 1619 conservato presso il Conservatorio delle Figlie di San Giuseppe, con sgabello con ciotola e frutta²⁷⁸ e del 1630 circa, conservato a Genova presso la chiesa di San Rocco, con un panno, un libro ed una ciotola²⁷⁹; di Francesco Trevisani nella cappella Sacripanti nella cattedrale di Narni (Terni), con uno

²⁷⁰ Pier Paolo Mendogni, *Di Francesco Nassi il Transito di S. Giuseppe nella chiesa di S. Cristina*, in «Aurea Parma: rivista di storia, letteratura, arte», 64, II, 1980, pp. 159-162

²⁷¹ Cfr. Ibid., fig. p. 161

²⁷² Lorenza Mochi Onori, Rossella Vodret, *Galleria..., op. cit.*, p. 256

²⁷³ Cfr. fig. in Bonita Cleri, *Il Transito..., art. cit.*, pp. 76 - 83, p. 80

²⁷⁴ Cfr. fig. in Pier Paolo Mendogni, *Di Francesco Nassi..., art. cit.*, p. 161

²⁷⁵ Cfr. fig. 2 in Jörg Garms, *Il "Transito di San Giuseppe"..., art. cit.*, pp. 49 - 54, p. 50

²⁷⁶ Cfr. fig. 10 in Loredana Pessa Montagni, *L'iconografia..., art. cit.*, pp. 253 - 268, p. 264

²⁷⁷ Cfr. fig. 3 in Jörg Garms, *Il "Transito di San Giuseppe"..., art. cit.*, pp. 49 - 54, p. 50

²⁷⁸ Cfr. fig. 1 in Loredana Pessa Montagni, *L'iconografia..., art. cit.*, pp. 253 - 268, p. 254

²⁷⁹ Cfr. fig. 4 in Ibid., p. 258

sgabello con ciotola e tovagliolo²⁸⁰; di Giuseppe Ranucci della chiesa di San Francesco a Tagliacozzo²⁸¹, realizzato intorno al 1755²⁸², in cui è presente una ciotola in terra.

Ciò che emerge, confrontando il dipinto di Pietrasecca con gli altri, è che nel *Transito di San Giuseppe* di Pietrasecca, si costruisce una scena essenziale ed immediata, in cui si inserisce a lato lo sgabello con lo ciotola, senza rinunciare quindi ad un dettaglio quotidiano di tematica assistenziale e rappresentando una Madonna che, nonostante sia seduta (a differenza di Cristo) e non si frapponga fra Gesù e San Giuseppe, emerge con forza alla destra dello sposo terreno e, data la sua impostazione rispetto all'osservatore (Cristo è dietro il letto), assume particolare risalto, a differenza di quanto generalmente accade con i dipinti rappresentanti il *Transito di San Giuseppe*. Tali caratteristiche iconografiche conducono all'individuazione di riferimento e quindi di un coinvolgimento di un gruppo di persone dedite all'assistenza degli ammalati, cioè ad una delle iniziative caritative, probabilmente femminile.

3.3 Lo stile

3.3.1 La *Madonna del Rosario* di un seguace di Francesco Solimena e Paolo de Matteis

La *Madonna del Rosario*, sul secondo altare a destra della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Pietrasecca, è una tela che termina superiormente a forma di arco, incorniciata da due paraste poste diagonalmente che sorreggono una cornice tonda con due angeli ai lati dell'altare e due testine alate di angioletti al centro.

Nel dipinto, la Madonna – con veste rossa, mantello blu e corona sul capo – seduta con accanto alla sua sinistra il Bambino ignudo, essendo posizionata al di sopra di una sorta di altare, collocato su un gradino marmoreo, è posta in grande risalto. Accanto, San Francesco e San Domenico sulla sinistra e Santa Caterina e Santa Chiara sulla destra, La accentuano cromaticamente ed attraverso i loro gesti, amplificati dalle paraste poste diagonalmente, per catturare e convogliare lo sguardo dei fruitori. San Domenico e Santa Chiara, entrambi in primo piano, inginocchiati sul gradino marmoreo, e San Francesco e Santa Caterina, in piedi alle loro spalle, sono strettamente legati alla figura della Madonna e del Bambino, dai quali ricevono i Rosari. I tre angioletti a sinistra e i due a destra, raffigurati come testine infantili alate, che assistono alla scena, racchiudono la rappresentazione in alto. La scena è incorniciata in modo illusionistico dalla finta cornice

²⁸⁰ Cfr. fig. 2 in Jörg Garms, *Il "Transito di San Giuseppe"...*, art. cit., pp. 49-54, p. 50

²⁸¹ Cfr. fig. 275 in Renzo Mancini, *Viaggiare...*, op. cit., p. CXII

²⁸² L'interno della chiesa, a navata unica, è abbellito con sei cappelline intorno al 1755, come dimostrato da due delle pale d'altare. Renzo Mancini, *Viaggiare...*, op. cit., p. 193

dipinta nella parte inferiore della tela, sovrapposta superiormente dalla serie di quindici medaglioni rappresentanti i Misteri del Rosario a cui si intrecciano le foglie di alloro.

Il fulcro compositivo e cromatico è nella veste di Maria. Il Bambino risulta essere una sua propaggine. L'altare su cui è collocata la Madonna sottolinea verticalmente la sua figura e ne richiama i colori del mantello. San Domenico e Santa Caterina, dalle vesti chiare, rispettivamente indicano la Madonna ed il Bambino nel gesto di ricevere i rosari. San Francesco e Santa Chiara, invece, premono i Rosari sul petto. In questo modo si stabilisce una corrispondenza trasversale doppia tra i Santi: tra San Domenico in basso a sinistra a Santa Caterina in alto a destra; tra Santa Chiara in basso a destra a San Francesco in alto a sinistra. Inoltre, è rilevabile anche la giustapposizione dei Santi domenicani e francescani alternati tra loro. Gli uomini, come accade normalmente nelle raffigurazioni della Madonna del Rosario, sono raffigurati a destra e le donne a sinistra.

I quindici medaglioni con i Misteri sono disposti in tre gruppi di cinque (cinque a sinistra, cinque in alto, cinque a destra), dal basso a sinistra, proseguono in alto, e terminano in basso a destra. Nella chiave di volta dell'arco è collocato *Cristo flagellato e deriso con tunica e strumenti della Passione*, dato che i Misteri centrali sono quelli dedicati alla Passione ed alla Crocifissione.

Nei Misteri ricorrono i colori giallo caldo dello sfondo e rosso dei personaggi principali. Il rosso trova immediata corrispondenza nella Madonna del Rosario al centro della composizione. In primo piano è rappresentato in prospettiva un pavimento con mattonelle rosse e blu che richiamano i colori delle vesti della Madonna del Rosario e che convogliano lo sguardo verso di Lei. Santa Chiara stabilisce un legame diretto con l'osservatore guardandolo. Santa Chiara assume quindi un ruolo di mediatrice (deesis) tra la Madonna ed il fedele. San Domenico volge lo sguardo alla Madonna e la indica nel gesto di ricevere il Rosario. Gli altri Santi in secondo piano, invece, sono assorti, rappresentando l'atteggiamento che i fruitori sono invitati ad assumere. L'opera deve essere stata realizzata per essere collocata (come si trova tutt'oggi) in posizione sollevata rispetto al fruitore. Infatti, Santa Chiara volge lo sguardo verso il basso, al di sotto della tela. Inoltre anche la pavimentazione rappresentata e la cornice inferiore dipinta presuppongono una visione dal basso.

I medaglioni raffiguranti i Misteri del Rosario, come precedentemente segnalato²⁸³, sono: *Annunciazione, Visitazione, Nascita di Gesù, Circoncisione di Gesù, Disputa di Gesù tra i Dottori a sinistra; Cristo riceve Croce e Calice dall'angelo nell'orto del Getsemani, Cristo alla colonna, Cristo flagellato e deriso con tunica e strumenti della Passione, Cristo con la croce sulla via del Calvario incontra la Veronica, Crocifissione di Cristo*, in alto al centro; *Resurrezione di Cristo, Assunzione di Cristo in cielo, Discesa dello Spirito Santo su Maria e sugli Apo-*

²⁸³ Cfr. 3.2.1 della presente pubblicazione

stoli, Assunzione della Vergine, Incoronazione della Vergine a destra.

L' *Annunciazione* rappresenta l'angelo vestito di bianco con ali rosse genuflesso a destra, benedicente Maria inginocchiata con le mani giunte a sinistra verso il basso. Al centro in alto si propaga una intensa luce gialla. La scena è ambientata in una dimensione irreali contraddistinta da colori sfumati ed in cui sono assenti elementi che costituiscano riferimenti concreti.

La *Visitazione* rappresenta Maria a destra, con veste rossa e mantello blu, che stringe la mano ed accenna un abbraccio ad Elisabetta, dalla veste gialla. L'incontro avviene sulla soglia di un corpo di fabbrica riconoscibile a destra, in corrispondenza delle spalle di Elisabetta. All'estrema sinistra in basso si intravede la figura di Giuseppe sullo sfondo. Alle spalle di Elisabetta si distingue in secondo piano Zaccaria.

La *Nascita di Gesù* rappresenta Maria sulla destra che mostra il Bambino aprendo un lenzuolo bianco verso San Giuseppe. In alto, leggermente a sinistra, in corrispondenza di Maria, si propaga una luce gialla con chiaro riferimento alla scena dell' *Annunciazione*, in cui si sovrappone una figura al centro del Mistero dalla sembianze angeliche.

Nella *Circoncisione di Gesù* Maria a sinistra, inginocchiata su un basamento, porge il Bambino, avvolto nel lenzuolo bianco, ad un Ministro. A destra ve n'è un altro dietro ad un tavolo con tovaglia bianca. In basso a destra è riconoscibile la figura di San Giuseppe che osserva in disparte la scena. Il Mistero è ambientato all'interno del Tempio, caratterizzato da pochi elementi distintivi (due gradini e due colonne che si ergono su un cielo blu).

La *Disputa di Gesù tra i Dottori* rappresenta Gesù in alto a sinistra, con veste rossa e mantello blu, in cima ad una scalinata. In basso a sinistra e a destra sono rappresentati i Dottori con le pergamene in mano, variamente posizionati. Dietro la testa di Gesù si propaga una luce gialla. Sullo sfondo sono accennate in lontananza delle colonne. In questa prima serie di Misteri la figura centrale delle narrazioni è Maria, sottolineata cromaticamente dalla veste di color rosso intenso, posizionata sempre a sinistra. Nell'ultimo di questi cinque Misteri, rappresentante la *Disputa di Gesù tra i Dottori*, tale posto è occupato da Gesù e la figura di Maria risulta assente. La prima serie dei Misteri si conclude quindi con la scomparsa delle rappresentazioni di Maria e Giuseppe e con l'entrata in scena di Gesù adulto.

La seconda serie di Misteri si apre con *Cristo riceve Croce e Calice dall'angelo nell'orto del Getsemani* che rappresenta al centro del tondo Gesù inginocchiato con veste rossa e mantello blu. In alto a sinistra discende un angelo che gli porge gli oggetti sovrapponendosi ad una luce gialla intensa. I tre Apostoli che in basso dormono, ripetono con i loro corpi la forma del tondo che racchiude il Mistero, mimetizzandosi, tuttavia, con lo sfondo.

Segue *Cristo alla colonna* in cui, per la prima volta rispetto ai tondi precedenti, il corpo di Gesù non emerge per colore ma per posizione. Infatti, essendo privo di veste rossa, è rappresentato al centro del tondo. I due che lo colpiscono lateral-

mente, ripetono la forma del tondo stesso, assumendo quindi poco risalto. Sullo sfondo indistinto si intravede appena la sagoma di un'altra figura.

Al centro, in corrispondenza della chiave di volta, si trova il tondo rappresentante *Cristo flagellato e deriso con tunica e strumenti della Passione*, in cui la figura centrale risulta essere sempre Cristo. Tuttavia, in questa scena, si ravvisa la presenza di più movimenti e direzioni tracciate dai vari personaggi. Cristo fisicamente è lo snodo ed il fulcro della composizione.

In *Cristo con la croce sulla via del Calvario incontra la Veronica* l'elemento di raccordo diventa la croce, posta trasversalmente, che divide i soggetti in due gruppi: in alto si vedono quattro carnefici, in basso Cristo carponi sotto il peso della croce e la Veronica in basso a destra.

La seconda serie di Misteri si conclude con la *Crocifissione di Cristo*, dove il corpo di Cristo spicca sullo sfondo scuro. In basso a destra si riconosce in primo piano Maria, dalla veste rossa e dal mantello blu, con alle spalle Giovanni.

Nella seconda serie dei Misteri, quindi, è ravvisabile l'apertura e la chiusura con scene stabili dinamicamente. L'acme è raggiunto nel Mistero centrale corrispondente alla chiave di volta.

L'ultima serie dei Misteri si apre con la *Resurrezione di Cristo*, rappresentato trionfante, sottolineato da una composizione dall'orizzonte a V e dal risalto cromatico color giallo, giustapposto alla bandiera rossa che Cristo stesso porta in mano. Gli astanti, davanti al sepolcro, si fondono con l'ambiente.

Nell'*Assunzione di Cristo in cielo* questi è nuovamente rappresentato con veste rossa e mantello blu. Le figure sottostanti riprendono il precedente Mistero, fondendosi con lo sfondo.

Nella *Discesa dello Spirito Santo su Maria e sugli Apostoli* è rappresentata una moltitudine di figure appena distinguibili con le fiammelle sul capo. Maria, al centro, assume risalto cromatico dovuto alla presenza della veste rossa con il mantello blu.

Nell'*Assunzione della Vergine* è riproposto, sebbene con minore spinta ascensionale, lo schema rappresentante l'*Assunzione di Cristo in cielo*. Anche in questo caso l'Assunta è rappresentata in alto al centro ed in basso sono collocati gli astanti che si fondono con lo sfondo.

I Misteri si concludono con l'*Incoronazione della Vergine*. Maria, al centro in posizione eretta, con veste rossa e mantello blu, è incoronata dal Padre (a destra), dal Figlio (a sinistra) e dallo Spirito Santo sotto forma di colomba (in alto al centro). Maria è il perno della composizione.

La *Madonna del Rosario* di Pietrasecca presenta forme tondeggianti con visi ovali e forte contrasto cromatico tra l'incarnato chiaro e le vesti di colori scuri e intensi. Tali caratteristiche sono specifiche della pittura napoletana e spagnola dal XVII secolo.

L'orbita in cui è collocabile il dipinto di Pietrasecca è identificabile con l'ambiente artistico che ruota intorno all'opera del pittore Luca Giordano (Na-

poli, 1634-1705)²⁸⁴, detto Fapresto, artista eccezionalmente fecondo che ha goduto di fama internazionale, ha realizzato innumerevoli dipinti da cavalletto e grandiosi affreschi in Italia ed in Spagna. Secondo la pratica in voga, si avvaleva di numerosi aiuti di bottega. Formatosi sul modello di José de Ribera detto lo Spagnoletto (Jàtiva, Valencia, 1591-Posillipo, 1652)²⁸⁵, si è accostato subito alla pittura con il convincimento che a Napoli restavano vecchi problemi non risolti. Intorno al 1652 ha intrapreso il viaggio a Roma, per risalire, in seguito, fino a Venezia. Poi è stato nuovamente a Napoli. La sua ricerca giovanile è finita per sfociare, dopo un nuovo viaggio a Firenze nel 1665, e a Venezia, in una adesione cosciente allo stile di Pietro da Cortona, di cui l'artista ha adottato soprattutto la tenerezza e la grazia delle forme, la dolcezza dell'illuminazione. Intorno al 1674 è stato di nuovo a Venezia. Nel 1682 è stato chiamato a Firenze per dipingere la cupola della Cappella Orsini nella chiesa del Carmine in cui ha attuato un ritorno improvviso alla pittura veneta.

Nel 1692 Luca Giordano si è recato alla corte di Spagna. Le grandi decorazioni che vi ha eseguito per Carlo II (Madrid, 6 novembre 1661-ivi, 1 novembre 1700)²⁸⁶ hanno un ruolo considerevole nello sviluppo dell'arte spagnola del secolo seguente, tanto più che, grazie alla sua sensibilità, sa accogliere nella sua opera gli aspetti più moderni dell'arte di Velàzquez, diventando così l'erede della grande pittura spagnola del XVII secolo. L'artista, inoltre, ha compiuto un notevole sforzo di sintesi dei diversi orientamenti dell'arte italiana, di cui è stato testimone dagli inizi della sua attività, rispondendo in questo al gusto del re spagnolo ma anche obbedendo alla propria esigenza di fare dell'eclettismo una forma espressiva originale. L'ultimo lavoro spagnolo del pittore napoletano è stato la decorazione della chiesa di Sant'Antonio dei Portoghesi (1700). La "modernità" che ha caratterizzato la capacità di rinnovamento del pittore fino alla fine della sua vita, è ricomparsa nelle opere eseguite dopo il suo ritorno a Napoli nel 1702.

L'artista che realizza la *Madonna del Rosario* di Pietrasecca è identificabile con un pittore entrato a contatto con la produzione di Luca Giordano e soprattutto con gli artisti che si sono formati sul Maestro.

In particolare sono ravvisabili affinità per ciò che concerne l'impostazione del corpo e le caratteristiche del volto della *Madonna del Rosario* di Pietrasecca con la *Madonna del Rosario con Bambino* di Luca Giordano, olio su tela, 430 x 240 cm, conservata a Napoli presso il museo Capodimonte²⁸⁷. Impostazione vicina a

²⁸⁴ Per le notizie su Luca Giordano: Eduard von Lossow, Professor Fabbrucci, *Reisehandbuch für Italien*, Verlag von Carl David, Berlin 1853, ad vocem *Giordano Luca*, p. 301. Marina Sennato, *Dizionario Larousse...*, *op. cit.*, ad vocem *Giordano Luca*, pp. 212-215

²⁸⁵ Marco Marinelli, Luca De Gregorio, *L'enciclopedia...*, *op. cit.*, vol. 3, ad vocem *Ribera (José de)*, pp. 1921 - 1922

²⁸⁶ Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, *op. cit.*, ad vocem *Carlo. Spagna: Carlo II*, p. 332

²⁸⁷ Cfr. fig. 79 in *Opera omnia di: Luca Giordano Fapresto-Fa Presto (1634c.-1705-(1632-*

quella dei santi della *Madonna del Rosario* di Pietrasecca, è ravvisabile anche nella santa Rosa da Lima nella *Madonna con Bambino e Santa Rosa da Lima* di Luca Giordano, tela conservata a Napoli presso la chiesa Pietà dei Turchini²⁸⁸.

L'artista attivo a Pietrasecca giunge ad esiti che permettono di inserirlo tra i pittori delle generazioni successive rispetto a quella di Luca Giordano, come Francesco Solimena, detto l'Abate Ciccio (Canale di Serino, Avellino, 1657-Barra, Napoli, 1747)²⁸⁹. L'attività del Solimena prende avvio dalla bottega paterna e, di lì a poco, a Napoli tra il 1689 e il 1690, dove ha modo di confrontarsi con le innovazioni introdotte in pittura da Luca Giordano. Nelle composizioni di Solimena del periodo, una luce radiosa dissolve i corpi. Intorno alla fine del secolo è a Roma, dove conosce Maratta ed i classicisti attorno all'Accademia di Francia. Tornato a Napoli, vi istituisce una fortunata accademia di pittura: vi si insegna, nella più stretta aderenza alla tradizione classica, «non essere la pittura altro che disegno»²⁹⁰.

L'artista attivo a Pietrasecca risulta stilisticamente vicino a Lorenzo De Caro (Napoli 1719-1777)²⁹¹, insigne pittore del Settecento napoletano seguace di Francesco Solimena (caposcuola della pittura napoletana del XVIII secolo). De Caro realizza una pittura lontana dai toni aulici e celebrativi di moda ed attenta a presentare eroine bibliche, madonne dolenti e santi in estasi, spogliati di ogni convenzionale attributo di sacralità e restituiti alla loro natura umana e sentimentale, resa con immediatezza e sincerità.

È rilevabile analogo trattamento e definizione del volto della Santa Chiara della *Madonna del Rosario* di Pietrasecca e del volto di David nel *Samuele unge David* di Lorenzo De Caro di collezione privata²⁹². Sono ravvisabili affinità stilistiche tra il volto del San Francesco della *Madonna del Rosario* di Pietrasecca e la tela rappresentante la *Crocifissione* per la cappella della Pietà di Portici (1756-57) annessa al Collegio Landriani di Lorenzo De Caro²⁹³. Sono inoltre

1715)), in *Grande Enciclopedia Multimediale...*, op. cit., aggiornato al 07-01-2011, <http://www.arteantica.eu>

²⁸⁸ Cfr. fig. 45 in Ibid.

²⁸⁹ Per le notizie su Francesco Solimena: Gloria Fossi, Marco Bussagli, Mattia Reiche, *Arte italiana...*, op. cit., ad vocem *Francesco Solimena*, pp. 406-409

²⁹⁰ Gloria Fossi, Marco Bussagli, Mattia Reiche, *Arte italiana...*, op. cit., ad vocem *Francesco Solimena*, pp. 406-409, p. 406

²⁹¹ Per le notizie su Lorenzo De Caro: Achille Della Ragione, *Pittori napoletani del Settecento aggiornamenti ed inediti*, Edizioni Napoli Arte, Napoli 2010, pp. 20-31. Rossella Villani, a cura di, *I seguaci del Solimena nella Basilicata del Settecento*, in *Il Consiglio. Basilica Regione Notizie*, Consiglio Regionale della Basilicata, pp. 1-7, alla pagina: <http://www.old.consiglio.basilicata.it/conoscerebasilicata/cultura/pittura/II%20raccolta/35%20-%20i%20seguaci%20del%20Solimena.pdf>

²⁹² Cfr. fig. 36, Achille Della Ragione, *Pittori napoletani...*, op. cit., p. 25

²⁹³ Cfr. fig. 25, Ibid., p. 21

rilevabili analoghe posa e definizione del volto della Madonna della *Madonna del Rosario* di Pietrasecca e nella *Madonna ed angeli* transitata in un'asta Finarte²⁹⁴. In quest'opera è ravvisabile anche la presenza delle grandi mani di Maria analoghe a quelle del dipinto di Pietrasecca.

Infine, Lorenzo De Caro, anche nelle telette con San Rocco e l'Addolorata nella chiesa di S. Francesco del convento di Pietrapertosa²⁹⁵ mostra la sua vicinanza stilistica al dipinto di Pietrasecca, per ciò che concerne la resa dei volti e le pose.

Tra le opere di Pietrasecca e di Pietrapertosa ed in generale le produzioni di Lorenzo De Caro è ravvisabile l'influenza del Solimena, tuttavia entrambe le opere non giungono agli esiti del Maestro, presentando dei soggetti dalle forme tondeggianti, dagli ampi gesti, dagli incarnati chiari, derivati da Solimena, ma con una semplicità di impostazione, con maggiore essenzialità nelle figure, con minor uso di elementi accessori, senza ricorrere a composizioni sfarzosamente teatrali con atmosfere caotiche con sflogorii di luci.

L'artista che realizza la *Madonna del Rosario* di Pietrasecca stilisticamente è avvicinabile anche a Paolo De Matteis (Piano del Cilento, 9 febbraio 1662-Napoli, 26 luglio 1728)²⁹⁶, allievo di Luca Giordano che influisce visibilmente su tutta la sua produzione. Intorno al 1682, presentato a Roma da Gasparo de Haro y Guzmán, marchese del Carpio, al pittore Giovanni Maria Morandi (Firenze, 1622- Roma, 1717)²⁹⁷, è stato introdotto all'Accademia di San Luca, sulla linea dei dettami del teorico Giovanni Pietro Bellori (Roma, 1613-1696)²⁹⁸ e del pittore Carlo Maratta. Nominato il marchese del Carpio viceré di Napoli (1683), il De Matteis è tornato a Napoli, di nuovo alla scuola del Giordano che ha appena lasciato Firenze.

Nell'arte del De Matteis si verifica una sintesi dei modi del Giordano e del Maratta. Tra il 1690 e il 1692 ha eseguito ventidue tele inviate ai Gesuiti del

²⁹⁴ Cfr. fig. 40, Ibid., p. 26

²⁹⁵ Cfr. fig. 30, p. 23 in Achille Della Ragione, *Pittori napoletani...*, op. cit., fig. a p. 2, in A. Grelle Jusco, *Arte in Basilicata*. Catalogo della mostra, 1981, p. 128, cit. in Rossella Villani, a cura di, *I seguaci del Solimena...*, art. cit., pp. 1-7, alla pagina: <http://www.old.consiglio.Basilicata.it/conoscerebasilicata/cultura/pittura/II%20raccolta/35%20-%20i%20seguaci%20del%20Solimena.pdf>

²⁹⁶ Per le notizie su Paolo de Matteis: 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 colonia straniere insino a noi*, Tomo V, Presso Vincenzo Flauto, Napoli 1786, p. 417. Bernardo De Dominici, *Vite dei pittori scultori ed architetti napoletani*, Tomo quarto, dalla Tipografia Trani, Napoli 1846, pp. 313-360. P. Santucci, *De Matteis, Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani...*, op. cit., alla pagina: [http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-de-matteis_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-de-matteis_(Dizionario-Biografico)/)

²⁹⁷ Marco Marinelli, Luca De Gregorio, *L'enciclopedia...*, op. cit., vol. 2, ad vocem *Morandi (Giovanni Maria)*, p. 1503

²⁹⁸ Ibid., vol. 1, ad vocem *Bellòri (Giovanni Pietro)*, p. 217

collegio imperiale di Madrid (chostro di Sant'Isidoro), probabilmente commissionate dal conte di Benavides. Nel 1701 ha ripreso i modi neomaratteschi che Francesco Solimena, tornato da Roma, ha sperimentato dopo il San Cristoforo di Sant'Anna dei Lombardi a Napoli. Il De Matteis, nel corso della sua attività, è stato attivo anche in Puglia.

Molti sono i discepoli della scuola di Paolo De Matteis che ha anche tre figlie pittrici (Mariangiola, Felice, Emmanuela). Mariangiola, la più dotata, sotto la direzione paterna «disegnò ragionevolmente a concorrenza de' migliori scolari del Padre... Ha fatto moltissimi quadri, parte copiati dal padre... maritata prima al Dottor Marco Carcano, regio Uditore in provincie del Regno, ed in seconde nozze all'avvocato D. Onofrio Roseti»²⁹⁹. Emmanuela «ha copiate dalle opere del padre, ed ha dipinto anche alcune cose di propria invenzione»³⁰⁰.

Vicina alla Madonna della *Madonna del Rosario* di Pietrasecca, per ciò che concerne la fisionomia del volto, la posa e la resa dei volumi, risulta lo stesso soggetto rappresentato da Paolo de Matteis nella *Sacra Famiglia con San Giovanni* – tela conservata a Budapest nel Szépművészeti Múzeum³⁰¹ –, nell'*Assunzione della Vergine* tela dell'Abbazia di Montecassino³⁰², nell'*Assunzione della Madonna* tela transitata nel mercato antiquario di Londra³⁰³. Analoga affinità è ravvisabile anche nell'*adultera* del *Cristo e l'adultera* di Paolo de Matteis – tela realizzata intorno al 1709 – conservata nella sala capitolare dell'Abbazia di Montecassino³⁰⁴.

Affinità stilistiche con *La Madonna del Rosario* di Pietrasecca sono ravvisabili anche con opere pittoriche spagnole, come, ad esempio, il *Matrimonio mistico di Santa Caterina* di Matteo Cerenzo detto il Giovane (Burgos 1626 circa-Madrid, 1666)³⁰⁵, tela del 1660, attualmente conservata a Madrid presso il Museo del Prado³⁰⁶. Maggiori affinità stilistiche sono ravvisabili nel *Saint Thomas de Villeneuve distribuant les aumones*, pittura ad olio datata tra il 1625-1675, dello

²⁹⁹ Bernardo De Dominici, *Vite...*, *op. cit.*, p. 349

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 350

³⁰¹ Cfr. Fondazione Federico Zeri..., *cit.*, N. scheda 63385, N. busta 0588, alla pagina: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=66732#nogo

³⁰² Cfr. *Ibid.*, N. scheda 63341, N. busta 0588, alla pagina: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=66559

³⁰³ Cfr. *Ibid.*, N. scheda 63340, N. busta 0588, alla pagina: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=66558

³⁰⁴ Cfr. *Ibid.*, N. scheda 63338, N. busta 0588, alla pagina: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=66554

³⁰⁵ Marco Marinelli, Luca De Gregorio, *L'enciclopedia...*, *op. cit.*, vol. 1, ad vocem *Cerezo (Mateo)*, p. 415

³⁰⁶ Cfr. Alfonso E. Pérez Sanchez ed altri, *La pittura in Europa. La pittura spagnola*, Electa, Milano 1995, p. 370, fig. 448

stesso Cerezo, conservata a Parigi presso il Louvre³⁰⁷, in cui San Tommaso presenta forma del viso e gesto della propria mano destra vicini a quelli della Madonna di Pietrasecca. Tuttavia è rilevabile minor contrasto cromatico e minor designatività nell'opera di Pietrasecca.

La *Madonna del Rosario* di Pietrasecca, inoltre, mostra maggiori affinità con le opere di Acisclo Antonio Palomino y Velasco (Bujalance, Córdoba, 1655-Madrid, 1726) che risultano, tuttavia, più elaborate, ricche di movimento e di personaggi. Ciò nonostante, confrontando l'opera di Pietrasecca con *L'Immacolata* del Museo de Bellas Artes de Valencia³⁰⁸, è possibile riconoscervi una radice comune per ciò che concerne gli incarnati, la forma del volto di Maria e soprattutto l'impostazione delle braccia e delle mani. Impostazione del volto affine è riscontrabile anche nel disegno dello stesso artista *Apparition de l'Archange Raphaël au vénérable Andrés de las Roelas*, conservato a Parigi presso il Louvre³⁰⁹.

Il dipinto di Pietrasecca, in particolare, rispetto alle produzioni di Palomino, risulta caratterizzato da maggior sobrietà, equilibrio, minor movimento e rapporto cromatico basato su minor contrasto delle tinte. Queste caratteristiche sono dovute principalmente alla produzione pittorica napoletana che, nonostante giochi sui contrasti cromatici, con incarnati molto chiari, non giunge agli esiti spagnoli dove il contrasto diviene stridente ed il tratto tende a sfrangiarsi. Il contatto tra Regno di Napoli e Spagna è di tipo figurativo oltre che politico. Infatti, Luca Giordano si è formato sul Ribera e quando, sul finire del XVII secolo, è a Madrid, diviene un punto di riferimento per i pittori spagnoli. L'inevitabile scambio e la conseguente assimilazione, dalle varie parti, di elementi stilistici diffusi in altre zone geografiche, è inevitabile, basti pensare che Mateo Cerezo assimila influssi veneti³¹⁰.

L'artista che realizza la *Madonna del Rosario* di Pietrasecca è identificabile, per motivi stilistici, con un pittore di formazione partenopea (i cui punti di riferimento sono Luca Giordano e soprattutto Francesco Solimena e Paolo de Matteis), in contatto con la Spagna, attivo nel XVIII secolo. Il dipinto è databile intorno al 1750, negli anni in cui, nella chiesa di Santa Chiara a Napoli (nel

³⁰⁷ Cfr. *Base Joconde*, Ministère de la culture et de la communication, alla pagina: http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_2=AUTR&VALUE_2=CEREZO%20MATEO

³⁰⁸ Cfr. Museo de Bellas Artes de Valencia > Obras Inmaculada Acisclo Antonio Palomino, alla pagina: http://museobellasartesvalencia.gva.es/ficha_obra.html?cnt_id=1800

³⁰⁹ Cfr. Louvre > Inventaire du Département des Arts graphiques, © 2011 Musée du Louvre, alla pagina: <http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mipe&idImgPrinc=1&idFicheOeuvre=39157&provenance=mfc&searchInit=>

³¹⁰ Marco Marinelli, Luca De Gregorio, *L'enciclopedia...*, op. cit., vol. 1, ad vocem *Cerezo (Mateo)*, p. 415

1752)³¹¹ vi opera Sebastiano Conca (Gaeta, 1680 circa-Napoli, 1764)³¹², allievo e collaboratore del Solimena, particolarmente attivo a Roma.

3.3.2 Il *Transito di San Giuseppe* della bottega di Francesco Trevisani

Il *Transito di San Giuseppe*, olio su tela, sul terzo altare a destra della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Pietrasecca, dal punto di vista compositivo, è caratterizzato dalla centralità della figura di San Giuseppe, posta sotto la luce. La coperta, dello stesso colore della luce, permette di collocare visivamente il Santo tra il mondo dei vivi ed il mondo dei morti. San Giuseppe, inoltre, è l'unico soggetto del dipinto ad alzare gli occhi al cielo verso la luce. Gli angioletti, invece, nonostante siano nella luce, guardano verso il basso, verso di lui, in un rimando di sguardi. Gesù, in piedi, benché sia in prospettiva con il volto vicino agli angeli, con il corpo mantiene il legame terreno. La mano sollevata nella benedizione rappresenta il tramite, il collegamento, con la luce superiore. Maria, seduta, si trova in una posizione intermedia rispetto a Gesù e Giuseppe ed appare partecipare emotivamente al transito di Giuseppe senza, tuttavia, essere un intermediario in questo. Solo Maria e Giuseppe hanno il piede destro visibile, mentre Gesù e gli angeli non mostrano i piedi. Questo elemento rappresenta un legame diretto con il mondo terreno, sottolineato ulteriormente dall'assenza di scarpe.

Per ciò che concerne la gamma cromatica che contraddistingue il dipinto, è rilevabile la presenza di pochi colori. L'intonazione scura e l'ombra sono date con un colore terra d'ombra. Protagonista assoluto è il giallo caldo, tendente al color oro. Maria e Gesù vestono in rosso molto chiaro (rosato) e blu.

Le forme sono definite attraverso il chiaroscuro variamente proposto con diverse sovrapposizioni di strati scuri su base chiara. La linea non definisce le forme. Il risultato è sfumato ed avvolgente. L'opera, dal punto di vista compositivo, risulta essere equilibrata, pur rinunciando ad una rigida simmetria. Infatti, i tre angeli rappresentati al centro in alto sono disposti in gruppi di due (a sinistra) ed uno (a destra). In questo modo il gruppo di sinistra traccia una linea trasversale parallela a quella delle gambe di Giuseppe che, a partire dal centro della tela, sono rivolte verso l'angolo in basso a destra dell'opera. Nello stesso tempo, il volto di Gesù riequilibra l'assenza di un angelo a destra e crea la controparte alla figura di Maria che a sua volta rimanda a Giuseppe.

Il *Transito di San Giuseppe* di Pietrasecca è segnalato da Mancini come un'opera del XVIII secolo, senza fornire alcuna indicazione circa l'artista o la scuola di produzione³¹³.

³¹¹ D. Luigi d'Afflitto, *Guida...*, op. cit., p. 173

³¹² Per le notizie su Sebastiano Conca: Marco Marinelli, Luca De Gregorio, *L'enciclopedia...*, op. cit., vol. 1, ad vocem *Conca (Sebastiano)*, p. 514

³¹³ Renzo Mancini, *Viaggiare...*, op. cit., p. 131

Il *Transito di San Giuseppe* di Pietrasecca presenta affinità stilistiche con le opere di Francesco Trevisani (Capodistria, 1656-Roma, 1746)³¹⁴, artista formatosi a Venezia dallo Zanchi ed attivo a Roma dal 1678. Dopo la morte di Maratta nel 1713, il Trevisani gli succede come il più famoso, prolifico pittore di Roma con connessioni in tutta Europa. Infatti, il Trevisani, è inserito nell'ambiente dell'Accademia dell'Arcadia³¹⁵ (dal nome d'una regione dell'antico Peloponneso, abitata da pastori e immaginata dai poeti come la terra ridente della felicità), costituitasi a Roma alla morte della regina Cristina di Svezia (Stoccolma, 18 dicembre 1626-Roma, 19 aprile 1689)³¹⁶ e solennemente inaugurata nel 1690. L'Accademia permette agli Ungheresi di entrare in contatto con importanti mecenati delle arti, come i cardinali Pietro Ottoboni (1667-1740)³¹⁷ e Albani, collezionisti ed tenditori, come Andrea Adami (amico di Francesco Trevisani, Sebastiano Conca e gli allievi di questi Francesco Bertosi e Girolamo Pesci), artisti, come Carlo Maratta (1625-1713) e lo stesso Francesco Trevisani. In tal maniera l'Arcadia è di grande stimolo per la diffusione di un gusto classicheggiante tra il clero ungherese, particolarmente interessato alle realizzazioni degli artisti legati al Trevisani ed al cardinale Ottoboni.

Inoltre, le opere di Francesco Trevisani sono in relazione con paesi di altre nazioni anche attraverso l'Accademia di San Luca³¹⁸, rifondata nel 1593 a opera di Federico Zuccari (Sant'Angelo in Vado, Urbino, 1540 circa-Ancona, 1609)³¹⁹, i cui scopi sono la promozione delle arti, l'onore del merito di chi si distingue ammettendolo nel corpo dell'Accademia e la conservazione dei pubblici monu-

³¹⁴ Per le notizie su Francesco Trevisani: Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, in *Biblioteca enciclopedica italiana*, vol. XIV, per Nicolò Bettoni, Milano 1831, pp. 51-489, pp. 217-218. Ian Chilvers, a cura di, *Dizionario...*, *op. cit.*, ad vocem *Trevisani, Francesco*, pp. 838-839

³¹⁵ Per le notizie sull'Accademia dell'Arcadia: Vittorio Turri, *Dizionario Storico Manuale della Letteratura Italiana (1000-1900) Compilato ad uso delle Persone colte e delle Scuole*, 4° Edizione, Ditta G. B. Paravia e comp. (Figli di I. Vigliardi-Paravia), Torino-Roma-Milano Firenze-Napoli, Torino 1854, ad vocem *Accademia dell'Arcadia*, pp. 3-4. Andrea Czére, *Le quattro parti del mondo per il Portogallo, un'allegoria di Agostino Masucci*, a cura di Miles L. Chappell, Mario Di Giampaolo, Serena Padovani, *Arte collezionismo conservazione*, Giunti Editoriale S.p.A., Firenze - Milano, Prato 2004, pp. 346-351, p. 348. Maurizio Tani, *La rinascita culturale del '700 ungherese. Le arti figurative nella grande committenza ecclesiastica*, Gregorian University Press, Roma 2005, p. 58

³¹⁶ Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, *op. cit.*, ad vocem *Cristina di Svezia*, p. 492

³¹⁷ Edward J. Olszewski, *Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740) and the Vatican Tomb of Pope Alexander VIII*, American Philosophical Society, Philadelphia 2004, p. 247

³¹⁸ Per le notizie sull'Accademia di San Luca: Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, vol. I, tipografia Emiliana, Venezia 1840, ad vocem *Accademie di Roma e Pontificie*, pp. 37-56, pp. 49-50. Guido Venturini, Michele D'Innella, a cura di, *Roma*, Touring Club Italiano, Milano 1999, p. 123

³¹⁹ Marco Marinelli, Luca De Gregorio, *L'enciclopedia...*, *op. cit.*, vol. 3, ad vocem *Zuccari*, pp. 2441-2442

menti. Le opere degli artisti dell'Accademia di San Luca attivi in Portogallo o di coloro che lavorano per il Portogallo – Agostino Masucci (Roma, 1691-1758)³²⁰, Giovanni Odazzi (Roma, 1663-1731)³²¹, Pietro de' Pietri (Premia, 1663-Roma, 1716)³²², Francesco Trevisani, Pietro Bianchi, lo scultore Giuseppe Lironi (1689-Roma, 1749)³²³, Carlo Monaldi (Roma, 1683-1760)³²⁴ – forniscono agli artisti portoghesi i modelli da seguire. Il re Giovanni V di Portogallo detto il Magnanimo (Lisbona, 22 ottobre 1689-ivi, 31 luglio 1750)³²⁵ sostiene la costruzione della nuova sede della prestigiosa accademia letteraria romana, l'Arcadia. Allo stesso tempo fonda anche un'accademia per gli artisti portoghesi, assumendo in qualità di maestri, pittori romani di prim'ordine, come Francesco Trevisani, Benedetto Luti (Firenze, 1666-Roma, 1724)³²⁶, Paolo de Matteis. In patria, invece, al suo nome è legata la fondazione di biblioteche e di accademie. Le commissioni di Giovanni V sono principalmente in relazione alla vita religiosa, essendo egli legato spiritualmente all'Ordine francescano e all'Ordine militante dei Gesuiti che svolgono un'attività missionaria ben organizzata nei territori conquistati.

La produzione del Trevisani include affreschi, pale d'altare, opere devozionali, scene mitologiche e ritratti. Gode della stima di Clemente XI che non solo gli ha commissionato uno dei Profeti al Laterano ma è stato impiegato nella cupola del duomo di Urbino ed è attivo anche a Venezia.

L'artista che realizza il dipinto di Pietrasecca, ha uno stile molto vicino a quello del Trevisani, per ciò che concerne le caratteristiche fisionomiche e le pose dei soggetti e per la gradazione cromatica dell'opera. Infatti, è possibile ravvisare,

³²⁰ James R. Hobbes, *The picture collector's manual, adapted to the professional man, and the amateur; bring a dictionary of painters, containing fifteen hundred more names than in any other work, together with an alphabetical arrangement of the scholars, imitators, and copyists of the various masters. And a classification of subjects, shewing the names of those who painted in the several departments of art, thus affording, in all uncertain cases, a clue by which the judgment may be guided, the opinion strengthened, and the doubt removed*, vol. II, T. & W. Boone, London 1849, p. 153

³²¹ Marco Marinelli, Luca De Gregorio, *L'enciclopedia...*, op. cit., vol. 2, ad vocem *Odazzi (Giovanni)*, p. 1606

³²² Veronika Birke, Janine Kertész, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis Band I Inventar 1- 1200*, Böulag Verlag Gesellschaft m.b.H. und Co.KG., Wien Köln Weimar 1992, p. 647

³²³ Marco Marinelli, Luca De Gregorio, *L'enciclopedia...*, op. cit., vol. 2, ad vocem *Lironi (Giuseppe)*, pp. 1246-1247

³²⁴ Luisa Mortari, *S. Maria Maddalena*, Istituto nazionale di studi romani, F.Ili Palombi, Roma 1987, p. 53

³²⁵ Per le notizie su Giovanni V di Portogallo: Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, op. cit., ad vocem *Giovanni. Portogallo: Giovanni V*, p. 804. Andrea Czére, *Le quattro parti del mondo per il Portogallo, un'allegoria di Agostino Masucci*, a cura di Miles L. Chappell, Mario Di Giampaolo, Serena Padovani, *Arte...*, op. cit., pp. 346-351, p. 348

³²⁶ Marco Marinelli, Luca De Gregorio, *L'enciclopedia...*, op. cit., vol. 2, ad vocem *Luti (Benedetto)*, p. 1288

nella Madonna del *Transito di San Giuseppe* di Pietrasecca, la stessa posizione della figura femminile piangente al centro in basso nel *San Giovanni di Matha intercede presso la Trinità per i prigionieri*, olio su tela di Francesco Trevisani³²⁷. Posizione e profilo affini a quelli della Madonna del *Transito di San Giuseppe* di Pietrasecca sono rintracciabili anche nell'Agar dell'*Agar e l'angelo* – olio su tela³²⁸ – e nel Cristo del *Cristo e la Samaritana* – olio su tela della Pinacoteca Vaticana³²⁹ –, nella *Madonna del cucito* – olio su rame di 30 x 38 cm della Galleria degli Uffizi di Firenze³³⁰ –, nell'angelo genuflesso in primo piano a sinistra nell'*Estasi di San Carlo Borromeo* – olio su tela di 133,5 x 98 cm dell'Asta Christie's (19 gennaio 1982, n. 62)³³¹ –, nella Madonna della *Sacra Famiglia* – olio su tela di cm 94 x 65 del Bayerische Staatsgemäldesammlungem di Monaco di Baviera, datata tra il 1710 e il 1715³³² –, tutte opere di Francesco Trevisani.

È, inoltre, rilevabile la resa affine del volto del Cristo del *Transito di San Giuseppe* di Pietrasecca nel medesimo soggetto rappresentato nel *Cristo nell'orto del Gethsemani* e nella *Crocifissione di Cristo* – dittico, olio su tela di 43 x 34 cm di Roma, Bonsanti³³³ – e nel *San Giovanni di Matha intercede presso la Trinità per i prigionieri*, olio su tela di Francesco Trevisani³³⁴.

³²⁷ Cfr. Fondazione Federico Zeri..., cit., N. scheda 61159, N. busta 0573, alla pagina: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=63578&titolo=Trevisani+Francesco+%2c+San+Giovanni+di+Matha+intercede+presso+la+Trinit%C3%A0+per+i+prigionieri#nogo. L'opera è segnalata prima del 1991 nel mercato antiquario di Bologna.

³²⁸ Cfr. Ibid., N. scheda 61606, N. busta 0573, alla pagina: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=63625#nogo

³²⁹ Cfr. Ibid., N. scheda 61615, N. busta 0573, alla pagina: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=63634&titolo=Trevisani+Francesco+%2c+Cristo+e+la+Samaritana#nogo

³³⁰ Cfr. Ibid., N. scheda 61607, N. busta 0573, alla pagina: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=63626&titolo=Trevisani+Francesco+%2c+Madonna+del+cucito#nogo

³³¹ Cfr. Ibid., N. scheda 61191, N. busta 0573, alla pagina: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=63610&titolo=Trevisani+Francesco+%2c+Estasi+di+san+Carlo+Borromeo#nogo

³³² Cfr. Ibid., N. scheda 61200, N. busta 0573, alla pagina: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=63619&titolo=Trevisani+Francesco+%2c+Sacra+Famiglia#nogo

³³³ Cfr. Ibid., N. scheda 61608, N. busta 0573, alla pagina: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=63627&titolo=Trevisani+Francesco+%2c+Crocifissione+di+Cristo+%3b+Cristo+nell%26%23039%3borto+di+Gethsemani#nogo

³³⁴ Cfr. Ibid., N. scheda 61159, N. busta 0573, alla pagina: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=63578&titolo=Trevisani+Francesco+%2c+San+Giovanni+di+Matha+intercede+presso+la+Trinit%C3%A0+per+i+prigionieri#nogo

Infine, analoghi angioletti rappresentati come testine alate di bimbi, in gruppo di tre, tra le nuvole, in alto al centro del dipinto sono ravvisabili anche nell'*Estasi di San Carlo Borromeo* – olio su tela di 133,5 x 98 cm dell'Asta Christie's (19 gennaio 1982, n. 62)³³⁵.

La stringente affinità stilistica tra queste opere permette di attribuire alla bottega di Francesco Trevisani il *Transito di San Giuseppe* presente nella chiesa di Santa Maria delle Grazie di Pietrasecca di Carsoli.

Il *Transito di San Giuseppe* di Pietrasecca, inoltre, è databile intorno al 1750, nel periodo in cui, nella vicina Tagliacozzo, vengono effettuati dei lavori nella chiesa di San Francesco³³⁶, dove è presente una tela del *Transito di San Giuseppe* di Giuseppe Ranucci che presenta affinità compositiva con l'opera di Pietrasecca³³⁷. A Tagliacozzo, presso la chiesa di San Francesco, tuttavia, vi sono diverse tele di Giuseppe Ranucci, un pittore della scuola romana del '700, allievo del Conca, che fanno parte dell'arredo mobile presente negli altari nel XVIII secolo (tolte con il restauro del 1958, del Genio Civile di Avezzano): la *Madonna dei Bisognosi con San Pio V e San Francesco d'Assisi* (tela che presenta l'iscrizione « Joseph Ranucci inven. pinxit 1755», in cui vi è un nastro con la scritta «S. MARIAE AEGENTIUM MONTIS PERETI»); *l'Assunzione in cielo di Maria con Santa Barbara e Santa Margherita da Cortona*; *San Giuseppe da Copertino e San Gaetano da Thiene*, rispettivamente frate minore e fondatore dell'Ordine dei Teatini.

Anche il complesso della chiesa e del convento di San Francesco, come la chiesa di Santa Maria delle Grazie di Pietrasecca³³⁸, è legato all'Ordine francescano. Infatti, il complesso di Tagliacozzo è nato dall'ampliamento di una precedente chiesa rurale nel 1233, quando una principessa Orsini, della famiglia che dominava la città, ha fondato un convento francescano a ridosso della chiesa rurale, abbellito con sei cappelline intorno al 1755. È, inoltre, ravvisabile un altro elemento in comune tra questa ultima campagna di lavori e quella coeva di Pietrasecca: la presenza esplicita, in entrambi i casi, del *Transito di San Giuseppe* e quella implicita della *Madonna del Rosario* (a Pietrasecca con il dipinto specifico, a Tagliacozzo con la *Madonna dei Bisognosi con San Pio V e San Francesco d'Assisi*, dato che Pio V è l'istitutore della festa del Rosario).

Inoltre, il legame tra Pietrasecca, l'Ordine francescano e Tagliacozzo, risulta confermato dalla presenza, vicino ad Uppa, del monastero delle claustrali di

³³⁵ Cfr. Ibid., N. scheda 61191, N. busta 0573, alla pagina: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=63610&titolo=Trevisani+Francesco+%2c+Estasi+di+san+Carlo+Borromeo#nogo

³³⁶ Per le notizie sulla chiesa di San Francesco a Tagliacozzo: Renzo Mancini, *Viaggiare..., op. cit.*, pp. 194 - 196

³³⁷ Cfr. fig. 275 in Renzo Mancini, *Viaggiare..., op. cit.*, p. CXII

³³⁸ da quanto emerge nella presente pubblicazione.

Varro³³⁹, in cui è morto Tommaso da Celano (1190-1260)³⁴⁰, Francescano compagno di Francesco (dal 1215 circa). Il dominio sulla metà della valle di Varro è stato concesso nel 1484 a Giovanni de' Leoni di Carsoli, con il consenso del re Ferdinando II, e nel 1548 è stato alienato a favore dei Savelli (nel 1854 spetterà al barone Coletti), quindi la valle di Varro risulta politicamente legata a Pietrasecca.

Rimasto deserto il monastero della valle di Varro, il corpo di Tommaso da Celano è passato nella chiesa di San Francesco in Tagliacozzo. Se si identifica il monastero della valle di Varro con quello di San Giovanni, si tratta di un monastero di clausura di monache benedettine, citato da Moroni con le seguenti parole: «Esiste in Tagliacozzo un monastero di clausura di monache benedettine, che secondo il rev. Maiolini fu eretto fino dai primi tempi dell'istituzione dell'Ordine benedettino sotto la denominazione de' ss. Cosimo e Damiano, ed anticamente sorgeva presso la chiesa di s. Giovanni della Valle de' Varri, distrutta dai saraceni. Al monastero è annessa l'omonima chiesa che al dire del lodato scrittore trovasi parrocchia fino dal primo momento della sua esistenza, e che quindi diventò matrice' per essersi posteriormente fondate sul suolo della medesima altre tre chiese sotto l'invocazione di s. Pietro, di s. Nicola e di s. Egidio... Il monastero dipende per privilegio d'Innocenzo XI dal vescovo di Marsi.»³⁴¹.

Pietrasecca, quindi, intorno al 1750, con la realizzazione del *Transito di San Giuseppe* da parte della bottega di Francesco Trevisani, risulta aggiornata sugli stili pittorici apprezzati a Roma. Ciò avviene senza riflettere ciò che viene prodotto per Tagliacozzo, dato che lì, il *Transito di San Giuseppe* della chiesa di San Francesco è realizzato da Giuseppe Ranucci (notizie dal 1736 al 1782)³⁴², originario della diocesi di Fondi, formatosi a Roma presso l'Accademia del Nudo tenuta da Sebastiano Conca, attivo a Roma e nel Lazio (Castelgandolfo, Gerano, Affile, Guardino, Vallepietra, Subiaco).

Il Ranucci, tuttavia, si inserisce nello stesso ambiente romano (ed extra romano) del Trevisani, avendo committenze dal cardinal Ottoboni, legato all'ambiente dell'Accademia dell'Arcadia (a cui è collegato lo stesso Francesco Trevisani).

³³⁹ Per le notizie su Varro: Fabio Gori, *Da Roma a Tivoli...*, art. cit., pp. 83-167, pp. 151-152

³⁴⁰ Per le notizie su Tommaso da Celano: Rodolfo Doni, *Francesco d'Assisi. Il santo dell'amore e della poesia*, seconda edizione, Paoline Editoriale Libri, Milano 2001, pp. 28-30, 273

³⁴¹ Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, vol. LII, tipografia Emiliana, Venezia 1851, ad vocem *Tagliacozzo*, pp. 211-215, p. 211

³⁴² Per le notizie su Giuseppe Ranucci: Simona Sperindei, *Profilo dell'attività...*, art. cit., pp. 99-118

4. LA PRODUZIONE PITTORICA DEL XIX SECOLO

4.1 Il contesto storico della prima metà Ottocento

4.1.1 Napoleone ed il Regno d'Italia

Il 17 marzo 1805, nel palazzo delle Tuileries, Napoleone I Bonaparte (Ajaccio, 15 agosto 1769-Sant'Elena, 5 maggio 1821)³⁴³ firma l'atto (il primo statuto costituzionale del Regno d'Italia) che lo proclama re d'Italia³⁴⁴. Il 26 maggio è incoronato nel duomo di Milano.

Il 21 settembre 1805 il re di Napoli si impegna a restare neutrale nei confronti della Francia e non permettere nel suo regno sbarchi di milizie russe o inglesi. Ferdinando IV, però, non tiene fede ai patti e, dopo aver concluso un accordo con l'Austria, accoglie truppe inglesi e russe. Allora, Napoleone, il 25 dicembre 1805, dichiara guerra al Borbone, lo spodesta del regno ed il 30 marzo 1806 vi pone al trono suo fratello Giuseppe Bonaparte (Corte, 7 gennaio 1768-Firenze, 28 luglio 1844)³⁴⁵. Questa volta Ferdinando IV non incontra, come nel 1799, il favore delle masse popolari ma soltanto quello di alcuni briganti³⁴⁶.

Giuseppe Bonaparte il 2 marzo 1806 abolisce il feudalesimo e, con decreto dell'8 agosto 1806, ripartisce il Regno in province che vengono suddivise in distretti e circondari nonché in comuni, nei quali accentra le università di scarsa efficienza. Avezzano, Tagliacozzo e Carsoli sono annessi al distretto di Cittaducale.

Nello stesso anno 1806, a seguito dell'occupazione del Regno di Napoli e della salita al trono di Giuseppe Bonaparte, vengono aboliti tutti i diritti feudali e tutte le proprietà fondiari del Regno vengono sottoposte ad una tassa fissa, voluta con un decreto da Giuseppe Bonaparte, dopo l'abolizione delle vecchie tasse. Senza tenere conto della vecchia unità storica della Marsica, si fraziona parte del territorio in tre diversi nuovi distretti: L'Aquila, Cittaducale, Sulmona.

Il governo francese concede in enfiteusi tutte le terre di competenza dei tratturi dagli Abruzzi alla Puglia. Nello stesso anno le truppe francesi ed italiane assediano Civitella del Tronto mentre a Chieti vengono aboliti gli Ordini dei Benedettini e dei Celestini.

³⁴³ Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, *op. cit.*, ad vocem *Napoleone I Bonaparte*, pp. 1225-1226

³⁴⁴ Per le notizie sulla fondazione del Regno d'Italia: Pietro Bontempi, *La Marsica...*, *op. cit.*, pp. 30-31. Emanuele Pigni, *La Guardia di Napoleone re d'Italia*, Vita e Pensiero, Milano 2001, p. 51. Renzo Mancini, *Viaggiare...*, *op. cit.*, p. 65

³⁴⁵ Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, *op. cit.*, ad vocem *Bonaparte*, p. 250

³⁴⁶ Pietro Colletta, *Storia del Reame di Napoli dal 1734 al 1825*, Giuseppe Coppi, *Annali d'Italia*. Gaetano Squilla, *Valle Roveto nella geografia e nella storia*, Casamari, Tipografia dell'Abbazia, 1966. cit. in Pietro Bontempi, *La Marsica...*, *op. cit.*, p. 29

Nel 1807, con una legge, Giuseppe Bonaparte sopprime in tutto il Regno l'Ordine di San Benedetto e quello di San Bernardo. Gli Abruzzi vengono divisi in Abruzzo Ulteriore I e Abruzzo Ulteriore II; nel contempo, pur essendo stati aboliti i feudi, i successori di Maffeo Barberini restano i possessori di Rocca di Mezzo. Per decreto di Giuseppe Bonaparte viene istituito il Real Collegio degli Abruzzi e ne viene stabilita la sede nella badia morronese a Sulmona.

Nel 1808 Napoleone elegge re di Napoli suo cognato Gioacchino Murat (La Bastide-Fortunière, 25 marzo 1767-Pizzo Calabro, 13 ottobre 1815)³⁴⁷ in sostituzione del fratello Giuseppe Bonaparte, chiamato al trono di Spagna. I Celestini sono espulsi dalla badia di Santa Maria di Collemaggio di L'Aquila.

Nel 1809 Gioacchino Murat espelle da L'Aquila gli Agostiniani e ne sequestra il convento, ponendovi la residenza dell'Intendenza, in seguito Prefettura. Intanto, sono soppressi, nella stessa città, anche i Filippini, mentre a Chieti vengono espulsi i Crociferi, i Francescani ed i Conventuali.

Il 1° agosto dello stesso anno si verifica un terremoto a L'Aquila³⁴⁸. Da quanto riferisce il corrispondente di Napoli del *Giornale italiano*, a L'Aquila, il 5 agosto, non si registrano particolari danni: «Il 1°. del corrente, verso le 10 di sera, fa qui sentita una vivissima scossa di terremoto, cui succedero, dopo le 4 della mattina, altre fino al numero di 20. La piccola forza che ha accompagnato queste ondulazioni, ci ha garantito finora da qualunque guasto; ma il timore di repliche più forti, in un paese altre volte distrutto da questo fenomeno, ha determinato la maggior parte della popolazione ad uscire di città, per andare ad abitare sotto di baracche.»³⁴⁹.

Nel 1811 Ateleta, il cui nome significa "senza tasse", viene fondata, su decreto di Gioacchino Murat, dai coloni di Pescacostanzo che ancora vivevano sotto un duro vassallaggio.

Nel 1814 inizia la seconda restaurazione borbonica con la quale la provincia aquilana viene divisa in quattro distretti: L'Aquila, Sulmona, Avezzano, Cittaducale. Nello stesso anno papa Pio VII, al secolo Gregorio Luigi Barnaba Chiaramonti (Cesena, 14 agosto 1740-Roma, 20 agosto 1823)³⁵⁰, riammette i Gesuiti nel regno borbonico. Teramo si ribella a Murat ed è sottomessa dal generale Florestano Pepe (1778-Napoli, 3 aprile 1851)³⁵¹. Viene ordinata la

³⁴⁷ Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, *op. cit.*, ad vocem *Gioacchino Murat*, pp. 798-799

³⁴⁸ Per le notizie sul terremoto del 1809: Corr. di Napoli, *Regno di Napoli*, in «Giornale italiano», Num. 233, Milano, Lunedì 21 Agosto 1809, pp. 979-982, p. 980

³⁴⁹ Corr. di Napoli, *Regno di Napoli...*, *art. cit.*, pp. 979-982, p. 980

³⁵⁰ Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, *op. cit.*, ad vocem *Pio VII*, p. 1397

³⁵¹ visconte di Beaumont-Vassy, *Storia degli stati italiani dal congresso di Vienna fino a di' nostri (1815-1830) veridicamente narrata dal visconte di Beaumont Vassy e per la prima volta tradotta da Francesco Giuntini*, a spese dell'editore, Firenze 1831, nota 1 (Nota del Traduttore), p. 90

costruzione di una strada rotabile³⁵² da L'Aquila a Popoli e un'altra da L'Aquila fino al confine sud-ovest della provincia, passando per la Marsica.

4.1.2 La crisi (1815-1817)

Nel 1815 e nel 1816 la Marsica³⁵³ è colpita da una terribile carestia che non è limitata al solo Regno di Napoli ma è un dato comune a tutto il continente europeo. Cominciata nel primo anno, si inasprisce nel secondo, in seguito ad una freddissima invernata. La crisi che si protrae fino al 1817, inizia con il forte rialzo dei prezzi, verificatosi nella primavera estate del 1815.

La crisi del 1816-1817 è la più grave del secolo e vede ancora una volta, come quelle più drammatiche dei secoli passati, una epidemia succedere alla carestia con effetti rilevanti anche sul piano demografico. Infatti, nel 1816 e 1817 una terribile febbre petecchiale³⁵⁴, conseguenza di miseria e mancanza di misure igienico-sanitarie, falcia numerose vite in diversi paesi della Marsica e soprattutto a Luco, dove le vittime sono circa 400.

La crisi³⁵⁵ è in primo luogo produttiva: la produzione è molto bassa sia per il grano che per il mais, in seguito ad una pessima situazione meteorologica che interessa tutta l'Europa. Tuttavia cause e conseguenze del rialzo dei prezzi sono diverse da provincia a provincia, secondo le strutture produttive ed il grado di inserimento nel circuito commerciale.

In Abruzzo Ultra II che comprende il territorio che circonda Pietrasecca (nel collegio di Avezzano vi sono: Avezzano, Capistrello, Magliano, Massa d'Albe, Scurcola, Carsoli, Pereto, Cappadocia, Castell'a Fiume, Sante Marie, Tagliacozzo, Borgocollefergato, Pescorocchiano³⁵⁶), l'alto prezzo dei cereali è dovuto alla scarsità del raccolto. La crisi, inoltre, accentua le difficoltà già esistenti: scarsa produzione e bassa produttività; mancanza di economia finanziaria; esistenza di una proprietà molto frammentata e mancanza quindi di sfruttamento razionale della terra; carenze infrastrutturali; assenza di un mercato unitario e

³⁵² Per le notizie sulla costruzione della strada rotabile: Renzo Mancini, *Viaggiare...*, *op. cit.*, p. 66

³⁵³ Per le notizie sulla carestia del 1615-1817: Pietro Bontempi, *La Marsica...*, *op. cit.*, p. 34. Aurelio Lepre, *Produzione e mercato dei prodotti agricoli: vecchio e nuovo nella crisi della prima metà dell'Ottocento*, a cura di Angelo Massafra, *Il Mezzogiorno preunitario. Economia, società e istituzioni*, Edizioni Dedalo, Bari 1988, pp. 121-132, pp. 125-126. Maria Palomba, *La crisi agraria del 1815-1817*, a cura di Angelo Massafra, *Il Mezzogiorno preunitario. Economia, società e istituzioni*, Edizioni Dedalo, Bari 1988, pp. 149-168, p. 149

³⁵⁴ Per le notizie sulla febbre petecchiale: Pietro Bontempi, *La Marsica...*, *op. cit.*, pp. 51-52

³⁵⁵ Per le notizie sulla crisi: Maria Palomba, *La crisi agraria del 1815-1817*, a cura di Angelo Massafra, *Il Mezzogiorno...*, *op. cit.*, pp. 149-168

³⁵⁶ C. Ferlosio (compilatore), *Dizionario dei comuni del Regno d'Italia e tavole statistiche e sinottiche della circoscrizione amministrativa elettorale giudiziaria ed ecclesiastica*, Ministero di Grazia e Giustizia e dei Culti, Stamperia Reale, Torino 1863, p. 381

presenza di zone isolate con difficoltà di approvvigionamento; prevalenza del regime di autoconsumo³⁵⁷.

4.1.3 La restaurazione borbonica

Tolto di mezzo nel 1815 il Bonaparte, inizia la cosiddetta età della Restaurazione³⁵⁸ e vengono attuate in Europa le decisioni del Congresso di Vienna, dominato dalle potenze che hanno più attivamente contribuito alla sconfitta della Francia: Inghilterra, Russia, Austria e Prussia. Il Congresso tende a considerare legittime le autorità preesistenti alla Rivoluzione francese (principio di legittimità) e, in generale, restaura perciò le dinastie che erano al potere prima del 1789.

Intanto, nel 1816 la corona di Napoli torna a Ferdinando IV che assume il distintivo di Ferdinando I delle Due Sicilie. Nel 1817 i Borboni, appena nuovamente instaurati, istituiscono, a L'Aquila, un Real Liceo regionale con sede nell'ex convento di San Francesco e revocano la legge sui tratturi voluta dai Francesi nel 1806.

Nel 1818 rientrano a L'Aquila gli Agostiniani e prendono la loro sede nel convento e nella basilica di San Bernardino.

Nel frattempo, lo spirito patriottico liberale, alimentato principalmente dalla Carboneria, formatasi nel Regno di Napoli sotto il governo di Giuseppe Bonaparte e di Gioacchino Murat, penetra in ogni ceto sociale e nelle pubbliche amministrazioni, avendo il suo sfogo nell'esercito intorno al 1820.

Intanto, segni di acuto disagio, si manifestano in molte regioni europee.

Non appena restaurato sul trono di Madrid, Ferdinando VII (San Ildefonso, 13 ottobre 1784-Madrid, 29 settembre 1833)³⁵⁹ abroga immediatamente la costituzione e perseguita quei soldati e patrioti che si erano battuti in suo favore contro Giuseppe Bonaparte e contro le armate francesi. Questa politica ultrareazionaria impedisce al re di impegnare a fondo l'esercito per reprimere la ribellione sudamericana: infatti le truppe concentrate a Cadice in attesa dell'imbarco per il Sudamerica si ammutinano e, guidate dal colonnello Rafael Riego y Núñez (Santa María de Tuñas, 24 ottobre 1785 Madrid, 7 ottobre 1823)³⁶⁰, impongono al

³⁵⁷ Cfr. Maria Palomba, *La crisi agraria del 1815-1817*, a cura di Angelo Massafra, *Il Mezzogiorno...*, *op. cit.*, pp. 149-168, pp. 156-157

³⁵⁸ Per le notizie sulla Restaurazione: Pietro Bontempi, *La Marsica...*, *op. cit.*, pp. 34 - 35. Augusto Camera, Renato Fabietti, *Elementi...*, *op. cit.*, vol. 2, pp. 744, 789. Renzo Mancini, *Viaggiare...*, *op. cit.*, p. 66

³⁵⁹ Per le notizie su Ferdinando VII: Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, *op. cit.*, ad vocem *Ferdinando*. *Spagna: Ferdinando VII*, p. 683. Augusto Camera, Renato Fabietti, *Elementi...*, *op. cit.*, vol. 2, pp. 789-790

³⁶⁰ Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, *op. cit.*, ad vocem *Riego y Núñez, Rafael*, p. 1536

sovrano di rimettere in vigore la costituzione abrogata. Altri reparti inviati contro i ribelli di Cadice fanno causa comune con loro ed il 7 marzo 1820 il re è costretto a ripristinare la costituzione ed a convocare le Cortes.

L'esempio degli ammutinati spagnoli è seguito, pochi mesi dopo, dai militari del Regno delle due Sicilie aderenti alla Carboneria³⁶¹, guidati dai tenenti Michele Morelli (Monteleone Calabro, 1790-Napoli, 12 settembre 1822)³⁶² e Giuseppe Silvati, che costringono Ferdinando I a concedere una costituzione simile a quella spagnola. Giunta a Palermo notizia del moto di Napoli, i cittadini si mettono in grande agitazione ed i nobili cercano di spingerli a chiedere la Costituzione concessa da Ferdinando in Sicilia nel 1812 dietro pressione degli Inglesi, più favorevole per l'aristocrazia. Fallito questo tentativo, viene ristabilito l'ordine dopo aver posto fine al moto separatistico che si era creato.

4.1.4 Il Congresso di Lubiana (1821) e la politica borbonica

I moti di Spagna e del Napoletano, oltre alla rivolta in Grecia, suscitano in Klemens Wenzel Lothar von Metternich-Winneburg (Coblenza, 15 maggio 1773-Vienna, 11 giugno 1859)³⁶³ il timore del contagio rivoluzionario che può minacciare la mutilazione dell'impero austriaco.

Nel gennaio 1821 riesce a convocare il Congresso di Lubiana³⁶⁴, con i rappresentanti della Prussia, della Russia, dell'Inghilterra e della Francia ed ottiene il consenso per poter inviare le proprie truppe a stroncare la ribellione nel Napoletano. L'intervento è invocato dallo stesso Ferdinando I, recatosi a Lubiana dopo aver giurato a Napoli che si sarebbe battuto in difesa della Costituzione. Il re di Napoli comunica al Congresso di Lubiana che non concederà ai suoi sudditi la Costituzione che ha già promesso, adducendo difficoltà causategli dal regime costituzionale e avvalendosi dell'austriaco Metternich, il quale domina l'assemblea. Subito l'Austria comunica al governo e al parlamento di Napoli che, abolita la Costituzione, si ripristinano i regi poteri assoluti. Provocato il risentimento in tutto il reame, nei fremiti della reazione si risponde in senso negativo e, prevedendo la sua invasione, si organizza l'esercito, costituendone battaglioni in ogni regione. La Marsica³⁶⁵ ne ha uno formato dalle compagnie di Avezzano, Celano e Pescina, posto presso gli ex castelli di Tagliacozzo e di Colli di Monte

³⁶¹ Per le informazioni sui moti nel Regno delle due Sicilie: Augusto Camera, Renato Fabietti, *Elementi...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 790

³⁶² Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, *op. cit.*, ad vocem *Morèlli Michèle*, p. 1205

³⁶³ *Ibid.*, ad vocem *Metternich-Winneburg, Klemens Wenzel Lothar von*, p. 1160

³⁶⁴ Per le notizie sul Congresso di Lubiana: Augusto Camera, Renato Fabietti, *Elementi...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 790

³⁶⁵ Per le notizie sulla situazione nella Marsica a seguito del Congresso di Lubiana: Pietro Bontempi, *La Marsica...*, *op. cit.*, pp. 36-40

Bove, verso la frontiera pontificia. Apparsa la colonna austriaca di 5 000 uomini nella valle di Carsoli, il presidio tenta di ostacolarne l'avanzata. Sfiduciati per la scarsità dell'armamento e appreso che la milizia posta a difesa del confine di Antrosano è stata sconfitta, i legionari marsi si ritirano. Quindi, gli Austriaci si inoltrano nella Marsica, incontrando ostacolo solo in una grande barricata eretta, con tronchi di alberi, lungo la strada che da Colli di Monte Bove conduce a Rocca Cerro e precisamente sul valico di Colle Vento.

A Tagliacozzo sgomento e panico inducono parte della popolazione (autorità comprese) ad allontanarsi per trovar scampo in luoghi appartati. Tuttavia, gli Austriaci sostano pacificamente a Tagliacozzo, ospitati da don Clemente Giannantoni³⁶⁶. Da qui, successivamente, gli Austriaci marciano su Avezzano, in cui commettono numerosi atti vandalici.

L'anno 1821 è, per il Regno di Napoli e particolarmente per la Marsica, assai difficile. Il presidio austriaco di Avezzano, non solo soffoca ogni manifestazione di libertà, ma provvede al suo mantenimento imponendo alle popolazioni marsicane straordinari tributi. Ciò inasprisce la pesante crisi economica causata dal ristagno delle comuni attività, aggravate anche da varie calamità. Intanto, Ferdinando I riacquista il potere assoluto ma, pur mostrandosi rispettoso delle istituzioni religiose, non riapre i conventi soppressi da Gioacchino Murat (ad Avezzano i Conventuali; a Celano i Carmelitani, i Conventuali ed i Celestini; a Pescina i Conventuali e gli Scolopi; a Tagliacozzo i Conventuali). Intanto, le popolazioni marsicane vivono sotto l'incubo del brigantaggio.

Nel 1823 una nave egiziana approda ad Ancona e vi conduce il colera³⁶⁷. Esso per la prima volta appare in Italia e vi si diffonde immediatamente ma nella Marsica produce soltanto paura.

Morto Ferdinando I nel 1825, gli succede il figlio Francesco I (1825-1830)³⁶⁸ che continua la politica retriva dei predecessori, facendo reprimere con durezza un moto sorto nel Cilento nel giugno 1828. Durante il suo regno, rasserenata l'atmosfera politica, migliorano nella Marsica le condizioni economico-sociali e, nel 1828, è terminata la strada rotabile Avezzano-Tagliacozzo.

Salito al trono di Napoli nel 1830 Ferdinando II (1830-1859)³⁶⁹, due anni dopo vuole visitare una parte dell'Abruzzo aquilano, sia per rettificare alcuni confini del suo regno con lo Stato Pontificio che per rendersi personalmente conto dei bisogni delle popolazioni. Il sovrano visita la Valle Roveto, Civita d'Antino,

³⁶⁶ G. Gattinara, Giuseppe Marini, *Clemente Giannantoni, sacerdote e guerriero*, Teramo, Rivista Abruzzese, 1900, cit. in Pietro Bontempi, *La Marsica...*, op. cit., p. 37

³⁶⁷ Per le notizie sul colera del 1823: Pietro Bontempi, *La Marsica...*, op. cit., 51-52

³⁶⁸ Per le notizie sul regno di Francesco I: Pietro Bontempi, *La Marsica...*, op. cit., pp. 40-41. Augusto Camera, Renato Fabietti, *Elementi...*, op. cit., vol. 2, p. 835

³⁶⁹ Per le notizie sul regno di Ferdinando II: Pietro Bontempi, *La Marsica...*, op. cit., pp. 43-46. Augusto Camera, Renato Fabietti, *Elementi...*, op. cit., vol. 2, p. 835

Campi Palentini, Celano, Avezzano (dove l'entrata è trionfale), Scansano, Santo Stefano, giungendo a Valle Varri. Ferdinando II, in un primo tempo concede un'amnistia agli esuli politici e riammette nell'esercito ufficiali che hanno partecipato ai moti del 1820. Tuttavia, presto si rifà alla tradizione autoritaria.

4.1.5 Il colera (1837)

Nel 1837 nella penisola italiana si manifesta il colera³⁷⁰. Napoli è colpita dal morbo ad aprile. Dopo breve tempo è invaso il confine pontificio e, alla fine di luglio, Roma.

Nella Marsica compare a Santo Stefano di Sante Marie, restando un fenomeno circoscritto.

In Abruzzo, Basilicata, Puglia, Calabria e Sicilia a volte si diffonde l'ossessione del "colera veleno". Un caso piuttosto famoso è quello della rivolta di Siracusa del 1837, quando un gruppo di liberali diffonde presso la povera gente la voce del "colera veleno", aizzando alla ribellione: il popolino vede in alcune causalità la prova della veridicità delle illazioni sparse in giro e addita a capro espiatorio un venditore francese che viene accusato della morte di un gruppo di persone, inseguito e barbaramente ucciso mentre scoppia la rivolta popolare contro i funzionari del governo, accusato di volere lo sterminio delle plebi locali. L'insurrezione si conclude con un massacro, uno dei tanti che affollano le cronache del colera: punizioni esemplari, arresti, torture e rappresaglie, condanne alla pena di morte.

Intanto, a Roma, nel 1837, durante l'epidemia di colera, papa Gregorio XVI – al secolo Bartolomeo Alberto Cappellari (Belluno, 16 settembre 1765-Roma, 1° giugno 1846)³⁷¹ – raccomanda ai Romani l'intercessione di San Rocco e fa coniare, per l'occasione, medaglie con la sua effigie. Il culto di San Rocco³⁷² è molto diffuso nel Meridione, in Terra di Lavoro, nell'Abruzzo (Pietrasecca compresa, data la presenza della tela del Guadagnoli del 1659), in Calabria, in Basilicata, in Puglia ed in Sicilia.

Intanto, nel 1839 è inaugurato il primo tronco ferroviario italiano Napoli-Portici³⁷³.

³⁷⁰ Per le notizie sul colera del 1837: Deputazione comunale di sanità, *Il cholera morbus nella città di Bologna l'anno 1855. Relazione della Deputazione comunale di sanità preceduta da notizie storiche intorno le pestilenze nel Bolognese*, Tipografia Governativa Della Volpe e Del Sassi, Bologna 1857, p. 210. Andrea Pongetti, *Società e colera nell'Italia del XIX secolo. L'epidemia di Ancona del 1865-67*, Edizioni Codex, Milano 2009, p. 37. Pietro Bontempi, *La Marsica...*, *op. cit.*, pp. 51-52

³⁷¹ Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, *op. cit.*, ad vocem *Gregorio XVI*, p. 844

³⁷² Per le notizie sul culto di San Rocco: Luigi Ferraiuolo, *San Rocco...*, *op. cit.*, p. 58

³⁷³ Per le notizie sul primo tronco ferroviario italiano: Augusto Camera, Renato Fabiotti, *Elementi...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 836

4.1.6 La Costituzione del 1848

Nel 1841 avviene una rivolta aquilana³⁷⁴ contro i Borboni, in seguito alla quale vengono eseguite quattro fucilazioni che costituiranno uno degli episodi più importanti del Risorgimento italiano.

Nel 1848, seguono i moti insurrezionali in Abruzzo. I contadini d'Abruzzo, in particolare del Teramano, hanno deluso le speranze dei liberali, hanno per lo più simpatizzato per i Borboni, pronti a sollevarsi contro i «ricchi e i benestanti»³⁷⁵; in vari comuni hanno diviso le terre demaniali, inalberato la rossa bandiera borbonica e messo a sacco le case dei «galantuomini»³⁷⁶.

Il 27 gennaio 1848 scoppia l'insurrezione siciliana. Ferdinando II³⁷⁷, non potendo sperare nell'aiuto degli Austriaci perché è loro vietato il passaggio nei domini pontifici, per reprimere la rivolta che dalla Sicilia minaccia di travolgere l'intero reame, pensa di arrestarla con la concessione dello Statuto, mentre premedita di ritirarlo ad opportuno momento. Sotto la spinta degli avvenimenti, quindi, con un atto sovrano del 29 gennaio, concede la Costituzione, pubblicandone i principi fondamentali. Lo Statuto è promulgato il 10 febbraio 1848.

Il popolo marso, sensibile alla promulgazione della Costituzione della Monarchia, l'accoglie con entusiastica esultanza. Intanto, a L'Aquila, tra il 1848 ed il 1849, si verifica un terremoto con scosse abbastanza violente³⁷⁸.

Il momento opportuno per il ritiro della Costituzione è offerto a Ferdinando II dalla sconfitta del Piemonte a Novara e dalla caduta della Repubblica Romana. Quindi, il sovrano invia nei comuni segreti emissari per far credere che la Costituzione è nociva. Molti aderiscono agli adescamenti e chiedono al re l'abrogazione dello Statuto. Quindi è ripristinato l'assolutismo.

A seguito della fondazione della Repubblica Romana (1849)³⁷⁹, molte città si danno governi provvisori. Nel 1853 il generale Pianell è incaricato di recuperare, militarmente, quei centri ribelli d'Abruzzo; pertanto, consolida delle fortezze³⁸⁰.

³⁷⁴ Per le notizie sulle insurrezioni del 1841-1848: Pietro Bontempi, *La Marsica...*, op. cit., pp. 52-53. Paolo Preto, *Epidemia, paura e politica nell'Italia moderna*, Editori Laterza, Roma 1987, p. 187. Renzo Mancini, *Viaggiare...*, op. cit., p. 66. Mattia Goffredi, a cura di, *Abruzzo. L'Aquila e il Gran Sasso Chieti, Pescara, Teramo i parchi e la costa adriatica*, Touring Club Italiano, Milano 2004, p. 16

³⁷⁵ Paolo Preto, *Epidemia...*, op. cit., p. 187

³⁷⁶ Ibid.

³⁷⁷ Per le notizie sulla Costituzione del 1848: Pietro Bontempi, *La Marsica...*, op. cit., pp. 52-53, 63. Alessandro Marra, *La Società economica di Terra di Lavoro. Le condizioni economiche e sociali nell'Ottocento borbonico. La conversione unitaria*, Franco Angeli, Milano 2006, p. 107

³⁷⁸ Per le notizie sul terremoto del 1848-1849: Mario Baratta, *I terremoti d'Italia: saggio di storia, geografia e bibliografia sismica italiana*, Fratelli Bocca, Torino 1901, p. 769

³⁷⁹ Cfr. Giuseppe Beghelli, *La repubblica Romana del 1849*, Società cooperativo-tipografica, Lodi 1874

³⁸⁰ Cfr. Renzo Mancini, *Viaggiare...*, op. cit., p. 67

4.1.7 Il colera (1854-1855)

Nel 1853, a Napoli³⁸¹, la scarsità dell'annona minaccia la fame e le grosse piogge di ottobre inondano le campagne. Il colera, annidatosi per lungo tempo in Inghilterra, passato in Francia, nell'estate del 1854 si diffonde da Parigi verso sud. Quindi il colera giunge in Marsiglia e da questa città, dedita incessantemente al commercio, si diffonde sulle coste del Mediterraneo, contagiando presto Genova, Livorno, Civitavecchia, Napoli, Malta, Pireo e Gallipoli.

Tra giugno e luglio, a Napoli si registrano i primi casi di Colera che trova una rapida diffusione a causa anche della scarsa alimentazione non regolare dell'inverno e dal calore estivo. Molte persone lasciano Napoli per dirigersi nelle provincie. L'acme, nella città partenopea, è raggiunto ad agosto.

A Roma, ufficialmente è riconosciuto il primo caso di colera il 22 luglio, nonostante alla fine di maggio abbiano soggiornato nell'Urbe soldati francesi in congedo, provenienti da Marsiglia. Il contagio delle zone suburbane da parte di Roma è contenuto grazie alle precauzioni prese.

Fattosi Napoli centro d'infezione, il morbo passa negli altri luoghi del Regno e, dalla provincia, si diffonde in luoghi vicini e lontani, arrivando in Abruzzo e nella Calabria sia settentrionale che nell'estrema punta meridionale comunicante con Messina. L'epidemia colerica colpisce, inoltre, Venezia e Milano.

Il colera del 1854-55 piomba in un Abruzzo ancora dilaniato dall'odio sociale e dalla repressione poliziesca³⁸²: i contadini inclini al «comunismo» covano un sordo rancore verso i galantuomini, questi, in buona parte liberali, odiano i Borboni ma temono i moti del «contadinismo», le autorità borboniche infine accarezzano il lealismo dinastico delle masse rurali e schiacciano ogni conato «settario»³⁸³. Il seme gettato nel 1837 fruttifica ora: non c'è nessun indizio di un uso politico del colera da parte dei «settari», liberali o mazziniani, ma la polizia lo teme e crede fermamente, e il «contadinismo», colpito dall'improvvisa virulenza della malattia, attribuisce ai possidenti la propagazione del veleno³⁸⁴.

³⁸¹ Per le notizie sul colera del 1854-1855: Agostino Cappello, *Informazioni relative al Cholera Indiano, di Agostino Cappello*, in «Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti», Tomo CXXXVI, Luglio Agosto e Settembre 1854, Parte Terza, Tipografia delle Belle Arti, Roma 1854, pp. 321-350. Salvatore de Renzi, *Intorno al colera di Napoli dell'anno 1854. Relazione della Facoltà medica al soprintendente generale ed al supremo magistrato di salute*, Stabilimento tipografico di Gaetano Nobile, Napoli 1854. S. de Renzi, *Opere mediche italiane dell'anno 1856*, in «Il Giambattista Vico. Giornale scientifico», vol. II, presso Giuseppe Dura libraio, Napoli 1857, pp. 147-157. Paolo Preto, *Epidemia...*, *op. cit.*, p. 188

³⁸² Per le notizie sulla situazione in Abruzzo durante l'epidemia di colera del 1854-1855: Paolo Preto, *Epidemia...*, *op. cit.*, p. 186

³⁸³ Paolo Preto, *Epidemia...*, *op. cit.*, p. 186

³⁸⁴ Ibid.

Nel 1854 la paura raggiunge tra agosto e settembre Popoli, qualche paesino dell'Aquilano e Vasto, dove alcuni «attendibili» vengono incriminati per aver propagato notizie false ed esagerate su un'imminente sollevazione della guarnigione di Chieti, indignata per la scoperta di veleni e sull'unzione di alcuni fichi per conto di un alto personaggio.

Intanto nella Marsica il colera miete vittime. Ad ottobre, quando a Roma non si registrano nuovi casi del morbo, dei contadini abruzzesi della regione dei Marsi contagiano altri contadini della campagna romana, dando inizio ad una nuova epidemia.

Il colera torna in Abruzzo nel luglio 1855, più violento e diffuso dell'anno precedente, ed una vera e propria ondata di paura degli untori avvolge sinuosa i villaggi della regione.

4.1.8 La fine del regno borbonico e la proclamazione del Regno d'Italia (1861)

L'avanzata di Garibaldi nell'invasione del Regno delle Due Sicilie spinge il governo borbonico ad inviare nella Marsica agenti incaricati di rialzare il prestigio di Francesco II di Borbone (Napoli, 16 gennaio 1836-Arco, 28 dicembre 1894)³⁸⁵ e della sua pubblica amministrazione e manda ai più fidi ed influenti rappresentanti somme di denaro per l'annullamento dei nuovi ordinamenti civici e per il ripristino dei vecchi. Quelle somme conseguono in diverse parti l'effetto per cui sono state stabilite.

A Carsoli³⁸⁶ la reazione borbonica si manifesta con effimeri focolai che sono subito spenti dai sostenitori del regime sabauda. Invece a Pereto e a Rocca di Botte, favorita più che ostacolata, assume efficienti e preoccupanti proporzioni.

I soldi che l'ultimo dei Borbone ha dispensato ai sostenitori del suo trono sono intascati da alcuni notabili di Tagliacozzo che, godendo di favore ed ascendente sul popolo, ne adescano gran parte e lo inducono a reagire al governo nazionale. La rivolta inizia nella notte tra il 1° ed il 2 ottobre 1860.

I Garibaldini incendiano Tagliacozzo e ne massacrano gli abitanti. Francesco II abbandona Napoli per rifugiarsi a Gaeta che cade, a sua volta, nel 1861. Avviene, quindi, la proclamazione ufficiale del Regno d'Italia e si svolgono le prime elezioni dell'Italia unita ed in Abruzzo queste hanno luogo in mezzo ad intere zone infestate dai briganti e sottratte alla legge.

³⁸⁵ Per le notizie su Francesco II Borbone: Pietro Bontempi, *La Marsica...*, op. cit., p. 65. Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, op. cit., ad vocem *Francesco. Due Sicilie: Francesco II*, pp. 728-729

³⁸⁶ Per le notizie sulla reazione borbonica e sui garibaldini nella Marsica: Pietro Bontempi, *La Marsica...*, op. cit., p. 69, 73. Renzo Mancini, *Viaggiare...*, op. cit., p. 67

4.2 L'iconografia

4.2.1 San Francesco in adorazione del Bambino con Santo Stefano: una iconografia semplice e immediata

San Francesco in adorazione del Bambino con Santo Stefano rientra nella serie di iconografie di San Francesco d'Assisi³⁸⁷ successiva al Concilio di Trento, in cui il Santo ha assunto l'aspetto di un asceta. Tale iconografia presente a Pietrasecca è avvicinata ai temi nuovi: *San Francesco riceve dalle mani della Vergine il Bambino Gesù, l'Ultima comunione, l'Accertamento delle stimmate ...*

Il santo a sinistra nel dipinto di Pietrasecca posto sull'altare maggiore è identificabile con San Francesco, in quanto presenta i suoi attributi: è vestito del saio e reca le stimmate. Il Santo a destra è identificabile con Santo Stefano, per motivi iconografici. Infatti, Santo Stefano protomartire (morto tra il 31 ed il 32 circa)³⁸⁸ è solitamente raffigurato giovane ed imberbe, con la dalmatica dei diaconi. Suoi attributi consueti sono, a partire dal XII secolo, le pietre della lapidazione, sovente collocate sopra il libro dei Vangeli, oppure anche sulla testa o sulle spalle. Il santo a sinistra nel dipinto di Pietrasecca presenta tutti gli attributi di Santo Stefano. Questi, la cui figura appare negli Atti degli Apostoli, è il primo dei sette diaconi degli "ellenisti" (cioè dei cristiani di origine ebraica e lingua greca), condannato per lapidazione. Santo Stefano è patrono dei tagliapietre e lo si invoca contro l'amnesia e, in alcuni luoghi, contro la grandine (*lâpidi* sono detti nel Salento i grossi chicchi di grandine).

La tela posta sull'altare maggiore della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Pietrasecca di Carsoli rappresenta un momento ideale e non un racconto tratto dalle Sacre Scritture, secondo la logica delle Sacre Conversazioni. Al centro in basso è rappresentato Gesù Bambino su un giaciglio di fortuna, avvolto in un panno, su una roccia che si erge davanti ad un paesaggio montuoso. Dal cielo, al centro in alto, si propagano dei raggi di luce che creano un alone dorato all'orizzonte. Il cielo è color arancio striato dalle nubi. Le montagne sono grigie e si intravedono in secondo piano solo ramoscelli, dei timidi arbusti. Il Bambino è disposto trasversalmente, con il volto rivolto a sinistra (alla sua destra) in

³⁸⁷ Per le notizie sull'iconografia di San Francesco d'Assisi: Marco Marinelli, Luca De Gregorio, *L'enciclopedia...*, op. cit., vol. 2, ad vocem *Francesco d'Assisi (santo)*, pp. 856-857

³⁸⁸ Per le notizie su Santo Stefano: Salvatore Penareo, *I santi nella tradizione popolare pugliese*, in «Iapigia rivista di archeologia storia e arte», Società di storia patria per la Puglia, Anno V, 1934, XII, Comm. Alfredo Cressati editore-tipografo, pp. 147-178, p. 168. Valter Curzi, *Dizionario dei nomi*, L'Airone Editrice, Roma 1998, ad vocem *Stefania / Stefano*, p. 105. Pierre Pierrard, *Dictionnaires des prénoms et de saints*, trad. it. *Dizionario Larousse dei nomi e dei santi*, a cura di Sara Laguzzi, traduzione dal francese Claudia Coletta, Gremese Editore, Roma 2003, ad vocem *Stefano*, p. 199. Marco Marinelli, Luca De Gregorio, *L'enciclopedia...*, op. cit., vol. 3, ad vocem *Stefano (santo)*, p. 2190

direzione di San Francesco. Questi, con stimmate e mani giunte, è inginocchiato verso il Bambino e lo osserva. A destra è rappresentato Santo Stefano (con un sasso sulla testa, con la palma del martirio, un libro e dei sassi sulle mani) che, inginocchiato, non osserva il Bambino.

San Francesco è rappresentato con caratteri somatici più distintivi rispetto a Santo Stefano. Entrambi i Santi hanno aureole filiformi.

L'associazione dei due diaconi³⁸⁹ Santo Stefano e San Francesco non è estranea alla tradizione francescana, dato che il messaggio francescano viene sottolineato con il recupero di temi della tradizione cristiana di particolare significato per l'Ordine. Infatti, la volta sopra l'altare della basilica inferiore di Assisi è decorata con personificazioni della povertà, della castità e dell'obbedienza: i voti monastici fondamentali. È stata l'incrollabile fedeltà di San Francesco a questi voti ad ispirare i suoi seguaci che ne serbavano il ricordo nei tre nodi del cordone. Per cui vengono spesso inseriti negli schemi decorativi francescani³⁹⁰ Santi come San Martino che aveva anch'egli rinunciato ai beni materiali, o San Lorenzo e Santo Stefano che avevano distribuito ai poveri i beni della Chiesa, considerati precursori dell'ideale francescano di vita apostolica.

Nel dipinto di Pietrasecca il paesaggio risulta derivato dalle rappresentazioni di San Francesco con i tratti dell'asceta e la sua azione di adorazione dal *San Francesco riceve dalle mani della Vergine il Bambino Gesù*. Tuttavia, nel dipinto di Pietrasecca la scena è iconograficamente semplificata non includendo la figura della Vergine. Santo Stefano, patrono di Pietrasecca³⁹¹, è estraneo all'adorazione e reca i suoi attributi, rendendosi immediatamente riconoscibile.

4.3 Lo stile

4.3.1 Il *San Francesco in adorazione del Bambino con Santo Stefano* di un seguace dei Sarnelli e di Caspar David Friedrich

Nel *San Francesco in adorazione del Bambino con Santo Stefano*, tela sull'altare centrale della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Pietrasecca di Carsoli, i due Santi sono definiti da chiaroscuro con forte contrasto, nonostante i volumi siano risolti in modo disegnativo.

La composizione è abbastanza simmetrica, la posizione di San Francesco è posta in maggior rilievo, in quanto il Santo è collocato alla destra di Gesù ed il suo profilo è contornato dalla luce come avviene nell'orizzonte retrostante.

³⁸⁹ Francesco, caso unico nella storia della cristianità, non fu mai ordinato prete ma semplicemente diacono. Pierre Pierrard, *Dictionnaires...*, op. cit., ad vocem *Francesco d'Assisi*, pp. 91-92, p. 92

³⁹⁰ Per le notizie sugli schemi decorativi francescani: Mary Hollingsworth, *Storia universale dell'arte. L'arte nella storia dell'uomo*, Giunti Editore, Firenze 2000, p. 185

³⁹¹ Cfr. Home, in Pietrasecca.org, Copyright © 2011, alla pagina: www.pietrasecca.org

La gamma cromatica utilizzata nell'opera è limitata, essendo impiegati prevalentemente toni aranciati e grigi. In particolare, la veste di San Francesco, il paesaggio retrostante ed il Bambino sono grigi. Il cielo e la veste di Santo Stefano, invece, sono di colorazione arancione.

I Santi, dal punto di vista stilistico, risultano affini alle produzioni dei Sarnelli³⁹², la famiglia più numerosa di pittori napoletani attiva nel Settecento, essendo composta da ben quattro fratelli: Antonio e Giovanni, i più noti, e poi Francesco e Gennaro, senza tenere conto che le fonti parlano di un Gaetano e di un Giuseppe, non ancora identificati.

Il primo a parlare dei Sarnelli è il De Dominicis³⁹³ che scrive le sue *Vite* contemporaneamente all'operare dei vari fratelli nelle chiese di Napoli e della provincia. Egli dice che Gennaro studia molto nella scuola di Paolo De Matteis e che Antonio e Giovanni fanno onore al maestro.

Le opere dei Sarnelli e della loro cerchia giungono anche in Abruzzo, dato che una *Trinità*³⁹⁴ del Museo Nazionale d'Abruzzo a L'Aquila, proveniente dalla locale chiesa di San Domenico, pubblicata dal Moretti³⁹⁵, curatore del catalogo nel 1967, è segnalata come dipinto di Gaetano Sarnelli.

Sono rilevabili affinità stilistiche per ciò che concerne la posa, la fattezza dei volti e la definizione delle mani tra il Santo Stefano del *San Francesco in adorazione del Bambino con Santo Stefano* di Pietrasecca ed il San Tommaso d'Aquino (il santo a destra) della *Madonna con Bambino tra San Gennaro e San Tommaso d'Aquino*³⁹⁶ posta sull'altare della terza cappella sinistra nella chiesa di Santa Maria del Monte dei Morti a Cerreto Sannita, assegnata dal Di Furia³⁹⁷ a Gennaro Sarnelli su base stilistica.

Inoltre, bocca e naso del Santo Stefano del dipinto di Pietrasecca sono affini a quelli della Vergine dell'*Annunciazione* firmata da Antonio Sarnelli, tela del 1773, di 178 x 200 cm, transitata nel 1985 nell'Asta Finarte a Roma (28 maggio 1985, n. 411)³⁹⁸.

³⁹² Per le notizie sui Sarnelli: Achille Della Ragione, *Pittori napoletani...*, *op. cit.*, pp. 2-12

³⁹³ De Domici B., *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, III, p. 547, Napoli 1742-1745 (ristampa anastatica edizione Fuorni), cit. in Achille Della Ragione, *Pittori napoletani...*, *op. cit.*, p. 2

³⁹⁴ Cfr. fig. 7 in Achille Della Ragione, *Pittori napoletani...*, *op. cit.*, p. 6

³⁹⁵ M. Moretti, *Il museo nazionale d'Abruzzo*, L'Aquila 1968, p. 196, cit. in Achille Della Ragione, *Pittori napoletani...*, *op. cit.*, p. 5

³⁹⁶ Cfr. fig. 5 in Achille Della Ragione, *Pittori napoletani...*, *op. cit.*, p. 6

³⁹⁷ Di Furia, cit. in Achille Della Ragione, *Pittori napoletani...*, *op. cit.*, p. 4

³⁹⁸ Cfr. Fondazione Federico Zeri..., cit., N. scheda 63878, N. busta 0591, alla pagina: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=65613&titolo=Sarnelli+Antonio+%2c+Annunciazione

È ravvisabile affinità stilistica, per ciò che concerne le fattezze fisionomiche, tra il San Francesco di Pietrasecca ed il Santo a sinistra nella pala calabrese *Madonna con Bambino tra San Pietro martire e San Giacinto*, conservata nella chiesa madre di Corigliano d'Otranto, vicino Lecce, firmata Sarnelli 1730³⁹⁹, somigliante ai modi di Gennaro che potrebbe far ipotizzare una partecipazione a tre, prima del 1734, quando il solo cognome intende un'opera di bottega fatta a quattro mani⁴⁰⁰.

È rilevabile, infine, affinità stilistica, per ciò che concerne le caratteristiche fisionomiche, tra il San Francesco del *San Francesco in adorazione del Bambino con Santo Stefano* di Pietrasecca ed il San Francesco – in primo piano a destra – nella *Consacrazione della Vergine tra Sant'Anna, San Gioachino e San Francesco*⁴⁰¹, datata 1766 e conservata nella chiesa di Sant'Anna a Sessa Aurunca, vicina allo stile di Antonio Sarnelli⁴⁰².

Per ciò che concerne il paesaggio sullo sfondo, il *San Francesco in adorazione del Bambino con Santo Stefano* di Pietrasecca mostra notevoli affinità con *La croce sul monte* di Caspar David Friedrich (Greifswald, 1774-Dresda, 1840)⁴⁰³, olio su tela di 115 x 110 cm, realizzato intorno al 1807, conservato a Dresda presso la Gemaldegalerie Neue Meister⁴⁰⁴. In particolare, vi è ravvisabile la stessa concezione di paesaggio, con il cielo al tramonto rosso striato di nubi. Nel dipinto di Pietrasecca la luce si irradia dall'alto al centro, in quello di Dresda dal basso verso l'alto perché i dipinti presentano i momenti opposti di Cristo: nel dipinto di Pietrasecca il Bambino è sceso sulla terra dall'alto, in quello di Dresda è sulla croce, quindi sta per tornare al cielo.

Friedrich, nato sul mar Baltico, dal 1794 al 1798 ha frequentato l'Accademia di Copenhagen, poi si è trasferito a Dresda per non lasciarla più, tranne che per i soggiorni nella sua terra natale, nel Harz e nei monti della Boemia. Ad attirare l'attenzione del pubblico su di lui è proprio il dipinto *La croce sul monte*, esposto nel 1807 nel suo atelier.

Le opere del pittore tedesco Caspar David Friedrich riflettono i tratti tipici dell'arte romantica, nata in Germania del XVIII secolo e diffusasi in tutta Europa fino alla metà del XIX. L'estetica romantica viene elaborata da un gruppo di filosofi e poeti tedeschi, in particolare dai fratelli August Wilhelm von Schlegel

³⁹⁹ Cfr. fig. 6 in Achille Della Ragione, *Pittori napoletani...*, op. cit., p. 6

⁴⁰⁰ Achille Della Ragione, *Pittori napoletani...*, op. cit., p. 5

⁴⁰¹ Cfr. fig. 12 in Achille Della Ragione, *Pittori napoletani...*, op. cit., p. 11

⁴⁰² Achille Della Ragione, *Pittori napoletani...*, op. cit., p. 10

⁴⁰³ Per le notizie su Caspar David Friedrich: Gerhard Bott ed altri, *La pittura in Europa. La pittura tedesca*, tomo secondo, Electa, Milano 1996, pp. 361-362. Augusto Camera, Renato Fabietti, *Elementi...*, op. cit., vol. 2, p. 754

⁴⁰⁴ Cfr. fig. in Gerhard Bott ed altri, *La pittura...*, op. cit., p. 361

(Hannover, 5 settembre 1767-Bonn, 12 maggio 1845)⁴⁰⁵ e Friedrich von Schlegel (Hannover, 10 marzo 1772-Dresda, 12 gennaio 1829)⁴⁰⁶, da Wilhelm Heinrich Wackenroder (Berlino, 13 luglio 1773-ivi, 13 febbraio 1798)⁴⁰⁷ e Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (Leonberg, 27 gennaio 1775-Ragaz, 20 agosto 1854)⁴⁰⁸ che concepiscono l'arte, specialmente la pittura e la musica, come diretta espressione dell'interiorità dell'uomo, del sentimento, dell'istinto, dell'emozione.

Nelle opere di Friedrich si ritrovano tipicamente romantici: l' "ansia" di infinito, il forte interesse per gli aspetti più profondi e misteriosi dell'universo umano e divino, la contemplazione della Natura nelle sue manifestazioni di potenza e grandezza.

I rapporti tra gli artisti (ed in generale tra gli intellettuali) tedeschi con la penisola italiana⁴⁰⁹ sono documentati perché questa è considerata una meta irrinunciabile. Nel 1750, infatti, Samuel Johnson sosteneva: «Un uomo che non sia stato in Italia ha sempre la consapevolezza di una certa sua inferiorità... il principale obiettivo del viaggio è di vedere le spiagge del Mediterraneo»⁴¹⁰.

Il Regno di Napoli rientra tra le mete degli stranieri. Difatti la provincia di Salerno è entrata negli itinerari dei viaggiatori stranieri con l'interesse per la civiltà magno-greca e la riscoperta dei templi di Paestum: nel XVIII secolo era Napoli a costituire l'ultima tappa del Grand Tour.

La città partenopea riveste un ruolo importante in quel viaggio di studio che l'inglese colto e benestante compie per l'Italia, da Pisa a Firenze a Venezia alle cittadine di Pompei ed Ercolano.

Meta più a Sud del "viaggio di studio" settecentesco, nei primi decenni dell'Ottocento⁴¹¹ Napoli può vantare una bibliografia con i nomi di Johann Wolfgang Goethe (Francoforte sul Meno, 28 agosto 1749-Weimar, 22 marzo 1832)⁴¹², Johann Joachin Winckelmann (Stendal, 9 dicembre 1717-Trieste, 8

⁴⁰⁵ Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, *op. cit.*, ad vocem *Schlegel, August Wilhelm von*, p. 1656

⁴⁰⁶ *Ibid.*, ad vocem *Schlegel, Friedrich von*, p. 1656

⁴⁰⁷ *Ibid.*, ad vocem *Wackenroder, Wilhelm Heinrich*, p. 2012

⁴⁰⁸ *Ibid.*, ad vocem *Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph*, p. 1653

⁴⁰⁹ Per le notizie sui viaggiatori stranieri in Italia: Gina Carla Ascione, *Attività dell'Ufficio Mostre: 1989*, in *Attività della Soprintendenza Archeologica di Pompei*, in «Rivista di studi pompeiani», Associazione Internazionale Amici di Pompei, III, 1989, «L'Erma» di Bretschneider, pp. 239-240, p. 239. Matilde Romito, *La Costiera degli stranieri nel primo trentennio del Novecento*, a cura di Mauro Ponzi, *Spazi di transizione...*, *op. cit.*, pp. 17-44, pp. 18-19

⁴¹⁰ Samuel Johnson, 1750, in Matilde Romito, *La Costiera degli stranieri nel primo trentennio del Novecento*, a cura di Mauro Ponzi, *Spazi di transizione. Il classico moderno (1888-1933)*, Mimesis Edizioni, Milano 2008, pp. 17-44, p. 17

⁴¹¹ Cfr. A. Mozzillo, *La frontiera del Grand Tour. Viaggi e viaggiatori nel Mezzogiorno borbonico*, Napoli 1992, cit. in Matilde Romito, *La Costiera degli stranieri nel primo trentennio del Novecento*, a cura di Mauro Ponzi, *Spazi di transizione...*, *op. cit.*, pp. 17-44, p. 18

⁴¹² Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli...*, *op. cit.*, ad vocem *Goethe, Johann Wolfgang*, pp. 817-818

giugno 1768)⁴¹³, François René de Chateaubriand (Saint-Malo, 4 settembre 1768-Parigi, 4 luglio 1848)⁴¹⁴. Anche Francis Nevile Reid, il proprietario di Villa Rufolo a Ravello, nella seconda metà dell'Ottocento, si fermerà inizialmente a Napoli. La città partenopea ed il napoletano sono così, nel XIX secolo, un punto di attrazione per numerosi imprenditori e negozianti inglesi, svizzeri e tedeschi che qui fondano fabbriche o negozi.

L'Ottocento vede inoltre l'ingresso della provincia salernitana nel panorama del viaggio europeo per il paesaggio: le rocce scoscese, i dirupi a strapiombo sul mare, le torri costiere in rovina e la difficile praticabilità della fascia costiera ad ovest del golfo di Salerno colpiscono l'immaginario romantico degli stranieri che cominciano a prediligere la vista di Amalfi, includendo poi, grazie alla corrente dell'orientalismo, Ravello, dove arriva già nel 1829 Karl Blechen (Cottbus, 1798-Berlino, 1840)⁴¹⁵, uno dei maggiori pittori paesaggisti del romanticismo tedesco⁴¹⁶.

Anche nella seconda metà del XIX secolo i pittori, soprattutto tedeschi, verranno a Napoli per completare la loro educazione, talvolta con il sussidio di una borsa di studio, mossi dal preciso intento di esercitarsi nella copia e nella riproduzione testuale degli antichi monumenti.

Il *San Francesco in adorazione del Bambino con Santo Stefano* di Pietrasecca di Carsoli è quindi attribuibile ad un artista formatosi sui Sarnelli, aggiornato su Caspar David Friedrich, quindi riconducibile all'ambito napoletano ed impregnato del romanticismo tedesco, presente nella città di Napoli. Il *San Francesco in adorazione del Bambino con Santo Stefano* di Pietrasecca mostra quindi l'assimilazione della sensibilità romantica verso il paesaggio non dissociabile dalla regione in cui si inserisce, descritta da Febonio⁴¹⁷, come ricca di una copiosa varietà di frutti, di un'abbondanza di vini e di biade, di erbe medicinali.

Il dipinto è databile intorno al 1854-1855 per motivi stilistici.

L'opera, aggiornata su *La croce sul monte*, dipinto di Friedrich esposto nel 1807 nel suo atelier, è databile negli anni in cui il colera colpisce la Marsica, a seguito di una stagione piovosa nell'autunno 1853. Infatti, nel *San Francesco in adorazione del Bambino con Santo Stefano* è rilevabile la funzione di intercessione da parte di San Francesco (amante per ogni aspetto della natura⁴¹⁸) e Santo

⁴¹³ Ibid., ad vocem *Winckelmann, Johann Joachin*, p. 2023

⁴¹⁴ Ibid., ad vocem *Chateaubriand, François-René de*, p. 381

⁴¹⁵ Ian Chilvers, a cura di, *Dizionario...*, op. cit., ad vocem *Blechen, Karl*, p. 153

⁴¹⁶ Cfr. D. Richter, *I disegni "ravellesi" di Carl Blechen (1829)*, in «Apollo. Bollettino dei Musei Provinciali del Salernitano», XV (1999), pp. 99-104. D. Richter, *Carl Blechen sulle montagne della Penisola Sorrentina (1829)*, in «Apollo. Bollettino dei Musei Provinciali del Salernitano», XVI (2000), pp. 115-126

⁴¹⁷ Cfr. Phoebon. lib. I. cap. 1, cit. in Domenico Romanelli, *Antica topografia...*, op. cit., p. 175

⁴¹⁸ Cfr. Franco Giudice, *Come un tesoro nel campo. La ricchezza della proposta cristiana*, Paoline Editoriale Libri, Milano 2004, p. 171

Stefano (invocato contro la grandine⁴¹⁹). Negli anni in cui è realizzato il dipinto, il colera colpisce un territorio martoriato anche dalle condizioni politiche, in cui l'epidemia non ha fatto altro che peggiorare una situazione già critica. La situazione risulta inoltre di gran lunga più drammatica del 1837 in quanto, allora, il colera ha avuto una diffusione molto limitata.

⁴¹⁹ Salvatore Penareo, *I santi nella tradizione...*, *op. cit.*, pp. 147-178, p. 168

5. DIPINTI DI ICONOGRAFIA FRANCESCANA DAL XVII AL XIX SECOLO

5.1 I programmi iconografici di Pietrasecca

Pietrasecca si colloca in un territorio limitrofo a quello attraversato da San Francesco d'Assisi durante il suo viaggio documentato nella Marsica, del 1222, dopo il ritorno dall'oriente, proveniente da Assisi, attraverso Cicolano, Celano, Valle Roveto, nel suo giro di predicazione nell'Italia centro meridionale⁴²⁰.

La chiesa a navata unica di Santa Maria delle Grazie di Pietrasecca di Carsoli – dalla struttura unitaria e semplice, come richiesto da una chiesa francescana, il cui interno è formato da una luminosa aula rettangolare, senza transetto⁴²¹ – è decorata con una serie di pale d'altare dei secoli XVII, XVIII e XIX, in cui ricorrono temi francescani: *Madonna del Suffragio delle Anime del Purgatorio*, *San Rocco*, *Madonna del Rosario*, *Transito di San Giuseppe*, *San Francesco in adorazione del Bambino con Santo Stefano*.

Madonna del Suffragio delle Anime del Purgatorio e *San Rocco* sono strettamente correlati tra loro. Alcuni studiosi hanno avanzato l'ipotesi di una possibile consacrazione di San Rocco⁴²² a Maria (per la quale San Francesco aveva una particolare devozione), oltre che la sua vicinanza al Terz'Ordine francescano, ipotesi sostenuta anche dalla coincidenza che vede la festa liturgica di San Rocco fissata per il 16 agosto, all'indomani della festa della Madonna Assunta, così come il giorno della sua morte.

Nel 1547 papa Paolo IV ha fatto menzionare nella bolla *Cum a nobis* l'appartenenza di San Rocco al Terz'Ordine francescano. Nel 1694 Innocenzo XII prescrive ai Francescani di celebrarlo con solennità (con il rito doppio maggiore).

San Rocco, inoltre, è legato al Purgatorio, soffrendo, secondo la leggenda, per cinque anni la prigionia vissuta come il Purgatorio dei propri peccati⁴²³. Di conseguenza, sono ravvisabili esempi di associazione iconografica di San Rocco al Purgatorio (come avviene nella chiesa di Santa Maria delle Grazie di Napoli⁴²⁴,

⁴²⁰ Chiappini, *L'Abruzzo francescano nel secolo XIII*, pp. 7ss; 2 Cel 86, in *Fonti Francescane*, 673 e 864; Legg. Minor, lectio IX, *Fonti Francescane*, 1365; D'Antonio, S. Francesco e l'Abruzzo, p. 20; cit. in Virgilio Felice Di Virgilio, *Studies...*, *op. cit.*, p. 7

⁴²¹ Per le notizie sulle caratteristiche dell'architettura francescana cfr. *Napoli e dintorni...*, *op. cit.*, pp. 157-159 a proposito del complesso di Santa Chiara a Napoli

⁴²² Per le notizie su San Rocco: Mary Hollingsworth, *Storia universale...*, *op. cit.*, p. 185. Luigi Ferraiuolo, *San Rocco...*, *op. cit.*

⁴²³ San Rocco soffre per cinque anni una dura prova, che vive come il «purgatorio» dei propri peccati. Cfr. Luigi Ferraiuolo, *San Rocco...*, *op. cit.*, p. 32

⁴²⁴ Per le notizie sulla chiesa di Santa Maria delle Grazie di Napoli: Cesare d'Engenio Caracciolo, *Napoli Sacra...*, *op. cit.*, p. 446

nella strada della Zabatteria, dove, nel 1566, è stato realizzato da Polidoro da Caravaggio un dipinto su tavola rappresentante la Madonna con il Figlio e di sotto San Sebastiano e San Rocco con alcune Anime nel Purgatorio).

La *Madonna del Rosario* (di iconografia mista, sia domenicana che francescana, raffigurando San Francesco, Santa Chiara, San Domenico e Santa Caterina) ed il *Transito di San Giuseppe* (nel XVII e nel XVIII secolo è espressamente attribuito a San Giuseppe il titolo di protettore delle Anime purganti, in virtù della speciale missione da lui svolta⁴²⁵) trovano corrispondenza con i dipinti della chiesa di San Francesco di Tagliacozzo, a ridosso di un convento francescano, abbellito con sei cappelline intorno al 1755.

Per di più, sia a Pietrasecca che a Tagliacozzo, è presente il riferimento implicito al *Transito di San Giuseppe* e quello implicito alla *Madonna del Rosario* (a Pietrasecca con il dipinto rappresentante la *Madonna del Rosario*, a Tagliacozzo con la *Madonna dei Bisognosi con San Pio V e San Francesco d'Assisi*, dato che Pio V è l'istitutore della festa del Rosario).

Infine, il legame tra Pietrasecca, l'Ordine francescano e Tagliacozzo, risulta confermato dalla presenza, vicino ad Uppa, del monastero delle claustrali di Varro⁴²⁶, in cui è morto Tommaso da Celano (1190-1260)⁴²⁷, Francescano compagno di Francesco (dal 1215 circa). Il dominio sulla metà della valle di Varro è stato concesso nel 1484 a Giovanni de' Leoni di Carsoli, con il consenso del re Ferdinando II di Aragona e nel 1548 è stato alienato a favore dei Savelli (nel 1854 spetterà al barone Coletti), quindi la valle di Varro risulta politicamente legata a Pietrasecca.

Rimasto deserto il monastero della valle di Varro, il corpo di Tommaso da Celano è passato nella chiesa di San Francesco in Tagliacozzo.

Nel *San Francesco in adorazione del Bambino con Santo Stefano*, infine, è rappresentato San Francesco alla destra del Bambino, in maggior rilievo rispetto a Santo Stefano.

5.2 Le variazioni di influenza stilistica

I dipinti di iconografia francescana presenti nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Pietrasecca di Carsoli mostrano, nel corso dei secoli (dal XVII al XIX), stili pittorici di scuole geograficamente diverse, secondo alternanze delle arie di influenza.

⁴²⁵ Università Cattolica del Sacro Cuore. Dipartimento di Scienze religiose, *Annali...*, *op. cit.*, p. 390

⁴²⁶ Per le notizie su Varro: Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, vol. LII, tipografia Emiliana, Venezia 1851, ad vocem *Tagliacozzo*, pp. 211 - 215, p. 211. Fabio Gori, *Da Roma a Tivoli...*, *art. cit.*, pp. 83 - 167, pp. 151-152

⁴²⁷ Per le notizie su Tommaso da Celano: Rodolfo Doni, *Francesco d'Assisi...*, *op. cit.*, pp. 28-30, 273

In particolare, i dipinti del XVII secolo (*Madonna del Suffragio delle Anime del Purgatorio* e *San Rocco*) risultano essere realizzati da artisti aggiornati sulle tendenze presenti a Roma. Si tratta, infatti, in entrambi i casi, di stili non originati da artisti romani, quindi provenienti dall'esterno, che trovano fortuna nell'Urbe: i Carracci, il Cavalier d'Arpino, il Menzocchi, l'Agresti...

Nei dipinti del XVIII secolo (*Madonna del Rosario* e *Transito di San Giuseppe*), realizzati entrambi intorno al 1750, si rilevano stili diversi, non contemporanei negli stessi dipinti ma nettamente scissi, segno della presenza di gusti dettati da aree di influenza diverse afferenti tutte in Pietrasecca. Infatti, la *Madonna del Rosario* è un dipinto tipicamente napoletano ed il *Transito di San Giuseppe* (realizzato dalla bottega di Francesco Trevisani) di area romana.

Il dipinto del XIX secolo (*San Francesco in adorazione del Bambino con Santo Stefano*) è un'opera riconducibile all'ambito napoletano ed impregnata del romanticismo tedesco, presente nella città di Napoli.

Nelle opere di derivazione romana presenti a Pietrasecca, la tematica francescana è nascosta e ricavabile principalmente dai messaggi. In quelle stilisticamente di ambito napoletano, la presenza di San Francesco è esplicita, essendo egli stesso rappresentato con i suoi attributi nei dipinti.

Complessivamente, sono quindi rilevabili due tendenze nei dipinti di iconografia francescana presenti nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Pietrasecca di Carsoli: una romana ed una napoletana. La tendenza romana, nel XVII secolo predominante, lascia spazio alla metà del XVIII secolo a quella napoletana.

In generale, invece, l'Abruzzo⁴²⁸, regione di confine del regno meridionale, tradizionalmente orientata a gravitare verso Roma e Firenze in misura inferiore alla inevitabile penetrazione culturale napoletana, già nel corso del Seicento si fa viepiù sensibile alla pittura partenopea. Gli artisti che operano in Abruzzo sono legati alla pittura «riformata» fiorentina e si pongono, quindi, ben presto in sintonia con le esperienze napoletane che di quella pittura rappresentano un parallelo durante il primo quarto del Seicento. Nei decenni successivi l'Abruzzo, in generale, in anticipo di un secolo rispetto a Pietrasecca, viene a uniformarsi al resto del regno, importando da Napoli in modo più sistematico e decisivo pitture ed anche pittori.

⁴²⁸ Per le notizie generali sull'Abruzzo: Francesco Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il secolo d'oro*, Donzelli editore, Roma 2002, pp. 173-175

6. I DIPINTI**6.1 *Madonna del Suffragio delle Anime del Purgatorio***⁴²⁹

(Foto: Federico Ramadori 2010)

⁴²⁹ Per le notizie sulla *Madonna del Suffragio delle Anime del Purgatorio* a Pietrasecca di Carsoli: Michela Ramadori, *La Madonna del Suffragio delle Anime del Purgatorio a Pietrasecca di Carsoli*, in «il foglio di Lumen», 28, dicembre 2010, pp. 8-12

Autore: Maestranze operanti sotto l'influenza dei Carracci, vicine allo stile di Ludovico ed Agostino, attive anche a Poggio Filippo (frazione di Tagliacozzo)⁴³⁰

Tecnica: Olio su tela

Dimensioni: ca. 160 x 105 cm

Datazione: ca. 1630⁴³¹

Collocazione: Pietrasecca di Carsoli, chiesa di Santa Maria delle Grazie, primo altare a destra

Stato di conservazione: La pellicola pittorica è abrasa e ne sono assenti frammenti, variamente distribuiti. Sono ben visibili una serie di ricuciture a vista e dei tasselli di estese dimensioni ricollocati insieme al resto del dipinto. Allo stato attuale l'opera presenta irregolarità nella superficie pittorica che risulta sottoposta a tensioni dovute alla deformazione del telaio, ulteriormente accentuata dall'inserimento di una zeppa solo a sinistra per non far staccare la tela dalla sua cornice.

Descrizione del soggetto: La Madonna indossa veste rossa, mantello blu e drappo dorato sulle spalle. È collocata su una mezza luna, in posizione eretta, con gamba sinistra avanzata, mani giunte, ed è circondata da nuvole e da due coppie di angioletti rappresentati come volti fanciulleschi alati. Dal suo capo si irradiano una serie di raggi alternati a nove stelline. In basso, una serie di uomini e donne nudi, tagliati all'altezza della vita, la invocano a mani giunte mentre delle fiamme li avvolgono.

Analisi dell'opera: Le figure sono tutte caratterizzate da una solida monumentalità e sono definite per volume e chiaroscuro, ricorrendo poco alla linea. L'intonazione dei colori è calda. I soggetti emergono dall'oscurità che contraddistingue l'opera. Dal punto di vista compositivo l'opera richiama la tipologia dell'*Assunzione della Vergine*.

Stile: I soggetti presentano delle caratteristiche diverse tra loro: pur risultando armonico lo stile dell'intero dipinto, i volti sono caratterizzati da notevoli differenze stilistiche che trovano spiegazione nell'attribuzione a più artisti della stessa opera. I corpi degli esseri umani rappresentati nella parte inferiore sono tracciati secondo una corretta prospettiva nella resa anatomica che appare derivata da uno studio dell'arte classica, in maggior misura rispetto al volto di Maria. Quest'ultimo è caratterizzato da volumi un po' più irregolari ed il chiaroscuro è più evidente rispetto agli altri soggetti del dipinto.

⁴³⁰ maestranze operanti sotto l'influenza dei Carracci, vicine allo stile di Agostino, attive anche a Poggio Filippo (frazione di Tagliacozzo). Michela Ramadori, *La Madonna del Suffragio delle Anime del Purgatorio a Pietrasecca di Carsoli*, in «il foglio di Lumen», 28, dicembre 2010, pp. 8-12. Cfr. 2.3.1 della presente pubblicazione

⁴³¹ Michela Ramadori, *La Madonna del Suffragio delle Anime del Purgatorio a Pietrasecca di Carsoli*, in «il foglio di Lumen», 28, dicembre 2010, pp. 8-12



Dettaglio (Foto: F. Ramadori 2010)



Dettaglio (Foto: F. Ramadori 2010)



Dettaglio (Foto: F. Ramadori 2010)

6.2 *San Rocco*



(Foto: Michela Ramadori 2010)

Autore: Joseph Guadagnoli⁴³²

Tecnica: Olio su tela

Dimensioni: ca. 190 x 140 cm

Datazione: 1659

Collocazione: Pietrasecca di Carsoli, chiesa di Santa Maria delle Grazie, retro facciata della cantoria.

Stato di conservazione: La pellicola pittorica presenta delle piccole cretture a reticolo variamente distribuite e delle cretture di maggior entità orizzontali e verticali che si distendono sull'intero supporto.

⁴³² Renzo Mancini, *Viaggiare...*, *op. cit.*, p. 131

Descrizione del soggetto: San Rocco è rappresentato al centro del dipinto. Indossa una veste di colore verde scuro con mantella rosso bordò e mantellina verde scuro. Sul petto a sinistra ha una conchiglia; con la propria mano destra, regge un bastone e con l'indice dell'altra mano indica una piaga sulla gamba corrispondente. Ai suoi piedi, a sinistra, un cagnolino porta in bocca un pezzo di pane. Sullo sfondo si dispiega un paesaggio collinare variamente articolato. Il cielo è scuro, al crepuscolo.

Analisi dell'opera: San Rocco è rappresentato in posizione asimmetrica. È ravvisabile una linea ideale trasversale tracciata con il bastone e la gamba sinistra del Santo dall'angolo in alto a sinistra verso l'angolo in basso a destra. Tale linea è rafforzata dalla gamba destra di San Rocco retrostante la parte inferiore del bastone. Il busto del Santo ed il suo capo bilanciano il movimento trasversale e sono giustapposti alla figura del cane. Risulta quindi ravvisabile una linea di divisione tra il busto e il corpo del Santo ed il cane. L'orizzonte, pur essendo asimmetrico, è rappresentato in modo equilibrato, mostrando delle correlazioni tra le zone collinari e pianeggianti rappresentate a destra e a sinistra.

Stile: È utilizzato intenso chiaroscuro in maggior misura nelle zone chiare rappresentanti l'incarnato del Santo. Nelle altre parti è ravvisabile la prevalenza di elementi disegnativi.

L'opera risente del clima presente a Roma, risultandovi analogo rapporto tra la figura del santo ed il paesaggio scuro rilevabili in alcune opere del Cavalier d'Arpino. Il *San Rocco* di Pietrasecca ricorda stilisticamente anche le produzioni del Menzocchi e dell'Agresti, entrambi attivi a Roma, collocandosi rispetto alle loro opere in una fase successiva di superamento della rappresentazione ieratica del santo, verso una rappresentazione che racchiude uno sfondato paesaggistico e tende a sintetizzare gli episodi salienti della sua storia, pur conservando gli attributi iconografici tradizionali del soggetto.

6.3 *Madonna del Rosario*



(Foto: Federico Ramadori 2010)

Autore: Pittore di formazione partenopea (i cui punti di riferimento sono Luca Giordano e soprattutto Francesco Solimena e Paolo de Matteis), in contatto con la Spagna

Tecnica: Olio su tela

Dimensioni: ca. 230 x 165 cm

Datazione: ca. 1750

Collocazione: Pietrasecca di Carsoli, chiesa di Santa Maria delle Grazie, secondo altare a destra

Stato di conservazione: Discreto. La parte inferiore dell'opera, in cui sono assenti dei frammenti di pellicola pittorica, è la più deteriorata. Sono presenti delle cretture orizzontali e verticali che si distendono sull'intero supporto. Sono visibili delle piccole scoloriture di vernice bianca al disopra della pellicola pittorica.

Descrizione del soggetto: La Madonna (con veste rossa, mantello blu e corona sul capo) è seduta con accanto alla sua sinistra il Bambino ignudo, al di sopra di una sorta di altare collocato su un gradino marmoreo. Accanto sono rappresentati in primo piano San Domenico e Santa Chiara, l'uno genuflesso e l'altra inginocchiata sul gradino marmoreo. In piedi alle loro spalle vi sono San Francesco e Santa Caterina. La Madonna porge due rosari ai Santi sulla sinistra ed il Bambino alle Sante a destra. San Domenico e Santa Caterina, dalle vesti chiare, rispettivamente indicano la Madonna ed il Bambino nel gesto di ricevere i rosari. San Francesco e Santa Chiara, invece, premono i rosari sul petto. In alto, tre angioletti a sinistra e due a destra sono raffigurati come testine infantili alate. La scena è incorniciata da una finta cornice dipinta, visibile nella parte inferiore della tela, sovrapposta superiormente da una serie di quindici medaglioni rappresentanti i Misteri del Rosario (disposti in tre gruppi di cinque; distribuiti dal basso a sinistra, in alto, in basso a destra) a cui si intrecciano delle foglie di alloro.

Analisi dell'opera: Il fulcro compositivo e cromatico è la veste di Maria; il Bambino risulta essere una sua propaggine. L'altare su cui sono entrambi collocati sottolinea verticalmente la figura della Madonna e ne richiama i colori del suo mantello. Le vesti dei Santi stabiliscono una corrispondenza trasversale doppia: a San Domenico in basso a sinistra corrisponde Santa Caterina in alto a destra; a Santa Chiara in basso a destra fa pendant San Francesco in alto a sinistra. Inoltre, i Santi domenicani sono giustapposti ai francescani, alternati tra loro. Nei Misteri ricorrono i colori giallo caldo dello sfondo e rosso dei personaggi principali. Il rosso trova immediata corrispondenza nella veste della Madonna del Rosario. Stessa corrispondenza si ravvisa nelle mattonelle rosse e blu del pavimento a lei sottostante, in primo piano. Le mattonelle, essendo rappresentate in prospettiva, convogliano lo sguardo del fruitore verso la Madonna. Santa Chiara stabilisce un legame diretto con l'osservatore volgendo il suo sguardo. La pavimentazione e la cornice inferiore dipinta, presuppongono una visione dal basso.

Stile: Le superfici sono definite da chiaroscuro. Il disegno non risulta avere un ruolo prevalente.

I capelli (soprattutto quelli dei bambini Gesù e gli angeli) sono trattati in modo sommario e definiti con poche pennellate.



Dettaglio (Foto: Federico Ramadori 2010)

6.4 *Transito di San Giuseppe*



(Foto: Federico Ramadori 2010)

Autore: Bottega di Francesco Trevisani

Tecnica: Olio su tela

Dimensioni: ca. 160 x 140 cm

Datazione: ca. 1750

Collocazione: Pietrasecca di Carsoli, chiesa di Santa Maria delle Grazie, terzo altare a destra

Stato di conservazione: Buono.

Descrizione del soggetto: San Giuseppe è su un letto disfatto, dalla coperta gialla. A destra, Gesù, in piedi, gli stringe la mano e lo benedice; a sinistra, Maria,

seduta, si asciuga le lacrime con un fazzoletto. In primo piano a sinistra è visibile il bordo di un tavolino su cui sono collocati un piatto ed una ciotola. In alto, al centro del dipinto, si scorge una luce gialla intensa affiancata da tre angioletti dalle fattezze fanciullesche rappresentati come testine alate.

Analisi dell'opera: San Giuseppe, posto sotto la luce che si irradia dall'alto, è il fulcro del dipinto. La coperta, dello stesso colore della luce, permette di collocare visivamente il Santo tra il mondo dei vivi ed il mondo dei morti. San Giuseppe è l'unico soggetto del dipinto ad alzare gli occhi al cielo verso la luce. Gli angioletti, nonostante siano nella luce, guardano verso il basso, verso di lui, in un rimando di sguardi. Gesù benché sia in prospettiva con il volto vicino agli angeli, con il corpo mantiene il legame terreno. La mano sollevata nella benedizione rappresenta il tramite, il collegamento, con la luce superiore. Maria si trova in una posizione intermedia rispetto a Gesù e Giuseppe ed appare partecipare emotivamente al transito di quest'ultimo senza, tuttavia, essere un intermediario in questo. Solo Maria e Giuseppe hanno il piede destro visibile mentre Gesù e gli angeli non mostrano i piedi. Questo elemento rappresenta un legame diretto con il mondo terreno, sottolineato ulteriormente dall'assenza di scarpe.

La gamma cromatica che contraddistingue il dipinto è limitata. L'intonazione scura e l'ombra sono di un colore terra d'ombra. Protagonista assoluto è il giallo (caldo, tendente al color oro). Maria e Gesù vestono in rosso e blu.

L'opera, dal punto di vista compositivo, risulta essere equilibrata, pur rinunciando ad una rigida simmetria. Infatti, i tre angeli rappresentati al centro in alto sono disposti in gruppi di due (a sinistra) ed uno (a destra). In questo modo il gruppo di sinistra traccia una linea trasversale parallela a quella delle gambe di Giuseppe che, a partire dal centro della tela, sono rivolte verso l'angolo in basso a destra dell'opera. Nello stesso tempo il volto di Gesù riequilibra l'assenza di un angelo a destra e crea la controparte alla figura di Maria che a sua volta rimanda a Giuseppe.

Stile: Le forme sono definite attraverso il chiaroscuro variamente proposto con diverse sovrapposizioni di strati scuri su base chiara. La linea non definisce le forme. Il risultato è sfumato ed avvolgente.

Con la realizzazione del *Transito di San Giuseppe* da parte della bottega di Francesco Trevisani, Pietrasecca risulta aggiornata sugli stili pittorici apprezzati a Roma, senza riflettere ciò che viene prodotto per Tagliacozzo.

6.5 *San Francesco in adorazione del Bambino con Santo Stefano*



(Foto: Federico Ramadori 2010)

Autore: Artista formatosi sui Sarnelli, aggiornato su Caspar David Friedrich, quindi riconducibile all'ambito napoletano ed impregnato del romanticismo tedesco, presente nella città di Napoli.

Tecnica: Olio su tela

Dimensioni: ca. 175 x 205 cm

Datazione: ca. 1854-1855

Collocazione: Pietrasecca di Carsoli, chiesa di Santa Maria delle Grazie, altare maggiore

Stato di conservazione: Discreto. La parte inferiore dell'opera è la più deteriorata. In particolare, sono assenti frammenti di pellicola pittorica soprattutto nella zona in basso a sinistra, corrispondente alla figura di San Francesco.

Descrizione del soggetto: Al centro in basso è rappresentato Gesù Bambino su un giaciglio di fortuna, avvolto nelle lenzuola, su una roccia che si erge davanti ad un paesaggio montuoso. Dal cielo, al centro in alto, si propagano dei raggi di luce che creano un alone dorato all'orizzonte. Il cielo è color arancio striato dalle nubi. Le montagne sono grigie e si intravedono, in secondo piano, solo ramo-

scelli. Il Bambino è disposto trasversalmente, con il volto rivolto a sinistra (alla sua destra), in direzione di San Francesco. Questi, con stimmate e mani giunte, è inginocchiato verso il Bambino. A destra è rappresentato Santo Stefano con un sasso sulla testa, la palma del martirio, un libro e dei sassi sulle mani.

San Francesco è raffigurato con caratteri somatici più distintivi rispetto a Santo Stefano. Tutti i due i Santi hanno delle aureole filiformi.

Analisi dell'opera: L'opera rappresenta un momento ideale e non un racconto tratto dalle Sacre Scritture, secondo la logica delle Sacre Conversazioni.

Nonostante la composizione sia abbastanza simmetrica, la posizione di San Francesco è posta in maggior rilievo rispetto a quella di Santo Stefano, essendo collocato alla destra di Gesù ed avendo il profilo contornato dalla luce, come avviene nell'orizzonte retrostante.

La gamma cromatica utilizzata nell'opera è limitata, essendo adoperati prevalentemente toni aranciati e grigi. In particolare la veste di San Francesco, il paesaggio retrostante ed il Bambino sono grigi. Il cielo e la veste di Santo Stefano, invece, sono di colorazione arancione.

Stile: I Santi sono definiti da chiaroscuro con forte contrasto, nonostante i volumi siano risolti in modo disegnativo.

La tela, attribuibile ad un artista formatosi sui Sarnelli ed aggiornato su Caspar David Friedrich, mostra l'assimilazione della sensibilità romantica verso il paesaggio non dissociabile dal territorio in cui si inserisce Pietrasecca, descritto da Febonio⁴³³, ricco di una copiosa varietà di frutti, di un'abbondanza di vini e di biade, di erbe medicinali.



Dettaglio (Foto: Federico Ramadori 2010)

⁴³³ Cfr. Phoebon. lib. I. cap. 1, cit. in Domenico Romanelli, *Antica topografia...*, op. cit., p. 175

Bibliografia

Fonti d'archivio

ASFi, Mediceo d.P., filza 6300, fol. 69, 1703 in Isidoro Gatti, *Il P. Vincenzo Coronelli dei Frati Minori Conventuali negli anni del generalato (1701-1707)*, parte seconda, Università Gregoriana Editrice, Roma 1976, p. 914

Fonti

- Bolla di Papa Clemente III (1187-1191), in Renzo Mancini, *Viaggiare negli Abruzzi*, vol. I La via Valeria. Il Carseolano e i Piani Palentini, Textus, L'Aquila 2003, pp. 128-129
- Cesare d'Engenio Caracciolo, *Napoli Sacra di D. Cesare d'Engenio Caracciolo, napoletano*, Per Ottavio Beltrano. Ad istantia de Francesco Buonocore, Napoli 1623
- P. F. Filippo da Secinara, *Trattato universale di tutti li terremoti occorsi, e noti nel mondo, con li casi infausti, ed' infelici pressagiti da tali terremoti*, Appresso Gregorio Gobbi, Nell'Aquila 1652
- Francesco Scannelli, *Il Microcosmo della Pittura. Ouero Trattato diuiso in due Libri*, Per il Neri, Cesena 1657
- Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, a cura di Evelina Borea, introduzione di Giovanni Previtali, postfazione di Tomaso Montanari, Giulio Einaudi Editore, vol. I, Torino 2009 (Prima edizione 1672)
- G. A. Patrignani S. J., *Il Divoto di San Giuseppe*, Firenze 1707, pp. 137-146, 205-211, in Jörg Garms, *Il "Transito di San Giuseppe": considerazioni su modelli e sviluppi di un'iconografia ai tempi di Clemente XI*, in «Bollettino d'arte», 122, ottobre-dicembre 2002, pp. 49-54, pp. 51, 52-53
- Samuel Johnson, 1750, in Matilde Romito, *La Costiera degli stranieri nel primo trentennio del Novecento*, a cura di Mauro Ponzi, *Spazi di transizione. Il classico moderno (1888-1933)*, Mimesis Edizioni, Milano 2008, pp. 17-44, p. 17
- Giovanni Antonio Summonte, *Historia della città e del regno di Napoli di Gio: Antonio Summonte Napoletano*, terza edizione, tomo sesto, Stamperia di Giuseppe Raimondi, Napoli 1750
- Antonio Genovesi, 1754, in Augusto Camera, Renato Fabietti, *Elementi di storia*, vol. 2, quarta edizione, Zanichelli Editore, Bologna 1997, p. 563
- Gio. Giacomo Leognano, Marcantonio Piganello e Timaco, *Della guerra di Campagna di Roma e del Regno di Napoli nel pontificato di Paolo IV. Ragionamento secondo*, in «Raccolta di tutti i più rinomati Scrittori dell'istoria generale del Regno di Napoli Principiando dal tempo che queste Province hanno preso forma di Regno», tomo settimo, Stamperia di Giovanni Gravier, Napoli 1769, pp. 45-162
- Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura, e architettura con i loro elogi e ritratti incisi in rame*, tomo ottavo, nella Stamperia Allegrini, Pisoni, e comp., Firenze 1774
- 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 colonia straniera insino a noi*, Tomo V, Presso Vincenzo Flauto, Napoli 1786
- Gazzetta Universale*, Num. 12, Martedì 8 febbraio 1791, in *Gazzetta Universale o sieno notizie storiche politiche. Di scienze, arti, agricoltura ec. Volume XVIII dell'anno 1791*, pp. 89-96
- Lorenzo Giustiniani, *Dizionario geografico-ragionato del Regno di Napoli di Lorenzo Giustiniani a sua Maestà Ferdinando IV re delle Due Sicilie*, tomo VII, senza editore, Napoli 1804
- Corr. di Napoli, *Regno di Napoli*, in «Giornale italiano», Num. 233, Milano, Lunedì 21 Agosto 1809, pp. 979-982, p. 980

- Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso alla fine del XVIII secolo*, tomo quinto, edizione IV, Tipografia Remondini, Bassano 1818
- Domenico Romanelli, *Antica topografia storica del Regno di Napoli dell'abate Domenico Romanelli prefetto della biblioteca de' ministeri e socio di varie accademie. Parte terza*, nella Stamperia Reale, Napoli 1819
- P. Domenico Bruschelli M. C., Giambattista Mariani, *Asisi città serafica e santuarj che la decorano*, Presso Francesco Bourliè, Roma 1821
- Giuseppe de Novaes, *Elementi della storia de' sommi pontefici da San Pietro sino al felicemente regnante Pio Papa VII. ed alla santità sua dedicati per l'uso de' giovani studiosi*, Tomo decimoprimo, Presso Francesco Bourliè, Roma 1822
- Paolo Bonoli, *Storia di Forlì*, vol. II, seconda edizione, presso Luigi Bordandini, Forlì 1826
- Stefano Giani, a cura di, *Il cantico de' cantici di Salomone novissima versione poetica di Stefano Giani eseguita secondo l'andamento dell'originale in otto cantate adattabili alla musica con argomenti letterali e allegorici, e note per illustrarne i luoghi più interessanti, e conoscerne i pregi poetici*, per Vincenzo Ferrario, Milano 1827
- G. B. L. G. Seroux d'Agincourt, *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI*, prima traduzione italiana, vol. VI, per i frat. Giachetti, Prato 1829
- Francesco Antonio Benoffi, *Dei pregi della chiesa di Santa Maria degli Angeli e della sua indulgenza plenaria detta il perdono di Assisi*, per le stampe di Annesio Nobili, Pesaro 1830
- visconte di Beaumont-Vassy, *Storia degli stati italiani dal congresso di Vienna fino a di' nostri (1815-1830) veridicamente narrata dal visconte di Beaumont-Vassy e per la prima volta tradotta da Francesco Giuntini*, a spese dell'editore, Firenze 1831
- Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, in *Biblioteca enciclopedica italiana*, vol. XIV, per Nicolò Bettoni, Milano 1831, pp. 51-489
- D. Luigi d'Afflitto, *Guida per i curiosi e per i viaggiatori che vengono alla città di Napoli*, tomo I, Dalla Tipografia Chianese, Napoli 1834
- Bolla della erezione dell'archiconfraternita della Madonna Santissima del Suffragio della S. M. di Clemente VIII*, in *Statuto e capitoli coi quali deve essere governata la ven. archiconfraternita della santissima Vergine Maria del Suffragio di Roma*, Tipografia della Rev. Cam. Apostolica, Roma 1836, pp. V-X
- Statuto e capitoli coi quali deve essere governata la ven. archiconfraternita della santissima Vergine Maria del Suffragio di Roma*, Tipografia della Rev. Cam. Apostolica, Roma 1836, capitolo II
- Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, voll. I, III, tipografia Emiliana, Venezia 1840
- Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, vol. XIV, tipografia Emiliana, Venezia 1842
- Carlo Ant. Vanzon, *Dizionario universale della lingua italiana*, tomo settimo, parte prima, SP-TU, dalla Stamperia di Paolo Vannini, Livorno 1842
- Gerolamo Diedo, *La battaglia di Lepanto descritta da Gerolamo Diedo e la dispersione della invincibile armata di Filippo II illustrata da documenti sincroni*, G. Daelli e Comp. Editori, Milano 1843
- Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, vol. XXXI, tipografia Emiliana, Venezia 1845
- Giovanni Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti da Giovanni Rosini. Epoca terza. Da Giulio Romano al Baroccio*, Tomo V, presso Niccolò Capurro, Pisa 1845
- Bernardo De Dominicis, *Vite dei pittori scultori ed architetti napoletani*, Tomo quarto, dalla Tipografia Trani, Napoli 1846
- James R. Hobbes, *The picture collector's manual, adapted to the professional man, and the*

- amateur; bring a dictionary of painters, containing fifteen hundred more names than in any other work, together with an alphabetical arrangement of the scholars, imitators, and copyists of the various masters. And a classification of subjects, shewing the names of those who painted in the several departments of art, thus affording, in all uncertain cases, a clue by which the judgment may be guided, the opinion strengthened, and the doubt removed*, vol. II, T. & W. Boone, London 1849
- Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, vol. LII, tipografia Emiliana, Venezia 1851
- Giovanni Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti da Giovanni Rosini*. Tomo VII, seconda edizione, presso Niccolò Capurro, Pisa 1852
- Eduard von Lossow, Professor Fabbrucci, *Reisehandbuch für Italien*, Verlag von Carl David, Berlin 1853
- Agostino Cappello, *Informazioni relative al Cholera Indiano, di Agostino Cappello*, in «Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti», Tomo CXXXVI, Luglio Agosto e Settembre 1854, Parte Terza, Tipografia delle Belle Arti, Roma 1854, pp. 321-350
- Luigi Napoleone Cittadella, *Istruzioni al pittor cristiano. Ristretto dell'opera latina di fra Giovanni Interian de Ayala fatto da Luigi Napoleone Cittadella con note storiche ed artistiche del medesimo*, co' tipi dell'editore Domenico Taddei, Ferrara 1854
- Salvatore de Renzi, *Intorno al colera di Napoli dell'anno 1854. Relazione della Facoltà medica al soprintendente generale ed al supremo magistrato di salute*, Stabilimento tipografico di Gaetano Nobile, Napoli 1854
- Vittorio Turri, *Dizionario Storico Manuale della Letteratura Italiana (1000-1900) Compilato ad uso delle Persone colte e delle Scuole*, 4° Edizione, Ditta G. B. Paravia e comp. (Figli di I. Vigiardi-Paravia), Torino-Roma-Milano-Firenze-Napoli, Torino 1854
- Vito d'Amico, *Dizionario topografico della Sicilia di Vito d'Amico tradotto dal latino ed annotato da Gioacchino Dimarzo*, Volume Secondo, Tipografia di Pietro Morvillo, Palermo 1856
- Johann Günther, Otto August Schulz, *Handbuch für Autographensammler*, Verlag von Otto August Schulz, Leipzig 1856
- Deputazione comunale di sanità preceduta, *Il cholera morbus nella città di Bologna l'anno 1855. Relazione della Deputazione comunale di sanità preceduta da notizie storiche intorno le pestilenze nel Bolognese*, Tipografia Governativa Della Volpe e Del Sassi, Bologna 1857
- S. de Renzi, *Opere mediche italiane dell'anno 1856*, in «Il Giambattista Vico. Giornale scientifico», vol. II, presso Giuseppe Dura libraio, Napoli 1857, pp. 147-157
- Gaetano Rossetti, *Vite degli uomini illustri forlivesi*, Tipografia di Matteo Casali, s.l. 1858
- Giovanni La-Cecilia, *Storie segrete della famiglie reali o misteri della vita intima dei Borboni di Francia, di Spagna, di Parma, di Napoli, e della famiglia Asburgo-Lorena d'Austria e di Toscana*, vol. III, terza edizione, Cecchi e Armanino Editori, Genova 1861
- P. Alberto Guglielmotti, *Marcantonio Colonna alla battaglia di Lepanto per il P. Alberto Guglielmotti teologo casanatense e provinciale dei predicatori*, Felice Le Monnier, Firenze 1862
- C. Ferlosio (compilatore), *Dizionario dei comuni del Regno d'Italia e tavole statistiche e sinottiche della circoscrizione amministrativa elettorale giudiziaria ed ecclesiastica*, Ministero di Grazia e Giustizia e dei Culti, Stamperia Reale, Torino 1863
- Fabio Gori, *Da Roma a Tivoli e Subiaco, alla grotta di Colleparado, alle valli dell'Amsanto ed al lago Fucino, nuova guida storica, artistica, geologica ed antiquaria di Fabio Gori*, parte quarta, in «Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti», Tomo CLXXXII della nuova serie XXXVII marzo e aprile 1863, Roma, Tipografia delle Belle arti 1864, pp. 83-167
- Salv. De Renzi, *Napoli nell'anno 1656 ovvero documenti della pestilenza che desolò Napoli nell'anno 1656, preceduti dalla storia di quella tremenda sventura narrata*, Tipografia di Domenico De Pascale, Napoli 1867
- S. De R., *Napoli nell'anno 1764 ossia documenti della carestia e della epidemia che desolarono Napoli nel 1764 preceduti dalla storia di quelle sventure*, Stabilimento tipografico del commend. G. Nobile, Napoli 1868

Giuseppe Beghelli, *La repubblica Romana del 1849*, Società cooperativo-tipografica, Lodi 1874

Studi

- Mario Baratta, *I terremoti d'Italia: saggio di storia, geografia e bibliografia sismica italiana*, Fratelli Bocca, Torino 1901
- Il Rosario*, volume 24, San Domenico Editore, s.l. 1907
- Salvatore Penareo, *I santi nella tradizione popolare pugliese*, in «Iapigia rivista di archeologia storia e arte», Società di storia patria per la Puglia, Anno V, 1934, XII, Comm. Alfredo Cressati editore-tipografo, pp. 147-178
- Vincenzo Golzio, *Documenti artistici sul Seicento nell'archivio Chigi*, Fratelli Palombi, Roma 1939
- Male, *L'art religieux de la fin du XV siècle, du XVII siècle et du XVIII siècle*, Paris 1951, pp. 313-325, in Jörg Garms, *Il "Transito di San Giuseppe": considerazioni su modelli e sviluppi di un'iconografia ai tempi di Clemente XI*, in «Bollettino d'arte», 122, ottobre-dicembre 2002, pp. 49-54, p. 52
- Pietro Bontempi, *La Marsica nella storia moderna*, Tipografia di Casamari (Frosinone) 1974
- François J. Casta, *Le diocesi d'Ajaccio*, éditions Beauchesne, Paris 1974
- Annali del Museo civico di storia naturale "Giacomo Doria"*, vol. 80-81, Museo civico di storia naturale "Giacomo Doria", Genova 1975
- Isidoro Gatti, *Il P. Vincenzo Coronelli dei Frati Minori Conventuali negli anni del generalato (1701-1707)*, parte seconda, Università Gregoriana Editrice, Roma 1976
- L. Del Vecchio, *La peste del 1656-1657 in Abruzzo. Quadro storico-geografico-statistico*, in «Bullettino della Deputazione abruzzese di Storia patria», LXVI-LXVIII, 1976-1978, p. 86
- Guido Jetti, *Cronache della Marsica (1799-1915)*, Luigi Regina editore, Napoli 1978
- Luisa Mortari, *S. Maria Maddalena*, Istituto nazionale di studi romani, F.lli Palombi, Roma 1987
- Emir Bukhari, *Napoleon's Marshals*, Osprey Publishing, Great Britain 1979, ristampa 2003
- Enrico Castelnuovo, Carlo Ginzburg, *Centro e Periferia in Storia dell'arte italiana*, a cura di Giovanni Previtali, parte I, vol. I, Giulio Einaudi editore, Torino 1979
- s.a., *Abruzzo Molise*, Touring Club italiano, Milano 1979, edizione 1996-1997
- Pier Paolo Mendogni, *Di Francesco Nassi il Transito di S. Giuseppe nella chiesa di S. Cristina*, in «Aurea Parma: rivista di storia, letteratura, arte», 64, II, 1980, pp. 159-162
- G. Briganti, *Pietro da Cortona, o della pittura barocca*, II ed., Firenze 1982, p. 29, in Francis Haskell, *Mecenati e pittori: l'arte e la società italiana nell'età barocca*, III edizione, U. Allemandi & c, Torino 2000, p. 32
- Simonetta La Barbera Bellia, *Iconografia del Cristo in Croce nell'opera di uno scultore francescano della controriforma: fra Umile da Petralia*, in *Francescanesimo e cultura in Sicilia (secc. XIII-XVI)*, atti del convegno internazionale di studio nell'ottavo centenario della nascita di San Francesco d'Assisi (Palermo, 7-12 marzo 1982), Officina di studi medievali, Palermo 1987, pp. 393-412
- Carla Russo, *Chiesa e comunità nella diocesi di Napoli tra Cinque e Settecento*, Guida Editori, Napoli 1984
- Franco Battistelli, a cura di, *Arte e cultura nella provincia di Pesaro e Urbino: dalle origini a oggi*, Marsilio, Venezia 1986
- Il Seicento fiorentino: arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986-4 maggio 1987), volume 1, Comitato Raffaello e Seicento fiorentino, Cantini Editore, Firenze 1986
- Loredana Pessa Montagni, *L'iconografia del transito di S. Giuseppe nella pittura genovese del '600*, in «Arte cristiana: rivista mensile illustrata», N. S. 74, 1986, pp. 253-268

- Bonita Cleri, *Il Transito di San Giuseppe di Francesco Mancini: una tappa nella storia della chiesa di S. Filippo*, in «Notizie da Palazzo Albani», 16, 1, 1987, pp. 76-83
- Paolo Preto, *Epidemia, paura e politica nell'Italia moderna*, Editori Laterza, Roma 1987
- Aurelio Lepre, *Produzione e mercato dei prodotti agricoli: vecchio e nuovo nella crisi della prima metà dell'Ottocento*, a cura di Angelo Massafra, *Il Mezzogiorno preunitario. Economia, società e istituzioni*, Edizioni Dedalo, Bari 1988, pp. 121-132
- Maria Palomba, *La crisi agraria del 1815-1817*, a cura di Angelo Massafra, *Il Mezzogiorno preunitario. Economia, società e istituzioni*, Edizioni Dedalo, Bari 1988, pp. 149-168
- Gina Carla Ascione, *Attività dell'Ufficio Mostre: 1989*, in *Attività della Soprintendenza Archeologica di Pompei*, in «Rivista di studi pompeiani», Associazione Internazionale Amici di Pompei, III, 1989, «L'Erma» di Bretschneider, pp. 239-240
- Roberto Barbieri, a cura di, *L'Europa del Medioevo e del Rinascimento (storia)*, Editoriale Jaca Book, Milano 1992
- Veronika Birke, Janine Kertész, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis Band I Inventar 1-1200*, Böulag Verlag Gesellschaft m.b.H. und Co.KG., Wien-Köln-Weimar 1992
- Francesco Manconi, *Castigo de Dios. La grande peste barocca nella Sardegna di Filippo IV*, Donzelli editore, Roma 1994
- Alfonso E. Pérez Sanchez ed altri, *La pittura in Europa. La pittura spagnola*, Electa, Milano 1995
- Gioacchino Barbera, a cura di, *Da Antonello a Paladino: pittori messinesi nel Siracusano dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Siracusa 1996-1997), Ediprint, Siracusa 1996
- Gerhard Bott ed altri, *La pittura in Europa. La pittura tedesca*, tomo secondo, Electa, Milano 1996
- Augusto Camera, Renato Fabietti, *Elementi di storia*, voll. 2, quarta edizione, Zanichelli Editore, Bologna 1997
- Adriano Cappelli, *Cronologia Cronografia e Calendario perpetuo*, Settima edizione, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1998
- Giorgio Finotti, *Maria donna della Resurrezione. riflessione sulla vedovanza della Madonna, vergine, sposa e madre*, Città Nuova, Roma 1998
- Università Cattolica del Sacro Cuore. Dipartimento di Scienze religiose, *Annali di scienze religiose (1998)*, volume 3, Vita e Pensiero, Milano 1998
- Giandomenico Nicola, *Arte e Storia. Assisi*, Casa Editrice Bonechi, Sesto Fiorentino 1999
- Luigi Piccioni, *Marsica vicereale. Territorio, economia e società tra Cinque e Settecento*, Aleph editrice, Avezzano 1999
- D. Richter, *I disegni "ravellesi" di Carl Blechen (1829)*, in «Apollo. Bollettino dei Musei Provinciali del Salernitano», XV (1999), pp. 99-104
- Guido Venturini, Michele D'Innella, a cura di, *Roma*, Touring Club Italiano, Milano 1999
- Virgilio Felice Di Virgilio, *Studies in Christian Thought and Tradition. Insedimenti francescani in Abruzzo nel Duecento e sviluppo nel '300 e '400 con la riforma osservante*, Global Publications Binghamton University, New York 2000
- Gloria Fossi, Marco Bussagli, Mattia Reiche, *Arte italiana dalle origini a oggi. pittura scultura architettura*, Giunti, Prato 2004, prima edizione 2000
- Silvia Ginzburg Carignani, *Annibale Carracci a Roma. Gli affreschi di Palazzo Farnese*, Donzelli editore, Roma 2000
- Francis Haskell, *Mecenati e pittori: l'arte e la società italiana nell'età barocca*, III edizione, U. Allemandi & c, Torino 2000
- Mary Hollingsworth, *Storia universale dell'arte. L'arte nella storia dell'uomo*, Giunti Editore, Firenze 2000
- Giuseppe Pacciarotti, *La pittura del Seicento*, Unione Tipografico-Editrice Torinese 1997, trad. esp. *La pittura barocca en Italia*, Ediciones Istmo, Madrid 2000, pp. 18-32

- D. Richter, *Carl Blechen sulle montagne della Penisola Sorrentina (1829)*, in «Apollo. Bollettino dei Musei Provinciali del Salernitano», XVI (2000), pp. 115-126
- Francesco Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia Meridionale. Il Cinquecento*, Donzelli editore, Roma 2001
- Rodolfo Doni, *Francesco d'Assisi. Il santo dell'amore e della poesia*, seconda edizione, Paoline Editoriale Libri, Milano 2001
- Emanuele Pigni, *La Guardia di Napoleone re d'Italia*, Vita e Pensiero, Milano 2001
- Vincenzo Rizzo, *Lorenzo e Domenico Vaccaro: apoteosi di un binomio*, Altrastampa, Napoli 2001
- s.a., *Napoli e dintorni*, Touring Club Italiano, Milano 2001
- Claudio Strinati, *Annibale Carracci*, Giunti, Firenze 2001
- Francesco Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il secolo d'oro*, Donzelli editore, Roma 2002
- Ignazio E. Buttitta, *La memoria lunga. Simboli e riti della religiosità tradizionale*, Meltemi, Roma 2002
- Ferdinando Castelli, a cura di, *Testi mariani del secondo millennio*, vol. 8. Poesia e prosa letteraria, Città Nuova Editrice, Roma 2002
- Jörg Garms, *Il "Transito di San Giuseppe": considerazioni su modelli e sviluppi di un'iconografia ai tempi di Clemente XI*, in «Bollettino d'arte», 122, ottobre-dicembre 2002, pp. 49-54
- Gilles Jeanguenin, *Le Prince des Anges. Saint Michel*, Librairie Pierre Téqui, Paris 2002, trad. it. *San Michele il principe degli angeli*, Jaca Book, Milano 2003
- Francesca Cappelletti, a cura di, *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento: vicende di artisti, committenti, mercati*, Gangemi, Roma 2003
- Luigi Ferraiuolo, *San Rocco. Pellegrino e guaritore*, Paoline Editoriale Libri, Milano 2003
- Renzo Mancini, *Viaggiare negli Abruzzi*, vol. I La via Valeria. Il Carseolano e i Piani Palentini, Textus, L'Aquila 2003
- Aurelio Musi, *Napoli, una capitale e il suo regno*, Touring Club Italiano, Milano 2003
- Ronald G. Musto, *Apocalypse in Rome. Cola di Rienzo and the politics of the new age*, University of California Press, Berkley and Los Angeles, California, University of California Press, London England, Canada 2003
- Marino Niola, *Il purgatorio a Napoli*, Meltemi, Roma 2003
- Simona Sperindei, *Profilo dell'attività di Giuseppe Ranucci*, in «Bollettino d'arte», n. 123, 2003, pp. 99-118
- Virginia Todaro, *Palazzo Sersale a Cerisano. Un esempio di architettura rinascimentale in Calabria*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2003
- Paola Astrua, Anna Maria Bava, Carla Enrica Spantigati, a cura di, *Maestri Genovesi in Piemonte*, U. Allemandi, Torino 2004
- Andrea Czére, *Le quattro parti del mondo per il Portogallo, un'allegoria di Agostino Masucci*, a cura di Miles L. Chappell, Mario Di Giampaolo, Serena Padovani, *Arte collezionismo conservazione*, Giunti Editoriale S.p.A., Firenze-Milano, Prato 2004, pp. 346-351
- Mario D'Amore, *La donna nella storia*, Sovera Multimedia, Roma 2004
- Marcella De Paoli, «*Opera fatta diligentissimamente*»: restauri di sculture classiche a Venezia tra Quattro e Cinquecento, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 2004
- Maria Concetta Di Natale, *L'Immacolata: arte e devozione in Sicilia*, a cura di Diego Ciccarelli e Marisa Dora Valenza, *La Sicilia e l'Immacolata. Non solo 150 anni*, atti del Convegno di studio (Palermo 1-4 dicembre 2004), Biblioteca Franceseana, Officina di Studi Medievali, Palermo 2006, pp. 201-218
- Franco Giudice, *Come un tesoro nel campo. La ricchezza della proposta cristiana*, Paoline Editoriale Libri, Milano 2004
- Mattia Goffredi, a cura di, *Abruzzo. L'Aquila e il Gran Sasso Chieti, Pescara, Teramo i parchi e la costa adriatica*, Touring Club Italiano, Milano 2004

- Edward J. Olszewski, *Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740) and the Vatican Tomb of Pope Alexander VIII*, American Philosophical Society, Philadelphia 2004
- Ann Pency, Mimi Cazort, *Italian Master Drawings at the Philadelphia Museum of Art*, catalogo della mostra *Italian Master Drawings, 1540 to the present* (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2004), Department of Publishing Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 2004
- George L. Williams, *Papal Genealogy: The Families and descendants of the Popes*, McFarland, s.l. 2004
- Francesco Montanaro, *Amicorum Sanitatis Liber. Profili biografici dei più illustri medici, sanitari e benefattori del tempo passato di Afragola Arzano Caivano Cardito Casandrino Casavatore Casoria Crispiano Frattamaggiore Frattaminore Grumo Nevano e Sant'Antimo*, Istituto di Studi Atellani, Frattamaggiore (NA) 2005
- Giovanni Morello, Vincenzo Francia, Roberto Fusco, *Una Donna vestita di sole: l'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, 11 febbraio-13 maggio 2005), Federico Motta Editore, Milano 2005
- Maurizio Tani, *La rinascita culturale del '700 ungherese. Le arti figurative nella grande committenza ecclesiastica*, Gregorian University Press, Roma 2005
- Chiara De Capoa, *Arte e turismo. Manuale di storia dell'arte per la preparazione all'esame di abilitazione per guida turistica*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 2006
- Alessandro Marra, *La Società economica di Terra di Lavoro. Le condizioni economiche e sociali nell'Ottocento borbonico. La conversione unitaria*, Franco Angeli, Milano 2006
- Pierre Bouet, Giorgio Otranto, André Vauchez, a cura di, *Culto e santuari di san Michele nell'Europa Medievale*, Edipuglia srl, Bari 2007
- Cristina Dalla Villa, *La pratica del culto nella Valle del Velino*, in «diritto e religioni», anno II, n. 2-2007, luglio-dicembre, Luigi Pellegrini Editore, pp. 49-70
- Ernesto Riva, *Manuale di storia 1300 2000*, Lulu.com 2007
- Robert Peter Eyer, *Die Schweizer Regimente in Neapel im 18. Jahrhundert /1734-1789*, Peter Lang, Bern 2008
- Lorenza Mochi Onori, Rossella Vodret, *Galleria Nazionale d'arte antica Palazzo Barberini. I dipinti. Catalogo sistematico*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 2008
- Matilde Romito, *La Costiera degli stranieri nel primo trentennio del Novecento*, a cura di Mauro Ponzi, *Spazi di transizione. Il classico moderno (1888-1933)*, Mimesis Edizioni, Milano 2008, pp. 17-44
- Tomaso Montanari, *Postfazione. Bellori, trant'anni dopo*, in Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, a cura di Evelina Borea, introduzione di Giovanni Previtali, postfazione di Tomaso Montanari, Giulio Einaudi Editore, vol. I, Torino 2009, pp. 657-729
- Francesco Panetti, *Chiesa della Madonna delle Grazie di Pietrasecca di Carsoli: analogie con il ciclo di S. Maria in Villa di Marcellini*, ISSN 1127 4883 BTA Bollettino Telematico dell'Arte, 6 Dicembre 2009, n. 545, <http://www.bta.it/txt/a0/05/bta00545.html>
- Andrea Pongetti, *Società e colera nell'Italia del XIX secolo. L'epidemia di Ancona del 1865-67*, Edizioni Codex, Milano 2009
- Michela Ramadori, *La Madonna del Rosario di Colli di Montebove: ringraziamento per la vittoria della battaglia di Lepanto*, in «il foglio di Lumen», 25, dicembre 2009, pp. 2-6
- Achille Della Ragione, *Pittori napoletani del Settecento aggiornamenti ed inediti*, Edizioni Napoli Arte, Napoli 2010
- Michela Ramadori, *Chiesa di S. Nicola a Colli di Monte Bove: dipinti del '500 nel ducato di Tagliacozzo*, Lumen, Pietrasecca di Carsoli 2010
- Michela Ramadori, *La Madonna del Suffragio delle Anime del Purgatorio a Pietrasecca di Carsoli*, in «il foglio di Lumen», 28, dicembre 2010, pp. 8-12

Altri testi

- Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli. Dizionario enciclopedico di arti, scienze, tecniche, lettere, filosofia, storia, diritto, economia*, Zanichelli Editore, Bologna 1995
- Rachele Farina, a cura di, *Dizionario biografico delle donne lombarde 569-1968*, Baldini & Castoldi, Milano 1995
- Valter Curzi, *Dizionario dei nomi*, L'Airone Editrice, Roma 1998
- Marina Sennato, *Dizionario Larousse della pittura italiana. Dalle origini ai nostri giorni*, Nuova edizione, Gremese, Roma 1998
- Pierre Pierrard, *Dictionnaires des prénoms et de saints* trad. it. *Dizionario Larousse dei nomi e dei santi*, a cura di Sara Laguzzi, traduzione dal francese Claudia Coletta, Gremese Editore, Roma 2003
- Marco Marinelli, Luca De Gregorio, *L'enciclopedia tematica. Arte*, voll. 3, Rizzoli Larousse, Milano 2005
- Ian Chilvers, a cura di, *Dizionario dell'Arte*, Baldini Castoldi Dalai editori, Milano 2008

Sitografia

- Base Joconde*, Ministère de la culture et de la communication, alla pagina: http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_2=AUTR&V ALUE_2=CEREZO%20MATEO
- Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana fondato da Giovanni Treccani, alla pagina: <http://www.treccani.it/biografie/>
- Fondazione Federico Zeri Università di Bologna > Fototeca > Catalogo on line fototeca, © 2003-2011 Fondazione Federico Zeri, alla pagina: <http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/hp.jsp?decorator=layout&apply=true>
- Grande Enciclopedia Multimediale dell'Arte. Pittura, disegno, incisione dal X al XVIII secolo*, G.E.M.A., Padova, aggiornata al 2011, <http://www.arteantica.eu>
- Louvre > Inventaire du Département des Arts graphiques, © 2011 Musée du Louvre, alla pagina: <http://artsgraphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mipe&idImgPrinc=1&idFiche Oeuvre=39157&provenance=mfc&searchInit=>
- Angelo Melchiorre, *Passeggiando in Terra degli Equi*, in Storia > Passeggiando in Terra degli Equi, in Terre Marsicane, alla pagina: <http://www.carsoli.terremarsicane.it/index.php?module=CMpro&func=viewpage&pageid=21>
- Museo de Bellas Artes de Valencia > Obras Inmaculada Acisclo Antonio Palomino, alla pagina: http://museobellasartesvalencia.gva.es/ficha_obra.html?cnt_id=1800
- Pietrasecca.org, Copyright © 2011, alla pagina: www.pietrasecca.org
- Terre Marsicane, alla pagina: <http://www.terremarsicane.it>
- Rossella Villani, a cura di, *I seguaci del Solimena nella Basilicata del Settecento*, in *Il Consiglio. Basilica Regione Notizie*, Consiglio Regionale della Basilicata, pp. 1-7, alla pagina: <http://www.old.consiglio.basilicata.it/conoscerebasilicata/cultura/pittura/II%20raccolta/35%20%20i%20seguaci%20del%20Solimena.pdf>

28. **W. Pulcini**, *Arsoli il suo sviluppo e la sua cultura*. Pietrasecca di Carsoli 2008. In 8°, illustr., pp. 154.
29. **A. R. Eboli, C. De Leoni, M. Sciò, d. F. Amici, P. Nardecchia, P.M.L. Tabacchi**, *Nomina eorum in perpetuum vivant*. Pietrasecca di Carsoli 2008. In 8°, illustr., pp. 46.
30. **M. Basilici**, *Dai frammenti una cronaca. La chiesa di S. Giorgio Martire di Pereto. La storia*. Pietrasecca di Carsoli 2008. In 8°, illustr., pp. 64.
31. **M. Basilici**, *Dai frammenti una cronaca. La chiesa di S. Giorgio Martire di Pereto. I documenti*. Pietrasecca di Carsoli 2008. In 8°, illustr., pp. 64.
32. **M. Basilici**, *Dai frammenti una cronaca. La chiesa di San Giovanni Battista in Pereto. La storia*. Pietrasecca di Carsoli 2009. In 8°, illustr., pp. 68.
33. **M. Basilici**, *Pereto: le Confraternite e la vita sociale*. Pietrasecca di Carsoli 2009. In 8°, illustr., pp. 58.
34. **A. De Santis - T. Flamini**, *Parole: il colore, l'odore, il rumore. Maledizioni in dialetto nei paesi della Piana del Cavaliere*. Pietrasecca di Carsoli 2009. In 8°, illustr., pp. 40.
35. **D. M. Socciarelli**, *Il «libro dei conti» della SS.ma Trinità di Aielli. Caratteri di una chiesa e di una comunità nella Marsica del primo Cinquecento*. Pietrasecca di Carsoli 2009. In 8°, illustr., pp. 64.
36. **G. De Vecchi Pieralice**, *L'ombra di Ovidio fra le rovine di Carseoli*. Pietrasecca di Carsoli 2009. In 8°, pp. 68.
37. **C. De Leoni** (a cura di), *Indice generale ed elenco delle pubblicazioni dell'Associazione Culturale Lumen (onlus)*. Pietrasecca di Carsoli 2009. In 8°, illustr., pp. 40.
38. **T. Sironen**, *Un trofeo in osco da Poggio Cinolfo (AQ)*, ristampa da: ARCTOS, ACTA PHILOLOGICA FENNICA, VOL. XL, 2006 [aprile 2007], pp. 109-130. Pietrasecca di Carsoli, 2009. In 8°, illustr., pp. 32.
39. **M. Ramadori**, *L'Annunziata di Riofreddo: il contesto storico, gli affreschi, gli artisti*. Pietrasecca di Carsoli 2009. In 8°, illustr., pp. 68.
40. **G. Nicolai, M. Basilici**, *Le "carecare" di Pereto*. Pietrasecca di Carsoli 2009. In 8°, illustr., pp. 20.
41. **M. Basilici**, *Pereto: gli statuti delle confraternite*. Pietrasecca di Carsoli 2010. In 8°, illustr., pp. 64.
42. **don F. Amici**, *Domus Dei et porta coeli. Casa di Dio e porta del cielo. Ricordi personali e memorie storiche sul santuario di Santa Maria del Monte o dei Bisognosi*. Pietrasecca di Carsoli 2010. In 8°, illustr., pp. 24.
43. **Michela Ramadori**, *Chiesa di S. Nicola a Colli di Monte Bove: dipinti del '500 nel ducato di Tagliacozzo*. Pietrasecca di Carsoli 2010. In 8°, illustr., pp. 76.
44. **M. Basilici**, *Le donne dei misteri. Storie di donne e confraternite a Pereto nei secoli XVII e XVIII*. Pietrasecca di Carsoli 2011. In 8°, illustr., pp. 72.
45. **C. Iannola** (a cura di), *Don Angelo Penna. Canonico Regolare Lateranense. Storico ed esegeta di Sacre Scritture*. Pietrasecca di Carsoli 2011. In 8°, illustr., pp. 48.
46. **M. Basilici**, *Le reliquie ed i reliquiari in Pereto (L'Aquila) (parte 1)*. Pietrasecca di Carsoli 2011. In 8°, illustr., pp. 64.
47. **M. Basilici**, *Le reliquie ed i reliquiari in Pereto (L'Aquila) (parte 2)*. Pietrasecca di Carsoli 2011. In 8°, illustr., pp. 48.
48. **F. D'Amore**, *Pereto. Nel terremoto del 13 gennaio 1915, tra impegno bellico e opera di soccorso*. Pietrasecca di Carsoli 2011. In 8°, illustr., pp. 96.
49. **M. Basilici**, *Voce del Santuario. Santa Maria dei Bisognosi. Pereto-Rocca di Botte (L'Aquila)*. Pietrasecca di Carsoli 2011. In 8°, illustr., pp. 36.
50. **M. Basilici**, *La chiesa di San Giorgio martire in Pereto: anno 2010*. Pietrasecca di Carsoli 2011. In 8°. illustr., pp. 48.
51. **M. Cerruti**, *Il sistema tributario in Abruzzo durante il Regno di Napoli*. Pietrasecca di Carsoli 2011. In 8°, illustr., pp. 36.

