

## COMMITTENZA GREGORIANA IN SAN PAOLO FUORI LE MURA: LA PALA DELL'ASSUNTA DI FILIPPO AGRICOLA<sup>1</sup>

*Claudia Zaccagnini*

L'11 luglio 1840 venne redatto nel periodico romano «L'Album», a firma di Giuseppe Giacoletti, un articolo riguardante la rinnovata basilica di San Paolo fuori le Mura, nel quale, tra le notizie relative all'avanzamento dei lavori per l'opera di ricostruzione dell'antico tempio della cristianità, si tracciava in poche battute un profilo politico, religioso e umano di Gregorio XVI. Il Giacoletti, infatti, così si esprimeva:

[L'opera di ricostruzione] è salita a straordinario fervore ed alto grado di perfezione mercé i benéfici e saggi provvedimenti del regnante sommo pontefice Gregorio XVI, il quale della religione ad un tempo e delle arti belle forma il pascolo sostanziale de' suoi sudditi, le delizie del suo cuore, e la celebrità del suo pontificato (...)<sup>2</sup>.

Gregorio XVI è delineato quindi come *pastor* che nutre le sue pecorelle di principi cristiani ma anche della bellezza che viene dalle opere d'arte, gratificando ad un tempo se stesso e la sua sete di conoscenza – «le delizie del suo cuore» – ma parimenti, con un preciso atto di coscienza politica, legando il nome del suo pontificato a tutta una serie di avvenimenti di riscoperta e di valorizzazione del mondo antico ma anche di committenza e più in generale di promozione delle arti presso i suoi contemporanei.

Il grande interesse mostrato da papa Cappellari per le arti si esplicita non soltanto nelle ripetute visite che egli compie presso il cantiere di San Paolo, gli scavi archeologici e gli studi degli artisti beneficiari della sua committenza, ma anche dai numerosi pareri che il pontefice invia alla Commissione deputata alla ricostruzione della basilica ostiense, nei quali, in maniera puntuale e

---

<sup>1</sup> Desidero ringraziare per la loro cortesia e disponibilità per la basilica di San Paolo f. l. Mura l'abate P. Edmund Power osb e don Evandro Correia osb, per l'Archivio della Fabbrica di San Pietro Simona Turriziani e per l'Archivio di Stato di Roma il direttore Luigi Londei e Laura Branchetti.

<sup>2</sup> Giacoletti 1840, p. 146.

risoluta, esprime le sue osservazioni sui progetti in corso nonché il suo controllo sull'amministrazione economica della nuova fabbrica, come era stato stabilito da Leone XII nel Chirografo del 18 settembre 1824<sup>3</sup>.

Una presenza forte quindi quella di papa Gregorio XVI, nelle scelte dei soggetti, nella valutazione dei progetti architettonici, nelle considerazioni artistiche, nel controllo costante degli avanzamenti dei lavori, nell'incoraggiamento infuso alle maestranze a progredire con la stessa dedizione e alacrità al fine di

far risorgere dalle rovine con inaspettata celerità una Basilica, la quale, per sua magnificenza e pel suo lustro, richiamerà l'antica venerazione del Mondo Cattolico, e l'ammirazione di coloro che professano le arti belle, e coltivano gli studi sulla sacra Archeologia<sup>4</sup>.

Certamente la finalità è anche autocelebrativa come dimostra il suo stemma in calce al soffitto a lacunari nella navata trasversa della basilica ostiense, a sigillo di una grande impresa (fig. 1).

E proprio il ruolo di committente di papa Cappellari intende esaltare la presente comunicazione, soffermandosi sull'analisi di un'opera che, nel grande fervore della ricostruzione del transetto, ebbe una parte non secondaria nella riaffermazione di alcuni assunti fondamentali della religione cattolica attraverso il linguaggio dell'arte. Si tratta della pala dell'*Assunzione della Vergine* di Filippo Agricola<sup>5</sup>.

Nel 1837, il letterato Filippo Mercurj scriveva una lettera a S. E. R. Mons. Carlo Emanuele Muzzarelli, nella quale si invitava l'alto prelato a visionare la tela appena condotta a termine dall'Agricola<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Archivio di San Paolo, d'ora in poi ASP, Basilica ricostruzioni 1831-1846, 3, scf. 30 C, Quinta congregazione 7 luglio 1831, p. 28.

<sup>4</sup> Supplemento al n. 88 del «Diario di Roma», 2 novembre 1833, p. 4. In occasione dell'anniversario dell'incoronazione di Gregorio XVI, l'abate Domenico Zanelli dettava in onore del pontefice alcune iscrizioni pubblicate sull'«Album», 6 febbraio 1841, p. 392 nelle quali si esaltava un duplice aspetto del Cappellari, quello legato alla sua formazione culturale e quello di mecenate:

A QUEL MUNIFICO / CHE SPLENDIDISSIMO D'ANIMO E D'OPRE / TIENE DESTI COI PREMI LE BUONE  
ARTI / ANTICA E INVANO COMBATTUTA LAUDE / DELL'ITALICA TERRA. / A QUEL GENEROSO / CHE  
EDUCATO ALLA SCUOLA DEGLI ANTECESSORI / ADORNA DI NUOVI MONUMENTI / LA MERAVIGLIOSA  
ROMA / GLORIA DELL'ITALIA / INVIDIA DELLO STRANIERO.

<sup>5</sup> Attualmente la più completa biografia artistica su Filippo Agricola si deve a Gnisci 1991, pp. 658-659 con relativa bibliografia. Si veda inoltre Monteverdi 1983, pp. 567-568.

<sup>6</sup> Mercuri 1837, pp. 3-18.



**Fig. 1.** *Arma di Gregorio XVI*, legno intagliato e dorato, Roma, Basilica di San Paolo fuori le Mura - soffitto del transetto (da: A.M. Cerioni - R. Del Signore, *La Basilica di San Paolo Fuori le Mura*, Roma 2003, p. 31).

La pala era stata allogata all'artista romano per disposizione di Gregorio XVI, con dispaccio di Segreteria di Stato l'8 giugno 1832. L'Agricola avrebbe dovuto realizzare la tela per uno dei due altari di testata della navata trasversa, più esattamente quello verso il monastero<sup>7</sup>. Il pontefice aveva stabilito inoltre il compenso del lavoro in seicento Luigi d'oro da rimettere all'artista in tre rate da duecento Luigi ciascuna<sup>8</sup>.

La documentazione contabile esistente consente di ricostruire cronologicamente le tappe di elaborazione dell'opera da parte dell'Agricola. Infatti al 18 giugno 1832 risale il mandato di pagamento della prima rata: un primo immediato acconto col quale,

<sup>7</sup> La tela per l'altro altare di testata era stata commissionata a Vincenzo Camuccini che dipinse *La conversione di San Paolo* terminata soltanto nel 1835. In realtà, i due dipinti erano stati allogati entrambi diversi anni prima al Camuccini da papa Leone XII (1823-1829). Tuttavia, pare che a causa di forti critiche della corrente purista e su pressioni dell'Accademia di San Luca, stanco della forte opposizione dell'ambiente artistico romano, il Camuccini rinunciò alla commissione dell'*Assunzione della Vergine* in favore di Filippo Agricola che, secondo il racconto del Falconieri (Falconieri 1875, pp. 198-199) aspirava a tale lavoro. Il Camuccini poi regalò il bozzetto che aveva realizzato per l'*Assunzione* al suo servo. Sull'argomento si vedano Piantoni De Angelis 1978, pp. 84-86; Antonacci - De Feo 2003, scheda n. 18; Verdone 2005.

<sup>8</sup> Archivio di Stato di Roma, d'ora in poi ASR, Commissione per la riedificazione della basilica di S. Paolo, busta 33, fasc. 4. Questa documentazione è riportata nell'appendice documentaria del presente articolo. In realtà Filippo Agricola percepì la somma in quattro rate successive, le prime due di duecento Luigi d'oro ciascuna, la terza e la quarta di cento Luigi ognuna.

evidentemente, l'artista doveva provvedere alle materie prime del suo lavoro, tela, pennelli, colori e altro.

Le dimensioni dell'opera e la forma venivano fornite dalla committenza. Un documento presente nell'Archivio di S. Paolo fuori le Mura, a firma dell'architetto Pasquale Belli, all'epoca direttore del cantiere ostiense, di Vincenzo Camuccini, Ispettore Generale delle pitture pubbliche di Roma, di Angelo Uggieri segretario e di Luigi Moreschi coadiutore, datato al 3 maggio 1832, mostra il progetto del telaio<sup>9</sup> per i quadri degli altari di testata nella navata trasversa (fig. 2).

Due anni dopo, nel luglio 1834, il pittore romano aveva già ultimato l'abbozzo del soggetto come testimonia un mandato di pagamento, ancora di duecento Luigi d'oro di Francia, datato 14 luglio 1834.

Nel frattempo fervevano i lavori nella basilica.

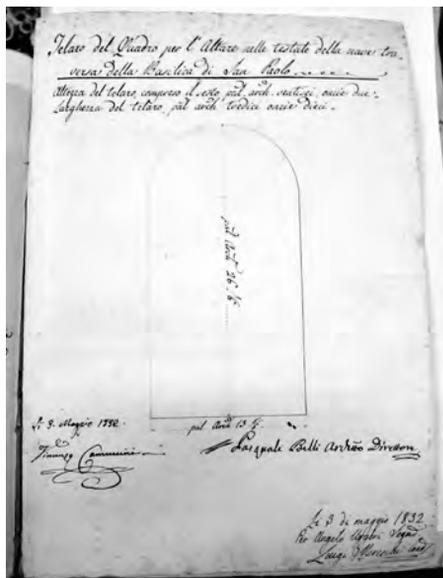
Il Cardinale Gamberini, Segretario per gli Affari di Stato interni, il 21 luglio 1834 scriveva a don Paolo Teodoli, cellerario del monastero di San Callisto<sup>10</sup> e rappresentante dei Monaci Benedettini Cassinesi presso la Commissione di San Paolo. Nella missiva il Gamberini accennava alla prossima demolizione dei vecchi altari di testata del transetto e all'intenzione di farne di nuovi dalle fondamenta<sup>11</sup>. Inoltre, egli riferiva al Teodoli, su ordine di Gregorio XVI,

---

<sup>9</sup> ASP, Basilica ricostruzioni 1831-1846, 3, scf. 30 C. Nel progetto si fa riferimento all'altezza e alla larghezza del telaio del quadro, rispettivamente di palmi architettonici romani ventisei e due once, e di tredici e dieci once.

<sup>10</sup> Dopo l'incendio della basilica avvenuto nel 1823, i monaci benedettini risiedevano nel monastero di San Callisto presso Santa Maria in Trastevere.

<sup>11</sup> Prima delle demolizioni per la ricostruzione della basilica, l'area del transetto era suddivisa in senso longitudinale in due navate da un muro poggiate su colonne, costruito al tempo di papa Innocenzo II (1130-1143). Tale muro, ancora in piedi dopo l'incendio del 1823, fu abbattuto su autorizzazione pontificia del 4 febbraio 1826. Grazie a questa struttura, sulle testate del transetto vi erano due altari per lato dedicati, guardando verso l'abside, a destra, a sant'Antonio e alla Vergine Annunziata, a sinistra, a san Paolo e alla Beata Vergine. Sotto il pontificato di Clemente VIII (1592-1605), nel 1596 ca., tali altari vennero rinnovati con altri di maggiori dimensioni che a loro volta furono dedicati a destra a santo Stefano e alla Vergine Annunziata, a sinistra a san Paolo e a san Benedetto. Queste strutture sopravvissero fino alle demolizioni ottocentesche cui accennava il cardinale Gamberini nella missiva citata. È interessante notare che sull'altare della Vergine Annunziata era stato collocato un quadro di Girolamo Muziano raffigurante *l'Assunzione della Beata Vergine*, dipinto tra il 1592 e il 1605 ma andato distrutto durante l'incendio della basilica (cfr. Docci 2006, *passim* con le relative piante ricostruttive della basilica). Ciò che qui è utile rilevare è la riproposizione di un tema religioso, quello dell'Assunzione di Maria, che prima al Muziano, poi al Camuccini ed infine all'Agricola, viene richiesto dalla committenza per un quadro d'altare della basilica. La scelta di questo soggetto



**Fig. 2.** Progetto del telaio per i quadri di testata del transetto, disegno ad inchiostro su carta, Roma, Archivio di San Paolo fuori le Mura (foto dell'A. su concessione dell'Abbazia di San Paolo fuori le Mura).

di assistere a tale demolizione insieme a un assistente ecclesiastico designato, il canonico don Fratellini. Il Gamberini raccomandava di agire con la massima cautela nel caso in cui si fossero ritrovate, nelle mense dei suddetti altari, ossa di martiri, da collocarsi temporaneamente in casse di legno. Altresì, nel caso di scoprimento di ossa o ceneri di martiri, veniva conservato all'Abate di San Paolo il diritto di far apporre sulle casse il sigillo abaziale, secondo i privilegi goduti<sup>12</sup>.

è legata in maniera forte alla consuetudine monastica. Infatti il monaco nel consacrare la sua vita a Dio è paragonabile ad un martire i cui sacrifici, materiali e spirituali, lo conducono a ricevere, dopo la morte, il premio della resurrezione. L'ordine benedettino è particolarmente legato alla figura della Madre di Dio, che viene venerata con fervore, non soltanto per una ragione legata al suo fondatore Benedetto da Norcia che, pare, proprio a Subiaco, pregasse di fronte ad una immagine mariana, ma soprattutto da motivazioni religiose per le quali la Madonna Assunta in Cielo costituisce il primo esempio di persona umana glorificata da Dio con la resurrezione del suo corpo. Ella è perciò considerata un modello da seguire per ottenere la resurrezione dei morti. Inoltre, già nel X secolo, nella chiese benedettine, veniva sempre riservato un altare a Maria, la cui tipologia di dedizione era stabilita dalla consuetudine di ogni abbazia (cfr. Gobry 1999, *passim*). Una particolarità tutta italiana è proprio quella di consacrare altari o chiese di questo ordine alla Madonna Assunta in Cielo.

<sup>12</sup> ASP, Basilica ricostruzioni 1831-1846, 3, scf. 30 C.

Ma che cosa aveva fatto l'Agricola dal giugno 1832, data dell'allogazione del lavoro, al luglio 1834?

Per queste informazioni è necessario fare un nuovo riferimento alla lettera di Filippo Mercurj. Appassionato sostenitore del cav. Agricola e delle sue qualità professionali, il Mercurj riferisce che dopo aver ricevuto la commissione da Sua Santità, il pittore iniziò un viaggio d'istruzione recandosi in alcune città della penisola. Firenze, Bologna, Venezia e Napoli furono le sue mete, i luoghi in cui poteva analizzare da vicino le opere di quegli artisti che prima di lui si erano cimentati sul tema dell'Assunzione della Vergine. Il suo occhio attento poteva penetrare tra i segreti della composizione e del cromatismo di un Raffaello, di un Tiziano, di un Guido Reni, di un Andrea da Salerno<sup>13</sup>, di un correggesco. I maestri del passato costituivano per lui uno stimolo a cimentarsi su un tema nel quale, dopo così elevati esempi, reggere il confronto poteva rivelarsi difficile.

La tendenza a prendere in considerazione le opere dei grandi maestri del passato va letta nell'ottica di una formazione accademica fortemente rispettosa della precettistica.

Il pittore formatosi nella potente struttura dell'Accademia aveva dei riferimenti formativi, delle linee guida da seguire nel suo lavoro. Esso non poteva certamente essere svincolato da quelle norme che rappresentavano l'attualità del fare artistico e il riflesso di un ambiente conservatore come quello romano<sup>14</sup>, la cui centralità, nel veicolare gli insegnamenti della classicità, era ancora universalmente riconosciuta.

In una lettera del 1815 a Quatrèmere de Quincy, Antonio Canova esprimeva il concetto che i grandi maestri erano i veri imitatori della bella natura. Perciò già dalla metà del Settecento colui che voleva fare dell'arte una professione doveva cominciare dall'abbicci: l'imitazione della natura.

---

<sup>13</sup> Si tratta di Andrea Sabatini da Salerno (Salerno 1484 ca. - Gaeta 1530). È interessante notare come questo artista, poco celebrato in letteratura dai suoi contemporanei di area campana, acquisì notorietà intorno alla metà del Settecento, quando Bernardo De Dominici (1742-1745, pp. 35-51), ne sottolinea il ruolo di innovatore della pittura napoletana del Cinquecento e di diffusore del raffaellismo, grazie ad un presunto allunato del Sabatini presso la bottega di Raffaello. Si veda in proposito Abbate 1986, pp. 210-215.

<sup>14</sup> Nel tracciare la storia dell'istituzione della romana Accademia di S. Luca, il Missirini non si esime dal fornire un quadro temporale e tecnico della storia del gusto e dei modelli da seguire nei vari generi artistici (cfr. Missirini 1823), precetti che dispenserà di lì a poco in altri scritti, Id. 1827; Id. 1831.

Lo studio dei capolavori degli antichi maestri poteva aiutare il giovane ad apprendere i segreti dell'arte. Pierre-Jean-Baptiste Chaussard invitava gli allievi dell'Accademia di Francia a Roma a copiare in maniera attenta e puntuale dai maestri del passato perché:

I principi vengono stabiliti dai grandi maestri, che si ispirano ai grandi capolavori. Ma questi stessi maestri, autori di capolavori, hanno tratto i loro principi dalla sola Natura (...) Raffaello e Michelangelo e Domenichino e Carracci con la loro brillante bottega, e Poussin e Le Seur, pur avendo caratteristiche diverse, sono tutti diventati illustri seguendo lo stesso maestro, la Natura (...) <sup>15</sup>.

Benché non mancassero voci fuori dal coro, in favore di un'arte indipendente dagli opprimenti vincoli dell'accademia, in nome di una libertà etica del fare artistico, sotto la spinta orgogliosa della rivendicazione di un ruolo professionale autonomo <sup>16</sup>, ma certamente non creativo ed originale come lo intendiamo nell'epoca contemporanea, tuttavia sono numerosissime le citazioni dall'arte del passato, sinonimo di una educazione rispettosa dei valori e della tradizione degli antichi maestri. Impadronirsi con la pratica della copia della maniera di un autorevole artista di epoche precedenti, dal vero o al chiuso entro le mura di uno studio, con l'ausilio di incisioni di figura e vedute, con il mettere alla prova se stessi, in un gioco dove la capacità mnemonica doveva coniugarsi con l'abilità grafica, significava per i giovani artisti la possibilità di assimilare, ma anche di citare quei sublimi esempi, a volte in modi non pedissequi secondo una interpretazione ossequiosa degli stessi <sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Chaussard 1806, pp. 61-63. Il passo è citato da Korchane 2003, p. 107, nota 2.

<sup>16</sup> Si pensi al pittore danese Jacob Asmus Cartens (1754 - 1798) la cui parabola artistica terminò proprio a Roma non senza lasciare una significativa testimonianza tra classicismo e suggestioni proromantiche. Egli così si esprimeva: «(...) mai mi è passato per la mente - né mai l'ho promesso - di ridurmi per tutta la vita schiavo di un'Accademia in cambio di una borsa di studio donatami per alcuni anni allo scopo di coltivare il mio talento (...). Le mie capacità mi sono state affidate da Dio. Devo esserne un coscienzioso amministratore affinché quando verrà detto: "rendi conto del tuo operato" io non debba rispondere: "Signore, ho sotterrato a Berlino la moneta che mi hai affidato" (...)». (La citazione è in Pinto 1982, p. 911). Il suo atteggiamento di forte opposizione nei confronti del sistema accademico era tale che, nel 1795, affittò l'ex *atelier* di Pompeo Batoni per organizzarvi una piccola mostra personale per la quale fu prodotto anche un catalogo al quale collaborò C.L. Fernow (cfr. Cinelli 2003, pp. 295-299).

<sup>17</sup> Sulle varie implicazioni dell'insegnamento accademico nella prima metà dell'Ottocento, si può fare riferimento a Sisi 2003, pp. 279-281; sulla pratica artistica si vedano: Capitelli 2003, pp. 450-452; Bonfait 2003, pp. 159-161.

Lo stesso Filippo Agricola non faceva eccezioni nella sua pratica artistica. Dotato secondo il Mercurj di grande umiltà e dedizione al magistero dell'arte, il pittore seppe ben scegliere la via, ignorando i giudizi dei suoi detrattori, isolandosi al ritorno dal viaggio di istruzione nel suo studio e intrattenendosi in lunghi colloqui sulla composizione con il suo amico Emiliano Sarti.

L'elaborazione grafica di un soggetto non poteva essere disgiunta da quella intellettuale. Fermo convincimento dell'Agricola era la stretta dipendenza tra artista e letterato, tra opera d'arte e ragionamenti letterari, in un *continuum* che dal Rinascimento, secondo le distinzioni proprie della retorica in *inventio*, *dispositio* e *compositio*, si era trasmesso, con le dovute elaborazioni, sino all'Ottocento<sup>18</sup>. Così egli si intratteneva con i dotti della sua epoca, ricordo fra tutti Vincenzo Monti, cui lo legava una grande amicizia e stima intellettuale, ragionando di pittura e letteratura, accogliendo i preziosi precetti, alla ricerca di quell'unità del soggetto prescritta dall'arte poetica. Il Mercurj, descrivendo la pala dell'*Assunta* dell'Agricola (fig. 3), esalta le novità apportate dal pittore a quel tema: la Vergine che ascende al cielo senza il sostegno di schiere angeliche, la capacità di storicizzare i personaggi evangelici nell'attribuzione di alcuni caratteri fisionomici orientali, la vivezza espressiva dei volti degli apostoli<sup>19</sup>.

Il Mercurj, inoltre, individua un riferimento estetico importante nella pala della *Trasfigurazione* di Raffaello, affermando che l'Agricola ne imitò, per quanto gli fu permesso, il capolavoro.

Mi sembra dunque opportuno fare qualche breve considerazione sull'*Assunta* della basilica ostiense.

Il portato raffaellesco mi pare indubbio. Filippo Agricola era cresciuto artisticamente nell'Accademia di San Luca sotto la guida di Gaspare Landi e Vincenzo Camuccini.

La sua formazione pittorica era quella di un pittore neoclassico che aveva avuto come principale punto di riferimento imitativo Raffaello, quel Raffaello che, come ha ben espresso Alessandro Marabottini,

si era distinto per il rispetto dei testi cattolici del racconto sacro e storico, per aver saldato la tradizione classica con quella cristiana, la Roma antica della Repubblica e dell'Impero con quella moderna del papato cattolico. E

---

<sup>18</sup> Settis 1979, p. 180.

<sup>19</sup> L'Agricola era considerato anche un pittore di Storia. Un quadro generale sulla pittura di storia e la sua evoluzione lo offre Mazzocca 2003, pp. 333-336.



**Fig. 3.** Filippo Agricola, *Assunzione della Vergine*, 1838, olio su tela, cm. 585x309 ca, Roma, Basilica di San Paolo fuori le Mura - Pinacoteca (foto dell'A. su concessione dell'Abbazia di San Paolo fuori le Mura).

così era divenuto il simbolo della pittura nuova, laica e religiosa, inevitabile e insostituibile persino per i barocchi oltre che ovviamente per ogni forma di rinascite classicismo in pittura<sup>20</sup>.

Il suo contatto con la pittura di Raffaello dura tutta la vita: dai giovanili esordi che lo portano a studiare per ben un anno l'opera dell'Urbinate in Vaticano, impegnandosi poi in una campagna di restauro delle Stanze Vaticane, sotto la direzione del Camuccini e i suggerimenti del Minardi. Di questa esperienza egli licenzierà, nel 1839, un resoconto scritto<sup>21</sup>.

Ma in molte altre occasioni, offerte dai suoi incarichi ufficiali di sotto-ispettore dei dipinti dei Palazzi Apostolici dal 1830 e di ispettore Generale delle pitture pubbliche di Roma dal 1843<sup>22</sup>, egli scriverà della pittura di Raffaello<sup>23</sup>.

La sua fama di pittore classicista della Scuola romana gli valse l'appellativo di "Raffaello del secolo". Così, infatti, lo chiamava Costanza Monti Perticari.

<sup>20</sup> Marabottini 2004, p. 390.

<sup>21</sup> Agricola 1839. Su Camuccini restauratore si veda Giacomini 2007.

<sup>22</sup> Già nel 1840 (1 aprile), su richiesta del barone Vincenzo Camuccini, Filippo Agricola viene nominato coadiutore con diritto alla successione nella direzione dello Studio del Mosaico Vaticano, come dalla documentazione dell'Archivio della Fabbrica di S. Pietro (d'ora in poi AFSP), Arm. 12, G, 14 A;

<sup>23</sup> Agricola [1839] 1922; Id 1842.

La parte inferiore della composizione, scenografica, rivela una impostazione da quinta teatrale con solide figure dalle membra robuste che introducono all'insieme di astanti.

L'Agricola dà maggiore visibilità ai tre apostoli Giacomo, Pietro e Giovanni, punto di riferimento per la disposizione del gruppo.

Le citazioni raffaellesche non mancano. L'apostolo Pietro, inginocchiato, richiama nella postura la donna nella *Trasfigurazione* vicina al piccolo ossesso, il cui manto ricade dalla spalla destra in una larga piega sino a terra (figg. 4, 5).

Echi raffaelleschi si ravvisano anche nella sodezza dei corpi e negli accoppiamenti cromatici delle vesti, tipico esempio di un fare accademico rispettoso dei canoni prescritti.

Un altro possibile accostamento all'arte di Raffaello, si coglie nel volto dell'apostolo in piedi, al centro della composizione. Egli, poggiando una mano sulla spalla del suo compagno, rivolge il viso e lo sguardo verso Maria ascendente (fig. 6).

Nell'*Incoronazione della Vergine* detta anche Pala Oddi<sup>24</sup>, eseguita da Raffaello tra il 1502 e il 1504 per una cappella della chiesa di San Francesco al Prato a Perugia, l'Urbinate pone al centro dei due gruppi a lato della cassa marmorea un giovane apostolo imberbe, dall'espressione assorta, che si volge verso quanto sta accadendo sulla nuvola sopra di lui (fig. 7).

Il modulo facciale raffaellesco, con l'evidenziazione del collo scoperto e vigoroso, mi pare che possa essere stato un possibile modello per il discepolo di Cristo del pittore romano.

Tuttavia credo che il debito maggiore nella elaborazione della parte inferiore della pala, il cav. Agricola lo debba al Tiziano dell'*Assunta* dei Frari (fig. 8)<sup>25</sup>.

Il maestro veneto dispone attorno al sarcofago vuoto, appena visibile, il gruppo riunito degli apostoli. Il loro stupore, la loro emozione sono evidenziati da una gestualità prorompente. I corpi sono carichi di tensione, le braccia protese verso l'alto, i volti timorosi, speranzosi e in reverenziale preghiera.

---

<sup>24</sup> L'Agricola ebbe la possibilità di studiare molto da vicino quest'opera che, portata in Francia durante il periodo delle requisizioni napoleoniche, fu ricondotta in Italia tra il 1815 e il 1816 grazie all'intervento di Antonio Canova. Essa infatti faceva parte della collezione della Pinacoteca Vaticana e già dal 1820 era visibile al pubblico (cfr. il catalogo che venne pubblicato per l'occasione di Guattani 1820).

<sup>25</sup> Carlo Falconieri, che giudicava negativamente la pittura dell'Agricola, sbeffeggiava il pittore romano «(...) che si era fitto in capo di vincere Tiziano ed avea fatto ricanticchiare quel – *parturient montes, nascetur ridiculus mus* –», cfr. Falconieri 1875, p. 213.



**Fig. 4.** Raffaello Sanzio, *Trasfigurazione*, 1518-1520, olio su tavola, cm. 405x278, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana (da: B. Furlotti, *Musei Vaticani - Roma*, Pioltello (Mi) 2004, p. 96 ).



**Fig. 5.** Filippo Agricola, San Pietro, (particolare dall'*Assunzione della Vergine*), 1838, olio su tela, cm. 585x309 ca, Roma, Basilica di San Paolo fuori le Mura - Pinacoteca (foto dell'A. su concessione dell'Abbazia di San Paolo fuori le Mura).



**Fig. 6.** Filippo Agricola, *Apostolo* (particolare dall'*Assunzione della Vergine*), 1838, olio su tela, cm. 585x309, Roma, Basilica di San Paolo fuori le Mura - Pinacoteca (foto dell'A. su concessione dell'Abbazia di San Paolo fuori le Mura).



**Fig. 7.** Raffaello Sanzio, *Incoronazione della Vergine* (Pala Oddi), 1501-1504, olio su tela, cm. 267x163, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana (da: B. Furlotti, *Musei Vaticani - Roma*, Pioltello (Mi) 2004, p. 84).

Il capannello, fortemente coeso, emana una incontenibile energia che sale in alto verso la sbalorditiva visione.

L'interpretazione che ne dà il pittore romano invece è più fredda e bloccata. Le sue monumentali figure sono fermate per un istante in posa, come in uno scatto fotografico, non hanno quel guizzo vitale delle presenze tizianesche.

Proprio nel celebre quadro della chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia, Tiziano introduce un'audace innovazione iconografica. Egli opera una trasformazione al tradizionale tema della *Madonna in gloria* che ha la sua origine iconografica nello *scriptorium* dell'abbazia di Reichneau, intorno all'anno Mille. In quelle pagine miniate il busto di Maria, racchiuso in un medaglione, è sorretto da angeli.

Successivamente questo motivo fu sostituito dall'immagine di Maria a figura intera, non più circoscritta in un medaglione ma in una mandorla. Tale figurazione fu utilizzata dagli artisti senesi sin dal Trecento ed ebbe una grande diffusione nel secolo seguente, come testimoniano le opere di alcuni tra i più valenti pittori dell'epoca: Masolino, Pinturicchio e Pietro Perugino.



**Fig. 8.** Tiziano Vecellio, *Assunzione della Vergine*, 1516-1518, olio su tavola, cm. 690x360, Venezia, chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari (da: I.G. Kennedy, *Tiziano*, Köln 2006, p. 30).

Tiziano riprende lo schema e lo libera dalle grafie geometriche che costringevano la figura di Maria. Le imprime una nuova connotazione iconografico-ideologica per la quale l'Assunzione corporea della Madonna al Cielo diviene una vera e propria Ascensione, del tutto simile a quella del Figlio<sup>26</sup>.

La figura della Vergine si eleva circondata da angeli lasciando sulla terraferma un sarcofago vuoto<sup>27</sup>.

Filippo Agricola cita Tiziano nella figura del san Giovanni, dalle chiome fluenti, che si porta la mano al petto. Ma la sua

<sup>26</sup> Sulla questione del corpo di Maria che non subisce la corruttibilità umana, si erano espressi i Padri della Chiesa e in particolare san Germano di Costantinopoli (634 ca. - 733) che, in una delle sue omelie dedicate alla Vergine, aveva scritto: «Tu sei tutta splendore e il tuo corpo verginale è tutto santo, tutto casto, tutto tempio di Dio. Per questo non poteva conoscere il disfaccimento del sepolcro, ma, pur conservando le sue fattezze naturali, doveva trasfigurarsi in luce di incorruttibilità, entrare in una esistenza nuova e gloriosa, godere della piena liberazione e della vita perfetta».

<sup>27</sup> Per la storia iconografica del tema dell'Assunzione di Maria si veda Rathe 1949, col. 208.



**Fig. 9.** Pietro Vannucci detto il Perugino, *Consegna delle Chiavi*, 1481-1482, pittura murale, cm. 335x550, Città del Vaticano, Cappella Sistina (da: V. Garibaldi - F.F. Mancini (a cura di), *Perugino il divin pittore*, Cinisello Balsamo (Mi) 2004, p. 112, tav. IV).

interpretazione è compassata e più legata alla tradizione figurativa e iconografica che trae spunto dalla *Consegna delle chiavi* del Perugino nella Cappella Sistina, il cui san Giovanni è, nella postura e nell'atteggiamento sereno, avvicicabile a quello dell'Agricola (fig. 9).

Ancora qualche rimando a Tiziano si ha nell'imitazione dei volti: nel san Pietro di cui si ripete non solo la fisionomia ma anche il gesto devozionale delle mani giunte e nel vecchio barbato, di cui si scorge soltanto il profilo del volto dalle labbra dischiuse per lo stupore.

Sempre a Tiziano riporta qualche scelta cromatica. Il colorismo veneto, in Agricola in verità assai più spento, aveva il potere, secondo una tradizione critica dell'Italia settentrionale che si riferisce in particolare agli scritti di Ludovico Dolce, di rendere più morbido e reale il soggetto dipinto<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Ludovico Dolce, *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino*, Venezia 1557 (ed. in Barocchi 1960, pp. 141-206). Il critico veneto, riferendosi proprio all'*Assunzione della Vergine* dipinta da Tiziano per la chiesa veneziana dei Frari,



**Fig. 10.** Annibale Carracci, *L'Assunzione della Vergine* (Pala Bonasoni), 1592, olio su tela, cm. 260x177, Bologna, Pinacoteca Nazionale (da: D. Benati - E. Riccomini (a cura di), *Annibale Carracci*, Verona 2006, p. 253, tav. V. 9).

Inoltre, nella formazione del codice espressivo di un pittore classicista, non poteva essere trascurata la tradizione accademica bolognese il cui carattere cosmopolita le permetteva di essere molto apprezzata. Della cultura pittorica emiliana, infatti, era particolarmente lodata la capacità di rendere “più vivo”, o per meglio dire più vero, un dipinto, in opposizione alla concezione di imitazione dei modelli consacrati (Leonardo, Raffaello, Michelangelo) di area centro-italiana.

Nel suo soggiorno bolognese l'Agricola avrà sicuramente avuto modo di osservare un'altra *Assunzione*, quella dovuta al pennello di Annibale Carracci, opera dipinta nel 1592 per la cappella Bonasoni in San Francesco a Bologna<sup>29</sup> (fig. 10).

Alcuni elementi di questa pala catturano il nostro interesse.

Al centro dell'immagine, il Carracci pone il bel sarcofago con i bassorilievi che costituisce il perno compositivo della parte inferiore del dipinto. Attorno ad esso, o per meglio dire ai suoi fianchi, si accalcano gli apostoli presi dalla concitazione della straordinaria visione.

---

riteneva che l'autore avesse ben accordato la grandiosità e la terribilità di Michelangelo con il fascino e l'idealizzazione di Raffaello e i colori della natura (cfr. Kennedy 2006, pp. 31-32).

<sup>29</sup> Sull'argomento si veda Benati 2006, pp. 19-37; sull'*Assunzione* di Annibale Carracci, si consulti la scheda di Brogi 2006, p. 252.

Annibale, a differenza di Tiziano che nasconde quasi totalmente la cassa dietro ai corpi degli astanti, pone questo elemento prepotentemente al centro, mostra il materiale di cui è fatto e ne fa vedere il motivo decorativo, evidenziando in tal modo la contrapposizione tra Terra e Cielo, tra materia e spirito, tra morte e resurrezione.

Filippo Agricola si ispira al Carracci rendendo visibile la cassa marmorea, ma ponendola leggermente di sguincio. Non le riserva tutto lo spazio che invece usa Annibale, ma la mette in luce quel tanto che basta per rimarcare l'eccezionale evento sacro. Inoltre, il motivo del sudario, che nella pala Bonasoni è sollevato da un apostolo, viene variato dall'Agricola poggiandolo sul bordo della cassa marmorea, una variazione che non costituisce però una innovazione iconografica in quanto già presente nell'*Assunzione* di Cimabue nel ciclo di affreschi, dedicati alla morte e glorificazione di Maria, nella tribuna absidale della chiesa superiore di San Francesco ad Assisi.

Il secondo motivo di riflessione nasce dall'osservazione della postura del corpo di Pietro nell'opera del bolognese. Qui Pietro è seduto e colto in un sentimento di sorpresa che viene accompagnato dalla gestualità delle braccia e delle mani aperte.

Agricola osserva Carracci e lo interpreta. Nel suo quadro, accanto a san Pietro, vi è un apostolo accosciato che non soltanto volge lo sguardo al cielo ma fende lo spazio con la sua mano destra aperta, quasi entrando addirittura in quello dell'osservatore, in una movenza e in una tensione emotiva del tutto assimilabile a quella dell'apostolo carraccesco (figg. 11,12).

Un ulteriore raffronto si può istituire con un'altra *Assunzione della Vergine* di Annibale, quella commissionatagli da Tiberio Cerasi per la sua cappella nella chiesa di S. Maria del Popolo a Roma. In essa il san Pietro inginocchiato, benché abbia la posizione delle gambe invertita rispetto all'apostolo dell'Agricola, può essere stato oggetto di spunto nell'idea compositiva generale del santo. Inoltre molte analogie fisionomiche sono riscontrabili nel volto dell'apostolo barbato, canuto, posto a destra nelle rispettive opere.

Un ultimo punto di contatto fra i lavori dei due artisti è esemplificato dallo sfondo paesistico che, assente nella pala dei Frari, tra variazioni di verdi, bruni ed azzurrini, offre uno squarcio di respiro alle affollate composizioni. Tuttavia l'Agricola smorza i toni fortemente chiaroscurati del Carracci della pala Bonasoni, optando per un alleggerimento cromatico e una luminosità in senso raffaellesco.



**Fig. 11.** Annibale Carracci, *L'Assunzione della Vergine* (Pala Cerasi), 1601-1602, olio su tavola, cm. 245x155, Roma, chiesa di Santa Maria del Popolo (da: D. Benati - E. Riccomini (a cura di), *Annibale Carracci*, Verona 2006, p. 381, tav. VIII. 7).

Ancora qualche osservazione su questo gioco di rimandi.

Nella porzione superiore della pala di San Paolo fuori le Mura, lo spazio è occupato dalla Vergine ascendente accompagnata da tre angeli (fig. 13).

In modo evidente, l'Agricola si ispira nuovamente alla *Trasfigurazione di Cristo* di Raffaello. Il pittore di Urbino rappresenta l'apparizione di Gesù sul monte Tabor tra i profeti Mosè ed Elia.

Il cavalier Agricola imposta allo stesso modo la composizione della parte superiore della sua pala, nella quale Maria ascende al centro fra i due angeli in primo piano. L'Agricola trae da Raffaello



**Fig. 12.** Filippo Agricola, *Apostolo* (particolare dall'*Assunzione della Vergine*), 1838, olio su tela, cm. 285x309 ca, Roma, Basilica di San Paolo fuori le Mura - Pinacoteca (foto dell'A. su concessione dell'Abazia di San Paolo fuori le Mura).



**Fig. 13.** Filippo Agricola, *Vergine ascendente e angeli* (particolare dall'*Assunzione della Vergine*), 1838, olio su tela, cm. 585x309 ca, Roma, Basilica di San Paolo fuori le Mura - Pinacoteca (foto dell'A. su concessione dell'Abbazia di San Paolo fuori le Mura).

anche l'iconografia del Cristo e la trasferisce in quella della Madonna. Infatti non soltanto ripete il gesto delle braccia aperte e bil movimento delle gambe nella salita, ma anche l'idea del drappo della veste fluttuante nell'aria.

I due angeli in primo piano che accompagnano la salita di Maria sono colti in due diversi atteggiamenti. Uno, quello di sinistra, rilucente nel bianco dell'abito, guarda verso terra e sembra invitare, col gesto della mano, quegli uomini sotto di lui ad osservare l'evento. L'altro è ritratto in atteggiamento di adorazione. Sotto il profilo iconografico, la tipologia di angelo usata dall'Agricola non si discosta molto dalla tradizione figurativa quattro-cinquecentesca (fig. 14).

Un disegno di Giulio Romano per una Vittoria ci mostra una veste fermata ai fianchi e ricadente in un gonfio panneggio, tipologicamente vicina a quella degli angeli in questione.

Tuttavia credo che il vero referente non sia il disegno di Giulio Romano ma che invece si debba attribuire la paternità del modello



**Fig. 14.** Giulio Romano, *Vittoria*, 1530, disegno a penna, Vienna, Graphische Sammlung Albertina (da: P. De Vecchi - E. Cerchiari, *Arte nel tempo. Dalla crisi della Maniera al Rococò*, II, San Giuliano Milanese (Mi) 1995, p. 484, tav. III, 43).

di riferimento al Perugino, che dipinge angeli dalle braccia divergenti rivestiti di abitini leggeri all'“antica”, gonfiati dal vento, le cui maniche a sbuffo, vengono reinterpretate in chiave più moderna.

Fondamentalmente, due sono i tipi formali a cui il pittore romano si ispira per l'angelo di sinistra.

Il primo è quello dell'angelo con cartiglio dell'*Assunzione di Maria* della chiesa fiorentina della Santissima Annunziata, che il Vannucci dipinge tra il 1505 e il 1507 (fig. 15). Da tale modello l'Agricola ripete, variando, la posizione del capo leggermente reclinata a sinistra, lo sguardo rivolto verso il basso, la gestualità delle braccia ed alcuni particolari dell'abbigliamento, ravvisabili nell'ampiezza della manica mossa dal vento, nel drappeggio ricadente sui fianchi.

L'Agricola conosceva già alcune tipologie di angelo dipinte dal Perugino. Tali testimonianze potevano essere ammirate sulle pareti della Cappella Sistina nel *Battesimo di Cristo* e sulla volta della stanza dell'*Incendio di Borgo* nel tema dell'*Eterno in gloria*. Tuttavia è proprio dall'opera della Santissima Annunziata che egli trae, nel suo viaggio a Firenze, quegli elementi utili alla formulazione della sua creatura celeste, rispetto ad altri esempi esistenti.



**Fig. 15.** Pietro Vannucci detto il Perugino, *Assunzione di Maria* (insieme e particolare), 1505-1507, olio su tavola, cm. 333x218, Firenze, chiesa della SS.ma Annunziata (da: V. Garibaldi - F.F. Mancini (a cura di), *Perugino il divin pittore*, Cinisello Balsamo (Mi) 2004, p. 131).

L'altro riferimento formale è nell'angelo musicante con flauto e tamburo di un'altra *Assunzione della Vergine* peruginesca, quella del duomo di Napoli (1508-1509?) (fig. 16). Anche in questo caso, l'osservazione dell'opera può essere avvenuta in quel noto viaggio d'istruzione che ebbe tra le sue mete pure Napoli. In questa ipotesi, la lettura si concentra principalmente su alcuni dettagli dell'abito: la scollatura a "V", la manica molto ampia e svolazzante, l'apertura della veste che mette in evidenza la gamba. Tutti elementi presenti nell'angelo di sinistra della pala ostiense.



**Fig. 16.** Pietro Vannucci detto il Perugino e collaboratore (G.B. Caporali?), *Assunzione della Vergine* (particolare e insieme), 1508-1509?, tempera su tavola, Napoli, cattedrale di Santa Maria Assunta (da: V. Garibaldi - F.F. Mancini (a cura di), *Perugino il divin pittore*, Cinisello Balsamo (Mi) 2004, p. 420).



**Fig. 17.** Guido Reni, *Immacolata Concezione*, 1627, olio su tela, cm. 268x185,4, New York, Metropolitan Museum (da: V. Garibaldi - F.F. Mancini (a cura di), *Perugino il divin pittore*, Cinisello Balsamo (Mi) 2004, p. 395).

Il pittore romano, quindi, desume dal Vannucci vari suggerimenti, li assembla e li organizza in un'ottica corrente.

Alla composizione dell'angelo di destra nell'*Assunzione della Vergine* di S. Paolo probabilmente non è estranea l'*Immacolata Concezione* di Guido Reni (fig. 17), i cui angeli dalla dolcissima espressione, forniscono lo spunto per l'elegante postura delle mani e la sua divina ispirazione (fig. 18).

Nel bagliore della luce divina che circonda la salita ai cieli della Vergine Maria, non si può non richiamare alla memoria la luminosità dorata del Correggio, quel Correggio che, già ritenuto un modello di gusto nell'Europa settecentesca, richiamava a Parma per studio artisti provenienti da ogni paese.

Un'ultima considerazione, riferita allo stile della pala dell'Agricola, credo che non possa non tenere in conto di quanti e quali cambiamenti la cultura pittorica europea si stava rendendo protagonista in quel torno di anni.

La Critica del Novecento<sup>30</sup>, probabilmente a causa della dispersione di buona parte della produzione del pittore romano, ma fondamentalmente per una assenza di interesse nei confronti di un

---

<sup>30</sup> Per la storia critica di Filippo Agricola si rimanda ai lavori degli autori citati nella nota n. 5 del presente articolo.



**Fig. 18.** Filippo Agricola, *Angelo* (particolare dall'*Assunzione della Vergine*), 1838, olio su tela, cm. 585x309 ca, Roma, Basilica di San Paolo fuori le Mura - Pinacoteca (foto dell'A. su concessione dell'Abazia di San Paolo fuori le Mura).

accademico di San Luca dai modi pittorici poco innovativi, ha quasi totalmente ignorato l'analisi della sua produzione artistica, non riconoscendo sufficientemente al cavaliere Agricola quel ruolo e importanza storica che ebbe nell'ambito della Scuola romana.

Va detto in proposito che i numerosi incarichi pubblici ricoperti dal pittore nella sua carriera e le molteplici commissioni pubbliche e private, tenendo conto della poliedricità dell'ambiente romano con all'interno una presenza copiosa di colonie straniere, fanno di lui un artista di spessore internazionale<sup>31</sup>. Certamente la sua pittura era portatrice dei valori della tradizione e l'espressione di un gusto che fino alle nuove istanze, ai nuovi fermenti di inizio secolo, era condiviso dai più<sup>32</sup>. Filippo Agricola incarnava l'ufficia-

---

<sup>31</sup> Numerosissime sono le commissioni che riceve da influenti personaggi stranieri orbitanti a Roma tra cui si possono citare il conte di Lutzwow, ambasciatore dell'imperatore d'Austria presso la Santa Sede, il granduca di Russia, il re di Württemberg, il principe di Metternich, Lady Anna Murray e molti altri.

<sup>32</sup> Tra coloro che invece mostravano un atteggiamento critico sugli esiti della pittura di Filippo Agricola è da porre Stendhal che, in data 14 giugno 1828, così scriveva: «[Agricola] fa imitazioni abbastanza belle di Raffaello: lo abbassa al livello della nostra attuale mollezza, e toglie ogni espressione d'energia alle sue

lità del fare accademico e probabilmente percepiva l'importanza (dal suo punto di vista) del suo ruolo di difensore della tradizione anche quando dal 1830 al '36 svolgerà, presso l'Accademia di S. Luca, il ruolo di censore per la classe di pittura<sup>33</sup>.

È opportuno inoltre valutare che la pala dell'Assunta – per il committente (il papa), il luogo (la basilica di San Paolo fuori le Mura) e l'altare (testata del transetto) per cui era stata ordinata – non poteva non esprimere il racconto sacro in un linguaggio pittorico aulico, affidato ai canoni della cultura neoclassica, di cui, come si è detto, l'Agricola era intriso.

Tuttavia si può affermare senza ripensamenti che egli fu fino alla fine della sua carriera uno stanco epigono del neoclassicismo romano? O forse l'indagine critica su questo artista andrebbe rivista e approfondita, valutando gli apporti di quei movimenti artistici che dalla prima decade dell'Ottocento si susseguirono e si confrontarono nella ricerca di modelli stilistici e compositivi più confacenti alle loro esigenze di semplicità? Si può veramente asserire che Filippo Agricola non guardasse con interesse ai risultati di un Ingres che già dal 1820, a Roma, si era imposto con un modo nuovo di fare pittura?

La pala dell'Assunta viene dipinta nel quarto decennio dell'Ottocento e a ben guardare lascia socchiusa una porta alla modernità.

Si è scritto che intorno al 1830 l'Agricola rinnova i soggetti della sua pittura affrontando con maggiore assiduità temi storici. Ciò è stato letto nell'ottica di un influsso delle istanze romantiche<sup>34</sup> tanto da essere considerato da G. Mazzini un precursore della "scuola moderna".

Non si tratta naturalmente dell'accoglimento della teoria che F.W. Schelling espresse nel 1807 col saggio *Le arti figurative e la Natura*, nel quale si formula che l'arte è il legame tra l'anima e la Natura ma dell'esplicitazione, in alcuni punti dell'opera, di un'atmosfera (anche cromatica) che trasmette un velatissimo *pathos*.

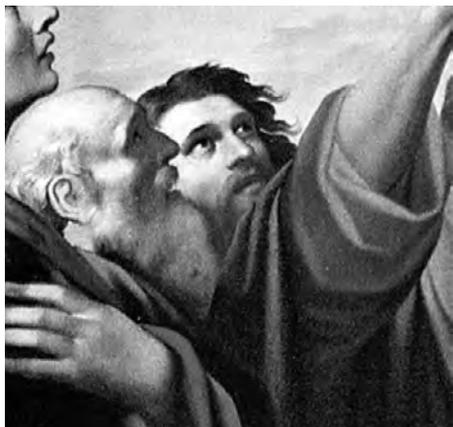
L'attenta osservazione della tela ostiense consente di enucleare, tra i tanti apostoli senza vita, un vero e proprio ritratto "romantico"

---

Madonne. Senza dubbio stamattina un volto di donna di Agricola piaceva molto di più della più bella Madonna di Raffaello, tanto l'energia, sia pure attenuata dall'espressione della più tenera pietà, è incompatibile col nostro tempo», cfr. Stendhal 2004, p. 313.

<sup>33</sup> Nelle «Notizie del giorno», n. 3, del giovedì 17 gennaio 1833, si legge che Filippo Agricola, insieme ad Antonio Solà e Clemente Folchi, è confermato Censore dell'Insigne e Pontificia Accademia di San Luca per i tre anni a venire.

<sup>34</sup> S.a. 1960, p. 502; s.a. 1907, p. 136.



**Fig. 19.** Filippo Agricola, *Apostolo* (particolare dall'*Assunzione della Vergine*), 1838, olio su tela, cm 285x309 ca, Roma, Basilica di San Paolo fuori le Mura - Pinacoteca (foto dell'A. su concessione dell'Abbazia di San Paolo fuori le Mura).

(fig. 19). In esso l'eleganza cromatica delle modulazioni dei rossi dell'incarnato si associa ad uno sguardo luminoso, segno di una vivezza interiore, concessione ad un modo di fare pittura lontano dalle gelide *performance* neoclassiche. Del resto, celebrate dai suoi contemporanei erano le qualità di ritrattista del pittore romano che ha lasciato nell'effigie di Costanza Monti Perticari (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna) una esemplare testimonianza della sua arte.

Ma torniamo alla storia della pala, così come si desume dai documenti. Due mandati di pagamento, uno del 19 settembre, l'altro del 10 dicembre 1836 ci informano che il pittore romano aveva quasi terminato l'opera. La stessa fu completata alla fine del 1837 ma l'Agricola fu pregato di trattenerla in custodia fino a che i lavori del transetto non fossero terminati. Nel giugno del 1840 l'Agricola scriveva al cardinal Gamberini che la tela era a disposizione della Commissione per la riedificazione della basilica. Finalmente il 4 luglio dello stesso anno, poiché era pronta la cornice realizzata dall'intagliatore Filippo Cocca e dorata da Giuseppe Ferrari, si decise di trasportare la pala in basilica<sup>35</sup>. Luigi Moreschi, segretario della

---

<sup>35</sup> Per l'intaglio ligneo a motivi vegetali e geometrici realizzato per le due cornici dei quadri di testata del transetto, l'intagliatore Filippo Cocca percepì 280 scudi, come risulta dalla ricevuta n. 25 con la sua firma autografa datata 6 giugno 1840 (ASP, Basilica ricostruzioni 1840, II, scf. 6, rip. B). Al doratore Giuseppe Ferrari fu pagata una somma di 200 scudi (ASP, Basilica ricostruzioni 1840, II, scf. 6, rip. B, ricevuta n. 23 del 13 giugno 1840). In una breve nota di spese (dal 6 all'11 luglio 1840) sostenute da Giovanni Del Grosso, munizioniere

Commissione, si recò presso lo studio del cavaliere per la consegna del dipinto. Dopo il controllo di rito sulla integrità dell'opera, la stessa fu trasportata in basilica. Il trasporto fu assistito dal domestico dell'Agricola, Orazio Agristini, che ricevette dal Moreschi un compenso di una doppia d'oro per il lavoro svolto<sup>36</sup>.

Il 5 ottobre del 1840 veniva solennemente inaugurata da Sua Santità la nave trasversa della basilica ostiense<sup>37</sup>.

L'opera dell'Agricola riscosse tra i suoi estimatori un grande successo ma non ebbe una grande fortuna. Già nel 1866 Xavier Barbier de Montault ne sottolineava il destino in un suo prossimo rimpiazzo:

(...) mais il doit être remplacé par une Assomption en mosaïque, d'après un tableau de Raphaël et de Jules Roman (1525) dont l'original existe au Vatican<sup>38</sup>.

Giudicata evidentemente come opera lontana dai nuovi fervori che offriva la pittura ottocentesca italiana in quel torno di anni e probabilmente non esteticamente gradita al successivo pontefice Pio IX, cui spetterà la continuazione del cantiere della basilica di San Paolo e che opererà parecchi cambiamenti in numerosi arredi della stessa, fu sostituita da una pala, replica musiva di quella di Monteluca dovuta a Giulio Romano e Francesco Penni su disegno

---

della basilica di San Paolo, viene citata una spesa sostenuta nella settimana precedente ed evidentemente omessa per dimenticanza. Poiché il munizioniere della basilica era solito occuparsi di spese di piccola entità relative alle necessità del cantiere ostiense, egli ne richiedeva il rimborso al sig. Faustino Sterbini. Nella lista di spese n. 36, il Del Grosso chiede la restituzione della somma di scudi 1 «per due carretti omessi nella scorsa settimana spedito in roma le base di legno e collarino per tonelle e legnami necessari per il quadro del Sig. Cavaliere Agricola (...)» (ASP, Basilica ricostruzioni 1840, II, scf. 6, rip. B).

<sup>36</sup> ASP, Basilica ricostruzioni 1840, II, scf. 6, rip. B, ricevuta n. 27 del 14 luglio 1840.

<sup>37</sup> Nelle memorie della basilica si racconta come durante la notte antecedente la consacrazione del transetto e in parte della mattinata successiva si lavorasse per preparare la chiesa al grande evento. Essa appariva nuda con gli altari privi di ogni ornamento. Poi venne collocato il SS. Sacramento nella sua antica cappella e tutti gli altari furono vestiti a festa con addobbi presi in prestito da San Pietro, da Santa Maria Maggiore, da Santa Maria in Trastevere e da altre chiese. Furono distesi tappeti sul pavimento e con tutto il corredo della Cappella Sistina vennero adornati l'abside della nave trasversa ed il trono del papa. (ASP, Cronaca del Monastero (Memorie della Basilica e Sagro Monastero di San Paolo) dal luglio 1823 al 1850, domenica 4 ottobre 1840, p. 234).

<sup>38</sup> Barbier De Montault 1866, p. 20.



**Fig. 20.** Studio del Mosaico Vaticano, *Pala di Monteluca* (replica musiva), 1874 ca, mosaico, Roma, Basilica di San Paolo fuori le Mura - transetto (da: A.M. Cerioni - R. Del Signore, *La Basilica di San Paolo Fuori le Mura*, Roma 2003, p. 31).

di Raffaello (fig. 20)<sup>39</sup>. L'opera fu temporaneamente collocata nell'ambiente del fonte battesimale nel quale erano state poste altre opere provenienti dall'area della basilica. Essa fu ubicata al posto della tela raffigurante *l'Apocalisse di San Giovanni* la quale fu invece trasferita nel Monastero. In un momento successivo, non

---

<sup>39</sup> La tela dell'Agricola rimase sull'altare probabilmente fino al 1867 (cfr. *Breve descrizione* 1900, pp. 30-31). Sull'anno in cui il quadro fu tolto dall'altare non vi è certezza. Purtroppo la mia ricerca presso l'ASP non ha prodotto i risultati sperati in quanto né la Cronaca del Monastero, né la documentazione contabile esistente hanno traccia di questa informazione. È pur vero che i numerosi faldoni, a causa di carte sparse e in alcuni casi non pertinenti gli anni citati nei fascicoli, necessiterebbero di un ulteriore riordino. Nello scritto di Pellegrini 1869 (ediz. elettronica 2004), Giornata decima, l'autore cita come ancora *in situ* l'olio dell'Agricola, ribadendo la futura sostituzione con la pala musiva. Verrebbe anche da chiedersi del perché staccare dall'altare tanti anni prima un quadro se poi il suo sostituto non era ancora pronto. La pala in mosaico, infatti, fu realizzata dallo Studio del Mosaico Vaticano sotto la direzione di Nicola Consoni e consegnata alla fine del gennaio 1874. Nella Cronaca del Monastero di San Paolo fuori le Mura, in data 2 febbraio 1874, compare la seguente annotazione: «In questi giorni è stato trasportato dalla fabbrica vaticana dei mosaici il nuovo quadro destinato per l'altare dell'Assunta nella nostra Basilica; 4 persone vi hanno lavorato per 10 anni; costa c. 30.000 scudi. Il S. Padre si è degnato ordinare l'altro per l'altare della Conversione» (ASP, Cronaca del Monastero 1860-1906, scf. 16 C). Nei giorni successivi si approntavano i lavori per il fissaggio della pala musiva, così come testimonia l'esercizio del piombo cilindrato dell'anno 1874 nel quale, in data 10 febbraio, si fornivano a Pietro Penna, capo squadra degli scalpellini della basilica, n. 41 chiodi di piombo cilindrato, tolto dai tetti della chiesa, «per fissare le spranghe alla cornice e lucidare le riprese del quadro» (ASP, Basilica 1871-1876, armadio 2, scf. A; Basilica 1832-1877, scf. C).

ancora ben identificato cronologicamente, la tela dell'Agricola fu posta nella pinacoteca di San Paolo dove ancora oggi si trova<sup>40</sup>.

Essa esprimeva la grande devozione mariana non solo del suo committente Gregorio XVI, che più volte aveva presenziato processioni in onore della Vergine Maria, specialmente quando il morbo del colera infestava l'Europa, ma anche un generale fermento religioso che, attraverso petizioni alla Santa Sede, chiedeva il riconoscimento dell'Assunzione come dogma di fede. Soltanto nel 1950 Pio XII con la costituzione apostolica *Munificentissimus Deus* procederà alla definizione dogmatica<sup>41</sup>.

La pala dell'*Assunta* di Filippo Agricola rappresentava perciò una tessera di quel più ampio programma teso a *docere et delectare* il popolo sulle verità della fede cattolica.

La missione religiosa di Gregorio XVI, che desiderava tornare alle fonti di un Cristianesimo primitivo, non a caso si inserirà in un filone di riproposizione dell'arte in chiave di *revival* paleocristiano e di esaltazione del Cristianesimo<sup>42</sup>.

Il pontefice vestirà il ruolo di mecenate attento e fortemente consapevole delle potenzialità che l'uso della cultura poteva avere sia nel suo incarico petrino che in quello di capo dello Stato pontificio.

Gregorio XVI continua e aggiorna l'interesse antiquariale che avevano avuto i suoi predecessori (si pensi a Pio VII che aveva promosso nel 1806 la pubblicazione delle *Memorie enciclopediche*

<sup>40</sup> Filippi - Perazzone - Borsellino 2002, pp. 186-187; Sferrazza, 2003, pp. 195-214.

<sup>41</sup> La richiesta presso la Santa Sede dell'assunzione corporea di Maria Vergine come dogma di fede si ha intorno alla metà del XVIII secolo. Padre Cesario Shguanin (1692-1769), dell'Ordine dei Servi di Maria, fu il primo ad indirizzare, a papa Clemente XIII, una petizione su questo argomento che si può sicuramente considerare la punta di un diffuso clima dialettico, del mondo cattolico dell'epoca, orientato verso la figura della Madre di Dio. Ad essa ne seguirono altre: nel 1849 da parte del cardinale Sterkx e di monsignor Sanchez, nel 1863 da parte della regina Isabella di Spagna, indirizzate entrambe a Pio IX. Le numerose richieste successive si concretizzarono nella creazione di un vero e proprio movimento assunzionistico le cui argomentazioni spinsero Pio XII ad inviare ai vescovi cattolici, il 1 maggio 1946, l'enciclica *Dei parae Virginis*. In essa si chiedeva ai vescovi una opinione sulla definibilità di tale dogma. Così il 1 novembre 1950 si procedeva a una sintesi critica della riflessione teologica precedente e a una definizione dogmatica nella quale Maria, madre di Dio, immacolata e vergine, si riteneva assunta in corpo e anima alla gloria celeste. Su questo argomento si vedano Roschini 1949, coll. 198-211; Meo 1996, pp. 146-161.

<sup>42</sup> Pallottino 1997, pp. 343-344.

sulle *Antichità e Belle Arti di Roma*, affidata al Guattani, al fine di evidenziare le nuove scoperte archeologiche e la contemporanea produzione artistica romana).

I nuovi tempi imponevano alla chiesa di svolgere un ruolo di assoluta protagonista, di essere trionfante ed universale.

Non è un caso che negli atti di politica religiosa estera di Gregorio XVI, un posto piuttosto ragguardevole sia occupato dalla promozione missionaria nei vari continenti.

Roma costituiva ancora un centro di attrazione per gli artisti, non solo per le sue memorie storiche ma anche per la figura carismatica del suo sovrano.

La città eterna, al tempo stesso cuore della cristianità, offriva agli artisti la possibilità di un'esperienza unica: la rigenerazione dell'arte in stretta aderenza con le icone visive della religione cristiana.

In questo clima di ritorno al passato, l'istanza religiosa si poneva come denominatore comune per una ricerca artistica volta ad individuare un nuovo percorso nel quale l'arte fosse ricondotta "sulla via della verità". Seguendo gli esempi dei maestri del Quattrocento italiano, si mossero i Nazareni prima e i Puristi poi.

Non desta quindi stupore l'aspetto ideologico-politico che si desume dal dipinto di Ingres *Gesù consegna le chiavi a San Pietro*, terminato nel 1820 per la chiesa romana di Trinità dei Monti, col quale l'artista francese apre la via a una pittura religiosa meno ideale e retorica, più legata alle origini paleocristiane e fortemente allusiva, per il tema scelto, all'importante ruolo di guida e di capo della Chiesa assunto dal pontefice.

Gregorio XVI, uomo pio e di raffinata cultura, con grande discernimento non si lascerà mai sfuggire, durante il suo pontificato, l'occasione di porre al servizio della religione cristiana le Belle Arti. Il suo ruolo di mecenate si connota quindi di una volontà spirituale posta al servizio della comunità.

Concludo, quindi, questo mio intervento nella convinzione che la pala dell'Agricola sia stata a buon diritto parte di questo disegno cristiano di papa Gregorio e nella speranza di aver umilmente contribuito a trarre dall'oblio un'opera che, pur essendo di un formato imponente, è passata inosservata per oltre centocinquanta anni.

***Appendice documentaria***<sup>43</sup>

[N. 1]

*Commissione speciale deputata alla riedificazione della Basilica di S. Paolo*

---

Li 18 Giugno 1832

Si spedisca mandato di duecento Luigi d'oro di Francia a favore del Sig. Cavaliere Filippo Agricola pittore per la prima rata di un quadro rappresentante la Santissima Vergine Assunta in Cielo per uno dè due altari nelle testate della nave traversa della Basilica di S. Paolo, ordinatogli dalla Santità di Nostro Signore, che si è degnata di stabilirne il compenso in Seicento Luigi d'oro da ripartirsi in tre rate, ciascuna di duecento Luigi; come da dispaccio di Segreteria di Stato degli 8 Giugno 1832.

Li 18 Giugno 1832

Mario Mattei Tesoriere Generale

Computisteria Generale n. 92

[N. 2]

*Commissione speciale deputata alla riedificazione della Basilica di San Paolo*

---

Si spedisca un mandato nella somma di duecento luigi d'oro di Francia a favore del Sig. Cavaliere Filippo Agricola pittore romano per l'abbozzo del quadro rappresentante la Santissima Vergine Assunta in Cielo di già eseguito interamente e con sommo magistero dell'arte quadro da collocarsi a pubblica venerazione sopra uno de' due altari nelle testate della nave traversa della risorgente Basilica di San Paolo, secondo l'ordinazione datagliene dalla Santità di Nostro Signore con dispaccio di Segreteria di Stato degli 8 giugno 1832, col quale se ne stabilisce il compenso in luigi 600 d'oro, da ripartirsi in tre rate, ciascuna di luigi 200. Al Computista della Commissione per la esecuzione.

Li 14 luglio 1834

Il Tesoriere Generale e Deputato  
A. Tosti

Computisteria n. 112

---

<sup>43</sup> La documentazione riportata nella presente *Appendice* è conservata presso l'Archivio di Stato di Roma e viene pubblicata su concessione del Ministero dei Beni e le Attività Culturali («ASRM. 29/2007»). Ne è vietata la riproduzione.

[N. 3]

*Commissione speciale deputata alla riedificazione della Basilica Ostiense*

---

Li 19 Settembre 1836

Si spedisca un mandato in Cento doppie d'oro a favore del Sig. Cavaliere Filippo Agricola pittore romano il quale ha portato quasi a fine il dipinto rappresentante la Santissima Vergine Assunta in Cielo da collocarsi a pubblica venerazione sopra uno dei due altari nelle testate della nave traversa della risorgente basilica di San Paolo, secondo l'ordinazione datagliene dalla Santità di Nostro Signore con dispaccio di Segreteria di Stato degli 8 giugno 1832. Essa somma è in terzo acconto dei 600 luigi d'oro stabiliti col dispaccio suddetto al Computista della Commissione per la esecuzione

Il Tesoriere Generale e Deputato

A. Tosti

[N. 4]<sup>44</sup>

Li Signori ministri della Depositeria Generale pagheranno al Signor Cav. Filippo Agricola Pittore Romano Scudi trecentoventuno = mtd (valuta di cento doppie d'oro) che unite a scudi 1760 = pagatigli con altri due simili mandati tratti li 26 Giugno 1832, e 15 luglio 1834 formano scudi 2081 = e sono in conto di scudi 2640 valuta di n. 600 Luigi d'oro che la Santità di N. S. degnassi stabilire al prefato Artista, in remunerazione del quadro allogatogli rappresentante la Santissima Vergine Assunta in Cielo da collocarsi a pubblica venerazione in uno dei due altari della Nave traversa della Basilica Ostiense, quale opera trovasi portata quasi a fine; in tutto e per tutto a tenore del Dispaccio della Segreteria di Stato, ed in conformità di altro documento in filza al n. 274 che Dato dal Palazzo Apostolico Vaticano li 20 Settembre 1836

Il Card: Segretario per gli affari di Stato interni Presid.

A.D. Card. Gamberini

[N. 5]

Li 10 Dicembre 1836

Si spedisca un mandato in Cento doppie d'oro a favore del Sig. Cavaliere Filippo Agricola pittore romano il quale ha portato a maggior fine il dipinto rappresentante le Santissima Vergine Assunta in Cielo da collocarsi a pubblica venerazione sopra uno de' due altari nelle testate della nave traversa della risorgente basilica di S. Paolo, secondo l'ordinazione datagliene dalla Santità di N. S. con dispaccio di

---

<sup>44</sup> Il documento presenta nella pagina inferiore sinistra il computo per la conversione della valuta di 600 Luigi d'oro di Francia in scudi.

Segreteria di stato degli 8 giugno 1832.

Essa somma è un quarto acconto di 600 luigi di oro stabiliti col dispaccio suddetto, e dal Computista della Commissione per la esecuzione.

[N. 6]

Sig. Cavaliere [sic] Filippo Agricola pittore del quadro rappresenta la Santissima Vergine Assunta in cielo per uno dei due altari nelle testate della nave traversa della Basilica di S. Paolo

Il dì 6 di luglio 1840

Avendo il Sig. Cav. Filippo Agricola con sua lettera dei 10 di giugno 1840 assicurato il Cardinale Segretario per gli affari di Stato interni e Presidente della Commissione speciale deputata alla riedificazione della Basilica Ostiense che era a disposizione di essa Commissione il dipinto rappresentante l'Assunzione di Maria al Cielo allogatagli con dispaccio degli 8 di giugno 1832 per porsi a pubblica venerazione sull'altare della nave traversa, dal lato verso il monistero; La Commissione medesima ordinò che quel dipinto dallo studio dell'egregio pittore fosse nella mattina del sabato 4 di luglio 1840 trasportato alla basilica; giacché erano in pronto la cornice per collocarsi tutto al suo posto.

Il Segretario della prelodata commissione essendosi recato in quella mattina allo Studio di esso Cavaliere per ricevere la consegna del dipinto, è stato presente al momento in cui il dipinto medesimo, intatto in ogni sua parte; sia nel telaro sia nella tela, sia nella pittura è uscito dallo studio per effettuarsene il trasporto alla Basilica: per cui la commissione con presente atto dichiara il ricevimento di quel dipinto che sebbene condotto afine il dì 30 dell'anno 1837 pure secondo il contemporaneo decreto n. 1035 si riteneva dal Cavaliere Agricola per custodirlo fino al giorno della collocazione al suo posto. In questa circostanza mentre gode la Commissione di ripetere quegli elogi che furono con tale decreto presentati al valente pittore, vuole pur aggiungergli le più vive congratulazioni per aver operato un dipinto il quale sarà ammirato come un capo lavoro della scuola romana; e che aggiungerà dignità o ricchezza al risorgente sacro edificio: ciò che ha dato argomento di vivissima consolazione all'animo benigno della Santità di Nostro Signore tutta intenta ora alla magnifica riedificazione della Basilica Ostiense che è uno dei principali templi della cristianità.

firmato A. D. Card. Gamberini Presid.

firmato Luigi Moreschi Segretario

## Bibliografia

- Abbate 1986 = F. Abbate, *Andrea Sabatini*, in *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, catalogo della mostra (Padula (Sa), 21 giugno - 31 ottobre 1986), a cura di G. Previtali, Firenze, Centro Di, 1986, pp. 210-215.
- Agricola 1839 = F. Agricola, *Alcune osservazioni artistiche... in occasione di aver tolto via l'ingombro di polvere che offuscava i famosi dipinti di Raffaello nelle camere Vaticane*, Roma, per i tipi di Puccinelli, 1839.
- Agricola 1842 = F. Agricola, *Relazione dei restauri eseguiti nelle terze logge del pontificio palazzo vaticano sopra quelle dipinte dalla scuola di Raffaello*, Roma, per i tipi di Puccinelli, 1842.
- Agricola [1839] 1922 = F. Agricola, *Notizie ignorate sui famosi dipinti di Raffaello nelle camere Vaticane* [1839], edizione anastatica Frosinone, C. Stracca, 1922.
- S.a. 1960 = S.a., *Agricola Filippo*, in *DizBiogrIt*, vol. I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960, p. 502.
- S.a. 1907 = S.a., *Agricola Filippo*, in U. Thieme - F. Becker, *Allgemeines Künstler-Lexicon*, vol. I, 1907, Leipzig, W. Engelmann, p. 136.
- Barbier De Montault = X. Barbier De Montault, *Description de la Basilique de s. Paul hors-les-murs à Rome*, Rome, Librairie de Joseph Spithoever, 1866.
- Barocchi 1960 = P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento: fra Manierismo e Controriforma*, 2 voll., Bari, Laterza, 1960, vol. I, pp. 141-206.
- Benati 2006 = D. Benati, *Annibale Carracci e il vero*, in *Annibale Carracci*, catalogo della mostra (Bologna, 22 settembre 2006 - 7 gennaio 2007; Roma, 25 gennaio - 6 maggio 2007) a cura di D. Benati e E. Riccomini, Milano, Electa, 2006, pp. 19-37.
- Bonfait 2003 = O. Bonfait, *La copia*, in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Da Ingres a Degas. Gli artisti francesi a Roma*, catalogo della mostra (Roma, 7 marzo - 29 giugno 2003), Milano, Electa, 2003, pp. 159-161.
- Breve descrizione 1900 = *Breve descrizione della patriarcale basilica di San Paolo edita per cura dei RR. Padri Benedettini custodi della medesima nella occasione dell'Anno Santo 1900*, Roma, coi tipi della Vaticana, 1900.
- Broggi 2006 = A. Broggi, scheda in *Annibale Carracci*, catalogo della mostra (Bologna, 22 settembre 2006 - 7 gennaio 2007; Roma, 25 gennaio - 6 maggio 2007) a cura di D. Benati e E. Riccomini, Milano, Electa, 2006, p. 252.

- Capitelli 2003 = G. Capitelli, *Disegni, bozzetti, modelli e cartoni: l'atelier dell'artista*, in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia Universale ed Eterna - Capitale delle arti*, catalogo della mostra (Roma, 7 marzo - 29 giugno 2003), Milano, Electa, 2003, pp. 450-452.
- Chaussard 1806 = P.J.B. Chaussard, *Notice Historique et inédite sur M. Vien*, (allegato a), Paris 1806.
- Cinelli 2003 = B. Cinelli, *Il ritratto dell'artista* in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia Universale ed Eterna - Capitale delle arti*, catalogo della mostra (Roma, 7 marzo - 29 giugno 2003), Milano, Electa, 2003, pp. 295-299.
- De Dominicis 1742-1745 = B. De Dominicis, *Vite dei pittori, scultori e architetti napoletani*, 2 voll., Napoli, Stamperia del Ricciardi, 1742-1745.
- Docci 2006 = M. Docci, *San Paolo fuori le mura. Dalle origini alla basilica delle "origini"*, Roma, Gangemi, 2006.
- F. Antonacci - G.C. De Feo 2003 = F. Antonacci - G.C. De Feo (a cura di), *Camuccini, Finelli, Bienaimé. Protagonisti del classicismo a Roma nell'Ottocento*, catalogo della mostra (Roma, 15 maggio - 15 luglio 2003), Roma, Antonacci, 2003.
- Falconieri 1875 = C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, Roma, Stab. tip. italiano, 1875.
- Filippi - Perazzone - Borsellino 2002 = G. Filippi - R. Perazzone - E. Borsellino (a cura di), *Documenti per la storia del Museo di San Paolo fuori le Mura. I. La Pinacoteca*, in «Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie» XXII (2002) 137-211.
- Giacoletti 1840 = G. Giacoletti, *La rinnovata Basilica di S. Paolo sulla via Ostiense*, in «L'Album» 19 (1840) 145-148.
- Giacomini 2007 = F. Giacomini, «*Per reale vantaggio delle arti e della storia*». *Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Roma, Edizioni Quasar Associazione Giovanni Secco Suardo, 2007.
- Gnisci 1991 = S. Gnisci, *Agricola Filippo* in *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, 2 voll., Milano, Electa, 1991, vol. II, pp. 658-659.
- Gobry 1999 = I. Gobry, *L'Europa di Cluny. Riforme monastiche e società d'Occidente (secoli VIII- XI)*, Roma, Città Nuova, 1999.
- Guattani 1820 = G.A. Guattani, *I più celebri quadri delle diverse Scuole Italiane riuniti nell'appartamento Borgia disegnati e incisi a contorno da G. Crassonara*, Roma, Stamperia de Romanis, 1820.
- Kennedy 2006 = I.G. Kennedy, *Tiziano*, Köln, Taschen, 2006.

- Korchane 2003 = M. Korchane, *L'Accademia di Francia a Roma, 1815-1830: un Romanticismo impossibile in Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Da Ingres a Degas. Gli artisti francesi a Roma*, catalogo della mostra (Roma, 7 marzo - 29 giugno 2003), Milano, Electa, 2003, pp. 107-115.
- Marabottini 2004 = A. Marabottini, *Aspetti della fortuna e sfortuna del Perugino nella pittura e nella teoria artistica dal Cinquecento all'Ottocento*, in *Perugino il divin pittore*, catalogo della mostra (Perugia, 28 febbraio - 18 luglio 2004) a cura di V. Garibaldi e F.F. Mancini, Milano, Electa, 2004, pp. 387-401.
- Mazzocca 2003 = F. Mazzocca, *Pinxit Romae: la pittura di storia in Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia Universale ed Eterna - Capitale delle arti*, catalogo della mostra (Roma, 7 marzo - 29 giugno 2003), Milano, Electa, 2003, pp. 333-336.
- Meo 1966 = S. Meo, *Assunta*, in «Nuovo Dizionario di Mariologia», a cura di S. de Fiore e S. Meo, Borgaro Torinese (TO), San Paolo Edizioni, 1996, pp. 146-161.
- Mercuri 1837 = F. Mercuri, *Intorno il dipinto in tela del Sig. Cav. Filippo Agricola consigliere e primo cattedratico di pittura nell'insigne Pontificia Accademia di S. Luca rappresentante l'Assunzione di Nostra Donna*, Roma, Tipografia delle Belle Arti 1837.
- Missirini 1823 = M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della romana accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma, stamperia De Romanis, 1823.
- Missirini 1827 = M. Missirini, *Della istituzione necessaria al giovane dipintore storico*, in «Memorie Romane di Antichità e Belle Arti» 3 (1827) 1-26.
- Missirini 1831 = M. Missirini, *Della potenza del genio nelle belle arti*, Firenze, Stamperia Piatti, 1831.
- Monteverdi 1983 = M. Monteverdi, *Agricola Filippo*, in *Allgemeines Künstler-Lexicon*, vol. I, Leipzig, Veb E.A. Seemann, 1983, pp. 567-568.
- Pallottino 1997 = E. Pallottino, *Architettura e archeologia intorno alle basiliche di Roma e alla ricostruzione di S. Paolo f. l. m.*, in *Roma fra la Restaurazione e l'elezione di Pio IX. Amministrazione, economia, società e cultura*, Atti del convegno (Roma, 30 novembre - 2 dicembre 1995), a cura di A.L. Bonella, A. Pompeo e M.I. Venzo, Roma-Freiburg-Wien 1997, pp. 329-344.
- Pellegrini 2004 = A. Pellegrini, *Itinerario o Guida monumentale di Roma antica e moderna*, Roma, Vincenzo Sciomèr, 1869.

- Piantoni de Angelis 1978 = G. Piantoni de Angelis (a cura di), *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, catalogo della mostra (Roma, 27 ottobre - 31 dicembre 1978), Roma 1978.
- Pinto 1982 = S. Pinto, *La promozione delle arti negli Stati italiani dall'età delle riforme all'Unità* in *Storia dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1982, parte II, vol. II, pp. 793-1060.
- Rathe 1949 = K. Rathe, voce *Assunzione*, in «Enciclopedia Cattolica», vol. II, Firenze, Sansoni, 1949, col. 208.
- Roschini 1949 = G.M. Roschini, *Assunzione*, in «Enciclopedia Cattolica», vol. II, Firenze, Sansoni, 1949, coll. 198-211.
- Settis 1979 = S. Settis, *Iconografia dell'arte italiana, 1100-1500: una linea in Storia dell'arte italiana*. 1.III. *L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 175-270.
- Sisi 2003 = C. Sisi, *L'educazione accademica in Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia Universale ed Eterna - Capitale delle arti*, catalogo della mostra (Roma, 7 marzo - 29 giugno 2003), Milano, Electa, 2003, pp. 279-281
- Sferrazza 2003 = A. Sferrazza, *Per la storia del museo di S. Paolo fuori la Mura: testimonianze d'archivio*, in «Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie» XXIII (2003) 195-214.
- Stendhal 2004 = Stendhal, *Passeggiate romane*, Milano, Garzanti, 2004.
- Verdone 2005 = L. Verdone, *Vincenzo Camuccini: pittore neoclassico*, Roma, De Luca, 2005.

© Copyright 2008 by Pacini Editore SpA

ISBN 978-88-7781-950-5

Estratto da "Gregorio XVI promotore delle Arti e della Cultura" (Pacini Editore 2008) - a solo uso scientifico. La riproduzione è regolata dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.