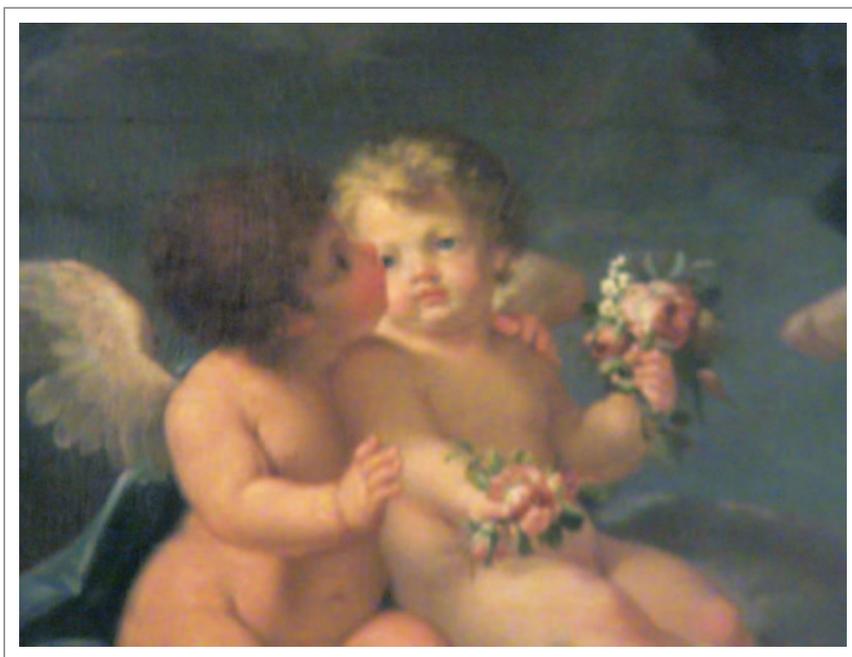


MICHELA RAMADORI



L'Assunzione della Vergine
della chiesa di Santa Maria Assunta a
Poggio Cinolfo

**Un dipinto inedito di Agostino Masucci, Giuseppe Bottani e
Stefano Pozzi**



Associazione Culturale
LUMEN (onlus)

I QUADERNI DI LUMEN

1. **G. J. Pfeiffer e T. Ashby**, *Carsoli. 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. Crialesi. 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 gentileseo 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

L'Assunzione della Vergine
della chiesa di Santa Maria Assunta a
Poggio Cinolfo

**Un dipinto inedito di Agostino Masucci, Giuseppe Bottani e
Stefano Pozzi**



Associazione Culturale
LUMEN (onlus)

ISBN: 978-88-909856-3-8

Collana *i Quaderni di Lumen*, n. 64

Stampa a cura dall'Associazione Culturale LUMEN (onlus)

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

e-mail: lumen_onlus@virgilio.it

Codice Fiscale: 90021020665

Pietrasecca di Carsoli, aprile 2015

© Michela Ramadori

Indice

Introduzione	7
1. Il contesto storico	8
1.1 Poggio Cinolfo nel Regno di Napoli dopo il terremoto del 1703	8
1.2 I committenti: la famiglia Marcellini	10
1.3 Roma nella prima metà del XVIII secolo	12
2. L'Assunzione della Vergine di Poggio Cinolfo	17
2.1 L'iconografia	17
2.2 Lo stile	23
3. Gli artisti: Agostino Masucci, Giuseppe Bottani e Stefano Pozzi	30
3.1 La committenza ad Agostino Masucci, allievo di Carlo Maratta	30
3.2 L'epoca della prosecuzione del dipinto con interventi di Giuseppe Bottani	36
3.3 Gli anni del passaggio a Stefano Pozzi	39
3.4 La conclusione	43
Bibliografia e fonti	49
Fonti d'archivio	49
Fonti bibliografiche	49
Studi	50
Altri testi	53
Sitografia	54
Tavole	I

Introduzione

Ho scelto come argomento di ricerca il dipinto raffigurante *l'Assunzione della Vergine* della chiesa di Santa Maria Assunta di Poggio Cinolfo, spinta da curiosità suscitatami dalla lettura dell'articolo *Poggio Cinolfo. Cronaca del restauro del grande quadro raffigurante l'Assunzione di Maria Vergine* di Terenzio Flamini («il foglio di Lumen», miscellanea 33, Agosto 2012).

Avendo constatato che non si conoscevano datazione e autori del dipinto, ho ritenuto necessario considerare l'opera, estendendo lo sguardo sull'ambiente, sui committenti e sugli artisti che vi hanno operato.

Ho svolto le ricerche bibliografiche presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, la Biblioteca Hertziana di Roma (Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte), la Biblioteca WWF Italia Pier Lorenzo Florio di Roma e attraverso Google Ricerca Libri (Googlebook).

Il materiale fotografico pubblicato nel presente volume è di Marco Rota (copertina, Tavole 2, 8-9, 12, 14, 16, 19), mio (Tavole 1, 4-7, 13, 15, 17), dell'Accademia Nazionale di San Luca (Tavola 3) e dell'Ordine dei Minimi (Tavole 10-11, 18).

In questo lavoro ho delineato in un primo capitolo il contesto in cui si colloca la realizzazione del dipinto, partendo dalla chiesa di Santa Maria Assunta e da Poggio Cinolfo, poi estendendo lo sguardo su Roma, alla quale sono legati i committenti.

Nel secondo capitolo ho fornito, a partire dalle fonti scritte riguardanti l'Assunzione di Maria, l'analisi iconografica e stilistica del dipinto, considerando le specifiche scelte legate alla genesi dell'opera, commissionata in seguito al terremoto del 1703.

Infine, nel terzo capitolo, ho delineato l'evoluzione stilistica degli artisti che hanno realizzato il dipinto di Poggio Cinolfo, evidenziandone le varie fasi di lavoro, le influenze reciproche subite dagli stessi artisti, le riflessioni nate dai loro contatti e gli esiti di ciascuno di loro.

Per prima ho datato e attribuito il dipinto raffigurante *l'Assunzione della Vergine* della chiesa di Santa Maria Assunta di Poggio Cinolfo, facendo luce sui rapporti intercorsi tra Agostino Masucci, Giuseppe Bottani e Stefano Pozzi, artisti all'epoca celebri nella capitale della Cristianità ma al momento non ampiamente studiati.

Ringrazio Claudio De Leoni per la sua gentile disponibilità; don Krzysztof Dukielski, padre Paolo Ramoni e don Michel Abé per l'accoglienza. Sono grata a Sara Pietrantoni, Elisa Camboni e padre Paolo Ramoni, per avermi autorizzato a pubblicare foto di opere d'arte presenti nella Galleria Colonna, nell'Accademia Nazionale di San Luca e presso l'Ordine dei Minimi.

1. IL CONTESTO STORICO

1.1 Poggio Cinolfo nel Regno di Napoli dopo il terremoto del 1703

La tela rappresentante l'*Assunzione della Vergine* (Tavola 1) di Poggio Cinolfo¹ (frazione di Carsoli), 393 x 254 cm, è posta dietro l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Assunta, edificata accanto all'imponente palazzo baronale della famiglia Savelli.

Il centro abitato che circonda il sacro edificio, detto anche Poggio-Cinolfo o Poio Sinolfo, fa parte del Regno di Napoli, si trova nella diocesi dei Marsi ed occupa la sommità di un monte posto nella fascia collinare che è definita a nord-est Piana del Cavaliere ed è appartenuto nel tempo ai conti dei Marsi, alla famiglia Zambeccari ed ai Savelli. Nel secolo XVII è diventato proprietà dei Marcellini e, successivamente, dei Mancioni e degli Ostieri. Poggio Cinolfo confina con Oricola e Carsoli e con dei paesi dello Stato Pontificio (Collalto, Petescia e Vivaro). Nel territorio di Poggio Cinolfo scorre un torrente chiamato Torano (in cui si trovano piccoli pesci) che, quando le piogge sono abbondanti, devasta le campagne. Nel luogo vi sono alcune selve, come la *Cerretina* e la *Fargneta*, che non offrono molta possibilità di caccia. Le produzioni consistono in poco grano, granone, legumi e vino².

La chiesa di Santa Maria Assunta di Poggio Cinolfo è stata distrutta dal terremoto del 1703³, il grande sisma verificatosi il 2 febbraio⁴, che ha colpito

¹ Per le notizie su Poggio Cinolfo: Francesco Sacco, *Dizionario geografico-istorico-fisico del Regno di Napoli composto dall'abate D. Francesco Sacco dedicato all'altezza reale di Francesco Borbone Principe Ereditario delle Sicilie ec. ec.*, Tomo III., Presso Vincenzo Flauto, Napoli 1796, ad vocem *Poggio Cinolfo*, p. 104. Lorenzo Giustiniani, *Dizionario geografico-ragionato del Regno di Napoli di Lorenzo Giustiniani a sua maestà' Ferdinando IV*, Tomo VII, presso Vincenzo Manfredi, Napoli 1804, ad vocem *Poggio-Cinolfo*, p. 217. Renzo Mancini, *Viaggiare negli Abruzzi*, vol. I La via Valeria. Il Carseolano e i Piani Palentini, Textus, L'Aquila 2003, p. 110. Terenzio Flamini, *Poggio Cinolfo devoluto al Regio Fisco napoletano dalla denuncia di D. Gio: Benedetto Marj della Terra di Carsoli*, in «il foglio di Lumen», miscellanea 3, Luglio 2002, p. 2

² Giustiniani afferma nel 1804 che nel suo tempo a queste produzioni si è aggiunta da pochi anni quella degli olivi. Lorenzo Giustiniani, *Dizionario...*, *op. cit.*, ad vocem *Poggio-Cinolfo*, p. 217

³ Cfr. Renzo Mancini, *Viaggiare...*, *op. cit.*, p. 111

⁴ 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. 91-15. 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), Pietrasecca di Carsoli 2012, pp. 42-43

Abruzzo, Stato Pontificio e territori confinanti. Vicino Norcia la terra è sprofondata per tre miglia; Antrodoco è stata spianata, così come 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 rovine»⁵. A L'Aquila sono crollate le abitazioni più forti, oltre che i palazzi 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 sono rimasti in piedi soltanto le facciate, il coro ed alcune mura esterne). In Abruzzo si sono calcolati circa 6.000 morti e 4.000 feriti o mutilati. La popolazione sopravvissuta si è rifugiata in baracche o tende in campagna. A L'Aquila è andata distrutta la chiesa di San Francesco dei Minori Conventuali ed il convento è finito quasi a terra. La città, nella fase di ricostruzione, assumerà un nuovo aspetto⁶.

La chiesa di Santa Maria Assunta di Poggio Cinolfo è quindi ricostruita intorno al 1734, come risulta dall'iscrizione posta sull'architrave del portale: «FUNDAMENTIS ERECTUM A. D. MDCCXXXIV». Tuttavia i lavori che interessano la sua decorazione si protraggono anche nel secolo successivo.

La facciata del sacro edificio presenta due paraste angolari e due a libretto, tutte terminanti in un cornicione. Quelle a libretto continuano sulla parete superiore della facciata che si conclude con un timpano. Il portale è racchiuso da una cornice in pietra con paraste e cornicione ed è sormontato da un timpano curvo spezzato, dove è presente uno stemma recante l'iscrizione: «DILEXI DECO-/REMDOMUS/TUAE».

Il campanile si inserisce sulla sinistra nella parte superiore della facciata, al centro della quale si apre un finestrone evidenziato da una cornice in pietra conclusa superiormente da un motivo a tre volute.

La chiesa, coperta da una volta a botte unghiata, è a navata unica ed ha quattro cappelle (due per lato), affiancate, lungo la navata in direzione dell'altare, da due spazi più piccoli in cui sono contenuti rispettivamente coro e palchetto. Nelle unghiature della volta, in corrispondenza delle cappelle, si aprono delle finestre. Il presbiterio, introdotto da un arco trionfale, riceve luce da due finestre, poste nelle unghiature del tratto di volta che lo ricopre.

La chiesa settecentesca di Santa Maria Assunta a Poggio Cinolfo mostra l'influenza della scuola architettonica tardobarocca romana che si espande dalla valle dell'Aniene lungo il Carseolano, fino a raggiungere dal Lazio gli Abruzzi⁷.

⁵ Archivio di Stato di Firenze, Mediceo d.P., filza 6300, fol. 69, 1703 in Isidoro Gatti, *Il P. Vincenzo Coronelli...*, op. cit., p. 914

⁶ Cfr. s.a., *Abruzzo Molise*, Touring Club italiano, Milano 1979, edizione 1996-1997, p. 90

⁷ Cfr. Renzo Mancini, *Viaggiare...*, op. cit., pp. 111-112

Per la ricostruzione della chiesa di Santa Maria Assunta di Poggio Cinolfo vengono utilizzati materiali di rimpiego, come risulta dai documenti d'archivio⁸ in cui si fa menzione del trasporto da Carsoli al palazzo baronale di materiale lapidario, lavorato ed adattato, divenendo calce nella fornace appositamente costituita per l'edificazione della nuova chiesa parrocchiale.

1.2 I committenti: la famiglia Marcellini

Mancini afferma che il sacro edificio è costruito con i fondi offerti, in parte, dal marchese monsignor Marcellini⁹.

Flamini, riferendosi alla denuncia di D. Gio Benedetto Marj della Terra di Carsoli¹⁰ a proposito della devoluzione di Poggio Cinolfo al Regio Fisco napoletano, afferma che il più illustre rappresentante della famiglia Marcellini è stato il marchese Ferdinando, morto senza eredi nel 1710, che il suo patrimonio è passato per alcuni anni alla moglie, la contessa Lucretia Marciani Marcellini, la quale si è adoperata per far proseguire i lavori di edificazione dell'attuale parrocchia dell'Assunta con prestiti tramite la sua banca di Roma con sicuri vantaggi sia per il suo patrimonio mobile (il conto in banca) che per quello immobile (il grande palazzo attiguo alla nuova chiesa in corso di riedificazione). Con la morte della marchesa contessa Lucretia Marciani Marcellini, il Feudo di Poggio Cinolfo andrà al Fisco e poi sarà concesso da Carlo III a «D. Fran.co M.e Ottieri, e di lui discendenti del prop.o Corpo nell'uno e nell'altro sesso nell'anno 1738.»¹¹.

I Marcellini¹² sono una antica nobile famiglia romana (con tombe nella chiesa dei SS. Apostoli, nella cappella di San Sebastiano nella chiesa di San Marcello al

⁸ Cit. in Terenzio Flamini, *Le iscrizioni di Carsoli alla luce di una epigrafe inedita in lettere non latine rinvenuta a Poggio Cinolfo*, in «il foglio di Lumen», miscellanea 2, Dicembre 2001, pp. 2-3, p. 2

⁹ Renzo Mancini, *Viaggiare...*, op. cit., p. 111

¹⁰ Archivio di Stato di Napoli, *Allodiali (Poggio Cinolfo)*, cit. in Terenzio Flamini, *Poggio Cinolfo devoluto al Regio Fisco napoletano dalla denuncia di D. Gio: Benedetto Marj della Terra di Carsoli*, in «il foglio di Lumen», miscellanea 3, Luglio 2002, p. 2, nota 1

¹¹ Archivio di Stato di Napoli, *Allodiali (Poggio Cinolfo)*, in Terenzio Flamini, *Poggio Cinolfo devoluto al Regio Fisco napoletano dalla denuncia di D. Gio: Benedetto Marj della Terra di Carsoli*, in «il foglio di Lumen», miscellanea 3, Luglio 2002, p. 2

¹² Per le notizie sulla famiglia Marcellini: F. Clementi, *Il carnevale romano nelle cronache contemporanee dalle origini al sec. XVII con illustrazioni riprodotte da stampe del tempo*, parte I, Edizioni R.O.R.E.- Nirf, Unione arti grafiche Città di Castello, Città di Castello 1939, p. 654. Teodoro Amayden, Augusto Bertini, *La storia delle famiglie romane di Teodoro Amayden con note ed aggiunte del Comm. Augusto Bertini*, volume II con tavole ed incisioni nel testo, Collegio Araldico (Istituto Araldico Romano), Roma s.d., ad vocem *Marcellini*, pp. 48-52, ristampa anastatica in *La storia delle famiglie romane di Teodoro Amayden con note ed aggiunte del Comm. Carlo Augusto Bertini*, Forni editore, Bologna s.d. [1967], pp. 48-52

Corso e in San Saturnino de Caballo, ossia a Monte Cavallo) che vanta, tra i suoi componenti, una serie di personaggi illustri nell'Urbe, come Nicolò Marcellini (eletto per il popolo romano tra gli Officiali di Campidoglio con approvazione del Papa, secondo il racconto di Antonio de Petris del 1414¹³), Muzio Marcellini (nel 1440 canonico della Basilica di Santa Maria Maggiore) e Oddo Marcellini (canonico della Basilica di San Pietro, morto il 3 settembre 1463). Legami della famiglia con l'ambiente pontificio sono proseguiti anche nel XVII secolo. Infatti, un monsignor Marcellini, vivente a Roma e referendario dell'una e dell'altra segnatura, è stato segnalato da Teodoro Amayden o Ameyden (1586-1656)¹⁴ come figlio di Pietro e fratello di Flaminio (Vescovo di Cesena) e di Gio Francesco, il quale, nella sede vacante per morte di papa Urbano VIII - al secolo Maffeo Vincenzo Barberini (Firenze, 5 aprile 1568-Roma, 29 luglio 1644) papa dal 6 agosto 1623¹⁵ - e nella creazione, coronazione e possesso di papa Innocenzo X - al secolo Giovanni Battista Pamphilj (Roma, 1574-ivi, 7 gennaio 1655; papa dal 15 settembre 1644)¹⁶ - è stato Priore dei Caporioni¹⁷. Quest'ultimo, Giovanni Francesco Marcellini, è padre del marchese Ferdinando, signore di Poggio Cinolfo, che è quindi anche nipote di un monsignor Marcellini, i cui fondi potrebbero essere confluiti tra quelli impiegati per la ricostruzione della chiesa di Santa Maria Assunta di Poggio Cinolfo, sotto la committenza di Ferdinando e della sua consorte.

Il nostro marchese Ferdinando è stato un conservatore di Roma dal 1704 al 1708, come altri componenti della sua famiglia che hanno ricoperto la stessa carica fin dai secoli precedenti, come hanno fatto Gregorio (1421), Paolo (1445), Cecco (1447-1459), Gio. Agostino (1531-1546 e 1556) e Quinzio (1576).

Ferdinando Marcellini nel 1696 è stato coinvolto in un incidente durante l'allegra e animato carnevale del 1696, durante il pontificato del papa anti-nepotista Innocenzo XII, al secolo Antonio Pignatelli (Spinazzola, Bari, 1615-Roma, 27 settembre 1700)¹⁸, papa dal 12 luglio 1691, chiamato dai romani Pulcinella

¹³ Antonio de Petris, Diario del 1414, cit. in Teodoro Amayden, Augusto Bertini, *La storia...*, *op. cit.*, ad vocem *Marcellini*, pp. 48-52, p. 48

¹⁴ Per le notizie su Teodoro Amayden: Alexandro Bastiaanse, *Teodoro Ameyden (1586-1656). Un Neerlandese alla corte di Roma*, Staatsdrukkerij, 's-Gravenhage 1968

¹⁵ Per le notizie su Urbano VIII: Michela Ramadori, *Raccolte bibliografiche e oggetti d'arte nei palazzi romani del Seicento e del Settecento: disposizioni e correlazioni*, Tesi di dottorato di ricerca in "Strumenti e metodi per la storia dell'arte", Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 26° ciclo, Tesi di ricerca relativa al triennio del dottorato svolto negli anni accademici 2010-2011, 2011-2012, 2012-2013; URI della tesi: <http://hdl.handle.net/10805/2457>, pp. 285-289

¹⁶ Saverio Franchi, *Drammaturgia romana*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1988, ad vocem *Innocenzo X*, p. 859

¹⁷ Teodoro Amayden, Augusto Bertini, *La storia...*, *op. cit.*, ad vocem *Marcellini*, pp. 48-52, p. 51

¹⁸ Per le notizie su Innocenzo XII: F. Clementi, *Il carnevale romano...*, *op. cit.*, pp. 638-640. Saverio Franchi, *Drammaturgia...*, *op. cit.*, ad vocem *Innocenzo XII*, p. 859

perché napoletano. «Havendo il marchese De Cupis maltrattato di parole il cocchiere di Lorenzo Galli, essendo questi in carrozza col Cav. Silvestri e D. Giacomo Colonna, fu a volta da detti disfidato con li compagni, che erano il marchese Marcellini, Domenico Cianti e Momo Muti»¹⁹. La sfida è stata accettata e quindi «si batterono a Campo Vaccino, Cupis con Galli, Cianti con Silvestri, Marcellini con Colonna. Momo Muti come settimo stette a vedere.»²⁰. Ferdinando ha affrontato quindi Giacomo Colonna²¹, castellano di Perugia, fratello di Girolamo, creato forrier maggiore dei SS. Palazzi Apostolici nel 1709. «Fortunatamente, benché notte, non restò ferito alcuno di loro»²². Appresa la notizia dal bargello (funzionario a capo della polizia²³), tutti sono stati «tenuti in sequestro»²⁴.

La realizzazione della tela dell'*Assunzione della Vergine* posta dietro l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Assunta di Poggio Cinolfo, suggellante la ricostruzione del sacro edificio, deve essere conseguita grazie ai fondi offerti dai Marcellini, famiglia che detiene il potere sul paese. I lavori del sacro edificio sono sostenuti, nel corso di qualche anno, con la partecipazione di più membri della casata, legati da stretti rapporti con la corte pontificia. Ciò determina delle scelte artistiche orientate ed aggiornate sui gusti diffusi a Roma.

1.3 Roma nella prima metà del XVIII secolo

La città pontificia all'inizio del XVIII secolo²⁵ è la storica capitale dell'accoglienza e delle arti, museo a cielo aperto, popolato da imponenti antichità, tessuti edilizi medioevali ben conservati, gioielli architettonici rinascimentali e barocchi, e in cui ricchezza, fastosità, decadenza, miseria ed

¹⁹ Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in poi BAV), V. *Avvisi di Roma* del 10 e 11 febbraio e del 3 marzo [1696], *Cod. Ott.*, n. 3361, estratti in F. Clementi, *Il carnevale romano...*, *op. cit.*, p. 654

²⁰ *Ibid.*

²¹ Per le notizie su Giacomo Colonna: F. Clementi, *Il carnevale romano...*, *op. cit.*, p. 654, nota 1-3

²² BAV, V. *Avvisi di Roma* del 10 e 11 febbraio e del 3 marzo [1696], *Cod. Ott.*, n. 3361, estratti in F. Clementi, *Il carnevale romano...*, *op. cit.*, p. 654

²³ Per le notizie sul bargello: *Girolamo Donà. Dispacci da Roma 19 gennaio-30 agosto*, Trascrizione di Viola Venturini, Introduzione di Marino Zorzi, Venezia La Malcontenta, Venezia 2009, p. 295, nota 199

²⁴ BAV, V. *Avvisi di Roma* del 10 e 11 febbraio e del 3 marzo [1696], *Cod. Ott.*, n. 3361, estratti in F. Clementi, *Il carnevale romano...*, *op. cit.*, p. 654

²⁵ Per le notizie su Roma nel XVIII secolo: Ketj Lelo - Carlo M. Travaglini, *Dalla «nuova pianta» del Nolli al Catasto urbano pio-gregoriano: l'immagine di Roma all'epoca del Grand Tour*, in «Città & Storia», Anno I, n. 2, luglio-dicembre 2006, *La città allo specchio*, a cura di C. Conforti, L. Nuti, C. M. Travaglini, pp. 431-456, in particolare p. 431. Michela Ramadori, *Raccolte bibliografiche e oggetti d'arte nei palazzi romani del Seicento e del Settecento: disposizioni e correlazioni*, Tesi di dottorato di ricerca in "Strumenti e metodi per la storia dell'arte", Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 26° ciclo, Tesi di ricerca relativa al triennio del dottorato svolto negli anni accademici 2010-2011, 2011-2012, 2012-2013; URI della tesi: <http://hdl.handle.net/10805/2457>, pp. 64-117

arretratezza si mescolano, in perenne contrasto, sotto l'ombra di un potere pontificio che, da secoli, governa la vita civile ed esercita uno straordinario richiamo sulle élite culturali europee. L'attrazione che l'Urbe è in grado di sviluppare, in Inghilterra e nel Vecchio Continente, su artisti, letterati, collezionisti e viaggiatori, la rende una delle mete preferite del *Grand Tour*, accentuandone il tradizionale carattere cosmopolita.

Nel Settecento Roma è un cantiere sul cui tessuto si svolgono imponenti lavori di scavo e manomissioni dell'antico²⁶. La città, sventrata e ricostruita da Paolo III, al secolo Alessandro Farnese (1468-1549), papa dal 1534²⁷, e da Sisto V, al secolo Felice Peretti (Grottamare, Ascoli Piceno, 1521-1590) papa dal 1585²⁸, si arricchisce di nuovi scenari, resuscitando gli elementi del passato, gli acquedotti e le chiese, come quella dei Santi Apostoli, ricostruita per volere di Clemente XI, al secolo Giovanni Francesco Albani (Urbino, 23 luglio 1649-Roma, 19 marzo 1721) papa dal 23 novembre 1700²⁹. In questo clima si riattualizzano la navata di San Clemente e la chiesa di Santa Croce in Gerusalemme, attraverso restauri, ed il Triclinio Leoniano con la sua nuova sistemazione. Restano, a fianco di questi interventi, i ruderi piranesiani ed il Colosseo, semidistrutto dal terremoto del 1703, che inizialmente è utilizzato come cava per la costruzione del Porto di Ripetta³⁰ che si avvia nello stesso anno (1703), durante il pontificato di Clemente XI, su progetto di Alessandro Specchi (1668-1729), costituendo il preludio al successivo compromesso per la Scalinata di Trinità dei Monti, terminata da Francesco De Sanctis nel 1725. Entrambi i casi rappresentano un chiaro esempio dell'appartenenza di ciascuna delle due scenografie urbane ad un proprio mondo figurativo, ben distinto dalle preesistenze.

Il rimpiego di materiale antico nelle nuove costruzioni si verifica, quindi, in modo analogo a Roma e a Poggio Cinolfo, dopo i danni dello stesso terremoto.

Intanto Roma, eletta da tempo a serbatoio di materie prime per il mercato antiquario, nel corso del XVIII secolo è un importante laboratorio, su sollecitazione dei pontefici, per la messa a punto della teoria di opera d'arte quale

²⁶ Per le notizie su scavi, restauri e dibattito sull'antico a Roma nel XVIII secolo: Pierluigi Panza, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento. Dal ripristino alla conservazione delle opere d'arte*, presentazione di Marco Dezzi Bardeschi, Franco Angeli, Milano 1990, p. 191

²⁷ Per le notizie su Paolo III: Danilo Romei, Patrizia Rosini, a cura di, *Regesto dei documenti di Giulia Farnese*, con la collaborazione di Sara Bischetti e Annamaria Martorano, Lulu, s.l. 2012, ad vocem *Farnese Alessandro*, p. 394

²⁸ Per le notizie su Sisto V: Pierluigi Pizzamiglio, *L'astrologia in Italia all'epoca di Galileo Galilei (1550-1650). Rassegna storico-critica dei documenti librari custoditi nella Biblioteca «Carlo Viganò»*, Vita e Pensiero, Milano 2004, p. 112

²⁹ Per le notizie su Clemente XI: Saverio Franchi, *Drammaturgia...*, op. cit., ad vocem *Clemente XI*, p. 791

³⁰ Per le notizie sul Porto di Ripetta e sulla Scalinata della Trinità dei Monti: Gianfranco Spagnesi, *Roma. La basilica di San Pietro, il Borgo e la città*, Palombi Editori / Jaca Book, Milano 2002, pp. 157-161

bene pubblico, definizione a cui concorrono, a partire dai primi del Settecento, degli editti pontifici³¹ per la tutela del patrimonio e della sua inalienabilità. Gli editti pontifici per la tutela del patrimonio risalgono al XVI secolo ma non sono risultati efficaci ad arginare la dispersione delle opere. Nel XVIII secolo, quindi, gli editti divengono sempre più articolati e danno delle prescrizioni inderogabili. Clemente XI, inoltre, mostra una particolare sensibilità culturale per ciò che concerne il materiale cartaceo, ponendo per la prima volta nel 1704 vincoli di tutela anche su libri manoscritti, documenti d'archivio «e qualunque altra sorte di carte»³². Riveste particolare importanza l'editto Albani del 1733, il quale statuisce il divieto di esportazione dei beni culturali per permettere agli stranieri che si recano nelle città, di vederli ed ammirarli, dando ai beni una funzione pubblico-turistica.

Allo scopo di non far esportare i beni culturali, in seguito alla messa in vendita sul mercato europeo della seconda collezione del cardinale Alessandro Albani (Urbino, 15 ottobre 1692-Roma, 11 dicembre 1779)³³, all'imminente trasferimento di quattrocento pezzi in Gran Bretagna, viene sistemato il Museo Capitolino³⁴, inaugurato nel 1734, primo museo pubblico delle antichità, fondato da Papa Clemente XII Corsini (1730-1740). L'apertura del museo, pubblico nell'ambito del mecenatismo che a Roma vanta una gloriosa e secolare tradizione, è promossa dal pontefice, in qualità di monarca dello Stato della Chiesa, piuttosto che come esponente di una celebre casata, rivelando l'impegno a rafforzare l'intero primato culturale dell'intero Stato (con Roma al suo centro) nei confronti dell'Europa. Il Museo Capitolino, come recita il *Chirografo* del 27 dicembre 1733, si prefigge quindi di contribuire ad accrescere lo «Splendor di Roma appresso le Nazioni Straniere... che restino [le opere d'arte] conservate e rese

³¹ Per le notizie sugli editti pontifici: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *I disegni di Casa Albani*, in *Alessandro Albani patrono delle arti. Architettura, pittura e collezionismo nella Roma del '700*, a cura di Elisa Debenedetti, Bonsignori Editore, Roma 1993, pp. 15-70. Orietta Rossi Pinelli, *Per una "storia dell'arte parlante": dal Museo Capitolino (1734) al Pio-Clementino (1771-91) e alcune mutazioni nella storiografia artistica*, in «Ricerche di storia dell'arte», 84.2004 (2005), pp. 5-23. Giuseppe Salituro, *Beni culturali e quadri normativi. L'itinerario storico*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli 2006, p. 7

³² A. Emiliani, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani 1571-1860*, Bologna 1978, ad indicem e p. 296, cit. in Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Idisegni...*, art. cit., pp. 15-70, p. 20, nota 22 di p. 20 a p. 40

³³ Lesley Lewis, *Albani, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 1 (1960)*, in *Treccani.it L'enciclopedia italiana*, Istituto della Enciclopedia italiana fondato da Giovanni Treccani, alla pagina: http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-albani_%28Dizionario_Biografico%29/

³⁴ Per le notizie sul Museo Capitolino: Orietta Rossi Pinelli, *Per una "storia dell'arte parlante"...*, art. cit., pp. 5-23. Ketil Lelo - Carlo M. Travaglini, *Dalla «nuova pianta»...*, art. cit., pp. 431-456, in particolare p. 431

pubbliche»³⁵ per «coltivare l'esercizio, e l'avanzamento della Gioventù studiosa dell'Arti Liberali»³⁶.

Intanto a Roma proseguono lavori di restauro e rifacimento architettonico: nel 1743, Ferdinando Fuga (Firenze, 1699-Napoli, 7 febbraio 1782)³⁷ sistema la facciata del Triclinio Leoniano³⁸, in Piazza Porta San Giovanni, a ridosso del lato destro dell'edificio della Scala Santa, progettandone il nuovo prospetto, simile ad un'abside di una chiesa con ai lati un ordine gigante di paraste sostenenti un timpano triangolare, per conservare i frammenti dell'antico mosaico che adornava la sala da pranzo del Patriarchio, demolito nel 1733. Nel 1744 Passalacqua e Gregorini restaurano Santa Croce in Gerusalemme, impresa per la quale si guadagnano l'epiteto di «nocivi» affibbiato loro da Milizia³⁹.

Il rinnovato interesse per la statuaria antica⁴⁰ sollecita il gusto e la scienza antiquaria, oltre che la sua valorizzazione collezionistica e museale. Sul versante privato, il modello significativo di abbinamento tra l'arte classica e quella contemporanea che a essa si ispira, è la corte del cardinale Alessandro Albani⁴¹, uno dei protagonisti della vita culturale e artistica romana, protettore di numerosi artisti (molti dei quali inglesi) e di personalità della cultura dell'Urbe. Egli, da giovane, ha fondato un'accademia antiquaria, promuovendo campagne di scavo a Roma e Tivoli ed allestendo una imponente collezione privata, collocata nel 1763 nella sua villa fuori porta Salaria, costruita da Carlo Marchionni (Ancona, 1704?-1780?)⁴² ed affrescata dal tedesco Anton Raphael Mengs (Aussig, 1728-Roma, 1779)⁴³ (il pittore più richiesto ed apprezzato dalle corti tra Dresda, Roma, Napoli e Madrid) che esegue sulla volta della galleria, nel 1761, il *Parnaso*, ispirato all'antico (prendendo come modello del dio l'*Apollo del Belvedere*) e al classico,

³⁵ *Chirografo* del 27 dicembre 1733 (estratti) in Orietta Rossi Pinelli, *Per una "storia dell'arte parlante" ...*, op. cit., pp. 5-23

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Biografia degli artisti. Volume unico*, co' tipi del Gondoliere, Venezia 1840, ad vocem *Fuga* (cav. don Ferdinando), p. 391

³⁸ Per le notizie sul Triclinio Leoniano: Giorgio Muratore, *Roma. Guida all'architettura*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 2007, p. 214

³⁹ Cit. in Pierluigi Panza, *Antichità e restauro...*, op. cit., pp. 192

⁴⁰ Per le notizie sull'interesse per la statuaria antica e sui suoi riflessi nel collezionismo: Fernando Mazzocca, *Neoclassicismo*, Giunti Editore, Firenze 2002, p. 9

⁴¹ Per le notizie su Alessandro Albani e la sua corte: Fernando Mazzocca, *Neoclassicismo...*, op. cit., p. 9. Maurizio Tani, *La rinascita culturale del '700 ungherese. Le arti figurative nella grande committenza ecclesiastica*, Gregorian University Press, Roma 2005, p. 49

⁴² Giuseppe De Logu, *L'architettura italiana del Seicento e del Settecento*, Edizioni Dedalo, Bari 1993 (I due saggi che compongono il volume sono apparsi nel 1936 nelle Edizioni Nemi), p. 82

⁴³ L.M.O., Inv. n.: 1339, in Lorenza Mochi Onori, Rossella Vodret, *Galleria Nazionale d'arte antica Palazzo Barberini. I dipinti. Catalogo sistematico*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 2008, p. 282

ispirandosi nell'idea e nella composizione all'affresco dello stesso soggetto eseguito da Raffaello Sanzio (Urbino, 1483-Roma, 1520)⁴⁴ nelle Stanze vaticane. Mengs vi traduce in pittura gli ideali del nuovo gusto teorizzati da Johann Joachim Winckelmann (1717- 1768; ospite del cardinale Albani dal 1758)⁴⁵ che a Roma elabora importanti scritti sull'arte antica⁴⁶. Winckelmann, infiammato da una grande conoscenza e passione, sia del pensiero che della letteratura e dell'arte degli antichi, ha pubblicato nel 1755 a Dresda le *Considerazioni sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura*, testo considerato il *vademecum* del neoclassicismo, che consacra il mito della bellezza ideale, della perfezione contraddistinta da «nobile semplicità e calma grandezza», quella delle statue antiche che gli artisti moderni cercano di ricreare perché, secondo Winckelmann, per diventare grandi e forse ineguagliati si può soltanto imitare gli antichi.

⁴⁴ Gloria Fossi, Marco Bussagli, Mattia Reiche, *Arte italiana. Pittura, scultura, architettura dalle origini ai nostri giorni*, Giunti Editore, Firenze-Milano 2000-2004, pp. 222-229

⁴⁵ Per le notizie su Winckelmann: Fernando Mazzocca, *Neoclassicismo...*, *op. cit.*, pp. 9-10. Marina Caffiero, *La repubblica nella città del papa. Roma 1798*, Donzelli editore, Roma 2005, p. 30. Maurizio Tani, *La rinascita...*, *op. cit.*, p. 49. Keti Lelo - Carlo M. Travaglini, *Dalla «nuova pianta»...*, *art. cit.*, pp. 431-456, pp. 431-432. Michela Ramadori, *Raccolte bibliografiche e oggetti d'arte nei palazzi romani del Seicento e del Settecento: disposizioni e correlazioni*, Tesi di dottorato di ricerca in "Strumenti e metodi per la storia dell'arte", Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 26° ciclo, Tesi di ricerca relativa al triennio del dottorato svolto negli anni accademici 2010-2011, 2011-2012, 2012-2013; URI della tesi: <http://hdl.handle.net/10805/2457>, pp. 119-121

⁴⁶ Winckelmann vi giunse al seguito del nunzio a Dresda cardinale Alberico Archinto, che ne aveva ottenuto la conversione alla fede cattolica. Sulla presenza di Winckelmann a Roma, oltre alla sempre importante biografia di C. Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Phaidon-Verlag, Köln 1956, 3 voll. (V ed.), si veda Gallo, *Per una storia degli antiquari romani* cit., e la bibliografia ivi citata, cit. in Marina Caffiero, *La repubblica...*, *op. cit.*, nota 28 a p. 30

2. L'ASSUNZIONE DELLA VERGINE DI POGGIO CINOLFO

Il dipinto raffigurante l'*Assunzione della Vergine*, olio su tela di 393 x 254 cm, posto dietro l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Assunta a Poggio Cinolfo, nel 2003, secondo quanto riferisce Mancini⁴⁷, si trova in uno stato discreto di conservazione.

Dal 13 gennaio al 17 aprile 2012 si è proceduto ad un restauro totale⁴⁸, in seguito ad un esame sullo stato di conservazione che ha messo in evidenza svariati punti con notevoli screpolature e forti cadute di colore, oltre che rifacimenti in specifiche parti circoscritte. Il restauro è stato condotto con la supervisione scientifica della Soprintendenza competente. L'intervento, eseguito da Marina Furci (con la partecipazione ai lavori di Patrizia Niceforo, Sabrina Sottile e Gerardo Russo), ha compreso la pulitura ed il consolidamento della superficie pittorica, dei trattamenti fungicidi sul retro della tela, la sua foderatura e la sostituzione del telaio. Inoltre, sono state stuccate delle lacune presenti e reintegrate con tecnica riconoscibile.

2.1 L'iconografia

Sul racconto della morte e dell'assunzione della Vergine⁴⁹, dette *Transitus* (trapasso) o *Dormitio* (riposo) *Mariae Virginis*, esiste una copiosissima letteratura apocrifa, costituita da opere in greco, latino, siriano, arabo, dialetti copti, etiopico, gaelico e slavo. I testi conosciuti hanno avuto un antecedente primitivo

⁴⁷ Renzo Mancini, *Viaggiare...*, op. cit., p. 112

⁴⁸ Per le notizie sul restauro effettuato dal 13 gennaio al 17 aprile 2012: Terenzio Flamini, *Poggio Cinolfo. Cronaca del restauro del grande quadro raffigurante l'Assunzione di Maria Vergine*, in «il foglio di Lumen», miscellanea 33, Agosto 2012, pp. 34-35

⁴⁹ Per le fonti e le notizie storiche sul racconto dell'Assunzione della Vergine: Albano Butler, Gian-Francesco Godescard, *Vite dei padri, dei martiri e degli altri principali santi tratte dagli atti originali e da' più autentici monumenti con note storiche e critiche opera dall'originale inglese dell'ab. Albano Butler recata liberamente in Francese dall'ab. Gian-Francesco Godescard e dal Francese giusta l'ultima edizione de Versailles 1818 a 1820 fedelmente volgarizzata ed arricchita di alcune aggiunte*, Tomo XI., presso Giuseppe Battaglia Tip. Edit., Venezia 1824, pp. 220-233. Bartolomeo Catena, a cura di, *La Sacra Bibbia di Vence giusta la quinta edizione del signor Drach con atlante e carte iconografiche corredata di nuove illustrazioni ermeneutiche e scientifiche per cura del prof. Bartolomeo Catena dottore bibliotecario dell'Ambrosiana. Dissertazioni*, vol. VI., presso Ant. Fort. Stella e figli, Milano 1834, pp. 646-675. Jaroslav Pelikan, *Mary Through the Centuries-Her Place in the History of Culture*, Yale University Press, New Haven and London 1996, trad. di Nerina Rodinò, *Maria nei secoli*, Città Nuova Editrice, Roma 1999, pp. 234-235. Stefano De Fiores, Luigi Gambero, a cura di, *Testi mariani del secondo millennio*, vol. 6. Autori moderni dell'Occidente (secc. XVIII-XIX), Città Nuova Editrice, Roma 2005, pp. 156-158. Angela Cerinotti, a cura di, *Vangeli apocrifi*, Giunti Editore, Milano 2006, p. 171

anteriore al IV secolo⁵⁰. Il racconto presenta, nelle diverse fonti, degli elementi ricorrenti, quali la morte naturale di Maria, la presenza miracolosa di tutti gli Apostoli al suo capezzale e l'ostilità degli Ebrei. La morte della Vergine è collocata variabilmente ad Efeso oppure a Gerusalemme, dove alcuni scrittori affermano che vi si trovava la sua tomba scavata in una rupe del Getsemani.

Nel testo attribuito a Giuseppe di Arimatea e pertanto definito *dello Pseudo-Giuseppe di Arimatea*⁵¹, nel paragrafo XI si racconta: «Giunta la domenica, all'ora terza, come lo Spirito Santo era disceso sopra gli apostoli su una nube, anche Cristo discese con una schiera di angeli a prelevare l'anima della sua diletta madre. E tanti furono lo splendore della luce e la soavità del profumo, mentre gli angeli cantavano il *Cantico dei Cantici* al punto in cui il Signore dice: "Come un giglio tra i cardi, tale è la mia amata tra le fanciulle" che tutti gli astanti caddero faccia a terra come caddero gli apostoli quando alla loro presenza Cristo si trasfigurò al monte Tabor e per un'ora e mezzo nessuno poté rialzarsi.»⁵².

I Cristiani, da quando furono liberi di professare pubblicamente la loro religione, eressero spesso chiese sotto l'invocazione della Vergine, alla quale ricorrere per la sua potentissima mediazione. La sua assunzione rappresenta la più grande festa celebrata dalla Chiesa in onore della Madonna perché si configura come il compimento di tutti i misteri della sua vita, l'inizio della sua vera gloria e l'incoronazione di tutte le sue virtù che separatamente sono venerate nelle altre feste.

Nel XVIII secolo l'assunzione corporea della Vergine non è riconosciuta come dogma della Chiesa cattolica, pur avendo una solida base nella letteratura ecclesiastica precedente ed essendo da lungo tempo sostenuta dai fedeli e dai teologi.

Infatti, Andrea di Creta⁵³ e San Gregorio da Tours⁵⁴ attestano che in Occidente nel VI secolo e in Oriente nel VII secolo era seguita la pia tradizione secondo la quale la Vergine risuscitò immediatamente dopo la morte e che, per speciale privilegio, il suo corpo, riunito all'anima, era stato accolto in Cielo.

⁵⁰ Cit. in Angela Cerinotti, a cura di, *Vangeli apocrifi...*, op. cit., p. 171

⁵¹ *Vangelo dello Pseudo-Giuseppe di Arimatea*, Vangelo apocrifo ricostruito su manoscritti latini della Biblioteca Vaticana e della Biblioteca Ambrosiana, dopo il VI secolo, in Angela Cerinotti, a cura di, *Vangeli apocrifi...*, op. cit., pp. 172-180

⁵² *Vangelo dello Pseudo-Giuseppe di Arimatea*, Vangelo apocrifo ricostruito su manoscritti latini della Biblioteca Vaticana e della Biblioteca Ambrosiana, dopo il VI secolo, in Angela Cerinotti, a cura di, *Vangeli apocrifi...*, op. cit., p. 180

⁵³ *Or. 2. de laudibus assumptae Virg.* p. 132. Vedi pure s. Germano, patriarca di Costantinopoli, *Or. I de dormit. Deiparae, etc.*, cit. in Albano Butler, Gian-Francesco Godescard, *Vite dei padri...*, op. cit., p. 221, nota 1

⁵⁴ *Lib. 4 de Glor. Martyr. c. 4* Vedi anche Ildelfonso, *serm. 6 de Assumpt.* l'antico Messale gallicano o gotico, pubblicato da Tomasi e Mabillon, il cardinal Lambertini, poi papa Benedetto XIV, *Comment. de D. N. J. Christi, mastisque ejus Festis, part. 2, c. 112, p. 100*, cit. in Albano Butler, Gian-Francesco Godescard, *Vite dei padri...*, op. cit., p. 221, nota 2

In un sermone sull'Assunzione della Vergine attribuito a Sant'Ildefonso di Toledo (607-667)⁵⁵, amico di San Gregorio Magno, si dice che la convinzione che la Vergine sia risuscitata è di buon grado abbracciata da molti fedeli⁵⁶.

Beda⁵⁷ e Adamman⁵⁸, monaco irlandese che ha visitato la Palestina intorno alla fine del VII secolo, collocano la tomba di Maria a Gerusalemme, presso la valle di Josaphat. San Villibaldo, vescovo di Aischtat, intorno all'anno 740, narra⁵⁹ che, durante il suo viaggio in Terra Santa, presso Gerusalemme, giunto alla valle di Josaphat, ai piedi del monte degli Olivi, vi scorse la tomba della beata Vergine, pur accennando a dei dubbi sulla vicenda, trattandosi di un racconto apocrifo. In un'altra *Vita* dello stesso San Villibaldo⁶⁰ si riferisce che la tomba della Vergine non è il posto in cui si custodivano i resti ma il monumento per conservarne la memoria.

Verso il periodo in cui viene realizzata la tela rappresentante l'*Assunzione della Vergine* di Poggio Cinolfo⁶¹, lo scrittore ascetico gesuita Giovanni Croiset (Marsiglia, 1656-Avignone, 1738)⁶², studiando gli scritti dei Padri della Chiesa, afferma che questi non dubitano che Dio abbia lasciato ancora per parecchi anni sulla terra la Vergine dopo l'Ascensione di Cristo, per la semplice ragione che ella era la Madre della Chiesa nascente e la più dolce consolazione dei discepoli e degli apostoli, ai quali Gesù Cristo aveva promesso che non li avrebbe lasciati orfani. Fu una dolce consolazione e un grande motivo di gioia per la Madre di Dio vedere il numero prodigioso di miracoli che gli Apostoli e i discepoli operavano tutti i giorni nel nome di Gesù Cristo, e notare la rapidità con cui il regno del Figlio (la Chiesa) si diffondeva in tutto il mondo. Tuttavia questa medesima gioia non mancava di mescolarsi ad una certa amarezza, osservando il furore con cui le potenze del Mondo si scatenavano contro i discepoli di Gesù: Giudei e Pagani cospiravano per soffocare la Chiesa nascente nella sua culla. Tuttavia, la Madonna sapeva che tutte le potenze della terra e dell'inferno non avrebbero mai prevalso contro questa Chiesa e che il sangue dei martiri doveva essere come una

⁵⁵ Yvonne Lange, Richard E. Ahlborn, *Mission San Xavier del Bac: a guide to its iconography*, The University of Arizona Press, Tucson 2004, pp. 80-81

⁵⁶ *Ildefons. Tolet. serm. 6 de Assunt.* cit. in Bartolomeo Catena, a cura di, *La Sacra Bibbia...*, op. cit., p. 657, nota 1

⁵⁷ *De locis sanctis*, p. 502, cit. in Albano Butler, Gian-Francesco Godescard, *Vite dei padri...*, op. cit., p. 219, nota a

⁵⁸ *Itiner. ap. Mabil. sec. 3 Ben. part. 2, lib. I, c. 9*, cit. in Albano Butler, Gian-Francesco Godescard, *Vite dei padri...*, op. cit., p. 219, nota a

⁵⁹ *Villibald. Odoepor. apud Canis*, c. 2. Edit. Basnag. p. 102.103. 120, cit. Bartolomeo Catena, a cura di, *La Sacra Bibbia...*, op. cit., p. 656, nota 1

⁶⁰ *Ibid.* p. 112, cit. in p. 656, nota 2

⁶¹ La datazione è formulata in questo studio. Vedi § 2.2 della presente pubblicazione

⁶² Per le notizie su Giovanni Croiset: Stefano De Fiore, Luigi Gambero, a cura di, *Testi mariani...*, op. cit., p. 151

specie di seme dei Cristiani. Tutti i fedeli ricorrevano alla Vergine nelle loro necessità spirituali e nessuno dubita che gli Apostoli la consultassero spesso e approfittassero dei suoi lumi soprannaturali⁶³.

La fede nell'assunzione corporea della Vergine Maria, sarà promulgata da Pio XII come dogma della Chiesa cattolica, con la proclamazione solenne dell'assunzione corporea della Vergine, il 1° novembre 1950 con la bolla papale *Munificentissimus Deus*.

Con la Controriforma il soggetto dell'Assunzione della Vergine ha trovato spazio nella rappresentazione artistica, con l'aggiunta di elementi nuovi alle formule iconografiche delle *Dormitiones* (il sonno di Maria prima della Resurrezione), giungendo ad una narrazione più complessa in cui è lasciato spazio prevalentemente alla trionfale e scenografica salita al Cielo della Madonna⁶⁴.

Nella tela raffigurante *l'Assunzione della Vergine*, posta dietro l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Assunta a Poggio Cinolfo, la Madonna è raffigurata al centro del dipinto, nella parte superiore, con indosso una veste rossa, un mantello blu, un drappo dorato sulle spalle ed un tessuto bianco che le copre il capo. È rappresentata nell'atto di salire al Cielo, con le braccia aperte e lo sguardo rivolto verso l'alto. Il suo capo è cinto da una luce chiara che si emana sullo sfondo. La Madonna, dai fianchi in su, è posta in corrispondenza di un'atmosfera aurea, in cui si dissolvono i contorni e le forme degli angeli musicisti, rappresentati come giovani biondi e ricci, disposti a semicerchio intorno alla Vergine, come in un consesso, ai quali si aggiungono altri angioletti, nell'estremità superiore della tela, rappresentati come testine alate di bimbi. Questi ultimi, ad eccezione dei due in alto a destra, sono appena percepibili, nella luce intensa.

La Madonna, su delle nuvole, è sostenuta e spinta nella sua ascensione da alcuni angeli: uno sullo sfondo a sinistra, alle spalle della Vergine, con fattezze di bimbo, ed altri dalle sembianze di giovani (due ai lati, all'altezza delle gambe della Vergine, ed uno in basso a destra).

Nella zona inferiore della tela è rappresentato, al centro in lontananza, un paesaggio montuoso identificabile con quello di Poggio Cinolfo. A sinistra in basso emerge dall'ombra il sarcofago marmoreo su zoccolo, cosparso di petali di fiori. Sopra di esso, su delle nubi scure, due angioletti dalla fattezze di bimbi ignudi (uno biondo ed uno moro) celebrano Maria: il primo ha nelle mani dei mazzetti di rose, il secondo affianca l'altro mentre osserva l'Ascensione della Vergine.

⁶³ Cfr. Stefano De Fiores, Luigi Gambero, a cura di, *Testi mariani...*, op. cit., pp. 156-158

⁶⁴ Cfr. Luca Bellocchi, *L'evoluzione del tema iconografico della dormitio virginis in ambito italiano*, in «Annales», Series Historia et sociologia, a. 22, 1 (2012), pp. 65-76, in particolare pp. 66 e 73

A destra, accanto al sarcofago, emerge in piena luce un angelo dalle fattezze di giovane (con veste bianca, mantello dorato e fascia blu) che porge verso la Madonna una corona di rose con la propria mano destra, volgendo lo sguardo in basso, in direzione del fruitore, richiamandone l'attenzione con un gesto dell'altra mano. Si tratta di una *deesis* (intercessione), in quanto l'angelo invita l'osservatore coinvolgendolo personalmente nella scena.

L'*Assunzione della Vergine* di Poggio Cinolfo risulta quindi caratterizzata da una iconografia semplice ed essenziale, in parte ispirata ai racconti apocrifi, al tempo tradizionalmente accettati dai fedeli e dalla Chiesa, ed in parte adattata alle esigenze specifiche del luogo e della committenza.

La presenza degli angeli musicisti intorno alle Vergine, immersi nella luce, richiama il racconto *dello Pseudo-Giuseppe di Arimatea*⁶⁵ il quale, nel paragrafo XI, nel racconto della discesa di Cristo per prelevare l'anima della madre narra: «tanti furono lo splendore della luce e la soavità del profumo, mentre gli angeli cantavano il *Cantico dei Cantici*»⁶⁶. La scena è completata dalla presenza di fiori sorretti da angeli e petali sparpagliati sul sepolcro della Vergine, riferimento al profumo che dovrebbero sprigionare, rendendo visivamente una presenza eterea non raffigurabile in altro modo. La presenza degli Apostoli nella tela raffigurante l'*Assunzione della Vergine* di Poggio Cinolfo è omessa, essendo incentrata sulla dimensione celeste dell'evento giustapposta a quella contingente dell'epoca di realizzazione del dipinto. Il sepolcro, rappresentato di scorcio, tra le nubi, è posto in una posizione terrena, anche grazie all'orizzonte montuoso che in prospettiva si colloca al di sopra del sarcofago, ed alla presenza dell'angelo a destra in basso che si rivolge direttamente ai fedeli. L'*Assunzione della Vergine* di Poggio Cinolfo è concepita per essere vissuta dall'osservatore come una rappresentazione teatrale nella quale il sarcofago, raffigurato di scorcio, è definito in modo solido e misurabile con una prospettiva con più punti di fuga, dimostrando uno stretto rapporto con lo sviluppo delle teorie scientifiche applicate nella composizione della scena teatrale⁶⁷ che tengono conto delle leggi della verità dell'illusione ottica e del punto di vista ideale dell'osservatore. Quindi, il dipinto di Poggio Cinolfo è costruito sfruttando le tecniche di scenografia teatrale, in consonanza con le nuove scenografie urbane composte all'inizio del XVIII secolo a Roma, ben

⁶⁵ *Vangelo dello Pseudo-Giuseppe di Arimatea*, Vangelo apocrifo ricostruito su manoscritti latini della Biblioteca Vaticana e della Biblioteca Ambrosiana, dopo il VI secolo, in Angela Cerinotti, a cura di, *Vangeli apocrifi...*, op. cit., Giunti Editore, Milano 2006, pp. 172-180

⁶⁶ Ibid., p. 180

⁶⁷ Per le notizie sulla prospettiva teatrale: Cfr. Francesco Taccani, *Della prospettiva e sua applicazione alle scene teatrali con appendici riguardanti la costruzione di alcuni nuovi strumenti da disegno e di varie figure geometriche*, per Paolo Emilio Giusti fonditore-tipografo, Milano 1825

distinte dalle preesistenze della città, come la costruzione del Porto di Ripetta⁶⁸, avviata nel 1703, e la Scalinata di Trinità dei Monti, terminata nel 1725.

L'*Assunzione della Vergine* di Poggio Cinolfo, caratterizzata da una particolare forza ascensionale, è concepita per coinvolgere il fruitore nell'evento rappresentato. L'osservatore può identificarsi come spettatore terreno dell'ascensione, al pari degli Apostoli rappresentati in altri dipinti raffiguranti l'Ascensione di Maria. Il soggetto rappresentato, inoltre, nel dipinto di Poggio Cinolfo appare strettamente connesso alle tragiche circostanze che hanno determinato la ricostruzione della chiesa, ovvero il terremoto che ha colpito il paese, provocando morte e distruzione. Il sepolcro della Vergine, avvolto dalle tenebre della morte, richiama tutte le tombe sulla Terra (quindi anche quelle di Poggio Cinolfo) e l'Assunzione di Maria si configura come una prefigurazione della resurrezione dei corpi dopo il Giudizio Universale. Infatti, non a caso, la valle di Josaphat (in cui Beda⁶⁹, Adamman⁷⁰ e San Villibaldo⁷¹ collocano la tomba della Vergine) è anche il luogo del Giudizio Universale, dove, secondo il profeta Ioel (Gioele III, 2), radunate «tutte le nazioni»⁷², saranno fatte scendere. Inoltre, il sepolcro della Vergine nel dipinto di Poggio Cinolfo, essendo rappresentato per una visione dal basso, non è visibile al suo interno e, avendo una bordatura sporgente, può sembrare illusionisticamente ancora chiuso. Tale illusione ottica permette una doppia chiave di lettura del sarcofago: con ampia bordatura superiore, aperto e vuoto perché precedentemente contenente il corpo di Maria prima dell'ascensione; senza bordatura superiore, chiuso da coperchio come i sepolcri ancora occupati dai corpi umani in attesa della resurrezione dei corpi. Infine, la presenza all'orizzonte, in lontananza, di rilievi montuosi in cui è riconoscibile il paesaggio di Poggio Cinolfo, rende attuale e vicina la scena rappresentata, perché collocata in un ambiente pienamente riconoscibile e identificabile.

La figura chiave della Madonna, quale intermediaria e avvocata dell'Umanità, ribadisce il ruolo fondamentale della Chiesa quale punto di riferimento per gli esseri umani, in quanto Maria rappresenta il principale elemento connettivo della prima comunità di Cristiani dopo la Resurrezione di Cristo. La morte terrena del presente è quindi solo un passaggio, in attesa della resurrezione della carne. Nel

⁶⁸ Per le notizie sul Porto di Ripetta e sulla Scalinata della Trinità dei Monti: Gianfranco Spagnesi, *Roma...*, *op. cit.*, pp. 157-161

⁶⁹ *De locis sanctis*, p. 502, cit. in Albano Butler, Gian-Francesco Godescard, *Vite dei padri...*, *op. cit.*, p. 219, nota a

⁷⁰ *Itiner. ap. Mabil. sec. 3 Ben. part. 2, lib. I, c. 9*, cit. in Albano Butler, Gian-Francesco Godescard, *Vite dei padri...*, *op. cit.*, p. 219, nota a

⁷¹ *Villibald. Odoepor. apud Canis*, c. 2. Edit. Basnag. p. 102.103. 120, cit. in Bartolomeo Catenana, a cura di, *La Sacra Bibbia...*, *op. cit.*, p. 656, nota 1

⁷² *La Sacra Bibbia, che contiene il Vecchio e il Nuovo Testamento tradotto in lingua italiana da Giovanni Diodati*, s.e., s.l. 1835, p. 771

frattempo l'Umanità è invitata a trovare un punto di riferimento sempre valido nella Chiesa.

Una nota di raffinatezza delle vesti è costituita, nell'*Assunzione della Vergine* di Poggio Cinolfo, dalla presenza di elementi decorativi di oreficeria, indossati da alcuni soggetti raffigurati nel dipinto. Infatti, l'angelo in primo piano in basso a destra che porge la corona di rose verso la Vergine, indossa un vestito guarnito, sulla propria spalla sinistra, da una vistosa spilla con inserti in pietra, con funzione decorativa e di raccordo del tessuto. Lo stesso angelo, inoltre, indossa una piccola spilla dorata, dalla forma tonda schiacciata (a mo' di bottone), posta in cima ad uno spacco della veste. Stessa tipologia di spilla è riscontrabile come raccordo della veste dell'angelo che, a sinistra, sostiene le nubi su cui è sospinta Maria. Infine, anche l'angelo musicista alla destra della Vergine, raffigurato all'estremità sinistra della tela, indossa, sulla propria spalla destra, una spilla ovoidale di raccordo del tessuto di dimensioni maggiori rispetto alla precedente.

Le spille raffigurate nell'*Assunzione della Vergine* di Poggio Cinolfo, dalle forme semplici, denotano la ricerca di una armonia equilibrata ispirata al mondo antico, trasfigurato il senso ideale, visto con gli occhi ed il gusto decorativo del XVIII secolo.

2.2 Lo stile

La tela raffigurante l'*Assunzione della Vergine* della chiesa di Santa Maria Assunta a Poggio Cinolfo è idealmente divisibile in due parti: una superiore dai colori brillanti, corrispondente al corpo di Maria (dai fianchi in su), alle ali di angeli in semicerchio che la circondano ed alla luce che la avvolge; la restante parte inferiore, contraddistinta da una intonazione grigia, corrispondente alle gambe di Maria, al paese sullo sfondo ed al sarcofago. La Madonna si configura quale fulcro di un movimento rotatorio, imposto all'intera opera, a partire dalle braccia e dalle gambe della Vergine, sottolineato dagli angeli ad ella sottostanti. Tutte le figure angeliche sono disposte in modo da enfatizzare ed ampliare i gesti Maria. Infatti le ali di angeli alle sue spalle sembrano richiamare, morfologicamente, il gesto delle braccia della Vergine. Gli angeli che sostengono le nubi su cui si erge la Madonna, sono disposti secondo la posizione delle sue gambe, essendo presente un solo angelo dal lato della gamba avanzata di Maria e due dall'altro. Uno di questi ultimi, l'angelo rappresentato più in basso sulla destra, con le sue gambe, l'una flessa e l'altra distesa, idealmente conduce lo sguardo del fruitore verso l'angelo dalle sembianze di giovane, in basso a destra (che porge la corona di rose verso la Vergine) e in direzione degli angioletti rappresentati come bimbi ignudi alati sulla sinistra, sulle nuvole poste sopra il sarcofago, nella parte inferiore della tela.

I colori giocano un ruolo fondamentale nel dipinto, definendo la gerarchia dei soggetti e rafforzando le divisioni compiute nell'opera anche attraverso i volumi.

La dimensione umana nella tela è quindi definita da una colorazione molto scura. Infatti, l'orizzonte terrestre, nella parte inferiore del dipinto, è appena individuabile nell'oscurità. Gli angeli che sospingono le nuvole su cui si erge la Vergine, sono caratterizzati da incarnati porcellanati ed indossano vesti di colori chiari che non emergono cromaticamente rispetto alla colorazione della loro pelle. Gli angioletti sulle nuvole poste sopra il sarcofago sono i più coloriti. L'angelo che reca in mano la corona di rose, in basso a destra, ha un incarnato più scuro rispetto agli angeli raffigurati intorno alla Vergine e, anche grazie alla fascia blu che lo cinge, assume un certo stacco cromatico, assumendo un ruolo chiave di intermediazione con il fedele. La Madonna, con la sua veste di colore caldo intenso, è la figura caratterizzata da maggior risalto cromatico.

Dal punto di vista compositivo, la Madonna raffigurata nella tela dell'*Assunzione della Vergine* della chiesa di Santa Maria Assunta di Poggio Cinolfo, richiama il medesimo soggetto rappresentato da Guido Reni del 1642 nell'*Assunzione della Vergine* dipinta su seta, conservata nella Düsseldorf Gallery di München (Monaco), realizzata per l'altare maggiore della Chiesa della Confraternita di Santa Maria degli Angioli a Modena⁷³.

Nel 2003 Mancini riferisce che la tela dell'*Assunzione della Vergine* di Poggio Cinolfo mostra l'influenza della scuola romana e la conoscenza dell'arte barocca e l'attribuisce al XVIII secolo⁷⁴.

Flamini nel 2007 afferma che la grande pala di Poggio Cinolfo non presenta data, né si è riusciti a trovare il nome dell'artista a cui a suo tempo fu commissionata, ed osserva alcune corrispondenze con *La Vergine Assunta e San Sebastiano* della chiesa di San Luca e Martina a Roma, attribuita a Sebastiano Conca (Gaeta, 1679-Napoli, 1764), pur segnalando che per il momento è azzardato attribuire una paternità alla tela⁷⁵.

Nel 2012 Flamini ribadisce che non si conosce l'autore del dipinto ed afferma che l'opera risulta essere composta da una o più mani ma sempre di alto livello artistico⁷⁶.

Dal punto di vista stilistico l'*Assunzione della Vergine* della chiesa di Santa Maria Assunta a Poggio Cinolfo è caratterizzata da elementi riconducibili a più

⁷³ Cfr. Figura: in *The Pinakothek Museums in the Kunstareal Munch*, Collections > Database > Guido Reni > The Assumption of the Virgin, © Bayerische Staatsgemäldesammlungen, alla pagina: <http://www.pinakothek.de/en/guido-reni/assumption-virgin>

⁷⁴ Renzo Mancini, *Viaggiare...*, op. cit., p. 112

⁷⁵ Terenzio Flamini, *L'Assunta a Poggio Cinolfo, l'Assunta e San Sebastiano a Roma. Singolari coincidenze, richiami e raffronti*, in «il foglio di Lumen», miscellanea 19, Dicembre 2007, pp. 45-46

⁷⁶ Terenzio Flamini, *Poggio Cinolfo. Cronaca del restauro del grande quadro raffigurante l'Assunzione di Maria Vergine*, in «il foglio di Lumen», miscellanea 33, Agosto 2012, pp. 34-35, p. 34

mani, ben coordinate nell'intera composizione. Il dipinto è attribuibile ad Agostino Masucci, Giuseppe Bottani e Stefano Pozzi, ciascuno dei quali lascia tracce caratteristiche del proprio stile su specifiche parti.

L'impostazione generale dell'opera, incentrata sulla figura della Vergine derivata da Guido Reni, è attribuibile ad Agostino Masucci.

La Vergine di Poggio Cinolfo (Tavola 2), per quanto riguarda la posa, richiama la Santa Barbara dipinta da Agostino Masucci nel *Martirio di Santa Barbara* (Tavola 3) del 1724, avente le gambe speculari a quelle di Maria nella tela di Poggio Cinolfo. La Madonna dell'*Assunzione della Vergine* di Poggio Cinolfo (Tavola 2), rappresentata con il capo cinto da un tessuto dorato che le cade trasversalmente sul petto alla sua sinistra, ricorda le medesime soluzioni adottate da Agostino Masucci nell'ovale raffigurante l'*Adorazione dei Magi* (Tavola 4) della chiesa di Santa Maria in Via Lata a Roma, realizzato tra il 1721 ed il 1724.

La posa della Madonna di Poggio Cinolfo richiama inoltre la tipologia dell'Assunta realizzata ripetutamente da Giuseppe Bottani, riscontrabile nel dipinto raffigurante *L'Assunta con San Gregorio Magno e Santa Silvia* nella chiesa di San Gregorio Magno a San Gregorio da Sassola, vicino Tivoli (Tavola 5), in cui sono riprese, con lievi varianti, dal dipinto di Poggio Cinolfo sia la posa della Madonna che quella della figura in basso a destra. Analoga posa è individuabile anche nella Vergine dell'*Assunzione di Maria Vergine* (olio su tela cm 420 x 340) della cattedrale di Pontremoli⁷⁷ di Giuseppe Bottani. Mentre gli angeli in contatto con la nube sorreggente Maria nella tela di Poggio Cinolfo svolgono un ruolo attivo fisicamente nell'elevazione della Madonna, nel dipinto di Pontremoli alcuni sono a mani giunte ed accompagnano l'Assunta con minor impiego fisico di energie. Nel dipinto di Pontremoli, nella parte inferiore della tela, è rappresentato il sepolcro vuoto circondato dagli Apostoli, costituendosi una netta separazione tra Mondo terreno (nella parte inferiore del dipinto) e celeste (nella superiore). Nell'*Assunzione di Maria Vergine* di Poggio Cinolfo la dimensione terrena è incarnata direttamente dal fruitore coinvolto dall'angelo in basso a destra in primo piano. L'impostazione della Madonna di Poggio Cinolfo è richiamata, con minore evidenza, anche da Stefano Pozzi nell'*Assunta* della chiesa di Santa Maria Assunta di Roccantica⁷⁸, risalente al 1743 (dove la Vergine si erge su nuvole sospinte da due angeli), e nell'*Assunzione di Maria* della Sala

⁷⁷ Cfr. Figura: in Chiara Tellini Perina, a cura di, *Giuseppe Bottani (Cremona 1717-Mantova 1784)*, contributi di Gianluigi Arcari, Maria Cecilia Silvestri, Banca Agricola Mantovana, Franco Maria Ricci, Milano 2000, pp. 21, 81

⁷⁸ Cfr. Figura: in Geneviève Michel, Amalia Pacia, Stefano Susinno, *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, vol. IV, Edizioni Bolis, Bergamo 1996, p. 172. Per le notizie sull'*Assunta* della chiesa di Santa Maria Assunta di Roccantica di Stefano Pozzi: Geneviève Michel, Amalia Pacia, Stefano Susinno, *I pittori bergamaschi...*, op. cit., p. 129, n. 15

Bandiera e degli Uditori di Rota del Palazzo del Quirinale a Roma⁷⁹, realizzata nel 1767 per essere posta sopra l'altare dello Spirito Santo nella cappellina al pianoterreno dello stesso palazzo. Sia Bottani che Pozzi realizzano comunque delle opere con minor forza ascensionale rispetto alla tela dell'*Assunzione della Vergine* di Poggio Cinolfo, rappresentando entrambi la Madonna in una posizione più assisa.

La Madonna raffigurata nell'*Assunzione della Vergine* di Poggio Cinolfo, pur ricordando i volti dipinti da Giuseppe Bottani, ha il viso contraddistinto da una forma più affusolata e aggraziata. Bottani realizza volti femminili caratterizzati da una mascella più prominente. La Madonna dell'*Assunzione della Vergine* di Poggio Cinolfo è quindi attribuibile ad Agostino Masucci, mostrando affinità stilistiche, per ciò che concerne le caratteristiche fisiognomiche e le vesti, con lo stesso soggetto rappresentato dall'artista nell'*Annunciazione* nella chiesa di Santa Maria Lata a Roma (Tavola 6). Sono inoltre ravvisabili notevoli affinità, per ciò che concerne la resa del volto e la posa dell'Assunta di Poggio Cinolfo e la Sant'Anna raffigurata nell'*Educazione della Vergine* (Tavola 7) del 1757, datata e firmata da Agostino Masucci, conservata a Roma nella chiesa del SS. Nome di Maria⁸⁰.

Sono inoltre riconducibili ad Agostino Masucci i due angeli della tela rappresentante l'*Assunzione della Vergine* di Poggio Cinolfo, raffigurati di profilo, sorreggenti la nuvola su cui si eleva la Madonna (Tavole 8-9), che presentano particolari affinità stilistiche con alcuni soggetti realizzati dallo stesso artista nella sacrestia della chiesa di San Francesco di Paola a Roma, come i due giovani inservienti, l'uno a destra e l'altro a sinistra di San Francesco di Paola, nella lunetta del *Miracolo dei pesci* (Tavola 10) e la regina nella lunetta raffigurante *Luigia di Savoia presenta a San Francesco da Paola il figlio avuto per sua intercessione* (Tavola 11). I ricci biondi, tracciati con rapide pennellate da Agostino Masucci nella tela di Poggio Cinolfo, risultano resi dall'artista in modo diverso rispetto all'*Annunciazione* di Santa Maria in Via Lata (Tavola 6), dove il Maestro predilige raffigurare angeli dai ricci più minuti e scuri, delineati con piccoli tratti.

Nell'*Assunzione della Vergine* di Poggio Cinolfo, l'angelo in primo piano in basso alla destra del fruitore (Tavola 12), quello sotto il braccio sinistro della Vergine e gli angeli in secondo piano alla sinistra della Madonna (Tavola 2) sono riconducibili a Giuseppe Bottani. L'angelo in primo piano in basso a destra

⁷⁹ Cfr. Figura: in Geneviève Michel, Amalia Pacia, Stefano Susinno, *I pittori bergamaschi...*, *op. cit.*, p. 113. Per le notizie sull'*Assunzione di Maria* della Sala Bandiera e degli Uditori di Rota del Palazzo del Quirinale a Roma di Stefano Pozzi: Geneviève Michel, Amalia Pacia, Stefano Susinno, *I pittori bergamaschi...*, *op. cit.*, p. 142, n. 36

⁸⁰ Per le notizie sulla chiesa del SS. Nome di Maria a Roma: A. Martini, M. L. Casanova, *SS. Nome di Maria*, Edizioni «Roma», Roma 1962

mostra un gioiello sulla spalla che ricorda, per forma e decorazione, la fibbia centrale della fascia che cinge alla vita Latona nel dipinto raffigurante *Latona trasforma i pastori della Licia in rane* di una collezione privata di Londra, riferito a Stefano Pozzi⁸¹. Lo stesso angelo della tela di Poggio Cinolfo presenta affinità stilistiche, per la resa fisiognomica, con Gesù (raffigurato nella *Sacra Famiglia*⁸² di Giuseppe Bottani, olio su tela cm 350 x 196, realizzata nel 1742, conservata presso il Collegio Leoniano) e la Vergine del dipinto raffigurante *Sant'Anna, San Gioacchino e Maria* dello stesso artista, olio su tela di cm 400 x 200 circa, conservato a Roma presso la chiesa di Sant'Andrea delle Fratte.

Inoltre, la posa dell'angelo in primo piano in basso a destra della tela dell'*Assunzione della Vergine* di Poggio Cinolfo (Tavola 12), presenta affinità stilistiche, per ciò che concerne la posa, con altri soggetti raffigurati da Giuseppe Bottani, quali il San Lorenzo (nell'olio su tela dell'*Immacolata Concezione con san Lorenzo e san Simplicio papa*⁸³, cm 300 x 200, conservato a Tivoli presso Palazzo San Bernardino) e ancor di più con la Santa Silvia (Tavola 13) del dipinto raffigurante *L'Assunta con San Gregorio Magno e Santa Silvia*⁸⁴, olio su tela, cm 184 x 109, della chiesa di San Gregorio Magno a San Gregorio di Sassola, vicino Tivoli, in provincia di Roma.

Nella tela dell'*Assunzione della Vergine* di Poggio Cinolfo, la testina alata in alto a destra e l'angelo ad essa sottostante, accanto alla mano sinistra di Maria, entrambi di tre quarti (Tavola 14), mostrano stringenti affinità stilistiche con i medesimi soggetti riscontrabili nel dipinto raffigurante *L'Assunta con San Gregorio Magno e Santa Silvia* nella chiesa di San Gregorio Magno a San Gregorio da Sassola (Tavola 15) e con il puttino a sinistra, accanto a Venere, nella *Nascita di Venere*⁸⁵, olio su tela, cm 170 x 125, facente parte della Collezione Banca Agricola Mantovana di Mantova.

Sono invece attribuibili a Stefano Pozzi gli angioletti con le fattezze di bimbi (Tavola 16), collocati sulle nuvole sopra il sarcofago, in primo piano a sinistra

⁸¹ Cfr. Figura: in Geneviève Michel, Amalia Pacia, Stefano Susinno, *I pittori bergamaschi...*, op. cit., p. 79

⁸² Per le notizie sulla *Sacra Famiglia* di Giuseppe Bottani: Chiara Tellini Perina, a cura di, *Giuseppe Bottani (Cremona 1717-Mantova 1784)...*, op. cit., p. 72, n. 1

⁸³ Per le notizie sull'*Immacolata Concezione con san Lorenzo e san Simplicio papa* di Giuseppe Bottani: Chiara Tellini Perina, a cura di, *Giuseppe Bottani (Cremona 1717-Mantova 1784)...*, op. cit., pp. 72-73, n. 2

⁸⁴ Per le notizie su *L'Assunta con san Gregorio Magno e santa Silvia* di Giuseppe Bottani: Chiara Tellini Perina, a cura di, *Giuseppe Bottani (Cremona 1717-Mantova 1784)...*, op. cit., pp. 74-75, n. 3

⁸⁵ Cfr. Figura: in Chiara Tellini Perina, *Forma e norma in Giuseppe Bottani*, in Chiara Tellini Perina, a cura di, *Giuseppe Bottani (Cremona 1717-Mantova 1784)...*, op. cit., pp. 9-69, p. 59. Per le notizie su *Nascita di Venere* di Giuseppe Bottani: Chiara Tellini Perina, a cura di, *Giuseppe Bottani (Cremona 1717-Mantova 1784)...*, op. cit., p. 111, n. 54

nella tela di Poggio Cinolfo, caratterizzati da elementi distintivi dello stile dell'artista, formati sulla tipologia realizzata da Pozzi nel Palazzo Colonna ai Santi Apostoli nella Galleriola dei Paesi (detta Sala gialla nel percorso di visita della Galleria Colonna) (Tavola 17). Sono attribuibili a Stefano Pozzi anche le figure angeliche, dell'*Assunzione della Vergine* di Poggio Cinolfo, raffigurate in secondo piano in alto, dissolti dalla luce, alla destra della Madonna, aventi affinità stilistiche con i medesimi soggetti raffigurati dall'artista nella chiesa di Sant'Apollinare a Roma, nella *Gloria di Sant'Apollinare* (in particolare con l'angelo in alto a sinistra sorreggente il drappo rosato)⁸⁶. È inoltre ravvisabile il medesimo linguaggio pittorico nella definizione dei volti dei bambini paffuti rappresentati in *Latona trasforma i pastori della Licia in rane* in una collezione privata di Londra⁸⁷.

L'intonazione generale dell'*Assunzione della Vergine* di Poggio Cinolfo, abbastanza fredda per ciò che concerne gli incarnati e le vesti (esclusa quella dell'Assunta che appare incandescente), sono una nota caratteristica delle produzioni di Agostino Masucci intorno al 1724, epoca in cui realizza l'ovale raffigurante l'*Adorazione dei Magi* (Tavola 4) della chiesa di Santa Maria in Via Lata a Roma, in cui la Madonna ed il bambino hanno tali connotati. Analoga intonazione cromatica è riscontrabile anche in Stefano Pozzi, nelle sue prime committenze autonome, all'epoca di quelle dei Minimi in San Francesco di Paola a Roma, per i quali realizza, tra i vari dipinti, la *Fuga in Egitto* (Tavola 18). Nella tela di Poggio Cinolfo gli incarnati più chiari ed eterei caratterizzano, in particolare, il gruppo dell'Assunzione, mentre gli angeli in primo piano in basso sono contraddistinti da un maggior colorito, assumendo una particolare immanenza per i fruitori. I due rosei puttini sulle nuvole poste sopra il sarcofago sono infatti associati alla morte terrena.

La veste incandescente di Maria che vira dal rosso all'arancione richiama la soluzione adottata nella *Natività* olio su tela di casa Bocconi Zucchi a Pontremoli, riferita a Giuseppe Bottani⁸⁸, in cui la Vergine, in un'ambientazione notturna, è investita dalla luce emanata da Gesù.

La tipologia di spilla indossata sugli spacchi delle vesti dagli angeli della tela dell'*Assunzione della Vergine* di Poggio Cinolfo richiama quella dipinta da Giuseppe Bottani sullo spacco dell'angelo all'estremità sinistra, all'altezza della colomba dello Spirito Santo, nel dipinto raffigurante *Sant'Anna, San Gioacchino e Maria*, opera realizzata, con gli stessi soggetti, in una versione conservata

⁸⁶ Cfr. Figura: in Geneviève Michel, Amalia Pacia, Stefano Susinno, *I pittori bergamaschi...*, *op. cit.*, p. 76

⁸⁷ Cfr. Figura: in Geneviève Michel, Amalia Pacia, Stefano Susinno, *I pittori bergamaschi...*, *op. cit.*, p. 79

⁸⁸ Cfr. Figura: in Chiara Tellini Perina, a cura di, *Giuseppe Bottani (Cremona 1717-Mantova 1784)...*, *op. cit.*, p. 25

presso l'Accademia di San Luca⁸⁹ e in una nella chiesa di Sant'Andrea delle Fratte a Roma.

L'*Assunzione della Vergine* della chiesa di Santa Maria Assunta a Poggio Cinolfo è quindi attribuibile, per motivi stilistici, ad Agostino Masucci (per ciò che concerne l'impostazione generale dell'opera, la Vergine e i due angeli, raffigurati di profilo, che sorreggono le nuvole su cui è sospinta, alla sua destra e in basso alla sua sinistra), Giuseppe Bottani (a cui sono riferibili l'angelo in basso a destra che porge la corona di rose verso Maria, la figura angelica raffigurata di tre quarti, appena sotto il braccio sinistro della Vergine, ed infine gli angeli sullo stesso lato, in alto, nel semicerchio dorato) e Stefano Pozzi (a cui spettano i puttini sulle nuvole poste sopra il sarcofago e gli angeli in alto sullo stesso lato, nel semicerchio alla destra della Vergine). Dal punto di vista stilistico il primo impianto del dipinto ed il gruppo dell'Assunta con gli angeli di profilo, attribuibili ad Agostino Masucci, devono essere realizzati tra il 1724 ed il 1730. Gli interventi di Giuseppe Bottani all'interno della bottega di Masucci sono circoscrivibili agli anni intorno al 1740. Stefano Pozzi, invece, opera sulla tela di Poggio Cinolfo tra il 1744 ed il 1746, concludendo il lavoro tra il 1756 ed il 1761, con gli angioletti sulle nuvole poste sopra il sarcofago.

Il dipinto raffigurante *Dio Padre in Gloria* (Tavola 19), collocato nella chiesa di Santa Maria Assunta di Poggio Cinolfo nello spazio sovrastante la tela dell'*Assunzione della Vergine*, concepito come prosecuzione ideale di quest'ultima, è caratterizzato da un uso del colore a macchie e dall'assenza di una definizione delle figure attraverso la linea ed è riconducibile ad altre mani. Tuttavia, l'opera presenta affinità iconografiche con il medesimo soggetto presente nella *Gloria di Sant'Apollinare* nella chiesa di Sant'Apollinare di Roma⁹⁰, realizzato da Stefano Pozzi, pur discostandosene per la resa stilistica.

⁸⁹ Cfr. Figura: in Chiara Tellini Perina, a cura di, *Giuseppe Bottani (Cremona 1717-Mantova 1784)...*, *op. cit.*, p. 37

⁹⁰ Cfr. Figura: in Geneviève Michel, Amalia Pacia, Stefano Susinno, *I pittori bergamaschi...*, *op. cit.*, p. 76

3. GLI ARTISTI: AGOSTINO MASUCCI, GIUSEPPE BOTTANI E STEFANO POZZI

Agostino Masucci, Giuseppe Bottani e Stefano Pozzi, attualmente noti per la loro attività svolta autonomamente, risultano tutti impegnati nella realizzazione del dipinto raffigurante *l'Assunzione della Vergine*, collocato dietro l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Assunta di Poggio Cinolfo, in cui intervengono in un arco cronologico di più anni. Analizzando il dipinto di Poggio Cinolfo è quindi possibile individuare le diverse fasi di lavoro per la realizzazione dell'opera e fare luce sui rapporti e sull'influenza reciproca degli artisti che vi lavorano.

3.1 La committenza ad Agostino Masucci, allievo di Carlo Maratta

Il dipinto, essendo il punto focale della chiesa di Poggio Cinolfo e parte integrante dell'architettura che lo custodisce, deve essere commissionato quando sono in corso i lavori del sacro edificio, ricostruito in seguito al terremoto del 1703. All'epoca della ricostruzione della chiesa (1734), deve essere prevista la realizzazione della tela che impegna in una prima fase Agostino Masucci detto anche Massucci (Roma, 1690 o 1691-ivi, 19 ottobre 1758)⁹¹, artista avviato alla pittura in età precoce presso lo studio di Andrea Procaccini (Roma, 1671-1734)⁹² e

⁹¹ Per le notizie su Agostino Masucci: Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia Dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII Secolo dell'Ab. Luigi Lanzi antiquario I e R. in Firenze*, edizione terza corretta ed accresciuta dall'autore, Tomo secondo ove si descrive la scuola romana e napoletana, presso Giuseppe Remondini e figli, Bassano 1809, pp. 230-231. F. De Boni, a cura di, *Biografia degli artisti ovvero dizionario della vita e delle opere dei pittori, degli scultori, degli intagliatori, dei tipografi e dei musicisti di ogni nazione che fiorirono da' tempi più remoti sino a' nostri giorni*, seconda edizione, presso Andrea Santini e figlio Librai-editori, Venezia 1852, ad vocem *Masucci (Agostino)*, p. 627. A. Martini, M. L. Casanova, *SS. Nome di Maria...*, op. cit., p. 75. Anthony M. Clark, *Agostino Masucci: A Conclusion and a Reformation of the Roman Baroque*, in *Essays in the history of art presents to Rudolf Wittkower*, edited by Douglas Fraser, Howard Hibbard & Milton J. Lewine, Phaidon Press, Bristol 1967, pp. 259-264. Vittorio Casale, *Quadri di canonizzazione*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, tomo II, Electa, Milano 1990, pp. 553-571, in particolare p. 570. Valerio Da Gai, *Massucci, Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 72 (2008)*, in *Treccani.it L'enciclopedia italiana*, Istituto della Enciclopedia italiana fondato da Giovanni Treccani, alla pagina: http://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-massucci_%28Dizionario_Biografico%29/ (Fonte principale per la biografia: N. Pio, *Le vite di pittori, scultori et architetti (1724)*, a cura di C. Enggass - R. Enggass, Città del Vaticano 1977, pp. 145 s.)

⁹² Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori. ed architetti moderni scritte, e dedicate alla maestà di Carlo Emanuel Re di Sardegna da Lione Pascoli*, Per Antonio de' Roffi nella Strada del Seminario Romano, Roma 1736, p. s.n. (seconda pagina della *Tavola delle nasfcite, nomi, cognomi, patrie, morti, ed età*)

passato poi presso Carlo Maratta o Maratti (Camerano, Ancona, 1625-Roma, 1713)⁹³, divenendo ultimo dei suoi allievi ed «uno de' più gentili»⁹⁴. Agostino Masucci è quindi considerato, all'epoca della committenza di Poggio Cinolfo, l'ultimo erede artistico di Carlo Maratta, l'esponente più significativo del classicismo tardobarocco ed il più celebre pittore nell'ambito romano della seconda metà del Seicento⁹⁵, che ha avuto un folto gruppo di allievi, detti "maratteschi", i quali hanno conservato una posizione preminente a Roma, a partire dal 1680 circa, fino agli anni '20 del XVIII secolo, fornendo un importante contributo al rinnovamento dell'eredità classicista ufficiale⁹⁶.

Carlo Maratta, allievo di Andrea Sacchi (Nettuno, 1599-Roma, 1661)⁹⁷, aveva studiato le opere di Francesco Albani (Bologna, 17 agosto 1578-ivi, 4 ottobre 1660)⁹⁸, Guido Reni (Calvenzano di Vergato, 4 novembre 1575-Bologna, 18 agosto 1642)⁹⁹ per la preziosità e Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore, circa 1490-Venezia, 27 agosto 1576)¹⁰⁰ per i colori vibranti. Pur mantenendo una certa distanza da alcuni procedimenti barocchi, limitando l'uso dello scorcio e perseguendo solidità nella resa delle forme, il suo stile ha mostrato successivamente suggestioni di Giovanni Lanfranco (Terenzo, Parma, 1582-Roma, 1647)¹⁰¹ e Antonio Allegri, detto il Correggio (Correggio, Parma, 1489-1534)¹⁰², rivelandosi progressivamente sempre più aperto al Barocco, con effetti di scorcio e diagonali, e all'influenza di Pietro Berrettini, detto Pietro da Cortona (Cortona, 1596-Roma, 1669)¹⁰³, volgendosi verso un senso decorativo più

⁹³ Per le notizie su Carlo Maratta: Luigi Lanzi, *Storia pittorica...*, *op. cit.*, p. 230. Nicholas Turner, Lee Hendrix, traduzione dall'Inglese di Maria Elena l'Abbate, *Capolavori del J. Paul Getty Museum. Disegni*, The J. Paul Getty Museum, Christopher Hudson, Los Angeles 1997, scheda 33, p. 44. *Dictionnaire de la peinture italienne*, Librairie Larousse, 1989, traduzione dal francese di Cristina Mantegna, a cura di Marina Sennato, *Dizionario Larousse della pittura italiana: dalle origini ai nostri giorni*, Gremese Editore, Roma 1998, ad vocem *Maratta Carlo*, pp. 307-309

⁹⁴ F. De Boni, a cura di, *Biografia degli artisti...*, *op. cit.*, ad vocem *Masucci (Agostino)*, p. 627

⁹⁵ Cfr. Nicholas Turner, Lee Hendrix, traduzione dall'Inglese di Maria Elena l'Abbate, *Capolavori...*, *op. cit.*, scheda 33, p. 44

⁹⁶ Cfr. Anthony M. Clark, *Agostino Masucci...*, *art. cit.*, pp. 259-264, p. 260

⁹⁷ Sabina Maniello Cardone, *Andrea Sacchi, Nettuno 1599-Roma 1661: un pittore nettunense nella cultura figurativa del Seicento romano*, catalogo della mostra, Scuola Media Statale "Andrea Sacchi", Nettuno; Comune di Nettuno, Assessorato alla Cultura, Nettuno 1985

⁹⁸ Luigi Salerno, Clovis Whitfield, Catherine Enggass, *Landscape painters of the seventeenth century in Rome*, vol. 1, U. Bozzi, Roma 1977, p. 90

⁹⁹ Renato Martinoni, *Gian Vincenzo Imperiale politico, letterato e collezionista genovese del Seicento*, Antenore, Padova 1983, p. 301

¹⁰⁰ Leonardo Capano, a cura di, *Storia dell'arte. Linguaggi e percorsi*, vol. 2, Electa, Milano 1995, pp. 236-249

¹⁰¹ Gloria Fossi, Marco Bussagli, Mattia Reiche, *Arte italiana...*, *op. cit.*, pp. 358-359

¹⁰² *Ibid.*, pp. 268-273

¹⁰³ *Dictionnaire de la peinture italienne...*, *op. cit.*, ad vocem *Pietro da Cortona*, pp. 393-395

colorato. Molto noto per la frequente raffigurazione di Madonne, Maratta è infatti soprannominato "Carlo delle Madonne". Anche Agostino Masucci, rifacendosi al maestro, riserva una particolare attenzione per la raffigurazione di Maria, definita con tratti delicati, come avviene nell'*Assunzione della Vergine* di Poggio Cinolfo, ed impegnandosi, nel corso della sua attività, nella realizzazione di molte tavole per altare ed affreschi, con raffinati soggetti di devozione. In tal proposito, infatti, De Boni affermerà che Agostino Masucci «Non abbondava d'invenzione e di spirito; scelse soggetti convenienti al suo ingegno, comunemente dolci e devoti. Ne' quadretti delle Madonne gareggiò col maestro, e come il maestro le fece, più che affabili, dignitose.»¹⁰⁴.

Intanto, le vicende artistiche di Agostino Masucci (che ha partecipato alle lezioni dell'Accademia di San Luca, in virtù delle quali è stato ammesso ai concorsi indetti tra il 1706 e il 1708) si intrecciano con quelle di altri maratteschi di nuova generazione, come Stefano Pozzi (9 novembre 1699-11 giugno 1768)¹⁰⁵, figlio di un famoso scultore in avorio, Giovanni, originario di Bergamo. Stefano Pozzi, disegnatore, pittore soprattutto (a fresco, a tempera, a olio, di soggetti profani e religiosi), ha lavorato nello studio di Andrea Procaccini, uno dei discepoli preferiti di Carlo Maratta, costituente un riflesso diretto del maestro. Procaccini, grazie all'assidua collaborazione con Maratta, ha ottenuto commissioni pontificie, la protezione di Clemente XI che nel 1710 lo ha nominato direttore della manifattura degli arazzi, ed è stato eletto nel 1715 dall'Accademia di San Luca, divenendo un pittore ufficiale. Chiamato nell'aprile 1720 alla corte di Madrid per suggerimento del cardinale Francesco Acquaviva (1665-1725)¹⁰⁶, ha dovuto abbandonare Roma¹⁰⁷. Stefano Pozzi è passato quindi alla bottega di Agostino Masucci, precedentemente allievo egli stesso di Procaccini e soprattutto di Carlo Maratta, al quale è più vicino rispetto a tutti gli altri allievi. Stefano Pozzi nel 1717 ha affrontato il giudizio dell'Accademia di San Luca, ottenendo il primo premio della terza classe (disegno).

Tra il 1721 ed il 1724 Agostino Masucci ha realizzato sei degli undici ovali - *Sant'Anna e San Gioacchino*, *la Presentazione di Maria al Tempio*, *lo Sposalizio della Vergine*, *l'Annunciazione* (Tavola 6), *l'Adorazione dei Magi* (Tavola 4) ed il

¹⁰⁴ F. De Boni, a cura di, *Biografia degli artisti...*, *op. cit.*, ad vocem *Masucci (Agostino)*, p. 627

¹⁰⁵ Per le notizie su Stefano Pozzi: Luigi Lanzi, *Storia pittorica...*, *op. cit.*, p. 231. Maria Barbara Guerrieri Borsoi, *L'attività di Stefano e Giuseppe Pozzi nella Basilica di San Pietro*, in «Studi romani», anno XXXIX, 1991, pp. 252-266. Amalia Pacia, *Stefano Pozzi decoratore a Palazzo Sciarra e Palazzo Colonna*, in «Bollettino d'arte», anno LXXVII, serie VI, n. 76, novembre-dicembre 1992, pp. 71-94. Geneviève Michel, *Stefano Pozzi. La vita*, in Geneviève Michel, Amalia Pacia, Stefano Susinno, *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, vol. IV, Edizioni Bolis, Bergamo 1996, pp. 21-58

¹⁰⁶ Livio Pestilli, *Paolo de Matteis. Neapolitan Painting and Cultural History in Baroque Europe*, Ashgate, Farnham 2013, p. 227

Battesimo di Cristo - per il ciclo che decora la navata centrale della chiesa di Santa Maria in Via Lata a Roma¹⁰⁸, completato da quelli di Giovanni Domenico Piastrini o Piestrini (Pistoia, 1678-Roma, 1740)¹⁰⁹ e Pietro De Pietri (Cardarese di Premia, 1663-Roma, 1716)¹¹⁰. Le tele sono state presumibilmente commissionate dal cardinale titolare Benedetto Pamphilj dopo il 1718, quando ha fatto restaurare l'interno dell'edificio.

Agostino Masucci l'11 luglio 1724 è stato eletto membro dell'Accademia di San Luca¹¹¹, nata ufficialmente nel 1593 con Federico Zuccari (1542-1609) suo primo Principe, la quale, nella Roma dei secoli XVII e XVIII, ricopre grande importanza nella formazione dei giovani artisti. Per l'elezione a membro dell'Accademia di San Luca, Agostino Masucci presenta come *pièce de réception* il *Martirio di Santa Barbara* (Tavola 3).

Intanto, alla conclusione del suo apprendistato, Stefano Pozzi ha realizzato le sue prime opere pubbliche: due quadri destinati alla chiesa di San Noberto, l'oratorio del Collegio dei Premostratensi, sulla via che all'epoca unisce le Quattro Fontane a Santa Maria Maggiore. Dalla Chiesa, a partire da quest'epoca, vengono le commissioni più numerose assegnate a Pozzi che realizza molte pale d'altare che ornano le più modeste chiese del Lazio e dell'Umbria ma che sovente perderanno la loro identità o la fonderanno solo su tradizioni fragili¹¹². Le singole pale precedenti al 1736 sfuggono al giorno d'oggi alla conoscenza, probabilmente cadute nell'anonimato¹¹³.

Il 27 luglio 1732, secondo l'iscrizione trascritta da Forcella¹¹⁴, è consacrata la cappella di San Giuseppe nella chiesa di San Francesco da Paola a Roma, in parte

¹⁰⁷ A Cipriani (a cura di), «I premiati dell'Accademia», 1989, p. 122, cit. in Geneviève Michel, *Stefano Pozzi. La vita..., art. cit.*, nota 1 di p. 23 a p. 46

¹⁰⁸ Per la cronologia dei dipinti di Agostino Masucci nella chiesa di Santa Maria in Via Lata a Roma: V. Casale, in Giovanni V..., 1995, p. 356 n. 3, cit. in Valerio Da Gai, *Massucci, Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 72* (2008), in *Treccani.it L'enciclopedia italiana*, Istituto della Enciclopedia italiana fondato da Giovanni Treccani, alla pagina: http://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-massucci_%28Dizionario_Biografico%29/

¹⁰⁹ Vittorio Casale, *La pinacoteca settecentesca nella navata centrale di San Clemente*, in Enzo Borsellino, Vittorio Casale, a cura di, *Roma "Il tempio del vero gusto". La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*, atti del convegno internazionale di studi (Salerno-Ravello, 26-27 giugno 1997), Università degli Studi di Roma Tre, Dipartimento di Studi Storico-Artistici, Archeologi e sulla Conservazione, Edifir Edizioni, Firenze 2001, pp. 31-57, p. 53

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 51

¹¹¹ Per le notizie sull'Accademia di san Luca: Tiziana Pangrazi, *Estetica e accademia: la retorica delle arti in Giuseppe Ghezzi (1634-1721)*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2012, p. 27

¹¹² Cfr. Geneviève Michel, *Stefano Pozzi. La vita..., art. cit.*, p. 29

¹¹³ Cfr. *Ibid.*, p. 25

¹¹⁴ Vincenzo Forcella, «Iscrizioni delle chiesa... di Roma», t. 9, 1877, p. 45, n. 77, Roma, cit. in Geneviève Michel, *Stefano Pozzi. La vita..., art. cit.*, nota 7 di p. 24 a p. 46

ristrutturata e decorata per ordine di padre Francesco Zavaroni, Generale dei Minimi. Nella sacrestia della chiesa Agostino Masucci ha dipinto quattro lunette con scene della vita di San Francesco da Paola - *Miracolo dell'albero*, *Miracolo dei pesci* (Tavola 10), *Miracolo dell'uomo assiderato*, *Luigia di Savoia presenta a San Francesco da Paola il figlio avuto per sua intercessione* (Tavola 11) - che completano il ciclo lasciato incompiuto nel 1722 da Filippo Luzi o Luzzi o Luti (Montecompati, Roma, 5 luglio 1665-ivi, 22 luglio 1722)¹¹⁵. La quasi totalità del lato sinistro della navata della chiesa è attribuita a Pozzi¹¹⁶: la cappella di San Giuseppe (ad eccezione del quadro dell'altare) contenente il *Sogno di San Giuseppe* e la *Fuga in Egitto* (Tavola 18) sui muri laterali, *Dio Padre e lo Spirito Santo* nella volta; la cappella della Vergine con l'*Immacolata* sull'altare, alle pareti *La Natività* e l'*Adorazione dei Magi*, nella volta la *Vergine Assunta*. Infine, nel piccolo oratorio di fronte alla sacrestia, Pozzi ha dipinto sulle pareti *Cristo nel giardino degli ulivi* e la *Veronica*, al di sopra della porta la *Pietà* in un ovale e, sulla volta, dei putti con gli strumenti della Passione. Gli stuccatori hanno ricevuto il loro salario nel 1724 per quattro cappelle, fra le quali quella di San Giuseppe, e si apprestavano allora a intraprendere quella della Concezione.

Nel frattempo, tra il 1724 ed il 1730, deve essere realizzato il primo abbozzo dell'*Assunzione della Vergine* per chiesa di Santa Maria Assunta di Poggio Cinolfo. Nell'opera, Agostino Masucci imposta la figura della Madonna rifacendosi allo stesso modello utilizzato nella Santa Barbara del dipinto raffigurante il *Martirio di Santa Barbara* (Tavola 3), eseguito nel 1724 per la sua elezione a membro dell'Accademia di San Luca. Tuttavia, nella grande tela di Poggio Cinolfo la figura della Vergine, per ciò che concerne le gambe, risulta speculare a quella di Santa Barbara, mentre le braccia ricalcano direttamente lo stesso modello, benché con una maggiore apertura. La Madonna del dipinto di Poggio Cinolfo è rappresentata con il capo cinto da un tessuto dorato che le cade trasversalmente sul petto alla sua sinistra, con le medesime soluzioni adottate dallo stesso artista nell'ovale raffigurante l'*Adorazione dei Magi* (Tavola 4) della chiesa di Santa Maria in Via Lata a Roma, realizzato tra il 1721 ed il 1724. Agostino Masucci imposta, in quest'epoca, anche gli angeli sorreggenti le nubi su cui si trova la Vergine. In particolare, i due angeli raffigurati di profilo, l'uno accanto alla gamba destra della Madonna e l'altro sotto il suo lato sinistro, richiamano alcuni soggetti rappresentati da Agostino Masucci nella sacrestia della chiesa di San Francesco di Paola a Roma, come i due giovani inservienti, l'uno a destra e l'altro a sinistra di San Francesco di Paola, nella lunetta del

¹¹⁵ Alessandra Rossi, *Luzi, Filippo*, in Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 66 (2006), in *Treccani.it L'enciclopedia italiana*, Istituto della Enciclopedia italiana fondato da Giovanni Treccani, alla pagina: http://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-luzi_%28Dizionario-Biografico%29/

¹¹⁶ Cfr. Geneviève Michel, *Stefano Pozzi. La vita...*, art. cit., p. 25

Miracolo dei pesci (Tavola 10) e la regina nella lunetta raffigurante *Luigia di Savoia presenta a San Francesco da Paola il figlio avuto per sua intercessione* (Tavola 11).

Stefano Pozzi per lavoro talvolta è lontano da Roma. A Napoli, dipinge per il Duomo la tela rappresentante *San Gennaro e Sant'Agrippino liberano Napoli dai Saraceni* ed orna la volta del sacro edificio con un *Coro di Angeli musicanti* dipinti a fresco (prendendo parte ai lavori eseguiti in seguito al terremoto del 1732, avviati su iniziativa del cardinale Francesco Pignatelli e, successivamente, del cardinale Giuseppe Spinelli).

Nel 1735 nella bottega di Agostino Masucci entra Giuseppe Bottani (Cremona, 1717-Mantova, 24 dicembre 1784)¹¹⁷, allevato da parenti a Pontremoli (dove si potranno rinvenire, in case gentilizie e chiese, sue tele eseguite a Roma), che ha ricevuto la sua prima educazione a Firenze presso Antonio Puglieschi poi, morto il maestro nel '32, presso Vincenzo Meucci, allievo di Giovan Gioseffo Dal Sole (Bologna, 1654-1719)¹¹⁸, il quale si collegava al Tardobarocco emiliano, le cui proposizioni classicheggianti, alquanto sentimentali, non differivano sostanzialmente dal linguaggio morbido impiegato a Roma da Maratta e dai suoi seguaci¹¹⁹. Tuttavia, non essendo conosciute opere di Giuseppe Bottani del periodo, non si sa se agli inizi l'artista abbia aderito al Barocco toscano.

Trasferitosi a Roma nel 1735, entrando nella bottega di Agostino Masucci, Bottani è educato in senso accademico-classicistico, abbracciando le tendenze più rigorose dell'Accademia di San Luca, rivolgendosi ai grandi del passato, quali Raffaello, Domenico Zampieri detto il Domenichino (Bologna, 1581-Napoli, 1641)¹²⁰, Guido Reni, Annibale Carracci (Bologna, 1560-Roma, 1609)¹²¹, ed assimilando il concetto del primato attribuito al disegno. Al momento è conosciuto solo un esiguo numero di opere effettivamente nate durante il soggiorno

¹¹⁷ Per le notizie su Giuseppe Bottani: Chiara Perina, *Considerazioni su Giuseppe Bottani*, in «Arte lombarda», a. VI, Primo Semestre 1961, pp. 51-59. Chiara Tellini Perina, *Per il Bottani*, in «antichità viva rassegna d'arte», a. XII, n. 5 (1973), pp. 12-21. Chiara Tellini Perina, *Forma e norma in Giuseppe Bottani*, in Chiara Tellini Perina, a cura di, *Giuseppe Bottani (Cremona 1717-Mantova 1784)...*, op. cit., pp. 9-69. Chiara Tellini Perina, a cura di, *Giuseppe Bottani (Cremona 1717-Mantova 1784)...*, op. cit.. Chiara Tellini Perina, *Nuovi contributi ai Bottani*, in «Paragone arte», a. LVII-Terza edizione, n. 68 (677), Luglio 2006, pp. 72-80. Francesco Petrucci, *Pittura romana del Settecento: una ricognizione delle principali tendenze e degli artisti*, in Francesco Petrucci, *Dipinti tra rococò e neoclassicismo da Palazzo Chigi in Ariccia e da altre raccolte*, catalogo della mostra (Cavallino di Lecce, Palazzo Ducale dei Castro-mediano, 22 settembre-15 dicembre 2013), Gangemi editore, Roma 2013, pp. 17-52, p. 33

¹¹⁸ Angelo Mazza, *La collezione dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena*, Nuova Alfa Editrice, Bologna 1991, p. 209

¹¹⁹ Cfr. Chiara Tellini Perina, *Per il Bottani*, in «antichità viva rassegna d'arte», a. XII, n. 5 (1973), pp. 12-21, p. 12

¹²⁰ *Dictionnaire de la peinture italienne...*, op. cit., ad vocem *Domenichino*, pp. 164-166

¹²¹ Gloria Fossi, Marco Bussagli, Mattia Reiche, *Arte italiana...*, op. cit., p. 328

dell'artista nella capitale. All'inizio del soggiorno romano Bottani si dedica soprattutto ai ritratti, probabilmente su esempio del maestro Agostino Masucci. Quest'ultimo, divenuto reggente nel 1735 della insigne Artistica Congregazione de' Virtuosi al Pantheon¹²² (nata nel 1543 per promuovere ed incrementare le belle arti), dal 1736 al 1738 è principe dell'Accademia di San Luca, della quale Stefano Pozzi nel 1736 diventa accademico. Il 10 novembre Agostino Masucci, in qualità di Principe, propone tra gli accademici di merito Stefano Pozzi che è promosso a pieni voti il 2 dicembre, insieme a Ferdinando Fuga e Filippo Evangelista e con Francesco Juvarra che è stato esaminato precedentemente, l'8 aprile, prendendo tutti il possesso del loro titolo il 13 gennaio 1737.

Intanto, a Roma è stata avviata la costruzione della chiesa del SS. Nome di Maria¹²³, affidata all'architetto Derizet. La decorazione pittorica della chiesa farà capo ad Agostino Masucci, nominato, assieme a Mauro Fontana, «soprintendente della fabbrica».

L'*Assunzione della Vergine* di Poggio Cinolfo rispecchia le tendenze stilistiche e la poetica artistica dell'Accademia di San Luca e, essendo commissionata ad Agostino Masucci negli anni in cui l'artista sta raggiungendo la sua piena affermazione nell'Urbe, dimostra un aggiornamento sui gusti presenti a Roma da parte della famiglia Marcellini, legata alla capitale dello Stato Pontificio e al Papa da stretti rapporti.

3.2 L'epoca della prosecuzione del dipinto con interventi di Giuseppe Bottani

Dopo oscillazioni fino al 1740 tra vari gradi di adattamento rococò del Tardobarocco e del nuovo classicismo, Agostino Masucci fornisce un significativo contributo al rinnovamento dell'eredità classicista ufficiale attraverso il ritorno ai maestri del Rinascimento e del primo Barocco e grazie all'interesse per l'antico, risvegliato dal nuovo entusiasmo archeologico. L'artista fornisce il suo apporto a quel contesto che a Roma determina, alla fine degli anni '30 del XVIII secolo, una nuova soluzione che avanza al di là delle tendenze di conflitto, costituente lo stile caratteristico del regno di Benedetto XIV¹²⁴, al secolo Prospero Lambertini (1675-1758) papa dal 1740, che persegue l'autorità del classicismo,

¹²² Per le notizie sulla Artistica Congregazione dei Virtuosi al Pantheon: *Statuto della insigne Artistica Congregazione de' Virtuosi al Pantheon*, Roma 1839

¹²³ Per le notizie sulla chiesa del SS. Nome di Maria a Roma: Filippo Tito, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma opera cominciata dall'abate Filippo Titi di Città di Castello Con l'aggiunta di quanto è stato fatto di nuovo fino all'anno prefente*, Nella Stamperia di Marco Pagliarini, Roma 1763, p. 278. A. Martini, M. L. Casanova, *SS. Nome di Maria...*, *op. cit.*, pp. 62-65, 75

¹²⁴ Per le notizie su Benedetto XIV: Raimondo Spiazzi, *Enciclopedia del pensiero sociale cristiano*, Edizioni Studio Domenicano, Bologna 1992, p. 514

mitigando la sua austerità con la ricchezza. La tela raffigurante l'*Assunzione della Vergine* di Poggio Cinolfo rappresenta proprio questo clima. La semplicità classica delle figure, il sarcofago privo di elementi esornativi, si fondono con una composizione teatrale, con elementi di sobriaoreficeria, decoranti le vesti di alcuni angeli, che mitigano l'austerità con la ricchezza.

Negli anni '40 del XVIII secolo Stefano Pozzi è spesso assente da Roma, facendo nel 1743 solo un'apparizione all'Accademia di San Luca nel periodo di Natale. Poi è a Napoli. Si trova di nuovo a Roma nel luglio 1744 dopo una lunga assenza¹²⁵. Sovraccaricato di lavoro, non ha ancora consegnato il quadro che deve all'Accademia di San Luca per la sua nomina: non lo darà mai.

Amnesso nel 1739 nella Artistica Congregazione de' Virtuosi al Pantheon (nella quale sarà «reggente» nel 1742 e nel 1767), Stefano Pozzi è a Roma tra il 1740 ed il 1750 (in occasione dei lavori presso la basilica di Santa Maria Maggiore, affidati da Benedetto XIV a Ferdinando Fuga) quando dipinge un *Miracolo del Beato Albergati* che trova posto, nella navata destra del sacro edificio, accanto ad una *Sacra Famiglia* di Agostino Masucci e ad un'*Annunciazione* di Pompeo Batoni (1708-1787)¹²⁶.

Intanto, nei primi anni '40 del XVIII secolo, devono essere ripresi i lavori sulla tela raffigurante l'*Assunzione della Vergine* destinata ad essere inserita dietro l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Assunta a Poggio Cinolfo. L'opera deve essere presente a Stefano Pozzi quando, nel 1743, dipinge l'*Assunta* della chiesa di Santa Maria Assunta di Roccantica¹²⁷, dove la posizione di Maria, con una gamba avanzata rispetto all'altra, risulta elaborata meditando sul modello fornito da Agostino Masucci nell'*Assunzione della Vergine* di Poggio Cinolfo e sul medesimo soggetto raffigurato da Guido Reni. Per Stefano Pozzi lo studio ed il riferimento ai modelli di Reni deve essere sollecitato dalla bottega di Agostino Masucci, dove è presente la tela dell'*Assunzione della Vergine* di Poggio Cinolfo, la cui esecuzione doveva essere stata interrotta in seguito alla scomparsa dei committenti (sfruttando l'occasione per dare la precedenza alla realizzazione di altre opere).

In questo periodo, intorno al 1740, devono proseguire i lavori sulla tela di Poggio Cinolfo. Vengono quindi eseguiti dei ritocchi nella parte destra dell'opera, in cui è riconoscibile negli angeli la mano di Giuseppe Bottani, di lì a poco

¹²⁵ Accademia S. Luca, vol. 50, c. 75r cit. in Geneviève Michel, *Stefano Pozzi. La vita..., art. cit.*, nota 29 di p. 31 a p. 47

¹²⁶ Liliana Barroero, Fernando Mazzocca, *Pompeo Batoni 1708-1787. L'Europa delle corti e il Grand Tour*, catalogo della mostra (Palazzo Ducale, Lucca, 6 dicembre 2008-29 marzo 2009), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2008

¹²⁷ Cfr. Figura: in Geneviève Michel, Amalia Pacia, Stefano Susinno, *I pittori bergamaschi..., op. cit.*, p. 172. Per le notizie sull'*Assunta* della chiesa di Santa Maria Assunta di Roccantica di Stefano Pozzi: Geneviève Michel, Amalia Pacia, Stefano Susinno, *I pittori bergamaschi..., op. cit.*, p. 129, n. 15

impegnato nelle sue prime commissioni oggi note che lo vedono attivo a Roma e nei territori suburbani. Per Roma l'artista firma in caratteri greci e data al 1742, la *Sacra Famiglia*¹²⁸ che giungerà al Collegio Leoniano, in origine destinata alla chiesa della SS. Trinità dei Missionari a Montecitorio¹²⁹. Nell'opera il volto del fanciullo rappresentante Gesù è ispirato allo stesso modello utilizzato per l'angelo in primo piano in basso a destra nella tela di Poggio Cinolfo (Tavola 12).

Al 1744 risale, in base a un documento reso noto da Barbagallo¹³⁰, l'*Immacolata Concezione con San Lorenzo e San Simplicio papa* (Tivoli, Palazzo di San Bernardino) di Giuseppe Bottani¹³¹ che presenta strette affinità con *L'Assunta con San Gregorio Magno e Santa Silvia* realizzata dallo stesso artista (Tavola 5), olio su tela, cm 184 x 109, della chiesa parrocchiale di San Gregorio da Sassola, prossimo a Tivoli, datata 1744¹³², nella quale la tipologia dell'Assunta è prescelta nell'ambito degli esempi di Reni¹³³. A Tivoli sono presenti, per volontà del cardinale Placido Pezzangheri (morto l'8 dicembre 1757)¹³⁴, i Padri della Missione di Roma per cui Bottani ha dipinto nel 1742 la *Sacra Famiglia* che finirà al Collegio Leoniano di Roma.

Sia l'*Immacolata Concezione con San Lorenzo e San Simplicio papa* (Tivoli, Palazzo di San Bernardino) che *L'Assunta con San Gregorio Magno e Santa Silvia* (Tavola 5) di San Gregorio da Sassola di Giuseppe Bottani nascono dalla conoscenza dell'*Assunzione della Vergine* di Poggio Cinolfo, da cui è tratta la figura del santo mediatore, ispirata all'angelo in primo piano in basso a destra della tela di Poggio Cinolfo, alla realizzazione del quale deve essere stato impegnato lo stesso Bottani. Infatti, la figura angelica è connotata da caratteristiche fisionomiche che ne fanno una sorta di ritratto, privo di cifre stilistiche seriali, richiamando l'esperienza e la perizia di Agostino Masucci che proprio attorno al

¹²⁸ Cfr. Figura: in Chiara Tellini Perina, a cura di, *Giuseppe Bottani (Cremona 1717-Mantova 1784)*..., *op. cit.*, p. 72

¹²⁹ Susinno 1971, pp. 1-16, cit. in Chiara Tellini Perina, *Forma e norma in Giuseppe Bottani*, in Chiara Tellini Perina, a cura di, *Giuseppe Bottani (Cremona 1717-Mantova 1784)*..., *op. cit.*, pp. 9-69, p. 18, nota 14

¹³⁰ Barbagallo 1982, p. 231, cit. in Chiara Tellini Perina, a cura di, *Giuseppe Bottani (Cremona 1717-Mantova 1784)*..., *op. cit.*, p. 74

¹³¹ Bernardini 1997, pp. 70-72, cit. in Chiara Tellini Perina, *Forma e norma in Giuseppe Bottani*, in Chiara Tellini Perina, a cura di, *Giuseppe Bottani (Cremona 1717-Mantova 1784)*..., *op. cit.*, pp. 9-69, p. 18, nota 15

¹³² Chiara Tellini Perina, *Forma e norma in Giuseppe Bottani*, in Chiara Tellini Perina, a cura di, *Giuseppe Bottani (Cremona 1717-Mantova 1784)*..., *op. cit.*, pp. 9-69, p. 18

¹³³ Cfr. Chiara Tellini Perina, a cura di, *Giuseppe Bottani (Cremona 1717-Mantova 1784)*..., *op. cit.*, pp. 74-75, n. 3

¹³⁴ Francesco Bulgarini, *Notizie storiche antiquarie statistiche ed agronomiche intorno all'antichissima città di Tivoli e suo territorio compilate e raccolte dal maggiore Francesco cavalier Bulgarini con carta topografica*, Tipografia di Giovanni Battista Zampi, Roma 1848, p. 41, n. 66

1740 ha ritratto Lord James Deskford (The Countess of Seafield Collection, Cullen House, Banffshire), poi sesto conte di Findlater, allora soggiornante a Roma, formulando il prototipo del ritratto di viaggiatore del *Grand Tour*¹³⁵ che avrà tanto successo nel corso del secolo soprattutto grazie ai suoi allievi Pompeo Girolamo Batoni ed il pittore archeologo Gavin Hamilton (1723-1798)¹³⁶.

Stefano Pozzi, invece, non è ritrattista e le sue figure sono caratterizzate senza essere personalizzate. Per nulla interessato al ritratto, a differenza del suo maestro Agostino Masucci, né mai sfiorato da un'intenzionalità ritrattistica intesa come esigenza di approfondimento psicologico del carattere dei personaggi, Pozzi, in linea con una tendenza razionalizzante già espressa nella pittura veneta del primo Settecento, di cui è un tipico esempio Giambattista Tiepolo (Venezia, 1696-Madrid, 1770)¹³⁷, incasella la diversità fisionomica delle figure in categorie perfettamente definite, ricreando tipologie fisse applicabili sia alle personificazioni profane che a quelle sacre¹³⁸.

Lo studio ed il riferimento ai modelli forniti da Guido Reni, come è avvenuto per Stefano Pozzi, per Giuseppe Bottani deve essere sollecitato dal lavoro presso la bottega di Agostino Masucci, dove si trova la tela dell'*Assunzione della Vergine* di Poggio Cinolfo. L'opera di Bottani può essere letta quindi come un dialogo ed una elaborazione ispirata, non solo da Masucci, ma anche da Pozzi. Il modello formulato nel dipinto di Poggio Cinolfo, presenta molteplici affinità con le opere di Bottani. Tuttavia, quest'ultimo, più che riprodurre le pose impostate dal maestro, preferisce delle composizioni con minor forza ascensionale rivolgersi direttamente agli esempi offerti da Guido Reni¹³⁹.

3.3 Gli anni del passaggio a Stefano Pozzi

Nel gennaio 1744 il segretario ed economo della Fabbrica di San Pietro implora l'intercessione del pontefice per ottenere dai Padri di San Pietro in

¹³⁵ Cfr. A.M. Clark, *Studies in Roman eighteenth-century painting*, a cura di E.P. Bowron, Washington 1981, p. 120, cit. in Valerio Da Gai, *Massucci, Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 72 (2008)*, in *Treccani.it L'enciclopedia italiana*, Istituto della Enciclopedia italiana fondato da Giovanni Treccani, alla pagina: http://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-massucci_%28Dizionario_Biografico%29/

¹³⁶ Per le notizie su Gavin Hamilton: Julia Lloyd Williams, *Gavin Hamilton 1723-1798*, National Galleries of Scotland, Edinburgh 1994

¹³⁷ Gloria Fossi, Marco Bussagli, Mattia Reiche, *Arte italiana...*, *op. cit.*, pp. 422-425

¹³⁸ Amalia Pacia, *Stefano Pozzi. La critica*, in Geneviève Michel, Amalia Pacia, Stefano Susinno, *Ipittori bergamaschi...*, *op. cit.*, pp. 59-72, p. 65

¹³⁹ Cfr. Figure: in *Atlante dell'arte italiana*, Home > Reni Guido (1575-1642), Fondazione Marilena Ferrari, alla pagina: <http://www.atlantedellarteitaliana.it/author-958.html>. Cfr. Figura: in *The Pinakothek Museums in the Kunstareal Munch*, Collections > Database > Guido Reni > The Assumption of the Virgin, © Bayerische Staatsgemäldesammlungen, alla pagina: <http://www.pinakothek.de/en/guido-reni/assumption-virgin>

Montorio l'autorizzazione a riprodurre in mosaico la pala dell'altar maggiore della loro chiesa¹⁴⁰. Si tratta della *Trasfigurazione* di Raffaello¹⁴¹. La copia che deve essere ingrandita per adattarsi agli altri quadri della basilica di San Pietro e servire come modello ai mosaicisti, è affidata dal cardinale Annibale Albani ad Agostino Masucci. Il pittore, malato, non può che abbozzare il lavoro ed il 2 gennaio 1745 è sostituito da Stefano Pozzi, come risulta da contratto che non prevede un tempo preciso di consegna: «Essendo che il Sig.re Agostino Masucci abbia ottenuto dalla Rev. Fabrica di S. Pietro la copia del quadro di Raffaele esistente nella Ven. Chiesa de PP Riformati di S. Pietro in Montorio rappresentante l'Ascensione del Signore, ad ogeto di porsi in grande giusta la proporzione per poi ridurlo a mosaico, et avendo il med° Sig.r Masucci già dato a quel principio ed altresì a conto della medema e delli scudi mille convenuti e stabiliti per sua mercede ricevuto scudi due cento oltre il pagamento della pigione del luogo che dallo stesso Sig.re Masucci si riteneva per fare detto lavoro et opera conforme apparisce chiaramente dal conto esistente nella computisteria della Rev. Fabrica sudetta alla quale etc. Ma stante le indisposizioni alle quali esso Sig.r Masucci di presente soggiace, non gl'è permesso di compire e terminare detta copia già principata... essendosi esibito il Sig.r Stefano Pozzi pittore di terminare e alla dovuta perfezione ridurre la incominciata copia del quadro sopradetto per il prezzo di scudi ottocento m.ta quindi è che: Monsig.r Ill.m e R.mo Gio. Francesco Olivieri economo e Segretario della Sagra Congregazione della Rev. Fabrica soprad.a per ordine espresso dall'E.mo e R.mo Sig.r Cardinal Prefetto anzi inerendo in tutto e per tutto a quanto l'E. S. comanda etc. spontaneamente et in ogn'altro miglior modo etc ha dato e concessa piena facoltà e libertà al sopradetto Sig.r Pozzi pittore di ridurre a perfezione la predetta opera incominciata dal Sig.r Masucci ...»¹⁴². La tela resta tre anni sull'altare della Crocifissione, per poi giungere nella Loggia delle Benedizioni, prima del suo trasferimento in mosaico che sarà compiuto nel 1768 due mesi prima della morte del pittore.

Nello stesso periodo Stefano Pozzi deve proseguire anche l'*Assunzione della Vergine* di Poggio Cinolfo, iniziata da Agostino Masucci. Pozzi vi realizza quindi le figure angeliche raffigurate in semicerchio in secondo piano in alto a sinistra, dissolte dalla luce, alla destra della Madonna, aventi affinità stilistiche con i medesimi soggetti raffigurati nella *Gloria di Sant'Apollinare* (in particolare con

¹⁴⁰ Archivio Fabbrica di S. Pietro, 1° piano, serie 3, vol. 170, c. 4v, cit. in Geneviève Michel, *Stefano Pozzi. La vita...*, art. cit., nota 38 di p. 35 a p. 47

¹⁴¹ Cfr. P.P. Quietò, Giovanni V di Portogallo e le sue committenze nella Roma del XVIII sec., Bologna 1988, pp. 85, 114 n. 5, cit. in Valerio Da Gai, *Massucci, Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 72* (2008), in *Treccani.it L'enciclopedia italiana*, Istituto della Enciclopedia italiana fondato da Giovanni Treccani, alla pagina: http://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-massucci_%28Dizionario_Biografico%29/

¹⁴² Archivio di Stato di Roma, 30 Notai Capitolini, ufficio 38, vol. 180, Francesco Maria Righi, 1745, prima parte, c. 3, in Geneviève Michel, *Stefano Pozzi. La vita...*, art. cit., p. 49

l'angelo in alto a sinistra sorreggente il drappo rosato) nel soffitto della chiesa di Sant'Apollinare a Roma¹⁴³, costituente la cappella dei Gesuiti del Collegio Germanico-Ungherese, nella quale Benedetto XIV fa edificare coro e altare maggiore ad opera dell'architetto Ferdinando Fuga. La prima pietra della chiesa di Sant'Apollinare è posta il 27 agosto 1742. Quattro anni più tardi, il 3 settembre 1746, il «Diario ordinario» annuncerà la conclusione della volta e dell'affresco che ne orna la parte centrale, proponendo all'ammirazione pubblica, più di diciotto mesi prima della consacrazione della chiesa, la *Gloria di Sant'Apollinare presentato da San Pietro a Dio Padre*, opera di Stefano Pozzi¹⁴⁴.

Intanto, nel 1745 Giuseppe Bottani realizza la *Partenza di Santa Paola Romana per la Terra Santa*¹⁴⁵, olio su tela centinata, cm 410 x 231, dipinta per la chiesa milanese dei Santi Cosma e Damiano alla Scala dei monaci gerolamini, attualmente nella Pinacoteca di Brera a Milano. L'opera, firmata e datata dall'artista, che mostra un deciso orientamento in senso classicista romano, in stretta continuità con gli insegnamenti accademici del maestro Agostino Masucci e quindi con i precetti di Maratta¹⁴⁶, risulta ispirata, per ciò che concerne la figura della santa, alla posa della Vergine della tela di Poggio Cinolfo. Tuttavia, Bottani ottiene un volto femminile meno aggraziato, con una mascella più squadrata e sporgente.

Stefano Pozzi nel 1747 è secondo «ufficiale» della Confraternita dei Virtuosi al Pantheon.

Nel 1750, anno di Giubileo, Bottani è incaricato di commissioni fuori Roma. Nelle Marche – a Ripe, presso Ancona – perviene la *Madonna col Bambino che reca in mano il proprio cuore*, datata 1750. Ha inizio inoltre la serie di opere per Pontremoli, a cominciare dall'*Assunzione di Maria Vergine* della cattedrale¹⁴⁷, olio su tela, cm 420 x 340, nella quale il soggetto è chiaramente elaborato a partire dall'*Assunzione della Vergine* di Poggio Cinolfo, ancora in fase di esecuzione.

La fama di Bottani oltrepassa ormai i confini di Roma. Negli anni 1751-1752 realizza la *Fede* e la *Religione* destinate alla chiesa di San Domenico in Casale

¹⁴³ Cfr. Figura: in Geneviève Michel, Amalia Pacia, Stefano Susinno, *I pittori bergamaschi...*, op. cit., p. 76

¹⁴⁴ Diario 1746, cit. in Geneviève Michel, *Stefano Pozzi. La vita...*, art. cit., p. 34

¹⁴⁵ Cfr. Figura: in Chiara Tellini Perina, a cura di, *Giuseppe Bottani (Cremona 1717-Mantova 1784)...*, op. cit., p. 78, n. 6

¹⁴⁶ Cfr. Chiara Tellini Perina, *Per il Bottani*, in «antichità viva rassegna d'arte», a. XII, n. 5 (1973), pp. 12-21, p. 12. C. Perina, *Considerazioni su Giuseppe Bottani*, in 'Arte Lombarda', 1960, I, pp. 51 ss., pp. 51-52 fig. 1, cit. in Chiara Tellini Perina, *Per il Bottani*, in «antichità viva rassegna d'arte», a. XII, n. 5 (1973), pp. 12-21, nota 3 p. 12 a p. 17. Chiara Tellini Perina, *Nuovi contributi ai Bottani*, in «Paragone arte», a. LVII-Terza edizione, n. 68 (677), Luglio 2006, pp. 72-80, p. 75

¹⁴⁷ Cfr. Figura: in Chiara Tellini Perina, a cura di, *Giuseppe Bottani (Cremona 1717-Mantova 1784)...*, op. cit., p. 21

Monferrato. Per la cattedrale di Orte (Viterbo) attorno al 1752 Bottani dipinge la grande pala absidale raffigurante la *Madonna in gloria con otto santi martiri*¹⁴⁸, olio su tela, cm 660 x 600, realizzata in occasione del centenario della traslazione delle reliquie dei santi martiri (Quirino, Dionisio, Marco e Timoteo, Apollonio, Aureliano, Dorotea e Faustina), caratterizzata da una stringente deferenza a modelli di Guido Reni¹⁴⁹, sempre spinto dalla conoscenza dell'*Assunzione della Vergine* di Poggio Cinolfo iniziata da Agostino Masucci.

A seguito della Bolla del 1754 di papa Benedetto XIV, è aperta l'Accademia del Nudo¹⁵⁰, rappresentante un momento capitale per il riconoscimento del ruolo che ricopre il disegno dal modello vivente nella formazione dell'artista¹⁵¹. Il pontefice, su proposta del cardinale Silvio Valenti Gonzaga (Mantova, 1° marzo 1690-Viterbo, 28 agosto 1756)¹⁵², di monsignor Riminaldi uditore del Camerlengato e del pittore Francesco Mancini (1679-1758)¹⁵³ Principe dell'Accademia di San Luca, istituisce in Campidoglio una scuola libera e gratuita per offrire la possibilità ai giovani di esercitarsi a disegnare il nudo dal modello vivente. Gli artisti vengono scelti dal Principe dell'Accademia di San Luca: il legame fra le due accademie, custodi della tradizione, è sancito dal comune orientamento culturale radicalmente classicistico.

Nel novembre 1754, il pittore tedesco Johann Lambert Krahe (Düsseldorf, 1712-1790)¹⁵⁴ è incaricato dal cardinale camerlengo di organizzare una votazione per scegliere, fra gli accademici che dimorano a Roma, dieci artisti fra pittori e

¹⁴⁸ L'opera è segnalata da Susinno (1978) con l'attribuzione al Bottani. Susinno 1978, p. 312, cit. in Chiara Tellini Perina, a cura di, *Giuseppe Bottani (Cremona 1717-Mantova 1784)...*, op. cit., p. 85, n. 16

¹⁴⁹ Cfr. Chiara Tellini Perina, a cura di, *Giuseppe Bottani (Cremona 1717-Mantova 1784)...*, op. cit., p. 85, n. 16

¹⁵⁰ Per le notizie sull'Accademia del Nudo: Geneviève Michel, Stefano Pozzi. *La vita..., art. cit.*, p. 28. Chiara Tellini Perina, *Forma e norma in Giuseppe Bottani*, in Chiara Tellini Perina, a cura di, *Giuseppe Bottani (Cremona 1717-Mantova 1784)...*, op. cit., pp. 9-69, p. 26

¹⁵¹ Barroero 1998, pp. 367-368, cit. in Chiara Tellini Perina, *Forma e norma in Giuseppe Bottani*, in Chiara Tellini Perina, a cura di, *Giuseppe Bottani (Cremona 1717-Mantova 1784)...*, op. cit., pp. 9-69, p. 26, nota 22

¹⁵² Michela Ramadori, *Raccolte bibliografiche e oggetti d'arte nei palazzi romani del Seicento e del Settecento: disposizioni e correlazioni*, Tesi di dottorato di ricerca in "Strumenti e metodi per la storia dell'arte", Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 26° ciclo, Tesi di ricerca relativa al triennio del dottorato svolto negli anni accademici 2010-2011, 2011-2012, 2012-2013; URI della tesi: <http://hdl.handle.net/10805/2457>, pp. 441-450

¹⁵³ Bonita Cleri, a cura di, *Francesco Mancini pittore (1679-1758): nuovi contributi*, Editoriale Umbra, Foligno 2012

¹⁵⁴ Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.* Bearbeitet von Dr. G. K. Nagler, Verlag von E. A. Fleischmann, München 1839, ad vocem Krahe, Johann Lambert, pp. 157-158

scultori destinati ad insegnare nella nuova istituzione. Il 10 novembre 1754 tra i dieci primi «maestri» dell'Accademia del Nudo sono scelti Agostino Masucci e Stefano Pozzi «quali si propongono quando da Sua Em.za venghino approvati. Dalle stanze dell'Accademia in S. Luca q^o di et anno sud^o.»¹⁵⁵. Stefano Pozzi è, inoltre, il primo direttore dell'Accademia del Nudo, ossia il primo accademico incaricato di far posare il modello durante un mese¹⁵⁶. Il suo turno ritornerà regolarmente ogni due anni fino al 1761, poi ancora una volta nel 1766. Anche Giuseppe Bottani, nell'aprile del 1764, sarà chiamato alla direzione dell'Accademia del Nudo¹⁵⁷.

3.4 La conclusione

Alla morte del contestabile Fabrizio Colonna nel 1755, il cardinale Girolamo, divenuto capo famiglia, si occupa della decorazione, nel palazzo romano in piazza Santi Apostoli, di due appartamenti nobili per sé e per il nipote don Lorenzo, arredati da Paolo Posi (Siena, 1708-1776)¹⁵⁸. Per i lavori che si protraggono fino ai primi anni '60 del XVIII secolo, è scelto Stefano Pozzi, abile copista di antichità (fratello di Rocco, nato nel 1698, esecutore di diverse incisioni pubblicate nel *corpus* sulle Antichità di Ercolano¹⁵⁹). Stefano Pozzi, uno degli artisti sostenuti da Benedetto XIV, porta con sé il fratello Giuseppe (nato nel 1723). A loro è associato il pittore decoratore Giovanni Angeloni (nato nel 1725) che avvia con Stefano Pozzi una lunga e fruttuosa collaborazione. In palazzo Colonna nel Gabinetto degli Specchi, al piano nobile, dove «Gli ornati sono di Giovanni Angeloni, e le figure di Stefano e Giuseppe Pozzi»¹⁶⁰, gli artisti si

¹⁵⁵ Archivio Accademia San Luca, [1754], vol. 51, c. 53v, in Geneviève Michel, *Stefano Pozzi. La vita...*, art. cit., p. 50

¹⁵⁶ L. Pirrotta 1969, pp. 328-30, cit. in Geneviève Michel, *Stefano Pozzi. La vita...*, art. cit., p. 28

¹⁵⁷ Pirrotta 1969, pp. 328-329, cit. in Chiara Tellini Perina, *Forma e norma in Giuseppe Bottani*, in Chiara Tellini Perina, a cura di, *Giuseppe Bottani (Cremona 1717-Mantova 1784)...*, op. cit., pp. 9-69, p. 26, nota 21

¹⁵⁸ Francesco Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Libro terzo, dalla Stamperia Reale, Parma 1781, pp. 371-372

¹⁵⁹ *Le Antichità di Ercolano esposte*, Napoli 1767-1792, Tomi I-IV e VII: *Le Pitture*, Tomi V-VI: *De' Bronzi*, Tomi VIII: *Le Lucerne ed i Candelabri*. L'opera fu edita a cura dell'Accademia Ercolanense fondata nel 1755 con lo specifico compito di studiare e di stampare le antichità scoperte, cit. in Amalia Pacia, *Stefano Pozzi decoratore a Palazzo Sciarra e Palazzo Colonna*, in «Bollettino d'arte», anno LXXVII, serie VI, n. 76, novembre-dicembre 1992, pp. 71-94, nota 45 di p. 85 a p. 91

¹⁶⁰ *Catalogo dei quadri e pitture esistenti nel Palazzo della Eccellentissima Casa Colonna in Roma con l'indicazione dei loro autori. Diviso in sei parti secondo i rispettivi Appartamenti*, presso Arcangelo Casaletti, Roma 1783, p. 20, in Amalia Pacia, *Stefano Pozzi decoratore a Palazzo Sciarra e Palazzo Colonna*, in «Bollettino d'arte», anno LXXVII, serie VI, n. 76, novembre-dicembre 1992, pp. 71-94, p. 83

avvalgono di un genere decorativo di collaudata tradizione tardobarocca, la pittura su specchio, che a Roma vanta l'esperienza di maestranze altamente specializzate e in grado di soddisfare le costanti richieste del ceto aristocratico. Nella sala contigua alla Galleria nuova, nell'appartamento che si affaccia verso via Pilotta, sempre al piano nobile, vi sono «Due cantonate verso il Giardino, rappresentanti Putti e Trofei e tre Sovrapposti Ovali dipinti a sughi d'Erba da Stefano e Giuseppe Pozzi»¹⁶¹. Al secondo piano di Palazzo Colonna, nell'Anticamera e nella volta della Stanza dell'Aurora, l'invenzione dei grifi in forma di draghi è di Angeloni ma una parte degli amorini che li cavalcano appartengono alla mano di Stefano Pozzi. A quest'ultimo sono riferite le coppie di contorte sirene dalle code attorcigliate, in pose instabili, sulle sovrapposte, strettamente imparentate a quelle della vicina Galleriola dei Paesi¹⁶². In quest'ultimo ambiente, detta Sala gialla nell'attuale percorso di visita della Galleria Colonna, è presente una tipologia di angioletto con fattezze di bimbo (Tavola 17), analogo a quello riscontrabile anche nella Galleria degli Specchi, stilisticamente e iconograficamente affine agli angioletti seduti sulle nuvole poste sopra il sarcofago, in primo piano in basso a sinistra, della tela dell'*Assunzione della Vergine* di Poggio Cinolfo (Tavola 16), che devono essere stati realizzati nello stesso periodo da Stefano Pozzi.

Intanto, nel 1756 i fratelli Stefano e Giuseppe Pozzi risultano attivi in modo stabile per la Fabbrica di San Pietro a Roma, per la quale eseguono molte pitture. Nel 1756 Stefano Pozzi lavora alla copia della *Trasfigurazione* di Raffaello, iniziata da Agostino Masucci nel 1744, per la riproduzione a mosaico del dipinto. La prosecuzione era stata affidata nel 1745 a Stefano Pozzi, stipulando un contratto che non prevedeva un tempo preciso di consegna e probabilmente il pittore non ha intrapreso il lavoro. Nel 1756 la Fabbrica di San Pietro stipula un nuovo contratto con Stefano Pozzi per completare l'opera.

Intanto, mentre Stefano Pozzi decora Palazzo Colonna, orna anche la volta del Museo Sacro, voluto da Benedetto XIV (la sorveglianza dei lavori è affidata al cardinale maggiordomo e camerlengo Girolamo Colonna), con i dipinti, compiuti nel 1757, rappresentanti l'*Allegoria della Chiesa* e l'*Allegoria della Fede*.

Nel 1757 Agostino Masucci firma e data la tela raffigurante l'*Educazione della Vergine* (Tavola 7), facente parte della grande impresa decorativa della chiesa del

¹⁶¹ *Catalogo dei quadri e pitture esistenti nel Palazzo della Eccellentissima Casa Colonna in Roma con l'indicazione dei loro autori. Diviso in sei parti secondo i rispettivi Appartamenti*, presso Arcangelo Casaletti, Roma 1783, p. 105, in Amalia Pacia, *Stefano Pozzi decoratore a Palazzo Sciarra e Palazzo Colonna*, in «Bollettino d'arte», anno LXXVII, serie VI, n. 76, novembre-dicembre 1992, pp. 71-94, p. 83

¹⁶² Amalia Pacia, *Stefano Pozzi decoratore a Palazzo Sciarra e Palazzo Colonna*, in «Bollettino d'arte», anno LXXVII, serie VI, n. 76, novembre-dicembre 1992, pp. 71-94, p. 84

SS. Nome di Maria a Roma¹⁶³, alla quale partecipa un gruppo di artisti, collaboratori e scolari, che si sono formati nella bottega di Masucci. Spetta ad Antonio Nessi il *San Luigi adora il Crocifisso*, a Nicolò Ricciolini la *Vergine appare a San Bernardo*, al figlio Lorenzo Masucci i *Santi Pietro e Paolo* e a Stefano Pozzi il *Transito di San Giuseppe*.

Il 19 ottobre 1758 muore Agostino Masucci. Nel corso della sua attività, apprezzato dai pontefici, ha compiuto, oltre alle numerose opere conservate a Roma, una serie di dipinti destinati a chiese umbre e marchigiane. Inoltre, la sua notorietà in ambito romano gli ha aperto le porte di alcune tra le più importanti corti europee, come quelle di Savoia, Spagna e Portogallo. È stato impegnato nella produzione di quadri di canonizzazione¹⁶⁴, nella quale è attivo anche Pozzi (che realizzerà, per la beatificazione di Gregorio Barbarigo, l'immagine del Beato in gloria posta alla venerazione dei fedeli il 26 settembre 1761¹⁶⁵), costituenti nel Seicento e nel Settecento il più grosso fenomeno di committenza per frequenza, numero di artisti, *budget*, dinamica di produzione e circolazione degli oggetti artistici. Il 21 ottobre 1758 Stefano Pozzi è scelto per succedere ad Agostino Masucci nella carica di Custode delle pitture di Raffaello nel Palazzo Apostolico Vaticano. Il 15 dicembre la nomina è confermata da un Breve pontificio. Nella supplica che il pittore rivolge al papa, richiama il precedente di Agostino Masucci.

Giuseppe Bottani, divenuto professore all'Accademia del Nudo in Campidoglio, nel 1758 è eletto accademico di San Luca. Nello stesso anno realizza due versioni del dipinto raffigurante *San Gioacchino, Sant'Anna e la Vergine*, l'una destinata all'Accademia di San Luca e l'altra, ovale, alla chiesa di Sant'Andrea delle Fratte di Roma. Nell'opera, il volto della Vergine è elaborato sullo stesso modello dell'angelo in basso a destra dell'*Assunzione della Vergine* di Poggio Cinolfo, reso in modo più tondeggiante perché riferito ad una fanciulla.

Stefano Pozzi nel 1759 termina la copia della *Trasfigurazione* di Raffaello.

La realizzazione dell'*Assunzione della Vergine* della chiesa di Santa Maria Assunta a Poggio Cinolfo, protrattasi per diversi anni¹⁶⁶, segue una cronologia parallela, a partire dagli anni '40, a quella della copia tratta dalla *Trasfigurazione* di Raffaello. Un primo arresto dei lavori sulla tela di Poggio Cinolfo deve essere stato causato, nella bottega di Agostino Masucci, dalla scomparsa dei committenti. Ripresi i lavori intorno al 1740, quando vi era attivo anche Giuseppe

¹⁶³ Per le notizie sulla chiesa del SS. Nome di Maria a Roma: Filippo Tito, *Descrizione...*, op. cit., p. 278. A. Martini, M. L. Casanova, *SS. Nome di Maria...*, op. cit., pp. 62-65, 75

¹⁶⁴ Per le notizie sui dipinti di canonizzazione: Vittorio Casale, *Quadri di canonizzazione*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, tomo II, Electa, Milano 1990, pp. 553-571

¹⁶⁵ Diario ordinario 1761, 20 settembre, p. 6, cit. in Geneviève Michel, *Stefano Pozzi. La vita...*, art. cit., p. 52

¹⁶⁶ La datazione è formulata in questo studio. Vedi § 2.2 della presente pubblicazione

Bottani, intorno al 1744 l'incarico probabilmente è passato a Stefano Pozzi che vi operava in quegli anni, completando il lavoro, con gli angioletti sulle nuvole poste sopra il sarcofago realizzati tra il 1756 ed il 1761¹⁶⁷.

Intanto, Giuseppe Bottani, ammesso nel 1759 alle sessioni dell'Accademia di San Luca, incontra Pompeo Batoni, Placido Costanzi (Napoli, 1702-Roma, 1759)¹⁶⁸, Stefano Pozzi (come è già avvenuto nello studio di Agostino Masucci), impegnati a restaurare la tradizione raffaellesca filtrata attraverso gli esempi di Annibale Carracci, Nicolas Poussin (1594-1665)¹⁶⁹, Guido Reni, Domenichino e Maratta¹⁷⁰.

In contatto con artisti stranieri protagonisti del *Grand Tour* e con la cerchia più alta dei promotori, quali Winckelmann ed il cardinale Albani¹⁷¹, Bottani realizza dipinti a Roma, destinati – come dicono gli antichi biografi¹⁷² – a sedi europee in Polonia, Danimarca ed Inghilterra.

Il repertorio di Giuseppe Bottani si contraddistingue per l'antagonismo all'indirizzo rococò, nell'accurata ricerca della forma, per l'attenzione agli equilibri compositivi, la materia smaltata e gli effetti metallici del panneggiare, decisamente neomanieristi. Nell'iconografia sacra Bottani reimpiega formule compositive già sperimentate.

Pozzi, ricevuto l'ordine da Clemente XIII¹⁷³, al secolo Carlo Rezzonico (1693-1769) papa dal 1758, di proseguire l'opera di Daniele da Volterra (1509-1566)¹⁷⁴, per ricoprire di panneggi le nudità di alcuni santi del *Giudizio Universale* di Michelangelo, sarà impegnato, insieme al fratello Giuseppe, nelle pitture per la Cappella del coro nella basilica di San Pietro, ricevendo il pagamento il 23 dicembre 1762¹⁷⁵.

Nel frattempo Giuseppe Bottani, ammesso il 9 gennaio 1762 all'Accademia del Disegno di Firenze, il 3 ottobre 1763 sarà accolto tra i membri dell'Accademia Clementina di Bologna.

¹⁶⁷ La datazione è formulata in questo studio. Vedi § 2.2 della presente pubblicazione

¹⁶⁸ Francesco Petrucci, *Pittura romana...*, art. cit., p. 31

¹⁶⁹ Henry Keazor, *Nicolas Poussin 1594-1665*, Taschen, Hong Kong 2007

¹⁷⁰ Cfr. Chiara Tellini Perina, *Per il Bottani*, in «antichità viva rassegna d'arte», a. XII, n. 5 (1973), pp. 12-21, p. 12

¹⁷¹ Cfr. Chiara Tellini Perina, *Nuovi contributi ai Bottani*, in «Paragone arte», a. LVII-Terza edizione, n. 68 (677), Luglio 2006, pp. 72-80, p. 74

¹⁷² Cfr. Ibid., p. 76

¹⁷³ Per le notizie su Clemente XIII: Bernardo Tanucci, *Epistolario I 1723-1746*, a cura di R. P. Coppini, L. Del Bianco, R. Nieri, Prefazione di M. d'Addio, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1980, p. 585, nota 2

¹⁷⁴ Fabrizio Mancinelli, Gianluigi Colalucci, Nazzareno Gabrielli, *Michelangelo. Il Giudizio universale*, Giunti Editore, Firenze 1994, p. 20

¹⁷⁵ Archivio Fabbrica di S. Pietro, secondo piano, serie 4, vol. 103 – liste mestrue ... 1762 – lista dei mesi di settembre, ottobre, novembre e dicembre, in Geneviève Michel, *Stefano Pozzi. La vita...*, art. cit., p. 53

Stefano Pozzi, perso il fratello Giuseppe l'8 febbraio 1765, assumerà la sua successione come assessore al Commissariato per le Antichità, al quale è affidato il patrimonio di Roma.

Giovanni Angeloni diverrà il collaboratore più assiduo di Stefano Pozzi. Quest'ultimo avrà sempre più allievi, tra i quali, negli ultimi anni, il bergamasco Giacomo Quarenghi e Antonio Cavallucci, da Pozzi tra il 1765 ed il 1768¹⁷⁶. Il *Diario ordinario*¹⁷⁷ cita Giuseppe Silani e un documento Marcello Leopardi¹⁷⁸. Geneviève, inoltre, segnala che le affinità di Eugenio Porretta con Stefano Pozzi sono troppo evidenti per non esserci, fra loro, dei legami stretti da maestro a scolaro¹⁷⁹.

Stefano Pozzi realizzerà nel 1767 l'*Assunzione di Maria* della Sala Bandiera e degli Uditori di Rota del Palazzo del Quirinale a Roma¹⁸⁰, originariamente destinata ad essere posta sopra l'altare dello Spirito Santo nella cappellina al pianoterreno dello stesso palazzo. L'opera ripropone una versione dell'Assunzione ispirata ai modelli di Guido Reni e filtrata dalla conoscenza dell'*Assunzione della Vergine* di Poggio Cinolfo.

La fama di Stefano Pozzi non si estende molto oltre gli Stati Pontifici e Napoli, dove l'artista vi rappresenta la moderna scuola romana, pur essendo esportata all'estero qualche sua opera quando è ancora in vita.

Nel 1769, morto a Mantova il pittore Giuseppe Bazzani (Mantova, 1690-1769)¹⁸¹, Giuseppe Bottani verrà incaricato da Maria Teresa d'Austria di sostituirlo nella carica di Direttore della sezione di disegno e pittura dell'Accademia di Belle Arti di Mantova, dove trascorrerà gli ultimi anni della sua vita fino alla morte, avvenuta nel 1784.

Nel 1770 Giuseppe Bottani realizzerà la *Nascita di Venere*, olio su tela di cm 170 x 125, nella Collezione Banca Agricola Mantovana di Mantova, corredata a tergo, prima di un recente restauro, della seguente iscrizione: «Joseph Bottani in mantua 1770. Joseph Bottani Cremonensis Regiae Academiae Sancti Lucae

¹⁷⁶ S. Röttgen 1976, p. 194, cit. in Geneviève Michel, *Stefano Pozzi. La vita..., art. cit.*, p. 43

¹⁷⁷ *Diario ordinario*, 1770, p. 7 cit. in Geneviève Michel, *Stefano Pozzi. La vita..., art. cit.*, p. 43

¹⁷⁸ V. Casale 1990, p. 5, cit. in Geneviève Michel, *Stefano Pozzi. La vita..., art. cit.*, p. 43

¹⁷⁹ Geneviève Michel, *Stefano Pozzi. La vita..., art. cit.*, pp. 42-43. Geneviève segnala, in nota 67 di p. 44 a p. 47, un disegno, («I disegni di figura» 1988, II, p. 226) da paragonare con un quadro Chigi e il B. Barbarigo in S. Lucia del Gonfalone dato a Pozzi (Vasi ediz. 1970, p. 394), alla scuola di Pozzi (Angeli 1905, p. 238) ma a Poretta nel «Diario ordinario», n. 75554 (30 novembre 1765, pp. 6-7)

¹⁸⁰ Cfr. Figura: in Geneviève Michel, Amalia Pacia, Stefano Susinno, *I pittori bergamaschi..., op. cit.*, p. 113. Per le notizie sull'*Assunzione di Maria* della Sala Bandiera e degli Uditori di Rota del Palazzo del Quirinale a Roma di Stefano Pozzi: Geneviève Michel, Amalia Pacia, Stefano Susinno, *I pittori bergamaschi..., op. cit.*, p. 142, n. 36

¹⁸¹ L.M.O., Inv. n.: 1909, in Lorenza Mochi Onori, Rossella Vodret, *Galleria Nazionale..., op. cit.*, p. 82

Socius atque Bononiensis et Florentinae Pingebat ano MDCCLXX»¹⁸². Nell'opera sono riscontrabili gli echi della tela di Poggio Cinolfo. Infatti nella *Nascita di Venere*¹⁸³ il puttino a sinistra, accanto a Venere, mostra stringenti affinità stilistiche con la testina alata e l'angelo ad essa sottostante (accanto alla mano sinistra di Maria) raffigurati in alto a destra nell'*Assunzione della Vergine* di Poggio Cinolfo.

¹⁸² Chiara Tellini Perina, a cura di, *Giuseppe Bottani (Cremona 1717-Mantova 1784)...*, *op. cit.*, pp. 111-112, n. 54

¹⁸³ Cfr. Figura: in Chiara Tellini Perina, *Forma e norma in Giuseppe Bottani*, in Chiara Tellini Perina, a cura di, *Giuseppe Bottani (Cremona 1717-Mantova 1784)...*, *op. cit.*, pp. 9-69, p. 59

Bibliografia e fonti

Fonti d'archivio

- Biblioteca Apostolica Vaticana, V. *Avvisi di Roma* del 10 e 11 febbraio e del 3 marzo [1696], *Cod. Ott.*, n. 3361, estratti in F. Clementi, *Il carnevale romano nelle cronache contemporanee dalle origini al sec. XVII con illustrazioni riprodotte da stampe del tempo*, parte I, Edizioni R.O.R.E.-Nirf, Unione arti grafiche Città di Castello, Città di Castello 1939, p. 654
- Archivio di Stato di Firenze, 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
- Chirografo* del 27 dicembre 1733 (estratti) in Orietta Rossi Pinelli, *Per una "storia dell'arte parlante": dal Museo Capitolino (1734) al Pio-Clementino (1771-91) e alcune mutazioni nella storiografia artistica*, in «Ricerche di storia dell'arte», 84, 2004 (2005), pp. 5-23
- Archivio di Stato di Napoli, *Allodiali (Poggio Cinolfo)*, in Terenzio Flamini, *Poggio Cinolfo devoluto al Regio Fisco napoletano dalla denuncia di D. Gio: Benedetto Marj della Terra di Carsoli*, in «il foglio di Lumen», miscellanea 3, Luglio 2002, p. 2
- Archivio di Stato di Roma, 30 Notai Capitolini, ufficio 38, vol. 180, Francesco Maria Righi, 1745, prima parte, c. 3, in Geneviève Michel, *Stefano Pozzi. La vita*, in Geneviève Michel, Amalia Pacia, Stefano Susinno, *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, vol. IV, Edizioni Bolis, Bergamo 1996, pp. 21-58, p. 49
- Archivio Accademia San Luca, [1754], vol. 51, c. 53v, in Geneviève Michel, *Stefano Pozzi. La vita*, in Geneviève Michel, Amalia Pacia, Stefano Susinno, *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, vol. IV, Edizioni Bolis, Bergamo 1996, pp. 21-58, p. 50
- Archivio Fabbrica di S. Pietro, secondo piano, serie 4, vol. 103 –liste mestrue ... 1762– lista dei mesi di settembre, ottobre, novembre e dicembre, in Geneviève Michel, *Stefano Pozzi. La vita*, in Geneviève Michel, Amalia Pacia, Stefano Susinno, *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, vol. IV, Edizioni Bolis, Bergamo 1996, pp. 21-58, p. 53

Fonti bibliografiche

- Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori. ed architetti moderni scritte, e dedicate alla maestà di Carlo Emanuel Re di Sardegna da Lione Pascoli*, Per Antonio de' Roffi nella Strada del Seminario Romano, Roma 1736
- Filippo Tito, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma opera cominciata dall'abate Filippo Titi di Città di Castello Con l'aggiunta di quanto è stato fatto di nuovo fino all'anno prefente*, Nella Stamperia di Marco Pagliarini, Roma 1763
- Francesco Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Libro terzo, dalla Stamperia Reale, Parma 1781
- Catalogo dei quadri e pitture esistenti nel Palazzo della Eccellentissima Casa Colonna in Roma con l'indicazione dei loro autori. Diviso in sei parti secondo i rispettivi Appartamenti*, presso Arcangelo Casaletti, Roma 1783, pp. 20, 105 (estratti) in Amalia Pacia, *Stefano Pozzi decoratore a Palazzo Sciarra e Palazzo Colonna*, in «Bollettino d'arte», anno LXXVII, serie VI, n. 76, novembre-dicembre 1992, pp. 71-94, p. 83
- Francesco Sacco, *Dizionario geografico-istorico-fisico del Regno di Napoli composto dall'abate D. Francesco Sacco dedicato all'altezza reale di Francesco Borbone Principe Ereditario delle Sicilie ec. ec.*, Tomo III., Presso Vincenzo Flauto, Napoli 1796
- Lorenzo Giustiniani, *Dizionario geografico-ragionato del Regno di Napoli di Lorenzo Giustiniani a sua maestà' Ferdinando IV*, Tomo VII, presso Vincenzo Manfredi, Napoli 1804
- Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia Dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII Secolo dell'Ab. Luigi Lanzi antiquario I e R. in Firenze*, edizione terza corretta ed

- accresciuta dall'autore, Tomo secondo ove si describe la scuola romana e napoletana, presso Giuseppe Remondini e figli, Bassano 1809
- Albano Butler, Gian-Francesco Godescard, *Vite dei padri, dei martiri e degli altri principali santi tratte dagli atti originali e da' più autentici monumenti con note storiche e critiche opera dall'originale inglese dell'ab. Albano Butler recata liberamente in Francese dall'ab. Gian-Francesco Godescard e dal Francese giusta l'ultima edizione de Versailles 1818 a 1820 fedelmente volgarizzata ed arricchita di alcune aggiunte*, Tomo XI., presso Giuseppe Battaglia Tip. Edit., Venezia 1824
- Francesco Taccani, *Della prospettiva e sua applicazione alle scene teatrali con appendici riguardanti la costruzione di alcuni nuovi strumenti da disegno e di varie figure geometriche*, per Paolo Emilio Giusti fonditore-tipografo, Milano 1825
- Bartolomeo Catena, a cura di, *La Sacra Bibbia di Vence giusta la quinta edizione del signor Drach con atlante e carte iconografiche corredata di nuove illustrazioni ermeneutiche e scientifiche per cura del prof. Bartolomeo Catena dottore bibliotecario dell'Ambrosiana. Dissertazioni*, vol. VI., presso Ant. Fort. Stella e figli, Milano 1834
- La Sacra Bibbia, che contiene il Vecchio e il Nuovo Testamento tradotto in lingua italiana da Giovanni Diodati*, s.e., s.l. 1835
- Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithograhnen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc. Bearbeitet von Dr. G. K. Nagler*, Verlag von E. A. Fleischmann, München 1839
- Statuto della insigne Artistica Congregazione de' Virtuosi al Pantheon*, Roma 1839
- Biografia degli artisti. Volume unico*, co' tipi del Gondoliere, Venezia 1840
- Francesco Bulgarini, *Notizie storiche antiquarie statistiche ed agronomiche intorno all'antichissima città di Tivoli e suo territorio compilate e raccolte dal maggiore Francesco cavalier Bulgarini con carta topografica*, Tipografia di Giovanni Battista Zampi, Roma 1848
- F. De Boni, a cura di, *Biografia degli artisti ovvero dizionario della vita e delle opere dei pittori, degli scultori, degli intagliatori, dei tipografi e dei musicisti di ogni nazione che fiorirono da' tempi più remoti sino a' nostri giorni*, seconda edizione, presso Andrea Santini e figlio Librai-editori, Venezia 1852
- 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

Studi

- F. Clementi, *Il carnevale romano nelle cronache contemporanee dalle origini al sec. XVII con illustrazioni riprodotte da stampe del tempo*, parte I, Edizioni R.O.R.E.-Nirf, Unione arti grafiche Città di Castello, Città di Castello 1939
- Chiara Perina, *Considerazioni su Giuseppe Bottani*, in «Arte lombarda», a. VI, Primo Semestre 1961, pp. 51-59
- A. Martini, M. L. Casanova, *SS. Nome di Maria*, Edizioni «Roma», Roma 1962
- Teodoro Amayden, Augusto Bertini, *La storia delle famiglie romane di Teodoro Amayden con note ed aggiunte del Comm. Augusto Bertini*, volume II con tavole ed incisioni nel testo, Collegio Araldico (Istituto Araldico Romano), Roma s.d., ristampa anastatica in *La storia delle famiglie romane di Teodoro Amayden con note ed aggiunte del Comm. Carlo Augusto Bertini*, Forni editore, Bologna s.d. [1967]
- Anthony M. Clark, *Agostino Masucci: A Conclusion and a Reformation of the Roman Baroque*, in *Essays in the history of art presents to Rudolf Wittkower*, edited by Douglas Fraser, Howard Hibbard & Milton J. Lewine, Phaidon Press, Bristol 1967, pp. 259-264
- Alexandro Bastiaanse, *Teodoro Ameyden (1586-1656). Un Neerlandese alla corte di Roma*, Staatsdrukkerij, 's-Gravenhage 1968

- Chiara Tellini Perina, *Per il Bottani*, in «antichità viva rassegna d'arte», a. XII, n. 5 (1973), pp. 12-21
- Isidoro Gatti, *Il P. Vincenzo Coronelli dei Frati Minori Conventuali negli anni del generalato (1701-1707)*, parte seconda, Università Gregoriana Editrice, Roma 1976
- Luigi Salerno, Clovis Whitfield, Catherine Enggass, *Landscape painters of the seventeenth century in Rome*, vol. 1, U. Bozzi, Roma 1977
- Bernardo Tanucci, *Epistolario 1723-1746*, a cura di R. P. Coppini, L. Del Bianco, R. Nieri, Prefazione di M. d'Addio, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1980
- Renato Martinoni, *Gian Vincenzo Imperiale politico, letterato e collezionista genovese del Seicento*, Antenore, Padova 1983
- Sabina Maniello Cardone, *Andrea Sacchi, Nettuno 1599-Roma 1661: un pittore nettunense nella cultura figurativa del Seicento romano*, catalogo della mostra, Scuola Media Statale "Andrea Sacchi", Nettuno; Comune di Nettuno, Assessorato alla Cultura, Nettuno 1985
- Saverio Franchi, *Drammaturgia romana*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1988
- Vittorio Casale, *Quadri di canonizzazione*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, tomo II, Electa, Milano 1990, pp. 553-571
- Pierluigi Panza, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento. Dal ripristino alla conservazione delle opere d'arte*, presentazione di Marco Dezzi Bardeschi, Franco Angeli, Milano 1990
- Maria Barbara Guerrieri Borsoi, *L'attività di Stefano e Giuseppe Pozzi nella Basilica di San Pietro*, in «Studi romani», anno XXXIX, 1991, pp. 252-266
- Angelo Mazza, *La collezione dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena*, Nuova Alfa Editrice, Bologna 1991
- Amalia Pacia, *Stefano Pozzi decoratore a Palazzo Sciarra e Palazzo Colonna*, in «Bollettino d'arte», anno LXXVII, serie VI, n. 76, novembre-dicembre 1992, pp. 71-94
- Giuseppe De Logu, *L'architettura italiana del Seicento e del Settecento*, Edizioni Dedalo, Bari 1993 (I due saggi che compongono il volume sono apparsi nel 1936 nelle Edizioni Nemi)
- Simonetta Prospero Valenti Rodinò, *I disegni di Casa Albani*, in *Alessandro Albani patrono delle arti. Architettura, pittura e collezionismo nella Roma del '700*, a cura di Elisa Debenedetti, Bonsignori Editore, Roma 1993, pp. 15-70
- Fabrizio Mancinelli, Gianluigi Colalucci, Nazzareno Gabrielli, *Michelangelo. Il Giudizio universale*, Giunti Editore, Firenze 1994
- Julia Lloyd Williams, *Gavin Hamilton 1723-1798*, National Galleries of Scotland, Edinburgh 1994
- Leonardo Capano, a cura di, *Storia dell'arte. Linguaggi e percorsi*, vol. 2, Electa, Milano 1995
- Geneviève Michel, Amalia Pacia, Stefano Susinno, *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, vol. IV, Edizioni Bolis, Bergamo 1996
- Geneviève Michel, *Stefano Pozzi. La vita*, in Geneviève Michel, Amalia Pacia, Stefano Susinno, *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, vol. IV, Edizioni Bolis, Bergamo 1996, pp. 21-58
- Amalia Pacia, *Stefano Pozzi. La critica*, in Geneviève Michel, Amalia Pacia, Stefano Susinno, *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, vol. IV, Edizioni Bolis, Bergamo 1996, pp. 59-72
- s.a., *Abruzzo Molise*, Touring Club italiano, Milano 1979, edizione 1996-1997
- Augusto Camera, Renato Fabietti, *Elementi di storia*, vol. 2, quarta edizione, Zanichelli Editore, Bologna 1997
- Nicholas Turner, Lee Hendrix, traduzione dall'Inglese di Maria Elena l'Abbate, *Capolavori del J. Paul Getty Museum. Disegni*, The J. Paul Getty Museum, Christopher Hudson, Los Angeles 1997
- Adriano Cappelli, *Cronologia Cronografia e Calendario perpetuo*, Settima edizione, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1998

- Jaroslav Pelikan, *Mary Through the Centuries-Her Place in the History of Culture*, Yale University Press, New Haven and London 1996, trad. di Nerina Rodinò, *Maria nei secoli*, Città Nuova Editrice, Roma 1999
- Chiara Tellini Perina, *Forma e norma in Giuseppe Bottani*, in Chiara Tellini Perina, a cura di, *Giuseppe Bottani (Cremona 1717-Mantova 1784)*, contributi di Gianluigi Arcari, Maria Cecilia Silvestri, Banca Agricola Mantovana, Franco Maria Ricci, Milano 2000, pp. 9-69
- Chiara Tellini Perina, a cura di, *Giuseppe Bottani (Cremona 1717-Mantova 1784)*, contributi di Gianluigi Arcari, Maria Cecilia Silvestri, Banca Agricola Mantovana, Franco Maria Ricci, Milano 2000
- Vittorio Casale, *La pinacoteca settecentesca nella navata centrale di San Clemente*, in Enzo Borsellino, Vittorio Casale, a cura di, *Roma "Il tempio del vero gusto". La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*, atti del convegno internazionale di studi (Salerno-Ravello, 26-27 giugno 1997), Università degli Studi di Roma Tre, Dipartimento di Studi Storico-Artistici, Archeologi e sulla Conservazione, Edifir Edizioni, Firenze 2001, pp. 31-57
- Terenzio Flamini, *Le iscrizioni di Carsoli alla luce di una epigrafe inedita in lettere non latine rinvenuta a Poggio Cinolfo*, in «il foglio di Lumen», miscellanea 2, Dicembre 2001, pp. 2-3
- Terenzio Flamini, *Poggio Cinolfo devoluto al Regio Fisco napoletano dalla denuncia di D. Gio: Benedetto Marj della Terra di Carsoli*, in «il foglio di Lumen», miscellanea 3, Luglio 2002, p. 2
- Fernando Mazzocca, *Neoclassicismo*, Giunti Editore, Firenze 2002
- Gianfranco Spagnesi, *Roma. La basilica di San Pietro, il Borgo e la città*, Palombi Editori / Jaca Book, Milano 2002
- Renzo Mancini, *Viaggiare negli Abruzzi*, vol. I La via Valeria. Il Carseolano e i Piani Palentini, Textus, L'Aquila 2003
- Gloria Fossi, Marco Bussagli, Mattia Reiche, *Arte italiana. Pittura, scultura, architettura dalle origini ai nostri giorni*, Giunti Editore, Firenze-Milano 2000-2004
- Yvonne Lange, Richard E. Ahlborn, *Mission San Xavier del Bac: a guide to its iconography*, The University of Arizona Press, Tucson 2004
- Pierluigi Pizzamiglio, *L'astrologia in Italia all'epoca di Galileo Galilei (1550-1650). Rassegna storico-critica dei documenti librari custoditi nella Biblioteca «Carlo Viganò»*, Vita e Pensiero, Milano 2004
- Marina Caffiero, *La repubblica nella città del papa. Roma 1798*, Donzelli editore, Roma 2005
- Stefano De Fiores, Luigi Gambero, a cura di, *Testi mariani del secondo millennio*, vol. 6. Autori moderni dell'Occidente (secc. XVIII-XIX), Città Nuova Editrice, Roma 2005
- Orietta Rossi Pinelli, *Per una "storia dell'arte parlante": dal Museo Capitolino (1734) al Pio-Clementino (1771-91) e alcune mutazioni nella storiografia artistica*, in «Ricerche di storia dell'arte», 84.2004 (2005), pp. 5-23
- Maurizio Tani, *La rinascita culturale del '700 ungherese. Le arti figurative nella grande committenza ecclesiastica*, Gregorian University Press, Roma 2005
- Angela Cerinotti, a cura di, *Vangeli apocrifi*, Giunti Editore, Milano 2006
- Keti Lelo - Carlo M. Travaglini, *Dalla «nuova pianta» del Nolli al Catasto urbano piogregoriano: l'immagine di Roma all'epoca del Grand Tour*, in «Città & Storia», Anno I, n. 2, luglio-dicembre 2006, *La città allo specchio*, a cura di C. Conforti, L. Nuti, C. M. Travaglini, pp. 431-456
- Giuseppe Salituro, *Beni culturali e quadri normativi. L'itinerario storico*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli 2006
- Chiara Tellini Perina, *Nuovi contributi ai Bottani*, in «Paragone arte», a. LVII-Terza edizione, n. 68 (677), Luglio 2006, pp. 72-80
- Terenzio Flamini, *L'Assunta a Poggio Cinolfo, l'Assunta e San Sebastiano a Roma. Singolari coincidenze, richiami e raffronti*, in «il foglio di Lumen», miscellanea 19, Dicembre 2007, pp. 45-46

- Henry Keazor, *Nicolas Poussin 1594-1665*, Taschen, Hong Kong 2007
- Giorgio Muratore, *Roma. Guida all'architettura*, <<L'Erma>> di Bretschneider, Roma 2007
- Liliana Barroero, Fernando Mazzocca, *Pompeo Batoni 1708-1787. L'Europa delle corti e il Grand Tour*, catalogo della mostra (Palazzo Ducale, Lucca, 6 dicembre 2008-29 marzo 2009), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2008
- Robert-Peter Eyer, *Die Schweizer Regimenter 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
- Girolamo Donà, *Dispacci da Roma 19 gennaio 30 agosto*, Trascrizione di Viola Venturini, Introduzione di Marino Zorzi, Venezia La Malcontenta, Venezia 2009
- Luca Bellocchi, *L'evoluzione del tema iconografico della dormitio virginis in ambito italiano*, in «Annales», Series Historia et sociologia, a. 22, 1 (2012), pp. 65-76
- Bonita Cleri, a cura di, *Francesco Mancini pittore (1679-1758): nuovi contributi*, Editoriale Umbra, Foligno 2012
- Terenzio Flamini, *Poggio Cinolfo. Cronaca del restauro del grande quadro raffigurante l'Assunzione di Maria Vergine*, in «il foglio di Lumen», miscellanea 33, Agosto 2012, pp. 34-35
- Tiziana Pangrazi, *Estetica e accademia: la retorica delle arti in Giuseppe Ghezzi (1634-1721)*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2012
- 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), Pietrasecca di Carsoli 2012
- Danilo Romei, Patrizia Rosini, a cura di, *Regesto dei documenti di Giulia Farnese*, con la collaborazione di Sara Bischetti e Annamaria Martorano, Lulu, s.l. 2012
- Michela Ramadori, *Raccolte bibliografiche e oggetti d'arte nei palazzi romani del Seicento e del Settecento: disposizioni e correlazioni*, Tesi di dottorato di ricerca in "Strumenti e metodi per la storia dell'arte", Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 26° ciclo, Tesi di ricerca relativa al triennio del dottorato svolto negli anni accademici 2010-2011, 2011-2012, 2012-2013; URI della tesi: <http://hdl.handle.net/10805/2457>
- Livio Pestilli, *Paolo de Matteis. Neapolitan Painting and Cultural History in Baroque Europe*, Ashgate, Farnham 2013
- Francesco Petrucci, *Pittura romana del Settecento: una ricognizione delle principali tendenze e degli artisti*, in Francesco Petrucci, *Dipinti tra rococò e neoclassicismo da Palazzo Chigi in Ariccia e da altre raccolte*, catalogo della mostra (Cavallino di Lecce, Palazzo Ducale dei Castromediano, 22 settembre-15 dicembre 2013), Gangemi editore, Roma 2013, pp. 17-52

Altri testi

- Vangelo dello Pseudo-Giuseppe di Arimatea*, Vangelo apocrifo ricostruito su manoscritti latini della Biblioteca Vaticana e della Biblioteca Ambrosiana, dopo il VI secolo, in Angela Cerinotti, a cura di, *Vangeli apocrifi*, Giunti Editore, Milano 2006, pp. 172-180
- Raimondo Spiazzi, *Enciclopedia del pensiero sociale cristiano*, Edizioni Studio Domenicano, Bologna 1992
- Edigeo, a cura di, *Enciclopedia Zanichelli. Dizionario enciclopedico di arti, scienze, tecniche, lettere, filosofia, storia, diritto, economia*, Zanichelli Editore, Bologna 1995
- Dictionnaire de la peinture italienne*, Librairie Larousse, 1989, traduzione dal francese di Cristina Mantegna, a cura di Marina Sennato, *Dizionario Larousse della pittura italiana: dalle origini ai nostri giorni*, Gremese Editore, Roma 1998

Sitografia

Atlante dell'arte italiana, Fondazione Marilena Ferrari, alla pagina: <http://www.atlantedellarteitaliana.it/index.php>

The Pinakothek Museums in the Kunstareal Munch, © Bayerische Staatsgemäldesammlungen, alla pagina: <http://www.pinakothek.de/en/home>

Treccani.it L'enciclopedia italiana, Istituto della Enciclopedia italiana fondato da Giovanni Treccani, alla pagina: <http://www.treccani.it/biografie/>

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. 62.
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*, Pietrasecca di Carsoli 2011, in 8°, pp. 40.
50. **M. Basilici**, *La chiesa di San Giorgio martire in Pereto: anno 2010*, Pietrasecca di Carsoli 2011, in 8°, pp. 52.
51. **M. Cerruti**, *Il sistema tributario in Abruzzo durante il Regno di Napoli*, Pietrasecca di Carsoli 2011, in 8°, illustr., pp. 36.

52. **M. Ramadori**, *Iconografia francescana nella chiesa di Santa Maria delle Grazie (...)*, Pietrasecca di Carsoli 2012. In 8°, illustr., pp. 116.
53. **C. De Leoni**, *Ristretto dell'Antica, e Generosa Nobiltà della Famiglia, e Casa De' Leoni*, Pietrasecca di Carsoli 2012, In 8°, illustr., pp. 36.
54. **M. Basilici**, *La cartografia di Pereto (L'Aquila)*, Pietrasecca di Carsoli 2012. In 8°, pp. 44.
55. **M. Basilici**, *Poste e Telegrafo a Pereto*, Pietrasecca di Carsoli 2012. In 8°, pp. 112.
56. **M. Basilici**, *Saluti da Pereto (L'Aquila)*, Pietrasecca di Carsoli 2012. In 8°, pp. 62.
57. **L. Del Giudice**, *La chiesa di S. Vincenzo di Saragozza o della Madonna delle Rose in Carsoli (AQ). Indagini archeologiche sul sito*, Pietrasecca di Carsoli 2013. In 8°, illustr., pp. 68.
58. **T. Flamini**, *Il cardinale Francesco Segna. Annotazioni comparate*, Roma 2013. In 8°, illustr., pp. 36.
59. **A. Verna**, *Ricetto di Collalto Sabino. Le chiese*, Pietrasecca di Carsoli 2013. In 8°, illustr., pp. 40.
60. **F. Malatesta**, *Dagliu Bastione ... alla Portella*, Pietrasecca di Carsoli 2014. In 8°, illustr., pp. 126.
61. **A. Bernardini**, *Precetti di politica del Cardinal Mazarino*, Subiaco 2014. In 8°, illustr., pp. 60.
62. **M. Ramadori**, *Arte e confraternite a Carsoli, intorno alla chiesa di Santa Vittoria. Dipinti del '600 commissionati dalle confraternite laicali carseolane e dalla Misericordia dell'Ordine dei Cavalieri di Malta*, Pietrasecca di Carsoli 2014. In 8°, illustr., pp. 92.
63. **G. Alessandri**, *Il Danno Dato. Il caso Riofreddo. Disposizioni sul Danno Dato dal bestiame pascolante nel territorio del Comune di Riofreddo in Comarca. 1863*, Pietrasecca di Carsoli 2015. In 8°, illustr., pp. 100.



Tavola 18: Stefano Pozzi, *Fuga in Egitto*, chiesa di San Francesco di Paola, Roma (foto: Ordine dei Minimi)



Tavola 19: *Dio Padre in Gloria*, chiesa di Santa Maria Assunta, Poggio Cinolfo (foto: Marco Rota 2013)

Tavole



Tavola 1: Agostino Masucci, Giuseppe Bottani, Stefano Pozzi, *Assunzione della Vergine*, 1724-1730, circa 1740, 1744-1746, 1756-1761, olio su tela, 393 x 254 cm, chiesa di Santa Maria Assunta, Poggio Cinolfo (foto: Michela Ramadori 2013)



Tavola 2: Agostino Masucci, Giuseppe Bottani, Stefano Pozzi, *Assunzione della Vergine*, 1724-1730, circa 1740, 1744-1746, 1756-1761, olio su tela, 393 x 254 cm, chiesa di Santa Maria Assunta, Poggio Cinolfo - dettaglio della parte superiore del dipinto (foto: Marco Rota 2013)



Tavola 16: Agostino Masucci, Giuseppe Bottani, Stefano Pozzi, *Assunzione della Vergine*, 1724-1730, circa 1740, 1744-1746, 1756-1761, olio su tela, 393 x 254 cm, chiesa di Santa Maria Assunta, Poggio Cinolfo – dettaglio degli angioletti sulle nuvole poste sopra il sarcofago realizzati da Stefano Pozzi tra il 1756 ed il 1761 (foto: Marco Rota 2013)



Tavola 17: Stefano Pozzi, Galleriola dei Paesi (detta Sala gialla, nel percorso di visita della Galleria Colonna), Palazzo Colonna ai SS. Apostoli, Roma – dettaglio di un puttino (foto: Michela Ramadori 2014)



Tavola 14: Agostino Masucci, Giuseppe Bottani, Stefano Pozzi, *Assunzione della Vergine*, 1724-1730, circa 1740, 1744-1746, 1756-1761, olio su tela, 393 x 254 cm, chiesa di Santa Maria Assunta, Poggio Cinolfo – dettaglio degli angeli alla sinistra della Vergine realizzati da Giuseppe Bottani intorno al 1740 (foto: Marco Rota 2013)



Tavola 15: Giuseppe Bottani, *Assunzione della Vergine*, 1744, olio su tela, 184 x 109 cm, chiesa di San Gregorio Magno, San Gregorio da Sassola (vicino Tivoli) – dettaglio degli angeli alla sinistra della Vergine (foto: Michela Ramadori 2014)



Tavola 3 Agostino Masucci, *Martirio di Santa Barbara*, 1724, olio su tela con preparazione di colore rosso, 60,7 x 35,8 cm, Accademia Nazionale di San Luca, Roma (foto: Accademia Nazionale di San Luca)



Tavola 4: Agostino Masucci, *Adorazione dei Magi*, 1721-1724, chiesa di Santa Maria in Via Lata, Roma (foto: Michela Ramadori 2013)

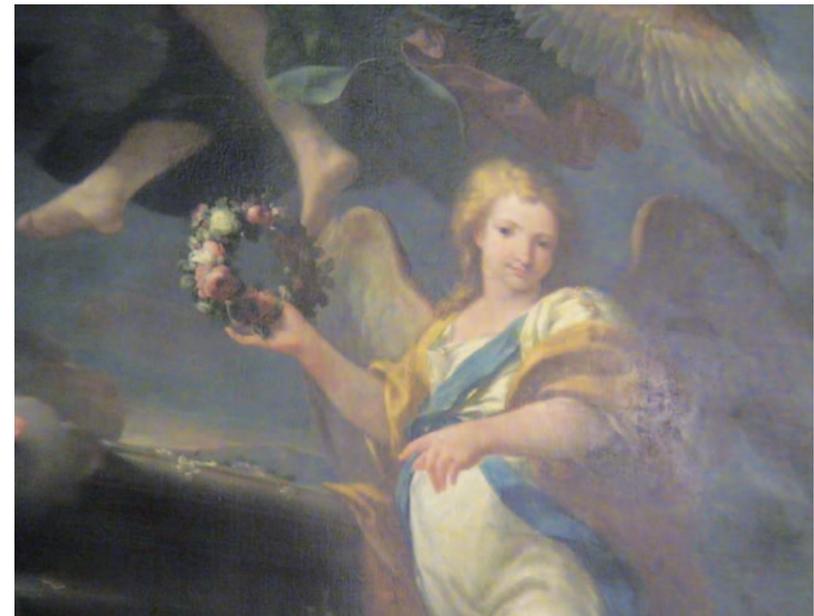


Tavola 12: Agostino Masucci, Giuseppe Bottani, Stefano Pozzi, *Assunzione della Vergine*, 1724-1730, circa 1740, 1744-1746, 1756-1761, olio su tela, 393 x 254 cm, chiesa di Santa Maria Assunta, Poggio Cinolfo – dettaglio dell'angelo in primo piano in basso a destra realizzato da Giuseppe Bottani intorno al 1740 (foto: Marco Rota 2013)



Tavola 13: Giuseppe Bottani, *Assunzione della Vergine*, 1744, olio su tela, 184 x 109 cm, chiesa di San Gregorio Magno, San Gregorio da Sassola (vicino Tivoli)– dettaglio di Santa Silvia (foto: Michela Ramadori 2014)



Tavola 10: Agostino Masucci, *Miracolo dei pesci*, sacrestia, chiesa di San Francesco di Paola, Roma (foto: Ordine dei Minimi)



Tavola 11: Agostino Masucci, *Luigia di Savoia presenta a San Francesco da Paola il figlio avuto per sua intercessione*, sacrestia, chiesa di San Francesco di Paola, Roma (foto: Ordine dei Minimi)



Tavola 5: Giuseppe Bottani, *L'Assunta con San Gregorio Magno e Santa Silvia*, 1744, olio su tela, 184 x 109 cm, chiesa di San Gregorio Magno, San Gregorio da Sassola (vicino Tivoli) (foto: Michela Ramadori 2014)

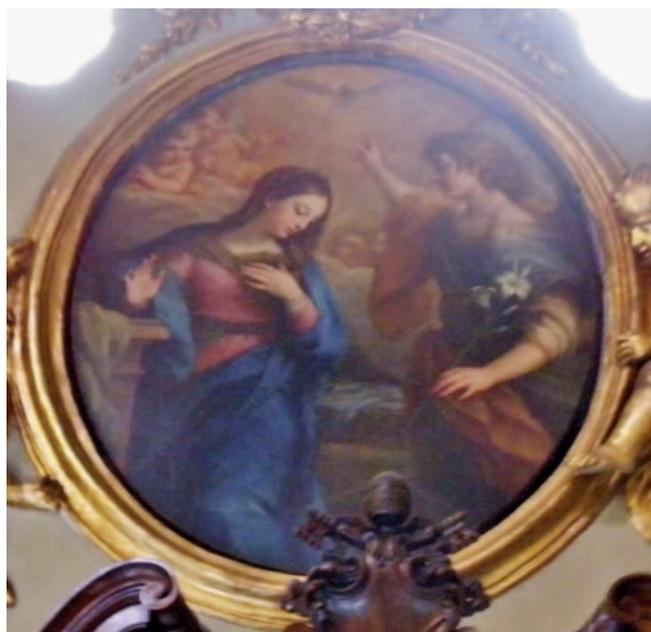


Tavola 6: Agostino Masucci, *Annunciazione*, 1721-1724, chiesa di Santa Maria in via Lata, Roma (Foto: Michela Ramadori 2013)



Tavola 7: Agostino Masucci, *Educazione della Vergine*, 1757, cappella di Sant'Anna, chiesa del SS. Nome di Maria, Roma - dettaglio di Sant'Anna con la Vergine bambina (foto: Michela Ramadori 2014)

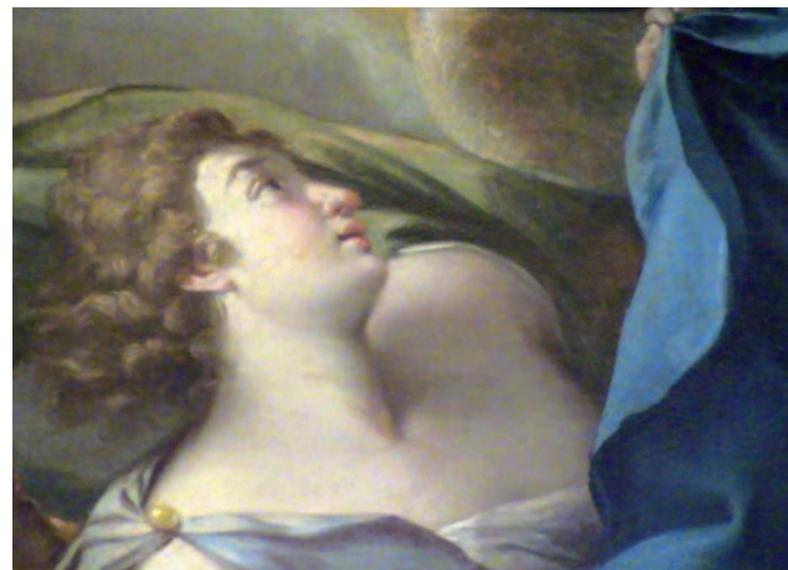


Tavola 8: Agostino Masucci, Giuseppe Bottani, Stefano Pozzi, *Assunzione della Vergine*, 1724-1730, circa 1740, 1744-1746, 1756-1761, olio su tela, 393 x 254 cm, chiesa di Santa Maria Assunta, Poggio Cinolfo – dettaglio dell'angelo sorreggente la nuvola su cui si eleva la Vergine, in basso alla sua destra, realizzato da Agostino Masucci tra il 1724 ed il 1730 (foto: Marco Rota 2013)



Tavola 9: Agostino Masucci, Giuseppe Bottani, Stefano Pozzi, *Assunzione della Vergine*, 1724-1730, circa 1740, 1744-1746, 1756-1761, olio su tela, 393 x 254 cm, chiesa di Santa Maria Assunta, Poggio Cinolfo – dettaglio dell'angelo sorreggente la nuvola su cui si eleva la Vergine, in basso alla sua sinistra, realizzato da Agostino Masucci tra il 1724 ed il 1730 (foto: Marco Rota 2013)