



**unIMC**  
UNIVERSITÀ DI MACERATA

**l'umanesimo che innova**

---

**DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELLA FORMAZIONE, DEI BENI  
CULTURALI E DEL TURISMO**

CORSO DI LAUREA IN  
Beni culturali e turismo  
CLASSE L-1

TESI DI LAUREA IN

***STORIA DELL'ARTE MODERNA***

**titolo**

**RICERCHE SULLA CHIESA DI SANTA CHIARA DI  
MONTELUPONE E IL SUO PATRIMONIO STORICO - ARTISTICO**

Relatore

Prof.ssa *Francesca Coltrinari*

Laureando

*Michele Catinari*

ANNO ACCADEMICO 2017/2018



# INDICE

INTRODUZIONE .....	5
--------------------	---

## I. LA STORIA DELLA CHIESA E DEL MONASTERO

1.Cenni storici sull'ordine delle clarisse nelle Marche .....	9
2.L'origine: la chiesa di san Giovanni Evangelista e san Niccolò in Castello	
2.1.Prime notizie: l'Abbazia di san Firmano .....	14
2.2.Notizie dalle "Visitationes" .....	17
3.Il cambiamento: la riforma delle diocesi di Sisto V e i vescovi Francesco Cantucci e Rutilio Benzoni	
3.1.Brevi cenni storici su Sisto V e il suo pontificato (1585 – 1590).....	18
3.2.Il vescovo Francesco Cantucci (1586).....	21
3.3.Il vescovo Rutilio Benzoni (1586 – 1613) .....	22
4.Ulteriori evoluzioni dal XVII al XIX secolo	
4.1.Spostamenti delle clarisse dal XVII al XIX secolo .....	25
4.2.La beata suor Maria Eleonora Mazza .....	28
5.La chiesa oggi	
5.1.Resoconto in seguito al terremoto del 2016.....	31
5.2.Per non dimenticare: il terremoto del 1997 .....	36

## II. L'ARCHITETTURA E LE DECORAZIONI SCULTOREE E LIGNEE

1.Brevi cenni all'architettura neoclassica delle Marche .....	38
2.L'architetto Andrea Vici e la risistemazione della chiesa di Santa Chiara	
2.1.Biografia di Andrea Vici .....	43
2.1.Il progetto del coro ligneo e il rifacimento della chiesa .....	45
3.Gli interventi dello scultore Gioacchino Varlè	
3.1.Biografia di Gioacchino Varlè.....	48
3.2.Le decorazioni in stucco lungo le pareti dell'edificio.....	51
4.Le sculture lignee della chiesa di santa Chiara	

4.1. <i>La Madonna con il Bambino del XVI secolo</i> .....	52
4.2. <i>Il busto di Santa Chiara del secolo XVIII</i> .....	53

### **III. I DIPINTI PRESENTI ALL'INTERNO DELLA CHIESA**

1. La copia dell' <i>Annunciazione</i> di Federico Barocci	
1.1. <i>Descrizione del dipinto</i> .....	56
1.2. <i>La bottega del Barocci, ovvero l'espansione delle copie delle sue opere</i> .....	63
2. L' <i>Immacolata</i> di Onofrio Gabrieli .....	70
3. Dipinti minori con illustri modelli	
3.1. <i>San Giuseppe e il Bambino, da un modello di Carlo Cignani</i> .....	79
3.2. <i>Il Sacro cuore di Gesù, da un modello di Pompeo Batoni</i> .....	81
3.3. <i>La Vergine adorante, da un modello di Giovan Battista Salvi detto il Sassoferrato</i> ..	82

### **IV. LE PORTE INTARSIATE DI CRISTOFORO CASARI (1796)**

1. Brevi cenni sulla storia della decorazione lignea delle Marche: dal XV al XVIII secolo .	84
2. Le porte lignee settecentesche: descrizione e analisi	
2.1. <i>Prima porta</i> .....	90
2.2. <i>Seconda porta</i> .....	91
2.3. <i>Terza porta</i> .....	96
2.4. <i>Quarta porta</i> .....	98
2.5. <i>Quinta porta</i> .....	102
3. Lo sportello delle clarisse .....	103

<b>CONCLUSIONI</b> .....	106
--------------------------	-----

#### **Appendice**

<b>TAVOLE</b> .....	108
<b>DOCUMENTI</b> .....	126
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	133
<b>SITOGRAFIA</b> .....	141
<b>RINGRAZIAMENTI</b> .....	142

## INTRODUZIONE

L'intento di questa tesi è di dare risalto a un bene culturale, presente nel centro storico di Montelupone, piccolo centro in provincia di Macerata, a cui non è mai stata data la giusta importanza storico-artistica, ora, purtroppo, inagibile a causa del terremoto del 2016.

Montelupone si inserisce nella tipologia degli insediamenti a “grappolo collinare”, tipici delle Marche, cioè di centri arroccati, tanto numerosi quanto straordinariamente ricchi di valori urbanistici, architettonici, ambientali. Montelupone, nella sua morfologia e struttura a sviluppo concentrico, nasce come borgo, per poi consolidarsi nel tempo come il tipico insediamento urbano di centro medioevale, diventando “uno dei centri storici di maggior pregio nelle Marche, con tutte le sue problematiche”<sup>1</sup>.

Se si va ad analizzare la storia del comune di Montelupone, la sua crescita e le varie committenze di carattere religioso e nobiliare, ci si potrà tranquillamente rendere conto che in realtà Montelupone ha ospitato artisti di grande fama, chiamati appunto dagli ordini religiosi o dai committenti del patriarcato locale, che volevano imitare quanto avveniva nelle città d'arte più vivaci dello Stato Pontificio. Questa è una grande caratteristica che ha interessato il piccolo centro dal XV secolo fino ai primi decenni del secolo scorso. Va anche ricordato che Montelupone ebbe un precedente periodo molto fiorente, che va dall'XI al XIII secolo<sup>2</sup>.

La storia della chiesa oggetto di questa tesi attraversa numerosi secoli di storia, che vanno dal basso medioevo, quando l'edificio fu costruito fino al XVIII secolo, quando esso fu rinnovato nelle forme che ancora oggi possiamo vedere. Quest'ultimo

---

<sup>1</sup> La citazione è ripresa dagli estratti del convegno *Il recupero architettonico dei piccoli centri*, tenuto dall'arch. Giancarlo Capici, membro del consiglio nazionale INARCH, all'interno di *Montelupone: Cronache di un borgo ideale*, 2009.

<sup>2</sup> Cfr. Cordoni 1934, pp. 195 – 199. Per ulteriori informazioni sulle origini di Montelupone cfr. introduzione al testo *Le 57 meraviglie della provincia di Macerata* di G. Picchio, 2008.

secolo per Montelupone si è rivelato estremamente interessante, poiché il borgo sembrò animarsi di una nuova vitalità artistica: nei cantieri aperti presso le principali chiese cittadine si sviluppò infatti un'intensa attività di carpentieri, manovali, stuccatori, decoratori, ebanisti e tappezzieri. Negli anni del secolo, che videro accrescersi i redditi della proprietà fondiaria, soprattutto per i consistenti vantaggi derivanti dalla coltivazione del grano, non mancarono le risorse finanziarie da investire nel campo edilizio. Purtroppo, il problema che ha riguardato il paese è stato quello di non aver mai ottenuto dal punto di vista storico l'importanza che effettivamente meritava, proprio perché nel corso del tempo gli storici dell'arte hanno preferito concentrarsi su realtà artistiche circostanti quali Recanati e Loreto, le quali si stavano iniziando a creare una propria identità<sup>3</sup>.

La difficoltà maggiore connessa alla fruizione e alla valorizzazione del bene culturale in questione è legata alla grande fragilità del terreno su cui poggia il paese di Montelupone, oggetto di frane e scosse che hanno distrutto e segnato non solo gli edifici, ma anche strade e abitazioni. Nel testo verranno infatti menzionati gli ultimi due importanti sismi che hanno segnato il paese e la chiesa di Santa Chiara, ossia quelli del 1997<sup>4</sup> e del 2016. Tuttavia non va neanche dimenticato il terremoto del novembre 1980. Sono differenti le cause: oltre alle già citate caratteristiche del terreno, va anche ricordata la presenza di una consistente falda acquifera; ma ad aggravare la situazione fu la realizzazione a fine Ottocento di un acquedotto che comportò il non utilizzo dei pozzi delle case private, che costituivano vere e proprie pompe in grado di eliminare acqua in eccesso, andando così ad alimentare le falde più profonde<sup>5</sup>.

Come indicato inizialmente, l'intento di questo lavoro è andare a studiare nel dettaglio le opere d'arte che caratterizzano l'interno della chiesa, cercando dove possibile di andare ad analizzare quegli aspetti che finora sono stati poco studiati. A questo bisogna aggiungere una ricerca piuttosto complessa che è da attribuire alla inagibilità della chiesa, come anche dell'archivio della Collegiata: questo, purtroppo tuttora, impedisce che tutti i beni presenti all'interno vengano fruiti dalla comunità.

---

<sup>3</sup> Cfr. introduzione al testo di Papetti 1998.

<sup>4</sup> Al riguardo, è molto interessante il reportage fotografico realizzato da G. Picchio e poi pubblicato nel 1998, *26 settembre 1997: un dramma per immagini*.

<sup>5</sup> Cfr. *Montelupone: cronache di un borgo ideale*, 2009, pp. 6 – 7.

Inizialmente nella ricerca si è rivelato particolarmente utile il libro *Montelupone: arte, storia, tradizioni* curato da Stefano Papetti e pubblicato nel 1998<sup>6</sup>, il che si è rivelato molto utile per una descrizione di carattere generale della chiesa in questione. Purtroppo però, come per qualsiasi altro bene culturale poco studiato e che è sempre stato lontano dalla luce dei riflettori per motivi storici o geografici, è stata riscontrata una grande difficoltà nel reperimento dei materiali e, successivamente, nell'analisi delle opere pittoriche e scultoree presenti all'interno dell'edificio religioso. Un altro testo che si è rivelato estremamente adeguato dal punto di vista storico e artistico – e che infatti verrà citato più volte all'interno del testo – è il testo di Alfonso Maria Baldassarri *La Chiesa e il Monastero di santa Chiara d'Assisi*, 1925, documento praticamente introvabile e presente solamente nella Biblioteca dell'Istituto storico italiano per il Medioevo di Roma.

Va inoltre aggiunto che è stato molto utile il reperimento della tesi dello studente Roberto Piccinini, dell'anno accademico 1996 – '97, anch'essa citata numerose volte all'interno del testo e il cui relatore fu proprio Papetti in persona. All'interno della tesi sono infatti presenti stralci di documenti appartenenti a quello che era l'Archivio delle clarisse di Montelupone. Purtroppo è stato impossibile il reperimento dell'originale perciò mi limiterò a riportare i documenti citati all'interno della tesi. Già all'epoca però si faceva menzione delle precarie condizioni di tutela dell'archivio stesso, infatti viene indicato che l'Archivio del Monastero delle Clarisse, salvato precedentemente dal completo abbandono, giaceva in un baule in attesa di un completo riordino. Viene anche affermato che esso conteneva al suo interno molti registri economici e parecchia corrispondenza delle Monache, risultando però assai incompleto. Stando alla fonte, inoltre, tale archivio doveva trovarsi all'interno dell'archivio della Collegiata di Montelupone. In esso erano confluiti anche i documenti dell'Archivio del Monastero delle Clarisse e delle Confraternite di Montelupone, risultando essere quasi completamente abbandonati<sup>7</sup>.

Il testo è suddiviso in quattro capitoli, ognuno riguardante un solo aspetto della chiesa. Nel primo capitolo viene delineata la storia della confraternita delle clarisse di Montelupone, in relazione alla storia della regione Marche, con una particolare attenzione per il periodo che va dal XVI al XIX secolo. Viene inoltre analizzata la

---

<sup>6</sup> A breve dovrà uscire la ristampa del testo.

<sup>7</sup> Cfr. Piccinini 1996 – '97, p. 51.

storia dell'ordine delle clarisse e di santa Chiara, con il solo obiettivo di comprendere la tradizione iconografica che è legata ad esso. Nel secondo capitolo viene descritta la struttura architettonica e scultorea della chiesa, in relazione ai modelli che erano maggiormente utilizzati nelle Marche del Settecento; vengono quindi studiate le personalità di Andrea Vici d'Arcevia e di Gioacchino Varlè. Nel terzo capitolo viene esaminata la componente pittorica dell'edificio ecclesiastico, partendo dalla copia dell'*Annunciazione* di Federico Barocci, passando successivamente per la pala d'altare di Onofrio Gabrieli per poi concludere con tre dipinti minori, di autori anonimi, che si rifanno a modelli illustri. Infine, nel quarto capitolo viene studiato quello che è effettivamente motivo di vanto per il luogo di culto, ossia l'insieme delle porte lignee realizzate da Cristoforo Casari: l'obiettivo è quello di studiare un elemento dalla grande importanza storico – artistica finora poco considerato.

# I

## LA STORIA DELLA CHIESA E DEL MONASTERO

### 1.Cenni storici sull'ordine delle Clarisse nelle Marche

Santa Chiara si consacrò a Cristo davanti all'altare della Porziuncola nel 1212, promettendo obbedienza a San Francesco, per poi stabilirsi presso la chiesa di San Damiano con le sue prime compagne. Tale esperienza non fu l'unico caso di ordine di ispirazione francescana, poiché parallelamente nacquero altre comunità, che avevano in comune la separazione del mondo mediante la clausura e la povertà. Il successivo Concilio Lateranense IV del 1215 vietò la fondazione di nuovi ordini religiosi, portando la fraternità di San Damiano a dover adottare la *Regola di San Benedetto* come base canonica, mentre Chiara dovette accettare il titolo di Abbadessa, titolo che era il corrispettivo di "madonna", signora domina, riuscendo a preservare la povertà assoluta senza possessioni e rendite. Nella successiva Regola, a causa dell'indole giuridica del documento, la santa dovette conservare quel titolo, ma nel Testamento lo evitò intenzionalmente indicando se stessa come "indegna serva di Cristo e delle sorelle povere"<sup>8</sup>.

Nel 1219 Il cardinale Ugolino, incaricato da Onorio III di prendersi cura del movimento francescano e, in modo particolare, dei monasteri delle "damianite", compose una regola propria: la cosiddetta *Regola di Ugolino*, la quale si distingue per la estrema rigidità, in rapporto al digiuno, astinenza e clausura. La regola doveva essere rispettata da tutti i monasteri femminili costituiti "ex novo" accanto alla regola benedettina. Per il cardinale era infatti impensabile un ordine femminile che non fosse contemplativo ed ascetico. Secondo la Santa Sede, solo con la clausura

---

<sup>8</sup> Cfr. Iriarte 1988, p. 27.

le donne potevano essere preservate da ogni preoccupazione che altrimenti avrebbe snaturato o turbato il loro proposito; per questo erano necessarie proprietà e donazioni<sup>9</sup>. Chiara, quando la accettò, la trovò priva del succo evangelico delle norme di Francesco ed ebbe nuovi motivi di temere per il tesoro della povertà totale; di essa non si faceva nemmeno menzione. Per lei la vita religiosa doveva essere composta da una convinta adesione all'ideale di povertà evangelica vissuta con le sorelle in mutua carità, nel vicendevole soccorso ed affetto, imitando nell'esistenza quotidiana la vita di Cristo e della Vergine Maria<sup>10</sup>.

Ugolino salì al soglio pontificio con il nome di Papa Gregorio IX, cominciando a offrire beni immobili e censi ad alcuni monasteri, tra cui quello di San Damiano. L'intento originario del papa fu quello di cancellare il ricordo della comune origine di "fratelli" e "sorelle" e rendere ancora più complicati i rapporti tra i frati e le clarisse di san Damiano, proponendo a queste ultime di vivere in clausura e solo ed esclusivamente di rendite, anche se successivamente dovette ritirare la proposta quando scoprì che le sorelle erano anche disposte a vivere a stento<sup>11</sup>. Chiara riuscì a ottenere nel 1228 la conferma del "Privilegium pauperitatis" che la assicurava contro chiunque, in futuro, volesse obbligare le Suore Povere di San Damiano a ricevere possessioni e mezzi sicuri di vita. Il *privilegium* venne successivamente abolito dal papa Niccolò IV, il primo papa francescano, con la bolla *Devotionis vestrae praecibus* il 26 maggio 1288<sup>12</sup>.

Nel 1247 apparve la *Regola di Innocenzo IV*, nella quale la Regola di San Francesco sostituiva quella di Benedetto nella formula di professione, la quale però conteneva una precisa clausola che non piacque molto a Chiara: "Vi sia lecito ricevere e avere in comune e ritenere liberamente rendite e possessioni"<sup>13</sup>.

Proprio quando fu malata, la santa indicò nel suo testamento i punti fermi della sua fede, i quali sarebbero andati a comporre la cosiddetta *forma di vita*: fedeltà a san Francesco, altissima povertà, unione fraterna<sup>14</sup>. Come sottolineato da Kari Elisabeth

---

<sup>9</sup> Cfr. Frugoni 2006, p. 28.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>11</sup> Cfr. Frugoni 2011, p. 156.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>14</sup> Nella Regola e nel Testamento non viene mai usato il termine *monache* – *moniales*, rifiutato anche da San Francesco che preferì di più il termine *sorelle*. Dopo la morte della fondatrice sembrerebbe far

Børresen, Chiara fu la prima donna a scrivere una Regola per religiose, nella quale essa insiste sull'appartenenza all'ordine di San Francesco, invocando con talento diplomatico la sua autorità<sup>15</sup>. Eppure la Regola di Innocenzo IV aveva incontrato una così forte resistenza nella maggioranza dei monasteri che lo stesso Papa dovette dichiarare, il 6 giugno 1250, che la sua intenzione non era di imporre obbligatoriamente la nuova Regola. Non era concepito dall'autorità ecclesiastica il fatto che le donne potessero portare avanti uno stile di vita come quello dei frati<sup>16</sup>.

La *forma di vita* non sarebbe altro che la Regola stessa di san Francesco adattata però a una fraternità femminile contemplativa. Per Francesco e Chiara quello che vale è la *vita* e al servizio della vita devono stare le prescrizioni, non per fasciarla in un montaggio legislativo che le toglie libertà di movimenti, ma per dirigerla e facilitarle la crescita<sup>17</sup>. Parallelamente scrisse anche un *testamento*, anche se non si conoscono date e periodi di tempo per un attento studio sull'elaborazione dei due testi<sup>18</sup>.

La *Regola di santa Chiara* fu approvata dal cardinale protettore Rainaldo il 16 settembre 1252 a nome del Papa. La Santa, nonostante ciò, chiese che fosse confermata con bolla pontificia, ottenendo che questa fosse promulgata il 9 agosto 1253. La bolla di approvazione riassume il contenuto fondamentale della *forma di vita* con questa espressione: "vivere comunitariamente, in unità di spiriti e con impegno di altissima povertà"<sup>19</sup>.

Chiara morì l'11 Agosto 1253<sup>20</sup>. Dieci anni dopo, il 18 ottobre 1263, venne pubblicata la *Regola di Urbano IV*, la quale decretava la denominazione comune di *Ordine di santa Chiara* per tutti i monasteri nati dall'impulso francescano, concedendo loro il possesso di rendite e possessioni.

---

presa il nome di *clarisse*. Ordine di santa Chiara fu la denominazione ufficiale a partire dalla regola di Urbano IV. *Ibidem*, p. 25.

<sup>15</sup> Cfr. Børresen 1993, p. 49.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>17</sup> Cfr. Iriarte 1988, p. 25.

<sup>18</sup> Cfr. Frugoni 2006, p. 48.

<sup>19</sup> Sono i due tratti posti in rilievo da Chiara nel suo Testamento, e sono anche quelli che San Francesco inculcò alle Dame Povere, prima della sua morte, nella sua "ultima volontà" e in quella specie di testamento lirico che compose per le suore.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 12.

Chiara si mantenne eroicamente salda nella vita evangelica professata, specialmente nella povertà assoluta, anche di fronte alla Santa Sede, sottomessa come nessun altro al Papa.

Quando, prima della morte, riuscì a trasmettere una propria Regola alle sue figlie, non si sentì in diritto di redigerne una nuova, ma prese la medesima che San Francesco aveva scritto per i frati minori, con gli adattamenti necessari alla vita di una fraternità femminile di clausura. *Regola e vita* fu la denominazione adottata da san Francesco.

San Francesco aveva dato al gruppo di San Damiano il nome di dame povere. glielo dettò il suo spirito cavalleresco e la stessa fede con la quale venerava in esse “le figlie e le serve dell’altissimo sommo Re il Padre celeste, le spose dello Spirito Santo” (*Forma di vita*). Le salutava con l’appellativo “mie signore”.

La *Regola* di Chiara è importante per alcuni elementi da considerare originali e innovativi rispetto agli altri ordini. La pratica della povertà non era il solo mezzo per il raggiungimento degli ideali religiosi di Francesco e suoi, quanto piuttosto una aggiunta dell’affermazione evangelica che valori essenziali sono quelli i quali permettono la realizzazione del regno di Dio fra gli uomini, per cui l’unica *regola* da seguire è il Vangelo stesso. Non era nelle intenzioni della santa porre una separazione dal mondo esterno, con i frati che appartenevano alla sua stessa famiglia o con i cittadini di Assisi, bisognosi di soccorso spirituale e materiale. Altra caratteristica considerevole della *regola* è il lavoro manuale, tanto che vi è un capitolo dedicato esclusivamente a questo elemento. Ciò che le monache producevano doveva essere distribuito “pro communi utilitate”, quindi non solo a beneficio del singolo monastero: il lavoro, che rifiutava lo stile della vita contemplativa delle monache di clausura, manteneva un contatto con il mondo esterno.

Proprio sotto questo punto di vista vi era una notevole differenza dalle *constitutiones* di Ugolino: queste ultime risultavano proprio norme rigorose e la clausura più stretta: “Le monache dovranno vivere rinchiusse per tutta la loro vita; una volta entrate in un monastero di quest’Ordine e indossato l’abito religioso, esse non potranno più ottenere né permesso né facoltà di uscire, salvo che per essere inviate a fondare od erigere un monastero dello stesso Ordine. Le defunte, siano esse monache o servienti che abbiano emesso la professione, saranno sepolte per quanto convenga

entro la clausura”<sup>21</sup>. Chiara preferì nominare la sua comunità “sorelle povere” per sottolineare meglio il concetto di “fraternità”. Povertà e fraternità sono infatti in tutti gli scritti della Santa come due elementi inseparabili. Nell’attuale riflessione rinnovatrice ci sono delle comunità che vorrebbero il pieno ritorno, anche nelle denominazioni, allo spirito della Santa Madre, adottando quelle che meglio esprimono la nota francescana di semplicità e umiltà. Naturalmente la soluzione non sta tanto nell’uso di un termine o di un altro, quanto piuttosto che ogni comunità sia una vera fraternità evangelica, dove si vive la povertà in letizia e dove l’amore è la legge suprema. Per quanto riguarda i testi di Santa Chiara sono ora disponibili in edizione critica la *Regula*, il *Testamentum*, la *Benedictio*, quattro Lettere scritte ad Agnese di Praga e una lettera a Ermentrude di Bruges: pochi testi e in trasmissione limitata<sup>22</sup>.

L’ordine delle clarisse si diffuse con il passare del tempo, andando a toccare anche il territorio marchigiano. L’area marchigiana era infatti molto legata all’ordine francescano, tant’è che conta ancor’oggi venticinque monasteri delle seguaci di Santa Chiara, dopo averne precedentemente stabiliti circa centocinquanta<sup>23</sup>. Il primo monastero marchigiano che ebbe contatto con San Francesco fu quello delle Benedettine di Colpersito presso San Severino (in latino “Septempeda”), posto sulla via che da Nocera Umbra e Pioraco portava ad Ancona, strada ancor oggi detta Settempedana, via estremamente importante per quanto riguarda i commerci tra l’Oriente e il centro Italia<sup>24</sup>. Altro monastero da menzionare per la sua antichità è quello di San Tommaso, presso Montesanto (oggi Potenza Picena), che vanta la tradizione di essere stato fondato da due discepoli di Chiara. A conferma della sua antichità esistono due pergamene papali, risalenti al 1227 e al 1231. Altro monastero da ricordare è quello di Santa Maria della Castagna, presso il fiume Chienti, tra San Giusto e Montecosaro, tra le abbazie di San Claudio e di Santa Croce. Il monastero di San Giacomo a Civitanova è un altro esempio: va ricordato per essere finito sotto la protezione di Gregorio IX nel 1230. Contemporaneamente, il vescovo di Fermo Filippo (1229 – 50) rilasciò un diploma alle rinchiusse di Santa Maria delle Vergini affinché potessero trasferirsi in città presso la chiesa di San Liberatore. Ne avranno

---

<sup>21</sup> Cfr. Frugoni 2006, p. 28 - 30.

<sup>22</sup> Cfr. Børresen 1993, p. 49.

<sup>23</sup> Cfr. Corsini et al. 1994, p. 43.

<sup>24</sup> Cfr. Parisciani 1995, p. 9.

conferma papale nel 1238. Per quanto riguarda Ascoli Piceno, nel 1233 nacque il monastero di Santa Maria e San Giorgio, detto poi Sancta Maria dominarum<sup>25</sup>. Nel 1239, spinte dal loro esempio, si dichiararono “damianite” anche le claustrali di Sant’Angelo Magno, monastero benedettino di ricche signore feudali<sup>26</sup>. Ultimo monastero da ricordare è quello di San Giovanni a Montolmo (oggi Corridonia) la cui nascita è fissata tradizionalmente nel 1244 per diretto consenso di Santa Chiara<sup>27</sup>.

## **2.L’origine: la chiesa di San Giovanni Evangelista e San Niccolò in Castello**

### *2.1.Prime notizie: l’Abbazia di San Firmano*

Sono diversi i testi che testimoniano e raccontano del passato della chiesa di Santa Chiara durante i secoli XIV e XV, quando possedeva nome differente e non era legata all’ordine delle Clarisse. Per quanto riguarda la storia della chiesa, del monastero e del paese di Montelupone in generale, un grande lavoro venne svolto dallo storico alsaziano Joseph Anton Vogel, il quale dal 1794 al 1817 ricercò le radici dell’area marchigiana andando a consultare gli archivi e le biblioteche pubbliche, ecclesiastiche e private, trascrivendo o riassumendo una quantità incredibile di documenti<sup>28</sup>. Il lavoro di Vogel divenne con il tempo il punto fermo per

---

<sup>25</sup> Detto popolarmente “delle donne”.

<sup>26</sup> Altri esempi di monasteri marchigiani sono: San Francesco a Ripatransone, con una bolla pontificia del 1246; il monastero di Monte Acuto (fra Treia e Cingoli), di cui si è persa memoria; San Martino a Camerino; San Michele a Osimo, affidato al Ministro provinciale nel 1246; San Procolo a Jesi. Di tutti questi monasteri non si hanno date certe per quanto riguarda la data di nascita (*Ibidem*, p. 10).

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>28</sup> V. Galiè elogia apertamente il lavoro compiuto dallo storico francese, affermando successivamente: “Travagliato continuamente da problemi di salute, di modeste condizioni economiche, ha riempito volumi e volumi con fogli disuguali, raccapezzati alla meglio; tali opere, oggi ben schedate e catalogate, formano il vanto e l’orgoglio della biblioteca “Benedettucci” di Recanati, dell’archivio vescovile della stessa città e di quello storico della Santa Casa di Loreto. Un lavoro davvero eccezionale, sia per la quantità, sia per il metodo usato nell’organizzare le ricerche su singoli

una qualsiasi indagine storica e storico – artistica riguardante Montelupone. Tutti gli autori che verranno citati successivamente hanno come modello di riferimento le sue considerazioni.

La chiesa venne costruita durante il Medioevo, in seguito alla fortificazione del castello, a scopo protettivo della città con il titolo di San Giovanni Evangelista e San Nicolò di Bari *in Castello*<sup>29</sup>, ed era soggetta all'Abbazia di San Firmano. Uno dei primi ad aver studiato l'origine medievale di Santa Chiara fu Pompeo Giachini nel 1933, il quale riportò quanto segue:

In precedenza al 1190, il Convento di S. Fermano ha tenuto feudalmente Montelupone, e l'alta sovranità, se non reale, apparente è rimasta anche posteriormente, poiché nell'anno 1124, gli uomini di Montelupone si obbligarono a pagare il fitto al Vescovo di Fermo, ma questo atto, implicante soggezione, si fa in domo S. Fermani. E si noti che la Casa dell'Abbazia di S. Fermano era in Montelupone paese<sup>30</sup>.

Giachini riporta commenti e parti di testo dell'opera del Vogel, affermando che egli successivamente compie una enumerazione di tutte le chiese sotto la protezione dell'Abbazia di San Firmano. Era presente tra le chiese enumerate anche “S. Giovanni Evangelista e S. Nicolò in Castello che era anche Pievania di Montelupone”. Segue poi un altro elenco, secondo il Vogel, degli abati che si sono succeduti alla guida del Monastero. Al di là del fatto che nel 1469 vi è un passaggio dalla figura dell'abate a quella dell'abate commendatario, si può notare che dal 1560 al 1603 l'abate fu Pietro Peruzzi da Todi.

Il complesso di Santa Chiara ha quindi evidenti origini medievali, congetture anche da Carlos Alberto Cacciavillani, il quale punta maggiormente l'attenzione sull'aspetto architettonico<sup>31</sup>.

Per quanto riguarda il Monastero, esso inizialmente proponeva il nome di S. Maria della Misericordia, collegato a una chiesa appartenente alla Confraternita del Gonfalone<sup>32</sup>.

---

argomenti, sia per il contenuto scientifico, soprattutto tenendo presente il periodo in cui ha operato tutto questo, cioè sul finire del XVIII secolo e all'inizio del seguente.” (Cfr. Galiè 1999, p. 68)

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 130.

<sup>30</sup> Giachini 1933, p. 8.

<sup>31</sup> Cfr. Cacciavillani 2007, p. 83.

Il *Monte di Pietà* rientra in quella serie di fondazioni caritative che rappresentarono la reazione più immediata dell'anima religiosa popolare, la quale ricercò una nuova via al cristianesimo in contrapposizione all'apatia e all'assistenza del clero e delle sfere ecclesiastiche. Questa e altre pratiche simili, provenienti dalle nuove confraternite religiose, costituite da gruppi laicali spontanei e autonomi, iniziarono a prendere piede tra XV e XVI secolo<sup>33</sup>.

Successivamente, verso la fine del XVI secolo, le suore furono spostate alla chiesa di S. Giovanni Evangelista e di S. Niccolò in Castello, molto più ampia della precedente, poiché quella in cui esse erano presenti inizialmente era di piccole dimensioni<sup>34</sup> e non più idonea a contenere un numero sempre più grande di fedeli. L'8 ottobre 1502 l'amministratore diocesano di Fermo, il cardinale Francesco Todeschini Piccolomini<sup>35</sup>, vi istituì la Prepositura di San Giovanni<sup>36</sup>.

Successivamente, nel 1768, la Prepositura fu soppressa dal Vescovo di Recanati e Loreto Mons. Ciriaco Vecchioni, di Ancona, e "incorporata nella Collegiata, già Pievania, col la dedica ai Santi Pietro e Paolo"<sup>37</sup>.

---

<sup>32</sup> Questa viene menzionata all'interno della sezione "Confraternite e opere pie" dell'Archivio della Diocesi di Loreto (Cfr. Grimaldi e Mordenti 1985 – 86, p.287).

<sup>33</sup> Cfr. Monaco 1978, p. 111.

<sup>34</sup> Alfonso Maria Baldassarri parla di *anguste dimensioni*

<sup>35</sup> Francesco Todeschini Piccolomini venne successivamente eletto Sommo Pontefice il 22 settembre 1503 col nome di Pio III. Egli era in quel periodo Amministratore Apostolico della Chiesa Cattedrale di Fermo, cui era sottoposto Montelupone. Venne eletto in seguito alla morte improvvisa del precedente pontefice Alessandro VI e in seguito alla suddivisione del collegio dei cardinali in numerosi partiti. Morì il 18 ottobre 1503 prima di compiere il mese dall'elezione senza nemmeno poter nemmeno compiere le cerimonie dell'investitura pontificia (cfr. Baldassarri 1925, p. 8 e Catanzaro e Gligora 1975, p.176 - 177)

<sup>36</sup> Cfr. Veroli 1997, p. 78.

<sup>37</sup> Cfr. Piccinini a.a. 1996 – 1997, p. 46.

## 2.2. Notizie dalle “*Visitationes*”

Molte notizie riguardanti la condizione sociale delle clarisse durante i secoli dal XV al XVII sono rintracciabili dalle “*visitationes*”, le relazioni delle visite che venivano svolte dai vescovi<sup>38</sup>.

Dalle “*visitationes*”, già Vogel aveva tratto importanti informazioni sulla storia della chiesa, riprese in epoca moderna da Vincenzo Galiè, autore di uno studio di riferimento per la storia di Montelupone<sup>39</sup>. Inizialmente viene indicato un elenco di tutti i rettori principali della antica parrocchia di San Giovanni Evangelista e San Niccolò in Castello: oltre al sopracitato Francesco Piccolomini viene fatta menzione anche di un certo Piergianello, il quale riportò nei manoscritti dell’archivio episcopale lauretano gli ordini del figlio don Oliviero. Stando a quanto riportato, Oliviero volle che l’altare maggiore fosse distanziato dal muro per dare maggiore spazio al coro durante la celebrazione del rito eucaristico e per far sì che essi non “*ciovetano*” con le donne dando a tutti il cattivo esempio<sup>40</sup>.

Le prime “*visitationes*” menzionate risalgono alla metà del XVI secolo, compiute da inviati del vescovo fermano o dalla sede apostolica. La chiesa in questione compare negli anni 1544, 1548, 1551, 1554, 1557, 1555, 1557, 1560, 1565, 1566, 1570. In esse non viene mai segnalata la condizione della chiesa e non viene fatta alcuna menzione dell’ordine delle clarisse residente presso il monastero di Santa Maria della Misericordia. Se ne parla per la prima volta solamente nella visita del 20 settembre 1570, quando la chiesa era presieduta dal rettore don Lorenzo Bilaqua: viene riportata la presenza di quattordici suore, risiedenti fuori dal monastero a causa della

---

<sup>38</sup> Una antica consuetudine della Chiesa obbligava i vescovi a controllare parrocchie, chiese ed altre istituzioni per poi riferire al Papa il necessario sullo stato della fede, della disciplina e del culto cristiano, in applicazione e rispetto delle leggi e norme della Chiesa. Queste visite non erano legate da alcun preciso obbligo né da alcuna legge, eppure dopo un iniziale e fatale declino furono ripristinate sporadicamente in tempi diversi fino ad essere ristabilite con la restaurazione della chiesa operata dal Concilio di Trento: fu perciò riaffermata e definita l’integrità della dottrina (Cfr. Prete 1988, p. 213).

<sup>39</sup> Galiè scrive “La raccolta documentaria con le osservazioni più varie sul castello di Montelupone è contenuta nel volume VIII manoscritto del catalogo Raffaelli, specificato nella nuova collocazione con la sigla 5 C III 5, ed è custodita nella biblioteca “Benedettucci”, oggi unita a quella comunale di Recanati. I fogli numerati riguardanti il settore di Montelupone vanno dal 103 al 136, eccezion fatta per tre atti trascritti integralmente e inseriti fra i fogli 95 e 100” (Galiè 1999, p. 70).

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 80.

sua ristrutturazione (“fabrica”). Vengono indicate le seguenti clarisse: la badessa Francesca, la vicaria Magdalena, Cecilia, Pietà, Arcangela, Anna, Paula, Joanna, Felice, Caterina, Angela, Margherita, Clara e Diodata<sup>41</sup>.

Di questo ne parla anche Alfonso Maria Baldassarri, affermando che “nella *Visita Pastorale* del 1570 il monastero è *in fabrica* e le suore sono uscite fuori attirandosi aspre recriminazioni da parte dell’ispettore ecclesiastico”<sup>42</sup>. Si parla della chiesa di San Giovanni e San Niccolò in Castello anche nella visita del 14 ottobre 1573: viene riportato un accenno delle suore che vi abitano, affermando che sono tredici, senza velo e che vivono in condizioni di estrema povertà, quindi meritevoli di ricevere decreti a loro favore viste le loro condizioni di vita. Viene affermato anche che il Visitatore “nota che la clausura è meno sicura dalla parte anteriore della loro casa e che quasi tutte sono giovani, fatto al quale bisogna fare attenzione”<sup>43</sup>.

### **3. Il cambiamento: La riforma delle diocesi di Sisto V e i vescovi Francesco Cantucci e Rutilio Benzoni**

#### *3.1. Brevi cenni storici su Sisto V e il suo pontificato (1585-1590)*

Risulta essere estremamente importante nella storia della chiesa e del monastero la figura di papa Sisto V, artefice delle riforme ecclesiastiche che riguardarono le diocesi marchigiane durante il XVI secolo. Papa Peretti fu un personaggio storico estremamente importante, il quale lasciò un segno indelebile nella storia dello Stato Pontificio, nonostante un pontificato di soli cinque anni.

Il suo nome di battesimo era Felice Peretti, nacque a Grottammare il 13 dicembre 1520 e, dopo essere diventato francescano conventuale, fu ordinato sacerdote nel 1547. Nel 1548 ottenne la laurea in teologia a Ferrara e già nel 1556, mentre si trovava a Venezia in qualità di inquisitore, mostrò le “doti di zelante, pio,

---

<sup>41</sup> Galiè 1999, p.138.

<sup>42</sup> Baldassarri 1925, p. 13.

<sup>43</sup> Galiè 1999, p.145.

predicatore, apprezzato e ricercato dalle principali città d'Italia"<sup>44</sup>. Divenne protetto di papa Pio IV, che lo rese consultore del Santo Uffizio; conseguì anche dei privilegi di Pio V, che lo nominò suo personale confessore e successivamente vescovo di Sant'Agata dei Goti, per poi diventare arcivescovo di Fermo e cardinale nel 1570. Venne eletto papa il 24 maggio 1585 con il nome di Sisto V, in memoria del confratello Sisto IV, nonostante le manovre a lui contrarie messe in atto da alcuni potenti cardinali<sup>45</sup>. Divenne subito importante poiché riuscì a far tornare la pace a Roma grazie al suo pugno di ferro, oltre ad essere il creatore di una flotta di guerra a Civitavecchia per difendere i confini dalle invasioni dei corsari che danneggiavano il commercio. Provvide a restaurare la situazione economica e finanziaria e incominciò i lavori per prosciugare le paludose regioni dello Stato della Chiesa. Sisto V meritò in vero il titolo del Pastor, "un precursore del mercantilismo moderno", riuscendo anche a curare la riforma del clero secolare e regolare, risultando integerrimo riguardo i decreti tridentini<sup>46</sup>.

Per quanto riguarda l'area marchigiana, Sisto V promosse importanti riforme amministrative delle diocesi, favorendo in particolare il santuario di Loreto. Tra il 1586 e il 1587, trasformò Loreto in città autonoma, si formarono per la prima volta magistrature composte da residenti del borgo, divenuti ora i primi cittadini della *Felix civitas* voluta dallo stesso Papa<sup>47</sup>. Nel suo *Dizionario*, Gaetano Moroni aggiunse anche che il Papa apportò delle modifiche riguardanti lo stemma di Loreto: volle che lo stemma rappresentasse la Santa Casa con la Beata Vergine seduta sulla medesima, mentre tiene il Bambino in braccio; la Santa Casa doveva essere posizionata sopra tre monti, fiancheggiati da due rami di pero (parte del suo stemma), con il motto: *Felix Lauretana Civitas*"<sup>48</sup>, in modo tale da ricordare il suo nome originario Felice, la patria Mont'Alto e il casato della sua famiglia.

---

<sup>44</sup> Catanzaro e Gligora 1975, p.198.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 198.

<sup>46</sup> Sisto V trasformò molti edifici pagani in cristiani; restaurò molte chiese romane, fece erigere la mostra dell'Acqua Felice che prese appunto il suo nome. Domenico Fontana la ultimò nel 1587 e due anni dopo vi fu aggiunta la statua del Mosè. Sisto V completò i lavori del cupolone di S. Pietro per cui lavorarono Giacomo della Porta e Fontana. l'ultima pietra che porta il suo nome fu collocata il 14 maggio 1590 nella cupola (Cfr. Catanzaro e Gligora 1975, p. 200).

<sup>47</sup> Cfr. Coltrinari 2016, p. 231.

<sup>48</sup> Moroni 1841, p. 244 vol. XXXIX.

In questo contesto, il 17 marzo 1586, papa Sisto V firmò la bolla *Pro excellenti praeminentia*, la quale portò Loreto a passare da castello a città divenendo sede vescovile, mentre venne soppressa la diocesi recanatese riducendola a collegiata<sup>49</sup>. La nuova diocesi comprese, oltre Recanati e Loreto, anche Castelfidardo, smembrato dalla diocesi di Ancona, Montecassiano da quella di Osimo e Montelupone da Fermo. Al vescovo furono concessi tutti i privilegi, diritti e onori che competevano agli altri vescovi, rimanendo con il suo capitolo, direttamente soggetto alla Santa Sede<sup>50</sup>. Tali disposizioni non produssero l'atteso risultato di ridurre i conflitti esistenti fra il vescovo di Recanati e il santuario, bensì alimentarono il dissidio tra le due città rivali. Nella stessa Loreto, la presenza delle due autorità indipendenti, vescovo e protettore, con la stessa giurisdizione spirituale sulle medesime persone e in campi aventi molti punti di contatto, "diede inevitabilmente origine a piccoli contrasti, questioni di competenza, di privilegio e di interesse"<sup>51</sup>.

Il successivo breve papale *Cum nos nuper* dell'11 agosto 1589 fissò dettagliatamente i confini del territorio assegnato alla città di Loreto. Dopo aver osservato che Loreto necessitava di un territorio e che Recanati ne aveva uno abbastanza vasto, il Papa ordinò di smembrarne una parte per poi concedere a Loreto la piena giurisdizione con tutti i privilegi, indulti, grazie, favori e prerogative già goduti da Recanati. La successiva determinazione dei confini venne prescritta dal cardinale Gallo<sup>52</sup>: questi, non potendo assolvere di persona l'impegno, delegò il governatore della Marca, Ottavio Bandini, che procedette all'esecuzione del breve pontificio il 6 ottobre

---

<sup>49</sup> Moroni 1841, p. 243 vol. XXXIX.

<sup>50</sup> Romano Gaetano Moroni nel suo *Dizionario* aggiunge che: "Assegnò al vescovo per mensa scudi duemila annui, ottocento de' quali da pagarsi dalla cassa del santuario"(Moroni 1841, p.243 vol.XXXIX).

<sup>51</sup> Grimaldi e Mordenti 1985 – 86, p.17 – 18.

<sup>52</sup> Il cardinale Gallo fu molto legato a Papa Peretti, fin dai tempi del pontificato di Clemente XIII. Egli ottenne da Sisto V una grande fiducia, passando in breve tempo nel 1585 da semplice *schalcus* del papa a Tesoriere pontificio, canonico della Basilica di San Pietro, quindi a vescovo di Perugia nel 1586, per poi divenire vescovo di Osimo nel 1591. La sua figura è infatti molto legata a Osimo e all'applicazione delle direttive del Concilio di Trento, sia nel loro aspetto di carattere più propriamente religioso e di impegno caritativo, che di riorganizzazione amministrativa e politica della diocesi (cfr. Dal Poggetto 1992, p. 85).

1589<sup>53</sup>. Sisto V morì il 27 agosto 1590, dopo soli cinque anni di pontificato, il corpo del defunto giace nella cappella Sistina della basilica di Santa Maria Maggiore.

### *3.2. Il vescovo Francesco Cantucci (1586)*

Per la storia del monastero delle clarisse di Montelupone risulta essere molto importante anche la figura del primo vescovo Francesco Cantucci poiché, come si vedrà successivamente, fu una figura molto legata al complesso delle Clarisse. Egli ottenne, grazie a Sisto V, la cattedra lauretana con un breve datato 1 aprile 1586; Gaetano Moroni lo definì "prelato che trattò con somma prudenza e riguardo gli afflitti recanatesi"<sup>54</sup>.

Come ricordato da Vogel, egli nacque a Perugia il 20 luglio 1536 da Onofrio Cantucci e Filomena Sozia; seguì da giovane gli studi di giurisprudenza e successivamente venne consacrato vescovo dal cardinale Decio Azzolini per poi prendere possesso della sua diocesi il 6 maggio 1586. Cantucci ebbe il compito di diffondere la dottrina del Concilio di Trento e rendere il Santuario, un esempio per tutte le genti provenienti da ogni parte del mondo con la sua vita spirituale<sup>55</sup>. Purtroppo su di lui si hanno poche notizie, poiché non ha lasciato opere scritte e perché la brevità del suo episcopato non gli ha consentito di sviluppare un'attività consistente e tale da essere annotata nei documenti. Nonostante ciò, nelle poche fonti che lo ricordano giunte fino a noi, si può notare quanto vengano esaltate la sua perizia giuridica e le sue virtù cristiane. In qualità di vescovo compie immediatamente una visita pastorale impartendo l'ordine di provvedere ad abbellire con rivestimenti marmorei alcune parti del santuario lauretano, della cattedrale e della chiesa di S. Maria di Castelnuovo di Recanati, riuscendo a dare per primo l'esempio contribuendo in modo consistente alla loro realizzazione<sup>56</sup>. Egli tenne l'episcopato per breve tempo poiché morì a Recanati il 25 novembre 1586, dopo appena otto mesi di servizio pastorale, per malattia<sup>57</sup>.

---

<sup>53</sup> Cfr. Garbuglia 1988, p. 432 – 433.

<sup>54</sup> Moroni 1841, vol. XXXIX, p. 243.

<sup>55</sup> Cfr. Dal Poggetto 1992, p.127.

<sup>56</sup> Cfr. Garbuglia 1988, p. 445.

<sup>57</sup> Grimaldi e Mordenti 1985 – 86, p. 271.

Il Cantucci appare persona assai prudente e soprattutto ben accetta da tutte le comunità a lui affidate: il Capitolo lauretano sembrò particolarmente felice di averlo come vescovo, tanto che in risposta al proprio indirizzo di saluto e di augurio ricevette dal Cantucci una lettera che suscita l'ammirazione per il tono e i concetti che vi sono espressi. Ma se la buona accoglienza del Capitolo lauretano può essere ben compresa e giustificata anche dal clima di entusiasmo suscitato dal raggiungimento dell'obiettivo della creazione della diocesi, più significativo appare il gradimento della comunità recanatese.

Il vescovo Cantucci risultò essere una personalità storica molto interessata al mondo dell'arte e questo lo si può osservare anche grazie alla storia della basilica di Loreto: l'ultimo altare della navata destra, inizialmente intitolato a san Sebastiano e eretto prima del 1542, mutò nel 1620 intitolandosi alla Natività della Vergine. Cambiò anche il patrono, passando dal chirurgo francese Giovanni Corinzio al vescovo Cantucci. Purtroppo su questo altare si ancora ben poco<sup>58</sup>.

### 3.3. *Il vescovo Rutilio Benzoni (1586 – 1613)*

Dal 1586 al 1613 l'incarico di vescovo di Recanati – Loreto fu svolto Rutilio Benzoni: cittadino romano è come egli stesso si identifica in molti documenti.

Di origine nobile, essendo nato da Paolo Crema dei conti Benzoni e da Erminia degli Astaldi, nobile famiglia romana, studiò in adolescenza nel Collegio Germanico – Ungarico, soprattutto con la guida del gesuita Benedetto Pereyra. Nel 1552 entrò in Curia e venne nominato canonico di Santa Maria in via Lata, passando nel 1561 a Santa Maria in Cosmedin, per poi diventare nel 1573 canonico e teologo della Basilica di San Pietro in Vaticano e successivamente venir consacrato vescovo della diocesi di Loreto il 17 dicembre 1586<sup>59</sup>. In seguito alla morte di Sisto V, i recanatesi si mobilitano di nuovo per riavere ciò che era stato loro tolto. Il 29 novembre 1591 Papa Innocenzo IX restituì con decreto concistoriale la cattedra episcopale a Recanati, unendola *aeque principaliter* a quella di Loreto. Il 18 gennaio la Curia permise quindi al Benzoni di svolgere il nuovo compito di vescovo di Recanati e

---

<sup>58</sup> Cfr. Coltrinari 2016, p. 322.

<sup>59</sup> Cfr. Dal Poggetto 1992, p.127.

Loreto fino alla morte, avvenuta il 31 gennaio 1613 a Recanati<sup>60</sup>. Venne successivamente sepolto nella cattedrale<sup>61</sup>.

Come riportato dal Vogel, il Benzoni appare semplice nelle proprie abitudini e animato da sentimento sincero di carità cristiana: tuttavia il suo attaccamento al denaro è senz'altro eccessivo, se è messo così in rilievo dallo scrittore alsaziano, sempre piuttosto incline a lasciare in ombra i difetti degli uomini, specialmente se essi ricoprono uffici importanti nella vita della Chiesa o della Comunità. Egli compie nel primo corso del 1587 un'accurata visita pastorale, con la quale si rende conto della situazione in cui versa la Chiesa lauretana e recanatese. Egli assume in questa prima visita un atteggiamento di attesa e si prefigge solo due scopi: quello di controllare la regolarità delle assegnazioni dei benefici e dei vari *jus patronatus* e di stimolare nei parroci e nei cappellani maggiore attenzione ed impegno nel curare il decoro delle strutture ecclesiali quali chiese, altari, suppellettili sacre. Il vero inizio dell'attività pastorale è segnato dal Sinodo diocesano del 1588, durante il quale venne esaminata ogni minima cosa che abbia attinenza con la vita della Chiesa e con la moralità dei fedeli e del clero. La prima Sessione è soltanto di preparazione e rivolta a questioni procedurali: vi si afferma che il Sinodo viene celebrato:

ad gloriam [Domini], et honorem nominis sui, et Beatae Mariae semper Virginis, ad Cleri et Populi nobis crediti utilitatem pro reformandis moribus, et nimia hominum licentia cohibenda<sup>62</sup>.

La seconda Sessione affronta i temi attinenti la fede, le verità dogmatiche e i problemi connessi alla loro conservazione e trasmissione. La terza Sessione ha come oggetto tutta la vasta materia sacramentale e infine la quarta Sessione affronta molti problemi, andando dalla regolamentazione dell'ufficiatura corale e dei compiti dei coristi alla conservazione delle Chiese alla difesa della giurisdizione e dei beni ecclesiastici alle disposizioni per l'istituzione dell'Archivio episcopale e dei catasti dei beni ecclesiastici, dalla creazione a spese della Curia di un Procuratore per la difesa dei sacerdoti poveri nelle cause al progettato incremento del Seminario.

Nel 1588 diede avvio con serietà di intenti all'applicazione dei decreti del Concilio di Trento, celebrando nel settembre il primo sinodo diocesano, durante il quale passò in

---

<sup>60</sup> Cfr. Garbuglia 1988, p.446.

<sup>61</sup> Cfr. Moroni 1841, p.246 vol.XXXIX.

<sup>62</sup> Cfr. Garbuglia 1988, p. 446.

rassegna quanto ha a che fare con la vita della Chiesa e il comportamento del clero e dei fedeli<sup>63</sup>.

Per quanto riguarda l'allora Parrocchia di S. Giovanni e S. Niccolò in Castello di Montelupone, secondo quanto riportato da Vogel, il 10 novembre 1592 Benzoni unì la chiesa con il monastero di S. Chiara "affinché rimanesse in essa la prepositura"<sup>64</sup>, per poi dare inizio alla costruzione del Monastero, incominciata inizialmente con le doti delle suore<sup>65</sup>. Infine fece trasferire da Macerata tre Monache Clarisse, per dare nuovo impulso alle suore di Montelupone, che nel frattempo erano aumentate di numero in modo da formare una importante Comunità. La prima forma di questa famiglia religiosa fu improntata alla più rigida povertà di S. Francesco, contentandosi le Terziarie di vivere con i proventi delle elemosine, che i generosi cittadini monteluponesi elargirono loro, ricambiandoli con continue preghiere che le pie donne offrivano a Dio per i loro devoti benefattori<sup>66</sup>.

Le visite pastorali, in genere, forniscono l'occasione per una maggiore attenzione dei parroci e dei cappellani, sotto l'impulso e l'ordine del vescovo, al decoro esteriore delle chiese, altari e suppellettili sacre. In tal modo Benzoni si sforzò di portare un generale ripristino della liturgia: la sua iniziativa, che lo vide impegnato frequentemente di persona a fornire un esempio di celebrazioni fatte con *maestà e grande perizia*, ebbe termine con la redazione e la stampa di un calendario ecclesiastico e liturgico, tra i primi che siano stati pubblicati.

Il decreto di Innocenzo IX venne confermato dal nuovo papa Clemente VIII con la bolla *Aequum reputamus* dell'8 febbraio 1592: il risultato di queste disposizioni è il

---

<sup>63</sup> Cfr. Dal Poggetto 1992, p. 127.

<sup>64</sup> Galiè 1999, p.80.

<sup>65</sup> Il museo era "in fabrica" già dal 1570, come testimoniato dalle visite pastorali: questo portò le suore a uscire fuori "attirandosi aspre recriminazioni da parte dell'ispettore ecclesiastico" (Baldassarri 1925, p.8). Le doti inizialmente erano di circa 50scudi romani, oppure 100, per poi aumentate intorno il 1590 a circa 300 scudi. Mentre venivano proseguiti i lavori, ci fu una lite tra le Suore e la Compagnia del Gonfalone circa la pertinenza di alcune case, rivendicate come proprie dalla Compagnia. La questione venne dinanzi al tribunale ecclesiastico del Vescovo di Fermo: il giudice sentenziò a favore delle Monache (cfr. Baldassarri 1925, p. 13 – 14).

<sup>66</sup> *Ibidem*, p.14

ripristino della diocesi di Recanati con la sua cattedrale S. Flaviano, unendola alla diocesi di Loreto<sup>67</sup>.

#### **4. Ulteriori evoluzioni dal XVII al XIX secolo**

##### *4.1. Spostamenti delle Clarisse dal XVII al XIX secolo*

Il vescovo Monsignor Amico Panici di Macerata impose nel 1636 il velo alle Clarisse, nominando come Abbadessa Eugenia Marcolini. Da quel tempo il Monastero passò sotto la Regola di S. Chiara, riformata dal Papa Urbano VIII: le suore godettero di molte indulgenze e privilegi, fra i quali quello dell'Altare Privilegiato, titolo assegnato successivamente all'Altare Maggiore nel 1777; la facoltà di esporre il SS Sacramento tre volte alla settimana ed in tutte le feste dell'anno, ad eccezione delle Domeniche di Quaresima nel 1730; la facoltà di erigere nella Chiesa la *Via Crucis* nel 1744. Anche dal punto di vista artistico Urbano VIII fu una figura estremamente importante e un importante modello di riferimento ma purtroppo, come per il precedente Sisto V, non riuscì a ottenere la fiducia del popolo romano<sup>68</sup>.

Nel 1747 il vescovo Monsignor Giambattista Campagnoli decretò la costituzione del Capitolo nella Collegiata di Montelupone ed l'accentramento nella medesima delle Parrocchie di S. Giovanni in Castello e di S. Lucia per formare con le loro rendite, insieme a quelle della Pievania di S. Pietro, la massa canonica. Il parroco don Ercole Galli<sup>69</sup>, con l'intesa del Vescovo, cedette alle Clarisse la propria chiesa dietro un compenso di 150 scudi romani. Da lì in poi la precedente chiesa intitolata a Giovanni e Niccolò divenne di assoluta proprietà delle Monache, le quali, con

---

<sup>67</sup> Facendo così, un unico vescovo regge due diocesi, nettamente distinte per ogni altro aspetto. Egli ha il compito di "risiedere alternativamente nelle due sedi, celebrando la messa solenne ora a Recanati ora a Loreto" (Garbuglia 1988, p.434).

<sup>68</sup> Cfr. Silvagni 1971, p. 70.

<sup>69</sup> Anche se in *Montelupone tra storia e cultura* di S. F. Veroli viene chiamato Ettore Galli. Egli era il Prevosto Parroco di S. Giovanni in Castello

autorizzazione della S. Congregazione dei Vescovi e Regolari, il 31 luglio 1789, decisero di rinnovarla, ampliarla ed abbellirla: a tale scopo erogarono la somma di 1300 scudi romani. Non si conosce l'architetto responsabile dei lavori, ma si sa che l'opera fu eseguita dal capomastro Tombolini di Fermo, padre di don Giuseppe Tombolini, ultimo canonico della Collegiata di Montelupone<sup>70</sup>.

Dopo l'intervento di restauro del 1789, che portò a un ampliamento dell'intero edificio, a cui seguì la benedizione del 14 giugno 1801<sup>71</sup>, le suore ebbero la possibilità di temperare la rigidità della loro povertà e con il fondo che si era creato con le doti poterono creare dei censi redditizi. Nel 1637 diedero inizio ad una acquisizione di terreni e stabilire con essi il patrimonio del Monastero: di tutto questo, però, le clarisse furono spogliate e poi costrette a un lungo esilio, a causa delle spoliazioni napoleoniche. Le clarisse dovettero tornare all'interno del complesso solamente durante il 1802, con una dote di 597 – 75 scudi in cambio dei fondi perduti<sup>72</sup>.

Il 28 luglio 1808 il viceré Eugenio Napoleone costituì una speciale "Amministrazione" per la Santa Casa, composta dal vice – prefetto, in qualità di presidente, dal vescovo, dal podestà del comune e da tre cittadini di Loreto. Il 3 luglio 1809 entrò in vigore il "Piano amministrativo e disciplinare della Santa Casa". La "pianta dell'ufficio dell'amministrazione" era composta da un agente generale, da un procuratore, da un segretario, da un computista, coadiuvato da altri due computisti e da due scrittori, da un esattore – cassiere, da un guardaroba, da un inserviente e da un soprintendente alle fabbriche. Durante i regni provvisori napoletano (7 Febbraio 1814 – 3 Maggio 1815) e austriaco (10 – 24 Maggio 1815) rimasero in vigore le disposizioni emanate durante il Regno d'Italia<sup>73</sup>.

---

<sup>70</sup> Cfr. Baldassarri 1925, p. 10 – 11.

<sup>71</sup> La benedizione fu officiata da Mons. Felice Paoli, Patrizio Cingolano e Vescovo di Recanati e Loreto (Cfr. Papetti 1998, p.75 e Baldassarri 1925, p.12). Questo evento avvenne in seguito al suo trasferimento del 1800, dopo essere stato visitatore apostolico del Monastero del Corpus Domini di Pesaro e, prima ancora, essere stato vescovo di Fossombrone (cfr. Fusi – Pecci 2003, p. 27 – 29).

<sup>72</sup> Le monache che ritornarono nel Monastero in quell'anno furono: Suor Teresa Diomira Palmucci, di Macerata; Suor Teresa Matilde, di Ancona; Suor Crocifissa Fedele Anzoini, di Macerata; Suor Angela Teresa Troellieri, di Montesanpietrangeli; tutte coriste: Suor Ottavia Astolfi, di Montemarciano e Suor Anna Maria Recchi, di Civitanova, converse. Altre o per vecchiaia, o per ragioni di salute non fecero ritorno nel Monastero (Cfr. Baldassarri 1925, p. 14).

<sup>73</sup> Cfr. Grimaldi e Mordenti 1985 – 86, p.123.

Grazie ai risparmi praticati sopra la dotazione, alle elemosine e ai proventi dei lavori ai quali attendevano, le Suore dopo il 1822 riuscirono a ricostruire il proprio patrimonio, tanto che ai tempi della Repubblica Romana (1848) quando furono nuovamente disturbate dalla loro quiete claustrale e costrette a un nuovo esilio, questa volta voluto dall'appena nato Regno Italiano<sup>74</sup>, possedevano diverse centinaia di ettari di terreno distribuiti in parecchi fondi rustici. Nel 1866 le clarisse soggiacquero ancora una volta alla legge di soppressione e per dodici anni dovettero vivere fuori del Monastero, perdendo nuovamente ogni loro proprietà, ricevendo in cambio una limitata pensione vitalizia.

In seguito al loro ritorno, le Clarisse rimasero nel loro monastero fino al 1903. In quell'anno, dall'Amministrazione comunale del tempo venne reclamato il diritto di proprietà sul Monastero, parte del quale fu impiegato per le Scuole Elementari urbane, parte, senza molti riguardi, distrutto, chiusa la chiesa, e le poche Suore rimaste obbligate a ricoverarsi in una vecchia casa, in prossimità della Chiesa Collegiata.

La chiesa restò chiusa quando fu chiusa nuovamente ed in seguito trasformata in magazzino di grano a servizio della Commissione Annonaria, per poi passare successivamente in affitto a favore di privati e per lo stesso uso di magazzino. Le opere d'arte all'interno vennero lasciate in deplorabile abbandono. Infatti, durante il periodo in cui la chiesa restò chiusa, cadde anche una parte della volta in seguito a problemi del tetto. Tuttavia, il Comune si adoprò per un totale restauro in modo da riavere l'edificio aperto per il dicembre 1924<sup>75</sup>. Il 26 maggio 1891 il municipio di Montelupone ebbe in proprietà dall'Amministrazione Fondo Culto il fabbricato del monastero con l'annessa chiesa di Santa Chiara, con l'obbligo di doverla officiare a proprie spese "finché dal Governo, cui spetta di procedere, non fosse altrimenti disposto"<sup>76</sup>.

In generale, in seguito alla legge di soppressione, tutti gli stabili di pertinenza degli Ordini Religiosi entrarono a far parte della proprietà del Demanio dello Stato e da questo ai Comuni con l'obbligo ai medesimi di conservare nell'esercizio del culto le

---

<sup>74</sup> Nel 1861 infatti venne emanato il decreto Valerio che portò alla spoliazione degli ordini ecclesiastici (cfr. Mariano 2009, p. 119).

<sup>75</sup> Cfr. Papetti 1998, p. 79.

<sup>76</sup> Veroli 1997, p. 80.

Chiese monastiche. Qualora il Comune non avesse realizzato a tali oneri, sarebbe decaduta la proprietà, ritornata conseguentemente allo Stato.

Più di una volta l'intendenza di Finanza di Macerata, di ordine del competente Ministero, si occupò ricordando al Comune l'impegno, da diverso tempo trascurato, di ripristinarla al culto. Se si continuava a tenere ancora chiusa la Chiesa, l'intendenza medesima avrebbe proceduto a tenore di legge, con poca dignità del Comune stesso. Quando nei primi giorni di giugno venne ad insediarsi la nuova Amministrazione Comunale, volle fra i punti principali del programma amministrativo il restauro della chiesa di S. Chiara ed il ripristino dell'esercizio del pubblico culto. Il 25 giugno 1924, affinché si passasse dalla teoria alla pratica, con deliberazione della Giunta Amministrativa<sup>77</sup>, fu ordinata all'Ingegnere Antinori di Macerata una perizia dei lavori per il restauro della chiesa di S. Chiara. Con deliberazione di urgenza, nella seduta della Giunta del 24 luglio u. s. fu deliberata l'esecuzione dei lavori. Il Consiglio Comunale, nella tornata del 17 agosto u.s. ratificava all'unanimità la deliberazione della Giunta del 24 luglio, ratifica sanzionata dall'Autorità tutoria. L'edificio venne quindi riaperto e benedetto dal Vescovo di Loreto e Recanati Mons. Luigi Cossio<sup>78</sup>.

#### *4.2. La beata Suor Maria Eleonora Mazza*

Attualmente, all'interno della chiesa, è presente un pannello commemorativo (FIG. 10) che recita:

SUOR MARIA ELEONORA MAZZA

Clarissa

Nacque a Morrovalle il VI Ottobre MDCCXVIII

Morì in odore di santità in questo Monastero

Il II Maggio MDCCCVI

Qui riposa la sua spoglia mortale

---

<sup>77</sup> La Giunta fu composta del Sindaco, Dottor Carlo Tomassini Barbarossa e degli Assessori Sac. Raffaele Cav. Baldassarri, Giachini Cav. Saverio, Tomassini – Barbarossa Conte Alessandro e Frapiccini Benedetto (cfr. Baldassarri 1925, p. 13).

<sup>78</sup> Cfr. Baldassarri 1925, p. 12 – 13.

## Canonicamente riconosciuta

Nel MCMVI

Vi è nell'area sottostante un frammento di affresco, uno dei pochi resti dell'antica Chiesa, che la tradizione afferma che sia una rappresentazione del volto della Suora. Invece, come testimoniato nell'inventario del 1726 presente in Archivio, è un affresco databile intorno al 1400, realizzato da un pittore locale suggestionato dalle eleganze gotico – cortesi diffuse nel recanatese da Giacomo di Nicola da Recanati e da Pietro di Domenico di Montepulciano. Ciò che è rappresentato è il volto della Vergine Maria, come indicato nell'Inventario del 1726 della Prepositura<sup>79</sup>.

Purtroppo non abbiamo molte fonti riguardanti l'opera della Clarissa. L'unico autore che ha mostrato un approfondimento maggiore fu proprio il Baldassarri nel 1925: egli afferma che buona parte della sua analisi deriva da quanto scritto da Revmo. Signor Canonico Blasi, di Macerata<sup>80</sup>, a cui si aggiunge una totale ammirazione da parte dell'autore, resa esplicita dal suo voler mostrare al lettore la figura della Suora come un personaggio mitico, a tratti sovranaturale.

Nel 1789, quando le Suore decisero di rinnovare l'edificio di culto, il ruolo di Badessa del Monastero era ricoperto dalla Venerabile Suor Maria Eleonora Mazza, “la quale con molto zelo e con ogni industria, assecondata dalla pietà di quanti amministravano la santità di lei, curò efficacemente l'opera, facendo sì che la Chiesa riuscisse un vero gioiello di arte e di ricchezza”<sup>81</sup>.

La Badessa nacque il 6 ottobre 1718 a Morrovalle, ricevendo nel Santo Battesimo i nomi di Livia, Anna e Rosalia. Fino da bambina il suo comportamento fu caratterizzato da pietà e penitenza. Ricevette a dodici anni la Prima Comunione per poi decidere, in quella circostanza, di donare la propria vita solo ed esclusivamente a Dio. Il 7 giugno del 1774 si separò per sempre dal mondo, senza inutili rimpianti e senza vane illusioni, entrando nella clausura del Monastero di S. Chiara per compiere il probandato, che doveva prepararla alle mistiche nozze, con la professione religiosa. Il 17 maggio del 1745, per le mani del Vicario Generale di Loreto Mons. Monti, riceveva l'abito di S. Chiara, assumendo il nome di Suor Maria

---

<sup>79</sup> Cfr. Papetti 1998, p. 76 – 77.

<sup>80</sup> In quanto imparentato con la Badessa “ne tessé l'elogio, dal quale sono state desunte le più importanti notizie biografiche riguardanti la nostra Suora” (cfr. Baldassarri 1925, p.20).

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 10 – 11.

Eleonora e il 9 giugno dell'anno successivo, nelle mani di Mons. Giambattista Campagnoli, emetteva la solenne professione, riconfermando la volontà di farsi santa.

In seguito a costanti esercizi di spirito e miglioramenti, dopo cinque anni si era acquistata la stima e la venerazione sia delle proprie Consorelle che di importanti personalità del Clero. Del Clero va ricordato in maniera particolare il celebre Missionario P. Giambattista Scaramelli, della Compagnia di Gesù, residente allora in Macerata, il quale provava una grande stima per Suor Eleonora, confortandola saggiamente e con suo grande profitto spirituale. Ebbe anche una continua corrispondenza epistolare e trattò anche personalmente col B. Bartolomeo Dal Monte, il quale predicò a Montelupone un corso di sacre Missioni nel 1775.

Quando S. Benedetto Giuseppe Labre fece il suo pellegrinaggio alla S. Casa di Loreto, venuto a conoscenza della grande virtù di Suor Maria Eleonora, fece tappa a Montelupone allo scopo di instaurare un dialogo con lei.

Sono conservate come reliquie alcune lettere scritte dalla Santa e indirizzate a vari destinatari, come la Signora Contessa Sperandia Guarnieri – Guglielmi di Iesi, la Marchesa Vittoria Lattanzi – Solani di Loreto, il Signor Carlo Eleuteri di Montelupone, una figlia del quale vestì l'abito di Clarissa in questo Monastero, assumendo per sua particolare devozione lo stesso nome di Suor Eleonora, e molti altri, che le si rivolgevano per consiglio, per conforto e per preghiere.

Suor Maria Eleonora Mazza ricoprì il ruolo Badessa del Monastero di Montelupone per trenta anni, durante i quali fu vittima di torti e persecuzioni, anche se riuscì sempre a conservare inalterata la calma: suo era infatti un motto particolare, *A noi tocca farci santi*.

Come finora riportato dal Baldassarri, vi è la testimonianza del suo confessore D. Domenico Canonico Fabbri, il quale afferma che la Badessa aveva acquistato “doni soprannaturali, cioè di rivelazioni, di celesti visioni, di spirito profetico ed anche delle stimmate”<sup>82</sup>.

La suora morì il 2 maggio 1806, all'età di 88 anni, a cui seguì l'arrivo di gente da tutte le parti del paese per venerare la sua salma; dopo i funerali, la salma venne tumulata a fianco della Chiesa, *a cornu evangelii*, in prossimità del comunichino delle Monache.

---

<sup>82</sup> *Ibidem*, p.19.

Finché la Chiesa di S. Chiara restò aperta al culto, la tomba di Suor Eleonora fu sempre onorata dai fedeli, i quali continuarono a mostrare una nobile venerazione nei confronti della defunta Badessa.

Nel 1906, con l'intervento di Mons. Vescovo Diocesano, del Clero locale, fu esumata la salma di Suor Maria Eleonora per essere riconosciuta canonicamente, quindi ricollocata nel suo loculo in attesa della glorificazione.

## **5.La chiesa oggi**

### *5.1.Resoconto in seguito al terremoto del 2016*

Stando a una prima analisi di carattere generale, la chiesa presenta una struttura molto semplice, a una sola navata. Il portale è in pietra bianca, integrato da paraste tuscaniche a croce, sulle quali impostano due tratti di trabeazione con al centro un motivo decorativo ellittico, mentre il coronamento modanato è curvilineo, spezzato alle imposte e recante sulla chiave di volta un elemento ad arriccio<sup>83</sup> (FIG. 5). All'interno la semplice aula unica, intonacata di bianco, è scandita da paraste corinzie festonate: questa presenta tre altari, due laterali e uno centrale. Sopra l'altare laterale di sinistra è presente una copia dell'*Annunciazione* di Federico Barocci, realizzata da autore anonimo, mentre su di esso è presente un piccolo dipinto raffigurante *San Giuseppe e il Bambino*, anch'essa di autore anonimo. Sopra l'altare di destra è invece presente, dietro una grata di ferro, una scultura lignea raffigurante la *Madonna con il Bambino*. Su quest'ultimo altare è appoggiato un *Sacro cuore di Gesù*, risalente al XVIII secolo e realizzato da autore anonimo. L'altare centrale vede invece la presenza della pala di Onofrio Gabrieli, risalente al 1695 e raffigurante *L'Immacolata che reca in braccio il Bambino Gesù, Santa Chiara di Assisi, San Giovanni Evangelista e San Nicolò*. La pala è montata su un altare in stucco attribuito allo scultore Gioacchino Varlè per via di una ricevuta di pagamento di quaranta scudi. È degno di nota anche il coronamento a timpano triangolare con

---

<sup>83</sup> Cfr. Mariano 2009, p. 119.

gocce e rosette, sui cui spioventi, in prossimità del colmo, sono assisi due angeli con nuvole e testine di cherubini in atto di reggere la Croce, anch'esso attribuito allo scultore Gioacchino Varlè. Motivo di vanto della chiesa sono però le porte lignee intarsiate presenti all'interno del corpo principale, realizzate da tale Cristoforo Casari e datate 1796: due di queste sono presenti ai lati dell'ingresso, mentre altre due sono poste ai lati dell'altare centrale; la cosiddetta *Porta della ruota* è invece posizionata a destra dello stesso altare. Queste, grande esempio di artigianato umbro – marchigiano, costituiscono un pregevole elemento decorativo, nonostante una di queste, ossia la porta presente a sinistra dell'altare costituisca un accesso al coro delle clarisse. Dalla parte opposta, quindi a sinistra dell'altare, è presente un piccolo sportello in legno decorato a tempera recante la scritta *O salutaris hostia*.

Va anche ricordata la serie di dodici croci realizzata da Giuseppe Benesi di Recanati in occasione della consacrazione della chiesa nel 1801 ad opera dell'allora vescovo Felice Paoli, realizzate in marmi policromi. Il modello utilizzato è quello della croce greca, in marmo bianco, dal cui centro si dipartono quattro raggi di colore ocra, dove lo sfondo è in marmo rosso. Anche le notizie sulla loro data di fabbricazione e sull'autore sono state ricavate da una ricevuta ritrovata nel Monastero di Santa Chiara: difatti il 28 marzo 1801 Giuseppe Benesi rilasciò appunto una ricevuta per aver ricevuto sedici scudi per la realizzazione delle croci marmoree. Uno scalpellino con questo nome, originario di Montefano, collaborò alla realizzazione dell'Altare Maggiore della Chiesa di San Filippo ad Ascoli disegnato da Lazzaro Giosafatti nel 1790<sup>84</sup>. Un elemento curioso all'interno della chiesa è presente nella parete sinistra dove, sotto una targa che celebra la vita della beata suor Maria Eleonora Mazza, è presente un frammento di affresco, databile intorno al 1400 come testimoniato nell'inventario del 1726 presente in Archivio (FIG. 10). L'autore è un pittore locale suggestionato dalle eleganze gotico – cortesi diffuse nel recanatese da Giacomo di Nicola da Recanati e da Pietro di Domenico di Montepulciano. Secondo la tradizione esso rappresenta il volto della Badessa Suor Maria Eleonora Mazza, anche se dovrebbe invece rappresentare il volto della Vergine Maria, secondo quanto indicato nell'Inventario del 1726 della Prepositura<sup>85</sup>.

---

<sup>84</sup> Cfr. Piccinini 1996 – '97, p. 51 e l'articolo di S. Papetti *Sulle tracce di un monumento scomparso: La Chiesa di S. Filippo ad Ascoli Piceno*, all'interno di Emanuelli 1997, p. 282.

<sup>85</sup> Cfr. Papetti 1998, pp. 76 – 77.

Nella parte absidale della chiesa è inserito un coro ligneo che Matteucci e Rossini realizzarono nel 1775. Esso è formato da due ordini di sedili, presenta nella parte posteriore cornici alle spalle dei sedili divisi da braccioli e lesene con capitelli dorici sormontati da volute. Il seggio della Badessa presenta una cornice più grande, lesene con capitello corinzio e termina con un fastigio recante l'emblema francescano. Sempre all'interno di quest'area è presente un busto di santa Chiara e un dipinto raffigurante la *Vergine adorante*, la quale segue un modello di Giovan Battista Salvi detto il Sassoferrato.

Purtroppo ora la Chiesa di Santa Chiara risulta essere inagibile a causa del terremoto che colpì il centro Italia nella notte tra 23 e 24 Agosto 2016, prontamente riportato e documentato nelle maggiori testate giornalistiche. Fu un terremoto che coinvolse Lazio Umbria e Marche, andando a provocare ingenti danni anche nei confronti del patrimonio culturale italiano; per quanto riguarda le Marche i territori maggiormente coinvolti furono Urbino, Norcia, Camerino, Macerata, Tolentino e San Ginesio, dove si sono registrati "danni importanti ad opere di valore storico-artistico"<sup>86</sup>.

Ne aveva già parlato Sebastiano Franco Veroli riguardo il terremoto, affermando che una caratteristica di Montelupone è data dal fatto che il territorio comunale è investito da movimenti franosi di notevole entità. L'instabilità del terreno riguarda il centro storico, il quale sorge su una collina a 272 metri di altezza sul livello del mare, letteralmente tagliato in due da una vasta frana. Il problema ha origini lontane ed è sostanzialmente dovuto a due caratteristiche: la morfologia del terreno e la presenza di una consistente falda acquifera. A queste caratteristiche non del tutto favorevoli va aggiunta l'esistenza nel sottosuolo di un reticolo di grotte, molte delle quali sono ormai in disuso e in uno stato di assoluta precarietà. Successivamente afferma che la situazione del centro storico la si conosceva già nel Seicento, ma ad aggravare la situazione fu la realizzazione dell'acquedotto alla fine dell'Ottocento che, di fatto, ha comportato il venir meno dell'utilizzo dei pozzi delle case private che costituivano delle vere e proprie *pompe di emungimento*<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup> Rimando all'articolo *Terremoto Centro Italia, 293 chiese, monumenti e palazzi storici danneggiati. Sopralluogo anche al Colosseo: "Tutto ok"*, Il Fatto Quotidiano, 24 Agosto 2016 <<https://www.ilfattoquotidiano.it/2016/08/24/terremoto-centro-italia-chiese-e-monumenti-storici-danneggiati-sopralluogo-anche-al-colosseo-tutto-ok/2993874/>>, 11 Gennaio 2018.

<sup>87</sup> Cfr. Veroli 1997, p. 116.

Per quanto riguarda il maceratese *strictu sensu*, poiché è l'area cui appartiene anche Montelupone, si sono registrati gravi danni nei conventi di san Francesco e delle suore benedettine a San Ginesio, nel santuario del santissimo Crocifisso a Treia, nella ex chiesa della Pace e in quella del santissimo Crocifisso dei Cappuccini a Tolentino, nella chiesa di san Francesco a Cingoli.

Il ministro dei Beni culturali Dario Franceschini aveva allertato le sue unità di crisi andando ad attivare la task force italiana dei *Caschi blu della Cultura*: egli infatti aveva voluto che fossero subito messi a disposizione, anche se sul campo avrebbero messo piede successivamente solo le forze dell'ordine e la Protezione civile, “sia per dare priorità ai soccorsi e alla ricerca di persone sia per attendere che lo sciame sismico si calmi e poter garantire ai tecnici di effettuare i sopralluoghi in condizioni di sicurezza”<sup>88</sup>.

Per quanto riguarda Montelupone, durante la notte del tragico evento l'ufficio stampa del comune aveva riportato le seguenti parole:

Gente in strada e in piazza, borgo stranamente animato in piena notte, alla seconda scossa molti sono saliti in macchina e si sono allontanati dal paese, nervi a fior di pelle in attesa di nuove scosse, il vicesindaco Muccichini insieme all'arch. Spaccesi e al comandante dei carabinieri nella sede comunale per vigilare sul succedersi della situazione. Paura, nervosismo, ma nessun pericolo per le persone. Edifici, invece, danneggiati: caduta di un frammento di cornicione in zona piazzale Paci, molte crepe nelle abitazioni: ora bisognerà verificare se si tratta di semplici filature o di lesioni ai muri<sup>89</sup>.

Danni ingenti sono stati riscontrati sulle vecchie case poiché sono crollate alcune porzioni ed è stata successivamente transennata via Andreotto e Perchiodo; danni ancor più gravi sono stati registrati nel palazzo comunale, in particolare nella sala consiliare.

---

<sup>88</sup> Anna Dichiarante, *Terremoto nel centro Italia, i danni al patrimonio artistico*, La Repubblica, 24 Agosto 2016

<[http://www.repubblica.it/cronaca/2016/08/24/news/terremoto\\_nel\\_centro\\_italia\\_i\\_danni\\_al\\_patrimonio\\_artistico-146561797/](http://www.repubblica.it/cronaca/2016/08/24/news/terremoto_nel_centro_italia_i_danni_al_patrimonio_artistico-146561797/)>, 11 Gennaio 2018.

<sup>89</sup> Quanto riportato dal Comune è consultabile nell'articolo *Terremoto, verifica danni a Montelupone, sopralluoghi in corso*, 24 Agosto 2016 <<http://www.ilcittadinodirecanati.it/montelupone-montefano/30009-terremoto-verifica-danni-a-montelupone-sopralluoghi-in-corso>>, 11 Gennaio 2018.

Già durante il 24 Agosto 2016, il Ministero della Cultura affermava che erano 293 gli edifici storici danneggiati, secondo le prime informazioni diffuse sul patrimonio storico – artistico<sup>90</sup>; poi successivamente, il 29 Novembre 2017, l’Ufficio Stampa del MiBACT comunica quanto affermato da Franceschini durante la question time alla Camera dei Deputati all’interno di una interrogazione riguardante la mostra *Rinascite*, presso le Terme di Diocleziano, mostra nata con lo scopo di tenere viva la memoria del terremoto e l’attenzione sul patrimonio culturale danneggiato. Egli disse che vi sono 20.254 beni storico-artistici e archeologici, 9.780 volumi e 4.623 metri lineari di beni archivistici finora recuperati nelle regioni colpite dal sisma del Centro Italia e ricoverati nei depositi di Celano-Paludi (AQ), Cittaducale (RI), Spoleto (PG), Ascoli Piceno e Ancona, mentre sono 1.171 gli interventi di messa in sicurezza di chiese, edifici storici e monumenti nei territori terremotati<sup>91</sup>.

Informazioni inerenti l’attuale stato di conservazione della Chiesa le ho desunte dalla Scheda per il rilievo al danno dei Beni Culturali appartenente al Gruppo di lavoro per la salvaguardia e la prevenzione dei beni culturali dai rischi naturali<sup>92</sup>. Secondo quanto indicato nella parte dedicata alla vulnerabilità della Chiesa, si hanno danni molto gravi per quanto riguarda la facciata, l’abside (il quale ha subito delle lesioni) e la cella campanaria, la quale ha subito delle lesioni negli archi. Si hanno dei danni gravi per quanto riguarda le volte del presbiterio e dell’abside e danni moderati

---

<sup>90</sup> Presente nell’articolo *Terremoto Centro Italia, 293 chiese, monumenti e palazzi storici danneggiati. Sopralluogo anche al Colosseo: “Tutto ok”* <<https://www.ilfattoquotidiano.it/2016/08/24/terremoto-centro-italia-chiese-e-monumenti-storici-danneggiati-sopralluogo-anche-al-colosseo-tutto-ok/2993874/>>, 11 Gennaio 2018.

<sup>91</sup> Il comunicato è presente nell’articolo *Sisma Centro Italia: recuperate oltre 30 mila opere d’arte, oggetti archeologici e libri, circa 5 chilometri di archivi e oltre 1000 interventi di messa in sicurezza* <[http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/visualizza\\_asset.html\\_1350580052.html](http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/visualizza_asset.html_1350580052.html)>, 11 Gennaio 2018.

Sempre all’interno dell’articolo, si parla anche dell’approvazione, da parte del Commissario Straordinario, di un “primo stralcio del Piano Beni Culturali, che stanziava 170 milioni di euro per la ricostruzione e il consolidamento di oltre 100 edifici - prevalentemente chiese e cattedrali - danneggiati dal sisma, individuati dalla Cei d’intesa con il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Fondi che vanno a sommarsi agli oltre 43 milioni che erano già stati destinati alla messa in sicurezza e riapertura al culto di 180 chiese, per un impegno totale di oltre 200 milioni”.

<sup>92</sup> Per questo ringrazio infinitamente Tonino Spaccesi e tutti quelli dell’Ufficio Tecnico che mi hanno aiutato a trovare informazioni al riguardo e mi hanno accompagnato durante i sopralluoghi svolti all’interno dell’edificio ecclesiastico

riguardanti i meccanismi nel piano della facciata (fessurazioni o spancamenti) e i meccanismi negli elementi di copertura. Infine sono stati evidenziati danni lievi per quanto riguarda gli arconi e la torre campanaria. Lo stato di manutenzione generale viene descritto come scadente. Immagini grafiche, rappresentanti lo stato dell'arte attuale, molto significative sono quelle presenti nella scheda tecnica dell'ufficio tecnico del comune di Montelupone (FIG. 1 – 4).

### *5.2.Per non dimenticare: il terremoto del 1997*

Anche nel 1997 la Chiesa di Santa Chiara fu danneggiata dal terremoto. Infatti, il 26 Settembre 1997 vi fu un terremoto che causò 11 morti, 100 feriti e il danneggiamento di 80.000 edifici<sup>93</sup>, con epicentro a cavallo tra Umbria e Marche. Fu un evento terribile, tra le altre cose documentato fotograficamente da Guido Picchio per raccontare la tragedia di quegli attimi<sup>94</sup>.

Anche in quel caso la Chiesa di Santa Chiara risultò tra gli edifici danneggiati, eppure non fu finanziata, il progetto di risanamento prevedeva la messa in sicurezza della volta e delle strutture portanti per € 270.000<sup>95</sup>. Gli interventi di riparazione non furono efficienti, non è un caso che secondo la scheda menzionata precedentemente viene indicato uno stato scadente di manutenzione generale, con limitate lesioni precedenti.

Il monumento, come anche altri danneggiati dal sisma del 1997, non viene menzionato e analizzato all'interno del testo *Oltre il terremoto: primo repertorio di monumenti danneggiati dal sisma – Marche 1997* anche se, nell'introduzione, viene indicato che il contenuto del libro riguarda il 70 - 75% dei monumenti distrutti o danneggiati, a causa dei minimi tempi necessari per la realizzazione di un catalogo del genere<sup>96</sup>. Questo, sicuramente, sta ad indicare che il monumento da me analizzato

---

<sup>93</sup> Lorenzo Pasqualini, *Accadde oggi, il 26 settembre del 1997 un forte terremoto sconvolge l'Umbria e le Marche*, 26 Settembre 2016, < <http://www.meteoweb.eu/foto/accadde-oggi-26-settembre-del-1997-lumbria-le-marche-colpite-un-forte-terremoto/id/752929/#1>>, 11 Gennaio 2018.

<sup>94</sup> Cfr. Picchio 1998.

<sup>95</sup> Per queste brevi informazioni ringrazio l'ex sindaco di Montelupone Nazzareno Agostini.

<sup>96</sup> Cfr. AA. VV. 1997, p. XV – XVII.

non era stato considerato inizialmente dando maggior importanza ad altri monumenti.

## II

# L'ARCHITETTURA E LE DECORAZIONI SCULTOREE E LIGNEE

### 1. Brevi cenni all'architettura neoclassica delle Marche

L'aspetto attuale della chiesa risale alla metà del '700, per la precisione al 1789; non si conosce il nome dell'architetto che regolò il progetto di restaurazione e ampliamento dell'intero complesso, ma si sa che per il compimento dell'opera vennero erogati 1300 scudi romani. Per inquadrare meglio tale intervento ritengo opportuno compiere una breve panoramica sulla situazione dell'architettura nelle Marche nel periodo, allo scopo di analizzare il contesto artistico, e soprattutto economico e politico, in cui fu adoperato un intervento di questo tipo. Oltre al campo architettonico, verrà analizzata anche l'attività scultorea nell'area marchigiana di metà XVIII secolo, sempre con il solo scopo di inquadrare al meglio l'attività di intervento nella chiesa monteluponese.

L'organizzazione amministrativa dello Stato Pontificio del XVIII secolo presentava sia un accentramento assolutistico che una frammentazione in legazioni e governi che mantenevano rapporti differenti con il centro di Roma. Dal punto di vista prettamente economico vi era un grave dissesto finanziario della pubblica amministrazione. Per quanto riguarda la produzione artistica, con l'unica eccezione di Bologna, che aveva maturato una sua indipendenza artistica<sup>97</sup>, vi era una tendenza

---

<sup>97</sup> Bologna in quel periodo divenne l'alternativa a Roma, centro di diffusione "non solo nei vicini Ducati, ma anche nelle Legazioni di Romagna e della Marca settentrionale" (cfr. Matteucci 1988, p.60)

architettonica piuttosto uniforme in maniera più o meno intensa, in controtendenza con il frazionamento amministrativo. Le Marche si trovavano in una posizione "intermedia", in stretto contatto con i due grandi poli artistici romano e bolognese, il che portò a una varietà di influenze: la regione, del resto, aveva come caratteristica quella di ricevere impulsi dall'esterno<sup>98</sup>.

Durante il XVIII secolo Roma vedrà una nuova fioritura artistica grazie a Prospero Lambertini, salito al soglio pontificio nel 1740 con il nome di Benedetto XIV: la città divenne meta indiscussa dei pellegrinaggi culturali di eruditi e artisti, arrivarono da tutta Europa nuovi architetti, pittori, scultori e decoratori, i quali potevano esercitarsi sullo studio dei "maestosi avanzi" dell'antichità classica e nello stesso tempo confrontarsi con ciò che gli artisti al servizio della nobiltà capitolina avevano fino ad allora elaborato<sup>99</sup>.

L'arte romana risentì del nuovo mutamento che avvenne durante il XVIII secolo, il quale vedeva il tecnicismo prendere il sopravvento sulla fantasia dell'artista, mosso da credenze religiose e tormentato da problematiche soluzioni estetiche, forte di una condizione che aveva salde basi nella tradizione e nella presenza attiva della Chiesa. I grandi temi della cultura figurativa furono svolti primariamente nell'ambito di quei settori che maggiormente poterono proseguire il discorso barocco, ossia la pittura e l'architettura, mentre la scultura ancora non era in grado di uscire dagli schemi decorativi, nonostante si possano apprezzare notevoli tecniche di esecuzione<sup>100</sup>.

Caratteristica principale di quest'area politica era la presenza dei cosiddetti *architetti camerati*, per lo più personalità appartenenti alla corrente più moderata e accademica: questi venivano inviati dal potere centrale, nello specifico dalla Congregazione del Buon Governo, per occuparsi di lavori pubblici. Tali architetti dovevano mantenere l'essenzialità e la funzionalità richieste dalla committenza pontificia, poiché bisognava contenere al massimo i costi. Per quanto riguarda inoltre i modelli compositivi, non si ebbero grandi rimandi al precedente movimento barocco, quanto piuttosto alla precedente Età della Controriforma: l'obiettivo dello Stato pontificio era infatti l'esaltazione dei valori massivi della parete ed un

---

– 61). Marchini afferma anche che le Marche settentrionali presentavano influenze provenienti dall'area veneta (Marchini 1965, p. 404).

<sup>98</sup> Cfr. Marchini 1965, p. 404.

<sup>99</sup> Cfr. Colle 2003, p. 93.

<sup>100</sup> Cfr. Monaco 1980, pp. 181 – 183.

procedere progettuale per addizioni di cellule spaziali differenziate. Alcune personalità di spicco appartenenti a questa categoria sono Carlo e Francesco Fontana, Giovanbattista Contini, Filippo Barigioni, Lodewijk van Wittel<sup>101</sup>, Andrea Vici, Cosimo Morelli, Giovanni Antonio Antolini, Giuseppe Valadier, Carlo Murena, i quali lavorarono in regioni diverse come le Marche, la Romagna, l'Umbria, oltre naturalmente al Lazio. Non vanno neanche dimenticati Winckelmann, Mengs e soprattutto Antonio Canova, i quali insieme ai precedenti riuscirono a far espandere il Neoclassicismo nel mondo intero. Col passare del tempo si andrà sempre più affermando una generazione di artisti locali caratterizzati da una formazione, avvenuta a Roma, sempre più colta e meno artigianale. L'opera di questi architetti è spesso caratterizzata da un assetto architettonico essenziale, in linea con i servizi commissionati dal mondo ecclesiastico; tuttavia, quando la committenza è privata o è un ordine religioso autonomo, dal punto di vista finanziario, dalla Congregazione del Buon Governo, essi mostrano un tono più ricco ed accattivante. Non a caso in quel periodo, dopo la chiesa, l'altro edificio importante era proprio il palazzo, dove l'architetto aveva maggiore libertà espressiva.

Per quanto riguarda le Marche, i maggiori architetti che hanno contribuito a portare avanti un certo gusto scenico negli edifici civili furono Vanvitelli e Bibbiena<sup>102</sup>. Non vanno dimenticate neanche le opere dei costruttori locali, spesso di origine lombarda e di formazione artigianale, i quali riuscivano a unire a una composizione di base semplice unita a piccole note dal sapore barocco, anche se queste erano limitate a cornici delle porte e finestre<sup>103</sup>. Va anche ricordato che le Marche costituivano una area marginale dal punto di vista architettonico e, generalmente, artistico all'interno dello Stato della Chiesa; non era presente neanche una Accademia per formare nuovi artisti, poiché le principali accademie presenti in quello Stato erano quella romana di

---

<sup>101</sup> Figlio del vedutista olandese Gaspard van Wittel e noto a tutti come Luigi Vanvitelli (cfr. Falaschini 2009, pp. 6 – 7).

<sup>102</sup> Cfr. Trionfi Honorati 1993, p. 91.

<sup>103</sup> Come indicato da A. M. Matteucci, “Le volute sinuose della *rocaille* esploderanno, come si vedrà, per merito di abilissimi plasticatori negli altari o negli ambienti di rappresentanza di tanti palazzi nobiliari” (Matteucci 1988, p. 60).

san Luca e quella Clementina di Bologna, quest'ultima nata durante il pontificato di Clemente XII<sup>104</sup>.

Fu proprio nel Settecento il periodo più fiorente per quanto riguarda l'architettura civile. Esso viene definito dalla Trionfi Honorati il momento dei "bei palazzi", caratterizzato da scale armoniose, soffitti affrescati e porte dipinte<sup>105</sup>; in tutta la regione si moltiplicarono nuove iniziative che portarono alla costruzione di nuovi edifici pubblici, come nuove sedi comunali e il teatro, il quale iniziò ad acquisire in quel periodo sempre maggiore importanza, divenendo elemento centrale nella formazione di un "civilissimo assetto cittadino"<sup>106</sup>. Eppure, come affermato da Andrea Busiri Vici, nelle Marche, nonostante il proliferare di palazzi e ville, e soprattutto teatri che "sorsero ancora per oltre un secolo e mezzo, in lodevole emulazione, città per città, paese per paese"<sup>107</sup>, il Neoclassico si espresse soprattutto nella costruzione o nel rifacimento delle chiese.

La scultura del Settecento, soprattutto nelle Marche, è legata al decorativismo, riportando in auge quello che era caratteristico del periodo tardo medievale, ossia una perfetta unione di elementi decorativi con architettura, riscontrabile soprattutto nei portali. Progressivamente alla tecnica della scultura si sostituì lo stucco, poiché era una tecnica "meno impegnativa, meno onerosa, più rapida nella esecuzione"<sup>108</sup>, oltre a dare la possibilità di maggiori movimenti che non sempre erano permessi nella scultura. Sempre per quanto riguarda la scultura, a Roma persisteva una tradizione classicheggiante, il cui esponente massimo era Camillo Rusconi: due suoi importanti allievi, i quali lavorarono molto nelle Marche, furono Lazzaro Giosafatti e Gioacchino Varlè. Anche qui furono presenti importanti decoratori, soprattutto provenienti dall'area veneta.

Quello che accadde nelle Marche fu un lento passaggio dalla monumentalità del barocco a un gusto raffinato e gentile. La Loggia dei Mercanti e quella di San

---

<sup>104</sup> Bologna era la seconda città dello Stato della Chiesa e la sua situazione politico – amministrativa era abbastanza diversa da quella delle altre Legazioni di Ravenna e Ferrara ( cfr. Curcio e Kieven 2000, p. 240). Nonostante l'opera in due tomi di Curcio e Kieven tratti dell'architettura settecentesca italiana dividendola in regioni, non compare nulla per quanto riguarda l'architettura settecentesca marchigiana.

<sup>105</sup> Cfr. Trionfi Honorati 1993, p. 91.

<sup>106</sup> *Ibidem*.

<sup>107</sup> Cfr. Busiri Vici 1965, p. 482

<sup>108</sup> Zampetti 1993, p.444

Francesco alle Scale sono perfetti esempi di decorazione scultorea che riescono perfettamente a tenere testa ai modelli veneziani. Importanti interpreti di questo nuovo movimento furono gli Scoccianti, scultori di decorazioni in legno, specializzati soprattutto in altari e cantorie<sup>109</sup>.

Durante la seconda metà del secolo vi fu a Roma una vertiginosa contrazione dell'attività costruttiva, mentre gli altri centri parteciparono ad un significativo rinnovamento. Ciò che caratterizzava la committenza artistica pontificia fu purtroppo la sua discontinuità, a causa dell'opera congiunta di tanti prelati, nobili dilettanti, costruttori noti o sconosciuti, la quale porterà in campo urbanistico e architettonico, soprattutto nelle Marche, ad iniziative valide anche in età di restaurazione. Figura molto importante in questo periodo per le sue committenze fu il cardinale Giuseppe Renato Imperiali, per molti anni Prefetto del Buon Governo, fautore di una attività di moralizzazione della vita pubblica e committente di molti lavori architettonici.

Successivamente, durante la prima metà dell'Ottocento molte chiese, per la maggior parte medievali, vennero totalmente restaurate e modernizzate, sia per necessità oggettive, come i danni provocati dai terremoti, particolarmente violenti nel corso del '700, sia per il naturale cambiamento del gusto. Le chiese erano sotto la cura di curati e pievani i quali, non possedendo le dovute e necessarie conoscenze artistiche e purtroppo spesso malconsigliati da piccoli artisti locali<sup>110</sup>, oppure sollecitati dagli abitanti del contado, ordinarono di modificare completamente il volto di quegli edifici, proprio perché la manodopera costava poco per i motivi economici di cui detto precedentemente. Ci furono tuttavia anche casi di architetti che, con ottimi lavori di restauro, mantennero le antiche facciate e la planimetria degli edifici, casi di opere, commesse da *architetti di grido*, che trasformarono ex novo l'edificio in questione.

Il 1821 fu un *annus horribilis* per quanto riguardava il Neoclassicismo e le varie committenze che resero vivace un territorio quale lo Stato della Chiesa almeno dal punto di vista artistico. Già durante tutto il terzo decennio dell'Ottocento vi furono i segnali di un generale appesantimento e una sempre più progressiva decadenza dello stile in questione, ma le morti di Napoleone, Antonio Canova e Pio VII, susseguites

---

<sup>109</sup> Andrea Scoccianti, il maggiore dei fratelli, fu maggiormente partecipe di questo passaggio dal barocco fino al rococò. Egli venne definito il *Raffaello delle fogliearelle*, proprio per quel suo raffinato e minuto decorativismo, già presente nelle sue opere a fine del Seicento (*Ibidem*)

<sup>110</sup> O *artistucoli*, come li definisce Busiri Vici

ad un solo anno l'una dall'altra, segnarono la fine di quel movimento<sup>111</sup>. Solo in provincia continueranno esempi ritardatari che andarono avanti quasi per forza d'inerzia.

## **2.L'architetto Andrea Vici e la risistemazione della chiesa di Santa Chiara**

### *2.1.Biografia di Andrea Vici*

Andrea Vici nacque ad Arcevia, nelle Marche, nel 1743; egli fu discendente di una famiglia di architetti, “che già con lui era giunta alla quarta generazione artistica”<sup>112</sup>. Il suo iniziale apprendistato fu all'interno della bottega di Francesco Appiani a Perugia e successivamente, dopo essersi trasferito nel 1760 a Roma, nella bottega di Stefano Pozzi, “imparando a conoscere l'arte del disegno”<sup>113</sup>: con quest'ultimo si maturò un rapporto tra allievo e maestro che persistette per tutta la carriera dell'architetto, un rapporto che si era già formato dal 1744. Quella, infatti, era una delle botteghe più importanti del tempo, dal respiro internazionale, frequentata in quello stesso periodo anche da Brenna e Quarenghi.

per finire gli studi: nella capitale egli mise su famiglia, anche se poi svolse quasi tutta la sua carriera di architetto e ingegnere idraulico nelle Marche, andando a toccare sia le città che le campagne, probabilmente perché attratto dalla sua terra natale, e favorito dalle conoscenze e dalle parentele del luogo. Andrea Vici risulta essere una figura importante per quanto riguarda l'architettura e la storia dell'arte, soprattutto perché egli fu un importante allievo di Luigi Vanvitelli, seguendolo fino a Napoli e Caserta dal 1769 al 1772. Come rilevato da Maria Celeste Cola, il cantiere dove Andrea Vici riuscì a unire perfettamente gli insegnamenti di Pozzi e Vanvitelli fu il cantiere di Loreto: lì, infatti, riuscì a unificare lo stile delle cappelle riconducibile al

---

<sup>111</sup> Cfr. Busiri Vici 1965, p. 482.

<sup>112</sup> Ivi, p. 489.

<sup>113</sup> Cola 2015, p. 120.

primo con mosaici e decorazioni scultoree dal sapore neoclassico riconducibili al secondo<sup>114</sup>.

Nel 1781 Andrea Vici venne nominato *Architetto di tutte le fabbriche, edifici e fortificazioni della S. Casa* di Loreto per poi essere accolto all'unanimità, nel 1785, all'interno dell'Accademia di San Luca nonostante per buona parte del suo tempo lavorasse fuori da Roma. Nel 1788 ricevette l'incarico di disegnare i nuovi altari della basilica dal cardinale Ignazio Boncompagni, prefetto della Sacra Congregazione Lauretana. Le parti scultoree erano state affidate da Vici a Gioacchino Varlé, scultore romano prevalentemente attivo nelle Marche, che aveva maturato una lunga esperienza nelle fabbriche vanvitelliane, dal ciclo decorativo della chiesa di Sant'Agostino ad Ancona al vasto cantiere agostiniano romano diretto da Carlo Murena<sup>115</sup>. Per quanto riguarda il suo lavoro, furono molteplici gli apprezzamenti che arrivarono dalla provincia, poiché egli venne visto come una figura capace di assommare i ruoli di ingegnere sperimentatore e pratico architetto, all'interno di un preciso contesto storico, come quello dello Stato della Chiesa tra Seicento e Settecento, in piena crisi economica. Quello che seguì successivamente, nel mondo artistico, fu un cambiamento di rotta, andando a prendere spunti da altre regioni, anche in un'area come le Marche che era strettamente collegata al potere centrale di Roma. Angela Montironi la definisce una "febbre del nuovo"<sup>116</sup>. Fu importante per le Marche, infatti, la prolungata presenza del Vanvitelli, diventato con il tempo un grande punto di riferimento per tutti gli architetti locali. La sua forza fu nel riuscire a miscelare la persistente ricerca di misura e ponderatezza, il suo linguaggio colto e pure innovativo con la tradizione territoriale; i suoi metodi e le sue teorie riuscirono a diffondersi anche e soprattutto grazie all'attività dei suoi allievi, che realizzarono opere architettoniche partendo dai suoi progetti.

Dal punto di vista puramente tecnico, importante per Vici, architetto per cui "ha prevalente importanza il disegno e la luce"<sup>117</sup>, fu la predilezione per la pianta centrale: la si trova già nella chiesa delle Salesiane di Offagna, risalente al 1778, e

---

<sup>114</sup> *Ibidem*.

<sup>115</sup> Andrea Vici e Gioacchino Varlé ebbero modo di conoscersi nel 1777 durante la realizzazione del monumento funerario del cardinale Pompeo Compagnoni nel duomo di Osimo, realizzato dallo scultore su disegno dell'architetto (Ivi, p. 121).

<sup>116</sup> Montironi 2009, p. 80.

<sup>117</sup> Marchini 1965, p. 413.

in quella del Santissimo Sacramento, sempre a Offagna, del 1787. Importante è anche la pianta ovale, presente già in San Leopardo a Osimo, del 1777: qui l'architetto adotta, sulla scia del Sant'Andrea di Bernini, una pianta con l'asse trasversale più lungo dell'asse principale che collega l'ingresso all'altare. Vici progetta una profonda abside semiovale, con l'unico scopo di attirare lo sguardo dello spettatore sull'unico altare, collegata con il resto della chiesa grazie ad una raffinata articolazione a colonne angolari. Come affermato sempre dalla Montironi:

Vici ritorna sempre alla semplificata formulazione degli ordini, li interpreta con assoluto rispetto, mai piegandoli con forza a nuove esigenze e, quasi senza contaminarli, li arricchisce con il piacevole repertorio degli eleganti ornati settecenteschi, cui non vuole rinunciare<sup>118</sup>.

Secondo quanto scritto nella biografia firmata dal nipote, l'architetto

[...] bramoso di sapere e di null'altro curante egli studiò le opere de' primi architetti, di Vitruvio, di Palladio, dell'Algarotti chiamato il Raffaello dell'architettura; di cui ammirava principalmente la facilità e bellezza delle fabbriche, di Bramante, dell'Alberti, del Serlio, del Sanmicheli, dello Scamozzi ecc.<sup>119</sup>

risultando quindi essere, come detto precedentemente, molto legato a artisti veneti, poiché cinque degli otto architetti elencati provenivano da quella regione.

Andrea Vici morì il 10 settembre 1817. Viene ricordato dal *Diario di Roma* come una persona molto legata alla pietà cristiana prima che come architetto e ingegnere<sup>120</sup>.

## 2.2. Il progetto del coro ligneo e il rifacimento della chiesa

Quando nel 1789 le Clarisse decisero di ampliare la loro chiesa, l'architetto Andrea Vici d'Arcevia fornì il nuovo progetto per il coro e forse quello dell'intera aula,

---

<sup>118</sup> Montironi 2009, p. 85.

<sup>119</sup> La citazione è presente in Marchini 1965, p. 413.

<sup>120</sup> I passi del *Diario di Roma* vengono citati in Montironi 2009, p. 72.

offrendo una versione elegante dei modelli vanvitelliani. Il coro venne realizzato da Matteucci e Rossini nel 1775<sup>121</sup>.

Esiste un disegno inedito di Andrea Vici accompagnato dalla scritta *Coro eseguito nel monastero di Montelupone nella Marca*, presente a Roma nell'archivio Busiri Vici, che toglie ogni dubbio sulla appartenenza dell'opera (FIG. 7). Come detto precedentemente, in quel periodo Vici lavorava a Loreto. Nel 1781 vi è documentato nel ruolo di *Architetto di tutte le fabbriche, edifici e fortificazioni della S. Casa di Loreto*, poi dal 1788 in qualità di *Architetto della S. Casa per le Fabbriche anche di Roma*<sup>122</sup>. Proprio per questo motivo il vescovo chiamò Andrea Vici per la progettazione del nuovo progetto.

L'effetto è ben visibile sia all'esterno (FIG. 6) che all'interno (FIG. 8): all'esterno si nota fin da subito un bel modellato cilindro, aperto da due ampie finestre, che si connette grazie a una parete rettilinea all'edificio chiesastico; all'interno si ha una atmosfera "rarefatta ed elegante"<sup>123</sup>, la quale caratterizza il vano ellittico. In quest'ultimo punto un cornicione, cadenzato da leggeri capitelli, stacca la zona inferiore, occupata dal doppio ordine degli stalli in noce e dalla nicchia incassata al centro della parete, dalla volta ribassata in cui si formano effetti chiaroscurali dovuti dalle modanature. Si hanno perciò due ordini di sedili, cornici alle spalle dei sedili divisi da braccioli e lesene, con capitelli dorici sormontati da volute, presenti nella parte posteriore. Il seggio della Badessa presenta una cornice più grande, lesene con capitello corinzio e termina con un fastigio recante l'emblema francescano<sup>124</sup>. Il coro risulta essere abbastanza ampio, "capace di contenere oltre quaranta Monache"<sup>125</sup>.

Quello che caratterizza principalmente il coro è una partitura geometrica che si avvale della forma ellittica del vano per creare tre zone distinte; qui Vici dà libero sfogo alla sua fantasia ricorrendo il più delle volte agli stilemi vanvitelliani che da sempre hanno costituito il suo modo di fare architettura. Perciò al centro compare una vibrante forma mistilinea, una cornice ondulata che termina con un germoglio, due calotte percorse da lesene a raggiera che confluiscono in un fiore e poi ancora un

---

<sup>121</sup> Cfr. Mariano 2009, p. 119.

<sup>122</sup> Le citazioni sono riportate da Montironi 2009, pp. 242 – 245.

<sup>123</sup> *Ibidem*.

<sup>124</sup> Cfr. Papetti 1998, p. 79.

<sup>125</sup> Baldassarri 1925, p. 11.

ovale, capitelli sospesi decorati da piccoli dentelli e ancora lesene e specchiature di ogni forma.

Sebbene possediamo una documentazione specifica del solo intervento al coro ligneo, molti studiosi hanno ipotizzato che l'architetto sia intervenuto anche sul progetto di rinnovamento della chiesa<sup>126</sup>. Se prima l'edificio doveva trasmettere una atmosfera intima e spirituale, questa volta viene dato spazio a forme magniloquenti, tese a conferire enfasi a un organismo dalle ridotte dimensioni. La struttura rigidamente rettangolare, che come detto inizialmente rimanda a modelli architettonici medievali<sup>127</sup>, diventa avvolgente e continua con l'arrotondamento degli angoli che mettono in mostra da una parte l'organo del 1799, dall'altra il ricco altare sovrastato da un vasto timpano triangolare sormontato da due angeli e teste di cherubini, opera di Gioacchino Varlè. Tutto il perimetro è dominato dal tema della colonna innestata nel muro così da negare ogni spigolo per ottenere una fluidità spaziale e un intenso effetto di chiaroscuro. L'effetto di movimento continuo è accentuato maggiormente dalla presenza di capitelli corinzi, ghirlande, nastri svolazzanti e lacunari che, come nella cattedrale di Camerino, anch'essa su progetto di Vici, sono resi plasticamente vivi dalla luce intensa che inonda il vano<sup>128</sup>.

L'organo risulta essere importante, al punto tale da essere segnalato come un'eccellenza della chiesa

nella nota scritta dal cavalier Pietro Magner ne l'*Unione* di Macerata del 24 dicembre 1924, in merito alla riapertura al culto della chiesa<sup>129</sup>. Lo strumento, opera del 1799 di Francesco Giulietti da Ortezzano, venne restaurato dopo anni di incuria nel marzo del 2009<sup>130</sup>.

---

<sup>126</sup> Cfr. Montironi 2009, pp. 243 – 244.

<sup>127</sup> Baldassarri è riuscito a fornirci le misure: “La Chiesa è ad una nave; il presbiterio misura 5 m: il corpo fino alla porta misura 14 m. ha una larghezza di 9 m.” (Baldassarri 1925, p. 11). Va anche tenuto in considerazione quanto affermato da M. Ferrari nella *Premessa* di Donati e Genovese 2013, p. 21.

<sup>128</sup> Cfr. Montironi 2009, p. 245.

<sup>129</sup> “[...] Eppure questo tempio, costruito nello scorcio del secolo XVIII, costituiva in paese la nota più ornamentale del genere per le sue linee architettoniche, per suoi stucchi, per ricchi marmi, per le dorature di zecchino, per le porte ad intarsio – ammirate all'Esposizione regionale di Macerata – per il suo coro settecentesco ... opera di G. Matteucci e I. Rossini. 1775” (il testo è riportato in Baldassarri 1925, p. 20)

<sup>130</sup> Cfr. Ferrante 2009, p. 31.

### 3. Gli interventi dello scultore Gioacchino Varlè

#### 3.1. Biografia di Gioacchino Varlè

Gioacchino Varlè nacque nel 1734 a Roma da genitori fiamminghi e morì in Ancona nel 1806<sup>131</sup>. Risulta essere uno scultore importante per quanto riguarda il contesto storico – artistico marchigiano. La sua formazione avvenne all'interno della bottega romana di Camillo Rusconi.

Di origini milanesi, Camillo Rusconi aveva assunto un ruolo importante a Roma, riuscendo a unire perfettamente la suggestione del mondo classico col pittoricismo tipico del Bernini, fino a diventare il maggiore esponente della scultura barocca. Proprio grazie alle sue sculture sempre e comunque monumentali, lo stile di Rusconi viene definito *rococò classicheggiante*. Una testimonianza emblematica dell'opera di Rusconi è il monumento a Gregorio XIII in San Pietro<sup>132</sup>.

Varlè venne chiamato a lavorare in Ancona dall'architetto Luigi Vanvitelli, probabilmente non soddisfatto degli esecutori locali<sup>133</sup>: tra le prime opere eseguite nella città dorica vanno considerate due grandi statue con Santi Vescovi per la chiesa di Sant'Agostino e alcuni putti nella Sagrestia. In seguito scolpì le statue, i busti ed i bassi rilievi per la chiesa dei Frati di San Domenico oltre a due angioletti in marmo che decorano il tabernacolo<sup>134</sup>. Luigi Vanvitelli infatti era giunto in Ancona nel 1733, incaricato da papa Clemente XII di avviare i lavori di costruzione del Lazzaretto e di sistemazione del porto, in modo da dotare lo Stato della Chiesa di uno sbocco marittimo più efficiente verso l'Oriente. L'architetto fu quindi coinvolto principalmente nella trasformazione della secentesca chiesa del Gesù del 1743 e nel rifacimento della chiesa di Sant'Agostino, già denominata Santa Maria del Popolo. È da qui che nacque il sodalizio lavorativo tra l'architetto e lo scultore, nonché la qualità del Varlè di traduttore di disegni altrui in sculture, nell'ambito di una prassi che prevede il connubio tra arti<sup>135</sup>.

---

<sup>131</sup> Cfr. Ricci 1970, p. 412, nota numero 3.

<sup>132</sup> Cfr. Zampetti 1993, p. 444.

<sup>133</sup> Cfr. Marchini 1965, p. 413.

<sup>134</sup> Cfr. Ricci 1970, p. 409 Tomo I

<sup>135</sup> Cfr. Masala 2009, pp. 16 - 17.

Oltre a questi lavori, vanno anche considerati i tre busti in marmo rappresentanti i Pontefici Clemente XIII e XIV e Pio VI, presenti nella sala del Palazzo Municipale di Ancona. Spetta sempre a Varlè anche l'esecuzione della fontana dei cavalli in Ancona, partendo da un disegno di Lorenzo Daretti. Secondo quanto affermato da Amico Ricci, si dice che fosse anche chiamato come direttore di un'Accademia a Madrid, "ma soggiungesi, che preferisse di compiere i suoi giorni in Ancona"<sup>136</sup>. Lo scultore estese la sua attività in molte località dell'anconetano e di tutta la regione. A lui sono attribuite le decorazioni della collegiata di Monte San Vito, risalente al 1753, così come suoi sono gli evangelisti e i dottori della Chiesa che decorano la grande navata della chiesa di San Filippo Neri a Treia. Sono sue, infine, le statue della Fede e della Speranza, nonché la grande Assunta nella zona absidale, del Duomo di Fermo<sup>137</sup>.

Come accennato precedentemente, le maggiori informazioni riguardanti la vita e le opere dello scultore di origini fiamminghe le abbiamo grazie ad Amico Ricci nelle *Memorie storiche delle arti e degli artisti della marca di Ancona*, pubblicato nel 1832. Fonte di riferimento per gli storici dell'arte che hanno studiato la pittura e la scultura dell'entroterra marchigiano. Ricci definisce l'opera anconetana dello scultore come "intensissima". Con il passare del tempo, una prerogativa dell'attività di Varlè fu la pratica dello stucco, che richiedeva minor tempo d'esecuzione e minori spese rispetto al marmo. Egli viene visto come il perfetto continuatore dell'attività del suo maestro Camillo Rusconi, poiché "sensibile al trascorrere del tempo e del gusto"<sup>138</sup>. Proprio per questo può esser definito come il maggior artista da collocarsi tra la fine del barocco e l'inizio del neoclassico, risultando essere sensibile a certe tenerezze del rococò, come nelle figure degli angeli che ornano, in pittorici voli aerei i cori delle chiese.

Gioacchino Varlè non fa altro che inserirsi in quella nuova categoria di artisti, più nello specifico scultori, affascinati dalla nuova corrente artistica neoclassica, la quale ha la sua base proprio nelle riscoperte "anticaglie" provenienti dagli scavi di Ercolano e Pompei, principalmente vasi e altri oggetti artigianali, che successivamente andranno a influenzare anche il rinnovamento architettonico e

---

<sup>136</sup> Cfr. Ricci 1970, p. 412 nota numero 3

<sup>137</sup> Per queste opere cfr. Zampetti 1993, p. 444.

<sup>138</sup> *Ibidem*.

decorativo del Vaticano<sup>139</sup>. Questa nuova corrente si espanderà anche in una regione come le Marche, “provincia priva d’ogni cultura”<sup>140</sup>. Lo stesso legame che mette in rapporto la scultura decorativa con artigianato e decorativismo persiste dal Medioevo<sup>141</sup>.

Eppure il Varlè risulta essere ancora oggi un artista poco studiato e poco conosciuto, poiché inserito in un contesto lavorativo finora raramente considerato. La scultura settecentesca del maceratese è infatti stata senza dubbio la più trascurata dagli studi tra le arti figurative, sia per la carenza di artisti realmente significativi, sia per una certa disattenzione da parte di alcuni studiosi, i quali non hanno considerato a lungo la cultura locale definendola addirittura come un’arte poco coltivata dai marchigiani “che amerebbero soprattutto la musica e la pittura e quest’ultima sarebbe la più spirituale, quasi la più musicale delle arti del disegno ... !”<sup>142</sup>

Fin dal 1732, con la concessione del porto franco da parte di papa Clemente XII, si era avuta una ripresa generale della vitalità della città di Ancona, il che aveva favorito anche l’avvio di una importante attività edilizia che avrebbe ridisegnato il tessuto architettonico del centro storico. A Roma nel frattempo si stava esaurendo il gusto barocco per l’affermarsi di una corrente classicista sostenuta dall’Accademia e dallo stesso papa Clemente XII.

La Chiesa di San Domenico, utilizzata come termine di paragone per questa decorazione, eretta tra 1761 e 1788 su disegno dell’architetto e scultore Carlo Marchionni, presenta l’intero apparato decorativo interno realizzato da Gioacchino Varlè. Egli modellò in stucco dieci statue di *Santi* e *Beati* dell’ordine domenicano per le nicchie che si alternano alle profonde cappelle della navata unica,

---

<sup>139</sup> Amico Ricci così racconta: “I monumenti dell’arte non solo, ma degli usi ancora della vita meravigliosamente serbati sotto terra fra le ruine dell’Ercolano, e di Pompei; tanti vasi di finissimo lavoro greco usciti in luce negli ultimi tempi; molte anticaglie, delle quali in Roma più era la memoria, che non la vista; molte cose di antica scultura ridotte insieme, e disposte per ordine in quei stupendi corridoj, salotti, rotonde stanze, ed exedre del Vaticano; i libri che furono pubblicati per dichiarare tante cose raccozzate in Roma; tanti altri, che ritrassero sculture, e bassi rilievi nuovamente dissotterrati in Grecia, oltre quello che si potrebbe aggiungere, venne a richiamare tutti gli spiriti ai principj quasi dimenticati dell’arte antica” (Ricci 1970, p. 408 Tomo I).

<sup>140</sup> *Ibidem*.

<sup>141</sup> Cfr. Zampetti 1993, p. 444.

<sup>142</sup> Queste sono stralci del discorso di Giulio Natali a proposito della Esposizione d’Arte antica, tenutasi a Macerata nel 1905 (cfr. Buccolini 1978, p. 146).

disponendole da destra in senso antiorario. Queste rappresentano *Beato Angelico*, *Beato Telmo*, *San Ludovico*, *San Tommaso*, *San Benedetto XI*, *San Pio V*, *Sant'Antonino*<sup>143</sup>, *San Giacinto*, *San Raimondo* e *Sant'Alberto Magno*. Sul timpano dell'altare, sempre in stucco e nella stessa posizione della Chiesa monteluponese, sono presenti due angeli che sorreggono rispettivamente delle rose e la corona. Nella terza cappella di sinistra già dedicata a San Vincenzo erano di mano del Varlè le decorazioni in stucco per l'altare e le due statue in marmo rappresentanti gli *Evangelisti Luca e Giovanni* che fiancheggiavano il tabernacolo, ora presenti nel Convento. Sempre lo stesso scultore ha realizzato per l'altare maggiore la figura della *Fede* con croce e putto alato e i quattro *Angeli* musicanti posti a coronamento dei due organi che si fronteggiano nel coro<sup>144</sup>.

### 3.2. Le decorazioni in stucco lungo le pareti dell'edificio

All'interno della chiesa di Santa Chiara vi sono *Due angeli e teste di cherubini* in stucco, realizzate da Gioacchino Varlè e datate 1792 (FIG. 9). Nell'Archivio del monastero di Santa Chiara, è presente infatti una ricevuta firmata di quaranta scudi che attesta la paternità di quella decorazione all'allievo di Camillo Rusconi<sup>145</sup>. La posizione degli angeli, la loro elegante disposizione, il loro dinamismo e il panneggio delle loro vesti permettono di inserirle in quel recupero di modelli classici di cui si era parlato precedentemente come caratteristica dell'opera di Varlè.

La presenza di putti alati come elemento decorativo all'interno di edifici settecenteschi è molto diffusa. In un recente testo, Di Matteo si sofferma su un possibile più profondo significato di queste figure angeliche: la parola angelo significa *nunzio*, *messaggero* e rappresenta l'essere spirituale che assiste e serve Dio. Lo stesso Sant'Agostino affermò che gli angeli sono “dei potenti esecutori dei comandi divini poiché costantemente sono al suo cospetto e lo servono con

---

<sup>143</sup> La statua di *Sant'Antonino* è stata rifatta nel dopoguerra dallo scultore anconetano Mentore Maltoni (1894 – 1956), il quale ha restaurato anche i medaglioni in stucco sovrastanti le statue stesse (cfr. Di Matteo 2009, p.27).

<sup>144</sup> Ivi, p. 27.

<sup>145</sup> Cfr. Papetti 1998, pp. 76 – 77.

prontezza”<sup>146</sup>, puntando maggiormente l’attenzione sul ruolo svolto e non sulla loro natura. Non è un caso neanche la scelta della specificazione *cherubini*: il nome deriva dall’ebraico *Keroubin*, ossia *pienezza di conoscenza*, esso ci rivela il loro potere di conoscere la Divinità, la loro attitudine a ricevere il dono di luce più alto. I cherubini vengono presentati come angeli che hanno una perfetta conoscenza di Dio, superata soltanto dall’amore per Dio dei serafini. Il nome di questi ultimi deriva dal termine ebraico *Seraphim* che significa *ardente*: Il loro nome ci rivela “il loro incessante movimento attorno alle realtà divine, il calore, l’ardore, la natura luminosa e risplendente che mai si occulta e che è inestinguibile, fugatrice di ogni tetra oscurità”<sup>147</sup>.

Papetti riconosce analogie fra ala decorazione in Santa Chiara e quella presente all’interno della chiesa di San Domenico ad Ancona<sup>148</sup>. Gioacchino Varlè, non a caso, lavorò molto nella città portuale, occupandosi di decorazioni di interni sia di edifici ecclesiastici che di edifici civili.

#### **4. Le sculture lignee della chiesa di Santa Chiara**

##### *4.1. La Madonna con il Bambino del XVI secolo*

Oltre all’altare maggiore vi sono due mense ai lati. Sopra quella di destra si trova, dietro una grata di ferro, una statua lignea raffigurante *la Madonna con il Bambino* (FIG. 11). L’inventario del Monastero ci permette di affermare che questa statua fu collocata nel luogo dove giace nell’anno 1767<sup>149</sup>, poiché si parla di “un’immagine miracolosa della Madonna Santissima” posizionata in quell’anno su quell’altare.

La Madonna, rappresentata seduta in una posizione assai rigida e composta, tiene in braccio il Bambino che si volge ai fedeli; ubicazione particolare è quella dei piedi della Vergine che sporgono dalla base. Sebbene notevolmente alterata, sicuramente

---

<sup>146</sup> Masala 2009, pp. 13 – 14.

<sup>147</sup> Ivi, pp. 16 – 17.

<sup>148</sup> Cfr. Papetti 1998, p. 77.

<sup>149</sup> Ivi, pp. 78 – 79.

in seguito a ridipinture, la statua può essere datata all'inizio del XVI secolo e si lega alla produzione lignea che si sviluppò nelle zone interne del maceratese: in particolare la fissità dell'immagine rimanda alla statua della Vergine adorante il Bambino, collocata nell'antica abbazia di S. Maria di Meriggio ad Acquacarina<sup>150</sup> (FIG. 12). Le due sculture lignee possono essere confrontate perché presentano gli stessi elementi distintivi: il manto, teso intorno al capo, scende fluente dalle ginocchia, la veste abbonda in onde centrali e nel panneggio sul piedistallo.

Nella parte superiore l'immagine risulta essere alquanto dettagliata, con le spalle disposte in modo da descrivere un semicerchio come buona parte di Madonne della Misericordia che in piedi aprono il manto ad accogliere i fedeli. Per quanto riguarda il modello di Acquacarina, vi è una differenza: le mani giunte fortemente spostate a sinistra possono far pensare a un Bambino originario seduto sulla destra<sup>151</sup>.

La scultura lignea si inserisce in una precisa tradizione riguardante la lavorazione del legno che si ebbe nelle Marche tra XV e XVI secolo, dove si diffusero appunto sculture e mense d'altare. Ambiente estremamente importante per questo sviluppo fu, tra la fine del Quattrocento e per tutto il secolo seguente, Sanseverino Marche, poiché nacque una importante scuola di intaglio e di intarsio.

#### *4.2. Il Busto di Santa Chiara del secolo XVIII*

Sopra il seggio della Badessa del coro ligneo, ampiamente descritto precedentemente, vi è un busto di Santa Chiara di autore ignoto e in legno dorato, appartenente al XVIII secolo. S. Chiara è raffigurata a mezzo busto, nella mano destra reca l'Ostensorio con cui secondo la leggenda mise in fuga i Saraceni e nella sinistra ha un sacro testo. La scultura rientra perfettamente nella tradizione di quel periodo riguardante gli arredi intagliati, di particolare ricchezza nell'area marchigiana, “dove l'oro si affianca a brillanti note cromatiche o all'abile contraffazione pittorica di marmi variegati”<sup>152</sup>. La figura della Santa è sostenuta da una base con motivo a volute e, ispirandosi ai busti – reliquario spesso posti sugli altari, traduce con accenti di serialità popolare stilemi di origine secentesca. Secondo

---

<sup>150</sup> Cfr. Piccinini 1996 – 1997, p. 70.

<sup>151</sup> Cfr. Bittarelli 1986, pp. 151 – 152.

<sup>152</sup> Cfr. Matteucci 1988, p. 73.

le fonti archivistiche, questo busto fu una donazione delle Ancelle del Sacro Cuore<sup>153</sup>.

La scultura si inserisce in un preciso contesto storico che è quello dei “mastri lignari” stanziatisi a Norcia ed a Cascia tra XVI e XVIII secolo: le chiese di questi luoghi presentano un ricco e vario patrimonio di arredi lignei, come soffitti intagliati, cori, pulpiti, baldacchini e mostre d’altare. Questi grandi intagliatori vengono definiti da Dal Poggetto quali produttori di “lavori di ottima qualità artigianale, spesso con una nota di originalità”<sup>154</sup>. Si tratta purtroppo di un ricco patrimonio andato per la maggior parte disperso, soprattutto in seguito alle soppressioni napoleoniche e postunitarie. Negli Statuti seicenteschi del comune di Norcia, fra le sei Corporazioni di Arti e Mestieri della città compare quella degli *Argentieri, orafi, tagliapietre, fabbri ferrai, lignarii, fornaciari* che, nel XVIII secolo, vantava ben dodici botteghe di lignari<sup>155</sup>.

Per quanto riguarda sia la scultura lignea che l’oreficeria, poiché entrambe nella classificazione delle arti vengono sempre e comunque definite come “arti minori”, non esistono scuole marchigiane con una definita identità. A guidare l’ispirazione degli artisti marchigiani è in generale l’osservazione della natura, “sia essa vista attraverso una conchiglia, una pianta, un uccello, un pesce ecc.”<sup>156</sup>. Lo stesso dicasi per la produzione orafa delle Marche, la quale si nutrì di apporti esterni, quali artisti stranieri giunti nella regione da centri lontani con propensioni linguistiche differenti i quali diedero origine a prodotti nuovi nati dall’unione delle loro idee con quelle di ciò che rimaneva delle antiche scuole quattrocentesche. Quello che generalmente caratterizza sia intagliatori che orafi è l’utilizzo di un continuo repertorio iconografico. Ad esempio reliquiari e ostensori trovano i loro modelli nel campo dell’architettura monumentale ma, ancor più, utilizzano il vasto repertorio del disegno architettonico e, ancor più direttamente, i modelli per gli orafi.

Durante il XVII secolo vi fu una crisi riguardante il mondo dell’intaglio e della tarsia, dovuta alla mancanza di grandiose commissioni. Era finito il periodo in cui gli abitanti, o comunque sia i cittadini dei piccoli paesi, vollero monumenti all’interno dei loro ambienti, commissionati ai vari architetti per testimoniare “non tanto della

---

<sup>153</sup> Cfr. Piccinini 1996 – 1997, p. 77.

<sup>154</sup> Cfr. Dal Poggetto 1992, p. 201.

<sup>155</sup> Cfr. Galassi 2001, p. 111.

<sup>156</sup> Ivi, p. 153.

loro pietà, quanto del genio artistico della loro epoca”<sup>157</sup>. Gli architetti prescelti erano sempre i migliori, e con essi anche i pittori, gli scultori, gli intagliatori e gli intarsiatori più valenti del tempo. L’unione di queste arti serviva a raggiungere un gusto comune, poiché doveva essere uno solo il concetto che presiedeva a quei monumenti<sup>158</sup>.

---

<sup>157</sup> Cfr. Finocchietti 1873, p. 161.

<sup>158</sup> Ivi, p. 162.

### III

## I DIPINTI PRESENTI ALL'INTERNO DELLA CHIESA

### 1. La copia dell'*Annunciazione* di Federico Barocci

#### 1.1. Descrizione del dipinto

Sull'altare di sinistra è collocata una delle copie dell'*Annunciazione* di Federico Barocci, la quale presenta alcune piccole differenze rispetto all'opera originale (FIG. 13). L'opera originale (FIG. 14), oggi presente nella Pinacoteca Vaticana, venne commissionata nel 1584 dal duca di Urbino Francesco Maria II della Rovere, venendo posta inizialmente sull'altare della cappella di famiglia. Il dipinto di Barocci divenne presto un modello da seguire, proprio grazie al grande numero di disegni e incisioni. Lo storico dell'arte Andrea Emiliani censì quarantuno disegni aventi a che fare con quest'opera, mentre Herald Olsen catalogò, tra libere e fedeli, nove copie del prototipo originale. All'interno dell'analisi di Giovan Pietro Bellori il dipinto dell'*Annunciazione* di Barocci rientra in quella categoria degli "scherzi" che, come riferisce lo storico, sono rappresentazioni sacre ambientate in una cornice quotidiana<sup>159</sup>.

Per quanto riguarda il nucleo compositivo principale, la realizzazione segue lo stesso modello dell'opera autentica conservata in Vaticano: Maria è inginocchiata all'estrema sinistra su uno sgabello di legno, davanti a un tavolino presso la finestra sul quale posa la mano sinistra con il libro di preghiere aperto. La Vergine è rivolta di tre quarti verso l'Arcangelo Gabriele, con le palpebre abbassate in segno di umile

---

<sup>159</sup> Cfr. l'articolo di Mancini in Giannotti e Pizzorusso 2009, p. 141. L'analisi dell'opera originale di Barocci verrà ripresa successivamente

sottomissione e la mano destra alzata rivolta verso l'angelo in un gesto significativo di risposta.

L'arcangelo è a destra, inginocchiato sul pavimento della stanza con la gamba destra mentre la sinistra è piegata e si sostiene sul piede nudo, il quale serve da appoggio alla mano sinistra che tiene alzato il ramo di gigli. La parte superiore del corpo è inclinata verso l'interno in direzione della finestra e il busto, il collo e il volto sono rivolti, di profilo, verso Maria in modo che si possano vedere di scorcio la bocca, il naso e un occhio solo. La mano destra invece è stesa con il palmo aperto fino all'orlo dell'inginocchiatoio. Egli si distingue per l'importanza delle vesti particolarmente preziose e per i colori molto chiari: sopra alla veste bianca, il cui orlo è ornato da un largo ricamo in oro e da frange, è poggiata una sopravveste di colore giallo oro e sotto il bordo dorato del vestito scende in un lungo strascico e si raccoglie a sinistra sul pavimento in un ricco sbuffo. I riccioli della chioma bionda circondano fluentemente le forme giovanili del volto e sopra alle braccia, con le ariose maniche a campana e le mani snelle, si erge il ramo di gigli, di un realismo incredibile, con due calici aperti e i bocci che sporgono al centro. La luce che cade dall'alto a sinistra si diffonde con tutta la sua intensità su questo messaggero. Al centro dell'opera è presente una finestra, unica apertura verso l'esterno, dove si riconosce il palazzo ducale di Urbino che presenta davanti un sentiero: questa apertura verso l'esterno sta ad indicare quel senso di libertà che era tanto caro al maestro urbinato<sup>160</sup>. Il punto di vista oggettivo dell'osservazione è collocato esattamente sul primo bastione delle mura cinquecentesche e in uno spazio urbano non ancora occupato dalle neoclassiche strutture del Teatro, del corso e del Pincio<sup>161</sup>. Altra caratteristica da sottolineare è la scelta della luce, che rimanda a una giornata primaverile "la cui luce rorida", come afferma Emiliani, "bagna le torri da oriente e s'avvicina ormai a lambirne il volume perfetto e le logge sul fianco"<sup>162</sup>.

Una variante significativa è presente nella parte superiore, dove è stato rappresentato uno squarcio celeste con delle nuvole che si allontanano per fare entrare nello spazio compositivo lo Spirito Santo, una colomba che si dirige verso la scena rappresentata nella parte sottostante, motivo non presente nella tela originale. Sempre per quanto riguarda la struttura della pala presente nella chiesa va anche sottolineato che essa

---

<sup>160</sup> Ivi, p. 141

<sup>161</sup> Cfr. Schmarsow 2010, p. 82 – 85 e Bellori 2009, p. 192.

<sup>162</sup> La citazione è ripresa da Emiliani, scheda 151, in Emiliani 1975, p.142.

risulta essere composta da più parti: il nucleo principale riprende la composizione originaria di Barocci, ma a questo viene aggiunto un altro supporto tutto intorno che permette di ampliare la rappresentazione stessa, dando anche maggior risalto al calamaio sulla sinistra che non era così ben evidenziato nell'originale o alla sedia su cui poggia il gatto in basso a sinistra. Anche la lunetta superiore, su cui è rappresentato lo Spirito Santo che scende verso il basso, risulta essere frutto di una aggiunta, probabilmente con lo stesso scopo iniziale di voler ampliare la composizione originaria.

Testimoniata in molteplici copie, la celebre invenzione per la cappella ducale nella basilica di Loreto del 1582 – 1584 può essere un tassello importante per comprendere l'attività della bottega sovrintesa da Barocci, la divulgazione dei suoi modelli e lo spazio indipendente conquistato dagli allievi<sup>163</sup>. All'origine dell'incarico che commissionò l'opera originaria vi era la particolare devozione del duca Francesco Maria II nei confronti di Loreto, che i della Rovere sentivano come un santuario "di famiglia": tutto ebbe inizio quando Sisto IV beneficiò il santuario tentando di sottrarlo alla giurisdizione diocesana per farne un santuario papale, trovando una soluzione di compromesso con l'elezione del nipote Girolamo Basso della Rovere (1476 – 1507) a protettore e vescovo di Recanati<sup>164</sup>. Agli interventi di quest'ultimo seguirono poi quelli promossi da Giulio II dopo la sua morte<sup>165</sup>. Va anche ricordata la figura di Giulio Feltrio della Rovere, il quale fu chiamato a proseguire i lavori architettonici iniziati da Giulio II<sup>166</sup>. I duchi ottennero una cappella nella Basilica di cui affidarono la decorazione ai migliori artisti urbinati dell'epoca: Federico Brandani, Federico Zuccari e Federico Barocci, a cui venne affidato l'incarico per la pala d'altare dell'Annunziata<sup>167</sup>.

Oggi a Loreto al posto dell'opera di Barocci è presente una copia in mosaico dopo che l'originale venne trasferita a Roma nella collezione del Papa. Quest'ultimo dipinto risulta essere identico all'originale conservato in Vaticano, tranne per alcuni

---

<sup>163</sup> Cfr. Ambrosini Massari e Cellini 2005, p. 30.

<sup>164</sup> Cfr. Coltrinari 2016, p. 201.

<sup>165</sup> Ivi, p. 125.

<sup>166</sup> Ivi, p. 201.

<sup>167</sup> Cfr. Schmarsow 2010, p. 80 e Coltrinari 2016 p. 344.

particolari alterati nel processo di traduzione in mosaico<sup>168</sup>. Tuttavia come dipinto religioso l'originale raggiunge un effetto complessivo quale nessuna riproduzione può restituire: anche la versione più piccola agli Uffizi di Firenze non è in grado di competere nella qualità cromatica con il tono gioioso dell'opera principale.

Federico Barocci stesso fece conoscere questa *Annunciazione* per Loreto con un'incisione, realizzata in acquaforte e bulino<sup>169</sup> (FIG. 16): è un disegno di forza straordinaria, che pure dà rilievo alle forme in gran parte con il contrasto del chiaroscuro ed ha abbandonato ormai ovunque la vecchia tecnica dei contorni nitidi. Con decisi tratteggi in tutti i sensi è resa l'oscurità delle parti incavate la cui morbidezza pittorica è restituita soltanto dalle copie migliori. Anche la luce fiammeggiante che fluisce dalle nuvole in alto viene affrontata audacemente con questi mezzi e proprio questo modo di concludere l'incisione stabilisce addirittura il suo punto fermo nella parte alta e dà all'intera incisione una caratterizzazione più forte rispetto al dipinto in Vaticano. Un confronto tuttavia ci dimostra che la lastra di rame non fu eseguita secondo la pala d'altare di Loreto, bensì secondo il disegno preparatorio che, più tardi, da Urbino passò a Firenze. Anche qui dietro Maria si trovano sia il calamaio sia la panca appoggiata alla parete di sinistra; lo sgabello per il letto è a destra e l'apertura della porta è dietro una cortina annodata. Anche qui le ali dell'angelo si vedono per intero, e il motivo di pieghe dello strascico ricade come nello studio sul modello e non si dispone con tanta compattezza. Infine, sia l'inginocchiatoio sia la nicchia della finestra coincidono perfettamente con l'esemplare di Firenze. Ma, proprio nel modo di trattare stoffe, abiti e tendaggi, in contrasto con le linee semplici dei mobili, è evidente lo sforzo di ottenere sulla lastra una più ricca animazione giungendo a spiegazzare con tratti affilati le piccole superfici e a dare loro una varietà di sfumature. Come indicato nel catalogo della mostra curata da Andrea Emiliani, l'incisione dell'*Annunciazione*, successiva a

---

<sup>168</sup> L'intervento erroneo riguarda l'insieme di torri urbinate presenti sullo sfondo. La loggia che sale in più ripiani tra le due torri circolari era ignota al restauratore, il quale non l'ha saputa riconoscere oppure l'ha trattata in modo sommario e approssimativo. Al suo posto si vede una finestra alta e stretta con l'arco a tutto sesto, e la stessa cosa è stata fatta con i due loggiati laterali a destra della torre d'angolo, quasi si trattasse di una chiesa con la corona merlata che ci farebbe pensare d'essere a Loreto o addirittura nel Sud della Francia, nei dintorni di Avignone o di Albi. Inoltre anche la superficie del dipinto è stata tamponata e lisciata (cfr. Schmarsow 2010, pp. 80 – 81).

<sup>169</sup> Cfr. Bellori 2009, p. 192.

quelle del *Perdono di Assisi* e delle *Stimate di san Francesco*<sup>170</sup>, risulta essere l'opera più completa e coraggiosa della seppur breve carriera di acquafortista del maestro urbinato<sup>171</sup>. Su questa incisione è stato analizzato il sistema delle coperture replicate, reso anche più variegato dalla unione sulla stessa lastra di tecniche differenti quali tratteggio, reticolo, puntinato, tutte inserite sul foglio con il solo scopo di liberare la "massima volatilità atmosferica"<sup>172</sup>, oltre a dare una maggiore profondità di campo. Per quanto riguarda il processo, nel segno più chiaro si riconosce il morso successivamente ricoperto di cera e pennello, nel segno più scuro la morsura che ha agito più a lungo e più profondamente<sup>173</sup>. Sempre per quanto riguarda la preparazione dell'opera originale va anche ricordato un disegno preparatorio raffigurante la Vergine inginocchiata, indicato come GDSU inv. 11293 F, dove sembra che inizialmente l'artista pensasse alla postura impiegando un nudo idealizzato di donna, per poi precisarla attraverso lo studio di un corpo maschile<sup>174</sup>. L'insieme delle copie dell'originale vaticano, di cui fa anche parte questa versione presente a Montelupone, sono una testimonianza di come funzionava il lavoro di variazione dei modelli e di adesione all'invenzione barocca nella bottega. Per la diffusione più allargata va tenuta presente la forza persistente del modello incisivo, nello stupendo originale del pittore ma anche nell'esemplare ricavato da Philippe Thomassin nel 1588. Tutte le versioni che prenderemo fra breve in esame, tranne quella di Cagli e il piccolo rame, scelto come esempio di una diffusione maggiormente ramificata e preziosa, propongono delle variazioni rispetto al modello vaticano ed anche per questo sono un ottimo banco di prova del metodo di lavoro della bottega. Infatti, quando nell'organizzazione della scena le varianti sfruttano differenti prototipi del maestro, sia brani di altre composizioni che disegni o cartoni, siamo di fronte alla tipica prassi operativa dell'*atelier* urbinato.

---

<sup>170</sup> Nel Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi (inv. n. 11479 F.) è collocato uno *Schizzo con la Vergine annunciata e l'angelo annunziante*, in preparazione per l'*Annunciazione* e per il *San Francesco che riceve le stimate*, presente nella Galleria Nazionale delle Marche di Urbino. Sono raffigurati quattro studi di figura virile seduta a terra con la testa rivolta verso l'alto e profilo femminile a sinistra (Emiliani, scheda 140 in Emiliani 1975, p. 138).

<sup>171</sup> Ivi, p. 142.

<sup>172</sup> *Ibidem*.

<sup>173</sup> *Ibidem*.

<sup>174</sup> Cfr. articolo di Faietti in Giannotti e Pizzorusso 2009, p. 76.

Alla Pinacoteca Vaticana sono presenti almeno tre diverse “strutture impaginative”: l’*Annunciazione* originale è documentata dagli studi grafici del maestro per le sue diverse parti, le quali sono la Vergine, l’angelo, particolari della stanza con veduta su Urbino e il gatto. Ad essa vanno affiancate due più evidenti variazioni sul tema: l’*Annunciazione col Padre Eterno benedicente* (FIG. 15) e l’*Annunciazione con san Francesco*. Del primo motivo va ricordata la versione della cappella Coli Pontani nella basilica di Santa Maria degli Angeli ad Assisi, di qualità tale da essere stata considerata, anche per documenti sulla committenza del dipinto, replica autografa di Barocci, databile verso il 1595<sup>175</sup>. La particolarità di questa versione sta proprio nella presenza del Padre Eterno tra due angeli e di una vasta descrizione dell’interno domestico. Quella di Nancy – Musée des Beaux Arts, originaria del duomo di Pesaro, col Padre Eterno senza angeli, testine di angioletti sullo sfondo di nubi dorate e una visuale più concentrata sulla scena centrale, come nel prototipo vaticano, era considerata da Antonio Viviani da Lazzarini in appunti manoscritti, poi con qualche riserva, nel *Catalogo delle pitture che si conservano nelle chiese di Pesaro e nelle Opere*, ma accolta come opera di Viviani dalla Costamagna.

Una terza redazione di questa versione si trova nella chiesa di San Francesco a Pergola, ancora con i due angeli ma con una composizione del gruppo più mossa. Per l’altra versione del tema va ricordata quella proveniente dalla chiesa dei Cappuccini di Mondavio, oggi a Brera, ricordata da Bellori e poi da Baldinucci, come opera di Barocci, la tela dell’Estherazy Museum di Budapest e un caso, infine, di sentita reinterpretazione, quale è quello del dipinto della chiesa di San Giuseppe a Sant’Ippolito (Pesaro Urbino) dove è inserito il ritratto del piccolo duca, con una singolare accentuazione grottesca, probabilmente di marca nordica. Al modello della Vaticana possiamo infine affiancare la nota versione del Museo Civico di Pesaro<sup>176</sup> e almeno una copia del duomo di Cagli, particolarmente esemplificativa, anche per essere stata oggetto di una menzione da parte di Lanzi che la lega al nome di Antonio Climatori<sup>177</sup>. Tra tutte le copie ricordate, quella conservata al Museo Civico di Pesaro (FIG. 19) risulta essere la più vicina, stilisticamente parlando, alla copia presente

---

<sup>175</sup> Cfr. Ambrosini Massari e Cellini 2005, p. 31.

<sup>176</sup> Va ricordato che il modello di Maria utilizzato per l’*Annunciazione* del Museo Civico di Pesaro Urbino verrà poi utilizzato nuovamente all’interno della *Circoncisione* della chiesa del Nome di Dio a Pesaro (Ivi, p. 140 – 141).

<sup>177</sup> Cfr. Ambrosini Massari e Cellini 2005, p. 31.

nella chiesa di Santa Chiara: in entrambe è presente in alto lo Spirito Santo che scende verso Maria, ma la differenza sta, oltre alla figura della Vergine, nella rappresentazione delle nuvole e della colomba che scende verso il nucleo centrale della composizione. Se nella copia pesarese le nuvole sono addensate e danno spazio qua e là a qualche sprazzo di luce, reso con linee oblique e luminose, in quella monteluponese la parte superiore sembra voler trasmettere una maggior serenità, poiché le nubi appaiono come scostate per dare spazio a uno sfondo dorato innaturale da cui emerge proprio lo Spirito Santo. Un discorso ancora a parte va fatto per l'*Annunciazione* di Santa Maria dei Laici a Gubbio, commissionata a Barocci nel 1609 e terminata da Ventura Mazza, esemplare con alcune varianti nella impaginazione della scena, d'altra parte testimoniate dalla ricerca grafica barocca, come dimostra il disegno degli Uffizi, inv. 11479<sup>178</sup> (FIG. 18).

L'agilità nel riutilizzo di questi modelli è ulteriormente facilitata dal sistema di reimpiego dei cartoni, sui quali si potevano ben adattare le derivazioni. Nel caso dell'*Annunciazione* si conosce l'esistenza di un esemplare "abbozzato" nello studio del maestro, alla sua morte.

Un altro esemplare del dipinto venne inviato come dono in Spagna dal duca Francesco Maria e posto all'Escorial. Anche per la chiesa dei Cappuccini a Mondavio Barocci dipinse un'*Annunciazione*, con san Francesco che legge un libro<sup>179</sup>. Un'altra copia è presente a Fossombrone nella chiesa dei Padri Cappuccini: il quadro della Vergine presenta nella parte superiore una nube, proprio come la copia della chiesa monteluponese, e sotto san Giovanni Battista e san Francesco in ginocchio. Un'ultima redazione, destinata alla confraternita dell'Annunziata di Gubbio, rimase incompiuta per la morte del maestro ma, pure in questo stato, venne accettata dai frati. Sembra che la collezione del conte Stroganoff a S. Pietroburgo contenga un'opera del Barocci su questo tema<sup>180</sup>.

L'opera del pittore ebbe un passato storico estremamente importante, divenendo letteralmente il manifesto dell'itinerario Assisi – Loreto quando una seconda versione, autografa fu inviata sull'altare della prima cappella aperta in Santa Maria degli Angeli, quella dell'Annunziata di Laura Pontani Coli. L'importanza dell'invenzione e la volontà di diffonderla si misurano anche dalla stampa che

---

<sup>178</sup> *Ibidem*

<sup>179</sup> Cfr. Bellori 2009, p. 193.

<sup>180</sup> Su queste copie vedi Bellori 2009, p. 193; Schmarsow 2010, p. 85.

Barocci stesso ne trasse, una delle quattro firmate dall'artista: l'*Annunciazione* diventa così una delle invenzioni più copiate del pittore. Nell'itinerario non solo reale, ma anche e soprattutto spirituale e meditativo tracciato dalle due *Annunciazioni* di Barocci, si inserisce così Urbino, grazie alla *facies* inconfondibile della facciata dei torricini<sup>181</sup>.

Per quanto riguarda la copia presente nella chiesa di Santa Chiara, stando a quanto riportato nella tesi di diploma di Roberto Piccinini, essa si colloca nel XVIII secolo<sup>182</sup>, il che risulta essere alquanto curioso poiché alcuni di quegli artisti che realizzarono copie delle opere di Barocci vissero durante il secolo precedente. Il primo di questi è Alessandro Vitali (1580 – 1630), il più povero tra gli allievi del maestro nonché colui che rimase più di tutti all'ombra di Barocci, diventando artisticamente parlando quasi un suo “alter ego”. In seguito alla morte del maestro avvenuta nel 1612 l'attività artistica di Vitali divenne sempre più rarefatta fino a scomparire del tutto, nonostante rimasero alcune notizie biografiche<sup>183</sup>. Tuttavia, dal punto di vista meramente stilistico, la tela di Montelupone sembra essere più vicina al modo di dipingere di Francesco Vanni (1563 – 1610), altro allievo di Barocci molto più aperto a ulteriori influenze come quelle toscane – romane del XVI secolo, risultando essere un artista più legato al colore e all'esaltazione della luce<sup>184</sup>.

### *1.2. La bottega del Barocci, ovvero l'espansione delle copie delle sue opere*

Secondo alcune fonti antiche, Federico Barocci nacque nel 1528, mentre secondo fonti più recenti l'anno della sua nascita dovette essere il 1526. Per l'anno della morte si dava come certo ormai da tempo l'anno 1602, nonostante le fonti più attendibili parlino del 1612. Partendo da queste date gli storici dell'arte hanno

---

<sup>181</sup> Il collegamento fra Assisi e Loreto dagli anni del pontificato di Pio V in poi aveva preso corpo per lo slancio dato alla Porziuncola con la costruzione del nuovo santuario voluto “ad instar sacrae Lauretanae Domus” e la crescita della “strada dei santuari” che unisce Santa Maria della Quercia a Viterbo, il duomo di Orvieto con la reliquia del corporale, il Santo Anello di Perugia, Assisi e Loreto (Cfr. Coltrinari 2016, p. 355).

<sup>182</sup> Cfr. Piccinini 1996 – '97, p. 54.

<sup>183</sup> Cfr. l'articolo di A. Marchi, *Alessandro Vitali*, pp. 134 – 141 all'interno di Ambrosini Massari e Cellini 2005.

<sup>184</sup> Cfr. articolo di Bonelli in Giannotti e Pizzorusso 2009, p. 104.

cercato di ascrivere il maestro di Urbino tra i manieristi del suo tempo; anche l'abate Luigi Lanzi, autore de *Storia pittorica dell'Italia, dal risorgimento delle belle arti fin presso la fine del XVIII secolo* del 1789, affermò che un artista come Barocci non andava inserito nella categoria dei manieristi ma di coloro che riuscirono a riformare l'arte<sup>185</sup>.

La biografia di Barocci va quindi analizzata partendo dalle date certe delle sue opere, per poi comprendere che il suo percorso artistico fu molto particolare: invece di uno stesso stile, uguale dall'inizio alla fine, risulta evidente un'evoluzione. La vita dell'artista trascorse quasi esclusivamente nella sua città natale di Urbino, lontano dai centri animati da una grande attività artistica come Roma, Firenze, Venezia, dopo che gli stimoli giunti a lui da ogni direzione erano stati ormai assorbiti e rielaborati. Barocci lavorò in un contesto storico artistico in cui la dipendenza ormai consolidata da Roma, l'afflusso verso la capitale di ogni forza politica, economica e culturale, trascinano altrove le forze creative, in una regione dove si spense progressivamente l'attività pittorica poiché gli artisti andarono a lavorare nella Roma sistina appena uscita dal Concilio di Trento, che aveva imposto una nuova serie iconografica da rispettare<sup>186</sup>.

Dal punto di vista stilistico, Barocci cercò di imitare la maniera di Correggio, riuscendoci nella dolcezza delle arie delle donne e dei bambini, nell'arrangiamento dei colori e nella struttura naturale delle pieghe. Per quanto riguarda l'impianto generale delle sue composizioni, egli si avvale di riferimenti alle tecniche scenografiche e di esaltazione della luce elaborati e messi in opera nel teatro cinquecentesco: si trattava di una luce naturale, "non intellettualistica come quella usata dalla maggior parte dei pittori manieristi"<sup>187</sup>. La sua lavorazione di ogni suo dipinto si basa su un metodo che vede il lungo studio condotto sulla realtà traslato nella quale prendono posto tanto l'accurato disegno di un'intuizione condotta sul modello dal vero, quanto la costruzione d'un primo abbozzo organizzativo, seguita da un secondo studio per i colori, fino a giungere alla guida di costruzione d'un "cartone" per il quadro. Andando maggiormente nel dettaglio, il suo lavoro aveva inizio con una analisi del modello vivente, che fosse un uomo o un animale,

---

<sup>185</sup> Cfr. Zeri 2001, p. 70.

<sup>186</sup> Cfr. Zampetti 1990, pp. 293 – 294.

<sup>187</sup> Cfr. il testo *Barocci e C., le ragioni di una scelta* di Bonita Cleri, in Cleri e Giardini 2003, p. 105.

appuntato su carta e poi successivamente rielaborato nello studio personale<sup>188</sup>. Successivamente non veniva fatto ricorso allo schizzo, poiché a detta di Bellori egli lo aveva già perfettamente in mente, ma allo studio dei modelli, utilizzando garzoni presenti in bottega a cui veniva chiesto di mettersi nelle pose dei personaggi che sarebbero poi stati dipinti<sup>189</sup>. A testimoniare questa fase operativa vi è un gran numero di studi di panneggi, particolari anatomici, volti femminili, maschili e di putti, che mettono a fuoco i dettagli più minuti che compariranno nei dipinti. Tuttavia l'obiettivo finale di Barocci non era quello di ricercare la perfezione anatomica, bensì evidenziare la luce e le pose delle figure. La fase successiva consisteva nella preparazione dell'apparato propedeutico al dipinto vero e proprio, tramite esecuzione del cartoncino a olio o a guazzo per evidenziare il chiaroscuro<sup>190</sup>. Per via della sua ricerca continua della perfezione, Barocci non si limitava alla realizzazione di due cartoncini, ma ne realizzava un terzo, più piccolo, in cui cercare di unire il colore alle proporzioni, proprio per trovare concordia nei colori senza che l'uno prevaricasse l'altro. Tutto l'intero processo veniva realizzato secondo un apparato tecnico riconducibile alla prima esperienza romana, quella degli affreschi vaticani, ma anche a modelli derivati dalla tecnica in atto per l'affresco che egli da ragazzo ancora doveva conoscere, e all'intero sistema architettonico e delle arti attive presso una grande Corte italiana, tra Quattrocento e Cinquecento<sup>191</sup>. Dal punto di vista

---

<sup>188</sup> Per quanto riguarda questa prima categoria di studi dal vero, Bellori aggancia i disegni più noti dell'artista, cioè "le sue bellissime arie di teste". Nei momenti in cui lui usciva in città munito di matita per annotare quello che osservava, questi soggetti diventavano temi dei suoi fogli. È proprio questa la tipologia più celebrata di Barocci disegnatore (cfr. l'articolo di Prospero Valenti Rodinò all'interno di Giannotti e Pizzorusso 2009, p. 67 e l'articolo di Faietti, sempre all'interno di Giannotti e Pizzorusso 2009, p. 76).

<sup>189</sup> Ai garzoni di sesso maschile veniva richiesto di mettersi in posa anche per la realizzazione di figure femminili. In ogni caso, restando sempre attento affinché la posa sembrasse più naturale possibile, chiedeva ai suoi modelli di atteggiarsi nel modo più spontaneo, magari cambiando posizione se trovavano un loro maggior "agio psicofisico", ma comunque sempre preoccupato che il movimento definitivo fosse rispondente al naturale, "senza affettazione" (Ivi, p. 68 – 69).

<sup>190</sup> Come riportato nell'articolo di Prospero Valenti, "L'esecuzione del cartoncino era il passaggio necessario per giungere al cartone vero e proprio, realizzato in carta più spessa e delle stesse dimensioni del dipinto; disegnato a carboncino e gessetto bianco, ma anche colorato a pastelli, veniva appoggiato sulla tela preparata con una leggera imprimitura, e il disegno veniva trasportato su di essa tramite il ricalco di uno stilo" (Ivi, p. 69 – 70).

<sup>191</sup> Cfr. Ambrosini Massari e Cellini 2005, pp. 9 – 10.

meramente storico, il primo a mostrare forte interesse per l'attività da disegnatore di Barocci fu Giovan Pietro Bellori, citato più volte dai critici poiché considerato il punto di partenza per comprendere la sua attività.

Il suo modo di lavorare era fortemente caratterizzato da ritmi estremamente lenti: l'opera finale doveva essere il punto d'arrivo di una ricerca meticolosa volta a indagare e mettere a fuoco ogni singolo elemento, dai fogli disegnati con lo studio di una testa o di un panneggio ai piccoli modelli complessivi per le luci o per i colori. Il termine che meglio si adatta al suo metodo di lavoro è "laboriosità"<sup>192</sup>, quella laboriosità che lo vide attivo nella progettazione grafica che era una via di mezzo tra l'ideazione in bottega e il cogliere al naturale determinate espressioni o forme che all'occorrenza riutilizzava, talvolta prendendo a modello i giovani apprendisti suggerendo loro le pose che aveva in mente. Di seguito quegli stessi giovani furono impiegati quando il procedimento riguardava più figure ed era necessario calibrarne il rapporto con lo spazio: probabilmente potevano assistere ad un ulteriore passaggio, quello plastico consistente nella realizzazione di modelli in cera o in creta che poi il maestro vestiva, il che rendeva molto naturale e credibile la pittura finita.

L'opera di Barocci ha inoltre un approccio affettivo e personale al tema sacro, sottolineato dalla costante presenza familiare del paesaggio urbinato, proprio come ne l'*Annunciazione* appariva estremamente lontano dal gusto didascalico e allegorico dei repertori di storie sacre inserite nelle decorazioni sistine<sup>193</sup>.

Per quanto riguarda la sua attività di incisore, sembra che l'attività in questione rientrasse nella pratica quotidiana, visto anche il suo metodo di lavorazione. Il maestro realizzò solamente quattro stampe in totale, ma utili per mostrare la bravura dell'artista, testimoni della disinvoltura posseduta dall'artista nel disegnare oggetti anche complessi, spontaneità che è tipica innanzitutto dell'incisore. Tale metodo gli divenne abituale con la continua pratica di calco, di elaborazione di cartoni e progetti, secondo un itinerario tecnico in linea con quello dell'incisione<sup>194</sup>.

Questo suo solitario "immergersi nell'ideale cui tendeva", come affermato da Bravi, rende possibile sia la possibilità di diversificarsi autonomamente dalle correnti dominanti degli artisti suoi contemporanei, sia la "prospettiva di un effetto più tardo delle sue opere", che risultano essere isolate le une dalle altre. Gli storici dell'arte

---

<sup>192</sup> Cfr. il testo *Barocci e C., le ragioni di una scelta* di Bonita Cleri, in Cleri e Giardini 2003, p. 105.

<sup>193</sup> Cfr. il testo *Federico Barocci* di Luciano Arcangeli in Dal Poggetto 1992 (pp. 364 – 365).

<sup>194</sup> Cfr. Emiliani, scheda 151 in Emiliani 1975, p. 142.

parlano il più delle volte di “fluire ininterrotto della sua volontà”: le sue opere, apparentemente separate e che non hanno nulla in comune tra di loro, raggiungono il loro effetto se prese nell’insieme, rivelando al massimo grado la tensione che le tiene unite soltanto a quei pochi che la cercano. Ciò che riusciva a rendere maggiormente noto a tutti questo ininterrotto fluire della sua volontà era la diffusione delle riviste di grafica. Ed è proprio questo che accadde e si spiega così come i suoi stimoli venissero accolti con tanto ritardo e come, proprio per questo, il loro effetto fosse tanto più forte in seguito, in quanto la generazione successiva era matura per dare un seguito al suo stile<sup>195</sup>.

La fortunata carriera del pittore venne fermata da una malattia grave, probabilmente una forma di ulcera gastrica<sup>196</sup>, che lo costrinse a tornare nella sua terra natale, Urbino. Solo in seguito a un ritrovato conforto e temporanei ritorni di salute egli poté continuare a condurre la sua attività. Il pittore riuscì a riunire discepoli e copisti nel Ducato d’Urbino e nella Marca d’Ancona: tra questi furono pochi coloro che riuscirono a riprendere fedelmente lo spirito del loro maestro, mentre altri si fermarono alla superficie<sup>197</sup>.

Va anche ricordato che una buona organizzazione del piccolo mondo dei copisti è sempre servita in generale ai maestri per ottenere tra i pittori una buona o migliore diffusione di opere d’arte. Una attività di questo tipo fu perciò estremamente necessaria per un artista come Barocci, il quale dopo una fervida attività romana si ritirò a Urbino per motivi di salute. La sua attività rischiò di non essere portata avanti, pertanto fu necessaria una continua attività di diffusione dei suoi modelli, soprattutto tra i copisti. Un pittore come Federico Barocci, per la raffinatezza della sua espressione, per la fortuna stessa dei suoi dipinti era già divenuto, intorno al 1580 – 1590, soggetto di ricerca e di esercizio nell’arte, e ancor più di copiatura da parte di

---

<sup>195</sup> Cfr. Schmarsow 2010, p. 25.

<sup>196</sup> Da qui “nacque di qui la (ricorrente e consueta) diceria di un avvelenamento perpetrato da qualche pittore avversario” (Ambrosini Massari e Cellini 2005, pp. 9 – 10).

<sup>197</sup> Amico Ricci, nel suo testo del 1830, afferma che la differenza maggiore tra i copisti superficiali e il loro maestro stava nell’uso del colore. Egli affermò che “ i più si fermarono ad imitare il suo colorire, ch’è il meno, ed anzi questo medesimo alterarono, usando in maggior dose que’ ginaspri, ed azzurri, che il loro Maestro aveva adopati con più economia, dal che venne, che sotto i loro pennelli le carni non apparivano che livide” (Ricci 1970, p. 103).

molti: copisti di professione, pittori in cerca di canoni imitativi, amatori, dilettanti o ammiratori<sup>198</sup>.

Il linguaggio del pittore venne ritradotto da quei suoi allievi che risultavano provvisti di personalità, come il Fenzone o Filippo Bellini, in un nuovo significato della Maniera. Quando poi i tempi furono quelli che avrebbero potuto consentire alla pittura del Barocci di esser compresa nella sua attualità, le sue opere risultavano già superate, mancanti di quel potenziale classicheggiante che si stava ricercando proprio in quel periodo nella pittura, e che era il maggiore vanto di un altro pittore, Annibale Carracci<sup>199</sup>.

Una prima discendenza di bottega, che avvenne per mano dell'allievo Vincenzo Pellegrini, si ebbe quando Barocci si trasferì a Perugia per un paio d'anni; anche l'ampia organizzazione dei disegni, che nel corso degli ultimi anni accompagnerà una crescita sempre documentata, prende già ora grande impulso. Ormai il disegno predispone in ogni suo aspetto l'opera, accompagnandone la nascita inventiva e la traduzione stessa, dalla bottega dove stanno in posa i modelli prescelti e atteggiati fino allo spazio espositivo finale, "l'aula della maggior dignità"<sup>200</sup>.

Tra le soluzioni baroccesche più importanti vi sono le incisioni tracciate e dotate di forza espressiva molto più duttile in ragione del ricorso ad una tecnica più moderna: questa prevedeva che il reticolo grafico, sottoposto all'effetto delle coperture a cera liquida, potesse assumere una mutevolezza del segno, capace di consentire, con maggiore o minore profondità, secondo un organismo figurativo di vastissima escursione, una vera "celebrazione realizzativa"<sup>201</sup> in senso atmosferico. Questa adozione delle coperture rinnova, nel processo di realizzazione dell'acquaforte, l'introduzione di varianti espressive del segno tracciato dal bulino e infine più e più volte sottoposto alla "morsura" dell'acido. Il risultato appartiene al gruppo delle reali innovazioni tecnologiche di cui l'opera dell'artista urbinato si dota, con così grande comprensione delle necessità scaturite da una pittura dotata d'una straordinaria capacità di istituirsi prospetticamente su diversi piani di profondità. L'ultima, in

---

<sup>198</sup> Cfr. Ambrosini Massari e Cellini 2005, p. 16.

<sup>199</sup> Cfr. Zeri 2001, p. 70.

<sup>200</sup> Cfr. Ambrosini Massari e Cellini 2005, p. 13.

<sup>201</sup> *Ibidem*.

ordine di tempo tecnico, tra le capacità espressive della grafica, l'acquaforte, si dota proprio allora di un sorprendente numero di possibilità<sup>202</sup>.

Proprio per quanto riguarda l'arte grafica, dell'opera della bottega di Barocci si hanno due nuclei disegnativi principali: il primo è quello del cardinale Leopoldo de' Medici, acquistato per le raccolte fiorentine, il quale presenta "tagli di maggior efficacia figurativa, brani grafici capaci di esprimere situazioni visive di ampio raggio narrativo"<sup>203</sup>, il secondo è quello che, dopo essere stato ceduto al pittore Pacetti, venne ceduto alla collezione del Kaiser Friedrich Museum di Berlino, il quale presenta delle "identificazioni grafiche di taglia più piccola e immediata"<sup>204</sup>.

Fu il Barocci stesso a appoggiare questo importante lavoro degli incisori come formatori dell'opinione critica e anche di quella popolare. Incisioni come la *Madonna sulle nuvole*, datata 1582, raggiungono una diffusione immediata, come testimonia la sua conoscenza da parte di Ludovico intorno a quell'anno stesso e soprattutto la bellissima pala del *Perdono di Assisi* in San Francesco di Urbino e le altre due, che comprendono la *Annunciazione* trascritta dal modello pittorico (1585 circa), donato dal duca al santuario di Loreto ed infine le *Stimate di San Francesco*, visibile esercitazione verso la perfezione delle coperture a cera<sup>205</sup>.

Dal dipartimento del Metauro e non solo si evidenzia nettamente la predilezione dei commissari preposti alla scelta dei dipinti, da inviare a Parigi e a Milano durante le spoliazioni napoleoniche, realizzati da Federico Barocci o da artisti a lui strettamente legati, così che si può parlare di un vero e proprio "caso Barocci", artista così accattivante da essere asportato laddove fosse possibile. Generalmente va considerato come tra Settecento e Ottocento non fosse ancora avviato il processo di riconoscimento dei dati culturali dei dipinti dei pittori primitivi e le opere seicentesche, così cariche di sentimento e colore, fossero particolarmente apprezzate<sup>206</sup>.

---

<sup>202</sup> Con questo processo confluisce una molteplicità di problemi, lontani dalle possibilità di quasi tutti i pochi allievi e di tutti i suoi occasionali ammiratori che esercitavano la loro attività di copisti (Ivi, p. 14).

<sup>203</sup> *Ibidem*.

<sup>204</sup> *Ibidem*.

<sup>205</sup> Ivi, p. 15.

<sup>206</sup> Cfr. il testo *Barocci e C., le ragioni di una scelta* di Bonita Cleri, in Cleri e Giardini 2003, p. 105.

## 2.L' *Immacolata* di Onofrio Gabrieli

Sull'altare maggiore della chiesa di santa Chiara a Montelupone si trova oggi una pala d'altare raffigurante *l'Immacolata che reca in braccio il Bambino Gesù, Santa Chiara di Assisi, San Giovanni Evangelista e San Nicolò* (FIG. 21). Al centro è presente la Madonna Immacolata, unica figura nimbata all'interno della raffigurazione, che regge Gesù Bambino: Lei, figura ieratica e solenne, rappresentata con una mezzaluna sotto ai piedi, simbolo della verginità, è rappresentata mentre sta calpestando il serpente, simbolo del male. Quest'ultimo tiene in bocca una mela, chiaro al peccato originale di Adamo ed Eva. Il Salvatore, tenuto in braccio da Maria e rappresentato con i capelli biondi e ricci, tiene in mano il Crocifisso, anticipazione del suo futuro destino, e rivolge lo sguardo verso il basso, proprio verso quel serpente che è stato sconfitto da Maria. Nell'immagine vengono uniti due temi iconografici molto antichi e molto comuni: il primo riguarda è la "Madonna con il Bambino", tema che spesso presenta un riferimento alla successiva morte di Gesù, il secondo è quello della "Madonna che calpesta il serpente". La raffigurazione simboleggia il trionfo della Chiesa sul male, la vittoria del Bene, poiché nella iconografia classica la Madonna è anche colei che intercede a Cristo per i fedeli, colonna portante della fede cristiana. La scelta di rappresentare Gesù nelle fattezze di Bambino accanto a Maria inoltre si inserisce in una tradizione iconografica che ha origine con l'ordine francescano e che poi è stata proseguita dalle clarisse: la santa aveva infatti una predilezione per Cristo bambino e una tenerezza materna per i bambini in genere, tanto quanto san Francesco. Tutta la sua meditazione era orientata verso l'umanità di Cristo, utilizzando una serie di metafore materne dove il divino si fa madre e il Vangelo diventa alimento materno<sup>207</sup>.

In alto a sinistra è presente Santa Chiara di Assisi, raffigurata in ginocchio in atteggiamento devoto, la quale si rivolge verso Maria, mentre regge con entrambe le mani un ostensorio<sup>208</sup>. Secondo la tradizione, quello fu l'Ostensorio con il quale mise

---

<sup>207</sup> Cfr. Frugoni 2006, p. 195.

<sup>208</sup> È uno degli elementi con la quale spesso viene rappresentata la santa umbra. Tuttavia, non è l'oggetto più utilizzato nelle rappresentazioni dato che Chiara è il più delle volte accompagnata dal giglio, dalla croce o dal libro della regola, elementi utilizzati già tra Trecento e Quattrocento (cfr. *Bibliotheca sanctorum* 1961, pp. 1213 – 1216 vol. 3 e Kaftal 1995, p. 290)

in fuga i Saraceni in occasione dell'assalto contro il Monastero di San Damiano in Assisi. Sempre seguendo la tradizione iconografica, la santa che dà il nome alla chiesa presenta un abito marrone scuro e un velo di colore blu scuro. In linea generale la presenza della santa in una rappresentazione del genere, ossia insieme ad altre icone di santi e presso la Vergine col Bambino, sarebbe secondo le intenzioni dei committenti, all'interno di un preciso contesto storico che riguarda la committenza, una presenza continua soprattutto quando era consentita agli artisti una varietà di figurazioni libere dai canoni tradizionali<sup>209</sup>.

In basso a sinistra, seduto su una pietra, è presente san Giovanni Evangelista, raffigurato come un giovane con i capelli lunghi e castani. Egli rivolge lo sguardo in alto verso Maria con l'intento di ammirarla e con le mani compie un'altra azione: la mano sinistra tiene un libro aperto, sicuramente il IV Vangelo, mentre la destra una penna d'oca per scrivere, ossia due degli elementi iconografici maggiormente legati alla figura del santo<sup>210</sup>. San Giovanni, vestito con un abito verde e un manto rosso vermiglio, è rappresentato a sinistra e quindi alla destra di Maria e di Gesù Cristo: la sua collocazione non è casuale poiché appartiene a una tradizione figurativa posteriore al XIV secolo che vede la figura del santo alla sinistra della Croce, in questo caso elemento sorretto da Gesù<sup>211</sup>. A destra, accanto al santo, è raffigurata un' aquila, simbolo dell'Evangelista, che con il capo si rivolge verso di lui<sup>212</sup>.

In basso a destra è raffigurato san Nicola di Bari, con i paramenti di vescovo greco sempre secondo la consuetudine. Anch'egli, come santa Chiara, è un elemento riscontrabile in molte composizioni con più santi e il più delle volte viene rappresentato accanto alla Madonna. Rispetto alla tradizione, non è rappresentato a capo scoperto, elemento iconografico che stava a indicare la sua calvizie e quindi la sua veneranda età, bensì con un copricapo che testimonia la sua importante carica ecclesiastica. Tuttavia, vi sono altri elementi iconografici che appartengono alla sua tradizione rappresentativa: la lunga barba marrone, la presenza di un bastone vescovile tenuto dalla mano sinistra e di un libro, dalla rilegatura rossa, tenuto dalla mano destra. Sopra il libro sono rappresentate tre palle, altro elemento iconografico tipico del santo. San Nicola è vestito con paramenti appartenenti al classico vescovo

---

<sup>209</sup> Cfr. *Bibliotheca sanctorum* 1961, pp. 1213 – 1216 vol. 3

<sup>210</sup> Cfr. Kaftal 1995, p. 617.

<sup>211</sup> Cfr. *Bibliotheca sanctorum* 1961, p. 794 vol. 6

<sup>212</sup> Cfr. Kaftal 1995 p. 617 e Papetti 1998, pp. 76 – 77.

orientale, ossia il felonio, manto dorato lungo fino ai piedi, con sopra l'omoforio, fascia presente lungo il collo, qui di colore bianco con croci arancioni<sup>213</sup>. La presenza nell'opera di san Nicola e di san Giovanni Evangelista inoltre non era affatto casuale poiché erano i santi titolari della soppressa Prepositura<sup>214</sup>.

Tutte intorno ai santi sono raffigurate nuvole color cielo e color oro che fanno da appoggio per Maria e per santa Chiara e che permettono in alto, proprio dove è collocato il volto di Maria, uno squarcio verso uno sfondo innaturale e dorato; inoltre da alcune nuvole compaiono teste alate di Serafini, collocati a sinistra e a destra sullo stesso livello di Maria<sup>215</sup>.

Sulla pietra su cui è seduto S. Giovanni Evangelista si rileva questa scritta: “-OFRIO –ESSINA –OLFETTA –ECE -95”. Siccome questa tela è presente negli inventari del 1726 e 1767, e tenendo conto che l'autore ipotizzato morì nel 1706, si deduce che la data di esecuzione è il 1695. La firma e la data attestano dunque che l'autore è il pittore siciliano Onofrio Gabrieli.

Poiché sulla vita di Gabrieli si sa tutt'ora relativamente poco, soprattutto sul suo secondo periodo di attività, come in seguito verrà meglio delineato, ritengo necessario indicare quelle che sono le vicende biografiche del pittore, nonché ciò che finora abbiamo per quanto riguarda il suo soggiorno in territorio marchigiano. La fonte principale è il *Vite de' pittori messinesi* del pittore e sacerdote Francesco Susinno, datata 1724, fonte principale per tutti i critici e gli storici dell'arte che sinora si sono occupati di studiare le vicende dell'artista in questione. Per quanto riguarda il contesto storico, la Messina da cui provenne Onofrio Gabrieli era una città che stava svolgendo un ruolo di primaria importanza politica e economica, la quale si rifletteva nel campo artistico. Il gusto predominante era quello della classe egemone, formata dalla nobiltà imprenditoriale dedita ai commerci e agli affari, concentrata maggiormente sul commercio della seta. La vivacità commerciale era affiancata da una vitalità proveniente dalle pubbliche istituzioni come il Senato, l'Università, le Accademie, incrementata prevalentemente nei circoli<sup>216</sup>.

---

<sup>213</sup>Cfr. *Bibliotheca sanctorum* 1961, pp. 942 – 943 vol. 9; Kaftal 1995, p. 799; Réau 1988, p. 980.

<sup>214</sup>Cfr. Papetti 1998, pp. 76 – 77.

<sup>215</sup>Cfr. Piccinini 1996 – 97, p. 60.

<sup>216</sup> Cfr. Campagna Cicala 1991, p. 11.

Onofrio Gabrieli nacque a Messina nel 1619, figlio di un medico messinese e di una nobildonna di Gesso<sup>217</sup>. A dodici anni, su consiglio di suo zio, entrò nella bottega di Antonino Alberti detto il 1 Barbalonga restandoci per circa sei anni; successivamente decise di trasferirsi a Roma, passando inizialmente per Sant'Eufemia in Calabria e in seguito per Napoli. In realtà nel racconto delle fonti, questa sua partenza ha il carattere di una vera e propria fuga per via dei continui contrasti col padre che non ne condivideva le scelte e che anzi cercò di ostacolarle in ogni modo<sup>218</sup>. Inizialmente frequentò, intorno agli anni '40, la scuola di Nicolas Poussin e in un secondo tempo la bottega di Pietro da Cortona; eseguì su commissione dell'agente messinese del Senato a Roma, don Benedetto Salvago, una *Madonna della Lettera e santi* (FIG. 23) per la chiesa dei Siciliani, trasportata successivamente nel palazzo senatoriale a Messina.

Dopo il soggiorno romano, durato più o meno due anni, Gabrieli si spostò in Veneto, tra Venezia e Padova, restandoci per nove anni fino al 1650 – 1651. A Padova godette della protezione del conte Antonio Maria Borromeo, il quale lo incaricò di educare alla pittura i suoi figli<sup>219</sup>. Purtroppo non si hanno sufficienti dati e documenti su questi anni “veneti” del Gabrieli, innegabilmente decisivi per lo svolgimento della sua vicenda artistica ma, nel vuoto totale di informazioni, si possono fare solamente ipotesi e nient'altro come le influenze derivanti dai probabili contatti con gli artisti, veneziani e non, che operavano in quello stesso momento fra Padova e Venezia, l'incontro con il concittadino Domenico Maroli, il quale viene anche documentato da Susinno<sup>220</sup>, altri arricchimenti e acquisizioni nella formazione del suo stile<sup>221</sup>.

Gabrieli rientrò successivamente a Messina all'età di trentacinque anni<sup>222</sup> per iniziare un periodo di intenso lavoro, anche in qualità di ingegnere civile per il Senato di

---

<sup>217</sup> Cfr. Susinno 1960, p. 262.

<sup>218</sup> Cfr. AA VV 1983, p. 74 e Susinno 1960, p. 263.

<sup>219</sup> AA VV 1983, p. 74.

<sup>220</sup> Cfr. Susinno 1960, p. 264. Oltre alle fonti cartacee è utile ricordare la voce “Onofrio Gabrieli” all'interno dell'Enciclopedia Treccani: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/onofrio-gabrieli\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/onofrio-gabrieli_%28Dizionario-Biografico%29/)>

<sup>221</sup> Cfr. AA VV 1983, p. 74.

<sup>222</sup> Ivi, p. 267.

Messina<sup>223</sup>, interrotto nel 1678 – 1679 dall'esilio cui fu costretto dalla repressione spagnola, a causa delle sue posizioni filo francesi durante la rivolta<sup>224</sup>. Proprio in quel momento infatti, per l'acuirsi di conflitti e tensioni di complessa origine, Messina si era sollevata contro la Spagna chiedendo aiuto alla Francia. Mancato l'aiuto francese promesso ed isolata all'interno delle città siciliane, la città dovette sopportare una dura repressione che la privò dei più importanti privilegi e dei cittadini più validi, andando ad annientare anche le prestigiose istituzioni culturali. La successiva lenta ripresa degli inizi del '700 coinvolse naturalmente anche la vita culturale<sup>225</sup>. Proprio in questo periodo l'artista venne probabilmente a contatto con l'ambiente artistico marchigiano, essendo stata Ancona una delle sue tappe nel lungo girovagare fra la Francia e l'Italia<sup>226</sup>. Le altre città in cui andò a lasciare “memorie del suo pennello”<sup>227</sup> furono (oltre Ancona) Padova, Mantova, Venezia e Roma. Per quanto riguarda il periodo in cui stette ad Ancona, la testimonianza più importante è una lettera inviatagli da Anna Isabella duchessa di Mantova, sua protettrice nel periodo precedente il suo esilio, e ottenuta da Susinno. La lettera recita:

Ancona

Signor Onofrio. Accompagna ella con sentimenti così amorevoli il felice augurio resomi nella incidenza delle sante feste di Natale, che alla premura nel mostra delle mie prosperità, uguale il desiderio, che serbo di comprobarlene il gradimento, col promuovere e secondare le cose di vantaggio e soddisfazione di lei, pregandole in questo mentre dal Cielo compimento di vero bene. Di Mantova 4 Gennaio 1694

Per farle piacere

Anna Isabella Duc.ssa di Mantova<sup>228</sup>

---

<sup>223</sup> Francesco Susinno riporta anche una lunga parentesi della vita del pittore in cui egli si appassionò all'alchimia e che proprio questa pratica lo portò a rifugiarsi nel convento dei Minimi, probabilmente grazie all'aiuto del fratello Giovanni (cfr. Susinno 1960, p. 268 – 269, AA VV 1983, p. 74).

<sup>224</sup> Proprio negli anni della rivolta antispagnola al Gabrieli viene pure affidato l'incarico di fortificare il bastione di S. Giacomo, detto Porta Reale, e di rendere inaccessibili i passaggi attraverso i colli di S. Rizzo (AA VV 1983, p. 76).

<sup>225</sup> Cfr. Campagna Cicala 1984, p. 45.

<sup>226</sup> Cfr. Papetti 1998, pp. 76 – 77 e Piccinini 1996 – 97, p. 60.

<sup>227</sup> La citazione è presa da Susinno 1960, p. 272.

<sup>228</sup> *Ibidem*

Onofrio Gabrieli ritornò a Messina nel 1701, dopo più di ventidue anni di assenza, in virtù del perdono di Filippo V, e dopo lunghi viaggi in Francia e Italia: proprio riguardo questo lungo esilio gli storici mostrano dei pareri discordanti sul suo presunto soggiorno a Randazzo<sup>229</sup>. Altre tappe del suo peregrinare furono Ancona, Padova, Mantova, Venezia e Roma, “lasciando da per tutto memorie del suo pennello”<sup>230</sup>. Quando era ormai diventato anziano e totalmente estraneo all’ambiente artistico locale, lavorò ancora qualche anno<sup>231</sup> per ritirarsi successivamente a Gesso. Morì proprio in quel paesino nel 1706<sup>232</sup>.

Dal punto di vista artistico, l’area messinese presentava una civiltà figurativa frutto di più influenze, dovute principalmente dalla precedente presenza di Caravaggio durante il primo decennio del XVII secolo e successivamente da quella di Van Houbracken. Le opere fiamminghe e napoletane contribuirono alla propensione verso un gusto naturalistico che andrà a rappresentare il filo conduttore di una preferenza verso i più solenni impianti classicheggianti<sup>233</sup>. Esponenti principali di questo contesto artistico, frutto di molteplici influenze, furono artisti quali Barbalonga, Marolì, Quagliata, Fulco, Scilla, i quali appresero le nuove tecniche presso i centri di cultura dei rappresentanti più in voga delle varie correnti. L’aggiornamento culturale, oltre ad essere un’esigenza sentita dai singoli artisti, era anche fortemente incoraggiata da una committenza pubblica e privata, preoccupata di manifestare il suo prestigio e la sua ricchezza<sup>234</sup>.

L’attività pittorica di Onofrio Gabrieli, svolta nell’arco di più di un ventennio in ambiente locale ed alternata da una serie di brevi e ripetuti soggiorni a Randazzo, è documentata da una serie di dipinti per lo più sparsi in ambiente provinciale. Molte delle opere da lui eseguite per le chiese messinesi (San Francesco di Paola, San Paolo, Gesù e Maria di San Giovanni, san Leonardo) sono andate distrutte, mentre altre opere si sono conservate presso privati, come la Galleria Brunaccini. Dal punto di vista stilistico, egli puntò maggiormente l’attenzione sull’aspetto grafico,

---

<sup>229</sup> AA VV 1983, p. 76.

<sup>230</sup> Susinno 1960, p. 272.

<sup>231</sup> L’ultima opera ricordata dal Susinno è una *S. Anna, la Vergine col Bambino, S. Giuseppe e S. Gioacchino* nella parrocchia di S. Leonardo, oggi perduta (cfr. AA VV 1983, p. 76).

<sup>232</sup> Ivi, p. 74 – 75.

<sup>233</sup> Ivi, p. 12.

<sup>234</sup> Cfr. Campagna Cicala 1984, pp. 39 – 41.

lavorando con biacca e carbone, utilizzando poco colore che distendeva liquido e olioso. Di questo suo modo di lavorare parla Francesco Susinno:

Onofrio appresso a' tre celebri dipintori, cioè Antonino Barbalonga, monsù Pussino e Pietro da Cortona, approfittossi al contrario delle maniere usate da' predetti artefici, perché di tutti e tre niente piglionne. Conciosiacosaché divenne pittore di fantasia e di maniera, mentre tutte le teste delle sue idee appaiono come se fosser gettate nella forma, tanto son fra se stesse consimili. Nel colorire ebbe un altro debole, a cagion del quale assai presto son perite molte sue pitture e con esse in parte lo splendore del suo nome. Soleva egli dire la colpa era della sua mano, troppo obediante a' suoi spiritosi pensieri, e perciò avea acquistata una straordinaria prestezza e franchezza di pennello, ogni piccolo indugio parevagli mill'anni, volendo vedere sulla tela i propri concetti [...]<sup>235</sup>

A queste influenze se ne aggiungono altre di carattere veneto, dovute al suo soggiorno nel nord est italiano, quali l'utilizzo del colore morbido, alcuni dati naturalistici e soprattutto le dolcezze dei volti femminili. Molte delle sue opere non si sono conservate fino ai nostri giorni proprio per via della scarsa preparazione sulle tele apportata dall'artista, tant'è che Susinno affermò che questa tecnica veniva utilizzata dal pittore solo per guadagnare molto più velocemente denaro. Le opere documentate, appartenenti al secondo periodo siciliano, risultano essere una unione delle influenze barbalonghiane e cortonesche, come la *Madonna del Soccorso* o la *Madonna della Lettera*, superate da formule decorative indicate come "leggiadre", le quali riescono a raggiungere il più delle volte effetti di rara eleganza, quell'eleganza che l'abate Lanzi descriveva come "tutto soavità, tutto leggiadria, tutto bizzarria di accessori, nastri, gioielli, merletti; in che ebbe special talento"<sup>236</sup>. Queste caratteristiche risultano essere delle costanti, alle quali si aggiungono preziosismi pittorici nelle tonalità dei colori e nei dettagli, come per il *San Francesco di Paola circondato dagli angeli* o il *San Giorgio e il drago* nella chiesa madre di Monforte san Giorgio. All'interno di queste opere è presente un interesse verso tematiche realistiche con licenze al naturalismo della tradizione meridionale siciliana, indicate dai più forti contrasti luminosi.

Tra le opere recentemente riscoperte e attribuite al pittore siciliano vi è la grande pala d'altare raffigurante la *Madonna del Rosario tra i santi Domenico e Francesco e il martirio di santa Margherita*, presente nella chiesa Stella Maris di Messina, firmata

---

<sup>235</sup> Susinno 1960, p. 263.

<sup>236</sup> Cfr. AA VV 1983, p. 78.

ma non datata<sup>237</sup>, resa nota da Sebastiano di Bella con una proposta di datazione intorno al sesto decennio del Seicento<sup>238</sup>, pressappoco negli stessi anni della *Madonna della Lettera* della chiesa del monastero di Santa Maria di Siracusa e dello *Sposalizio mistico di santa Caterina* (FIG. 24).

Un'altra riscoperta recente è il ciclo di affreschi con figure allegoriche e storie bibliche eseguiti dal pittore nella villa Borromeo di Sarmeola, nei pressi di Padova, probabilmente intorno alla metà del sesto decennio del XVII secolo, già citati dalle fonti locali settecentesche. Vi è poi uno studio di Ranieri Melardi sui due soggiorni padovani di Gabrieli, nel quale al pittore siciliano è attribuita la pala d'altare raffigurante la *Madonna con il Bambino tra san Domenico e santa Caterina da Siena* della chiesa parrocchiale di Legnaro, in provincia di Padova<sup>239</sup> (FIG. 22).

Per quanto riguarda le opere commissionate da privati e ispirate a temi di genere o allegorici, la maggior parte è andata perduta: tra queste va ricordata ad esempio la *Merlettaia con la maestra*, esposto al Museo Civico di Padova, inserita in quella corrente "realistica" della pittura veneta del Seicento, avente come rappresentanti autori del calibro di Matteo dei Pitocchi e Pasqualino Rossi<sup>240</sup>.

Tornando alla pala d'altare della chiesa di Santa Chiara di Montelupone, l'opera si colloca in un momento storico dell'ordine delle clarisse molto importante e alquanto roseo: una sessantina di anni prima il Monastero passò sotto la regola di santa Chiara, inizio dell'acquisizione di una serie di privilegi. Per quanto riguarda il contesto storico in cui Gabrieli operò nelle Marche, la cosa non deve stupire poiché in quel periodo nella regione stava iniziando quella lunga fase di "lenta e insufficiente, seppur continua, osmosi culturale"<sup>241</sup> che andò a colpire una regione come le Marche. Si aveva difatti la presenza di pochi pittori locali in grado di dipingere dignitosamente, i quali persero sempre più le loro qualità, soprattutto per colpa della mancanza di un rapido ricambio delle idee. A questo bisognava aggiungere la continua diaspora degli artisti migliori, i quali preferiscono muoversi in un ambito

---

<sup>237</sup> È presente in basso a sinistra <<D. ONOFRIO GABRIELI P.>> (Barbera 2016, p. 50).

<sup>238</sup> *Ibidem*

<sup>239</sup> Ivi, pp. 50 – 51.

<sup>240</sup> Cfr. Campagna Cicala 1991, p. 76.

<sup>241</sup> La citazione è presa da Toni 1978, p. 144.

culturale più aperto, come Roma, Bologna o Napoli, anziché rimanere relegati nei loro centri originari<sup>242</sup>.

A differenza di altre attività dell'autore e a differenza delle descrizioni e delle critiche di Francesco Susinno riguardanti la cattiva conservazione delle sue tele, questa risulta essere tutt'oggi ben conservata, con tutti i colori e i pigmenti ben visibili e senza mostrare evidenti deterioramenti. Dal punto di vista coloristico, è evidente l'influsso veneto, dovuto dal voler delineare le figure e lo sfondo proprio grazie alla colorazione. Purtroppo sulle vicende biografiche dell'autore in seguito al suo esilio si sa ancora effettivamente poco e le sole testimonianze che sono state considerate tutt'oggi sono le lettere di Margherita d'Este duchessa di Guastalla, e di Anna Isabella duchessa di Mantova, rispettivamente in data 1687 e 1694, riportate dal Susinno nonché, come indicato nel catalogo di una mostra a lui dedicata tenutasi a Messina nel 1983, alcuni dipinti a Padova e a Montagnana, che sono da assegnare a questo suo secondo soggiorno veneto<sup>243</sup>. Sul suo soggiorno marchigiano si sa ancora effettivamente poco, tuttavia si potrebbe pensare che fu piuttosto lungo se andiamo a considerare la data della lettera ricevuta nel 1694 e la data di esecuzione della pala stessa. Se si vuol fare un confronto con le altre opere dell'autore, si potrebbe ipotizzare che il Gesù bambino della tela di Montelupone ricordi le figure infantili della *Madonna del soccorso* del 1664, conservata nel Museo regionale di Messina, come anche vi sia una possibile somiglianza nel volto di Maria di entrambe le tele. In ogni caso, quello che emerge è uno stile che viene definito "vago" e "leggiadro" e che ricerca l'utilizzo di formule decorative, raggiungendo il più delle volte effetti di rara eleganza<sup>244</sup>. Se si vuol fare un paragone con un'altra opera di carattere religioso per quanto riguarda l'idea di comporre un'opera con più santi, un'altra tela simile realizzata dal pittore siciliano è proprio lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina*, probabilmente anch'essa datata 1664 ma andata distrutta in seguito a un terremoto del 1908<sup>245</sup>. La pala di Montelupone risulta essere più essenziale e contenuta rispetto allo splendore compositivo e alla ricchezza dell'altra, ma nonostante ciò resta

---

<sup>242</sup>Ivi, pp. 144 – 145.

<sup>243</sup> Cfr. Campagna Cicala e Barbera 1983, p. 76.

<sup>244</sup> *Ibidem*

<sup>245</sup> Cfr. Barbera 2016, p. 50. Se ora è possibile un confronto del genere è solamente grazie a una foto di Brogi inserita all'interno dell'articolo.

l'attenzione nei dettagli che caratterizza l'operato dell'autore<sup>246</sup>. Impressionante è invece la somiglianza della pala di Montelupone con la *Madonna del rosario tra san Domenico e santa Caterina da Siena*, conservata nella parrocchiale di Legnaro e citata inizialmente in un manoscritto incompiuto di Brandolese sulle opere d'arte conservate nel contado padovano e probabilmente datata al 1658, nonostante essa non presenti effettiva datazione<sup>247</sup>. Ciò che accomuna le due opere è il modo in cui sono stati rappresentati la Madonna e Gesù bambino, Lei verso sinistra e Lui verso destra, entrambi mentre guardano verso il basso, all'interno di una composizione questa volta più essenziale rispetto alle altre opere d'arte viste precedentemente e quindi più vicina alla pala di Montelupone. Purtroppo sull'opera della chiesa di Santa Chiara persiste ancora carenza di informazioni, poiché mancano sia indicazioni sulla committenza e sia notizie più dettagliate sul soggiorno del pittore siciliano nelle Marche.

### **3. Dipinti minori con illustri modelli**

#### *3.1. San Giuseppe e il Bambino, da un modello di Carlo Cignani*

Sotto la copia dell'*Annunciazione* di Federico Barocci è presente un piccolo dipinto raffigurante *San Giuseppe e il Bambino*, realizzato da un ignoto pittore marchigiano e risalente alla metà del XVIII secolo (FIG. 25). San Giuseppe è raffigurato a busto intero nell'atto di sostenere il Bambino addormentato; i colori sono piuttosto vivaci e si evidenziano contro lo sfondo scuro. Il quadro è racchiuso in una cornice in legno dorato sormontata da cimasa con teste di cherubini. A differenza della tela precedente, questo dipinto non compare nell'inventario stilato nel 1726, risale dunque ad un periodo seguente e l'autore mostra di ispirarsi ai modelli del bolognese Carlo Cignani (1628 – 1719)<sup>248</sup>. Il motivo rappresentato ricorda un disegno

---

<sup>246</sup> *Ibidem*

<sup>247</sup> Cfr. Melardi 2014, p. 100.

<sup>248</sup> Cfr. Papetti 1998, p. 76 – 77 e Piccinini 1996 – 97, p. 52.

raffigurante san Giuseppe con il Bambino rappresentato da un altro artista, il bolognese Francesco Nadi, documentato allievo del maestro seicentesco, presente al Gabinetto dei disegni e delle stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna<sup>249</sup> (FIG. 26): per quanto riguarda l'iconografia infatti anche qui è raffigurato il santo falegname mentre culla Gesù bambino. La differenza tra le due rappresentazioni sta nella resa del Salvatore: a una rappresentazione piuttosto realistica nell'incisione di Nadi si contrappone una immagine del Bambino più delicata e soave, probabilmente rimandante a degli studi di putti realizzati in carboncino e biacca su carta azzurra e attribuiti allo stesso Cignani<sup>250</sup> (FIGG. 27 - 28).

Il pittore che, quasi sicuramente, è stato utilizzato come modello di riferimento era, nel corso del secolo precedente, una delle figure più importanti dal punto di vista artistico all'interno dello stato della Chiesa: inizialmente attivo a Bologna, si trasferì a Roma per volere del cardinale Girolamo Farnese: probabilmente nella capitale dello Stato della Chiesa realizzò un dipinto a San Pietro in Vaticano, ma la notizia ci è pervenuta solamente grazie a una notizia riportata dall'Abate Titi e da Lione Pascoli<sup>251</sup>.

Proprio Carlo Cignani divenne importante nell'area che comprendeva l'Emilia Romagna e le Marche per l'istituzione di diverse scuole: tra queste vanno ricordate quelle di Bologna e quelle di Forlì, per lo più frequentate dai suoi concittadini. L'insieme di queste botteghe portò alla formazione di una impresa in sempre e costante movimento, composta da allievi provenienti da contesti differenti e caratterizzati da diverse mansioni.

Come affermato da Beatrice Buscaroli Fabbri, si può parlare di due periodi differenti riguardanti l'esistenza della scuola di Cignani, divisi dal trasferimento del maestro a Forlì. Amico Ricci, nel suo *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, affermò che le Marche non potevano contribuire ad aumentarne il numero di frequentatori delle botteghe del maestro, per via dell'impedimento dovuto dalla presenza delle Scuole Romane. Riguardo la qualità delle opere realizzate dai suoi allievi e dei lavori realizzati utilizzando suoi modelli, la partecipazione del pittore variava solamente da una rara esecuzione intera ai più frequenti casi del solo disegno, lo "sbozzo" e il "ritocco". Nonostante il successo precedente e la diffusione

---

<sup>249</sup> Cfr. Buscaroli, scheda 95, in Buscaroli Fabbri 1991, p. 216.

<sup>250</sup> Cfr. Buscaroli, scheda 121, ivi. 1991, p. 248.

<sup>251</sup> Ivi. 1991, p. 35 e p. 40.

che era riuscito a ottenere, il suo nome venne sempre più collegato a dipinti definiti dalla critica di qualità estremamente bassa. Era un tipo di critica che valutava la collaborazione di nutriti aiuti come una “deplorable eccezione”. Perciò le opere della bottega che vennero giudicate indegne di un maestro così famoso portarono a una rivalutazione generale nei confronti di quelle definibili più degne, la gran diffusione del nome divenne, per comprensibile paradosso critico, origine primaria della sua perdita<sup>252</sup>. Come affermato successivamente sempre all’interno dell’opera di Buscaroli Fabbri, le opere dei tardi epigoni mostrano un progressivo allentamento della fiamma dello stile, poiché di Cignani restano solamente riflessi di schemi e tipi, e una “correttezza di accademia paesana”<sup>253</sup>.

Purtroppo l’autore di questo piccolo dipinto presente nella chiesa non è documentato; potrebbe trattarsi però effettivamente di un prodotto di uno degli allievi di Cignani, nella cui bottega è ad esempio documentato Marco Vannetti di Loreto<sup>254</sup>.

### *3.2. Il Sacro cuore di Gesù, da un modello di Pompeo Batoni*

Sulla mensa del terzo altare è appoggiato un olio su tela raffigurante il *Sacro cuore di Gesù*, completato da una cornice in legno dorato sormontata da cimasa con teste di cherubino (FIG. 29): vi è rappresentato solamente Gesù nell’atto di mostrare il suo cuore, centro focale del dipinto, in una rappresentazione caratterizzata dall’uso di colori molto accesi. Come per il *San Giuseppe e il Bambino*, anche questa è un’opera risalente alla metà del XVIII secolo. Il dipinto non compare nell’inventario redatto nel 1726<sup>255</sup>, perciò risale ad un periodo seguente e l’autore mostra di ispirarsi ad un modello del pittore lucchese Pompeo Batoni (1708 – 1787), opera realizzata in rame e conservata a Roma nella chiesa del Gesù<sup>256</sup>. Il dipinto appartiene al periodo dell’artista che lo vedeva sempre più influente nel panorama artistico romano, per via

---

<sup>252</sup> Ivi, p. 68.

<sup>253</sup> Ivi, p. 89.

<sup>254</sup> Sua è la tela con san Francesco, presente nella chiesa dei Minoriti di Camerano (Ricci 1970, pp. 370 – 371).

<sup>255</sup> Cfr. Piccinini 1996 – ’97, p. 52.

<sup>256</sup> Ivi, p. 67 e Papetti 1998, p. 77 – 78.

delle sue committenze ecclesiastiche, dove il pittore rivelava sempre più, pur nella modernità, un approfondito studio della pittura cinquecentesca<sup>257</sup>.

In entrambe le raffigurazioni, Cristo presenta una tunica rossa e un manto azzurro, con lunghi capelli mossi e ondulati che cadono sulle spalle, ma la differenza sta proprio nella espressione del volto e nella posizione dell'organo vitale. Se nell'opera del famoso pittore lucchese Gesù tiene sulla mano sinistra un cuore brillante, circondato tutto intorno da fasci di luce, e con la mano destra lo indica cercando allo stesso tempo di trovare un contatto visivo con il fedele, nell'opera dell'anonimo pittore del XVIII secolo il cuore, che non propone lo stesso risplendere del precedente e presenta anche dimensioni ridotte, non viene tenuto in mano dal Salvatore ma è collocato al centro del proprio corpo; il solo gesto compiuto da Cristo è quello di scoprire il suo petto per mostrare ai fedeli il Sacro Cuore mentre con gli occhi rivolge lo sguardo verso sinistra, facendo venir meno il voler trovare un contatto con il fedele che era presente nell'opera precedente.

### 3.3. *La Vergine adorante, da un modello di Giovan Battista Salvi detto il Sassoferrato*

Nell'area in cui è presente l'antico coro ligneo delle clarisse è conservato un olio su tela raffigurante la *Vergine adorante*, datato 1821 e indicato come donazione delle Ancelle del Sacro Cuore<sup>258</sup> (FIG. 30). La Vergine è riprodotta a mezzo busto, nell'atto di pregare, con gli occhi rivolti in basso. La Madonna, oltre a un abito rosso e a un manto blu, indossa due orecchini, su cui sono collegate le estremità di una collana che ricorda un rosario, e una corona d'argento; tutt'intorno al viso sono collocate dodici stelle d'argento. Il quadro è completato da una cornice ovale in legno dorato sormontata da una cimasa con foglie, mentre nella parte sottostante è presente l'iscrizione MATER PIETATIS. È presente anche l'iscrizione 18 ICG 21, interpretabile come la data 1821<sup>259</sup>. Essa, perciò risale al periodo in cui le clarisse stavano cercando di ricostruire il loro patrimonio grazie a elemosine e donazioni dopo un primo forzato esilio. L'immagine della *Vergine adorante* si ispira a uno modelli più celebri dipinti da Giovan Battista Salvi detto il Sassoferrato (1605 –

---

<sup>257</sup> Cfr. *La pittura in Italia – il Settecento* 1990, p. 616.

<sup>258</sup> Cfr. Piccinini 1996 – '97, p. 76.

<sup>259</sup> Ivi, p. 76.

1685), ossia la *Madonna orante* del Museo di Belle Arti di Bordeaux (FIG. 31). Di questa realizzazione si conoscono almeno quindici versioni di diversa qualità, di cui tre copie della stessa versione conservate al Louvre, a Dresda e presso Lord Yarborough. La tela di Dresda può essere paragonata alle altre due soltanto per ciò che riguarda il viso, in quanto il drappeggio del velo è molto diverso. La copia del Louvre si trova dal 1895 al museo di Bordeaux. Per la sua semplicità di impostazione e sobrietà di colore, ossia rosa, blu e bianco con una piccola sfumatura di rosso sulla parte inferiore delle copie che presentano una più larga inquadratura, questa Vergine, dall'aspetto raccolto e umile, ebbe una grande diffusione, diventando una delle più famose e conosciute *Madonne* del Sassoferrato. Nella Royal Library di Windsor sono inventariati uno schizzo preliminare e molte copie dipinte<sup>260</sup>.

In conclusione, è utile ricordare il motivo della presenza di questi dipinti devozionali all'interno della chiesa, poiché il loro scopo era quello di riproporre modelli celebri, non solo per i loro esecutori, ma anche per le iconografie che erano facilmente riconoscibili dai fedeli.

---

<sup>260</sup> Cfr. F. Macé de Lepinay, scheda 6, in Macé de Lepinay et al., 1990, p. 52.

## IV

### LE PORTE INTARSIATE DI CRISTOFORO CASARI (1796)

#### 1. Brevi cenni sulla storia della decorazione lignea nelle Marche: dal XV al XVIII secolo

All'interno della chiesa si trovano quattro porte lignee intarsiate che portano la firma dell'anconetano Cristoforo Casari e la data 1796<sup>261</sup>. Dell'artigiano in questione si sa poco, in pratica solo quanto riferito Amico Ricci che lo cita come Antonio Casari di Ancona indicandolo come uno di quelli che riuscì a far rivivere la tarsia lignea. Queste sono presenti ai lati dell'ingresso centrale e ai lati dell'altare, costituendo oggetto di arredo. La porta presente a sinistra dell'altare funge da ingresso per il coro delle clarisse di cui parlato precedentemente. Oltre alle porte di Montelupone, Ricci gli attribuisce anche la realizzazione del coro dei monaci camaldolesi di Monte Conero<sup>262</sup>.

Le porte sono caratterizzate da figurine ben modellate, paesaggi tratteggiati sul fondo e motivi decorativi dal disegno esile, piene di fascino. Proprio in virtù della loro qualità, le porte sono state indicate, nel corso della storia e nel corso dei rarissimi studi sulle clarisse, come l'unico elemento decorativo degno di essere menzionato e ricordato, sempre per importanza artistica<sup>263</sup>. Per Trionfi Honorati

---

<sup>261</sup> Papetti 1998, pp. 76 – 78; Mariano 2009, p. 119; Baldassarri 1925, p. 11 – 13.

<sup>262</sup> Cfr. Ricci 1970, p. 426 e nota a p. 442.

<sup>263</sup> In questo caso vanno ricordati i lavori di Alessandro Stramucci e Gustavo Parisciani: il primo realizzò un'opera di studio sulla storia delle clarisse nelle Marche, mentre il secondo un itinerario turistico che andasse a toccare tutti i comuni marchigiani. Entrambi, parlando della chiesa di Santa Chiara, menzionano nelle loro brevi descrizioni le porte intarsiate di Cristoforo Casari (cfr. Stramucci 1966, p. 101 e Parisciani 1995, p. 89 – 90).

questi piccoli prodotti artigianali consentono di dare un nome a quei mobili a tarsia tardo settecenteschi, così raffinati dal punto di vista esecutivo ma dal sapore locale, che sono difficili da localizzare fuori dalle Marche<sup>264</sup>. Tuttavia, per spiegare meglio il lavoro di fabbricazione artigianale adoperato da Antonio Casari, e anche per capire quale è stata l'evoluzione della figura dell'intarsiatore nel corso della storia all'interno di un ambiente quale lo Stato della Chiesa, ritengo necessaria una breve analisi di carattere storico in cui andrò a esaminare l'evoluzione della decorazione lignea marchigiana dal XV al XVIII secolo.

I motivi ornamentali con figure umane, utilizzati in questo caso, hanno origine già nel Rinascimento dove le forme si distaccano e muovono dal fondo con considerevole plasticità, andando a superare il precedente intaglio gotico che attingeva a piene mani al mondo animale e vegetale. Persistette ugualmente la grande attenzione dei pittori alle caratteristiche del materiale ligneo, tradizione portata avanti dalla metà del Trecento in poi da alcuni artisti come Giusto dei Menabuoi e poi proseguita nel Quattrocento da Domenico Ghirlandaio<sup>265</sup>. È sempre nel Quattrocento che si diffonde l'utilizzo del legno, al pari del marmo, ottenendo una espansione così grande che non si era avuta nemmeno nel secolo precedente, ottenuta proprio per via delle qualità cromatiche e grafiche della materia; Venezia diventa centro nevralgico di questa nuova vitalità<sup>266</sup>. Sempre in questo periodo, tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, le tarsie erano andate assimilandosi al genere della grottesca<sup>267</sup>. Fin verso la fine del XV secolo, gran parte del campo su cui risulta l'intaglio appare libero; nel '500 tale tecnica va sempre più ad occupare tutto il fondo e viene maggiormente utilizzata per penetrare maggiormente l'essenza delle cose. Nella tarsia sono attivi molti artefici provenienti da altre regioni, ma ad essa viene affiancata una ampia azione di artisti locali, che diventa anche più importante nei lavori d'intaglio<sup>268</sup>. Uno dei centri propulsori del nuovo linguaggio figurativo fu la

---

<sup>264</sup> Cfr. Trionfi Honorati 1993, p. 117.

<sup>265</sup> Cfr. *Premessa* di M. Ferrari all'interno di Donati e Genovesi 2013, pp. 8 – 9.

<sup>266</sup> Ivi, p. 11.

<sup>267</sup> Questo è un fenomeno che, lungi dall'essere stato cosa esclusiva di Firenze, ha invece interessato buona parte dell'Italia centrale. L'Umbria, e Perugia in particolare, si pongono come un caso emblematico e significativo, là dove presentano un panorama di scelte ornamentali a tal punto scevro dall'elemento meramente prospettico (cfr. Galassi 2001, p. 119).

<sup>268</sup> Cfr. Serra 1934, p. 468.

corte di Urbino, del cui palazzo ducale si espandono alcune intarsiature, sia del famoso studiolo che dei battenti alle porte. Questi ultimi disegnati dal senese Francesco di Giorgio Martini (1477 - 1479) ed eseguiti da Baccio Pontelli (1479 - 1482), mentre le prime sono della bottega fiorentina dei da Maiano, su cartoni di Botticelli<sup>269</sup>. La tarsia e l'intaglio in legno ebbero tuttavia anche qualche centro di produzione locale degno di rilievo e parecchi artefici valenti, che furono chiamati a lavorare largamente nell'Umbria. Fra tutti si distingue Sanseverino, dove si formò un gruppo di intagliatori con a capo Domenico Indivini. L'indirizzo in cui questa operosità si può inscrivere è quello fiorentino, anche perché accanto ai maestri locali si determinò una notevole attività di artisti toscani, specie per l'intarsio, che si accentuò proprio nel Palazzo Ducale di Urbino<sup>270</sup>.

Per quanto riguarda l'arredo ligneo cinquecentesco, un genere particolarmente sviluppato è quello dei tabernacoli eucaristici da collocare sugli altari. La collocazione del tabernacolo fisso al centro dell'altare si affermò in seguito al rinnovato culto del Sacramento promosso dal Concilio di Trento: esso non ha più funzione conservativa, come avveniva fino all'inizio del Cinquecento, con i tabernacoli a muro posti ai lati dell'altare, ma funzione espositiva, da cui deriva anche la diffusione delle cappelle del Sacramento. In piena Controriforma nacquero quindi i tabernacoli monumentali, spesso delle piccole architetture. Nelle Marche la loro diffusione avvenne rapidamente anche nelle chiese periferiche, che si dotarono di strutture intagliate, dipinte e dorate<sup>271</sup>.

Pur nella continuità stilistica con gli altari cinquecenteschi, soprattutto nell'ornato, nel Seicento si sottolineano due innovazioni: le mostre d'altare presentano una più completa struttura architettonica e la decorazione ad intaglio conquista nuovi spazi divenendo predominante. La pala d'altare continua ad avere un ruolo principale e la sua cornice inizia ad assumere un aspetto sempre più monumentale e complesso, fino a diventare il suo contenitore più che un elemento di delimitazione dello spazio figurato. Le innovazioni del gusto barocco, il carattere trionfante che si voleva infondere agli interni delle chiese, trovano nelle mostre d'altare lignee un elemento estremamente malleabile, oltre che economico, ma soprattutto capace di conferire

---

<sup>269</sup> Cfr. Colombo 1981, p. 40 e Ivi, pp. 471 - 473.

<sup>270</sup> Lorenzo Indivini lavorò il coro per la Basilica superiore di Assisi. Tra gli allievi della scuola vanno ricordati Pierantonio, Francesco Acciaccaferri e Giovanni di Piergiacomo (cfr. Serra 1934, p. 439).

<sup>271</sup> Cfr. Dal Poggetto 1992, p. 196.

attraverso la doratura e la policromia quel carattere di grandiosità che era tanto ricercato<sup>272</sup>. Durante tutto il XVI secolo, la decorazione, lignea e non solo, andrà a rispondere ai nuovi motivi ornamentali dell'arte barocca, diventando perciò fastosa, inventando “la voluta, lo svolazzo, il cartoccio, il torciglione con o senza spirale, che sembrerà meglio esprimere torsione e moto in un'aspirazione indefinita dal basso verso l'alto”<sup>273</sup>. Tra XVI e XVIII secolo l'arte dell'intaglio dei “mastri lignari” era molto diffusa in Italia centrale, soprattutto a Norcia e a Cascia; le chiese di questi centri presentano un ricco e vario patrimonio di arredi lignei: soffitti intagliati, cori, pulpiti, baldacchini e mostre d'altare. Un ricco patrimonio in gran parte disperso, soprattutto in seguito alle soppressioni napoleoniche e postunitarie. Negli Statuti seicenteschi del comune di Norcia, fra le sei Corporazioni di Arti e Mestieri della città compare quella degli *Argentieri, orafi, tagliapietre, fabbri ferrai, lignarii, fornaciari* che, nel XVIII secolo, vantava ben dodici botteghe di artigiani del legno<sup>274</sup>.

Nel Settecento, in un contesto geografico quale quello delle Marche che divennero teatro di ampie decorazioni pittoriche e architettoniche, il mobile acquista il suo aspetto migliore sia dal punto di vista sia costruttivo che decorativo, da cui non sono esenti probabilmente anche influenze architettoniche: la presenza di Vanvitelli fu infatti estremamente importante nel campo decorativo e del mobile. Questo accentuarsi di elementi dinamici nelle strutture lignee delle chiese lo ritroviamo poi nei mobili della prima metà del Settecento. Tuttavia il mobile marchigiano in genere, in noce e radice o dipinto, si era fermato dal punto di vista strutturale alle seicentesche ondulazioni verticali<sup>275</sup>. Nelle Marche del Settecento, gli arredi interni delle chiese vennero ornati dai bellissimi arredi intagliati, dove l'oro veniva affiancato a brillanti note cromatiche o all'efficace imitazione pittorica di marmi variegati<sup>276</sup>. Le province di Macerata e Ancona erano considerate le più tipicamente settecentesche: in quegli ambienti il mobile in noce si fa più raro mentre trionfano l'intaglio e la pittura con il colore a tempera. Diffusissime le “console” intagliate e decorate, o a motivi d'intaglio dorati a mecca sul fondo a tempera, con fascia di linea

---

<sup>272</sup> Cfr. Galassi 2001, p. 113.

<sup>273</sup> Gilda 1966, p. 24.

<sup>274</sup> Ivi, p. 111.

<sup>275</sup> Cfr. Trionfi Honorati 1971, p. 17.

<sup>276</sup> Cfr. Trionfi Honorati 1993, p. 110.

mossa, ornata con cartigli o motivi floreali e piano per lo più a finto marmo. Sono “consoles” di ispirazione veneta ma di un genere tipicamente locale, ben lavorate, con una leggerezza nella decorazione che non toglie al pezzo la grazia delle gambe o della fascia movimentata<sup>277</sup>. La decorazione lignea marchigiana settecentesca si inseriva in una tradizione ben più ampia, di origine veneta, che toccava anche le aree umbra, emiliana, toscana e laziale. Generalmente, uno dei legni maggiormente utilizzati per i mobili marchigiani è il legno d’abete, a differenza dei mobili umbri le cui prerogative erano noce e pioppo; tuttavia le tecniche di realizzazione e gli stili adoperati risultavano essere molto simili. Attività artigianali come intaglio e tornitura prescelgono il noce, a meno che non si parli, nel primo caso, di manufatti completamente dorati e quindi lavorati con legno dolce, perlopiù albanello. Le parti levigate di un mobile, qualora abbiano un valore decorativo, possono essere in legno di bosso. La tecnica dell’intarsio necessitava, naturalmente, di un’ampia gamma di legni che, fino alla fine del XVIII secolo, rimanevano di solito noce, bosso, acero, ciliegio, olivo ed altre specie di legni da frutto<sup>278</sup>. Risulta perciò alquanto difficile cercare di definire le caratteristiche del mobile marchigiano senza tenere conto dei mobili provenienti dalle regioni circostanti dell’area appenninica, questo perché essa è stata sempre molto più permeabile di quanto si creda, attraversata da un fascio di percorsi che assicuravano collegamenti del tutto proficui, sul piano commerciale quanto artistico, e una efficace testimonianza è costituita dalle stesse influenze dialettali così frequenti sui due versanti<sup>279</sup>.

Per quanto riguarda le porte della chiesa di Montelupone, effettivamente alcuni suoi elementi caratteristici sono riscontrabili anche in altre porte o mobili della regione umbra. La prima è una credenza proveniente da Gubbio e risalente alla prima metà del XVIII secolo, realizzata in legno di pioppo e dipinta a tempera a finto legno con motivi di finta tarsia sugli specchi delle quattro ante e sulle lesene (FIG. 52). La

---

<sup>277</sup> Cfr. Trionfi Honorati 1971, p. 19.

<sup>278</sup> Cfr. il testo di A. Fuccella *Per un’identità “regionale” – Una ricerca fatta sul campo* all’interno di Fuccella 2005, pp. 39 – 41.

<sup>279</sup> Va anche tenuto conto che nell’area dell’Italia centrale, soprattutto in Umbria, sono moltissime le presenze straniere che andarono ad arricchire la scena artistica del territorio, fondamentali nel settore dell’ebanisteria e dell’intaglio, per il quale i documenti ricordano un gran numero di artefici, attivi tra XV e XVIII secolo, provenienti da Francia, Germania, o dalle Marche, dalla Toscana, ma anche riminesi, bolognesi e bresciani (Ivi, p. 21).

colorazione infatti è molto simile a quella delle porte realizzate da Casari. Non è un caso che una usanza radicata in Umbria è infatti quella di dipingere il mobile povero in finto legno raggiungendo alle volte risultati eccellenti che confermano la padronanza di questa tecnica da parte delle botteghe artigiane locali<sup>280</sup>. Una tarsia molto simile nella realizzazione è riscontrabile anche in un cassettone a ribalta con struttura portante in legno di pioppo, anch'esso risalente alla prima metà del XVIII secolo (FIG. 53). Questo è impiallacciato in noce e radica di noce con inserti ornamentali intarsiati su fondo d'acero. La parte frontale a tre cassette è leggermente bombata e mediata nel passaggio ai fianchi rettilinei da applicazioni svasate, riportate, che s'impostano sugli angoli diagonali. La grande differenza sta invece nei motivi ornamentali: se nelle porte di Montelupone si hanno figure umane, qui sono presenti motivi floreali ma la realizzazione risulta essere piuttosto simile<sup>281</sup>. La struttura delle porte ricorda un altro esemplare, risalente al XVII secolo, in legno d'olmo, caratterizzata da un'equilibrata partitura lineare dei battenti a cinque specchiature ravvicinate, rettangolari e a due tipi di grandezza<sup>282</sup> (FIG. 54).

In linea generale, il diffuso impiego del legno è derivato proprio dalla sua larga disponibilità e dalla sua facile lavorabilità, se comparate con quella di altri materiali usati in campo artistico, e sorprendente, in rapporto alle elevate prestazioni meccaniche tipiche di questo materiale<sup>283</sup>. Inoltre la scelta della specie legnosa da parte dell'artista seguiva criteri ben precisi, strettamente legati alle caratteristiche ricercate per l'aspetto finale dell'opera<sup>284</sup>.

---

<sup>280</sup> Ivi, p. 200.

<sup>281</sup> Ivi, p. 248.

<sup>282</sup> Ivi, p. 306.

<sup>283</sup> Parallelamente erano stati utilizzati anche altri materiali come terracotta o cartapesta per la lavorazione di statuaria, ma essi non ebbero la stessa diffusione del legno (cfr. Donati e Genovese 2013, p. 31).

<sup>284</sup> Ivi, p. 42 – 43.

## 2. Le porte lignee settecentesche: descrizione e analisi

### 2.1. Prima porta

La prima porta presa in considerazione è la cosiddetta “porta della ruota”, detta anche porta della “ruota a cornu epistolae”<sup>285</sup>, collocata a destra dell’altare (FIG. 32). È composta da tre pannelli decorativi, risultando essere differente dal punto di vista compositivo rispetto alle altre prese successivamente in considerazione. Nella parte superiore vi è un pannello orizzontale raffigurante la *Fuga in Egitto* (FIG. 33): al centro della composizione sono presenti Giuseppe, Maria e un angelo che fa loro da guida. San Giuseppe è raffigurato come un uomo anziano, con la barba lunga, mentre tiene con la mano sinistra un piccolo bagaglio per il lungo viaggio da intraprendere. Davanti a lui è presente Maria seduta su un mulo, che tiene in braccio il Bambino. Davanti ancora è presente un angelo che indica loro la strada, manifestando con il braccio destro la direzione da prendere. Le figure non sono ricche di dettagli, piuttosto risultano essere quasi essenziali come se fossero il risultato di un assemblaggio di piccoli blocchi, inserendosi in un paesaggio naturale caratterizzato da qualche piccola palma e da qualche albero nello sfondo collinare, in cui spiccano in alto a sinistra le mura di una Gerusalemme arroccata, con ampie torri di guardia presenti ai lati del confine.

Il pannello centrale, vero fulcro della composizione che caratterizza questa porta intarsiata, rappresenta quella che le fonti indicano come la *Natività*<sup>286</sup> (FIG. 34): al centro della composizione sono presenti sempre Giuseppe e Maria, con quest’ultima che tiene in mano il Bambino Gesù. Giuseppe è rappresentato a sinistra e di profilo, mostrando una fisionomia differente da quella del pannello superiore: non è più presente la folta barba e neanche la chioma riccia, le quali vengono sostituite da un volto caratterizzato da lunghi capelli lisci che cadono sulle spalle. Altra caratteristica importante è il luogo in cui è ambientata la scena, ossia i resti di un antico edificio, dove l’asse centrale della composizione coincide con un pilastro che divide in due lo sfondo: a sinistra mura distrutte e abbandonate, dove è cresciuto qualche fusto d’erba,

---

<sup>285</sup> Cfr. Baldassarri 1925, pp. 11 – 12 e Papetti 1998, pp. 76 – 77.

<sup>286</sup> *Ibidem*.

dall'altra un ampio scorcio verso l'orizzonte da cui emergono due figure. Questi ultimi, probabilmente due pastori, mostrano gioia alla scoperta della nascita del Salvatore poiché sono rappresentati in atto di correre, con il primo dei due che alza un braccio verso l'alto a manifestare sorpresa. L'idea di non rappresentare la nascita di Gesù all'interno di una grotta, bensì presso un edificio decadente, non fa altro che indicare la morte di una cultura considerata pagana e la nascita di una nuova religione, basata su nuove fondamenta<sup>287</sup>. Sempre a destra, sullo sfondo, è rappresentata una piramide egizia. Dal punto di vista puramente tecnico colpisce la capacità dell'autore di rendere con la tarsia la tridimensionalità delle figure, che presentano maggiori dettagli anatomici e maggiore definizione per quanto riguarda i panneggi degli abiti indossati, sicuramente per l'importanza dell'immagine e delle dimensioni attribuitegli.

Questa rappresentazione, come altre che verranno viste in seguito, si inserisce perfettamente all'interno di un preciso ciclo iconografico appartenente al culto francescano, testimoniando una idea di Dio completamente diversa da quella della tradizione monastica altomedievale, dominante nella chiesa occidentale tra VI e XII secolo. Il Dio di Francesco è un Dio uomo, che colui a cui l'umanità si mostra in tutta la sua fragilità, un Dio che è "debolezza" e non "forza e potenza". Proprio per questo motivo nel culto francescano ricorrono spesso immagini come il presepe, la nascita di Gesù e l'infanzia a Nazareth<sup>288</sup>.

Infine, nella parte sottostante della porta è presente un ultimo pannello estremamente importante, che ha permesso agli storici dell'arte di attribuire l'opera a Antonio Casari. Vi è scritto, infatti, "Cristofaro Casari Anconitano fece l'Anno 1796".

## 2.2. Seconda porta

A fianco dell'altare e a sinistra di chi entra nella chiesa è presente un'altra porta che, insieme alle altre tre, presenta una struttura totalmente differente dalla precedente

---

<sup>287</sup> Un celebre dipinto che riuscì a portare avanti questa scelta è sicuramente la *Adorazione dei Magi* di Sandro Botticelli del 1475 – 76.

<sup>288</sup> Cfr. cat. mostra *Sante e beate ombre tra il 13. e il 14. secolo : Chiara d'Assisi, Agnese d'Assisi, Margherita da Cortona, Angela da Foligno, Chiara da Montefalco, Margherita da Città di Castello : Mostra iconografica*, 1986, pp. 51 – 52.

(FIG. 35). Se prima l'artigiano aveva preferito un pannello orizzontale per la parte superiore e un grande pannello per la parte centrale, qui: la porta è composta da due ante accompagnate da maniglie e ogni anta è composta da due pannelli decorativi, uno superiore e uno inferiore; il pannello superiore presenta una scena riguardante un santo o una scena proveniente dalla Bibbia, a cui si aggiungono festoni nella parte superiore e nella parte inferiore della rappresentazione, mentre nella parte inferiore è raffigurato uno stemma araldico, il quale muta in base alla porta. In questo caso, a sinistra è raffigurato san Francesco d'Assisi in orazione sulla Verna (FIG. 37) e a destra santa Chiara che scaccia i Saraceni<sup>289</sup> (FIG. 38).

Per quanto riguarda san Francesco, si riscontrano gli stessi problemi e gli stessi limiti già presenti nella precedente porta della ruota, ossia la figura risulta essere povera di dettagli, carente per quanto riguarda i tratti fisici e per quanto riguarda la resa delle vesti. Quella che si nota è una maggiore attenzione di Cristoforo Casari per il paesaggio, per l'ambiente in cui è collocata la scena, che è rappresentato come uno spazio angusto, ricco di rocce alte e spigolose contornate da arbusti e piante che rendono il tutto più desolante. La figura di Francesco è riconoscibile non solo per il saio e per le mani con le stimmate, ma anche per l'azione da egli stesso compiuta, ossia la preghiera di fronte a un crocifisso a cui si accompagna una posizione patetica, con la mano sinistra rivolta verso il cuore e la mano destra protesa in avanti come per indicare la volontà del santo di cercare un contatto con Cristo. Questo tipo di rappresentazione, che vede quindi un Francesco penitente e molto diverso dal Francesco sorridente e dolce rappresentato nel Trecento da Giotto, rimanda alla cultura iconografica del santo post – tridentina, risultato di un ordine quale quello dei Cappuccini a sua volta riformato in seguito al Concilio di Trento. La stessa immagine di san Francesco in preghiera di fronte a un crocifisso ebbe origine in Spagna tra 1586 e 1614<sup>290</sup>, quando El Greco realizzò una cinquantina di quadri, di cui venticinque firmati, che contribuirono alla diffusione di questo modello; in molti di questi lo stesso santo veniva accompagnato da un teschio tenuto in mano, elemento che non era mai stato utilizzato nella sua precedente iconografia. Come detto inizialmente, il volto di Francesco è tutto fuorché ben delineato, ma qualora lo

---

<sup>289</sup> Cfr. Baldassarri 1925, pp. 11 - e 12 Papetti 1998, pp. 76 – 77.

<sup>290</sup> I primi ambienti in cui comparve questa nuova iconografia francescana furono i conventi spagnoli e fiamminghi, a cui è seguita una successiva diffusione internazionale (cfr. Réau 1988, pp. 529 – 530 Vol. A - F).

fosse stato avrebbe avuto un viso emaciato e scavato, frutto di una serie di penitenze subite nel tempo<sup>291</sup>. A sinistra, sullo sfondo, è raffigurato Frate Leone, “uomo di meravigliosa semplicità e santità, compagno dello stesso Francesco”<sup>292</sup>, suo segretario e confessore, la quale figura il più delle volte accompagna quella del santo, nell’atto di leggere. Lo stesso Leone viene ricordato per essere stato, insieme ad Angelo, Ginepro e Filippo, uno degli uomini di fede francescani che ebbero un maggiore rapporto di fiducia con santa Chiara<sup>293</sup>.

Il frate, in un appunto pervenutoci che però non compare nella *Vita prima* di Tommaso da Celano, scrisse che proprio durante il soggiorno sulla Verna avvenne l’apparizione e il colloquio di un angelo Serafino con il santo e in seguito si produssero le stimmate, anche se non si sa quando e da chi furono provocate<sup>294</sup>. Secondo le fonti, Francesco parlò sinceramente dei fatti accaduti forse con il solo Leone, mentre ai compagni arrivarono vaghe allusioni<sup>295</sup>. Il messaggio del Serafino a Francesco consisteva nell’invito ad abbandonarsi alla volontà del Padre, imitando il Figlio: le stimmate di cui parla Leone, il loro apparire in seguito alla visione secondo Tommaso da Celano, come il sudore di sangue di Cristo, rappresentano una comprensione raggiunta, o l’avvio di una illuminazione suggerendo che la pace è data solo affidandosi a Dio, rinunciando alla propria volontà. Scrive successivamente Chiara Frugoni:

---

<sup>291</sup> *Ibidem*. Per quanto riguarda la caratterizzazione del volto del santo nella iconografia duecento – trecentesca importante è quanto affermato da Tommaso da Celano: “Di non grande statura, piuttosto piccolo che grande, egli aveva una testa non proprio grande e rotonda, un viso un po’ lungo e largo, una fronte liscia e piccola, occhi neri e limpidi, non grandi; capelli scuri, sopracciglia dritte, un naso regolare, stretto e diritto, orecchie rivolte verso l’alto, ma piccole, tempie piatte ...; denti folti, regolari e bianchi, labbra piccole e sottili; una barba nera, rada; un collo esile, le spalle dritte, le braccia corte, le mani soffici, le dita lunghe, le unghie un po’ pronunziate, le gambe esili, i piedi piccolissimi; la pelle tenera, era molto magro ...” (la citazione è riportata da *Bibliotheca Sanctorum*, pp. 1128 – 1129 Vol. 5).

<sup>292</sup> La citazione è del *Chronicon seu Historia septem tribulationum Ordinis Minorum* di Angelo Clareno (c. 1260 – 1337) e è ripresa da Frugoni 1993, p. 41 nota 65. Frate Leone viene ricordato come uno dei quattro più importanti biografi di san Francesco, assieme a Giovanni e Tommaso da Celano e Bonaventura.

<sup>293</sup> Cfr. Frugoni 2006, p. 38.

<sup>294</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>295</sup> *Ivi*, p. 60.

Francesco, giunto sulla Avernia vicino alla disperazione, sentendosi come Cristo abbandonato e tradito, poté quindi scrivere dopo l'incontro con il Serafino le *Lodi a Dio Altissimo*, un inno di ringraziamento e di gioia debordante al Padre, perché come il Figlio sul Monte degli Ulivi, aveva trovato pace abbandonandosi alla volontà del Padre celeste<sup>296</sup>.

L'aspetto interessante è che, alla luce di quanto affermato da frate Leone, la raffigurazione stessa del pannello rimanda molto all'evento nell'Orto degli Ulivi, con un frate Leone ai margini della scena che ricorda un apostolo tentato dal sonno. Tuttavia la rappresentazione non risulta essere molto fedele agli scritti, poiché non è presente alcun angelo Serafino bensì un Crocifisso, come affermato precedentemente. Francesco infatti non disse di avere visto il Redentore, che pure aveva sempre meditato e raggiunto in un dialogo diretto senza mediazioni lungo tutta la sua vita, come ancora rivendicò nel *Testamento*. Comunicare l'evento nei termini di una apparizione di Cristo, magari in croce, sarebbe stata la traduzione più semplice e scontata del prodigio, anche rispetto al prodursi delle stimmate<sup>297</sup>.

A destra è raffigurata santa Chiara nell'atto di scacciare i Saraceni: Chiara, con una corda a tre nodi lungo la vita<sup>298</sup>, è rappresentata di profilo sulla destra mentre con la mano, sempre destra, alza in aria l'ostensorio, vero fulcro della composizione e collocato al centro della rappresentazione, arricchito da piccoli intagli nel legno che vanno a simulare la luce che risplende dall'oggetto; dall'altra parte, all'orizzonte, è rappresentata una figura allontanarsi a cavallo alzando le braccia in aria in segno di paura. Come per l'altro pannello anche qui l'ambientazione risulta essere la parte più dettagliata, rocciosa come nel pannello con san Francesco e desertica come nelle scene della porta della ruota. Non è rara la scelta di rappresentare un singolo episodio della vita della santa, come non è rara la scelta di raffigurarla nell'atto di scacciare i Saraceni poiché risulta essere l'episodio della sua vita maggiormente raccontato, a cominciare dal primo esemplare apparso nel Duecento nella Tavola di Siena. Quella che tuttavia risulta essere interessante è la scelta di rappresentare iconograficamente la santa legandola all'oggetto dell'Ostensorio, elemento che era già stato inserito nella tela di Onofrio Gabrieli. Dal punto di vista prettamente storico, una analisi importante sul fatto accaduto venne fornita da Tommaso da Celano: in un momento

---

<sup>296</sup> La citazione è riportata da Ivi, p. 123.

<sup>297</sup> Ivi, p. 122.

<sup>298</sup> La corda a tre nodi è uno degli elementi iconografici caratteristici della santa (cfr. Réau 1988, p. 317 Vol. A – F).

che vedeva un progressivo avanzamento dei Saraceni, le Clarisse pregarono Chiara di scacciare la popolazione dominante dal monastero di san Damiano. L'Ostensorio viene descritto brevemente come una cassa di avorio e argento contenente il corpo di Cristo. Per quanto riguarda il momento in cui la santa tenta di scacciare il pericolo imminente, il biografo continua scrivendo:

E prostrata tutta in orazione, con molte lagrime, disse così: "Piacciati, Iddio mio, dare ora nelle mani dei pagani l'ancille tue disarmate, le quali per tuo amore io ho nutrite? Ah, Signor mio, io ti prego che vogli custodire e guardare le serve tue, imperocchè per me non le posso in questo punto difendere!" Di subito una voce d'un fanciullino, che di quella cassa usciva, gli risonò negli orecchi, dicendo: "Io sempre vi guarderò e difenderò". Allora disse lei: "Signore mio, se t'è in piacere, ancora difendi questa città, la quale per tuo amore ci sostenta": e il Signore a lei: "La sopporterà alquanto di tribolazione, ma per la grazia e dono ch'io gli darò, sarà liberata".

Allora la vergine gloriosa, alzando la faccia piena di lagrime, confortò l'altre, che per lo grande tremare fortemente piangevano, così dicendo: "Per fede certa, io spero, figliuole mie, che nulla lesione patirete, pure che tutta la vostra fede abbiate in Gesù Cristo". Né fatto fu alcuno indugio; che l'audacia di quegli cani subito fu conculcata, imperò che essa è sì scompigliata per virtù di quell'oratrice, che per le mura le quali già salite avevano a gran furore, uscirono.

Allora la beata vergine comandò a quelle che udito avevano la voce del tabernacolo, che mai per niente, mentre che lei vivessi, a persona alcuna la rivelassimo<sup>299</sup>.

La rappresentazione di Casari risulta essere perciò molto differente da quanto raccontato dal biografo francescano, prediligendo maggiormente la scelta di rappresentare la santa come una donna temeraria e coraggiosa intenta a scacciare i Saraceni ponendo davanti a sé l'oggetto sacro.

Nelle aree inferiori di entrambe le parti sono presenti due pannelli raffiguranti lo stemma stemma, ossia lo stemma araldico dell'Ordine francescano, riscontrabile in tutti gli edifici appartenenti all'Ordine francescano o rimandanti ad esso (FIG. 36). Per quanto riguarda la storia dei sigilli e del loro utilizzo si è scoperto che solo alle fine del XIII secolo gli emblemi araldici ebbero largo uso nella Chiesa, oltre un secolo dopo il loro impiego da parte della nobiltà. Fu anzitutto in ragione della loro utilità come sigillo che gli stemmi divennero popolari nella Chiesa, essendosi subito compreso che essi erano ideali per questo scopo, perché ne possedevano tutti i

---

<sup>299</sup> Cfr. Da Celano 1925, pp. 47 – 49.

requisiti<sup>300</sup>. Secondo Servus Gieben, l'origine di questo stemma è riconducibile all'iconografia araldica di san Bonaventura da Bagnoregio (1217 – 1274): secondo lo studioso lo stemma sarebbe stato creato per simboleggiare il patto concluso con il Salvatore. Poiché l'intenzione del santo era quella di non avere più a che fare con il mondo nobiliare da cui proveniva, “si fece dipingere uno scudo azzurro con la mano di Nostro Signore e con la mano di San Francesco in fede chiodata l'una sull'altra”<sup>301</sup>. Lo stemma presente nella porta è costituito dalle due mani che si incrociano, entrambe rappresentanti le stimmate, le quali emergono da due piccole nuvole mentre nel loro punto di incrocio è collocata una croce latina.

### 2.3. Terza porta

Sempre a fianco dell'altare, ma questa volta a destra di chi entra nella chiesa, è presente un'altra porta con lo stesso schema strutturale della precedente e ad essa parallela (FIG. 39). Nella parte sinistra è raffigurato san Antonio da Padova nell'atto di ricevere il Bambino (FIG. 41) mentre nella parte destra vi è santa Margherita da Cortona (FIG. 40). In basso sono presenti, come nell'altra porta, due stemmi francescani<sup>302</sup>.

Per quanto riguarda il pannello di sinistra, sant'Antonio da Padova è raffigurato come un uomo di mezza età, senza barba<sup>303</sup> e con il saio francescano; egli è inginocchiato di fronte al Bambino Gesù che lo benedice. A differenza delle due porte precedenti, l'ambientazione è interna anche se risulta essere poco approfondita e alquanto vaga, caratterizzata solamente da qualche probabile nuvola presente a

---

<sup>300</sup> L'utilizzo dello stemma araldico da parte della Chiesa è molto curioso poiché questo era originariamente legato al mondo militare, e la professione militare è sempre stata proibita dalla Chiesa ai chierici. Perciò originariamente ai chierici era vietato usare stemmi sotto pena di scomunica e, qualora l'avessero fatto, ciò sarebbe risultato scandaloso. Anche se appartenenti a famiglie equestri, i chierici non potevano usare lo stemma al modo dei cavalieri secolari (cfr. Heim, 2000, p. 23).

<sup>301</sup> Cfr. Marcello Gaballo, *Lo stemma francescano*, <<http://www.fondazioneterradotranto.it/2015/10/12/lo-stemma-francescano/>> (10/03/2018) e Gieben 2009, pp. 9 – 14.

<sup>302</sup> Cfr. Baldassarri 1925, pp. 11 - 12 e Papetti 1998, pp. 76 – 77.

<sup>303</sup> Questo tipo di rappresentazione rientra nelle caratteristiche indicate da George Kaftal (cfr. Kaftal 1995, p. 103).

sinistra e da un pavimento, possibilmente di pietra, preceduto da una scalinata. Per terra è presente un ramo di ulivo, simbolo di pace e della riconciliazione di Dio con gli uomini. Dal punto di vista rappresentativo, il santo francescano non presenta grandi elementi distintivi, sia per quanto riguarda l'abbigliamento sia per quanto riguarda la caratterizzazione fisiognomica; tuttavia questo poco approfondimento della figura del patrono di Spoleto non è da attribuire solo ed esclusivamente ad una mancata attenzione ai dettagli da parte dell'autore, bensì anche ad una iconografia relativa al santo che risulta essere poco approfondita. Questo accadde per via della immediata canonizzazione avvenuta in seguito alla morte, nel 1232, la quale andò a consolidare il culto del santo, già vivo nella popolazione quando egli era ancora in vita, tanto da essere considerato il francescano più amato dopo il fondatore dell'Ordine. La veloce santificazione comportò però una lenta nascita di motivi iconografici legati alla sua figura: molti degli elementi già appartenenti al santo erano stati ripresi dal culto di san Francesco, come appunto il saio oppure il libro sorretto dalla mano sinistra; non si hanno neanche notizie riguardanti l'aspetto fisico del santo se non qualche notizia piuttosto sommaria. Ciò che inizialmente distingueva Antonio da Francesco era proprio la presenza di stimmate. Interessante, soprattutto per quanto riguarda il legame con la porta, è la comparsa alla fine del XV sec., diventata popolare per via del *Liber miraculorum* del motivo dell'apparizione al santo del Bambino Gesù: la rappresentazione appare nel 1496 in una tavola di Lorenzo da San Severino per la città di Pollenza, andandosi ad incontrare con maggiore frequenza nel periodo che segue la riforma cattolica nell'età barocca, andando a diventare un tema prediletto delle scuole spagnola e fiamminga. In Spagna prevalgono composizioni pittoresche e splendide, come nei quadri del Murillo, oggi nei musei di Siviglia e di Berlino, e del Ribera al Prado<sup>304</sup>. Se quindi la riproduzione del santo accanto al Bambino Gesù non risulta essere nuova, ciò che è alquanto insolita è la presenza di un ramo d'ulivo nella scena.

Nell'ala di destra, come accennato precedentemente, è raffigurata santa Margherita da Cortona: la clarissa, inginocchiata su uno sgabello e riconoscibile come tale per via dell'abito tipico, è rappresentata nell'atto di leggere un libro poggiato su un teschio. Anche questa scena è ambientata in un interno ma, a differenza del pannello precedente, qui Casari mostra una maggiore attenzione al contesto, estremamente

---

<sup>304</sup> Cfr. *Bibliotheca sanctorum* pp. 179 – 185 Vol. 2.

ricco e dettagliato. Di fronte alla santa è presente un Crocifisso mentre alle sue spalle fanno capolino uno sgabello e un probabile panno poggiante su una colonna. Il pavimento su cui lei poggia è molto simile alla scena precedente, risultando essere però molto più particolareggiato e meno abbozzato, con la presenza di uno scalino e di un cane nella parte inferiore della scena. Tutti gli elementi presenti sono legati alla sua vita: un giorno, guidata dal talento di un cagnolino, scoprì il corpo di uno dei suoi amanti, che era morto da poco e già in stato di putrefazione. Terrorizzata da questo spettacolo, sentì la vergogna della sua dissolutezza ed entrò nel Terz'Ordine di San Francesco per poi morire a Cortona nel 1297, dopo aver espiato i suoi eccessi con un'austera penitenza<sup>305</sup>. Proprio per questi motivi la santa viene rappresentata in abito da terziaria francescana, accompagnata da un cane o raccolta in meditazione davanti a un crocifisso o a un teschio. In diretta relazione con questo periodo di espiazione, il crocifisso sta ad indicare la Passione di Cristo sulla quale lei meditava, mentre il teschio sta ad indicare il ricordo dell'improvvisa e violenta morte dell'uomo per amore del quale ella aveva abbandonato Dio, oltre ad indicare un monito costante della precarietà dell'esistenza umana<sup>306</sup>.

Tenendo conto del fatto che le porte vennero realizzate nel 1796, la canonizzazione della santa risultò essere abbastanza recente nel momento della esecuzione poiché questa avvenne nel 1728<sup>307</sup>.

#### 2.4. Quarta porta

Entrando nella chiesa da destra è presente un'altra porta intarsiata (FIG. 42), anch'essa composta da due ante come le due precedenti: a sinistra, nella parte superiore, è raffigurato san Firmano abate, patrono di Montelupone (FIG. 44), mentre a destra è raffigurato sant'Emidio vescovo (FIG. 45); nella parte inferiore, in entrambe le ante, è presente uno stemma identificato dalle attuali fonti come l'emblema araldico del vescovo Francesco Cantucci<sup>308</sup> (FIG. 43). Senza tenere conto

---

<sup>305</sup> Cfr. Réau 1988, p. 883.

<sup>306</sup> Cfr. *Bibliotheca sanctorum* pp. 770 – 771 Vol. 8.

<sup>307</sup> Cfr. Réau 1988, p. 883.

<sup>308</sup> Cfr. Papetti 1998, pp. 76 – 77. A seguire, verrà affermato come questa affermazione sia in realtà errata.

della porta della ruota, vi è una differenza compositiva generale con le due porte ai lati dell'altare per quanto riguarda la struttura dei pannelli decorativi superiori: se nei primi erano stati scelti pannelli rettangolari con forme semicircolari nei lati brevi, arricchiti lungo quegli angoli da festoni e motivi floreali, in questo caso e nella successiva porta si è optato per pannelli rettangolari; sopra e sotto di essi sono presenti altri due pannelli anch'essi rettangolari raffiguranti putti alati, per un totale di sei pannelli nella parte superiore.

Nella parte sinistra, il patrono di Montelupone è raffigurato nei panni di vescovo, riconoscibile mediante la mitra e il bastone tenuto dalla mano sinistra, mentre rivolge lo sguardo verso sinistra, senza mai cercare il contatto con il fedele, e invitando con la mano destra ad ammirare e visitare il paesaggio circostante. In questa rappresentazione torna l'ambientazione rurale che aveva accompagnato la porta della ruota e la porta a sinistra dell'altare; la differenza sta nella realizzazione stessa: il santo risulta essere ben caratterizzato, soprattutto dal punto di vista fisionomico, come risulta essere abbastanza dettagliato tutto il paesaggio circostante, dall'albero posto ai margini a sinistra passando per l'insieme di abitazioni a destra. L'edificio che spicca fra tutti è sicuramente la chiesa, caratterizzata da facciata a capanna e torre campanaria sulla destra, identificata con l'Abbazia di san Firmano, edificio alto – medievale costruito intorno al IX secolo, quando il potere politico – patrimoniale era in mano alle grandi abbazie sovra regionali. Tra il santo e la chiesa è presente un fiume, identificato con il fiume Potenza<sup>309</sup>.

Sulla vita del patrono di Montelupone nonché vescovo romano si sa ben poco: l'ultima biografia del santo, di natura storico – agiografica, risale al 1726, settanta anni prima della realizzazione delle porte, realizzata dal professore gesuita Girolamo Lagomarsini (1698 – 1773), il quale prese spunto da un'altra biografia scritta in latino nel 1002 dal monaco Teodorico di Fleury, intitolata *Vita Beati Firmani Confessoris Christi et abbatis*<sup>310</sup>.

---

<sup>309</sup> *Ibidem*.

<sup>310</sup> Solo nel 1997 venne scoperta nella Biblioteca Vallicelliana di Roma la più antica e importante biografia di san Firmano, dal titolo: *Vita vel miracula beati Firmani confessoris et abbatis BHL 3000* (*Vita e miracoli del beato Firmano confessore e abate*), scritta dal *Grammaticus Nominatissimus*. BHL sta ad indicare "Bibliotheca Hagiografica Latina, mentre 3000 è il numero del codice. È stata trovata dal giovane sacerdote Don Federico Corrubolo che ne ha fatto il tema della sua tesi di laurea,

Nel pannello superiore destro, è raffigurato il vescovo sant'Emidio nell'atto di benedire, il che è comprensibile per via della mano destra sollevata con l'indice e il medio alzati, e dare conforto alla popolazione terremotata; alle sue spalle è presente un'altra figura riprodotta con il volto rivolto verso l'alto e le mani giunte, sicuramente in segno di speranza o nell'atto di ringraziare Dio. L'immagine del vescovo romano, senza barba, nell'atto di benedire è in linea con la sua iconografia, come è in linea con l'iconografia popolare la sua riproduzione mentre conforta il popolo dopo un violento terremoto. Le persone consolte in questo caso sono due donne che pongono le mani giunte e lo sguardo verso l'alto in segno di misericordia, mentre gli effetti del terremoto vengono rappresentati sullo sfondo: in basso a sinistra, proprio dietro le due donne, sono presenti edifici collocati in maniera del tutto innaturale, proprio per enfatizzare gli effetti delle scosse telluriche; sono per lo più edifici medievali, come case o chiese e qualche torre merlata. Questa immagine si inserisce all'interno di una tradizione iconografica che iniziò a espandersi nel territorio della regione Marche durante il Settecento a seguito di una serie di terremoti che devastarono il territorio<sup>311</sup>.

Nella parte sottostante è presente uno stemma araldico, identificato da Papetti con lo stemma del vescovo cinquecentesco Francesco Cantucci, figura estremamente importante per la storia delle clarisse di Montelupone e, più in generale, della storia del paese. Questo è caratterizzato da un cimiero - termine con il quale si identifica la figura che sormonta lo stemma araldico – che ha le sembianze di un leone nascente, attraversato da tre fasce e sormontato dal cappello episcopale<sup>312</sup>. Tuttavia, secondo quanto indicato nel *Dizionario storico - blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti* di Di Crollalanza, lo stemma della famiglia del vescovo Cantucci doveva essere caratterizzato da una banda<sup>313</sup> e non da tre fasce orizzontali.

---

preparata e discussa all'Università di Tor Vergata di Roma (cfr. Senigaliesi 2011, pp. 13, 14, 20 e nota 2 a p. 13).

<sup>311</sup> A riguardo, è utile menzionare il seguente sito, utile per un quadro storico riguardante i terremoti nelle Marche nella prima metà del Settecento: <<https://ingvterremoti.wordpress.com/2014/04/24/24-aprile-1741-i-funesti-rincontri-di-una-terribile-e-lunga-scossa-nelle-marche-e-in-umbria/>> (10/05/2018).

<sup>312</sup> Cfr. Baldassarri 1925, pp. 11 – 12.

<sup>313</sup> Con “banda” si intende una striscia onorevole che scende diagonalmente da sinistra verso destra, <[https://it.wikipedia.org/wiki/Banda\\_\(araldica\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Banda_(araldica))> (10/03/2018) . Nel *Dizionario* vengono riportate le

Secondo quanto riportato da Baldassarri, lo stemma andrebbe attribuito a monsignore Felice Paoli, patrizio di Cingoli e successivamente vescovo di Recanati e Loreto che, nel 1801, consacrò la chiesa dopo il lungo periodo di restauro<sup>314</sup>. Questo inserimento andrebbe visto quindi come una semplice prassi nel lavoro artigianale all'interno di un qualsiasi edificio ecclesiastico: gli stemmi sono permessi come segni di diritto patronale, ovviamente con l'autorizzazione dell'ordinario competente, senza speciale autorizzazione è vietato collocare stemmi nelle chiese. È importante tener presente la necessità di questa disciplina sull'ammissione degli stemmi, perché la loro presenza in una chiesa potrebbe essere strumentalizzata per affermare e provare diritti di patronato e costituire un discutibile diritto presumibile a favore dei loro possessori. Lo stemma posto su un paramento liturgico doveva fungere perciò da marchio di proprietà del vescovo allora in carica. Vi era una serie di regole ben precise da rispettare per quanto riguardava la realizzazione degli stemmi araldici all'interno della Chiesa e tutti i prodotti realizzati venivano tutelati dalla Rota romana o dalla Congregazione concistoriale dei vescovi<sup>315</sup>: era obbligatorio, secondo tali regole, che sopra lo scudo fosse posto il cappello, il quale avrebbe dovuto avere due cordoni verdi, uno per lato, terminanti ciascuno con sei fiocchi disposti in tre ordini. La tarsia in questo caso non riesce a rendere l'idea del colore, ma sempre secondo le regole il cappello e i rispettivi cordoni sarebbero dovuti essere di colore verde<sup>316</sup>. Solamente dalla analisi di questo stemma possiamo comprendere che intorno al 1796 Felice Paoli aveva già ottenuto il titolo di Monsignore: qualora fosse rimasto con il titolo ecclesiastico di Vescovo, dietro lo stemma sarebbe dovuta essere presente una croce, elemento che in questo caso non compare.

---

seguenti parole: CANTUCCI di *Perugia*. (Estinta), - Arma: D'azzurro, alla banda di rosso. – *Cimiero*: Un leone nascente d'oro (cfr. Di Crollalanza 1998, p. 219 Vol. 1).

<sup>314</sup> Cfr. Baldassarri 1925, p. 13.

<sup>315</sup> Cfr. Heim 2000, pp. 39 - 40.

<sup>316</sup> Ivi, pp. 110 – 111.

## 2.5. Quinta porta

La quinta porta, originariamente posta a destra dell'ingresso (FIG. 47), è stata rubata recentemente e attualmente è sostituita da un panno rosso<sup>317</sup> (FIG. 46): tutt'oggi non si hanno notizie riguardanti quest'ultimo oggetto in tarsia lignea e l'unica foto che la ritrae è presente nel testo curato da Stefano Papetti del 1998 e nella tesi di laurea di Roberto Piccinini. Purtroppo la qualità delle immagini a disposizione non è di aiuto per capire bene la composizione delle figure dei pannelli superiori.

La porta riprendeva gli stessi modelli della precedente: nel pannello superiore di sinistra era raffigurato san Nicola da Tolentino nell'atto di celebrare la Messa mentre le anime purganti volano in cielo per intercessione del santo; nel pannello superiore di destra era presente san Pietro d'Alcantara<sup>318</sup>. Nella parte inferiore si trovava lo stemma di monsignor Felice Paoli come nella porta precedente.

Il pannello di sinistra vede quindi Nicola da Tolentino inginocchiato verso il tabernacolo, probabilmente rimandante ad alcune figurazioni diffuse, durante il secolo XVII, dalle congregazioni agostiniane riformate che rappresentano il santo ultrasessantenne, emaciato, calvo, dai lineamenti rudi, con barba, in ginocchio e privo dei poetici emblemi iconografici<sup>319</sup>. Egli è raffigurato di profilo con le mani rivolte verso l'alto, indossando la tunica utilizzata per celebrare la Santa Messa; alle sue spalle è presente una anima che si sta innalzando verso il cielo. Il santo agostiniano infatti è sempre stato raffigurato come protettore delle anime purganti con implora la Trinità di intercedere per tutti coloro che vengono travolti dalle fiamme dell'Inferno: questa scelta iconografica dipende dalla testimonianza riportata nella *Historia* di Pietro da Monterubbiano, il quale vede Nicola celebrare la Messa in suffragio di Fra' Pellegrino da Osimo e delle altre anime che, come il santo, gli apparvero in sogno travolte dalle fiamme del Purgatorio<sup>320</sup>.

Nel pannello di destra è invece rappresentato san Pietro d'Alcantara. Anche qui la qualità delle ultime immagini rimaste non aiuta molto nell'analisi, ma da quel poco che si può notare il santo è raffigurato con lo sguardo verso l'alto, indossando

---

<sup>317</sup> Per questa informazione ringrazio l'attuale vicesindaco di Montelupone Alberto Muccichini e l'ex sindaco Nazareno Agostini.

<sup>318</sup> Cfr. Baldassarri 1925, pp. 11 - 12 e Papetti 1998, pp. 76 – 77.

<sup>319</sup> Cfr. *Bibliotheca sanctorum* 1961, pp. 966 – 967 Vol. 9.

<sup>320</sup> Cfr. Bruni 2017, p. 24.

probabilmente l'abito dei Carmelitani Scalzi<sup>321</sup>. Sopra di lui, tra le nubi, compare un raggio di luce che va a illuminare il suo volto mentre davanti compare quella che è forse una colomba. Il santo spagnolo infatti veniva spesso raffigurato con accanto la colomba, simbolo proveniente dalla iconografia spagnola secentesca e successivamente utilizzato, sempre nel XVIII secolo, da pittori italiani come Giovan Battista Tiepolo<sup>322</sup>. Pietro d'Alcantara viene sempre raffigurato come un uomo dall'aspetto emaciato, provato da quella serie di penitenze e sofferenze che egli stesso si infliggeva: ne parla la sua biografia santa Teresa di Gesù, la quale lo ebbe come direttore spirituale e sostenitore della sua riforma carmelitana. Lei, nella sua biografia, afferma che

Per quarant'anni ..., fra notte e giorno, non dormiva che un'ora e mezza. La sua più dura penitenza, sul principio, fu appunto questa di vincere il sonno e, a tale scopo, si teneva sempre in piedi o in ginocchio. Quel poco di riposo che si accordava, lo prendeva seduto, con la testa appoggiata a un piolo che aveva impiantato nel muro. Del resto anche se lo avesse voluto, non avrebbe potuto coricarsi lo stesso, perché, com'è noto, la sua cella non sorpassava in lunghezza quattro piedi e mezzo. Durante questo tempo, non si coprì mai la testa col cappuccio, per quanto ardente fosse stato il sole e abbondante la pioggia ... Portava un abito di rozzo bigello, senza alcun'altra cosa sopra la carne. Quest'abito poi era oltremodo stretto, e recava sulle spalle un piccolo mantello della medesima stoffa ... Era solito mangiare ogni tre giorni, e siccome io me ne meravigliavo, mi disse che una volta presa l'abitudine, diviene una cosa possibile ... La sua povertà era estrema<sup>323</sup>

### **3.Lo sportello delle clarisse**

Merita di essere ricordato anche lo sportello in legno policromo da cui le Clarisse ricevevano la comunione, collocato a destra dell'altare tra la pala di Onofrio Gabrieli e la seconda porta, risalente alla fine del XVIII secolo (FIGG. 48 – 49). Il fatto che fosse uno sportello utilizzato per ricevere la comunione è intuibile per via della grata

---

<sup>321</sup> L'Ordine è una delle riforme nate in seno all'Ordine Minoritico, e poi, dopo la scissione dell'Ordine nel 1517, passata sotto la dipendenza dei Frati Minori Osservanti (cfr. *Bibliotheca sanctorum* 1961, p. 652 Vol. 10).

<sup>322</sup> Ivi, pp. 661 – 662 Vol. 10.

<sup>323</sup> La citazione viene riportata da Ivi, pp. 655 – 656 Vol. 10.

che lo precede: questa presenta due spazi più ampi del dovuto in cui poter porgere in avanti le mani se posizionati in ginocchio. Nella parte anteriore, intorno alla scritta principale *O Salutaris Hostia*, sono raffigurati disegni a grottesca indicanti motivi floreali e realizzati a tempera, abbastanza simili a quelli presenti nelle due porte ai lati dell'altare, che ricoprono completamente la parte posteriore, rivolta al coro.<sup>324</sup>

La realizzazione di questo elemento ligneo si inserisce in una precisa tradizione decorativa che vedeva la decorazione a tempera, di indubbia derivazione veneta, avere un'ampia applicazione nelle Marche, riguardando i mobili raffinati come quelli rustici. Più in generale la cromia serviva per decorare mobili realizzati con legni poco pregiati e ebbe una notevole diffusione tanto nelle Marche quanto in Umbria. Due particolari esempi sono raffigurati nelle FIG. 50 – 51. Dal punto di vista meramente stilistico, il senso del colore così vivo nelle porte dipinte riappare nelle festose cassapanche dipinte, la cui fantasia decorativa ritrova il gusto scenografico che le Marche ricevono dall'Emilia, e che venivano a supplire ad altre e più fastose decorazioni ambientali<sup>325</sup>. La preparazione di questa tecnica era la stessa di qualunque mobile smaltato, in quanto consisteva nell'applicare sulla sagoma grezza intagliata, per lo più ricavata da legni dolci come il pioppo o l'abete, più strati di colla unita a gesso o scagliola, i quali andavano a formare la cosiddetta "mestica". La grande importanza di questo procedimento stava nella cura con cui veniva eseguito, che richiedeva di volta in volta di rendere la parte trattata perfettamente liscia. Sulla "mestica" era applicata poi la tempera, come colore di base e come motivi dipinti, che la vernice trasparente o lacca serviva a rivestire di una patina di lucentezza.

All'origine di tutto ciò vi è il gusto della "chinoiserie" risalente al primo settecento, giunta in Europa dall'inizio del Settecento grazie ai rapporti commerciali di Inghilterra e Olanda con l'Oriente ed ispirata soprattutto alla porcellana cinese anche attraverso la mediazione della produzione francese di imitazione. Nel primo Settecento era infatti avvenuta, grazie ai paesi strettamente legati alle Indie per gli scambi commerciali, la moda delle suppellettili laccate importate dall'Oriente. Mentre la lacca cinese derivava dalla resina di una pianta, distesa in numerosissime velature, quella europea si applicava con un procedimento molto più rapido, simile

---

<sup>324</sup> Cfr. Papetti 1998, pp. 76 – 77 e Piccinini 1996 – '97, p. 63.

<sup>325</sup> Cfr. Trionfi Honorati 1993, p. 115.

alla pittura a vernice su tavola che permetteva inoltre effetti pittorici assolutamente più liberi. Il mobile, eseguito in legno dolce, veniva stuccato con gesso sciolto nella colla poi levigato con pietra pomice. In seguito veniva ricoperto da leggere strisce di garza, per coprire le fessure e saldare i movimenti del legno, quindi veniva ulteriormente coperto da strati di gesso. Su questa preparazione si stendeva la tinta di fondo e poi venivano realizzati i motivi a cineserie, consistenti in fiori policromi. La fase finale consisteva nella verniciatura con gomma lacca, detta sandracca, in numerosi strati sovrapposti, che andava a conferire lucentezza e resistenza nel tempo. Come iniziale tipologia essa risultò diffusa in tutto lo Stato Pontificio, e fu particolarmente in uso nelle dimore di campagna e nei palazzi marchigiani, umbri e emiliani<sup>326</sup>.

Nel mobile marchigiano dipinto, come nella porta dipinta, si nota una scarsa preparazione di fondo e l'uso di una sola mano di vernice, che crea quel contrasto così tipico tra una certa sommarietà di esecuzione e spesso una grande raffinatezza sia nella ricerca della struttura che degli ornamenti<sup>327</sup>. I motivi decorativi riscontrati in questo sportello sono presenti anche in ante e cassette mobili della seconda metà del XVIII secolo<sup>328</sup>. Un elemento simile allo sportello della chiesa è una porta dipinta risalente alla fine del XVIII secolo, impreziosita da motivi a ghirlanda con pungitopo e nastro avvolgente<sup>329</sup> (FIG. 55).

---

<sup>326</sup> Cfr. Santanicchia 2012, pp. 155 – 156.

<sup>327</sup> Ivi, p. 97.

<sup>328</sup> Cfr. Piccinini 1996 – '97, p. 63.

<sup>329</sup> Cfr. Fucella 2005, p. 314.

## CONCLUSIONI

Alla luce di quanto indicato all'interno del testo, risulta essere quanto mai importante una maggiore analisi del bene culturale in questione, in relazione al territorio circostante e cercando di valorizzarlo per fini pubblici rivolti alla comunità di Montelupone.

La difficoltà maggiore è stata riscontrata soprattutto nell'analisi delle opere pittoriche, per una serie di motivi diversi. Lo studio della pala d'altare realizzata da Onofrio Gabrieli, risulta alla luce dei fatti molto interessante proprio perché aggiunge un nuovo tassello per la sua vita e attività artistica. Il pittore in questione, infatti, rientra in quella categoria di artisti provenienti da realtà "eccentriche", nello specifico dalla Sicilia, che per lungo tempo non sono stati oggetto di studio da parte degli storici dell'arte, complice anche una pessima conservazione di molte opere appartenenti al suo primo periodo per via del supporto utilizzato. L'aspetto più interessante è che finora nessuno aveva rilevato la presenza del pittore siciliano nelle Marche. Altre considerazioni interessanti sono emerse dallo studio della copia dell'*Annunciazione* di Barocci, anch'essa a lungo trascurata. La difficoltà maggiore, in questo caso, riguarda l'attribuzione dell'opera, della quale si può solo definire la datazione al XVIII secolo.

Tra i piccoli dipinti presenti all'interno del complesso, va menzionato nuovamente quello raffigurante *San Giuseppe e il Bambino*: interessante è il parallelismo con un disegno, molto simile, raffigurante lo stesso motivo iconografico e attribuito a un allievo di Carlo Cignani.

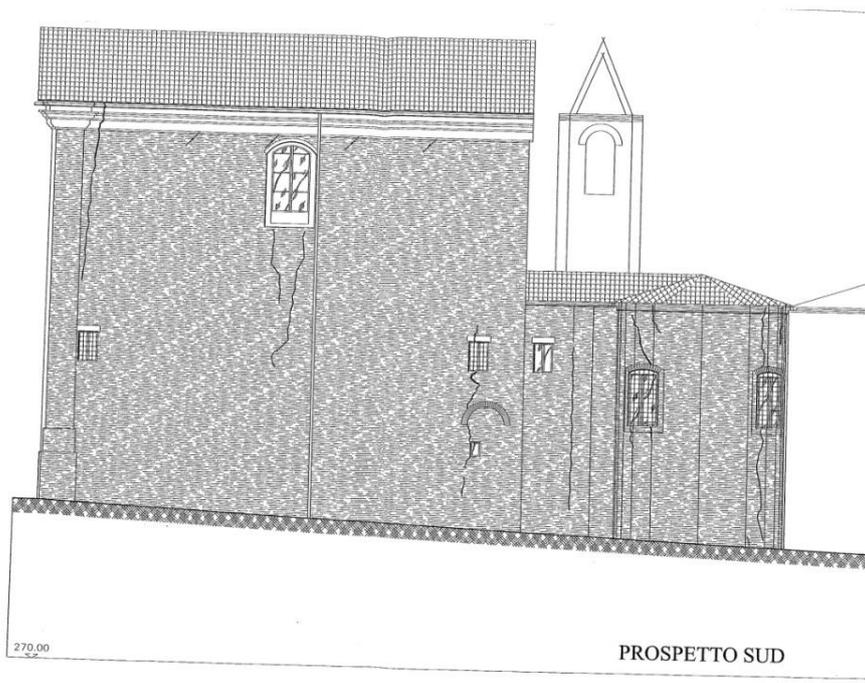
Sono differenti i motivi che rendono interessante una chiesa come questa, ma sicuramente una vera peculiarità è costituita dal complesso di porte lignee intarsiate di Cristoforo Casari ed eseguite nell'ultimo quarto del XVIII secolo. Anche qui, si sa effettivamente poco sull'autore che porta il nome di Cristoforo Casari e quel poco

che si sa è solamente grazie agli scritti di Amico Ricci del 1834. Queste porte sono a lungo descritte nella guida del 1998 curata da Papetti ma ciò che finora è sempre mancata è stata una maggiormente dettagliata analisi delle porte in relazione al contesto storico – artistico della decorazione lignea umbro – marchigiana tra fine Settecento e inizio Ottocento, un argomento del resto poco studiato, se escludono gli studi fondamentali di Maddalena Trionfi Honorati. A seguito di attente ricerche, si è qui riusciti ad attribuire lo stemma vescovile presente nelle porte accanto all'ingresso del complesso, identificato con quello del vescovo di Loreto Francesco Cantucci (1587) al vescovo Felice Paoli, vissuto tra fine Settecento e inizio Ottocento, dato che collima con lo stile delle porte e la cronologia dell'attività del loro autore Casari.

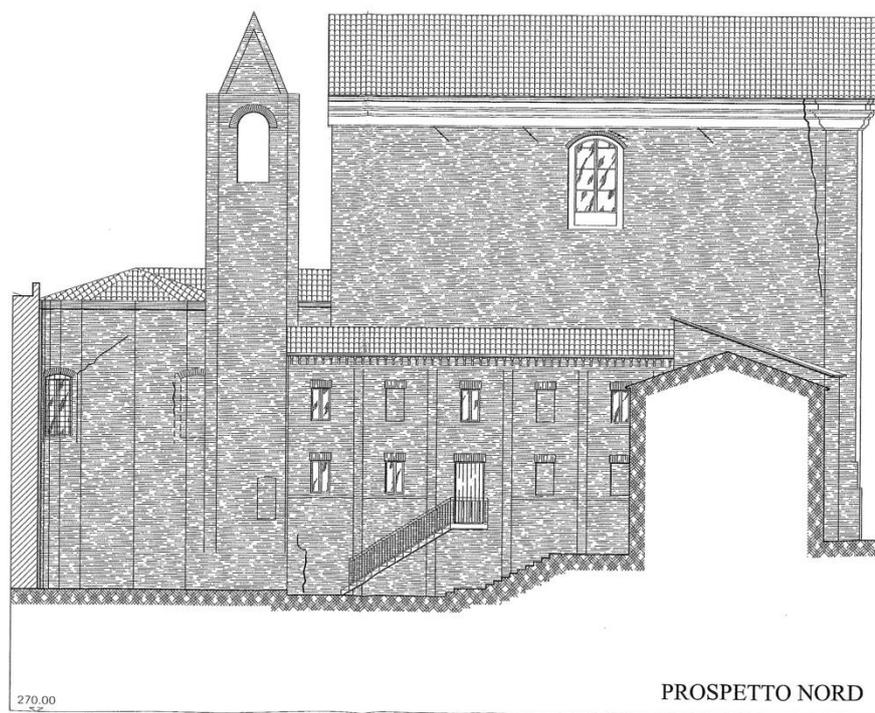
Per tutto il resto, il risultato finale è costituito in una maggiormente dettagliata descrizione degli aspetti scultorei e architettonici presenti all'interno, sempre con l'obiettivo di dare inizio – si spera – a più attento studio dell'oggetto in questione come anche degli elementi artistici che caratterizzano Montelupone, ricco effettivamente di notevoli elementi di pregio, ancora poco valorizzati e poco conosciuti. Si spera in una futura maggiore consapevolezza dei cittadini e della comunità tutta nei confronti di tale patrimonio che vi sia, sempre più nel futuro, una maggiore attenzione e preservazione dei beni in questione.

Si spera che, una volta finita questa triste parentesi, questa analisi consista in un effettivo e più concreto cambio di direzione.





*Fig. 3, prospetto sud della chiesa, dalla scheda del comune di Montelupone*



*Fig. 4, prospetto nord della chiesa di Montelupone, dalla scheda del comune di Montelupone*

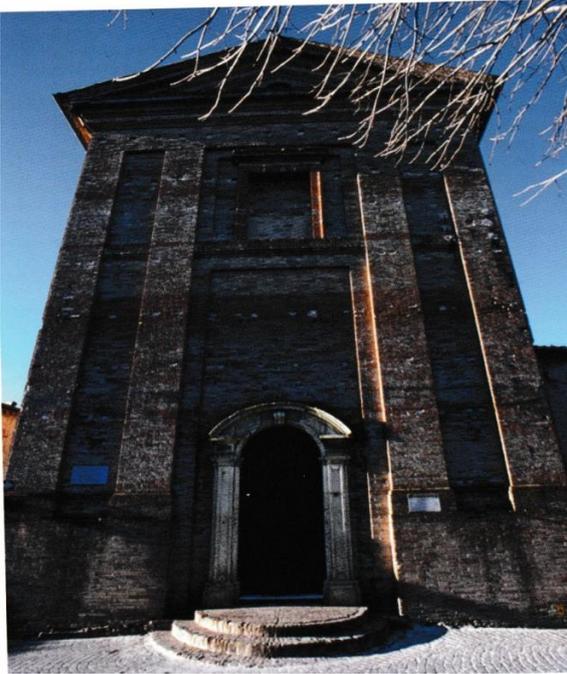


Fig. 5, Facciata della Chiesa di S. Chiara, da L'organo della chiesa di Santa Chiara a Montelupone, p. 8



Fig. 6, Coro visto dall'esterno, da Montironi 2009, p. 242

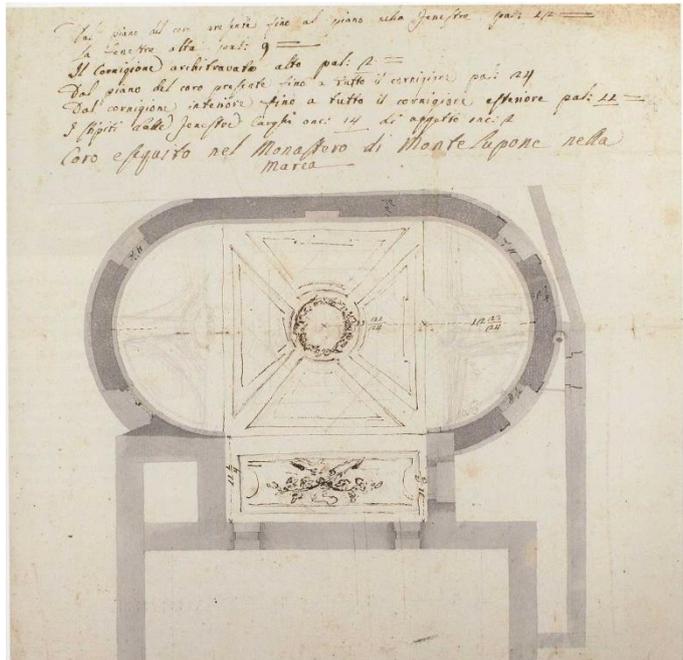


Fig. 7, Pianta del coro della chiesa, da Montironi 2009, p. 243



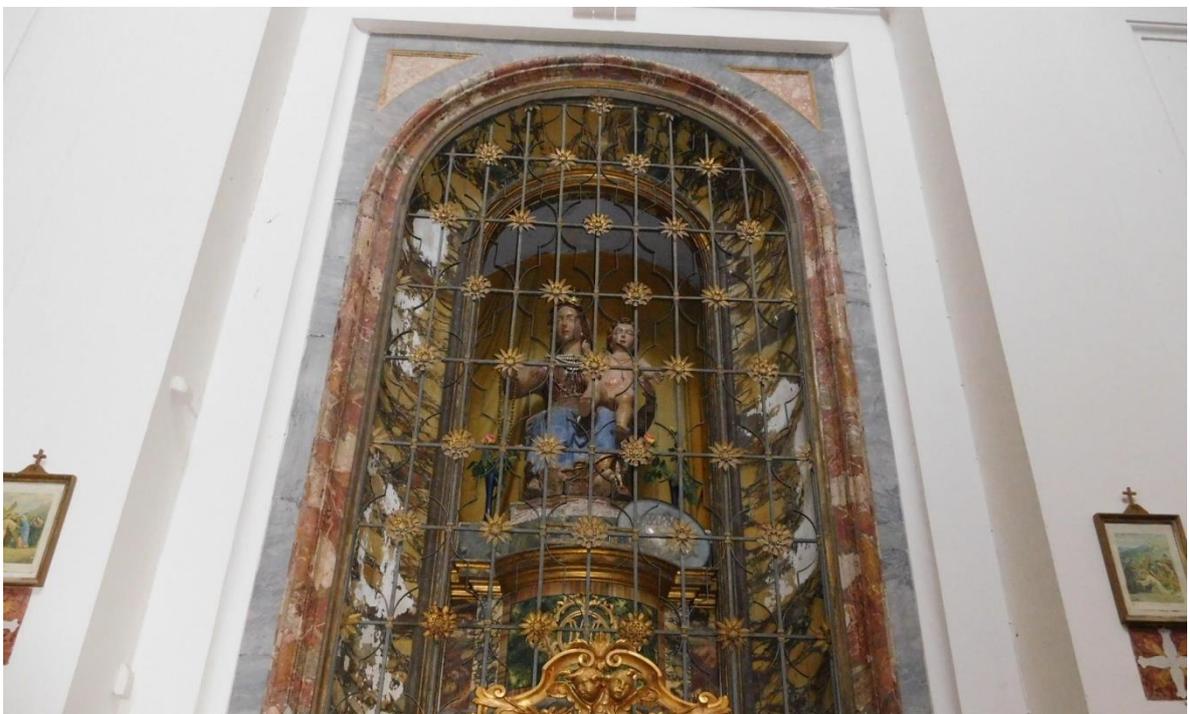
*Fig. 8, Coro ligneo e busto di santa Chiara, riproduzione dell'autore*



*Fig. 9, decorazioni scultoree di Gioacchino Varlè della chiesa, da Montironi 2009, p. 245*



*Fig. 10, onorificenza in onore di suor Maria Eleonora Mazza e resto di antico affresco quattrocentesco, riproduzione dell'autore*



*Fig. 11, Madonna con il Bambino della chiesa di Montelupone, riproduzione dell'autore*



*Fig. 12, Vergine adorante il Bambino, p. 151 da Bittarelli Angelo Antonio, Macerata e il suo territorio: la scultura e le arti minori, Macerata, Cassa di risparmio della provincia di Macerata, 1986*

*Fig. 13, copia dell'Annunciazione di Federico Barocci, riproduzione dell'autore*

*Fig. 14, Federico Barocci, Annunciazione, Città del Vaticano, Musei Vaticani, da Loreto cantiere artistico nell'età della controriforma, p. 356*





Fig. 15, Federico Barocci, *Annunciazione*, Assisi, Basilica di Santa Maria degli Angeli, da Loreto cantiere artistico internazionale nell'età della controriforma, p. 357



Fig. 16, *Annunciazione* (acquaforte e bulino), Bologna, Pinacoteca nazionale, inv. B 10 (401), da Emiliani (a cura di) 1975, figg. 151



Fig. 17, studi di panneggio per l'Annunciazione, Firenze, Uffizi, inv. 11616 F., da Emiliani (a cura di) 1975, figg. 151



Fig. 18, schizzo per l'Annunciazione della Pinacoteca vaticana, Firenze, Uffizi, inv. 11479 F. (v.), da Emiliani (a cura di) 1975, figg. 140 - 143

*Fig. 19, Studi per l'Annunciazione, Firenze, Uffizi, inv. 11293 F (r.), da Emiliani (a cura di) 1975, figg. 140 - 143*

*Fig. 20, Scuola di Federico Barocci, Annunciazione, Pesaro, Musei civici, da Ambrosini Massari e Cellini 2005, pp. 30 - 31*

*Fig. 21, pala d'altare raffigurante la Vergine, santa Chiara, san Giovanni Evangelista e san Nicola di Bari, riproduzione dell'autore*

Three anatomical sketches of the human figure, likely studies for the Annunciation scene. The sketches show a standing nude female figure, a kneeling nude female figure, and a close-up of a female face with closed eyes.

A painting depicting the Annunciation scene. The Virgin Mary is seated on the right, looking towards the left. The Angel Gabriel is kneeling on the left, holding a scroll. A dove is visible in the upper part of the scene, symbolizing the Holy Spirit.

A large altarpiece painting depicting the Virgin Mary, Santa Chiara, San Giovanni Evangelista, and San Nicola di Bari. The Virgin Mary is seated in the center, holding the Christ Child. Santa Chiara is kneeling on the left, and San Nicola di Bari is standing on the right. The painting is set within an ornate frame and is flanked by two large candles.

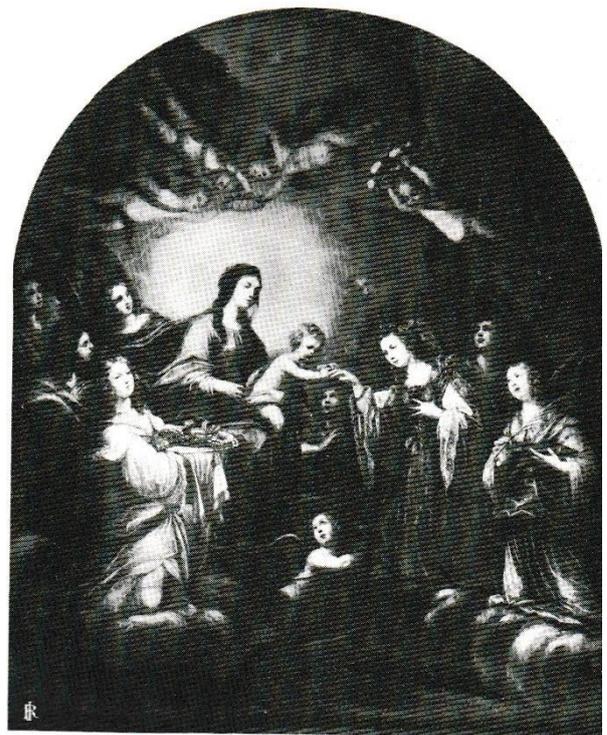
115

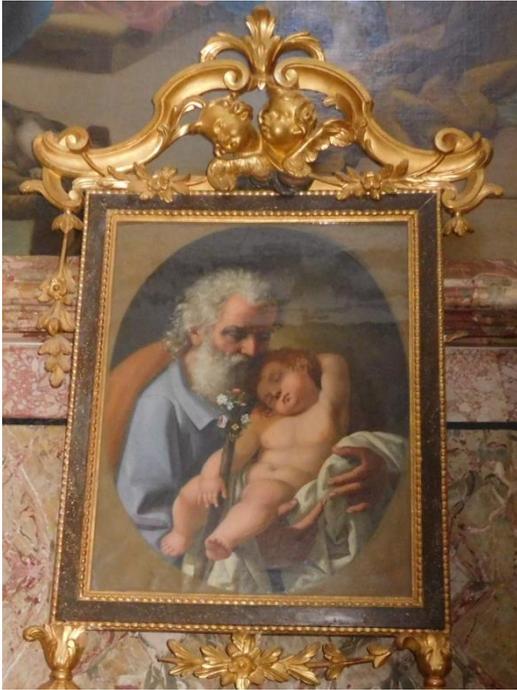


*Fig. 22, Onofrio Gabrieli (qui attr.), Madonna con Bambino tra san Domenico e santa Caterina da Siena, Legnaro, chiesa parrocchiale, da articolo di Melardi p. 101*

*Fig. 23, Onofrio Gabrieli, Madonna della Lettera, Siracusa, Chiesa di S Maria, da Un'antologia di frammenti p. 75*

*Fig. 24, Onofrio Gabrieli, Sposalizio mistico di Santa Caterina, Già Messina, Chiesa di San Paolo, da Un'antologia di frammenti p. 76*





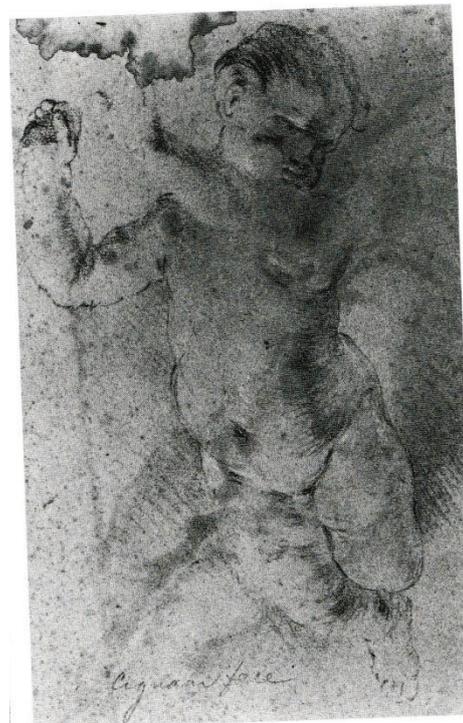
*Fig. 25, san Giuseppe e il Bambino, riproduzione dell'autore*



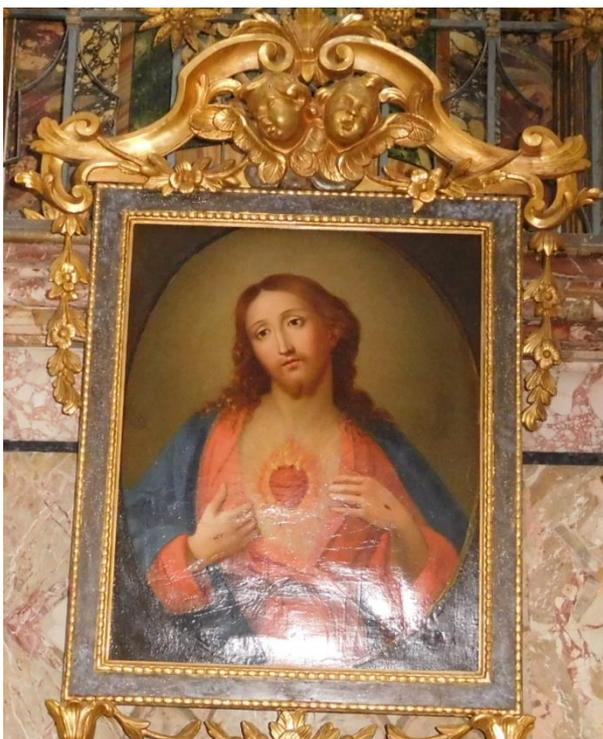
*Fig. 26, san Giuseppe e il Bambino, p. 217 da Carlo Cignani affreschi dipinti disegni*



*Fig. 27, Studi di putti recto, p. 249 da Carlo Cignani affreschi dipinti disegni*



*Fig. 28, Studi di putti verso, p. 249 da Carlo Cignani affreschi dipinti disegni*



*Fig. 29, dipinto raffigurante il sacro cuore di Gesù, riproduzione dell'autore*



*Fig. 30, Vergine adorante presente all'interno della chiesa, riproduzione dell'autore*



*Fig. 31, Giovan Battista Salvi detto il Sassoferrato, Vergine adorante, Bordeaux, Museo delle Belle arti, inv. E. 950, n. 7189*



*Fig. 32, prima porta della chiesa, riproduzione dell'autore*



*Fig. 33, pannello superiore della prima porta della chiesa, riproduzione dell'autore*



*Fig. 34, pannello centrale della prima porta della chiesa, riproduzione dell'autore*



*Fig. 35, seconda porta della chiesa,  
riproduzione dell'autore*

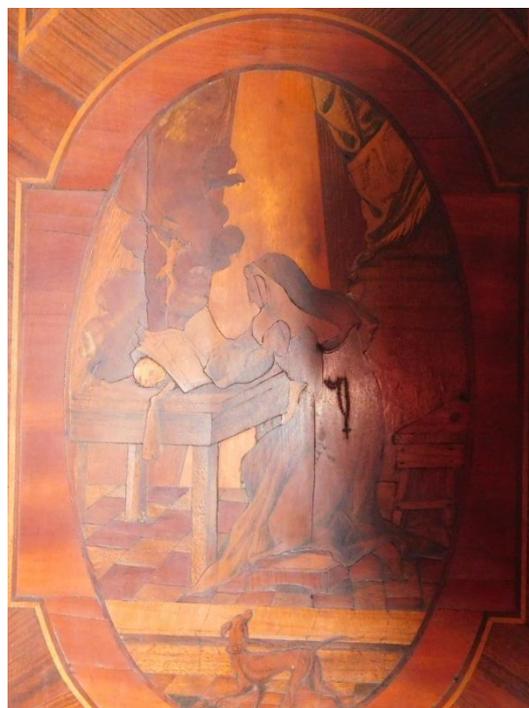
*Fig. 36, pannello raffigurante lo  
stemma francescano della seconda  
porta della chiesa, riproduzione  
dell'autore*



*Fig. 37, pannello raffigurante san  
Francesco e Leone della seconda  
porta della chiesa, riproduzione  
dell'autore*



*Fig. 38, pannello raffigurante santa  
Chiara che scaccia i Saraceni della  
seconda porta della chiesa,  
riproduzione dell'autore*



*Fig. 39, terza porta della chiesa, riproduzione dell'autore*



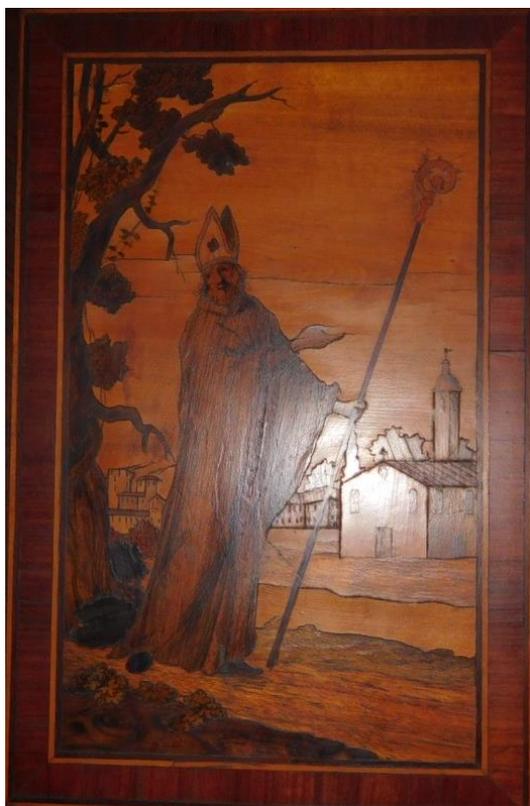
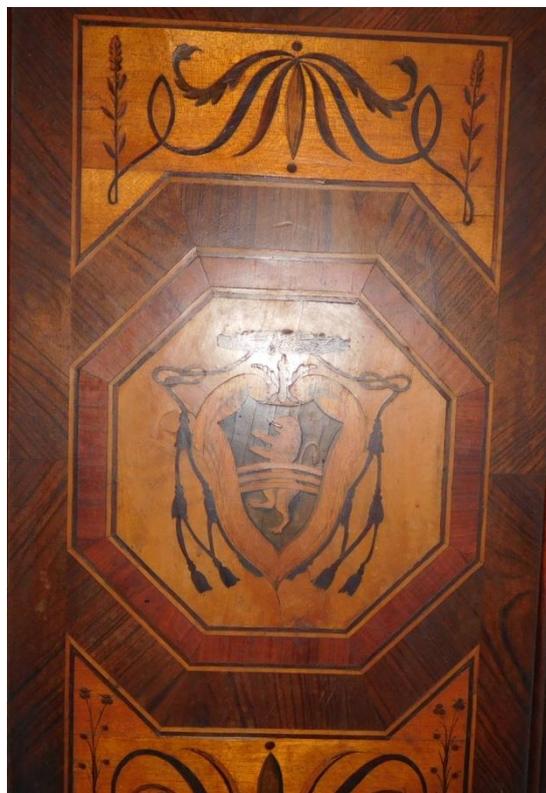
*Fig. 40, pannello raffigurante santa Margherita da Cortona della terza porta della chiesa, riproduzione dell'autore*

*Fig. 41, pannello raffigurante san Antonio Antonio da Padova e Gesù bambino della terza porta della chiesa, riproduzione dell'autore*

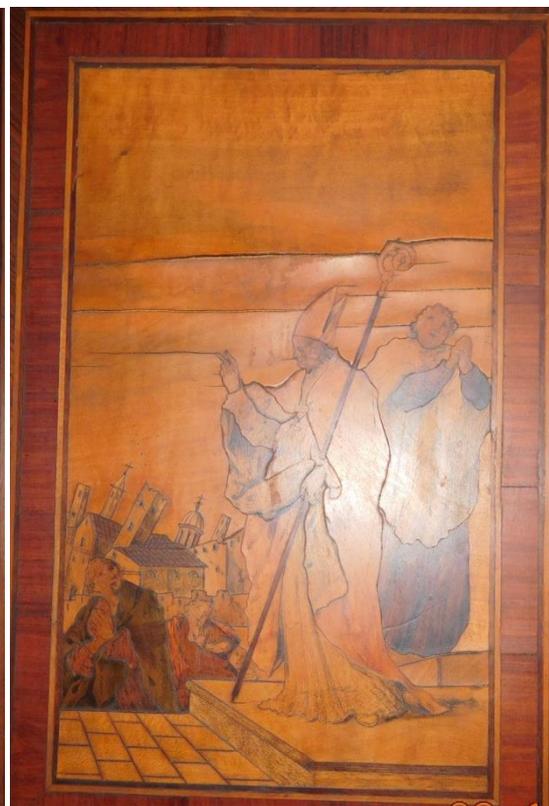
*Fig. 42, quarta porta della chiesa,  
riproduzione dell'autore*



*Fig. 43, stemma del vescovo Felice  
Paoli della quarta porta della chiesa,  
riproduzione dell'autore*



*Fig. 44, pannello raffigurante san  
Firmano della quarta porta della  
chiesa, riproduzione dell'autore*



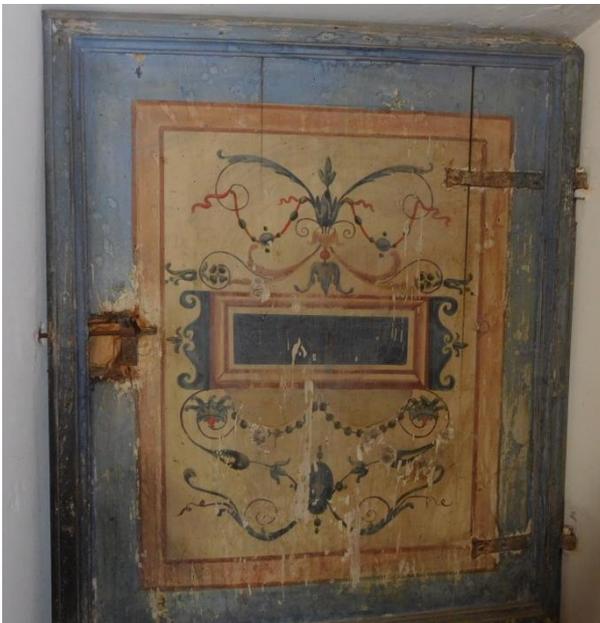
*Fig. 45, pannello raffigurante san  
Emidio della quarta porta della  
chiesa, riproduzione dell'autore*



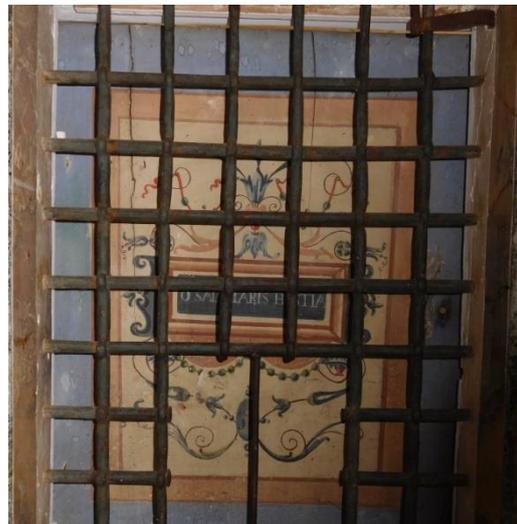
*Fig. 46, luogo in cui era presente la quinta porta della chiesa, riproduzione dell'autore*



*Fig. 47, quinta porta della chiesa, da Papetti 1998, p. 76*



*Fig. 48, sportello delle clarisse (fronte), riproduzione dell'autore*



*Fig. 49, sportello delle clarisse (retro), riproduzione dell'autore*



*Fig. 50, armadio dipinto a tempera a motivi pompeiani con cimasa intagliata. Fano, collezione privata, da Trionfi Honorati 1971, p. 123*



*Fig. 51, armadio in parte ricostruito, che conserva intatte le due ante decorate e dipinte a paesaggi. Monte Oro, collezione Ferretti di Castelferretto, da Trionfi Honorati 1971. n. 135*



*Fig. 52, credenza della prima metà del XVIII secolo da Gubbio, da Fuccella 2005, p. 200*



*Fig. 53, cassettone a ribalta con struttura portante in legno di pioppo risalente alla prima metà del XVIII secolo da Perugia, da Fuccella 2005, p. 248*



*Fig. 54, porta in legno di olmo del XVII secolo da Perugia, da Fuccella 2005, p. 307*



*Fig. 55, porta dipinta a tempera in toni crema – avorio e azzurro con stipiti a “ghiera” dipinti a finto marmo della fine del XVIII secolo da Perugia, da Fuccella 2005, p. 315*

## **DOCUMENTI**

Di seguito vengono riportati estratti dei documenti dell'Archivio delle Clarisse di Montelupone, ripresi dalla tesi di laurea di R. Piccinini, a.a. 1996 – '97.

# Archivio del Monastero delle Clarisse di Montelupone

## Documento n. 1

### “Inventario della Prepositura del 1726”

Al nome di Dio Amen.

In Montelupone

Inventario di tutti li benimobili e stabili, frutti, rendite, ragioni, azioni e pesi di qualsivoglia sorte della Chiesa Curata di S. Giovanni Apostolo ed Evangelista detta anticamente S. Giovanni di Castello col titolo di Prepositura fatto da me Fel. Filippo Pochini Preposto per ord. Di Mons. Illmo Vescovo Gherardi , questo dì 15 Settembre 1726.

Questa Chiesa di S. Giovanni con la sua sagristia annessa è posta dentro la terra di Monte Lupone appresso il Casaro, da una parte contigua col Ven. Monastero delle R. R. Monache di S. Chiara di questa terra, e dagli altri lati ha le strade pubbliche.

Fu annesso questo Monastero di Monache alla d.a Chiesa dal fu Mons. Benzoni in occasione della Sac. Visita sotto il dì 10 Novembre 1592 per il comodo alle Monache d'udir la Messa li giorni di festa, che non avevano nella Chiesola della Madonna della Misericordia, la quale era da quelle Religiose officiata, havendo li ancora permesso l'uso del Choro dietro l'Altar Maggiore per recitar l'Offizio divino, e delle Campane e torre della Chiesa.

Non vi è memoria se di qual tempo fulse edificata, e di qual tempo fusse fatta cura d'Anime. Solamente si vede sotto la figura dipinta nel muro, della Beatiss.a Vergine col figliolo in seno in cornu epistola dell'Altar Maggiore esser stata fatta quella Pittura nell'Anno 1400 alli 17 del mese di Ottobre conforme vi sta notato.

Da tampoco vi a notizia della sua Consacrazione in scrittura, ma però vi sono rimaste nelle Muraglie in alcuni luoghi le Croci in forma antica le quali danno qualche probabilità esser queste le Croci della Consacrazione.

Fu fatta poi Prepositura nel tempo d'Alessandro Sesto Pontefice dal Cardinal Francesco Piccolomini Amministratore perpetuo del Vescovado di Fermo, essendo che di quel tempo era Monte Lupone sotto quella Diocesi come da suo diploma originale in Carta pergamena col sigillo spedito in Orvieto li 8 Ottobre 1502, che si conserva nell'Archivio della Chiesa.

Si fa mentione in questo diploma della Chiesa di S. Giovanni che sit inter antiquas ores Ecclesias Montis – Luponum.

Vi sono in essa Chiesa tre Altari, cioè l'Altare Maggiore, ove è il Quadro in tela dipinto con le figure della Bma Vergine, di S. Giovanni Apostolo, e di S. Nicolò di Bari con l'ornam.to di Cappella di stucco dorato di balso rilievo.

Vi si conserva il s.mo Sagramen.to dentro un tabernacolo dorato con la sua Pisside col piede dorato, che ha la sua coppa e coperchio d'argento parimente dorato e \_\_\_peo di seta con Ricamo e trinette d'oro. Ha quest'Altare sei candelieri d'ottone, quattro fatti all'antica colli piedi rotondi, e due piccoli all'usanza moderna con la Croce, e Crocefisso parimente d'ottone et in oltre sei altri candelieri con la Croce compagna di legno inargentato da me consti colle limosine delle Messe da me celebrate per le Monache, lampada d'ottone, li Parati, tovaglie, ed altra biancaria si conservano dentro al Monastero.

Non vi è alcun legato a quanto si può sapere, ma per ordine di Mons.re Illmo Vescovo Gherardi è obbligato celebrarvi la Messa il Proposto tutte le feste di precetto e tutte le domeniche dell'Anno per il popolo, e per la Cura, a benefattori come ancora il Preposto è obbligato ogn'Anno nella festa di S. Giovanni Apostolo ed Evangelista titolare della Chiesa celebrar un officio li 10, overo dodeci Messe e più ancora se ne può avere la Cura, a benefattori e nel giorno della festa di d. Santo li 27 Xbre.

Di qua e di là dal Altare vi sono due ornam.ti di stucco messi parim.te à oro, cioè dalla parte del Vangelo vi si conserva la Sta Croce, e dall'altra parte opposta del corno dell'epistola vi è una figura divota della Sma Vergine che tiene il figlio in seno con le figure di S. Nicolò di Bari, e di S. Antonio.

Il secondo Altare ch'è della Sma Trinità, sta dalla parte del corno del Vangelo di d. Altare Maggiore, et appartiene alla Ven. Compagnia della Sma Trinità ed quadro in tela e Cappella di stucco messa à oro; vi fa celebrar d. Compagnia una Messa la settimana per uso antico, non trovandosi l'obbligo di questa Messa, et un officio l'anno nella festa della Sma Trinità di cinque o sei Messe per divotione non apprendone legato over obbligo alcuno con alcuni altri legati, che sono descritti nella tabella esistente nella Sagristia.

Il terzo Altare è delli Smi Innocenti S. Croce e S. Giacomo, ch'è del Benefizio di d. titolo del quale è Rettore al pnte il Sig.re Gaspare Basvecchi, quale ha l'obbligo d'una Messa perpetua la settimana e d'un officio di cinque Messe l'anno nella festa di S. Giacomo alli 25 di Luglio.

Vi è ancora in questo Altare un legato di un legato di S cinquanta fatto dal g. d. Antonio Basvecchi per Rogito di Cesario saturno li 29 Aprile 1640 di una Messa la settimana, che poi per ord. Di Mons. Gherardi Vescovo fu ridotto à ventidue Messe l'Anno li 25 7bre 1715 in occasione ella Sac. Visita à causa che d. Scudi 50 furno rinvestiti sopra una Vigna e non rendevano altro frutto che paoli 22 l'anno. La Vigna era del sig. Nicola Pochini et al pnte questi S 50 stanno oziosi senza rivestim.to dal dì 14 Maggio 1725, che furno depositati in questo Sac. Monte di Pietà, come per \_\_\_\_la del sig. Capit.o Ludovico Emiliani Montista, che conservo presso di me.

Questi due Altari hanno un paro di candelieri d'ottone ciascuno con li Crocefissi parimente d'ottone cin le loro tovaglie, e Parati, che vengono custoditi dentro il Monastero delle Monache tra l'altra Biancaria e Parati dell'Altar Maggiore.

La sud. Chiesa ha una Croce d'Argento col suo Piede alta circa tre palmi con il Crocefisso parimente d'Argento, la quale è di peso, come qui sotto, cioè la Croce tutto il nodo dell'impugnatura è d'Argento fino di Carlino bollato in più parti, di peso libbre due, e mezza, ma la pianta del Piede con la figura del Crocefisso ma\_a\_ccio è d'Argento balso detta Croce Vecchia, di peso una libra, di modo che pesa tutto l'Argento fino a balso libre tre, e mezo netto di legno, \_\_\_\_\_ Reliquiarietti delle Reliquie, e vi furno da me spesi tra l'Argento e manifattura pagati al Sig.re Guglielmo Achen Orefice da Recanati scudi quaranta quattro il di 9 Aprile 1724.

Nell'occhio di mezzo di d. Croce sette pezzetti della S. Croce di Gesù Xsto incastrati in una Crocetta d'Argento ivi racchiusa, cioè 4 pezzi da una f\_\_da, et altri tre pezzi dall'altra forma di Reliquiarietti di lastra d'ottone sigillati col sigillo di d. Mons. Vescovo Gherardi con cristalli d'ambe le parti con d. varie Reliquie di Santi descritti minutam.te nella Carta d'Autentica di Mons. Vesc. Gherardi sud. Fatta il sud. Anno 1724 che si conserva nell'Archivio della Chiesa.

Indi un calice d'Argento di peso venti once, a cinque ottave da me pagato con la manifattura et doratura scudi trentadue e baj 50 comprensavi la Patena al S. Sebastiano Perugini Orefice di Mac.ta li 4 9bre 1711.

Indi due altri Calici con piedi di Rami dorati e due Patene di Rame parimente dorate.

Nota che il Calice d'Arg.to si tiene in conserva dentro il Mon. Di Monache, essendosi scritto il mio nome sotto il Piede per segno che il Calice non è del Monastero.

Indi un incensiere grande d'ottone con la navicella di g\_\_o.  
Due Pianete, con due tonicelle di Broccato Rosso in quartate col Bianco gurnite con trine, e francie d'oro buono per le Messe solenni fatte da me.  
Una Pianeta paonazza di sabino fiorata fatta con guarnizione d'Arg.to falzo con due borze.  
Una Pianeta di seta verde antica.  
Un Pluviale d'ormesino bianco con fascia e capuccio di nobiltà Rossa.  
Una Pianeta di color oscuro di lametta d'Arg.to balso.  
Una Pianeta di Bavellino rigato di più colori fatta di nuovo con trine di seta zalla.  
Una Pianeta nova fiorata bianca e Rossa con le med. Trine di seta zalla.  
Una Pianeta in quartata rigata di stame bianca e Rossa di robba vecchia.  
Una Pianeta negra vecchia per le Messe quotidiane.  
Un Camisce di seta antico con pizzi.  
Un Camisce novo con merletti girati ottodati larghi fatto da me.  
Un altro Camisce di seta, che adopro ogni giorno.  
Le Campane che sono due grosse, et una piccola vengono usufruttuate dalle Monache per esser la torre incorporata alla Clausura.  
Indi vi è il Battisterio da me rinovato con tutte le commodità e cose relative per Battezare.  
Li parati, e biancaria dell'Altare si conservano dalle Monache dentro il Monastero.  
Una Pianeta con due tonicelle, e Pluviale negri di lametta falza per le funzioni de' morti<sup>330</sup>.

---

<sup>330</sup> L'inventario si conclude con la descrizione della Chiesa di San Nicolò (ora non più esistente), dei possedimenti della Prepositura e di alcuni lasciti.

Archivio del Monastero delle Clarisse di Montelupone

Documento n. 2

“Ricevuta di pagamento dello scultore Gioacchino Varlè”

Adi 16 Agosto 1792

Io sottoscritto ho ricevuto dal Molto  
Rrv Padre Guardiano di San Frances  
co scudi 16 moneta et questi  
sono aconto delli scudi quaranta  
et li medesimi li ricevo per parte  
della Revda Madre Abbadessa  
in Fede dico                    S 16  
Gioacchino Varlè

Archivio del Monastero delle Clarisse di Montelupone

Documento n. 4

“Ricevuta di pagamento per le Croci della Consacrazione”

Adì 28 Marzo 1801 Recanati

Confesso io sottoscritto aver ricevuto dal Ven.  
Monastero di S. Chiara di Montelupone scudi  
Sedici mta di Rame , e questi per saldo del  
Lavoro delle Croci di marmo per la Consacra-  
zione della Chiesa in fede dic            S     16

Io Giuseppe Benesi    mno pp

## BIBLIOGRAFIA

*Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Istituto Giovanni XXIII della Pontificia università lateranense, 1961-1969, con particolare riferimento ai *Vol. II (Ans – Bern)*; *Vol. III (Bernardo – Ciro)*; *Vol IV (Ciro – Erifrido)*; *Vol. V (Erizzo – Gardino)*; *Vol VI (Galena – Giustiniani)*; *Vol. VIII (Liadan – Marzio)*; *Vol.IX (Masab – Ozanam)*; *Vol. X (Pabai – Rafols)*.

*Il Seicento. Riedizione accresciuta e aggiornata*, in C. Bertelli et al., *La pittura in Italia*, Milano, Electa, 1989.

*Il Settecento. Riedizione accresciuta e aggiornata*, in C. Bertelli et al., *La pittura in Italia*, Milano, Electa, 1990.

AA. VV., *Montelupone: cronache di un borgo ideale*, Montelupone, Comune di Montelupone, 2009.

AA. VV., *Oltre il terremoto: primo repertorio di monumenti danneggiati dal sisma: Marche 1997*, Roma, Gangemi, 1997.

AA. VV., *Sante e beate ombre tra il XIII e il XIV secolo : Chiara d'Assisi, Agnese d'Assisi, Margherita da Cortona, Angela da Foligno, Chiara da Montefalco, Margherita da Città di Castello: Mostra iconografica*, Foligno, Edizioni dell'Arquata, 1986.

A. M. Ambrosini Massari, M. Cellini (a cura di), *Nel segno di Barocci: allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, Milano, F. Motta, 2005.

I. Antognozzi, *Reliquari e altri oggetti sacri marchigiani fra oreficeria e scultura lignea in L'arte del legno tra Umbria e Marche: dal manierismo al rococò*, atti del convegno (Foligno, 2 – 3 giugno 2000), a cura di C. Galassi, Ponte San Giovanni, Perugia, Quattroemme 2001, pp. 153 – 158.

L. Arcangeli, *Federico Barocci in Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, catalogo della mostra (Ascoli Piceno 1992), a cura di P. Dal Poggetto, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 1992, pp. 363 – 365.

- A. M. Baldassarri, *La Chiesa e il Monastero di S. Chiara di Assisi*, in *Monumenti francescani in Montelupone*, Fermo, Stab. Tip. F.lli Boni, 1925, pp. 7 – 20.
- F. Baldelli, *Motivi decorativi nell'arte lignaria tra Manierismo e Rococò: alcuni esempi in Umbria* in *L'arte del legno tra Umbria e Marche: dal manierismo al rococò*, atti del convegno (Foligno, 2 – 3 giugno 2000), a cura di C. Galassi, Ponte San Giovanni, Perugia, Quattroemme, 2001, pp. 119 – 130.
- G. Barbera, *Postille a Onofrio Gabrieli, con un inedito*, in M. Pietrogiovanna (a cura di), *Uno sguardo verso Nord*, Padova, Il Poligrafo, 2016, pp. 45 – 51.
- G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino, Einaudi 2009.
- A. A. Bittarelli, *Macerata e il suo territorio, la Scultura e le arti minori*, Macerata, Cassa di risparmio della provincia di Macerata, 1986.
- L. Bonelli, *Francesco Vanni e la maniera di Barocci: colore, artificio, devozione*, in A. Giannotti e C. Pizzorusso (catalogo a cura di), *Federico Barocci, 1535-1612: l'incanto del colore, una lezione per due secoli*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, pp. 104 – 111.
- K. E. Børresen, *Le madri della Chiesa: il medioevo*, trad. di L. Lanzarini, Napoli, M. D'auria, 1993.
- E. Bruni (a cura di), *Recuperata ars: beni artistici salvati dal terremoto*, catalogo della mostra, Civitanova Marche, Comune di Civitanova Marche, 2017.
- F. Buccolini, *La scultura del Settecento a Macerata*, in *Il Settecento nella Marca*, atti del dodicesimo convegno di studi storici maceratesi (Treia, 20 - 21 novembre 1976), Macerata, Centro studi storico maceratesi, 1978, pp. 146 – 156.
- B. Buscaroli Fabbri, *Carlo Cignani: affreschi, dipinti, disegni*, Bologna, Nuova Alfa ed., 1991 .
- A. Busiri Vici, *Il Neoclassicismo ed altri movimenti dell'ottocento nelle Marche: Relazione generale tenuta al Palazzo degli Anziani ad Ancona l'8 settembre 1959*, atti del XI congresso di Storia dell'Architettura (Ancona, 6 – 13 settembre 1959), a cura del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Roma, Centro di studi per la storia dell'architettura, 1965.
- C. A. Cacciavillani, *Chiese a tre livelli nel territorio marchigiano: l'Abbazia di San Firmano*, in “Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura”, 44/50 (2007), pp. 83 – 90.

- C. Caldari Giovannelli, *Il Cardinale Antonio Maria Gallo a Loreto e Osimo*, in P. Dal Poggetto (a cura di), *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, catalogo della mostra (Ascoli Piceno 1992), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 1992, pp. 85 – 93.
- F. Campagna Cicala, *Il Museo regionale di Messina: breve guida alla lettura delle opere*, Messina, Industria poligrafica della Sicilia, 1984.
- F. Campagna Cicala e Gioacchino Barbera (a cura di), *Onofrio Gabrieli, 1619-1706*, catalogo della mostra, (Chiesa Madre di S. Antonio Abate, Chiesa di S. Francesco di Paola, Gesso, 27 agosto-29 ottobre 1983), Messina, Industria poligrafica della Sicilia, 1983.
- F. Campagna Cicala (catalogo a cura di), *Un'antologia di frammenti. Dipinti secenteschi inediti o poco noti delle collezioni del Museo di Messina*, Messina, Sicania, 1991.
- G. Castagnari (a cura di), *La provincia di Macerata. Ambiente, cultura, società*, Provincia di Macerata, Macerata, 1990.
- B. Catanzaro e F. Gligora, *Breve storia dei Papi da S. Pietro a Paolo VI*, Padova, Edizioni ORL, 1975.
- B. Cleri e C. Giardini (a cura di), *L'arte conquistata: spoliazioni napoleoniche dalle chiese della legazione di Urbino e Pesaro*, Modena, Artioli, 2003.
- M. C. Cola, *Gioacchino Varlè, Andrea Vici, Vincenzo Pacetti e "l'affare delle gloriette" di Loreto*, in "Ricche minere", Anno 2, n. 4 (2015), pp. 120 – 125.
- E. Colle, *Il mobile rococò in Italia: arredi e decorazioni d'interni dal 1738 al 1775*, in *Repertori d'arti decorative*, Milano, Electa, 2003.
- S. Colombo, *L'arte del legno e del mobile in Italia: mobili, rivestimenti, decorazioni, tarsie dal medioevo al XIX secolo*, Busto Arsizio, Bramante, 1981.
- F. Coltrinari, *Loreto cantiere artistico internazionale nell'età della controriforma: i committenti, gli artisti, il contesto*, Firenze, Edifr, 2016.
- A. Cordoni, *Macerata e comuni del maceratese, guida storica e artistica*, Macerata, Unione tipografia operaia, 1934.
- G. Corsini, F. Martelli, G. Parisciani, *Con Santa Chiara nelle Marche*, Falconara, Movimento francescano delle Marche, 1994.
- T. Da Celano, *La leggenda di Santa Chiara d'Assisi* per cura di G. Battelli, Sancasciano Val di Pesa, Soc. ed. Toscana, 1925.

- G. Curcio, E. Kieven (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, Milano, Electa, 2000.
- G. B. Di Crollanza, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, rist. anast., Sala Bolognese, A. Forni, 1998 con particolare riferimento al Vol. 1.
- A. Emiliani (a cura di), *Mostra di Federico Barocci*, catalogo critico (Bologna, Museo civico, 14 settembre-16 novembre 1975), n. 9 della collana *Biennali d'arte antica*, Bologna, Alfa, 1975.
- M. Faietti, *Antinomie e armonie nei disegni di Barocci*, in A. Giannotti, C. Pizzorusso (catalogo a cura di), *Federico Barocci, 1535-1612: l'incanto del colore, una lezione per due secoli*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, pp. 76 – 81.
- N. Falaschini, *Due testine alate del Varlè*, in M. Di Matteo (a cura di), *Toccare gli angeli, inediti marmi di Gioacchino Varlè al Museo Omero*, catalogo della mostra (Ancona, dicembre 2009), Ancona, Edizioni Museo Omero, 2009, pp. 6 - 10.
- M. Ferrante, *L'organo della chiesa di santa Chiara a Montelupone: opera di Francesco Giulietti da Ortezzano (1799): note storiche, descrizione dello strumento e del suo restauro*, Recanati, Bieffe, 2009.
- M. Ferretti, *I maestri della prospettiva*, in “Storia dell'Arte Italiana. Forme e modelli”, 11 (1982), pp. 460 - 585.
- D. C. Finocchietti, *Della scultura e tarsia in legno dagli antichi ad oggi: notizie storico – monografiche*, Firenze, Tip. G. Barbera, 1873.
- C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate: una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino, Einaudi, 1993.
- C. Frugoni, *Storia di Chiara e Francesco*, Torino, Einaudi, 2011.
- C. Frugoni, *Una solitudine abitata: Chiara d'Assisi*, Roma, Laterza, 2006.
- A. Fuccella, *Mobili umbri: dal quindicesimo al diciottesimo secolo*, con introduzione di M. Santanicchia, Marsciano, La rocca, 2005.
- O. Fusi – Pecci, *Un Papa e quattro vescovi da Cingoli nel 1800*, Cingoli, Comune di Cingoli, 2003.
- V. Galìè, *Origine e sviluppo del castello di Montelupone*, Macerata, Pollenza, San Giuseppe, 1999.

- R. Garbuglia, *I vescovi delle città di Recanati e di Loreto durante il pontificato di Sisto V*, in *Le diocesi delle Marche in età sistina*, atti del convegno di studi (Ancona, Loreto, 16-18 ottobre 1986), Fano, Studia Picena, 1988, all'interno di "Studia Picena – pubblicazione del Pontificio Seminario Marchigiano Pio XI", A. 1, n. 1, pp. 423 – 466.
- P. Giachini, *Ricerche storiche su Montelupone*, Macerata, Pallotta, 1933.
- S. Gieben, *Lo stemma francescano: origine e sviluppo*, Roma, Istituto storico dei cappuccini, 2009.
- F. Grimaldi e A. Mordenti, *Guida degli archivi lauretani*, in *Pubblicazioni degli archivi di Stato. Strumenti*, 102, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1985 – 86.
- F. Grimaldi, *Il Vescovo Rutilio Benzoni a Loreto e Recanati* in P. Dal Poggetto (a cura di), *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, catalogo della mostra (Ascoli Piceno, 1992), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale 1992, pp. 127 – 128.
- B. B. Heim, *L'araldica nella Chiesa cattolica: origini, usi, legislazione*, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 2000.
- L. Iriarte, *La regola di Santa Chiara: lettera e spirito*, trad. di Fiorenzo Fiore, in *Presenza di San Francesco*, 27, Milano, Biblioteca francescana provinciale, 1988.
- G. Kaftal, *Iconography of the saints in central and south Italian schools of painting*, in *Saints in Italian Art*, Firenze, Le Lettere, 1995.
- G. Kaftal, *Iconography of the saints in Tuscan painting*, in *Saints in Italian art*, Firenze, Le Lettere, 1986.
- N. Macchioni *l'importanza diagnostica della determinazione delle specie legnose nello studio storico – artistico delle tarsie e dell'intaglio*, in G. Donati, V. E. Genovese (a cura di), *Forme del legno: intagli e tarsie fra gotico e Rinascimento*, premessa di M. Ferretti, Pisa, Edizioni della Normale, 2013, pp. 31 - 43.
- F. Macé De Lépinay, P. Zampetti, S. Cuppini Sassi (a cura di), *Giovan Battista Salvi, il Sassoferrato*, catalogo della mostra (Sassoferrato, 29 giugno-14 ottobre 1990), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1990.
- G. Marchini, *L'architettura barocca nelle Marche (relazione generale)*, Roma, Abete, 1965.

- F. Mariano (a cura di), *Lo spazio del sacro: chiese barocche tra '600 e '700 nella provincia di Macerata*, Macerata, Fondazione cassa di risparmio della provincia di Macerata, 2009.
- D. Masala, *Angeli, serafini e cherubini*, in M. Di Matteo (a cura di), *Toccare gli angeli, inediti marmi di Gioacchino Varlè al Museo Omero*, catalogo della mostra (Ancona, dicembre 2009), Ancona, Edizioni Museo Omero, 2009, pp. 13-17.
- A. M. Matteucci, *L'architettura del Settecento*, in *Storia dell'arte in Italia*, diretta da F. Bologna, Torino, UTET, 1988.
- R. Melardi, *Alcune considerazioni sui due soggiorni padovani di Onofrio Gabrieli*, in "Il Maurolico, giornale di storia, scienze, lettere e arti", Anno VI (2014), pp. 87 – 104.
- M. Monaco, *Lo Stato della Chiesa 1: dalla fine del Grande Scisma alla Pace di Cateau – Cambresis (1417 – 1559)*, Lecce, Milella, 1978.
- M. Monaco, *Lo Stato della Chiesa 2: dalla Pace di Cateau – Cambresis alla Pace di Aquisgrana (1559 – 1748)*, Lecce, Milella, 1980.
- A. Montironi, *Coro e chiesa di Santa Chiara*, in M. L. Polichetti (a cura di), *Andrea Vici architetto e ingegnere idraulico*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, pp. 242 - 245.
- G. Moroni Romano, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da s. Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia, Tipografia Emiliana, 1841, col particolare riferimento al vol. XXXIX (Li - Lu).
- S. Nardicchi, *L'evoluzione tipologica della mostra d'altare dal XVI al XVIII secolo: alcune esemplificazioni nei territori di Norcia e Cascia*, in *L'arte del legno tra Umbria e Marche: dal manierismo al rococò*, atti del convegno (Foligno, 2 – 3 giugno 2000), a cura di C. Galassi, Ponte San Giovanni, Perugia, Quattroemme, 2001, pp. 111 – 118.
- S. Papetti, *Montelupone: arte, storia, tradizioni*, Recanati, Bieffe, 1998.
- S. Papetti, *Sulle tracce di un monumento scomparso: La Chiesa di S. Filippo ad Ascoli Piceno*, in *La Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri nelle Marche del '600*, atti del convegno (Fano, 14-15 ottobre 1994), a cura di F. Emanuelli, Fiesole, Nardini, 1997, pp. 279 - 289.
- G. Parisiani, *Santa Chiara e le Marche*, in *Francescanesimo nelle Marche*, 9, Urbino, Libreria G. Moretti, 1995.

- G. Picchio, *26 settembre 1997: un dramma per immagini*, Pollenza, Tip. San Giuseppe, 1998.
- G. Picchio, *Le 57 meraviglie della provincia di Macerata*, Macerata, provincia di Macerata, 2008.
- R. Piccinini, *I beni artistici delle chiese di San Francesco, Santa Chiara e della Collegiata di Montelupone*, tesi di diploma universitario in Operatore dei Beni Culturali – indirizzo archivistico, relatore Chiar.mo prof. Stefano Papetti, Università di Macerata, a.a. 1996 – 1997.
- S. Prete, *Le diocesi delle Marche dalle prime “visitationes ad limina apostolorum”*, in *Le diocesi delle Marche in età sistina*, atti del convegno di studi (Ancona, Loreto, 16-18 ottobre 1986), Fano, Studia Picena, 1988, all'interno di “Studia Picena – pubblicazione del Pontificio Seminario Marchigiano Pio XI”, A. 1, n. 1, pp. 213 – 254.
- S. Prospero Valenti Rondinò, *Studio e metodo. Fortuna del disegno di Federico Barocci*, in A. Giannotti, C. Pizzorusso (catalogo a cura di), *Federico Barocci, 1535-1612: l'incanto del colore, una lezione per due secoli*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, pp. 66 – 75.
- L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Millwood (N.Y.) : Kraus Reprint, 1988, con particolare riferimento ai volumi *Iconographie des saints I (A – F)* e *Iconographie des saints II (G – O)*.
- A. Ricci, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della marca di Ancona*, Bologna, Forni, 1970, con riferimenti ai Vol. I e II.
- M. Santanicchia, *Il mobile in Umbria: aspetti storici, artistici, tecnici e produttivi dal Medioevo al primo Novecento*, Città di Castello, Litograf, 2012.
- A. Senigagliesi (don), *Storia, fede, arte: lettura storico artistica del centro storico di San Firmano*, Loreto, Tecnostampa, 2011.
- L. Serra, *Il periodo del Rinascimento*, in *L'arte nelle Marche*, Roma, vol. 2, Arti grafiche Evaristo Armani, 1934.
- D. Silvagni, *La corte pontificia e la società romana nei secoli XVIII e XIX*, a cura dell'Ente per la diffusione e l'educazione storica, in *Biblioteca di storia patria. Testimonianze e memorie*, Roma, Biblioteca di storia patria, 1971, con particolare attenzione ai volumi II e III.
- A. Schmarsow, *Federico Barocci: un capostipite della pittura barocca*, a cura di L. Bravi, Ancona, Il lavoro editoriale, 2010.

- A. Stramucci, *L'arte nel maceratese, guida di turismo della provincia di Macerata: con illustrazione di tutte le opere d'arte*, Ancona, Trifogli, 1966.
- F. Susinno, *Le vite de' pittori messinesi*, a cura di V. Martinelli, Firenze, F. le Monnier, 1960.
- A. C. Toni, *La pittura del '700 nel Maceratese*, in *Il Settecento nella Marca*, atti del dodicesimo convegno di studi storici maceratesi (Treia, 20 - 21 novembre 1976) a cura del Centro studi storico - maceratesi, in "Studi maceratesi", 12 (1978), Tipografia maceratese, pp. 122 - 145.
- M. Trionfi Honorati, *Arredi lignei nelle Marche*, Bergamo, Edizioni Bolis, 1993.
- M. Trionfi Honorati, *Il mobile marchigiano*, in *Mobili regionali italiani*, Milano, Gombrich, 1971.
- M. Trionfi Honorati, *L'arredo ligneo nelle Marche tra il 1570 e il 1620 circa*, in P. Dal Poggetto (a cura di), *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, catalogo della mostra (Ascoli Piceno, 1992), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 1992, pp. 196 - 203.
- S. F. Veroli, *Montelupone tra storia e cultura*, Recanati, Simboli, 1997.
- P. Zampetti, *Dall'effimero del Rococò alla severità monumentale del Neoclassicismo*, in P. Zampetti (a cura di), *Scultura nelle Marche*, Firenze, Nardini, 1993.
- F. Zeri, *Pittura e controriforma: l'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, in *Biblioteca d'arte*, Vicenza, Pozza N., 2001.

## SITOGRAFIA

[www.beniculturali.it](http://www.beniculturali.it)

[www.fondazioneterradotranto.it](http://www.fondazioneterradotranto.it)

[www.ilcittadinodirecanati.it](http://www.ilcittadinodirecanati.it)

[www.ilfattoquotidiano.it](http://www.ilfattoquotidiano.it)

[www.ingvterremoti.wordpress.com](http://www.ingvterremoti.wordpress.com)

[www.meteoweb.eu](http://www.meteoweb.eu)

[www.repubblica.it](http://www.repubblica.it)

[www.treccani.it](http://www.treccani.it)

[www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)

## RINGRAZIAMENTI

Dietro questo progetto non c'è un lavoro singolo, bensì un lavoro collettivo. È quindi per me doveroso fare una serie di ringraziamenti.

Ringrazio prima di tutto la mia relatrice, prof.ssa Coltrinari Francesca, per avermi aiutato nella realizzazione generale della tesi, essermi stata dietro nei momenti di incertezza. Questa purtroppo non è stata una tesi semplice proprio a causa della difficoltà di reperimento dei materiali e dell'argomento in questione, come ricordato numerose volte nei capitoli precedenti. La ringrazio anche per avermi gentilmente prestato il testo *Forme del legno: intagli e tarsie fra gotico e Rinascimento*, Edizioni della Normale 2013, che si è rivelato essere molto utile per quanto riguarda le origini della storia della decorazione lignea.

Ringrazio l'Ufficio Tecnico: Urbanistica – Lavori Pubblici del comune di Montelupone e il suo responsabile Spaccesi Antonio per avermi permesso tutti i sopralluoghi all'interno del complesso, volti ad una maggiore analisi del bene in questione, nonché per la gentile concessione della scheda per il rilievo al danno dei beni culturali, totalmente compilata, per una più dettagliata analisi delle condizioni del complesso immobile dopo il sisma.

Ringrazio anche l'attuale vicesindaco di Montelupone Muccichini Alberto per avermi accompagnato durante il mio primo sopralluogo all'interno della chiesa e per avermi brevemente delineato la storia dietro il furto di una delle porte lignee della chiesa.

Ringrazio l'ex sindaco di Montelupone Agostini Nazareno per avermi aiutato nel reperimento dei materiali, soprattutto per avermi indicato la presenza di un importante documento accademico quale una tesi di laurea dell'a.a. 1996 – '97, di carattere archivistico, contenente preziose informazioni sulla chiesa di Santa Chiara.

Ringrazio tutti i bibliotecari e tutto il personale della Biblioteca Comunale Mozzi Borgetti di Macerata, della Biblioteca Statale di Macerata, dell'ufficio per il prestito interbibliotecario e delle Biblioteche dei dipartimenti di Studi umanistici e di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo: il vostro apporto è stato ugualmente fondamentale per l'ottenimento di questo risultato.

Ringrazio i responsabili della biblioteca del Seminario Redemptoris Mater di Macerata per avermi prestato il libro *Breve storia dei Papi da S. Pietro a Paolo VI*, Padova, Edizioni ORL 1975 di Catanzaro e Gligora. Questo testo è stato molto utile e interessante per comprendere la storia dei Papi che governarono lo Stato della Chiesa durante l'evoluzione del monastero.

Ringrazio la dott.ssa Bruni Enrica, direttrice della Pinacoteca Civica Marco Moretti di Civitanova Alta (MC), per avermi prestato il testo *Lo spazio del sacro: chiese barocche tra '600 e '700 nella provincia di Macerata*, Fondazione cassa di risparmio della provincia di Macerata 2009 curato da F. Mariano, in quanto è stato fin da subito uno dei primi testi che ho consultato prima di avviare la ricerca di materiale ed è effettivamente uno dei pochi testi che parlano, pur brevemente, di questa chiesa. La ringrazio anche per aver curato la mostra *Recuperata Ars – beni artistici salvati dal terremoto*, tenutasi nello Spazio multimediale san Francesco da dicembre 2017 a febbraio 2018: il catalogo è stato molto utile per brevi elementi di carattere iconografico.

Ringrazio il dott. Papetti Stefano, direttore della Pinacoteca civica di Ascoli Piceno, in quanto realizzatore della guida di Montelupone del 1998, primo testo in assoluto che ho consultato ai fini della ricerca, e per avermi consigliato due testi estremamente utili: *Il mobile marchigiano*, Milano, Gombrich, 1971 e *L'arredo ligneo nelle Marche tra il 1570 e il 1620 circa*, Silvana editoriale 1992, entrambi curati dalla storica dell'arte Maddalena Trionfi Honorati.

Ringrazio anche la prof.ssa Dragoni Patrizia per avermi consigliato il testo *Mobili umbri: dal quindicesimo al diciottesimo secolo*, Marsciano, La rocca 2005 curato da Antonia Fuccella, poiché si è rivelato molto utile per una attenta analisi della tarsia umbro – marchigiana verso la fine del Settecento.

Infine non posso fare altro che ringraziare i miei genitori per essere stati i primi a supportarmi – e a sopportarmi - durante tutta la lavorazione e per aver dimostrato verso di me, da sempre, una grande pazienza. Questa tesi è dedicata soprattutto a voi.

Michele Catinari

