

MARCELLO VILLANI

# Storia dell'architettura barocca nelle Marche



**CARSA**  
EDIZIONI



# Storia dell'architettura barocca nelle Marche

## Storia dell'architettura barocca nelle Marche

*Progetto editoriale*  
Marcello Villani

*Progetto grafico e impaginazione*  
Roberto Monasterio

*Ringraziamenti*  
Nell'arco degli anni in cui questa ricerca si è sviluppata l'A. ha avuto l'opportunità di entrare in contatto con moltissime persone, soprattutto al fine di poter accedere ad edifici generalmente chiusi, talvolta da molto tempo. Sindaci, assessori, impiegati comunali, vigili, parroci, custodi, appartenenti a Confraternite, titolari e responsabili tecnici di aziende, bibliotecari, volontari, etc.: una lista di tutti coloro che, in varia misura, hanno agevolato i sopralluoghi supererebbe di molto il centinaio di nomi. A tutti loro l'A. rivolge il più sincero ringraziamento.

*Finito di stampare nel mese di dicembre 2023 presso*  
Fast Edit - Acquaviva Picena (AP)

Volume pubblicato con fondi d'Ateneo  
dell'Università degli Studi "G. d'Annunzio"  
di Chieti-Pescara, Dipartimento di Architettura

**© Copyright 2023 CARSA Edizioni, Pescara**  
Tutti i diritti riservati.

**ISBN 978-88-501-0432-1**

## CARSA Edizioni

*Presidente*  
Roberto Di Vincenzo

*Amministratore delegato, Direttore artistico*  
Giovanni Tavano

*Direttore editoriale*  
Oscar Buonamano

*Picture editor, Responsabile produzione*  
Roberto Monasterio

*Responsabile distribuzione*  
Alessio Mariano

*Direzione e redazione*  
Piazza Salvador Allende, 4  
65128 Pescara - Italia  
[www.carsaedizioni.it](http://www.carsaedizioni.it)  
[www.carsa.it](http://www.carsa.it)

*In copertina: Matelica (MC). Chiesa del Suffragio, interno.*

MARCELLO VILLANI

Storia dell'architettura  
barocca nelle Marche

**CARSA**  
EDIZIONI

## INDICE

Introduzione.....	7
VERSO IL BAROCCO (1630-1670) .....	9
ROMA NELLE MARCHE (1670-1705). CARLO RAINALDI, GIOVAN BATTISTA CONTINI ED ANDREA POZZO. IL RITORNO DI GIUSEPPE GIOSAFATTI.....	19
<i>Il “disegno nobile” da Roma</i> .....	19
<i>“Unico, e singolare nella nostra città”. Giuseppe Giosafatti</i> .....	21
<i>Giovan Battista Contini e gli Oratoriani</i> .....	25
<i>Gli altari di fratel Pozzo</i> .....	28
IL SECOLO BAROCCO. PLURALITÀ DI TENDENZE NELLA PRIMA METÀ DEL SETTECENTO (1700-1750).....	33
<i>Un teatro di colonne</i> .....	35
<i>Una chiesa per la Confraternita</i> .....	38
<i>Il Tiepolo marchigiano</i> .....	40
<i>“Secondo il favore del luogo”</i> .....	41
<i>Uno scenografo a Recanati</i> .....	43
<i>Un terremoto, due architetti</i> .....	45
LUIGI VANVITELLI NELLE MARCHE (1733-1750).....	53
<i>Ancona</i> .....	53
<i>Pesaro, Macerata, Loreto</i> .....	56
<i>Significato e prospettive di una presenza</i> .....	58
OLTRE VANVITELLI. LAZZARO GIOSAFATTI ED ARCANGELO VICI.....	61
<i>Tra Roma ed Ascoli Piceno. Lazzaro Giosafatti</i> .....	61
<i>Da “faber murarius” ad architetto. Arcangelo Vici</i> .....	65
UN BAROCCO REGIONALE. DIFFUSIONE E CONSUMO DI UN LINGUAGGIO (1750-1800)....	73
<i>Le chiese: tra centralità e longitudinalità</i> .....	73
<i>La civiltà del laterizio</i> .....	81
<i>La civiltà dello stucco</i> .....	95
<i>Una ‘ampliazione’, una fondazione</i> .....	102
DA FRANCESCO MARIA CIARAFFONI AD ANDREA VICI: VITALITÀ DEL TARDO BAROCCO MARCHIGIANO (1765-1800).....	107
<i>Dopo Vanvitelli: Francesco Maria Ciaraffoni</i> .....	107
<i>Un architetto ‘locale’: Mattia Capponi</i> .....	109
<i>Una chiesa per quattro progettisti: il ‘concorso’ per S. Filippo a Treia</i> .....	111

<i>L'oscillazione dell'architetto: Pietro Augustoni</i> .....	114
<i>Gli specchi nel castello. Giovanni Antinori</i> .....	116
<i>Andrea Vici, o il canto del cigno del barocco marchigiano</i> .....	118

ARCHITETTURE PER IL POPOLO. LA STAGIONE DEI PALAZZI MUNICIPALI, DEGLI EDIFICI ASSISTENZIALI E DEI TEATRI .....	125
---	-----

EPILOGO. COSIMO MORELLI NELLE MARCHE. UN PROTAGONISTA DEL TRAMONTO DEL BAROCCO: PIETRO MAGGI. TEORIA E PRASSI IN GIOVANNI ANDREA LAZZARINI .....	135
--	-----

Indice dei nomi e dei luoghi.....	147
Bibliografia.....	151





## INTRODUZIONE

Nella monumentale *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento* – forse il più esaustivo testo complessivo di riferimento sull'architettura di quel secolo, organizzato su base regionale – le Marche non sono presenti: quasi che ad un patrimonio tra i più culturalmente articolati ed interessanti a livello nazionale non venissero riconosciuti dignità artistica ed interesse critico tali da giustificare un inserimento nel volume.

Occuparsi del Barocco architettonico marchigiano significa compiere un'esplorazione dai contorni ancora in buona parte indefiniti. Se infatti non poco è stato fatto nel corso degli ultimi decenni sul versante della ricerca archivistica grazie soprattutto al prezioso lavoro di studiosi locali, molto resta ancora da fare. Numerose opere attendono un approfondito scavo documentario o sono comunque prive di una paternità progettuale sicura, rendendo in tal modo difficoltosa un'attendibile ricostruzione di percorsi stilistici ed orientamenti compositivi; figure professionali rimangono parzialmente nell'ombra ed ancora da definire è una parte significativa delle relazioni, talvolta illuminanti, tra committenti ed architetti. A tutto questo si aggiunge la parcelizzazione del tessuto urbano regionale, distribuito in innumerevoli centri e frazioni sparsi nel territorio, che rende avvincente, ma al tempo stesso non facile la ricognizione diretta delle opere.

L'architettura barocca marchigiana deve essere dunque 'ricercata' con pazienza e gusto della scoperta: non limitandosi, soprattutto, agli insediamenti maggiori. Diverse località 'minori' – ma, in questo caso, il termine appare decisamente improprio – custodiscono infatti autentici gioielli di architettura e di decorazione barocche, talvolta poco noti agli stessi abitanti. Tra gli innumerevoli casi, basti citare Cagli, Pergola, Corinaldo, Serra San Quirico, Filottrano, Cingoli, Treia, Matelica, Mogliano, Sant'Angelo in Pontano, Civitanova Alta, Montelupone, Monte Giberto, Sant'Elpidio a Mare, Santa Vittoria in Matenano, Offida, etc. Anzi, nel confronto con i centri più popolosi, alcuni borghi di dimensioni contenute conservano un numero decisamente maggiore in proporzione di emergenze architettoniche.

Una ricerca sul Barocco marchigiano richiede quindi un preventivo ed accurato lavoro di esplorazione sul campo: anche se la chiusura di molti edifici, in particolare sacri – dettata dalla crisi delle vocazioni che ha sguarnito le sedi religiose, da comprensibili esigenze di protezione da furti e vandalismi o come inevitabile conseguenza dei vari sismi che ha reso inagibili chiese e palazzi – non agevola un'indagine di questo tipo. Dal punto di vista critico, contributi settoriali di rilievo sull'età barocca, in relazione a singoli centri od a specifiche tematiche (più di rado relativi ad architetti), sono comparsi negli ultimi decenni. A livello regionale bisogna tuttavia far riferimento ancora a due capitoli contenuti nel quadro sull'architettura marchigiana dalle origini al primo Novecento delineato dal compianto Fabio Mariano ormai un quarto di secolo fa: trattazione da cui, in considerazione del carattere compendiarico dell'opera, restano inevitabilmente esclusi infiniti temi, figure, realizzazioni.

Il volume che qui si presenta intende dunque essere innanzitutto un contributo alla conoscenza di un patrimonio di assoluto rilievo; in secondo luogo, ambisce a delineare percorsi interpretativi di una civiltà architettonica che, più delle altre, ha modellato profondamente il territorio marchigiano. In una Regione in cui il Medioevo ed il Rinascimento hanno lasciato tracce importanti, è stata tuttavia la civiltà barocca a determinare spesso l'immagine urbana, attraverso le emergenze architettoniche ma ancor più l'edilizia 'minore', in particolare residenziale: che, nel loro complesso, definiscono, insieme all'inconfondibile cornice paesaggistica, quell'idea di serena bellezza che le Marche trasmettono a tutti coloro che hanno il privilegio di percorrerle.

MARCELLO VILLANI



## VERSO IL BAROCCO (1630-1670)

Casteldurante, 23 aprile 1631: con la scomparsa di Francesco Maria II° della Rovere (1549-1631) si conclude non solo la vicenda terrena del signore di un importante dominio dell'Italia centrale, ma anche la lunga parabola storica del Ducato di Urbino, il cui territorio torna sotto il dominio diretto dello Stato Ecclesiastico<sup>1</sup>. Un'acquisizione tutt'altro che irrilevante: oltre all'eugubino umbro, tutta l'area a settentrione di Senigallia e del bacino del Misa fino al confine romagnolo – in pratica, l'intero settore settentrionale delle Marche, pari ad oltre un terzo dell'attuale estensione regionale – perde definitivamente la propria autonomia politica ed amministrativa.

Gli ultimi anni non erano stati certo felici per l'anziano Duca: l'improvvisa morte senza eredi maschi del figlio Federico Ubaldo, appena diciottenne (28 giugno 1623) – a beneficio del quale aveva abdicato poco più di un anno e mezzo prima – avevano di fatto reso ineluttabile la futura devoluzione di quello Stato ereditato dal padre Guidobaldo II° e governato in modo accorto per oltre mezzo secolo. Ma forse ancor meno felici erano stati i sudditi del Ducato timorosi, ed a ragione, di passare dal mite governo roveresco alla rapace amministrazione ecclesiastica, ben rappresentata dagli avidi ed onnipotenti parenti del papa Urbano VIII Barberini felicemente regnante (1623-1644): tra questi, Taddeo (inviato ad occupare il territorio come Gonfaloniere di Santa Romana Chiesa, cioè comandante delle truppe pontificie) ed il giovanissimo cardinale Antonio *juniore*, entrato ad

Urbino come Legato ed ispiratore sin dai primi mesi di discutibili ed impopolari provvedimenti.

In ambito urbano, l'annessione del 1631 ha come conseguenza il declassamento di poli storicamente importanti come Urbino, Pesaro, Fossombrone, Casteldurante (presto ribattezzata Urbania in onore del Pontefice), che da prestigiose sedi ducali regrediscono a centri urbani periferici. Anche dal punto di vista dell'architettura, la scomparsa di Francesco Maria – personalità vivamente interessata all'edilizia ed all'idraulica, sia pure in un contesto di oculata gestione economica – determinerà riflessi negativi nella parte settentrionale della Regione, in particolare ad Urbino<sup>2</sup>. Nella seconda metà del secolo non si registrerà infatti l'attività di figure del calibro di Muzio Oddi o Niccolò Sabbatini, mentre sensibilmente più ridotto sarà il ventaglio delle occasioni progettuali.

Il malinconico tramonto del dominio roveresco sembra peraltro rispecchiarsi nei decenni successivi nel più ampio contesto regionale, ovvero nelle marche di Ancona e di Fermo, nel cosiddetto stato di Camerino oltre che, ovviamente, nella legazione di Urbino: un "segno unificante di dense crisi, depressioni civiche, calamità sociali" che sembra attraversare tutto il secolo<sup>3</sup>. È tuttavia opportuno cogliere anche



*Marche. Planimetria (1791). La Regione risulta suddivisa in Marca di Fermo, Stato di Camerino, Marca d'Ancona e Legazione d'Urbino (che comprende anche l'Eugubino umbro).*



Camerino (MC). Chiesa di S. Maria in Via, interno.

i prodromi di una presenza borghese che, se si esprimerà pienamente nel secolo successivo, già nel Seicento inizia comunque ad incidere nell'articolazione civica di diversi centri regionali.

Le opere architettoniche significative fino alla metà del secolo sono di numero limitato. Un'eccezione è data dalla chiesa di S. Maria in Via a Camerino, peraltro frutto della particolare committenza del cardinale Angelo Giori (1586-1662), originario della vicina Pievevitorina ma trasferitosi molto giovane a Roma, dove era entrato al servizio del potente cardinale Maffeo Barberini, dal 1623 Papa Urbano VIII. L'attaccamento alla propria zona di origine da parte del prelado verrà peraltro confermato dalla ristrutturazione ed ampliamento della villa "La Maddalena" nella vicina Muccia. L'architetto responsabile della chiesa camerina è Camillo Arcucci, qui verosimilmente alla sua prima opera importante: figura non irrilevante nella Roma barberiniana, dove avrà la possibilità di entrare in contatto con architetti del calibro di Pietro da Cortona o dello stesso Borromini.

L'impostazione planimetrica dell'edificio camerino recupera il modello dell'ovale longitudinale, che a Roma poteva vantare importanti precedenti, dalla vignolesca S. Anna dei Palafrenieri (dal 1573) fino alla monumentale S. Giacomo in Augusta (1592-1602) di Francesco Capriani da Volterra e Carlo Maderno. Rispetto agli *exempla* tardo-cinquecenteschi, l'Arcucci sceglie di non evidenziare con arconi più alti i vani d'ingresso e di accesso al presbiterio, limitandosi ad allargarne leggermente la relativa campata; ma, soprattutto, inserisce due cappelle per lato – con un intervallo minore, dunque, in corrispondenza dell'asse trasversale – con gli ingressi laterali della chiesa. Ben poco si



Camerino (MC). Chiesa di S. Maria in Via, cupola.

può dire invece in merito all'apparato decorativo, quasi del tutto alterato da interventi ottocenteschi.

Apparentemente un caso isolato a livello regionale, l'edificio rivestirà invece un ruolo nella diffusione della tipologia ovale nelle Marche, in particolare dopo l'importante ripresa nella chiesa di S. Filippo a Macerata di un altro architetto romano come Giovan Battista Contini: e, come si vedrà, lo schema planimetrico ovale tornerà nel corso del Settecento.

L'attività architettonica nelle Marche fino al Seicento inoltrato risente peraltro del generale clima di stagnazione; se in ambito pittorico il contesto annovera opere e personalità di indubbio interesse, per ciò che concerne l'architettura non molte, come detto, sono le fabbriche iniziate o completate ed ancora meno quelle di rilievo.

Nel corso della seconda metà del secolo si portano lentamente a conclusione edifici iniziati in precedenza; ma si tratta di opere che ben difficilmente potrebbero essere fatte rientrare in una cultura architettonica pienamente barocca. Ad esempio, il S. Nicolò

Fabriano (AN). Chiesa di S. Nicolò, interno.





*Cagli (PU). Cattedrale, interno.*



*Sant'Angelo in Lizzola (PU). Chiesa di S. Egidio, interno.*

di Fabriano, iniziato nel 1630 e completato nella seconda metà del secolo, su progetto tradizionalmente riferito al pisano Michele Buti; o S. Maria Assunta a Cingoli (futura cattedrale), iniziata nel 1615 e stancamente condotta, tra interruzioni e problemi tecnici, fino alla consacrazione del 1654<sup>4</sup>. Emblematica è, da questo punto di vista, la cattedrale di Cagli, la cui edificazione al posto del precedente angusto edificio inizia con la cerimonia della posa della prima pietra il 26 aprile 1646, su progetto anche di un architetto locale come Giovanni Battista Benamati<sup>5</sup>; le strutture murarie verranno completate poco più di una trentina d'anni dopo ed ancora più lunga sarà la fase relativa alla decorazione interna. La chiesa – peraltro rimaneggiata, in particolare per ciò che concerne la cupola, dopo il sisma del giugno del 1781 – presenta un tradizionale impianto a croce latina a tre navate, con quella centrale voltata a botte lunettata scandita da paraste.

Avanzando negli anni, a Pesaro nel febbraio del 1682 si inaugura la ricostruita chiesa di S. Giacomo, peraltro di dimensioni contenute e rimasta a lungo priva del prospetto (edificato solo nel 1825)<sup>6</sup>: un modesto organismo a navata unica ed area presbiteriale introdotta da un arcone, in cui la sola nota di rilievo appare la suddivisione in tre campate della navata, con quella centrale caratterizzata da un incasso centinato, quasi a suggerire un asse trasversale, anche in questo caso sul modello di sperimentazioni romane ed emiliane del primo Seicento.

Il quadro non varia significativamente se si passa agli edifici, spesso di modeste dimensioni, realizzati in centri minori, come S. Maria della Neve a Monte Rinaldo (1695) o la parrocchiale di Serrungarina, peraltro demolita nella seconda metà dell'Ottocento.

Di difficile datazione, da collocare comunque verosimilmente nella seconda metà del secolo, è la chiesa di S. Maria Maddalena ad Esanatoglia, che presenta una navata unica absidata<sup>7</sup>.

Caso davvero singolare è la piccola chiesa di S. Bernardino a Montegallo (metà del XVII secolo), uno dei borghi più impervi dell'entroterra ascolano, che presenta un'insolita suddivisione in tre navate attraverso archi di luce diversa disposti trasversalmente anziché longitudinalmente.

Decisamente più interessante è la chiesa di S. Egidio in Sant'Angelo in Lizzola, nell'entroterra pesarese. Tuttora appartenente agli eredi della famiglia Perticari, l'edificio tardo seicentesco si presenta a pianta centrale rettangolare smussata, ma si segnala soprattutto per i ricchi inserti decorativi e l'omogeneo ciclo pittorico dovuto a Giovanni Batista Venanzi (1627-1705). Di rilievo è anche la piccola, ma affascinante S. Maria di Castellaretta a Staffolo: a seguito della vittoriosa battaglia di Vienna contro gli Ottomani (1683), l'edificio cinquecentesco viene riqualficato decorativamente attraverso un'omogenea stesura di stucchi ed inserti pittorici. L'organico esito finale fa di questa chiesetta un piccolo gioiello, peraltro ben poco conosciuto.

Accenti di maggiore vitalità provengono dagli Ordini religiosi, in particolare dagli Oratoriani che, come vedremo, rivestiranno nelle Marche un ruolo rilevante nel corso del XVIII secolo. Poco dopo l'acquisizione del complesso dagli Apostolini, dal 1663 si opera la riqualficazione della chiesa di S. Giovanni Battista a Jesi<sup>8</sup>. Al di là della preziosa ornamentazione in stucco dovuta ad uno specialista come Tommaso Amantini (1625-1676), l'impostazione compo-

sitiva dell'edificio si risolve in una tradizionale navata unica voltata a botte, affiancata da tre altari incassati per lato e conclusa dall'area presbiteriale.

A partire dal 1678 viene edificata la chiesa di S. Filippo a Serra San Quirico. L'iniziativa si deve alla munificenza congiunta dell'ecclesiastico Grisante Armezzani e della sorella Giovanna, legati alla locale comunità oratoriana ed appartenenti ad una delle famiglie più in vista del borgo<sup>9</sup>. Non conosciamo la data dell'effettivo completamento dell'edificio, consacrato addirittura nel 1726 dal vescovo di Camerino. Quel che è certo è che si tratta di un impianto compositivo anche in questo caso tutt'altro che innovativo, a navata unica con due altari incassati per lato e volta a botte lunettata, concluso da un'ampia area presbiteriale rettangolare: convenzionalismo compositivo che si ritrova anche nello 'sgrammaticato' portale marmoreo al centro della facciata, in cui l'apertura è inquadrata da coppie di paraste scanalate e rudentate al di sopra delle quali sono disposte in asse altrettante mensole posizionate nel fregio. Nel

complesso, la chiesa propone uno spazio quasi scapolare che oggi, privato dell'altare maggiore, si qualifica essenzialmente per i posteriori interventi decorativi in stucco relativi ai due superstiti altari ed alle pareti laterali del presbiterio, ma soprattutto per la magnifica cantoria lignea. Altre chiese oratoriane realizzate nel corso del Seicento – ad esempio, S. Filippo ad Ascoli Piceno (*post* 1648) o S. Nicola ad Ancona (1663-1679) – verranno completamente demolite tra Otto e Novecento<sup>10</sup>.

Seicentesca è anche la chiesa di S. Ignazio a Monte Santo (dal 1862 Potenza Picena), realizzata dai Gesuiti a partite dal 1631 e condotta lentamente, tra interruzioni e rimaneggiamenti, fino ad oltre la metà del secolo<sup>11</sup>. In questo caso, il progetto di riferimento, attuato con modifiche non sostanziali, è addirittura quello redatto dal padre Giovanni De Rosis intorno al 1580, evidentemente considerato ancora valido cinquant'anni dopo. Nonostante le notevoli dimensioni, la chiesa è sostanzialmente un inerte contenitore controriformistico a navata unica con cap-

*Staffolo (AN). Chiesa di S. Maria di Castellaretta, interno.*



*Potenza Picena (MC). Chiesa di S. Ignazio, facciata.*



*Serra S. Quirico (AN). Chiesa di S. Filippo, cantoria.*



pelle laterali, priva di transetto ed aggettivazioni di rilievo: non a caso, dalla fine del Settecento la chiesa sarà adattata a chiesa collegiata del borgo, senza necessità di significative alterazioni. Un esito forse più soddisfacente era stato ottenuto dalla Compagnia di Gesù a Macerata con l'edificazione della chiesa di S. Giovanni, progettata nel 1609 e cominciata a realizzare dall'anno dopo (quindi in una fase precedente alla parabola barocca)<sup>12</sup>. In questo caso, il singolare coinvolgimento di un architetto non gesuita, ma barnabita come Rosato Rosati è motivato dall'origine maceratese dell'architetto e soprattutto dal suo coinvolgimento come principale finanziatore. Purtroppo, dei tre progetti elaborati dal Rosati viene scartato quello probabilmente più interessante, a matrice ovale; l'edificio realizzato si limita a riproporre il consueto schema 'romano' a navata unica con cappelle laterali, transetto con cupola nella crociera, presbitero absidato. A conferma delle oggettive difficoltà del contesto e della "povertà dello sviluppo edilizio del '600 maceratese"<sup>13</sup>, i lavori si protrarranno a lungo: se

nel 1625 risulta edificata la sola navata con la facciata, bisognerà attendere gli anni Settanta per la realizzazione della cupola e del campanile<sup>14</sup>, mentre ancora più tardo è il collegio gesuitico.

Sempre nell'ambito della Compagnia di Gesù, appare significativo come, per il S. Venanzio di Ascoli Piceno, ci si limitasse ad adattare un edificio preesistente, concesso nel 1612<sup>15</sup>. Se nel prospetto l'intervento determina semplicemente la chiusura degli originari portali laterali e del rosone (sostituiti da più modeste finestre incorniciate), più interessante si presenta la riqualificazione dell'interno ad opera di Emidio Ferretti con il decisivo intervento di Giuseppe Giosafatti (1667-1671), sulla quale si avrà comunque occasione di tornare.

Singolare è infine la vicenda della chiesa di S. Ignazio a Fano, iniziata ancora dai Gesuiti nel 1686 su progetto di Carlo Rainaldi e purtroppo demolita nel 1874: opera che verrà trattata in relazione al coinvolgimento marchigiano di uno dei maestri del Barocco romano come, appunto, il Rainaldi<sup>16</sup>. La presenza ge-

*Ascoli Piceno. Chiesa di S. Venanzio, esterno.*



*Pesaro (PU). Chiesa di S. Giacomo, interno.*



*Ascoli Piceno. Chiesa di S. Venanzio, interno.*



*Sassoferrato (AN). Chiesa di S. Teresa d'Avila, interno.*





Macerata. Chiesa di S. Paolo, facciata.

suitica nelle Marche annovera peraltro anche iniziative rimaste prive di seguito, come nel caso di Pesaro o di Sassoferrato<sup>17</sup>.

Ai Barnabiti si deve invece l'edificazione di una delle più imponenti chiese marchigiane, quella di S. Paolo a Macerata<sup>18</sup>. La comunità barnabita si stabilisce in città nel 1622, soprattutto in virtù dell'ingente lascito del nobile Vincenzo Berardi, morto senza eredi in quell'anno. La posa della prima pietra (12 novembre 1623) apre un'articolata fase progettuale motivata dalla necessità di modificare il disegno elaborato da Ambrogio Mazenta per allineare il prospetto

della chiesa al contiguo palazzo Apostolico senza limitarne la visibilità. Nonostante una variante redatta dallo stesso Mazenta, l'edificio verrà realizzato di fatto sulla base del progetto di Lorenzo Binago (maggio 1625), per essere completato non prima del 1655, rimanendo peraltro privo del previsto rivestimento in pietra della facciata per il quale pure erano state effettuate alcune spese tra il 1639 ed il 1640. Se il passaggio dal secondo progetto del Mazenta a quello del Binago ha decisamente reso più organica ed equilibrata la scansione interna della chiesa, l'esito finale determinato dall'obbligata riduzione della lunghezza complessiva dell'organismo appare un misto tra una croce greca allungata ed un impianto longitudinale con navata unica decisamente abbreviata. Lo spazio viene scandito da un inconsueto ordine dorico, come già nella chiesa gesuitica di S. Giovanni, iniziata nel 1600 e conclusa un quarto di secolo dopo, con la quale l'edificio barnabita sembra instaurare una sorta di ideale competizione. Al di là della grandiosità delle proporzioni e dell'accuratezza della definizione dei dettagli, la chiesa, oggi aula magna della locale Università, configura una sostanziale adesione a moduli controriformistici, facendo rimpiangere il progetto iniziale del Mazenta, decisamente più interessante, risolto in un ottagonone irregolare allungato con cappelle rettangolari ed esagonali negli angoli, coperto da

Macerata. Chiesa di S. Paolo, interni.





una grandiosa volta costolonata.

Dei Carmelitani Scalzi è invece S. Teresa d'Avila a Sassoferato, realizzata dopo il 1643, a navata unica priva di transetto. La scansione delle pareti laterali è condotta attraverso il modulo della travata ritmica, con le campate centrali più ampie ed aggettivate da arconi che contengono gli altari: una ripresa della navata unica con suggerimento di asse trasversale sperimentato all'inizio del secolo in particolare a Roma. La fastosa decorazione in stucco (nicchie, targhe, ovali, gli stessi altari, etc.) è, ad evidenza, più tarda, riallacciandosi figurativamente alla produzione degli artefici 'lombardi' attivi nella Regione soprattutto nel Settecento.

Agli Agostiniani Scalzi si deve invece la chiesa dell'Angelo Custode ad Ascoli Piceno, iniziata poco prima della metà del secolo e portata avanti nei decenni successivi. La navata unica aggettivata da cappelle laterali, che si risolve planimetricamente in un rettangolo con i lati nel rapporto di 1 a 2, si conclude in un'area presbiteriale, pure rettangolare ma disposta trasversalmente<sup>19</sup>. Come si vedrà, l'edificio dovrà attendere la fine del secolo per ricevere la facciata, peraltro destinata a rimanere incompiuta.

Sempre nell'ambito degli Ordini religiosi, S. Maria Maddalena a Serra de' Conti emerge come uno degli esiti più interessanti. Realizzata lentamente nel corso del Seicento, la chiesa del monastero delle Clarisse



*Serra de' Conti (AN). Chiesa di S. Maria Maddalena, altare.*

nasconde, dietro un'anonima facciata appena ingentilita dal portale in pietra, un ambiente interno di notevole interesse, che rivela sorprendenti tangenze con ricerche romane contemporanee, soprattutto di matrice borrominiana. È forse possibile ipotizzare qualche contatto diretto in virtù dei rapporti delle Clarisse di Serra de' Conti con comunità religiose sorelle della Capitale; in ogni caso, l'impostazione dello spazio, peraltro di dimensioni contenute, evoca precisi riferimenti per ciò che concerne, ad esempio, l'inserimento di diedri concavi negli angoli dell'aula. Interessante è poi il motivo a 'dorso di delfino' della par-

*Serra de' Conti (AN). Chiesa di S. Maria Maddalena, portale e interno.*



te superiore dell'altare maggiore, quasi una citazione in miniatura dell'analogo motivo del Baldacchino di S. Pietro.

I Silvestrini, peraltro un Ordine religioso originario delle Marche, realizzano invece nella seconda metà del secolo a Serra San Quirico la chiesa di S. Lucia, parzialmente restaurata dopo il terribile sisma del 1741<sup>20</sup>. Prescindendo dal ricco apparato decorativo, che fa della chiesa una delle opere più fastosamente organiche dell'intero Barocco marchigiano, l'impostazione compositiva propone uno schema largamente collaudato, risolvendosi in un'aula unica absidata priva di transetto, con tre altari incassati per lato. La tradizionale attribuzione a Leonardo Scaglia (Léonard Chailleau), detto il Francese, deve essere messa in relazione forse più al programma ornamentale dell'interno che al progetto architettonico dell'edificio.

Discorso a parte va fatto per i Santuari; tuttavia, anche in questo caso, i caratteri architettonici dei vari edifici sono lungi dal riservare particolari sorprese. Il Santuario della Madonna delle Grazie (o della Fonte) di Montefortino, ad esempio, riprende un tradizionale impianto centrale con cupola ottagonale e bracci a terminazione poligonale (ad eccezione di quello d'ingresso). Sebbene una data incisa (1647) possa testimoniare una fase seicentesca, la chiesa rientra a buon diritto nell'elenco dei santuari mariani a

pianta centrale che si erano diffusi tra Quattrocento e Cinquecento soprattutto nell'Italia centrale (Gli stucchi barocchi presenti soprattutto nel braccio d'ingresso possono forse collegarsi alla consacrazione della chiesa avvenuta, come ricordato in un'epigrafe nell'interno, nel 1740). Ancor meno interessante è il santuario di S. Tommaso a Montedinove, ennesimo involucro murario con copertura piana, vivificato solo dalla presenza degli elaborati altari.

Ancora nell'ambito dei Santuari, si possono ricordare anche gli interventi di rinnovo e di abbellimento, dipendenti in buona parte dall'afflusso di risorse da parte dei fedeli e, di conseguenza, portati avanti talvolta in maniera dilatata e discontinua. Nella seconda metà del secolo, ad esempio, si opera a più riprese (quadri laterali, decorazione della cupola, ingrandimento del presbiterio, nuovo altare, etc.) nella grande cappella delle Sante Braccia all'interno del santuario di S. Nicola da Tolentino<sup>21</sup>. L'*imago* finale, che vedrà il proprio suggello addirittura nell'Ottocento, si presenta all'insegna dell'*horror vacui*; un esito indubbiamente fastoso, ma non particolarmente innovativo nei caratteri compositivo-architettonici.

Un rapido cenno alle chiese ed alle cappelle rurali, frutto della devozione di piccole comunità o committenti di limitate disponibilità economiche, porta a sottolineare le modeste qualità architettoniche di questi edifici, peraltro privi *ab origine* di particolari

Montefortino (FM). Santuario della Madonna delle Grazie (o Madonna della Fonte), esterno ed interno.



ambizioni artistiche: si tratta di semplici e disador-  
ni vani, generalmente con copertura lignea. Fra gli  
esempi meglio documentati è la chiesa della Madon-  
na di Loreto a Monteleone di Fermo, eretta a spese  
di Federico Beni nel 1663, come ricordato nell'epi-  
grafe tuttora visibile o la più tarda Santa Maria della  
Neve a Monte Rinaldo, edificata nel 1695 a spese di  
Giuseppe Morelli, come attestato dall'epigrafe mu-  
rata in facciata.

Un'equilibrata valutazione della prima fase sei-  
centesca del Barocco marchigiano non può dimenti-  
care gli eventi successivi che ne hanno parzialmen-  
te alterato l'effettiva consistenza: al di là del nume-  
ro delle opere realizzate, non c'è dubbio infatti che  
i numerosi terremoti, le ricostruzioni e gli interven-  
ti di aggiornamento stilistico più o meno integrale  
abbiano determinato una riduzione quantitativa del-  
la produzione originaria, non agevolando dunque il  
giudizio complessivo. Tuttavia, ciò che ci è pervenu-  
to non autorizza particolari apprezzamenti: saranno  
dunque necessari alcuni scatti decisivi per innervare  
l'architettura regionale, imprimendole una significa-  
tiva svolta.

*Monteleone di Fermo (FM). Chiesa della Madonna di Loreto, facciata e  
targa commemorativa (1663). L'epigrafe ricorda la data ed il committente  
dell'edificio, Federico Beni.*



## NOTE

- <sup>1</sup> Nell'ampia bibliografia su Francesco Maria II e la fase finale del Ducato roveresco, segnalo almeno: *Gli ultimi Della Rovere...* 2000.
- <sup>2</sup> F. MARIANO 1996, p. 208.
- <sup>3</sup> Per un quadro storico complessivo del Seicento marchigiano, vedi i diversi contributi in *Vita e cultura del Seicento nella Marca*, Atti dell'XI Convegno di studi maceratesi (Matelica, 18-19 ottobre 1975), raccolti in «Studi Maceratesi», 11, 1977; utile anche *Il Seicento nelle Marche...* 1994. Per la citazione: W. ANGELINI 1994, p. 17.
- <sup>4</sup> Vedi scheda di P. Cruciani, in F. MARIANO 2009, pp. 48-49.
- <sup>5</sup> C. ARSENI 1996, p. 183.
- <sup>6</sup> Sulla chiesa di S. Giacomo a Pesaro si veda il recente: *La chiesa di San Giacomo...* 2017.
- <sup>7</sup> Vedi la scheda di P. Cruciani, in F. MARIANO 2009, pp. 60-61.
- <sup>8</sup> Sulla chiesa: F. MARIANO 1993, pp. 143-145; ID. 1996, pp. 90-96.
- <sup>9</sup> Sulla chiesa vedi la scheda in F. MARIANO 1996, pp. 185-191.
- <sup>10</sup> F. MARIANO 1996, pp. 199-200; 202-204.
- <sup>11</sup> Vedi la scheda di P. Cruciani, in F. MARIANO 2009, pp. 142-144.
- <sup>12</sup> C. CACCIAVILLANI 1989; G. CRUCIANI-FABOZZI 1989; scheda di Paolo Cruciani, in *Lo spazio del sacro...* 2009, pp. 72, 75.
- <sup>13</sup> C. CACCIAVILLANI 1989, p. 352.
- <sup>14</sup> G. CRUCIANI-FABOZZI 1989, pp. 338-339.
- <sup>15</sup> P. CRUCIANI 2013, pp. 351-355.
- <sup>16</sup> Vedi capitolo: *Roma nelle Marche (1670-1705). Carlo Rainaldi, Giovan Battista Contini ed Andrea Pozzo. Il ritorno di Giuseppe Giosafatti*, in part. *Il "disegno nobile" da Roma*.
- <sup>17</sup> P. CRUCIANI 2014, pp. 267-270.
- <sup>18</sup> Sulla chiesa, vedi scheda di P. Cruciani, in *Lo spazio del sacro...* 2009, pp. 79-81, ma soprattutto F. MANDOLINI 2013.
- <sup>19</sup> Sulla chiesa: C. MARCHEGIANI 2018, in part. pp. 220-225, dove si evidenziano anche le convergenze compositive con la chiesa romana dell'Ordine (chiesa di Gesù e Maria).
- <sup>20</sup> *La chiesa di Santa Lucia...* 1996.
- <sup>21</sup> Sulla cappella, vedi la scheda di P. Cruciani, in F. MARIANO 1996, pp. 186-189.



ROMA NELLE MARCHE (1670-1705).  
CARLO RAINALDI, GIOVAN BATTISTA CONTINI ED ANDREA POZZO.  
IL RITORNO DI GIUSEPPE GIOSAFATTI

Nel quadro ancora intriso di echi architettonici controriformistici del Seicento marchigiano, emergono come momenti decisivi in chiusura di secolo gli apporti della cultura barocca romana, sebbene in questa fase declinati ancora in termini apparentemente episodici e localizzati. Un momento fondamentale, per la cui comprensione appaiono tuttavia necessarie alcune precisazioni.

Una prima considerazione è che le relazioni artistiche tra Roma e le Marche non rappresentano in senso stretto una peculiarità di questo periodo, dal momento che già nel secolo precedente è possibile parlare di influssi documentati. Ed ancora dalla prima metà del Settecento, come vedremo, si registrerà il coinvolgimento di architetti romani o di formazione romana (ad esempio, Filippo Barigioni, Luigi Vanvitelli, Francesco Nicoletti, Paolo Posi, Virginio Bracci, etc.), mentre non mancheranno anche artefici marchigiani in grado di sviluppare una proficua attività professionale nella capitale. Tuttavia, gli intrecci che si delineano tra la fine del Seicento ed i primi anni del secolo successivo costituiscono qualcosa di diverso nell'ottica dello sviluppo dell'architettura regionale.

In secondo luogo, parlare degli apporti del Barocco romano nelle Marche non sottintende automaticamente la presenza fisica nel territorio regionale di artefici attivi od orbitanti nella città dei Papi. I canali di immissione possono riflettere infatti modalità diverse quali, ad esempio, la richiesta a distanza di consulenze o di progetti di diversa scala (chiese, palazzi, altari, etc.), la diffusione di fonti scritte e grafiche, od ancora il ritorno in patria di artisti formati nei cantieri della Roma ba-

rocca. Decisiva nell'orientare le scelte diventa dunque una committenza in grado di 'guardare' oltre i confini regionali, amplificando il proprio ruolo ai fini dell'aggiornamento stilistico locale. In un quadro storiografico come quello degli ultimi decenni, portato talvolta alla sovraesposizione di questa componente (secondo quello che è stato definito icasticamente "commitmentismo"), il caso marchigiano si fonda invece spesso su dati acclarati, invitando a modulare caso per caso l'analisi.

Ai fini dell'importazione del linguaggio barocco romano nelle Marche, tre architetti, quasi coetanei, svolgono un ruolo fondamentale, sebbene attraverso percorsi diversificati.

*Il "disegno nobile" da Roma*

Il 16 luglio 1684 viene concesso agli Agostiniani Scalzi di Ascoli Piceno il permesso di occupare una porzione di suolo pubblico per realizzare la facciata della loro chiesa dedicata all'Angelo Custode, secondo "un disegno nobile venutogli da Roma"<sup>1</sup>. Inviato probabilmente già nel 1679, il progetto si deve a Car-



00. Ascoli Piceno. Veduta della chiesa dell'Angelo Custode (da Baldassarre Orsini, 1790). Si noti come il prospetto della chiesa venga rappresentato completato.

lo Rainaldi (1611-1691); l'invito rivolto dalla comunità religiosa ascolana ad uno dei massimi protagonisti della scena romana di quegli anni si collega probabilmente al coinvolgimento dell'architetto nel cantiere della chiesa capitolina di Gesù e Maria, anch'essa degli Agostiniani Scalzi. Appena pochi anni prima, infatti, Rainaldi ne aveva completato il prospetto, per poi dedicarsi alla spettacolare riqualificazione interna su committenza di Giorgio Bolognetti: un prestigioso incarico che l'avrebbe tenuto occupato fino quasi alla morte, determinando uno degli esiti figurativi più organici del Seicento romano. In effetti, le facciate delle due chiese agostiniane manifestano alcuni elementi in comune, dall'ordine gigante per il settore centrale all'inserimento delle aggettivazioni minori laterali. Nella chiesa ascolana, tuttavia, l'introduzione delle colonne, la sorprendente equiparazione dimensionale tra il finestrone con balaustrata ed il portale ed il reciproco collegamento assicurano una ricchezza compositiva e chiaroscurale in gran parte assente nella corrispondente opera romana.

*Roma. Chiesa di Gesù e Maria, facciata.*



Il catalogo piceno del Rainaldi annovera peraltro un'ulteriore facciata chiesastica, quella di S. Maria del Carmine, quasi coeva a quella dell'Angelo Custode (1687): frutto comunque di un'impostazione sintattica decisamente diversa rispetto alla precedente, soprattutto a causa dei vincoli derivanti da una parte dal settore già realizzato in precedenza corrispondente a quasi tutto l'ordine inferiore, dall'altra dalle scelte riduttive imposte dalla committenza<sup>2</sup>.

Come ricordato da Cristiano Marchegiani, le due opere ascolane non hanno riscosso una particolare fortuna critica nel catalogo rainaldiano. Le motivazioni sono diverse: la localizzazione periferica, gli scarsi ed imprecisi dati documentari, l'incompletezza della facciata architettonicamente più significativa, la loro affrettata inclusione in un'ipotizzata fase calante della creatività dell'architetto coincidente con il periodo professionale finale. È stato quindi generalmente trascurato come in entrambi i prospetti, sia pure attraverso registri diversi, Carlo sviluppi un tema compositivo tipicamente barocco come il progressivo avan-

*Ascoli Piceno. Chiesa di S. Maria del Carmine, facciata.*



zamento spaziale dalle estremità verso il centro; lo stesso approccio, meno evidente perché più diluito in larghezza, della facciata di S. Maria in Campitelli: rispetto alla quale il prospetto dell'Angelo Custode, sebbene dotato di minor complessità compositiva e di più limitati agganci stilistici, serba forse il vantaggio di una maggiore immediatezza iconica.

Incompiuto il prospetto dell'Angelo Custode, pesantemente vincolato quello del Carmine: a prima vista, il bilancio dell'innesto progettuale ascolano non risulta particolarmente soddisfacente. Un esito per certi versi più felice è attestato tuttavia per la chiesa del Gesù a Fano, distrutta nel 1874 lasciando purtroppo ben pochi riferimenti visivi<sup>3</sup>. In questo caso infatti si è di fronte ad un organismo architettonico completo, anche se la rappresentazione più attendibile pervenuta della pianta della chiesa, dovuta all'architetto gesuita vallone Henri Laloyau, indica come il Rainaldi avesse recuperato uno schema a *quincunx*: un modello, come è noto, proposto da Bramante per il S. Pietro vaticano sulla scorta di elaborazioni bizantine, che aveva peraltro conosciuto significative riprese fino al Seicento (S. Maria Assunta di Carignano a Genova, Santuario della Beata Vergine della Ghiara a Reggio Emilia, S. Alessandro in Zebedia a Milano, S. Francesco di Paola a Porta Capuana a Napoli, etc.). Se l'adozione del *quincunx* può essere inquadrata nella personale riflessione sulla tradizione architettonica cinquecentesca che rappresenta comunque una componente dell'*humus* rainaldiano, sorprende come tale scelta sia recepita dalla committenza gesuitica, in genere poco permeabile a modelli compositivi problematici per lo svolgimento dei riti liturgici. In ogni caso, insieme al S. Filippo di Ascoli Piceno, la chiesa di Fano rappresenta probabilmente la maggior perdita nell'ambito del patrimonio architettonico religioso barocco nelle Marche.

Lo scalpellino responsabile della realizzazione delle due facciate rainaldiane ad Ascoli sarà Giuseppe Giosafatti: a lui toccherà imprimere alla vicenda barocca picena un decisivo sviluppo, attraverso quegli agganci alla cultura romana che rappresenteranno una solida base per i successivi sviluppi.

*"Unico, e singolare nella nostra città". Giuseppe Giosafatti*

Il ritorno ad Ascoli Piceno di Giuseppe Giosafatti (1643-1731), collocabile cronologicamente nella seconda metà del 1666, rappresenta un evento chia-



*Ascoli Piceno. Chiesa dell'Angelo Custode, facciata.*

ve per l'introduzione del linguaggio barocco in terra marchigiana. Il giovane scultore rientra nella sua città dopo un prolungato soggiorno romano: già il 15 luglio 1659, infatti, l'adolescente Giuseppe viene ricordato, insieme al padre Silvio ed al fratello maggiore Antonio, tra gli "Huomini scarpellini venuti fuor di Roma" attivi nel grande cantiere berniniano del Colonnato vaticano<sup>4</sup>.

Dopo la morte del padre nel 1659, la permanenza romana di Giuseppe è favorita dal cugino Lazzaro Morelli (1619-1690), approdato a sua volta poco più che ventenne nella Città Eterna ed abilmente accreditatosi negli anni successivi come uno dei più stretti collaboratori del Bernini<sup>5</sup>. Una tarda eco di questo rapporto fondante tornerà peraltro anche per Giuseppe il quale, ancora in un memoriale del gennaio 1722 indirizzato al governatore di Ascoli, ricorderà orgogliosamente il suo soggiorno a Roma "per molti anni sotto la disciplina del fù Cavaliere Bernini"<sup>6</sup>.

Come peraltro per il fratello Antonio, il contatto con la grande stagione barocca romana è dunque per Giuseppe diretto; i cui esiti non tarderanno peraltro a manifestarsi, anche per il precoce allargamento all'architettura dell'iniziale vocazione professionale come scalpellino e scultore. Il rientro piceno non coincide tuttavia con un periodo felice per la città, che proprio pochi anni prima (1656) aveva toccato il livello demografico più basso (circa 7.600 abitanti) dell'era moderna; è comunque da ricordare come nel corso dei decenni successivi la situazione sarà de-

stinata a migliorare, in virtù della ripresa dell'attività artigianale e di nuovi investimenti nel settore agricolo, comparto tradizionalmente trainante nell'economia del territorio<sup>7</sup>.

Come detto, nel settembre 1666 Giosafatti è documentato ad Ascoli, nell'ambito della riqualificazione della chiesa gesuitica di S. Venanzio; a lui si devono, in particolare, le statue allegoriche in stucco della *Fede* e della *Religione*<sup>8</sup>. In accordo con il Marchegiani, si può affermare come la riqualificazione dell'interno di S. Venanzio trovi i suoi più calzanti riferimenti nelle chiese romane di S. Maria del Popolo e di S. Pietro (per il motivo berniniano delle statue allegoriche inserite nei triangoli degli arconi della navata maggiore) e della gesuitica S. Ignazio (per l'inserimento delle colonne a sorreggere le arcate centrali)<sup>9</sup>.

Sebbene allo stato attuale non risulti documentato, è possibile ipotizzare un nuovo soggiorno romano del Giosafatti, forse antecedente alla morte del cugino-mentore Morelli (1690): una seconda trasferta contribuirebbe infatti a spiegare lo scatto compositivo manifestato dalle opere ideate dall'artista alla fine del Seicento.

Se tracce personali rimarranno nelle maggiori chiese ascolane, è tuttavia nella piccola chiesa di S. Cristoforo che l'*animus* barocco di Giuseppe, ormai libero da inibiti freni progettuali, trova modo di manifestarsi compiutamente realizzando "due bellissime, e famose Cappelle di marmo con applauso universale", come ricorderà la tarda attestazione sottoscritta da 32 "nobili cittadini" ascolani (26 agosto 1721)<sup>10</sup>. I due altari di S. Cristoforo – a cui diversi anni dopo si aggiungerà un terzo probabilmente dovuto al figlio di Giuseppe, peraltro esemplato sul modello paterno – marciano infatti un momento importante nel percorso giosafattiano.

Dedicato a san Nicola, il primo altare viene realizzato con ogni probabilità tra il 1685 e l'anno seguente, quando viene menzionato, quasi completato, nel corso di una visita pastorale del vescovo Fadulfi<sup>11</sup>. La scelta di Giuseppe è chiara: abbandonati gli abusati stilemi tardo-cinquecenteschi ripresi in diversi altari presenti nelle chiese ascolane, l'approccio si apre ad accenti scenografici declinati all'insegna del dinamismo spaziale, della ricchezza materica e della combinazione di motivi scultorei e decorativi. L'impostazione complessiva si sostanzia nell'ampia concavità centrale bloccata lateralmente da pilastri con paraste ioniche diagonali con capitello 'miche-

langiolesco' a festone ed agganciata alla parete posteriore da aderenti semiparaste. In alto, i due spezzoni curvilinei di timpano inquadrano centralmente la piccola *Gloria* in stucco e raggi dorati con cristogramma. Nella lettura del Marchegiani i riferimenti possibili, tutti romani, andrebbero dalla berniniana cappella Alaleona nella chiesa dei Ss. Domenico e Sisto alla concavità della facciata dell'Oratorio dei Filippini del Borromini; l'opera anticiperebbe peraltro opere più tarde come il portale del palazzo Massimi e l'altare di S. Agnese in Agone<sup>12</sup>. A questo elenco sembra opportuno aggiungere la torre dell'Orologio ancora nel complesso Oratoriano, risolta appunto in una concavità centrale limitata da pilastri laterali in diagonale, seppure ovviamente priva di timpano. In realtà, se l'altare giosaffatesco riflette stilemi del Barocco romano, è merito di Giuseppe non aver replicato acriticamente i modelli di riferimento.

Il contratto dell'altare maggiore della chiesa di S. Cristoforo viene stipulato il 26 novembre 1703 con gli eredi di Filippo Mucciarelli, grazie al cui lascito l'opera può essere realizzata<sup>13</sup>. L'altare si flette centralmente in un'ampia concavità bloccata lateralmente da due colonne marmoree corinzie che sorreggono altrettanti spezzoni di frontone curvo ad inquadrare una gloria in stucco dorato con la colomba dello Spirito Santo. Due ulteriori colonne a concavità divergente incardinano l'altare alla parete retrostante, esaltando il dinamismo spaziale complessivo. Il tema introdotto nel precedente altare di S. Nicola viene dunque declinato all'insegna di una più risentita enfasi plastica.

L'altare che il Giosafatti si impegna a realizzare nell'arco di due anni rappresenta un evidente tributo al più classico Barocco romano di intonazione borrominiana, mediato dalle libere sperimentazioni di fratel Andrea Pozzo: la concavità centrale scandita da due colonne marmoree poste in diagonale a sorreggere settori di timpano curvo spezzato si collega alla retrostante parete grazie ad altre due colonne con trabeazione curva; a coronamento centrale, la consueta gloria in stucco in un tripudio di nuvole e raggi esibisce la colomba dello Spirito Santo attornita da angioletti e dichiara la sua matrice berniniana. Nel complesso, l'opera rivela un'impostazione per certi versi simile a quella dell'altare laterale della stessa chiesa dedicato a S. Nicola, realizzato dallo stesso Giosafatti oltre un quindicennio prima (1686): risolta tuttavia con maggiore dinamismo



spaziale e ricchezza di effetti scenografici grazie alla sostituzione delle inerti paraste con le ben più chiaroscurali colonne.

Se l'altare maggiore di S. Cristoforo verrà fedelmente replicato in quello di S. Spirito nella chiesa ascolana di S. Maria delle Grazie – segno di un raggiunto equilibrio espressivo, ma anche di una possibile deriva 'seriale' dell'attività della bottega giosaffatesca – cronologicamente intermedio tra i due interventi in S. Cristoforo si pone l'altare maggiore della chiesa di S. Venanzio (1697-1699), per il quale è pervenuto l'eccezionale disegno a colori allegato al contratto firmato il 2 novembre 1697 e coincidente, a meno di poche varianti, con l'opera realizzata<sup>14</sup>: un ulteriore innesto di matrice 'romana', connesso ad un modello compositivo presente nella Città Eterna<sup>15</sup>. Posto a conclusione di quella navata già oggetto, come si è visto, del primo intervento condotto dopo il suo ritorno da Roma, l'altare palesa infatti espliciti echi della cultura capitolina, come l'altare maggiore di S. Giovanni dei Fiorentini, ma an-

*Ascoli Piceno. Chiesa di S. Cristoforo. Altare maggiore*



che quello di S. Carlo ai Catinari di Martino Longhi il Giovane e di S. Francesco Saverio al Gesù di Pietro da Cortona. Il dettaglio dell'inarcamento centinato della cornice centrale, che determina un analogo movimento dell'architrave, rivela convergenze con il linguaggio rainaldiano, ad esempio con il finestrone del prospetto dell'Angelo Custode.

Che le innovative proposte del Giosafatti incontrassero ad Ascoli, oltre ad un ampio apprezzamento, anche qualche resistenza, sembra emergere dagli interventi nella chiesa domenicana di S. Pietro Martire, una delle più importanti della città. Il portale della facciata principale, prospettante sull'attuale via delle Torri, rivela una corretta ma anche anonima impostazione compositiva, basata sul consueto modello-base delle edicole del Pantheon: quasi una versione appiattita della celebre edicola della Madonna di Reggio (1638-1639) addossata al fianco destro della chiesa di S. Francesco, tradizionalmente riferita a Lazzaro Morelli ma più probabilmente opera di Silvio Giosafatti, padre di Giuseppe<sup>16</sup>. Dal momento che risulta impensabile che un architetto capace di pervenire negli stessi anni ad esiti culturalmente aggiornati abbia potuto ripiegare su un tale arretramento espressivo, è forse possibile ipotizzare un ruolo vincolante della committenza, probabilmente incline a riprendere idealmente il portale della facciata laterale, realizzato da Cola dell'Amatrice quasi due secoli prima (1523)<sup>17</sup>. Questa volontà di convergenza con le preesistenze viene peraltro esplicitamente denunciato negli altari interni della chiesa, per i quali il Giosafatti è esplicitamente obbligato a replicare ("della med.ma struttura, e modo che sono l'altre Cappelle da lui fatte nella med.ma Chiesa").

Punto d'arrivo della ricerca giosaffattiana sul tema dell'altare, il progetto per quello sontuoso della confraternita del SS. Rosario, ancora nella chiesa di S. Pietro Martire, è frutto di un contratto sottoscritto il 15 giugno 1720<sup>18</sup>. Per la datazione tarda, ma soprattutto per il controverso coinvolgimento del figlio Lazzaro, si tornerà tuttavia su quest'opera più avanti<sup>19</sup>.

L'evento storico alla base dell'edificazione del sacello di S. Emidio alle Grotte deve essere individuato nelle scosse sismiche che tra il 14 gennaio ed il 4 febbraio 1703 colpiscono ripetutamente Ascoli Piceno<sup>20</sup>. Già il 23 gennaio era emersa la volontà popolare di attribuire una veste maggiormente dignitosa al luogo ove il leggendario vescovo e patrono del-



*Ascoli Piceno. Tempietto di S. Emidio alle Grotte, facciata.*

la città aveva operato miracoli e dove a lungo era stato conservato il suo corpo prima della traslazione nel Duomo. Nonostante la raccolta di fondi prontamente intrapresa i lavori non avevano avuto tuttavia inizio, forse anche a causa di uno storno di fondi a beneficio del rifacimento della cripta del Santo nella cattedrale, iniziato nel 1704. Sarà così solo il 10 giugno del 1717 che il vescovo Bartolomeo Gambi, dopo lo scavo per le fondazioni, procederà alla solenne posa della prima pietra; un'operazione finalizzata ad avocare a sé il merito dell'iniziativa, sottraendone il controllo all'autorità municipale<sup>21</sup>, ribadita dai due stemmi inseriti nella facciata (oltre a quello del Gambi, quello di Clemente XI felicemente regnante, posto al centro di un frontone dal disegno identico a quello delle contemporanee finestre del secondo livello del palazzo Bastoni). Condotta sulla base del progetto di Giuseppe Giosafatti, l'opera sarà consacrata dal Gambi nel luglio del 1720, per essere ricordata estesamente tra le imprese giosaffatesche nella citata "attestazione" del 26 agosto dell'anno seguente<sup>22</sup>.

Già a partire dalla contemporanea nota del Lazari (1724), il riferimento alla facciata, ed in particolare al portico di S. Maria della Pace a Roma (1656-1661), capolavoro di Pietro da Cortona, si è configurato come un dato critico acquisito: tanto più, si potrebbe aggiungere, che la fase finale dei lavori nella chiesa romana coincide con la documentata presenza nella Città Eterna del Giosafatti. Accanto al modello generale, è possibile indicare ulteriori suggestioni, di stampo soprattutto berniniano<sup>23</sup>. A distanza ormai di oltre mezzo secolo, S. Emidio alle Grotte evoca dunque il ricordo, forse ammantato di una

certa nostalgia, per un'età ed un ambiente che avevano profondamente segnato il giovane ascolano.

Pur pervenendo ad esiti qualitativi interessanti, l'architettura civile giosaffatesca sembra denotare un minor afflato sperimentale. Affacciato sull'attuale Corso Mazzini, il prospetto del palazzo Caucci (poi Lenti, Gallo) concentra nel disegno delle finestre e del portale l'enfasi caratterizzante, peraltro riprendendo in larga parte soluzioni formali dal berniniano palazzo Chigi ai SS. Apostoli a Roma<sup>24</sup>, realizzato proprio negli anni del soggiorno capitolino di Giuseppe: riferimento comunque non sorprendente, in considerazione dei profondi legami con la Città Eterna dei committenti Emidio e Giovanni Battista Caucci<sup>25</sup>. Il richiamo all'edificio berniniano appare effettivamente stringente per quanto riguarda le finestre 'ad orecchie' del secondo livello e lo stesso portale; in relazione a quest'ultimo, tuttavia, sembra più corretto pensare più genericamente ad influssi romani, in quanto lo schema a due colonne libere sorreggenti settori di trabeazione con balaustra superiore marmorea (o metallica) ed inquadranza l'apertura centrale fosse in realtà, con opportune varianti (entrata architravata, centinata, etc.), piuttosto diffuso già dalla fine Cinquecento e fino a tutto il secolo successivo (palazzo Altieri, 1650-1652, etc.). La fedeltà al prestigioso modello barocco si attenua decisamente nei finestrone del piano nobile, in cui le colonnette laterali berniniane vengono sostituite da tardo-manieristiche erme figurate: versione appena semplificata di quanto il Giosafatti andava realizzando negli stessi anni nel grandioso palazzo Anzianale di piazza dell'Arringo o nel vicino palazzo di Candido Malaspina (poi demolito, ad eccezione di un lacerto corrispondente al portale ed alla sovrastante apertura trasferito sull'attuale corso Vittorio Emanuele).

Al 1720, secondo il preciso riferimento contenuto nella più volte citata "attestazione" dell'anno seguente<sup>26</sup>, risale la "bellissima facciata" del palazzo Bastoni, in realtà esito di un epidermico aggiornamento stilistico condotto su un precedente edificio. Elemento distintivo del prospetto è l'elegante andamento curvo del timpano delle finestre di entrambi i livelli, arricchito inferiormente da festoni.

Discorso a parte va fatto ovviamente per il grande cantiere del palazzo Anzianale (o dell'Arringo): una lunga vicenda architettonica che attraversa quasi tutto il Seicento e buona parte del secolo successivo,

coinvolgendo sia Giuseppe che, come vedremo, il figlio Lazzaro. Se il ricorso alle erme figurate si collega ad un'immagine del trattato del Serlio<sup>27</sup>, che si riferisce però ad un camino, non c'è dubbio che l'utilizzazione di figure antropomorfe a coronamento di pilastri o di frontoni di finestre accostando gli stipiti si riallacci più in generale a ricerche tardo-cinquecentesche, soprattutto di area settentrionale. Per le erme ascolane un richiamo convincente potrebbe essere quello del celebre palazzo dei Giureconsulti a Milano, realizzato negli anni Sessanta del XVI secolo su progetto di Vincenzo Seregni (1520-1594).

Anche al di là dei pur indubbi esiti qualitativi, l'opera del Giosafatti rappresenta dunque nel suo complesso uno dei momenti-chiave dello sviluppo storico del Barocco marchigiano. Merito di Giuseppe è infatti quello di aver importato nell'area picena i modi della grande cultura barocca romana seicentesca, favorendo il vitale aggiornamento dell'ambiente professionale locale.

### *Giovan Battista Contini e gli Oratoriani*

Se per il Rainaldi ad operare come mediatori tra Roma e l'ambiente marchigiano erano stati verosimilmente gli Agostiniani Scalzi, nel caso di Giovan Battista Contini (1642-1723), praticamente coetaneo del Giosafatti, è invece la Congregazione dell'Oratorio, un ordine religioso fondamentale per l'esperienza religiosa e la stessa committenza regionali, a svolgere un ruolo rilevante.

È merito di Fabio Mariano avere evidenziato l'importanza della presenza degli Oratoriani nelle Marche, caso particolare in ambito nazionale per numero di insediamenti e diffusione territoriale<sup>28</sup>. Se appare del tutto evidente come non esista *una* architettura oratoriana – nei termini di uniformità compositiva o di comune matrice linguistica – non c'è dubbio che si è di fronte ad un fenomeno centrale per la qualità di taluni esiti e per la caratura degli architetti coinvolti a livello progettuale; ma anche, appun-

*Ascoli Piceno. Chiesa di S. Agostino, altare di S. Eustachio.*



*Cingoli (MC). Chiesa di S. Filippo, interno.*



to, per ciò che concerne lo sviluppo degli intrecci tra Roma e le Marche.

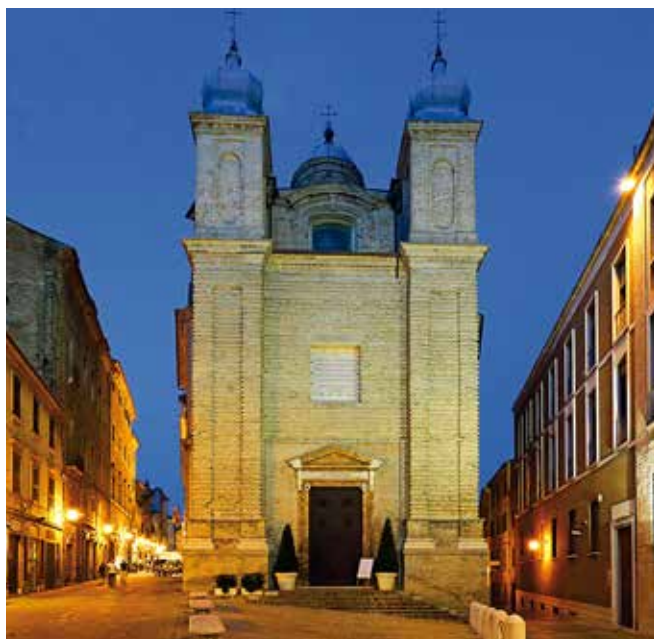
Il primo episodio deflagrante ha luogo a Macerata: qui la decisione di erigere una nuova chiesa da parte degli Oratoriani – presenti in città dal 1611 – si traduce nell'incarico attribuito nel 1689 al Contini<sup>29</sup>. Quest'ultimo è un personaggio tutt'altro che secondario: figlio d'arte – il padre Francesco (1599-1669) aveva svolto un'attività di un certo rilievo nella Città Eterna collaborando con Borromini e lavorando al servizio dei potenti Barberini – ma soprattutto allievo prediletto insieme a Matthia de' Rossi (1637-1695) del grande Bernini, Giovan Battista aveva sviluppato dagli anni Settanta una vasta e diversificata attività professionale che gli era valsa, tra l'altro, la prestigiosa elezione a Principe dell'Accademia di San Luca (1682)<sup>30</sup>: Il periodo a cavallo tra Seicento e Settecento è il più prolifico per il Contini, autore di un numero rilevante di opere (cappelle, altari, monumenti), a cui si aggiungono incarichi ingegneristici e di manutenzione idraulica.

L'architetto a cui si rivolgono i Filippini maceratesi è dunque un architetto maturo ed un professionista affidabile, in grado di offrire ampie garanzie anche a livello tecnico. Nella vicenda maceratese il percorso non è tuttavia lineare, dal momento che bisognerà aspettare otto anni per registrare la posa della prima pietra (1697) peraltro su un progetto di Domenico Gregorini presto abbandonato, per tornare infine al definitivo coinvolgimento del Contini (1705).

Non è possibile affermare con sicurezza se il disegno messo in opera a partire dal 1705 sia fedele al primo progetto elaborato nel 1689 oppure che abbia dovuto tener conto in qualche modo di quanto impostato – peraltro in misura estremamente ridotta – nell'intervallo di tempo trascorso. Quello che è certo è che con la chiesa ideata dal Contini la cultura barocca romana arriva in una città che, pure, all'inizio del Seicento aveva conosciuto innesti non trascurabili, come la chiesa di S. Giovanni, progettata per i padri Gesuiti dal barnabita Rosati, responsabile a Roma dell'importante S. Carlo ai Catinari.

La scelta dell'ovale longitudinale può derivare anche dalla specifica conformazione dell'area disponibile, stretta a cuneo tra la *Strada Nuova* e via S. Maria della Porta; ma è possibile che sul Contini abbia influito. Oltre all'esempio di S. Maria in Via nella non lontana Camerino, il recente completamento della chiesa di S. Maria in Montesanto a Roma, le cui tormentate vicende esecutive, iniziate nel 1662 e chiuse poco meno di venti anni dopo, avevano visto l'avvicendamento di più architetti, significativamente vicini al Contini stesso (Carlo Rainaldi, Giovan Lorenzo Bernini, Carlo Fontana). Rispetto all'*exemplum* romano, tuttavia, il S. Filippo maceratese denota uno svolgimento in parte divergente, anche a prescindere dalle minori proporzioni: innanzitutto, la successione degli archi lungo il perimetro è uniforme, mancando cioè quegli sfondamenti in altezza che nella chiesa romana individuano ed accentuano il vano dell'en-

Macerata. Chiesa di S. Filippo, facciata e interno.



trata e quello dell'area presbiteriale. In secondo luogo, il Contini immagina due cappelle per lato, il che determina la presenza di un pieno in corrispondenza dell'asse trasversale. Inoltre, l'architetto introduce note di maggiore eleganza nelle soluzioni di dettaglio: si veda, ad esempio, l'idea di far poggiare gli arconi delle cappelle non su pilastri ma su colonne ioniche, un richiamo alla chiesa romana di S. Ignazio, ma comunque svolto in modo convincente.

La presenza dei due campanili in facciata è stata messa in relazione con l'architettura mitteleuropea, anche per la forma a bulbo delle coperture. In realtà, si tratta di un modello compositivo ampiamente sperimentato a Roma (Trinità dei Monti, S. Giacomo in Augusta, S. Atanasio dei Greci, per non parlare di progetti come la facciata longhiana dei Ss. Ambrogio e Carlo al Corso o della stessa S. Pietro in Vaticano), peraltro riproposto, dato interessante, dallo stesso padre di Giovan Battista nella chiesa di S. Rosalia a Palestrina (1656-1660), feudo dei Barberini. Il tipo di copertura potrebbe essere poi una scelta non necessariamente riconducibile al Contini, ma dovuta agli esecutori locali.

L'incarico maceratese era tuttavia stato preceduto alcuni anni prima (1685) dal coinvolgimento del Contini nella riqualificazione della chiesa degli Oratoriani a Cingoli: in questo caso, tuttavia, la paternità continiana è testimoniata da fonti autorevoli, anche se non coeve<sup>31</sup>. Caso frequente, l'intervento aveva conservato la struttura muraria esterna medievale, riconfigurando integralmente invece lo spazio interno. Nulla dunque dell'austera facciata fa presagire l'esplosione di colonne, stucchi ed affreschi dell'interno, un vero e proprio *Gesamtkunstwerk* barocco, realizzato anche grazie al decisivo supporto della committenza locale. L'impostazione planimetrica risulta al tempo stesso semplice ed efficace: riprendendo la grande lezione borrominiana, Contini propone un'aula rettangolare a diedri concavi (questi ultimi dinamizzati dall'inserimento di semicolonne corinzie), conclusa da un'area presbiteriale ricavata sopra una sottostante struttura edilizia. Il sapiente inserimento di semicolonne anche nella piccola navata assicura unità all'insieme, evitando il rischio di anonima piattezza nelle pareti laterali.

Tra i capolavori assoluti del Barocco marchigiano, la chiesa cingolana colpisce ancora oggi per l'organica *facies* decorativa, perfettamente integrata nella composizione architettonica: prefigurando, come vedremo, successivi sviluppi.



*Palestrina (RM). Chiesa di S. Rosalia, facciata.*

Sia pure risolta con minor vivacità espressiva, la stessa matrice compositiva della chiesa cingolana è presente anche nel S. Filippo di Osimo, più documentato rispetto all'esempio precedente<sup>32</sup>. La chiesa osimana viene infatti realizzata dal 1703 al 1710, ancora su disegno dell'architetto romano. Se anche in questo caso l'asse trasversale dell'aula unica coincide con il pieno, l'aggettivazione spaziale dei diedri concavi angolari emerge tuttavia con maggiore chiarezza, anche per la sostituzione delle colonne con paraste. Di dimensioni più ampie rispetto alla sua 'sorella' cingolana, la chiesa osimana non può tuttavia vantare una pari enfasi scenografica, esibendo inoltre un apparato decorativo decisamente più austero. Siamo in presenza comunque di un'opera notevole, sebbene attualmente mortificata da un precario stato di conservazione e da una problematica fruibilità.

L'impostazione ad aula unica con cappelle laterali (od altari incassati) raccordata agli angoli da diedri concavi ha un'origine borrominiana (S. Maria dei Sette Dolori, cappella del palazzo di Propaganda Fide). A Roma si erano registrate alcune interessanti riprese, tra le quali la più importante è la chiesa del-

le Ss. Stimate di S. Francesco, realizzata nel corso del pontificato di Clemente XI Albani (1700-1721) proprio dal Contini e, per ciò che concerne la facciata, da Antonio Canevari. Da Roma, diffuso soprattutto da architetti di origine o formazione romana, lo schema si era diffuso in gran parte del territorio nazionale, come provato, tra i molti possibili esempi, dal grandioso S. Filippo di Torino di Filippo Juvarra.

Quale è il lascito continiano alla cultura architettonica marchigiana? Al di là della generica cifra espressiva intrisa di depurati echi berniniani, sul piano della concreta operatività le chiese del Contini propongono in un linguaggio aggiornato due modelli compositivi chiesastici destinati ad avere ampia eco nella Regione: l'ovale ad asse maggiore longitudinale, con cappelle laterali incassate e profonda area presbiteriale; in secondo luogo, l'aula unica ad angoli a diedri concavi con altari (o cappelle) laterali. Soprattutto a quest'ultimo modello, come vedremo<sup>33</sup>, arriderà un grande successo in terra marchigiana, anche in ragione della sua flessibilità: dagli impianti più semplici, in cui l'aula viene aggettivata solo dal presbiterio, a quelli più complessi, nei quali quest'ultimo è fatto precedere da una crociera cupolata a cui si addiziona un transetto non sporgente. Gli esempi sono numerosi: per rimanere in ambito oratoriano, è opportuno ricordare il S. Filippo di Fabriano, ricostruita a seguito del rovinoso terremoto del 1741<sup>34</sup>. L'organismo progettato da Pietro Maria Loni – l'architetto ticinese che appena pochi anni prima (1733-1735), come vedremo, aveva realizzato il S. Filippo di Camerino, uno delle opere più riuscite del Settecento marchigiano – si condensa in un'aula unica con due altari incassati per lato (quindi con il pieno in corrispondenza dell'asse trasversale), conclusa da un'ampia zona presbiteriale absidata: tuttavia, il ricorso ad esili paraste spaziate a scandire le pareti ed una certa secchezza formale complessiva banalizzano l'inserimento angolare dei diedri concavi, misurando la notevole distanza espressiva dall'*exemplum* continiano.

Tuttavia, la più precoce ripresa appare S. Filippo Benizi a Montefano, realizzata tra il 1694 ed il 1703<sup>35</sup>. Al di là della provenienza da San Severino Marche, non molto si conosce dell'architetto responsabile Giovanni Battista Mastropaoli; è opportuno notare tuttavia come Montefano sia a breve distanza sia da Osimo che da Cingoli.

Tra gli esempi 'minori' si può citare S. Maria delle Rose a Sant'Angelo in Pontano, ristrutturata tra il

1760 ed il 1764 e, sempre a Sant'Angelo in Pontano, la chiesa di S. Nicola<sup>36</sup>. Od ancora, le chiese del SS. Sacramento a Grottazzolina, riedificata a partire dal 1768 forse con l'intervento di Pietro Augustoni e di S. Giovanni Battista nella vicina Rapagnano.

Nel caso della pianta ovale, le riprese saranno numericamente più limitate, ma comunque ben distribuite nel territorio regionale e, non di rado, architettonicamente interessanti. Tra i migliori esempi, S. Floriano a Jesi, iniziato nel 1741 e sostanzialmente completato quattro anni dopo, la cui paternità progettuale è stata ricondotta in anni recenti ad Arcangelo Vici<sup>37</sup>. Ancora del Vici è l'ancor più interessante S. Domenico di Cingoli, di poco precedente, essendo stata iniziata nel 1729 e completata oltre tre decenni dopo. In entrambi i casi, Arcangelo Vici saprà fornire un'interpretazione personale dello schema ovale, come peraltro si avrà modo di evidenziare<sup>38</sup>.

Pure su pianta ovale è la chiesa delle Terziarie Francescane di S. Spirito a Cingoli, realizzata su progetto dell'osimano Alessandro Rossi tra il 1761 ed il 1786<sup>39</sup>. La pianta ovale viene comunque proposta anche in edifici 'minori', come le chiese di S. Onofrio a Fabriano (ca. 1727) e di S. Pietro Apostolo a Monsano (1744-1761), per finire con le tarde, ma interessanti S. Stefano a Piobbico (1781-1790), riedificata dopo il rovinoso sisma del 1781 e S. Maria in Villa a Saltara (1792-1795).

Pur non sottovalutando l'azione trainante esercitata dalla chiesa continiana, è peraltro da ricordare come, lo si è visto, un ambizioso esempio di chiesa ad ovale longitudinale fosse stato eretto a Camerino già nella prima metà del Seicento (1639-1643), cioè S. Maria in Via progettata da Camillo Arcucci per il cardinale pievetorinese Angelo Giori<sup>40</sup>.

#### *Gli altari di fratel Pozzo*

Il 21 novembre 1703 “si terminò la Cappella, ò sia Altare di Marmo, dedicato alla Presentazione della SS. ma Vergine, fatto fare dalla Sig.ra Caterina Adami per scudi 700” nella chiesa gesuitica di S. Martino a Fermo: iniziata due anni prima (1701), l'opera era stata realizzata, come esplicitamente ricordato nelle fonti del tempo, dal “nostro Fratello Pozzo”, cioè Andrea Pozzo (1642-1709), peraltro autore, nella stessa chiesa e negli stessi anni, del contiguo altare voluto da Girolama Colombara<sup>41</sup>. Secondo la convincente ipotesi



del Cruciani, è assai probabile che si debbano al Pozzo anche i due altari realizzati nella chiesa gesuitica di S. Giovanni a Macerata che, in effetti, mostrano caratteri quasi sovrapponibili all'altare Adami (quest'ultimo a sua volta replicato, con varianti secondarie, in altri due altari della chiesa fermana).

Se nel caso di S. Martino la scelta del progettista deve essere ricondotta al rettore della comunità religiosa, appare comunque degna di nota l'incondizionata approvazione da parte dei committenti. Così, all'alba del nuovo secolo, si concretizzano nell'area marchigiana centrale gli innesti di uno degli artisti più ever-sivi e discussi, ma anche più noti della scena romana del tempo. Nel 1701, Andrea Pozzo è infatti al culmine della maturità espressiva e della fama professionale: due anni prima sono stati trionfalmente inaugurati a Roma i due grandiosi altari di S. Ignazio nella chiesa del Gesù e del Beato Luigi Gonzaga in quella di S. Ignazio<sup>42</sup>. Nel 1700, a distanza di sette anni dal primo

*Fermo. Chiesa di S. Martino, altare di S. Stanislao Kostka. L'altare è esplicitamente esemplato sull'altare della Presentazione della Vergine realizzato su progetto di Andrea Pozzo nella stessa chiesa.*



*Fano (PU). Chiesa di S. Maria Nova, altari.*

tomo, viene pubblicato il secondo volume della *Prospettiva de' Pittori e Architetti*, opera destinata ad un clamoroso successo editoriale, attestato dalle numerose traduzioni (inglese, tedesco, francese, fiammingo, greco, portoghese, persino cinese); due anni dopo (1702), Pozzo verrà chiamato dall'imperatore Leopoldo I (1640-1705) a Vienna, dove morirà in piena attività nel 1709, acclamato sia come pittore che come architetto.

Con il Pozzo si innesta in terra marchigiana la più capricciosa ed estrosa versione del Barocco di matrice romana. Sebbene l'opera del gesuita abbia suscitato già al suo apparire qualche riserva – sviluppando un'enfasi espressiva talvolta ai limiti del bizzarro e dell'irrazionale – è indubbio come i suoi celebri altari, per di più veicolati a livello europeo da stampe ed incisioni, unitamente al suo fortunatissimo trattato abbiano rappresentato nel contesto marchigiano dei riferimenti importanti.

Per ciò che concerne le realizzazioni fermane, particolare rilievo assume l'altare Adami, che sviluppa un andamento convesso a cui si saldano le direttrici diagonali laterali concluse da colonne libere. Se queste ultime sorreggono i due settori di timpano

curvo, la cornice centinata della pala centrale solleva la trabeazione, a sua volta sormontata da una targa dall'andamento sinuoso tipicamente pozziano conclusa da una conchiglia tra rami di palma.

Gli elementi compositivi dell'opera – la matrice geometrica curva, le colonne libere proiettate in diagonale, i settori divergenti di frontone, etc. – rappresenteranno altrettanti motivi ispiratori per molti altari settecenteschi marchigiani a cui, mescolandosi ad altre soluzioni linguistiche (colonne tortili, trabeazione ondulata, edicola superiore sagomata, mensole rovesce etc.), forniranno un repertorio combinatorio quasi inesauribile: giocato talvolta, come in Maria Nuova a Fano (la cui riqualificazione si svolge in apertura del Settecento), all'insegna della ricercata *varietas*; in altri casi, come nel grande altare maggiore di S. Filippo a Recanati (1735), attraverso la ripresa di un modello preciso come il celebre altare romano del Beato (poi Santo) Luigi Gonzaga in S. Ignazio<sup>43</sup>. Apparentemente localizzati ed a scala minore, gli interventi del gesuita trentino trascenderanno dunque le occasioni che li avevano originati, contribuendo in misura non trascurabile ad aggiornare il contesto locale.

Recanati (MC). Chiesa di S. Filippo. altare.



Roma. Chiesa di S. Ignazio, altare del Beato (poi Santo) Luigi Gonzaga.



NOTE

- <sup>1</sup> Sul coinvolgimento di Carlo Rainaldi nel cantiere della chiesa dell'Angelo Custode, si vedano gli studi del Marchegiani (C. MARCHEGIANI 2016 e 2018). Per il permesso citato: C. MARCHEGIANI 2016, p. 29. Il 10 giugno 1684 Giuseppe Giosafatti si impegna a "princiare" la facciata, di cui era stata deliberata nell'aprile precedente la parziale costruzione, impegnandosi a completare la parte concordata entro l'aprile del 1686 (C. MARCHEGIANI 2017, pp. 104, 200). La quietanza relativa al lavoro svolto verrà sottoscritta il 17 ottobre 1686 (*ibidem*, p. 105). Nonostante effimere riprese (1709-1710) e coinvolgimenti di nuovi benefattori (come l'ascolano Giacomo Conti, che si impegna versare cento scudi: *ibidem*, p. 99), il prospetto non sarà mai completato per difficoltà finanziarie. Il progetto del Rainaldi, a lungo conservato presso la sagrestia della chiesa, permetterà poi di inserire una veduta prospettica della chiesa con la facciata compiuta nel testo dell'Orsini (B. ORSINI 1790, p. 189).
- <sup>2</sup> Il contratto per il completamento della facciata di S. Maria del Carmine risale al 15 novembre 1687; il tempo accordato per l'ultimazione del lavoro è di tre anni (G. FABIANI 2009, pp. 127, 286; C. MARCHEGIANI 2017, pp. 105-106, 200-201). Nel contratto si specifica che la facciata seguirà il "disegno del Sig.<sup>re</sup> Caval. Carlo Rainaldi Romano", specificando tuttavia la rinuncia alle "mezze colonne" (cioè semicolonne) previste nel progetto, forse nel solo settore centrale, dal momento che queste non erano presenti nella parte della facciata "già incominciata", cioè già realizzata in precedenza. La scalinata davanti all'entrata non è riconducibile verosimilmente al Rainaldi, anche perché il contratto per la sua esecuzione viene sottoscritto da Lazzaro Giosafatti solo il 20 giugno 1704, con l'impegno di completarla entro il termine di un anno e dietro pagamento di sessanta scudi (*ibidem*, p. 111).
- <sup>3</sup> Le ricerche relative alla chiesa fanese pubblicate nel 1980 dal Battistelli sono state riprese ed ampliate in: P. CRUCIANI 2014, pp. 258-265.
- <sup>4</sup> M. VILLANI 2016, p. 73. Si tratta di una lista della Reverenda Fabbrica di S. Pietro che enumera tutti gli scalpellini attivi nel cantiere.
- <sup>5</sup> Su Lazzaro Morelli, in particolare i legami con Ascoli Piceno: G. FABIANI 2009, pp. 178-180; C. MARCHEGIANI 2012. Degno di rilievo è che il Morelli collaborò anche alla stesura dei disegni in scala dei Portici di piazza S. Pietro, oltre che ad uno dei modelli lignei dell'opera.
- <sup>6</sup> C. MARCHEGIANI 2017, p. 178, doc. 3. Subito dopo il Bernini, viene citato Lazzaro Morelli, a conferma del ruolo svolto da quest'ultimo nella formazione del Giosafatti.
- <sup>7</sup> *Ascoli ed il suo territorio...* 1984, p. 142.
- <sup>8</sup> *Ibidem*, p. 175. Il lavoro di stuccatura della chiesa è condotto insieme ad Antonio Capobianchi da Carassai. Si noti tuttavia come la "provisione" di quest'ultimo ammonti a cinque scudi e mezzo il mese, contro i nove scudi percepiti dal Giosafatti.
- <sup>9</sup> *Ibidem*, p. 16. In terra marchigiana, la stessa soluzione sintattica si ritroverà nella chiesa di S. Filippo a Montefiore dell'Aso.
- <sup>10</sup> C. MARCHEGIANI 2017, pp. 179-180. Conservato presso l'Archivio di Stato di Roma, il documento è un eccezionale quadro riassuntivo delle opere principali del Giosafatti, oltre a confermarne la grande fama goduta in patria.
- <sup>11</sup> C. MARCHEGIANI 2017, p. 105.
- <sup>12</sup> C. MARCHEGIANI 2017, p. 105.
- <sup>13</sup> Per il testo del contratto: C. MARCHEGIANI 2017, p. 188; vedi anche, pp. 110-111. Il Giosafatti si impegna a consegnare l'opera finita entro due anni.
- <sup>14</sup> Per il disegno: C. MARCHEGIANI 2017, p. 43, fig. 49. Oltre che dal Giosafatti, l'elaborato grafico, conservato presso l'Archivio di Stato di Ascoli Piceno, è siglato da Ercole Gavotti, Rettore della congregazione gesuitica ascolana.
- <sup>15</sup> *Ibidem*, p. 19; per la trascrizione del contratto: pp. 185, 186 (doc. 9). Il Giosafatti si impegna a realizzare l'altare "dentro il termine di venti mesi" dalla data di stipula del rogito (2 novembre 1697).
- <sup>16</sup> *Ibidem*, p. 95.
- <sup>17</sup> Il legame tra i due portali è peraltro evidenziato anche dall'Orsini: B. ORSINI 1790, p. 209.
- <sup>18</sup> C. MARCHEGIANI 2017, p. 119. Vedi anche G. FABIANI 2009, pp. 106, 291 dove si indica il 5 giugno.
- <sup>19</sup> Vedi capitolo: *Oltre Vanvitelli. Lazzaro Giosafatti ed Arcangelo Vici*.
- <sup>20</sup> G. FABIANI 2009, pp. 93-95, 100.
- <sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 98-99.
- <sup>22</sup> C. MARCHEGIANI 2017, p. 119, 180.
- <sup>23</sup> *Ibidem*, p. 119.
- <sup>24</sup> *Ibidem*, p. 109.
- <sup>25</sup> *Ibidem*, p. 109.
- <sup>26</sup> *Ibidem*, p. 179.
- <sup>27</sup> *Ibidem*, p. 51.
- <sup>28</sup> Si veda in particolare: F. MARIANO 1996.
- <sup>29</sup> Sulla chiesa vedi la scheda del Mariano: F. MARIANO 1996, pp. 97-105 e la ricostruzione di Alessandro Del Bufalo (A. DEL BUFALO 1982, pp. 147-148). Come per altre chiese maceratesi il prospetto dell'edificio rimarrà incompiuto.
- <sup>30</sup> Su G. B. Contini: A. DEL BUFALO 1982; H. HAGER 1983.
- <sup>31</sup> F. MARIANO 1995, pp. 43-44, 49 nota 25. Il primo riferimento al Contini, tratto dal resoconto di una *Sacra Visita*, risale al 1726; il successivo è del 1818. La consacrazione del 1694 dovrebbe forse coincidere con il completamento dei lavori.
- <sup>32</sup> F. MARIANO 1995b, pp. 39-43; Id. 1996, pp. 120-126.
- <sup>33</sup> Vedi Capitolo: *Un Barocco regionale. Diffusione e consumo di un linguaggio (1750-1800)*.
- <sup>34</sup> Sulla chiesa: F. MARIANO 1996, pp. 56-62.
- <sup>35</sup> Vedi la scheda di Paolo Cruciani, in F. MARIANO 2009, pp. 116-118.
- <sup>36</sup> Vedi le schede di P. Cruciani, in F. MARIANO 1996, pp. 171-173; 174-176.
- <sup>37</sup> Sulla chiesa vedi: F. MARIANO 1993, pp. 149-152, dove si avanza l'ipotesi che il progettista possa essere stato Filippo Barigioni, in quegli anni attivo nella città; in E. DONNINELLI 2009, l'opera viene invece riferita ad Arcangelo Vici sulla base della documentazione segnalata in precedenza da Francesca Santoni.
- <sup>38</sup> Vedi capitolo: *Oltre Vanvitelli: Lazzaro Giosafatti ed Arcangelo Vici*.
- <sup>39</sup> Sulla chiesa, vedi scheda di P. Cruciani in F. MARIANO 2009, pp. 53-54.
- <sup>40</sup> Sulla chiesa camerte vedi la scheda di Paolo Cruciani, in *Lo spazio del sacro...*, 2009, pp. 37-39.
- <sup>41</sup> P. CRUCIANI 2007, p. 51, 54.
- <sup>42</sup> Nella vasta bibliografia pozziana si segnala almeno: *Mirabili Disinganni...* 2010.
- <sup>43</sup> Per Fabio Mariano quello di Recanati è "il più bell'altare barocco nella regione" (F. Mariano 1996, p. 144).



## IL SECOLO BAROCCO. PLURALITÀ DI TENDENZE NELLA PRIMA METÀ DEL SETTECENTO

Secondo una testimonianza del 1763 attribuibile ai conti Sigismondo Uffreducci e Giulio da Montevecchio, recentemente resa nota: “nella città di Fano da 10, 20, 30 anni si vede ocularmente moltissimo accresciuta e tuttavia cresce la popolazione, il lusso e per conseguenza il commercio, con un numero di botteghe ed ogni genere in oggi assai maggiore di quello era nei tempi addietro...”; appena cinque anni prima, Pierre Jean Grosley è testimone del frenetico lavoro delle maestranze impegnate nella costruzione di nuovi baluardi di Senigallia, fortificati come quelli preesistenti “che erano assai solidamente costruiti a giudicare dal lavoro per demolirli”, ma a conquistarlo è la vitalità della celebre fiera senigalliese: “i palazzi, le case, l’intera città è un magazzino: il porto, le banchine, le strade formano un negozio continuo nel mezzo del quale scorrono mille piccoli negozi ambulanti”<sup>1</sup>. Verso la metà del secolo, nella traduzione italiana della monumentale opera di Thomas Salmon, si lodano “le strade larghe ed adorne di begli edifici” di Pesaro, evidenziano come le molte “buone fabbriche sì sagre che profane” della città fossero “presso che tutte modernamente fabbricate”<sup>2</sup>.

Passando dai centri urbani alle persone, in vent’anni il numero degli abitanti di Macerata cresce da 10.892 (1756) a 12.561 (1777)<sup>3</sup>, sintomo di un’evidente congiuntura favorevole. Non si tratta di casi isolati: dall’inizio del secolo al 1782 la popolazione marchigiana conosce un vistoso incremento demografico superiore del 40% rispetto a quello del resto dell’Italia<sup>4</sup>. Il sensibile aumento della popolazione rende disponibile una quantità maggiore di manodopera, con benefiche ricadute soprattutto nel comparto agricolo. Opportune modulazioni nella distribuzione delle colture, ad esempio con l’introduzione intensiva della coltivazione del mais, determinano la formazione di un *surplus* produttivo che alimenta il mercato d’esportazione, con conseguente innalzamento dei livelli di reddito. L’istituzione del porto franco di Ancona (1732), sul quale si tornerà più avanti, contribuisce ad incentivare il comparto commerciale, favorendo un maggior dinamismo economico.

Se la realtà sociale frenata da tradizionali relazioni parassitarie e da squilibri fiscali non registra significative variazioni, la disponibilità di capitali pubblici e privati si riversa anche verso la produzione edilizia che conosce, nel corso del secolo, un’ampia proliferazione nei vari centri regionali, anche di modeste dimensioni, indirizzandosi tanto verso l’architettura religiosa quanto a quella civile.

In questo contesto l’architettura marchigiana si apre ad inedite sperimentazioni, al punto che è possibile affermare come la vera età barocca regionale coincida cronologicamente con il nuovo secolo. Rispetto ai decenni precedenti, il Settecento vede infatti la capillare diffusione di un linguaggio che, per quantità e qualità architettonica, segnerà una delle stagioni artistiche più felici e caratterizzanti. È possibile inoltre includere in questo processo l’intero corso del XVIII secolo, dal momento che opere ancora largamente barocche verranno progettate e realizzate fino alle soglie dell’Ottocento; ovvero, in anni in cui in altri contesti geografico-culturali aveva ormai fatto presa la polemica anti-*rocaille*, con decise aperture verso le nuove istanze neoclassiche.

Come è possibile dedurre da fonti contemporanee, non c’è dubbio che una delle condizioni che favoriscono questo corso vada individuata nello sviluppo economico regionale di questo periodo, ben diverso dalla diffusa stagnazione che aveva condizionato la Regione nel corso di gran parte del Seicento. Ma è altrettanto chiaro come la base economica si colleghi ad una serie di urgenze e sollecitazioni culturali che giungono a maturazione in questi anni e che costituiscono, di fatto, l’*humus* nel quale può svilupparsi l’architettura barocca – è più in generale l’arte – marchigiana del Settecento.

Come per la vicina Umbria, una spinta indiretta al fervore edilizio settecentesco deriva anche dai diversi terremoti che colpiscono il territorio nell’arco dell’intero secolo: i cui effetti, sebbene distribuiti in modo disomogeneo nei diversi settori, risultano presenti in buona parte del contesto regionale. Tra iismi ricordati dalle fonti del tempo, si possono cita-

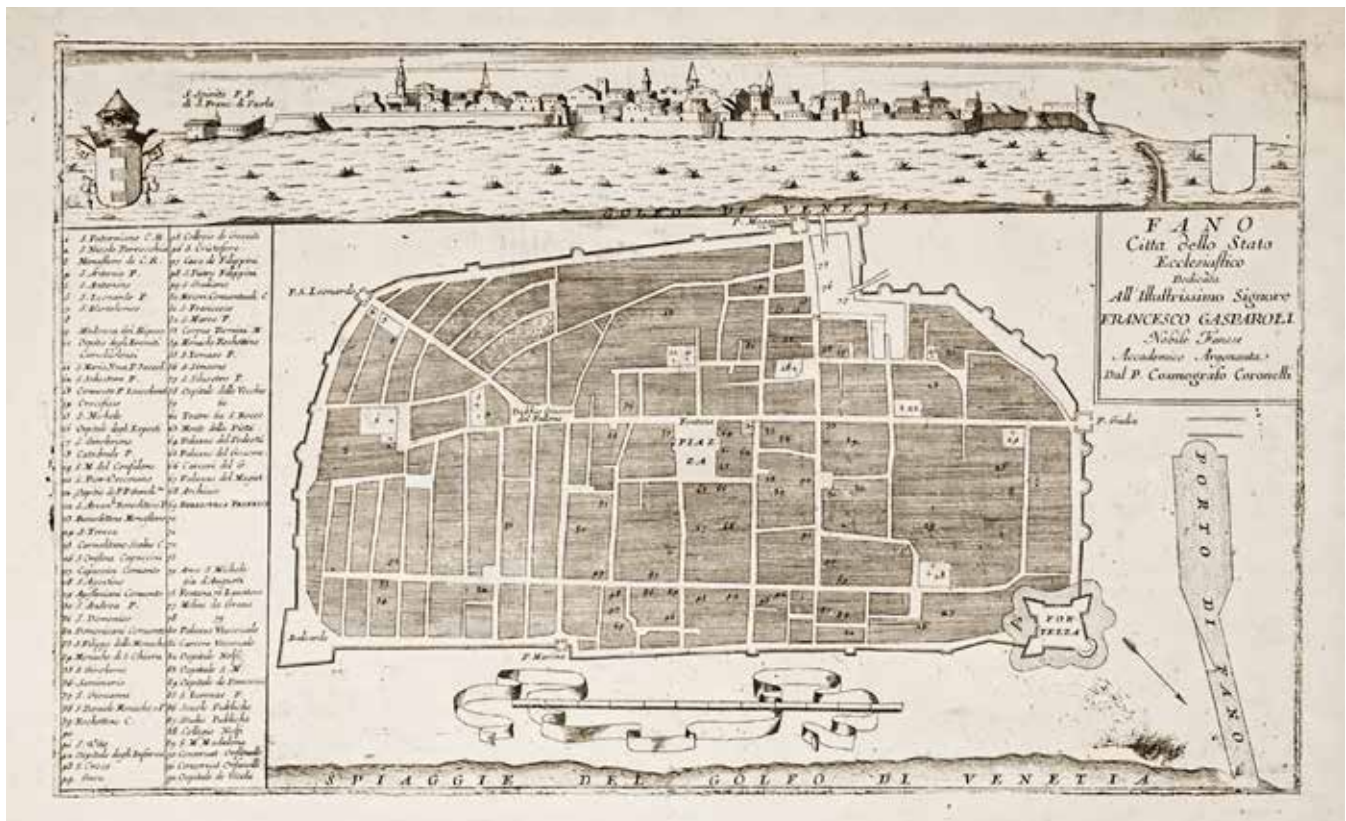
re quelli di una vasta area estesa da Osimo ad Ascoli Piceno (14 gennaio e 2 febbraio 1703), del Maceratese interno (1719, 1730), dell'anconetano (23 gennaio 1723), quello particolarmente distruttivo del 24 aprile 1741 con epicentro nei pressi di Fabriano (replicato, con intensità minore ma con allargamento alla zona di Senigallia, il 17 aprile ed il 22 settembre 1747), il movimento tellurico del 27 luglio 1751 a cavallo tra l'anconetano e l'urbinate interno, le ripetute scosse tra l'aprile ed il luglio 1781 nell'area di Urbino, Cagli e Piobbico, rinnovate nel gennaio del 1789 in particolare ad Urbino, l'evento del 1799 a Camerino e Cessapalombo<sup>5</sup>. A questi casi bisogna aggiungere i sismi con epicentro localizzato in altre Regioni, ma con effetti anche nelle Marche, come i terremoti del 1703, 1730 e 1760 in Valnerina e quello celebre del 1703 nell'Aquilano. A titolo d'esempio, il terremoto fabrianese del 1741 determinò la forzata ricostruzione di non poche chiese, tra cui S. Filippo o S. Domenico; quello del 3 giugno 1781 la riedificazione di buona parte degli edifici religiosi di Cagli, oltre al rifacimento delle chiese di S. Stefano e di S. Antonio Abate a Piobbico. Forse ancor più ingente – e pure attestato in alcuni casi dalle fonti – è l'insieme degli interventi relativi all'edilizia civile, in particolare

residenziale. Un contesto tale da determinare un'obbligata attività edilizia di ricostruzione, resa possibile peraltro dalle accresciute disponibilità economiche.

La tradizionale tesi che fa coincidere con l'arrivo di Luigi Vanvitelli ad Ancona nel 1732 (presenza peraltro preceduta da un precedente soggiorno urbinate) il momento cruciale per l'evoluzione architettonica regionale – tale cioè da imprimere una decisiva svolta ad un quadro culturale sostanzialmente attardato o comunque scarsamente rilevante – non sembra reggere ad una più puntuale analisi. Pur non sottovalutando l'importanza dell'apporto dell'architetto napoletano, anche in considerazione dell'influsso esercitato su discepoli e seguaci attivi nella seconda metà del secolo (due nomi fra tutti, Pietro Bernasconi e, soprattutto, Andrea Vici), è necessario evidenziare come il contesto nel quale viene ad inserirsi l'operatività vanvitelliana non possa essere liquidato sbrigativamente.

In altri termini, il panorama marchigiano della prima metà del Settecento annovera figure professionali (in qualche caso, purtroppo ancora anonime) tutt'altro che irrilevanti e, soprattutto, esiti architettonici d'indubbia qualità. Ulteriore dato interessante è la pluralità di tendenze riscontrabili, indice di una tutt'altro che scontata vivacità culturale.

Fano (PU). Planimetria (ca. 1696). La dedica della stampa è a Francesco Gasparoli, autore della riqualificazione della chiesa di S. Domenico.



*Un teatro di colonne*

Il Settecento marchigiano si apre con un'opera d'eccezione: la chiesa di S. Domenico a Fano, opera di quel Francesco Gasparoli (1661-1720) – “architetto ed erudito” fanese attivo nella sua città a cavallo dei due secoli – che emerge dalle fonti come una figura di notevole interesse<sup>6</sup>. Se i rapporti con l'ecclesiastico bolognese Angelo Maria Ranuzzi (1626-1689), vescovo della città adriatica dal 1678 al 1688 e cardinale dal 1686, sono stati recentemente ricostruiti dal Menchetti<sup>7</sup>, indubbio rilievo rivestono il suo percorso professionale esteso alla Francia ed alcuni esiti della sua operatività – *in primis*, appunto, il rifacimento della chiesa di S. Domenico – tali da delineare una ricerca architettonica di singolare qualità.

Uomo dai vasti interessi (in particolare antiquari), autore di un *Breve Trattato dell'Architettura Militare* rimasto manoscritto e membro dell'Accademia Argonautica fondata dal padre Vincenzo Maria Coronelli (1650-1718) – che, non a caso, gli dedicherà la bella planimetria con veduta di Fano edita verso la fine del XVII secolo – il Gasparoli è attivo già dagli anni Ottanta del Seicento nell'estesa riqualificazione del palazzo episcopale della sua città. Posteriore ad alcuni impegni mi-

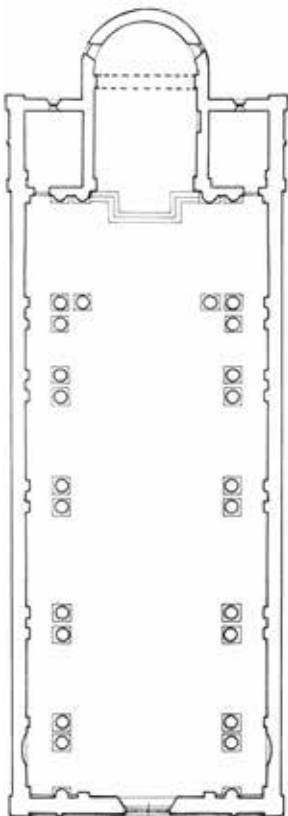
nori, il suo intervento in S. Domenico, datato al 1703-1708, attesta un'acquisita maturità espressiva, costituendo per molti versi l'apice della sua opera.

Come per molti altri casi analoghi nella Regione, l'intervento fanese non è una realizzazione *ex-novo*, ma l'integrale riqualificazione di un edificio medievale, con l'obbligata conservazione dei muri perimetrali (la cui tessitura muraria è ancora oggi leggibile all'esterno) e della quota di copertura: l'intervento del Gasparoli deve dunque confrontarsi con pesanti vincoli, costituendo di fatto il rifacimento interno di un 'contenitore' murario da preservare.

Se quindi l'austero esterno della chiesa non presenta particolari motivi di interesse, discorso diverso riguarda l'interno. Una spettacolare sequenza di colonne libere disposte in dosata scansione prospettica scandisce lo spazio della navata, che assume il carattere di una scenografica galleria colonnare di ordine composito conclusa superiormente da una volta a botte ribassata.

La ricerca dei riferimenti possibili per il Gasparoli evidenzia aperture extra-regionali; se l'ipotesi che qui si avanza si orienta innanzitutto verso l'ambiente emiliano, l'articolazione di quest'ultimo rende tuttavia opportuno puntualizzare sebbene sinteticamen-

Fano (PU). Chiesa di S. Domenico, pianta e interno.



te lo sviluppo del tema della colonna libera che, fra tardo Cinquecento e prima metà del Seicento, conosce significative sperimentazioni in poli artistici come Milano, Bologna e Roma<sup>8</sup>.

Il punto di partenza non può che coincidere con il S. Salvatore a Bologna (1605-1607; 1623-1623), capolavoro del barnabita Giovanni Ambrogio Mazenta (1565-1635): un'opera della quale – dopo i diversi studi condotti, in particolare dalla Ranaldi<sup>9</sup> – siamo in grado di ricostruire con apprezzabile precisione le vicende cronologiche ed il percorso progettuale. Se infatti il Mazenta dichiara esplicitamente di rifarsi, per la navata della chiesa aggettivata da tre cappelle per lato scandite da colonne, al romano *Tempio della Pace* (cioè alla basilica di Massenzio) ed al *frigidarium* delle Terme di Diocleziano, il riferimento di partenza si complica attraverso l'inserimento di un asse trasversale ottenuto attribuendo alle cappelle centrali una maggiore larghezza ed altezza. L'impatto della chiesa bolognese in area emiliana è valutabile ricordando come, poco più di una decina d'anni dopo il suo completamento (1634), il suo impianto verrà

*Modena. Chiesa di S. Biagio, interno.*



ripreso in versione ridotta e banalizzata nella chiesa del Voto nella vicina Modena, opera di Cristoforo Malagola, detto il Galaverna. Ed ancora a Modena, la spettacolare riqualificazione della chiesa ducale di S. Agostino (non a caso condotta dal 1662 sotto la guida di un architetto bolognese come Giovanni Giacomo Monti) e la stessa chiesa di S. Biagio riproporranno il tema della colonna libera: tema che peraltro rimarrà vivo nella cultura architettonica emiliano-romagnola anche successivamente, come confermato ad esempio dal S. Francesco a Carpi (iniziato nel 1681 e portato avanti nel secolo successivo), S. Domenico ad Imola, ristrutturato da Domenico Trifogli tra il 1702 ed il 1718 (colonne libere nella crociera) o il S. Domenico nella vicina Faenza (1761-1765) ad opera del bolognese Francesco Tadolini.

Per individuare il riferimento più aderente all'opera del Gasparoli, è opportuno tuttavia spostarsi da Modena alla vicina Reggio Emilia. Con circa mezzo secolo di anticipo (1646-1656) rispetto all'intervento fanese, la chiesa di S. Agostino è oggetto di una radicale trasformazione interna, condotta su progetto del geniale

*Modena. Chiesa del Voto, interno.*



*Bologna. Chiesa del S. Salvatore, interno.*





Reggio Emilia. Chiesa di S. Agostino, interno.



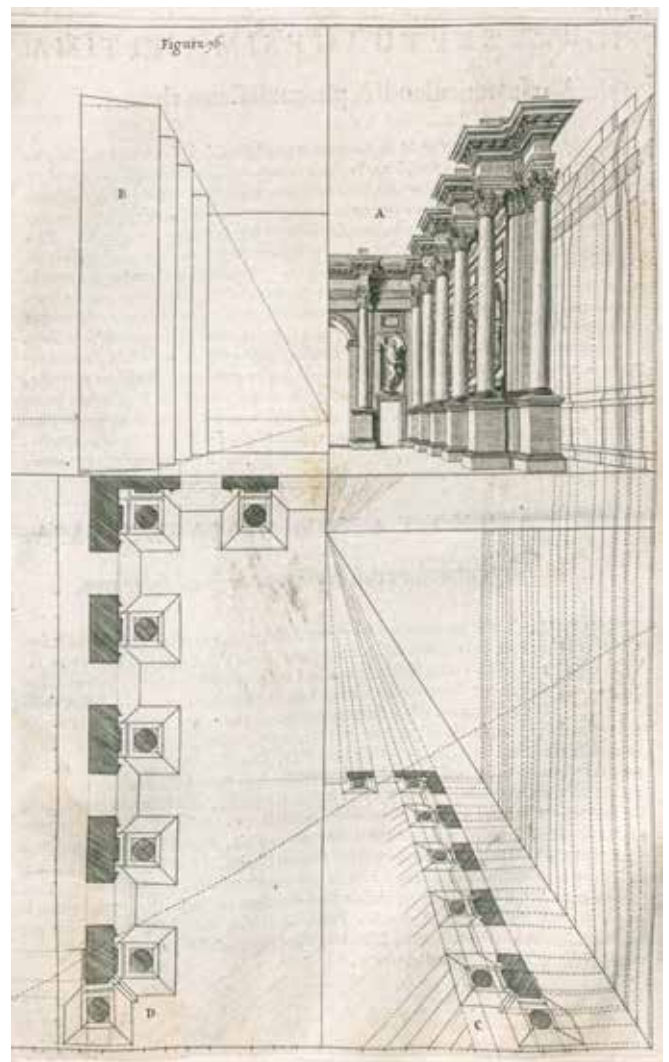
Reggio Emilia. Chiesa di S. Filippo, interno.

Gaspare Vigarani (1588-1663). Se la scansione a colonne libere binate sembra configurarsi come un'oggettiva anticipazione di S. Domenico, decisamente diverso appare il ritmo che, in quest'ultima, è svolto con un dosaggio differente rispetto a quello, più rigido, presente nell'opera reggiana. Il fatto che Gasparoli sia stato attratto dall'opera del Vigarani piuttosto che da quella del meno talentuoso (ma non meno influente ed attivo nel Ducato estense) Bartolomeo Avanzini, è indice dell'accorto approccio selettivo dell'architetto fanese.

La presenza del Gasparoli in terra emiliana suggerisce ulteriori agganci; ad esempio, l'interno di S. Alessandro a Parma – una delle massime realizzazioni del Seicento farnesiano e capolavoro di Giovan Battista Magnani (1571-1653) – rifatto tra il 1622 ed il 1626 per volere di Margherita Farnese, sorella del duca Ranuccio I diventata badessa della chiesa con il nome di Maura Lucenia. La scansione a colonne libere binate, parzialmente utilizzata dal Magnani, si inserisce in questo contesto; anche se la spettacolare parata colonnare del S. Domenico marchigiano muove da più consapevoli intenti scenografici.

In effetti, il *medium* teatrale sembra la chiave di lettura più convincente per interpretare il significato di fondo del S. Domenico: non a caso, come si è visto, le tangenze maggiori si registrano con un intervento del Vigarani, uno dei maestri dell'arte scenotecnica europea del Seicento. E non è un caso neppure che spettacolari processioni di colonne libere allineate lungo le pareti longitudinali di un grande ambiente siano state immaginate da frater Andrea Pozzo (1642-

1709) sia nella prima parte della sua *Prospettiva de' Pittori e Architetti* (1693) con la "Figura settantesimasesta. Modo di fare il disegno delle scene", che nella seconda parte (1700) in abbinamento ad un "Teatro di Galleria"<sup>10</sup>. Già nel 1650, peraltro, Carlo Rainaldi,



Andrea Pozzo, *Prospettiva de' Pittori e Architetti*, I, 1693, Tavola 76 "Modo di fare il disegno delle Scene".

romano ma di formazione emiliana, aveva declinato l'impressionante apparato effimero per la celebrazione delle Quarantore nella chiesa del Gesù come una spettacolare galleria di colonne libere, innalzate anche in questo caso su alti piedistalli per essere allineate lungo le pareti laterali della chiesa.

Tra i capolavori dell'architettura barocca marchigiana sebbene per alcuni versi estranea a questa data al contesto regionale, S. Domenico è un'opera senz'altro singolare e di indubbia qualità: come peraltro, a fronte di inspiegabili omissioni, occasionalmente già rilevato in passato<sup>11</sup>. Combinando suggestioni di origine diversa, l'intellettualistico e raffinato approccio gasparoliano intriso di echi emiliani e reminiscenze romane emerge come l'esito problematico di un approccio progettuale tutt'altro che provinciale, che riesce a pervenire ad un'immagine finale fortemente connotata: talmente particolare, si potrebbe dire, da non conoscere riprese integrali. La lezione che filtrerà si condenserà, in ultima analisi, nell'esalta-

*Carlo Rainaldi. Apparato per le Quarant'Ore nella chiesa del Gesù.*



zione del ruolo scenografico della colonna libera reiterata che, sia pure in versioni parziali o ridotte, coinvolgerà non poche architetture dalla metà del secolo, comprendendo frequentemente nel contesto regionale.

#### *Una chiesa per la Confraternita*

Il carattere scenografico che innerva il S. Domenico fanese è la chiave di lettura più indicata anche per la chiesa del Suffragio a Matelica, realizzata quasi negli stessi anni (1709-1712). Se il *medium* teatrale viene declinato attraverso strumenti espressivi del tutto diversi, non inferiore in termini qualitativi risulta l'esito finale: il che non può che accrescere il rimpianto relativo alla paternità dell'autore del progetto, tuttora sconosciuta.

Presente a Matelica dal 1684, la Confraternita del Suffragio (o delle Anime Purganti) decide esattamente due decenni dopo di realizzare una nuova chiesa al posto di una cappella preesistente dedicata a S. Se-

*Matelica (MC). Chiesa del Suffragio, cupola e interno.*







Roma. Basilica di S. Giovanni in Laterano, controfacciata.



Civitanova Alta (MC). Chiesa di S. Agostino.

bastiano: al 4 marzo 1704 data infatti la relativa autorizzazione<sup>12</sup>. La parziale dispersione dell'archivio della Confraternita non consente purtroppo di seguire con precisione l'andamento del cantiere che, tuttavia, dovrebbe essere stato iniziato non oltre il 1709, anno in cui è documentato l'acquisto di un immobile (la "Casa dell'Osteria") da demolire per liberare l'area destinata alla costruzione del nuovo edificio; i lavori risultano comunque già completati in un documento del giugno del 1712, che precede di tre anni la data di consacrazione (17 settembre 1715).

La localizzazione della nuova chiesa su un lato della piazza maggiore di Matelica (intitolata nel Novecento ad Enrico Mattei, il cui ricordo è strettamente legato al borgo), esalta le ambizioni della Confraternita, confermate dall'impostazione compositiva del progetto, indicativa della volontà di creare un organismo stilisticamente aggiornato e formalmente distintivo. L'edificio inaugura peraltro cronologicamente il Settecento architettonico matelicese, periodo fondamentale che vedrà, tra l'altro, l'edificazione o la riqualificazione di diverse importanti chiese (Ss. Valentino e Teresa, S. Filippo, Beata Mattia, S. Agostino).

La scelta dell'impianto planimetrico ovale potreb-

be ricollegarsi al S. Filippo di Macerata in costruzione, come si è visto, negli stessi anni; oppure, forse più plausibilmente, alla seicentesca S. Maria in Via nella vicina Camerino. Ma completamente divergente appare la declinazione del tema: al posto della regolare scansione degli arconi delle cappelle disposte lungo il perimetro, i quattro vani perimetrali della chiesa (il vestibolo d'entrata, il presbiterio cupolato, le due cappelle laterali) vengono introdotti da colonne libere che sorreggono archi ribassati che spezzano la trabeazione, a loro volta sormontati da mossi frontoni che, con voluta ambiguità, si impostano sulle paraste adiacenti poste a scandire i settori murari. Ne deriva un ritmo al tempo stesso semplice e complesso, ricco di aperture plastiche, scandito da una sorta di continuo ondeggiamento lineare, in particolare nella visione verso l'alto, dove la presenza dei quattro frontoni mistilinei determina un profilo inferiore della cupola estremamente mosso. Quest'ultima poi viene profondamente scavata dalle unghie dei finestrini, fino a perdere gran parte della continuità della superficie dell'intradosso, assumendo piuttosto la consistenza di un fascio di nervature che confluiscono verso l'ovale centrale affrescato.

Alla singolarità dell'opera contribuisce anche l'ac-

corto uso della luce che filtra dai finestroni alla base della cupola e dalle cupolette delle cappelle, tale da determinare la sensazione di un'illuminazione in caduta libera dall'alto.

La spettacolare soluzione della chiesa del Suffragio fa presupporre il coinvolgimento progettuale di una personalità colta, in grado di selezionare le possibili matrici di riferimento, peraltro coincidenti con *exempla* meno percorsi. Possibile infatti che una certa suggestione sia stata esercitata dal finestrone della controfacciata di S. Giovanni in Laterano a Roma oggetto, come è noto, di un'estesa riqualificazione interna condotta da Francesco Borromini in vista del Giubileo del 1650. La capacità dell'anonimo architetto della chiesa emerge dall'adattamento della soluzione borrominiana ad un contesto decisamente diverso, ovvero dall'evoluzione da finestrone ad arcone delle cappelle. L'arco che spezza la trabeazione coronato da un frontone è presente nella chiesa di S. Domenico a Ravenna, ultimata appena qualche anno prima da quel Giovan Battista Contini attivo negli stessi anni, come si è visto, a Macerata. Se apparirebbe suggestivo pensare ad un qualche possibile legame tra le due opere, la capricciosa scioltezza compositiva della chiesa di Matelica non

si coniuga facilmente con una certa rigidità dell'opera ravennate. Resta il fatto che questo motivo sintattico resterà raro nelle Marche: una ripresa svolta con toni diversi è nel settore absidale della bella chiesa di S. Agostino a Civitanova Alta, ancora nel Maceratese.

Non è facile comprendere come la ricercata originalità della chiesa matelicense, che annovera ben pochi paragoni contemporanei, possa essersi manifestata in un centro sostanzialmente periferico; è evidente come in questo caso la figura dell'architetto assuma un'importanza del tutto vincolante. Per tutto questo, la chiesa del Suffragio rappresenta, come detto, uno degli esiti regionali per i quali più si avverte il disagio dell'indisponibilità del nome del progettista che, qualora individuato, aprirebbe interessanti scenari interpretativi in relazione ad uno dei capolavori assoluti del Barocco marchigiano.

### *Il Tiepolo marchigiano*

In quello stesso 1733 che vede l'inizio dell'avventura professionale anconetana del Vanvitelli, Pietro Maria Loni dà inizio alla realizzazione della chiesa di

*Camerino (MC). Chiesa di S. Filippo, interno e dettaglio del braccio laterale.*





Monte S. Giusto (MC). Chiesa di S. Maria delle Panette, facciata e interno.

S. Filippo a Camerino: opera che rappresenta un'ulteriore conferma della multidirezionalità della cultura architettonica marchigiana dei primi decenni del Settecento. Ticinese di origine, il Loni – figura peraltro ancora priva di un soddisfacente inquadramento critico – appartiene a quella nutrita schiera di artefici che, nelle Marche come in diverse altre Regioni del centro-sud, arricchisce il panorama dell'età barocca, con competenze che spaziano dall'architettura alla scultura, dalla carpenteria alla decorazione in stucco, ma comunque incardinate all'affidabilità professionale, alla versatilità espressiva ed alla capacità gestionale del processo esecutivo<sup>13</sup>. Il Loni sembra attivo professionalmente in un settore regionale definito: con Camerino (in cui sarà al servizio anche della comunità cittadina)<sup>14</sup> e San Severino, infatti, centro della sua attività è la vicina Fabriano, dove avrà l'opportunità di intervenire nelle chiese di S. Domenico (o S. Lucia) e di S. Filippo (ancora una chiesa oratoriana).

Diversi lasciti pervenuti alla Congregazione Oratoriana camerte – precocemente presente in città già dalla fine del Cinquecento – permettono il rapido svolgimento dei lavori del S. Filippo, già sostanzialmente concluso, per ciò che concerne la parte architettonica, nel 1735<sup>15</sup>. Al di là dei possibili vincoli imposti da un precedente progetto di Liborio Raspantini, la chiesa evidenzia una sostanziale unità compositiva riconducibile plausibilmente ad una singola personalità, ad eccezione della più tarda facciata dovuta a Clemente Moghini.

Il carattere singolare dell'impianto deriva dalla particolare accezione con la quale vengono combinati due temi compositivi. Il sistema centralizzato a croce greca allungata – con quattro cappelle angolari,

una grande crociera voltata ed area presbiteriale – viene infatti contestato dallo sviluppo dei bracci trasversali, dalla forma planimetrica rettangolare della crociera e dall'assenza della cupola che, nel complesso, suggeriscono uno sviluppo longitudinale con tre cappelle per lato (di cui quella centrale molto più alta ed ampia delle altre): in altri termini, il modello dell'aula con asse trasversale, oggetto di sperimentazioni a partire soprattutto dal primo Seicento. Questa sottile ambiguità compositiva è accentuata dall'intelligente introduzione lungo la navata delle otto semicolonne (quattro per lato) che, nell'ideale richiamo agli *exempla* antichi romani (*frigidarium* termale, basilica di Massenzio) e seicenteschi (chiesa del S. Salvatore a Bologna) accentuano appunto l'impressione di uno sviluppo longitudinale, più che centrale.

Il Loni dimostra dunque di saper padroneggiare con abilità la contaminazione di più schemi compositivi, pervenendo ad un'opera caratterizzata da originalità. L'eleganza dei dettagli, trasudanti un'accurata raffinatezza formale, contribuisce infine ad aggettivare il discorso architettonico. S. Filippo è opera di indubbia qualità e, se effettivamente riconducibile per intero al Loni, il suo esito più rilevante: al tempo stesso, una delle opere più interessanti del barocco marchigiano della prima metà del Settecento.

La caratura sovraregionale della chiesa camerte derivante dalle diverse suggestioni considerate verrà imprevedibilmente accresciuta dalla collocazione su uno dei suoi altari di un capolavoro di Giovan Battista Tiepolo (1696-1770) come *l'Apparizione della Madonna a san Filippo Neri*, unica opera del celebre pittore veneziano in terra marchigiana, dove arriverà seguendo vie ancora non individuate con precisione<sup>16</sup>.

*“Secondo il favore del luogo”*

“Fin dai tempi più remoti si vedeva fabbricata tra un bivio una piccola icona, dipinta in essa un’immagine di Maria SS.ma con a lato i due apostoli S. Giacomo e S. Giovanni. Quella immagine ebbe la sua denominazione delle Panette, perché in quel sito le Confraternite dei paesi che rimangono di qua degli Appennini, in occasione che in corpo si portavano a visitare il Santuario di Loreto, solevano dispensare il pane ad ogni fratello”. Così in una memoria settecentesca, Francesco Pansonì spiegava l’origine della curiosa denominazione della chiesa di S. Maria delle Panette a Monte San Giusto, iniziata nel maggio del 1740 su progetto di Gaetano Maggi in collaborazione con Giovan Battista Vassalli<sup>17</sup>. Le ricerche di Stefano Petracchi, basate soprattutto su una relazione tardo-settecentesca conservata presso l’Archivio Storico Arci-

vescovile di Fermo, hanno permesso di ricostruire la storia della chiesa, che vede in alcuni eventi miracolosi l’elemento trainante per l’edificazione. L’inizio dei lavori viene ricordato nelle cronache fermane dell’arcivescovo Alessandro Borgia (“Presso la città di San Giusto, invero, dove l’immagine della Beata Vergine balenava con segni e prodigi, si è accettata l’edificazione secondo il favore del luogo”), in cui si evidenzia appunto la spinta collettiva alla base dell’iniziativa. In questo senso, esiste una linea di continuità storica tra l’ampia tradizione religiosa popolare quattro-cinquecentesca in Italia centrale relativa ad iniziative di questo tipo e le meno diffuse riprese barocche.

Se la scelta di un impianto cupolato a pianta centrale è del tutto coerente con la secolare tradizione dei santuari mariani, lo schema tetraconco appare invece piuttosto inusuale per l’epoca. Nella definizione dell’interno – decorativamente piuttosto misurato

*Amandola (FM). Chiesa di S. Agostino, interni.*



*Amandola (FM). Chiesa di S. Agostino, interni.*



con la parziale eccezione delle incorniciature in stucco dei finestroni – spiccano le quattro colonne accostate che sorreggono gli arconi della cupola, di ordine composito, collegate da brevi raccordi retti diagonali. È difficile dire se la soluzione derivi da celebri esempi romani – *in primis*, la seicentesca chiesa dei Ss. Luca e Martina di Pietro da Cortona, come farebbe pensare anche l’inserimento nelle quattro absidi di una soluzione tipica del Berrettini come quella del settore retto centrale, invece che del consueto semicerchio o semiovale – o da più vicine suggestioni vanvitelliane, in particolare la chiesa del Gesù ad Ancona, visto che quella degli Olivetani a Perugia viene iniziata poco più di due mesi dopo l’edificio sangiustese. In ogni caso, si tratta di uno dei primi casi di utilizzo scenografico delle colonne in corrispondenza dei pilastri della cupola: un motivo che, come vedremo, conoscerà una vasta eco nella Regione.

Le notizie relative al Maggi sono peraltro ancora troppo scarse per delineare una sintesi esaustiva del suo percorso operativo<sup>18</sup>, anche se i dati disponibili confermano un’indubbia affermazione professionale che comprende ad esempio, proprio negli anni intorno al 1740, una non episodica presenza ad Ascoli Piceno: qui, oltre al coinvolgimento in delicati incarichi pubblici – ad esempio, l’esecuzione del nuovo ponte di Pagliare (1736-1737) su progetto del Giosafatti, il progetto per la loggia del cortile del palazzo dell’Arringo (aprile 1737) e la richiesta di una sua perizia in relazione al restauro del pericolante ponte Tuffillo (settembre 1744)<sup>19</sup> – collaborerà con una figura di spicco come Lazzaro Giosafatti. Come vedremo, grande rilievo assumerà, negli ultimi decenni del secolo, il nipote Pietro Maggi, uno degli architetti più interessanti del tardo Barocco marchigiano. Può essere forse ricondotta a Gaetano la riqualificazione

*Recanati (MC). Chiesa di S. Agostino, interni.*



*Recanati (MC). Chiesa di S. Agostino, interni.*



di S. Agostino ad Amandola, la cui tradizionale attribuzione a Pietro Maggi sembrerebbe da scartarsi sia su base stilistica che in considerazione della cronologia dell'intervento. Sebbene appesantita da un pesante tono cromatico frutto di un intervento successivo, l'interno della chiesa manifesta uno svolgimento compositivo perfettamente equilibrato, con una sapiente combinazione di paraste e colonne libere, in cui campiture più ampie si alternano ad addensamenti dell'ordine architettonico.

#### *Uno scenografo a Recanati*

Nello stimolante quadro dell'architettura marchigiana della prima metà del Settecento, uno degli episodi più interessanti, ma per alcuni versi anche controverso, è rappresentato dalla chiesa di S. Agostino a Recanati<sup>20</sup>. L'opera condivide con il S. Domenico di Fano – edificio con il quale presenta alcuni punti di convergenza stilistica – il punto di partenza, dal momento che in entrambi i casi si tratta di un intervento di integrale riqualificazione di un edificio medievale preesistente, di cui vengono conservate le murature d'ambito. Anche in questo caso, la nuova chiesa viene dunque ricavata all'interno del 'contenitore' murario medievale, dovendosi quindi confrontare con precisi vincoli progettuali.

Tra le chiese principali del borgo affacciato sulla valle del Potenza, S. Agostino era stata arricchita nel 1484 dal raffinato portale in pietra di Giuliano da Maiano, uno dei più significativi documenti della cultura rinascimentale regionale. Per quanto riguarda il nome e la data del progettista dell'intervento barocco mancano allo stato attuale riferimenti documentari conclusivi; se una pervicace tradizione locale riferisce l'intervento a Ferdinando Galli detto il Bibiena (1657-1743), in base all'attendibile testimonianza coeva dell'attendibile Giampietro Zanotti (1739) la paternità andrebbe riferita invece al fratello Francesco (1659-1739)<sup>21</sup>. L'incertezza è tuttavia meno rilevante di quanto potrebbe sembrare dal momento che, come è noto, i due fratelli svolgono in più casi un'attività professionale in comune<sup>22</sup>, con frequenti affinità espressive. Sempre secondo lo Zanotti, l'attività recanatese di Francesco si collocerebbe nell'ultimo periodo della sua vita, ovvero negli anni Trenta del Settecento. Rimangono da comprendere le motivazioni alla base della presenza di un artista affermato a livel-



*Collecchio (PR). Villa Santucci Fontanelli, decorazione interna.*

lo europeo come il Galli in un centro sostanzialmente periferico come Recanati, dove peraltro gli viene attribuito anche il palazzo Carancini. Tipica del percorso professionale dei due fratelli Bibiena è però proprio la strabiliante capacità di operare in ambiti geografici distanti nell'arco di ristretti intervalli temporali.

Quel che è certo è l'enorme prestigio professionale goduto dai Bibiena, che li porterà al servizio non solo di signori italiani (in primo luogo, i duchi farnesiani di Parma e Piacenza Ranuccio II° e Francesco), ma anche di sovrani stranieri, dalla Spagna all'Impero. Figure acclamate, dunque, i Bibiena, il che attribuisce ancora maggior rilievo alla loro presenza nel contesto marchigiano.

La scelta progettuale ordinatrice articola lo spazio interno in tre ambiti chiaramente distinguibili: la navata unica con altari laterali incassati e volta verosimilmente a sesto ribassato (o, meglio, con profilo ovale, dovuto, come già nel S. Domenico di Fano, all'esigenza di non oltrepassare la quota della sovrastante copertura lignea); la crociera con pseudo-transetto e cupola a scodella; l'area presbiteriale absidata. Tutt'altro che inedita, questa impostazione viene però declinata in termini accentuatamente scenografici anche grazie all'abile uso dell'ordine architettonico. Le paraste ritmate della navata introducono infatti alla spettacolare soluzione della crociera, aperta da un arco trionfale risolto in una sorta di grande serliana (che si ripete specularmente verso il presbiterio) che determina un diaframma aperto, con virtuale svuotamento dei sostegni della cupola. Si tratta di una soluzione con evidenti rimandi ad altre opere del Bibiena, come la decorazione delle sale interne di Villa Dalla Rosa (poi Santucci Fontanelli) a Collecchio presso Parma; o, più in generale, in non poche delle innu-

merevoli scenografie create per apparati o rappresentazioni teatrali. La successione prospettica di colonne e paraste – queste ultime isolate, binate o ribattute – determina una visione improntata ad un'accentuata *varietas*, debitrice della cultura scenografica del suo autore. Del resto, come notato dal Mambriani<sup>23</sup>, è ricorrente nell'operatività dei due fratelli Bibiena la trasposizione in chiave architettonica di soluzioni compositive elaborate in precedenza per allestimenti scenografici o fondali teatrali.

Sebbene mortificato da un discutibile cromatismo riconducibile a qualche intervento posteriore, l'interno di S. Agostino si impone all'attenzione proprio per la connotazione teatrale che lo informa, sia nella concezione compositiva che nelle soluzioni decorative. Non mancano nella chiesa, infatti, anche fantasiosi inserti in stucco, come incorniciature, medaglioni, mensole o le fantasiose balaustre combinate con capricciosi festoni dell'area presbiteriale; da qui l'impressione di uno spazio quasi profano, nonostante

l'abbondanza di simboli religiosi in particolare agostiniani, come il cuore trafitto da una freccia e poggiato su un libro.

Con la chiesa di Recanati, la cultura architettonica emiliana opera un nuovo innesto nel contesto marchigiano. Se nel S. Domenico di Fano i riferimenti padani erano stati indiretti – filtrati cioè attraverso i viaggi di formazione e l'erudizione del Gasparoli – in questo caso il rapporto sembra essere privo di mediazioni. Anche dall'esempio recanatese deriva una lunga scia di riprese pure del tema della colonna libera e della proliferazione dell'ordine architettonico che, come vedremo, caratterizzerà una parte importante dell'architettura marchigiana della seconda metà del Settecento.

*Un terremoto, due architetti*

Il 24 aprile 1741 un ennesimo sisma colpisce le Marche. L'epicentro è localizzato a Fabriano, ma gli

*Distinta Relazione dell'orribile terremoto (1741).*



*Fano (PU). Chiesa di S. Antonio Abate (disegno di G. B. Theil, 1769).*



*Fano (PU). Chiesa di S. Antonio Abate, facciata.*



effetti si avvertono in gran parte della Regione, in particolare nel settore settentrionale. L'evento lascia indelebili tracce tanto nella memoria collettiva, quanto in diverse *Relazioni* stampate che, nel complesso, delineano un quadro apprezzabilmente dettagliato della situazione. I danni sono ingenti, in alcuni centri addirittura catastrofici: centinaia di semplici residenze e di edifici monumentali (chiese, palazzi, etc.) risultano distrutti o danneggiati. L'opera di ricostruzione si protrarrà a lungo e, in centri come Fabriano, sarà tale da determinare un evidente mutamento della *facies* architettonica urbana.

Non è forse un caso che, all'indomani del terremoto, risultino coinvolti nell'opera di ricostruzione anche due architetti estranei per origine e formazione al contesto marchigiano. Operosi nello stesso arco di tempo e di comune provenienza romagnola si riveleranno tuttavia interpreti di orientamenti progettuale

li profondamente diversi. Figure comunque utili anche per introdurre un tema, come quello dell'operosa presenza di artisti settentrionali (romagnoli, ma soprattutto lombardi e ticinesi), come vedremo, rilevante per gli sviluppi del Barocco regionale.

L'attività marchigiana di Giovanni Francesco Buonamici (1692-1759) svolge nel suo complesso un sostanziale recupero di modi compositivi più controllati e convenzionali, con accenti talvolta quasi neo-cinquecenteschi: un approccio per alcuni versi inibito, anche se l'indubbio mestiere verrà a riscattare almeno in parte la scarsa originalità degli impianti planimetrici, degli invasi spaziali e delle articolazioni parietali. Riminese di nascita ed attivo prevalentemente tra la sua città e Ravenna, il Buonamici opera inizialmente come pittore fino alla grande opportunità di ricostruire la cattedrale ravennate offertagli dal vescovo locale Matteo Nicolò Farsetti (1734). Nel decennio

*Fano (PU). Eremo di Monte Giove, facciata e cupola.*



*Fano (PU). Eremo di Monte Giove, interni.*





successivo – anche, come si è visto, in conseguenza del sisma del 1741 – il Buonamici realizza a Fano due chiese: S. Antonio Abate (1741-1749) e, nei dintorni della città, S. Salvatore nell'Eremo di Monte Giove. Ad esse si affiancherà, negli stessi anni (1740-1753), la monumentale Torre civica, barbaramente distrutta dalle truppe tedesche in ritirata nell'agosto del 1944<sup>24</sup>.

In ambito chiesastico, l'attività marchigiana del Buonamici si condensa nella caparbia riproposizione dello schema centrale. In S. Antonio Abate l'architetto ripropone con scarsa originalità un tracciato planimetrico circolare, scandito in alzato da paraste disposte secondo la scansione della travata ritmica; con un approccio progettuale per lui consueto, la cupola viene racchiusa in un tiburio poligonale, scavato alla base da finestre ovali. Con trascurabili varianti, si tratta della medesima impostazione compositiva della contemporanea chiesa ravennate di S. Eufemia (1742-1747), di fatto una sorta di replica abbreviata dell'edificio fanese.

La stessa impostazione torna nella chiesa del S. Salvatore posta al centro del suggestivo complesso camaldolese dell'Eremo di Monte Giove, scenograficamente localizzato su una collina-belvedere che domina l'entroterra fanese. In questo caso, la centralità è ottenuta ricorrendo ad un ottagono (o, meglio, un quadrato con angoli smussati, sul lontano modello della raffaellesca cappella Chigi in S. Maria del Popolo a Roma) che si prolunga longitudinalmente in un piccolo vano d'accesso e, sul lato opposto e con sviluppo maggiore, nel coro coperto con volta a botte lunettata. Tornano ancora una volta le aperture ovali alla base della cupola, racchiusa ancora in un tiburio poligonale. Sebbene dotato di un apprezzabile equilibrio compositivo, il prospetto si configura invece come una sostanziale lastra bidimensionale, appena increspata dalle paraste.

Più articolato il discorso sulla Torre Civica (o Torre dell'Orologio), autentico *landmark* di Fano. Ricostruita a partire dalla seconda metà del Cinquecento, la Torre aveva manifestato già nel corso del Seicento seri problemi di stabilità, solo in minima parte risolti da episodici interventi di restauro<sup>25</sup>. Il coinvolgimento di Luigi Vanvitelli (maggio 1739), a quel tempo impegnato nella vicina Pesaro, si era sostanziato in un preventivo di spesa e, soprattutto, in un progetto noto grazie a due elaborati grafici conservati presso la Biblioteca Federiciana di Fano<sup>26</sup>. Sarà forse l'eccessivo impegno finanziario richiesto a far ripiegare



Fano (PU). Torre civica (immagine prima della distruzione, 1944).

sul meno ambizioso disegno del Buonamici che, previa demolizione del precedente manufatto, sarebbe stato realizzato a partire dal 1740 per essere completato, dopo varie interruzioni dovute a mancanza di fondi ed imprevisti problemi strutturali, non prima del 1753.

Rispetto all'elegante progetto vanvitelliano, la Torre del Buonamici appare senz'altro più sgraziata nelle proporzioni e nella sintassi compositiva; tuttavia, come peraltro è stato già notato<sup>27</sup>, il posizionamento alla base di un arcone, in continuità con il portico del contiguo palazzo Comunale, manifesta un'interessante volontà di connettere il nuovo inserto alla preesistenza. Una scelta progettuale che potrebbe aver rivestito un ruolo nell'inaspettata preferenza accordata al suo disegno rispetto a quello del più famoso Vanvitelli.

Nel complesso, l'architettura del Buonamici rappresenta una sorta di rassicurante garanzia in termini compositivi e tecnici offerta alla committenza, il che può contribuire a spiegare il successo marchigiano dell'architetto romagnolo. Le fonti attestano infat-

ti anche un suo coinvolgimento per i lavori portuali di Pesaro, un progetto per un analogo intervento a Fano ed ancora per la Sala del Consiglio nel palazzo Comunale di Senigallia<sup>28</sup>; intorno alla metà del secolo dovrebbe risalire il palazzo comunale di Pergola, sul quale si avrà occasione di tornare<sup>29</sup>. Peraltro, il Buonamici realizzerà le sue opere forse più interessanti – le chiese di S. Giustina a Ravenna e di S. Bernardino a Rimini – solo nella fase conclusiva della sua carriera; c'è dunque da rimpiangere che gli incarichi fanesi gli siano stati affidati prima del raggiungimento di una piena maturità espressiva.

Al di là degli esiti qualitativi, l'attività del Buonamici testimonia della vitalità della scena marchigiana settecentesca, in grado di offrire opportunità professionali anche a figure 'esterne'. A questo proposito, a parte il collegamento con il terremoto dell'aprile del 1741, sarebbe senz'altro interessante conoscere meglio circostanze e motivazioni del suo coinvolgimen-

to e, in definitiva, il quadro delle relazioni con la committenza cittadina. Nel caso dell'Eremo camaldolese di Monte Giove è forse possibile pensare ad un legame con la potente comunità dell'Ordine di Ravenna: città in cui, come si è visto, il Buonamici risulta particolarmente attivo. Ma il suo ruolo nella chiesa di S. Antonio Abate e, soprattutto, nella Torre Civica sembrano presupporre ulteriori contatti, ad oggi solo ipotizzabili.

In ideale antitesi rispetto all'opera del Buonamici, l'attività marchigiana di Paolo Soratini (1682-1762) denota una maggiore curiosità progettuale ed una ben diversa caratura espressiva. Con ogni probabilità, non risulta estranea a questo approccio la formazione romana, con la conoscenza diretta delle grandi architetture barocche del Seicento e del primo Settecento.

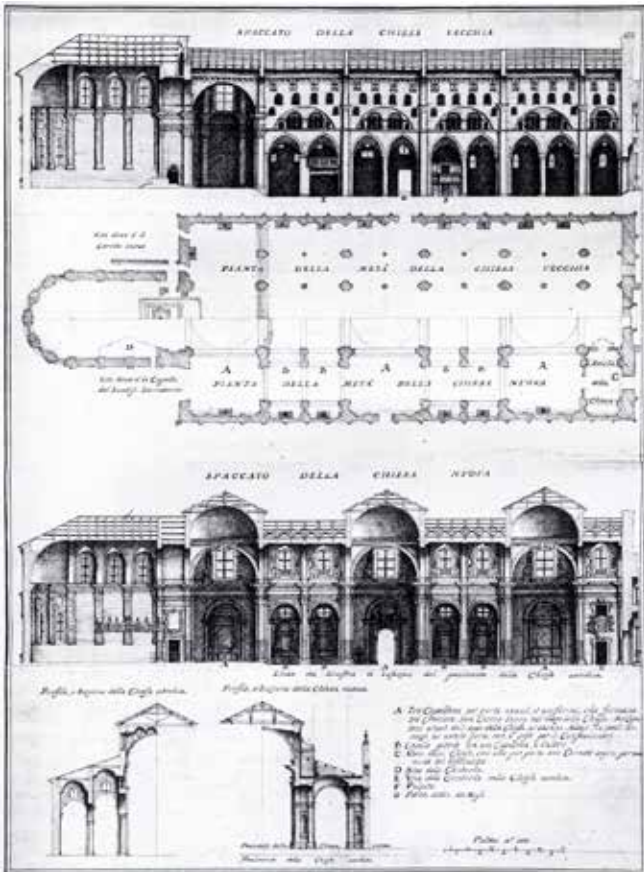
Come il Buonamici (al quale peraltro non risparmierebbe aperte critiche), anche il Soratini – che, entrato a poco più di vent'anni d'età nell'Ordine Camaldole-

*Fabriano (AN). Ss. Biagio e Romualdo, interni.*



*Fabriano (AN). Ss. Biagio e Romualdo, interni.*





Ferrara. Cattedrale. Stato di fatto e progetto di riqualificazione interna (Windsor Castle, Library, n. 10.324).



Ferrara. Cattedrale, interno.

se, assumerà il nome di fra' Giuseppe Antonio, con il quale viene talvolta menzionato – è un architetto 'di importazione', essendo nato a Lonato, nel Bresciano<sup>30</sup>. Occorre tuttavia tenere presente come da una parte il centro di riferimento personale sia Ravenna e, dall'altra, come incarni la classica figura di architetto 'itinerante', dal momento che la sua attività si articolerà dalla Romagna alla Lombardia, dall'Umbria alle Marche. Un'operatività peraltro molto intensa, come provato dal lungo elenco di opere che, come una sorta di regesto professionale autobiografico, sentirà il bisogno di redigere verso la fine della sua esistenza.

Anche la presenza del Soratini nel territorio marchigiano è con ogni probabilità collegabile agli effetti dei terremoti del 1741: tracce della sua qualificata attività sono nel Montefeltro (Fossombrone, Urbania), ma anche a Fabriano e fino a Montelupone nel Maceratese, il che permette di ipotizzare un coinvolgimento professionale non episodico.

Il prestigio religioso della chiesa dei Ss. Biagio e Romualdo a Fabriano derivava soprattutto dalla custodia delle spoglie di san Romualdo, fondatore della Congregazione di Camaldoli e morto nel 1027 nei pres-

si della città marchigiana. Più volte ricostruito nel corso dei secoli, l'edificio viene in gran parte distrutto dal sisma del 1741. Il coinvolgimento del Soratini nella ricostruzione della chiesa camaldolese si deve con ogni probabilità alla sua stessa appartenenza all'Ordine religioso. In ogni caso, l'esito finale, almeno per ciò che concerne l'interno, appare indubbiamente di rilievo. Nella particolare scansione alternata – in cui settori di volta a botte lunettata gravanti su arcate doppie si alternano a moduli a baldacchino coperti da cupolette con pennacchi – il Soratini sembra riallacciarsi con alcune varianti al rifacimento della cattedrale di Ferrara ultimato poco più di una decina di anni prima da Francesco Mazzarelli (circostanza plausibile anche pensando alla vicinanza della città con Ravenna, luogo d'elezione dello stesso Soratini). Ne consegue un ritmo continuamente variato, con espansioni laterali in corrispondenza delle cupole e settori di navate laterali dietro gli archi. Anche la luce gioca un ruolo importante, distribuendosi attraverso flussi diversi, con effetti diversi a mano a mano che si percorre l'invaso.

Compositivamente più tradizionale, ma sempre di alta qualità architettonica è invece il rifacimento di S.

Francesco a Montelupone (1747-1750)<sup>31</sup>. Vincolato dalla planimetria generale e dalle murature d'ambito del precedente edificio medievale, il Soratini scandisce la navata unica ad angoli smussati rettilinei attraverso un sistema di paraste di ordine composito, caratterizzando la crociera con quattro colonne libere angolari. Si tratta di una soluzione che troverà notevole eco nelle Marche nella seconda metà del secolo. Diversi anni dopo la conclusione dei lavori (1768), la chiesa sarà oggetto di interventi di consolidamento dovuti ai fenomeni frano-

*Civitanova Alta (MC). Chiesa di S. Francesco, cupola e interno.*



si che, fino alla fine del Novecento, affliggeranno Montelupone. Gli architetti coinvolti in questa circostanza (Gaetano Maggi, Francesco Maria Ciaraffoni, Giovanni Battista Vassalli) saranno, come vedremo, tra i più attivi dell'ultimo scorcio del secolo nella Regione.

Presenta alcune analogie con l'edificio di Montelupone, la chiesa di S. Francesco nella vicina Civitanova Alta, peraltro completata dopo la morte del Soratini: l'impostazione progettuale complessiva, la scansione parietale della navata unica, la cupola a scodella nel-

*Montelupone (MC). Chiesa di S. Francesco, interno e organo.*



la crociera, la presenza di colonne libere ricordano l'opera del camaldolese, anche se potrebbero ovviamente essere ricondotte ad un architetto da lui influenzato, come ad esempio Gaetano Maggi (in questo senso, appare utile il confronto con S. Agostino ad Amandola). In ogni caso, anche la chiesa civitanovese è un esito d'indubbia qualità e può essere presa come modello emblematico del caso, molto frequente nelle Marche, di sorprendenti gioielli architettonici presenti in piccoli centri e racchiusi in anonimi contenitori murari.

## NOTE

- <sup>1</sup> P. J. GROSLEY 1764.
- <sup>2</sup> A. BRANCATI 1992, p. 43. Sul "risveglio pesarese" del Settecento: *ibidem*, pp. 26-32.
- <sup>3</sup> L. PACI 1978, pp. 60, 70.
- <sup>4</sup> R. PACI 1978, p. 178.
- <sup>5</sup> Sui terremoti nelle Marche: G. SANTONI, R. MORICI 2020. Cfr. G. FARAONE 2022.
- <sup>6</sup> Sul Gasparoli: M. BONIFAZI 2007. Sulla chiesa fanese di S. Domenico: G. BOIANI TOMBARI 1980; *La chiesa di San Domenico...* 2007, in particolare il contributo di F. Battistelli. Nella documentazione disponibile è citato Domenico Vici d'Arcevia, probabilmente responsabile del cantiere.
- <sup>7</sup> F. MENCHETTI 2015. L'espressione "architetto ed erudito" si deve allo stesso Menchetti.
- <sup>8</sup> Sulla colonna libera in ambiente emiliano all'inizio del Settecento vedi le brevi considerazioni in: A. M. MATTEUCCI 2002 e, con più ampio svolgimento, A. RANALDI 2017 (dove si allarga l'esame anche al contesto milanese). Per l'ambiente romano: G. ANGELINI 2014 e, per ciò che concerne gli sviluppi barocchi, M. VILLANI 2005.
- <sup>9</sup> A. RANALDI 2006.
- <sup>10</sup> A. POZZO 1693-1700.
- <sup>11</sup> Vedi ad esempio, la lettura di Franco Battistelli (F. BATTISTELLI, *Architettura e urbanistica...* 1986, pp. 426-427). Sebbene sinteticamente, la chiesa fanese viene ricordata anche dalla Matteucci, che ne evidenzia l'originalità compositiva ed il carattere scenografico (A. M. MATTEUCCI 1992, p. 65). Sorprendentemente frettoloso l'accento del Mariano (F. MARIANO, *Architettura...* 1995, p. 461).
- <sup>12</sup> Le scarse notizie disponibili relative alla chiesa sono riepilogate in: A. MONTIRONI, L. MOZZONI 1981, pp. 95-99 (ringrazio Loretta Mozzoni per avere reso disponibile il testo, oggi difficilmente reperibile). Vedi anche la scheda di P. Cruciani, in F. MARIANO 2009, pp. 82-84. Da ultimo: C. MARCHEGIANI 2022, pp. 261-264, in cui si ricorda anche la ricerca documentaria di Francesca Coltrinari, i cui esiti sono tuttavia rimasti inediti. La studiosa cita il capomastro Angelo Premoli, a cui tuttavia si fa fatica ad attribuire un progetto così singolare che sembrerebbe presupporre il coinvolgimento di un abile architetto.
- <sup>13</sup> Vedi il capitolo *Un Barocco regionale. Diffusione e consumo di un linguaggio (1750-1800)*, in particolare il paragrafo: *La civiltà dello stucco*.
- <sup>14</sup> F. MARIANO, 1996, p. 43.
- <sup>15</sup> F. MARIANO 1996, pp. 42-48; *Lo spazio del sacro...*, 2009, pp. 34-36.
- <sup>16</sup> Sulla base di precedenti ricerche archivistiche, la presenza di quadro del Tiepolo in un centro remoto rispetto alla città lagunare è stata messa in relazione con il ruolo svolto dal committente, l'aristocratico camerte Antonio Foschi. Rimane tuttora ancora poco chiaro se il coinvolgimento del pittore si debba effettivamente al Foschi o non piuttosto agli stessi Oratoriani, in contatto con i loro confratelli veneziani per i quali il Tiepolo aveva già lavorato: vedi scheda di Costanza Costanzi, in F. MARIANO 1996, p. 48.
- <sup>17</sup> C. MARCHEGIANI 2022, pp. 264-265. Il documento settecentesco è conservato presso l'Archivio Storico Arcivescovile di Fermo: vedi scheda di Stefano Petracci.
- <sup>18</sup> Si veda la breve scheda in G. FABIANI 2009, pp. 125-126, incentrata tuttavia sull'attività ascolana del Maggi.
- <sup>19</sup> C. MARCHEGIANI 2017, pp. 130, 134.
- <sup>20</sup> Sulla chiesa vedi la scheda di T. Marozzi in *Gli Agostiniani...* 2004, pp. 200-201, in cui l'architetto responsabile viene indicato in Francesco Galli e la scheda di P. Cruciani, in F. MARIANO 2009, pp. 145-147, dove si riporta l'attribuzione a Ferdinando, fratello di Francesco, con una datazione "tardo-seicentesca".
- <sup>21</sup> Vedi *I Bibiena...* 2000, p. 25.
- <sup>22</sup> A. COCCIOLI MASTROVITI 1998; C. MAMBRIANI 2000, pp. 97-98; M. G. PEZONE 2016, p. 64.
- <sup>23</sup> C. MAMBRIANI 2000, p. 99.
- <sup>24</sup> Sul Buonamici, vedi W. OECHSLIN 1972. Sulla sua attività nelle Marche la bibliografia è scarsa; si veda comunque: F. BATTISTELLI, *Architettura e urbanistica...* 1986, pp. 431-434.
- <sup>25</sup> Sulle vicende della Torre Civica, vedi da ultimo: I. BENINCAMPI 2019. Vedi anche: F. BATTISTELLI 1986b, pp. 430-431 e, soprattutto, ID. 2009.
- <sup>26</sup> Per i disegni vanvitelliani: F. BATTISTELLI 2009, pp. 144-145; I. BENINCAMPI 2019, p. 181.
- <sup>27</sup> F. BATTISTELLI 1986b, p. 431; ID. 2009, p. 137; I. BENINCAMPI 2019, p. 184.
- <sup>28</sup> AA. VV. 1989, p. 48.
- <sup>29</sup> Vedi il capitolo: *Architettura per il popolo. La stagione dei palazzetti municipali, degli edifici assistenziali e dei teatri*.
- <sup>30</sup> Sul Soratini, vedi da ultimo: D. RIGHINI 2018.
- <sup>31</sup> Vedi scheda di P. Cruciani in F. MARIANO 2009, pp. 120-121, ma soprattutto *Montelupone* 2018, pp. 95-104.



## LUIGI VANVITELLI NELLE MARCHE

Sebbene infruttuosi a livello personale, i celebri concorsi clementini del 1732 a Roma – quello per la facciata di S. Giovanni in Laterano vinto dal fiorentino Alessandro Galilei e quello, svolto con minor ufficialità, per la Fontana di Trevi aggiudicato al romano Nicola Salvi – permetteranno comunque a Luigi Vanvitelli (1700-1773) di mettere in luce il suo talento, favorendo l’assegnazione delle opere anconetane programmate nell’ambito del rilancio e potenziamento del capoluogo marchigiano dopo la concessione del porto franco<sup>1</sup>. Definitivamente attribuiti, tra il luglio ed il settembre del 1732 gli incarichi relativi alla facciata ed alla fontana, l’estromesso Vanvitelli avrebbe infatti ricevuto, quasi a titolo di compensazione, un’opportunità professionale che, se non altro per proporzioni ed impegno finanziario, prometteva sulla carta di non essere troppo inferiore ai precedenti.

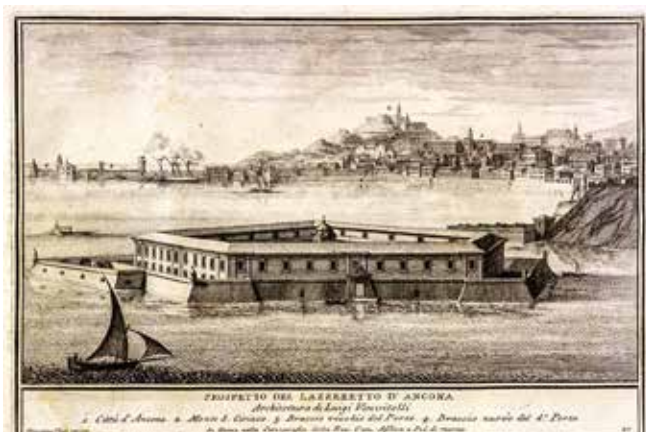
Il Lazzeretto di Ancona e, successivamente, la messa in sicurezza e l’ampliamento del porto, a cui si aggiungerà il celebrativo Arco clementino condenseranno tuttavia solo la fase iniziale di una presenza in terra marchigiana ben più ramificata, destinata a lasciare segni anche in altri centri come Pesaro, Macerata, Loreto, e ad incidere, sia pure in misura diversa a seconda dei casi, sulla produzione architettonica regionale successiva.

### Ancona

Già in precedenza attivo ad Urbino, sebbene per incarichi circoscritti e non sempre autografi<sup>2</sup>, il Vanvitelli giunge ad Ancona in virtù, come si è accennato, di circostanze particolari. Il 14 febbraio 1732 Clemente XII Corsini, asceso al Soglio pontificio poco più di un anno e mezzo prima (12 luglio 1730), emette un importante *Motu proprio*, articolato in tredici punti<sup>3</sup>. Premessa la volontà di “aprire nel nostro Mare Adriatico un più ampio commercio fra i nostri sudditi, od i negozianti Stranieri, quali con Navi, Vascelli, e legni di qualsivoglia portata da qualunque parte del Mondo carichi di ogni sorta di Vettovaglie, Merci, e robbe utili, e necessarie all’uso umano approderanno al Porto della nostra città di Ancona”, quest’ultimo viene proclamato porto franco concedendo di conseguenza “intiera libertà alli negozianti di ogni Nazione, si Orientali che Occidentali, di trattare, negoziare, e disporre in quello delle loro mercanzie, robbe e Graxie, quali tutte per l’avvenire debbono esser franche, libere, ed esenti da ogni dazio, o Gabella, ed altri pesi che per addietro fossero stati soliti pagarsi in detto Porto, e Città”.

Emanato su sollecitazione di una commissione cardinalizia appositamente nominata, l’atto clementino si inquadra in un processo di rilancio commerciale della città marchigiana (e, più in generale, del ver-

Ancona. Lazzeretto (G. Vasi, sec. XVIII).



Ancona. Lazzeretto.





Ancona. Arco Clementino e veduta parziale del Porto.



Ancona. Arco Clementino.

sante adriatico dello Stato Ecclesiastico), in cui rientra anche il miglioramento infrastrutturale dei collegamenti tra Ancona e Roma attraverso la cosiddetta *Strada Clementina* che, attraversando inizialmente la Valle Esina, si sarebbe poi innestata nei pressi di Nocera Umbra nella via Flaminia, favorendo un collegamento diretto con la capitale.

Alla concessione del porto franco si collega l'esigenza di dotare la città di un grande polo infrastrutturale in grado di assolvere contemporaneamente alla funzione di ospizio di quarantena, di deposito commerciale e di presidio fortificato: appunto, il Lazzaretto a cui seguiranno, anche in seguito a rilevanti inconvenienti emersi nello stesso periodo, l'ingrandimento e la razionalizzazione del porto.

In ogni caso, il soggiorno anconetano sarà inter-

Ancona. Lazzaretto, tempio di S. Rocco.



pretato dal Vanvitelli – evidentemente consapevole del ruolo che i lavori intrapresi avrebbero potuto rivestire nell'ottica del successivo sviluppo della sua carriera – in termini professionalmente rigorosi: è documentato infatti il suo rilevante impegno sia per il Lazzaretto che, in misura maggiore, per l'ingrandimento del porto<sup>4</sup>.

Un documento contabile indica nel 12 aprile 1733 il giorno dell'arrivo del Vanvitelli in città, seguito meno di due settimane dopo dall'inizio dei lavori (25 aprile); dopo le necessarie opere di arginatura, la cerimonia della posa della prima pietra avverrà il 26 luglio successivo<sup>5</sup>. Sebbene parzialmente incompiuto, già nel 1737 il Lazzaretto verrà utilizzato come deposito di merci, mentre la *Breve Relazione dello Stato presente del Lazzaretto d'Ancona* (24 maggio 1738) attesterà uno stato prossimo alla conclusione<sup>6</sup>.

Nel settembre del 1733, ovvero pochi mesi dopo l'inizio dell'impresa, una fortuita circostanza – i danni arrecati alle strutture portuali ed al naviglio ormeggiato da un uragano – aveva indotto Clemente XII ad affidare allo stesso Vanvitelli l'incarico di ampliare e rendere più sicuro il porto, circostanza peraltro ricordata in seguito dallo stesso architetto<sup>7</sup>. L'approccio seguito in questo caso – con la richiesta al Papa di valutare per un intero anno (cioè nella successione delle quattro stagioni) l'alternanza di venti, correnti marine, rotte e manovre d'attracco delle navi, attraverso l'osservazione diretta ed il confronto con i “capitani di vascelli” – suona a conferma della serietà professionale dell'architetto.



Sebbene gli ambiziosi lavori al Lazzaretto ed al porto abbiano assorbito gran parte dell'impegno anconetano del Vanvitelli, l'incarico per la chiesa del Gesù conferma la possibilità di ulteriori margini professionali. Al 28 luglio 1733, appena due giorni dopo la posa della prima pietra del Lazzaretto, data l'inizio dei lavori della Casa degli Esercizi spirituali della Compagnia di Gesù<sup>8</sup>, edificata in parallelo con la contigua chiesa, come attestato dall'epigrafe murata all'interno. Il coinvolgimento vanvitelliano appare quindi contemporaneo all'incarico pontificio, confermando un indubbio dell'architetto nella città adriatica. Completata verosimilmente nel 1738, la chiesa riveste notevole interesse, soprattutto qualora proiettata nel più generale ambito regionale. Come spesso nell'opera vanvitelliana, i termini di riferimento appaiono piuttosto eterogenei: nella facciata, ad esempio, il tempietto del Clitunno – posizionato lungo la via Flaminia, ovvero la principale arteria di collegamento tra Roma e la fascia adriatica marchigiana – viene evocato nella ripresa del basamento che solleva il pronao colonnato coronato da frontone. Sebbene studi successivi ne abbiano posticipato la realizzazione all'età paleocristiana o, più verosimilmente, a quel-

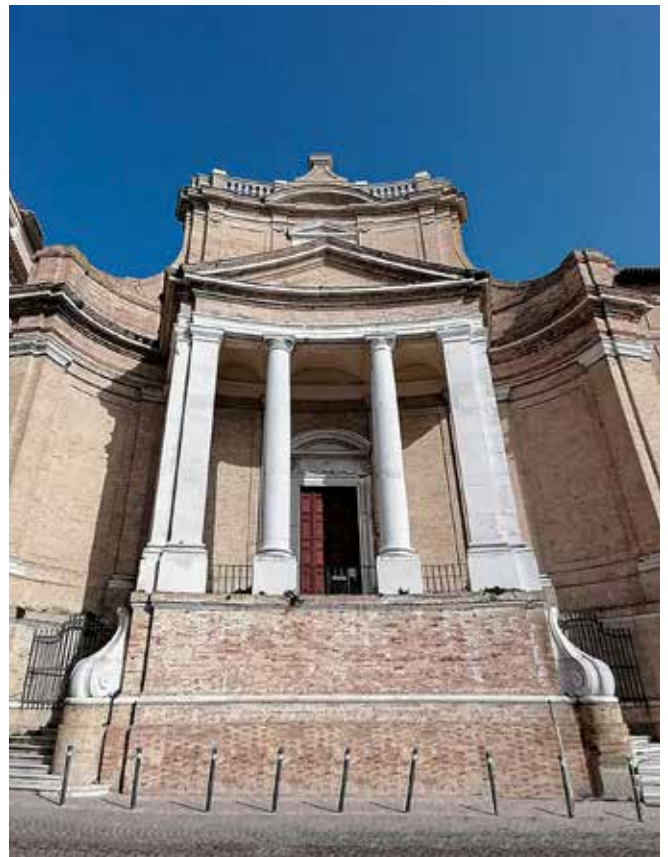
la longobarda, nel Settecento l'opera veniva ritenuta di epoca classica, anche sulla scorta dell'autorevole trattato palladiano. Il berniniano S. Andrea al Quirinale può aver suggerito invece l'introduzione delle ali laterali avvolgenti; riprendendo il modello della facciata fontaniana di S. Marcello a Roma, una omogenea matrice concava viene estesa tuttavia anche al pronao centrale, determinando da una parte un andamento spaziale avvolgente tipico del Barocco romano e, dall'altra, pervenendo ad una convincente immagine finale.

L'impostazione planimetrica della chiesa – a navata unica con due cappelle laterali passanti per lato, transetto non sporgente e cupola in corrispondenza della crociera – appare invece piuttosto tradizionale. Elementi di caratterizzazione sono le colonne addossate ai quattro pilastri della crociera (un'evidente ripresa della soluzione cortoniana della chiesa romana dei Ss Luca e Martina), ma soprattutto la scansione delle aperture laterali ritmata da strutture trabeate sorrette da colonne libere inquadrata da pilastri aggettivati da paraste binate: una rinuncia ai consueti archi che rimarrà tipica del Vanvitelli lungo il corso della sua attività e che, come vedremo, conoscerà significative ri-

*Ancona. Chiesa del Gesù, interni.*



*Ancona. Chiesa del Gesù, facciata*





Pesaro (PU). Chiesa della Maddalena, facciata.

prese in terra marchigiana. Altrettanto caratteristico è l'inserimento della pala dell'altare maggiore direttamente nella curva dell'abside, incorniciata da paraste ribattute e frontone anch'essi in aderenza alla parete.

La navata anconetana palesa evidenti convergenze con la contemporanea S. Maria in Gradi a Viterbo, condotta dall'amico Nicola Salvi (1697-1751) a partire dal 1737 (ma il cui progetto è ovviamente antecedente); a loro volta, le due chiese sembrano evocare la tardo-seicentesca S. Pantaleo a Roma di Giovanni Antonio De Rossi, sebbene quest'ultima svolga il tema sintattico della struttura trabeata con una certa rigidità compositiva, ben lontana dalle eleganze settecentesche<sup>9</sup>. Lo stesso accadrà, come vedremo, per la soluzione della crociera a volta a vela, presente anche in S. Maria in Gradi e, precedentemente, in S. Eustachio a Roma (1723-1727), frutto dell'intervento di Antonio Canevari, maestro dello stesso Salvi. Infine, la particolare soluzione del Salvi per il diaframma tra area presbiteriale e coro nella chiesa viterbese – due colonne libere trabeate nettamente distanziate dai piedritti laterali che inquadrano un largo vuoto centrale – conoscerà puntuali riprese nelle Marche, proprio sulla scorta della versione vanvitelliana più contratta. Come confermato anche dal composto Arco Clementino, ad Ancona Vanvitelli sembra dunque rendersi interprete di un aggiornato innesto di modi 'romani', sia pure attraverso il filtro del proprio eclettico orientamento culturale, lontano dai toni eversivi borrominiani ma comunque sensibile alla grande lezione del Seicento capitolino.

Pesaro, Macerata, Loreto

“A Pesaro disegnai la chiesa delle Monache della Maddalena, che feci eseguire da Antonio Rinaldi mio discepolo, adesso Primo Architetto dell'Imperatrice delle Russie”: nella nota autografa del Vanvitelli la rivendicazione del progetto pesarese (1739-1740) si combina con il malcelato orgoglio di avere istruito un allievo, come il Rinaldi, destinato ad assurgere a prestigiose vette professionali; nella diversità rispetto all'opera realizzata, l'accurato disegno autografo della sezione longitudinale della chiesa testimonia tuttavia un percorso progettuale articolato<sup>10</sup>. Se infatti l'elaborato grafico delinea un semplice impianto longitudinale a navata unica con volta a botte lunettata, aggettivata da due altari incassati per lato e conclusa da un'area presbiteriale rialzata introdotta da semicolonne, la chiesa realizzata denuncia una radicale virata compositiva, che trasforma l'idea precedente – per la verità non particolarmente brillante, nonostante il consumato equilibrio compositivo tra le diverse componenti – in un organismo sostanzialmente centralizzato. Al di là delle motivazioni alla base delle modifiche apportate, esistono ben pochi dubbi che l'attuale edificio sia di gran lunga più interessante del progetto iniziale.

La concavità della facciata, bloccata alle estremità da pilastri retti, è una chiara ripresa in termini semplificati e compressi di modelli romani, come S. Agnese in Agone, ma soprattutto il S. Marcello fontaniano: *exempla* peraltro venati anche di reminescenze corto-



*Pesaro (PU). Chiesa della Maddalena, interni.*

niane. In realtà, l'arretramento del prospetto appare suggerito innanzitutto dalla infelice localizzazione in una stretta strada (attuale via Ludovico Zacconi), per di più oppressa pochi anni dopo dalla grande mole del fronte laterale del palazzo Olivieri Machirelli, oggi Conservatorio Rossini. Incompiuto nella parte superiore, il prospetto della chiesa si presenta oggi come un brano mutilo in cui le poche parti non in laterizio a vista (basamento, basi e capitelli dell'ordine architettonico, portale) e le pareti in argilla cotta echeggiano un diffuso abbinamento cromatico del Barocco regionale. Nel complesso, tuttavia, il model-

lo pesarese avrà scarse riprese: al di là di alcune interessanti eccezioni, i prospetti chiesastici rappresentano, come vedremo, la parte meno innovativa del Settecento marchigiano, soprattutto nel confronto con gli spazi interni.

Spettacolare, nonostante le dimensioni contenute, è invece l'architettura dell'aula interna: una croce greca a corti bracci culminante in una grande copertura centrale a vela, alleggerita alla base da quattro archi, forata da un oculo centrale e sorretta da pilastri smussati aggettivati da colonne binate. Al di là della raffinata decorazione in stucco, tradizionalmente ri-

*Macerata. Chiesa di S. Maria della Misericordia, facciata e interno.*



ferita al bolognese Giuseppe Mazza, si tratta di uno spazio di grande qualità, forse l'esito più alto dell'attività vanvitelliana nelle Marche. Ipotizzabili i rimandi ad analoghe soluzioni compositive, contemporanee o di poco precedenti, come le crociere delle già citate S. Eustachio e di S. Maria in Gradi a Viterbo<sup>11</sup>. Come già per i varchi trabeati con colonne libere affiancate a pilastri, anche la soluzione della volta a vela costolonata, soprattutto quando inserita al posto della cupola, registrerà un'interessante diffusione nell'area marchigiana.

Già a partire dal 1735 Vanvitelli risulta attivo a Macerata, in particolare per il Santuario della Madonna della Misericordia, concluso nel 1742 ed inaugurato l'anno successivo: uno scrigno di ridotte dimensioni, ma di apprezzabile caratura espressiva. L'opera è il frutto dell'illuminata committenza di Guarniero Marefoschi: esponente di una delle più importanti famiglie di Monte Santo (oggi Potenza Picena), fratello del cardinale Prospero (1653-1732), il Marefoschi

Loreto Marche (AN). Santuario, campanile.



sposa nel 1716 Faustina Compagnoni, appartenente a sua volta ad una famiglia maceratese di spicco, saldando i destini delle due famiglie, già uniti tre anni prima con le nozze tra Giulia Marefoschi e Francesco Compagnoni Massucci<sup>12</sup>. Nell'archivio di famiglia si conservano tuttora le note di pagamento al Vanvitelli, oltre che quelle relative alle diverse maestranze coinvolte nel cantiere<sup>13</sup>.

Sebbene in parte depurati dalla carica più eversiva, echi del *Bel Composto* berniniano tornano nel piccolo e fastoso interno dell'edificio sacro, quasi un inno alla *Bella Materia*, anch'essa di chiara ascendenza barocca romana. Rispetto al fastoso interno, la facciata presenta un carattere decisamente più sobrio, peraltro in linea con i tipici modi marchigiani. Un ordine di paraste toscane inquadra il portale in pietra; la composizione si conclude in alto con un attico con epigrafe dedicatoria. Gli accenti formalmente più 'eversivi' vengono dal medaglione ovale sovrapposto al fregio e, soprattutto, dal timpano 'a pagoda' del portale, chiara ripresa borrominiana. Interessante è comunque l'andamento diagonale delle paraste laterali, mentre i due portichetti curvi sono il frutto, come è noto, di un intervento tardo-ottocentesco.

Il coinvolgimento del Vanvitelli nel cantiere 'infinito' lauretano (1750-1755, con intervento del discepolo Carlo Murena) si sostanzia essenzialmente nella realizzazione del braccio occidentale del loggiato del palazzo Apostolico e nella ricostruzione del campanile del Santuario. Come giustamente notato dal Mariano<sup>14</sup>, l'architetto riesce a coniugare l'esigenza di armonizzare la nuova ala al precedente loggiato bramantesco, con la volontà di incidere in maniera comunque personale: la soluzione ideata replica nelle quattro campate laterali la disposizione compositiva cinquecentesca, inserendo al centro una scansione diversa (arconi affiancati da nicchie timpanate, con lapide dedicatoria sovrapposta al fregio superiore e frontone triangolare di coronamento). Ne consegue un carattere al tempo stesso originale e coerente con la preesistenza, tale da fare di quest'opera, al di là delle specifiche valenze, un esito indubbiamente riuscito. Diverso il discorso per ciò che concerne il campanile, che sembra inserirsi meno nello specifico contesto, nonostante la fedele ripresa della bicromia laterizio-pietra d'Istria. L'opera è infatti il risultato della sovrapposizione di matrici geometriche diverse (quadrato con angoli smussati, cerchio), scanditi da un sistema di paraste appiattite e solo in minima parte di colonne.

*Significato e prospettive di una presenza*

La presenza di Luigi Vanvitelli nelle Marche viene generalmente considerata una sorta di spartiacque nello sviluppo dell'architettura barocca marchigiana<sup>15</sup>. Un'acquisizione critica, tuttavia, da riconsiderare: in primo luogo, negli stessi anni in cui Vanvitelli è operativo nelle Marche sono presenti nella Regione, direttamente od indirettamente, altri architetti 'romani', non meno affermati professionalmente nella capitale. Basti pensare a Filippo Barigioni, autore dell'ambiziosa cattedrale di Jesi, voluta dal vescovo Antonio Fonseca ed inaugurata il 20 ottobre 1741: edificio peraltro tutt'altro che innovativo, configurandosi sostanzialmente come un grande contenitore di stampo controriformistico in cui si ritrovano accenti barocchi solo in soluzioni di dettaglio borrominiane, come alcuni frontoni interni 'a pagoda' e le smusature diagonali della controfacciata (mutuate da S. Giovanni in Laterano). Inoltre, è opportuno ricordare come il Vanvitelli che arriva ad Ancona nel 1732 – e, a maggior ragione, quello che lavora ad Urbino in precedenza – non è ancora quella figura prestigiosa in grado di esercitare una generalizzata influenza, come avverrà in particolare nella Napoli di Carlo di Borbone a partire dal 1751.

Ma la vera discriminante, come si è cercato di di-

mostrare in precedenza, è che l'arrivo del Vanvitelli avviene in un contesto regionale tutt'altro che privo di stimoli culturali od incapace di produrre opere di rilievo. In altri termini, un'analisi approfondita del quadro culturale della prima metà del secolo registra una ricchezza espressiva già in precedenza o, al più, in parallelo rispetto agli esiti vanvitelliani. Solo l'incompleta conoscenza della produzione architettonica locale del tempo distribuita nei tanti centri urbani piccoli e medi, o forse la sua sottovalutazione, ha potuto determinare una sorta di mito messianico di un artefice 'esterno' in grado di rivitalizzare una realtà stagnante ancorata al proprio provincialismo.

Fabio Mariano individua nell'opera marchigiana del Vanvitelli l'indispensabile strumento di mediazione e di passaggio tra la cultura barocca d'inizio secolo e la svolta neoclassica finale<sup>16</sup>. Quella su Vanvitelli ultimo dei barocchi o primo dei neoclassici è una *querelle* sulla quale già molti anni fa Cesare De Seta ha scritto pagine illuminanti, a cui volentieri si rimanda. La migliore definizione dell'approccio progettuale vanvitelliano rimane l'espressione da lui stesso coniata, in cui rivendica il carattere "ordinato" della propria architettura; del resto è sempre più evidente, a mano a mano che si ampliano le nostre conoscenze anche delle realtà regionali, come il Barocco sia un universo in cui istanze anche molto diverse tra loro coesistono a lungo.

## NOTE

<sup>1</sup> Nella vastissima bibliografia vanvitelliana mi limito a segnalare i contributi complessivi relativamente recenti, dovuti a molti autori e redatti in occasione del grande convegno e della Mostra organizzati per celebrare il terzo centenario della nascita dell'architetto: *Luigi Vanvitelli 1700...* 2005; *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia...* 2000. Per l'opera marchigiana dell'architetto: *L'attività architettonica...* 1975; F. MARIANO 2000.

<sup>2</sup> Per l'opera del Vanvitelli ad Urbino:

<sup>3</sup> Per il testo del *Motu proprio*: C. MEZZETTI, G. BUCCIARELLI, F. PUGNALONI 1978, pp. 159, 160.

<sup>4</sup> Sul Lazzaretto vedi: C. MEZZETTI, G. BUCCIARELLI, F. PUGNALONI 1978. Sul porto di Ancona e l'intervento del Vanvitelli: A. GHISETTI 2005.

<sup>5</sup> Il documento (ASR, Camerale III, b. 193) è segnalato in: C. MEZZETTI, G. BUCCIARELLI, F. PUGNALONI 1978, pp. 163-165.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 173. Dopo alcune interruzioni, i lavori saranno peraltro definitivamente completati nel 1743.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 165, 182.

<sup>8</sup> P. CRUCIANI 2014, p. 244.

<sup>9</sup> Su S. Maria in Gradi vedi l'ancora apprezzabile lettura in: A. SCHIAVO 1956, pp. 173-183. Sui rapporti tra Nicola Salvi ed il

Vanvitelli: E. KIEVEN 2000.

<sup>10</sup> Oltre alla sezione è conservata anche la rappresentazione relativa alla controfacciata. Per i due disegni vanvitelliani vedi le schede di Fabio Mariano (*Luigi Vanvitelli e la sua cerchia...* 2000, pp. 268-270), dove si rileva correttamente la non concordanza tra rappresentazione grafica ed edificio reale. L'inizio della realizzazione è datato al 1740, mentre l'apertura della chiesa, peraltro incompiuta soprattutto nella facciata, risale al 1747. Sulla chiesa vedi anche il sintetico passa del Mariano (F. MARIANO 2000, p. 82).

<sup>11</sup> Le due crociere delle chiese laziali vengono acutamente accostate anche in A. SCHIAVO 1956, p. 182. Inutile dire che la soluzione con volta a vela sorretta da pilastri in diagonale ha un lontano ascendente nella michelangiolesca cappella Sforza, priva tuttavia dell'articolazione compositiva delle realizzazioni settecentesche.

<sup>12</sup> Vedi R. DOMENICHINI 2000, pp. 194-195, 215.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 195, 218.

<sup>14</sup> F. GRIMALDI 1983; F. MARIANO 2000, p. 82.

<sup>15</sup> Vedi, ad esempio, F. MARIANO 2000, p. 79.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 79.



## OLTRE VANVITELLI. LAZZARO GIOSAFATTI ED ARCANGELO VICI

Quasi coetanei, Lazzaro Giosafatti (1694-1781) ed Arcangelo Vici (1698-1762) orientano personali vie per la diffusione del Barocco regionale, rappresentando per motivi diversi due figure di spicco nell'ambito del Settecento marchigiano. Sia pure attraverso registri espressivi autonomi – talvolta spregiudicati per Giosafatti, più misurati per il Vici – sviluppano un approccio progettuale che si pone in confronto dialettico rispetto alla lezione vanvitelliana. Se alcuni punti di tangenza con quest'ultima possono comunque essere isolati – e questo vale essenzialmente per il Vici – nel complesso le loro realizzazioni sembrano esplorare possibilità diverse rispetto al contemporaneo Barocco “ordinato” vanvitelliano.

### *Tra Roma ed Ascoli Piceno. Lazzaro Giosafatti*

Il 15 giugno 1720 Giuseppe Giosafatti sottoscrive con la Compagnia del SS. Rosario il contratto per la realizzazione di un nuovo altare nella chiesa domenicana di S. Pietro Martire ad Ascoli Piceno. L'impegno è assunto anche a nome del figlio Lazzaro che, dettaglio importante, risulta residente a Roma, anche se l'atto prescrive il suo ritorno nella città marchigiana entro due mesi<sup>1</sup>. Il documento è rilevante per varie ragioni: innanzitutto, chiarisce come il quasi ottantenne Giuseppe coinvolga per i nuovi incarichi Lazzaro, il maggiore e più dotato dei suoi figli. In secondo luogo, il documentato soggiorno nella Città Eterna permette di ipotizzare una conoscenza di prima mano delle opere del Barocco romano, sia sul versante scultoreo (Lazzaro orbita nello studio di Camillo Rusconi, in quegli anni la figura di punta a Roma) che su quello architettonico.

Nei primi tre decenni del Settecento – e fino alla ‘svolta’ corsiniana degli anni Trenta – Roma conosce quello che Paolo Portoghesi ha efficacemente definito “revival borrominiano”, ovvero un rinnovato interesse nei confronti dell'opera del maestro di Bissonne, che si sviluppa nonostante l'azione per alcuni versi frenante esercitata fino al 1714 da Carlo Fontana. Figure come Alessandro Specchi, Gabriele Valvassori, Nicola Michetti, Francesco De Sanctis e lo stesso Filippo Raguzzini riprendono e sviluppano temi e motivi borrominiani, sebbene spesso depurati dalle implicazioni maggiormente eversive, riacciandosi idealmente a quanto portato avanti negli ultimi decenni del secolo precedente da pittori-architetti come Antonio Gherardi (1638-1702) ed Andrea Pozzo (1642-1709).

Appare interessante come nello stesso anno in cui si stipula il contratto per l'altare ascolano del SS. Rosario nella capitale si dia inizio al monumentale altare di S. Agnese in Agone su progetto del Valvassori, caratterizzato anch'esso, sia pure attraverso altri registri espressivi, da una spiccata vivacità spaziale.

Per la verità, la vicenda dell'altare in S. Pietro Martire si snoda attraverso un percorso tutt'altro che line-

*Ascoli Piceno. Chiesa di S. Pietro Martire, altare del Rosario.*





*Ascoli Piceno. Chiesa di S. Agostino, altare della Madonna della Pace.*

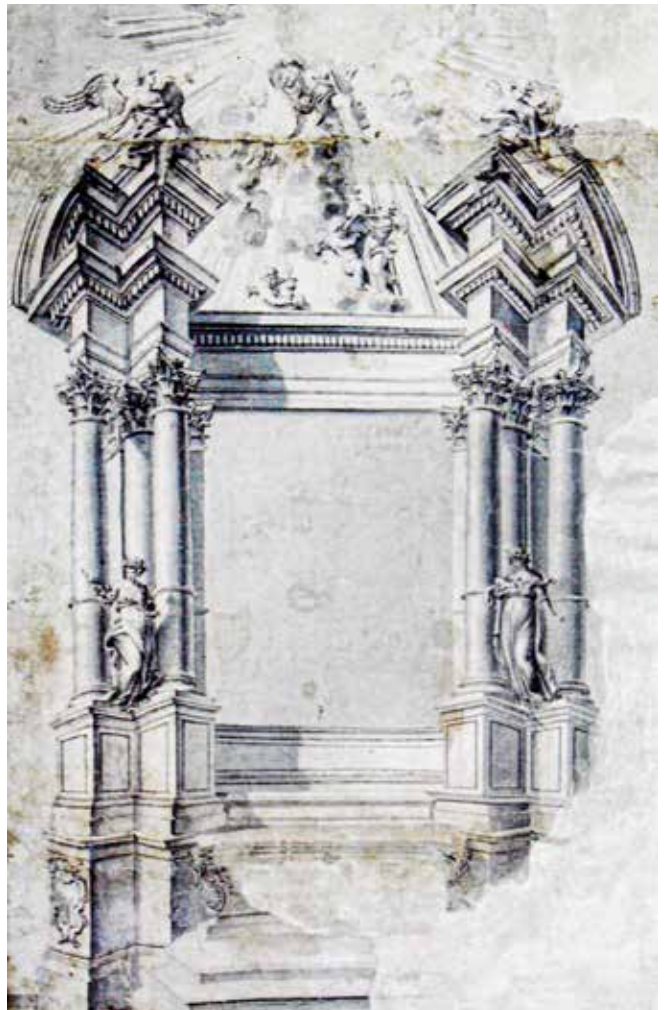
*Ascoli Piceno. Chiesa di S. Agostino, altare della Madonna della Pace, disegno (Ascoli Piceno, Pinacoteca Civica).*



are, come provato da alcuni accenni contenuti nel rogito del 1720 ("il disegno pare che non possa andare bene in alcune cose"), dall'iniziale rifiuto di Lazzaro di collaborare con il padre e, infine, dalla necessità di stipulare un nuovo contratto (2 aprile 1721). È possibile che Lazzaro sia intervenuto a modificare, sia pure non in maniera sostanziale, il progetto paterno; quello che è certo è che l'opera manifesta un evidente scatto compositivo rispetto ai pur notevoli altari della chiesa di S. Cristoforo, ultimati da Giuseppe in apertura di secolo.

Il monumentale altare nella chiesa domenicana ascolana ambisce a superare per dimensioni e ricchezza materica gli altri altari cittadini, come provato anche dall'esorbitante costo (1.500 scudi), superiore persino a quello della chiesa gesuitica di S. Venanzio, realizzato come si è visto una ventina di anni prima e costato 900 scudi. Compositivamente, l'opera si riallaccia all'altare maggiore di S. Cristoforo: comune è la concavità centrale limitata da colonne orien-

*Ascoli Piceno. Chiesa di S. Pietro Martire, altare del SS. Rosario (disegno; Ascoli Piceno, Pinacoteca Comunale)*





tate in diagonale sorreggenti settori di frontoni curvi che inquadrano la *Gloria* in stucco con raggi dorati. L'altare nella chiesa domenicana accentua tuttavia le terminazioni laterali, declinate ancora attraverso colonne libere. Nel complesso, l'opera esalta il dinamismo spaziale delle matrici curve differenziando cromaticamente, rispetto al modello di partenza, i fusti dell'ordine architettonico, tra le quali le statue della Purità e della Umiltà aggiungono un candore che fa da contrappunto al tono scuro.

Il 25 gennaio 1731 Lazzaro, Lorenzo e Pietro Giosafatti sottoscrivono il contratto per la realizzazione del monumentale altare della Madonna della Pace nella chiesa di S. Agostino<sup>2</sup>. Sebbene l'atto menzioni il consenso del padre Giuseppe, quest'ultimo, quasi novantenne, sarebbe morto pochi mesi dopo. La committenza è quella dell'omonima Arciconfraternita; il costo dell'opera, il cui tempo di esecuzione viene indicato in sei anni, è fissato in 1640 scudi, ovvero 140 in più rispetto al già eccezionale prezzo pa-

gato, come si è visto, dalla Confraternita del SS. Rosario per l'altare in S. Pietro Martire. Emerge dunque una sorta di ideale competizione tra i grandi Ordini religiosi presenti in città (Gesuiti, Domenicani, Agostiniani), finalizzata ad arricchire la propria chiesa di manufatti in grado di superare per fasto ed impegno economico le precedenti realizzazioni.

Come già per l'altare del SS. Rosario, l'atto specifica minuziosamente i marmi previsti per le diverse parti dell'opera: si va dal "rosso di Verona" per gli scalini al "verde antico" per il basamento, dal "Diaspro di Sicilia" per le Colonne (ma con le basi in marmo di Carrara) alla "breccia nostrana" per architrave e cornice (mentre il fregio dovrà essere in "Marmo d'Africano di Genova"). Il prezioso rivestimento sarà applicato alla struttura in travertino locale, mentre in stucco saranno le due statue superiori (*Fede e Speranza*) e la *Gloria* centrale. Al rogito è allegato un disegno, conservato presso la Pinacoteca Civica ascolana<sup>3</sup>, coerente, a meno di dettagli secondari, con l'opera realizzata.

*Petricoli (FM). Chiesa di S. Maria in Piazza, altare.*



*Roma. Chiesa di Ss. Domenico e Sisto. Cappella Alaleona, altare.*





Roma. Palazzo Altieri, porta della sala del piano nobile (D. de Rossi, *Studio d'architettura civile*, 1702, tav. 121).  
Ascoli Piceno. Palazzo Cataldi, prospetto.

Punto di partenza dell'altare in S. Agostino è ovviamente quello realizzato una decina di anni prima in S. Pietro Martire: comune, in particolare, l'impostazione compositiva, il numero delle colonne, la presenza di elementi quali la *Gloria* al centro del frontespizio. Tuttavia, un attento confronto evidenzia anche alcune differenze, in primo luogo il profilo più mosso, quasi tagliente, dei settori di trabeazione che, a differenza del prototipo, si incurvano anche verso l'interno. L'altare della chiesa agostiniana appare al tempo stesso più maturo ed eversivo del modello precedente: la risentita enfasi degli elementi e dei profili aggredisce lo spazio, imponendo linee spezzate e mosse. Un'eco dell'opera è ravvisabile nell'altare maggiore della chiesa di S. Maria in Piazza a Petritoli nella Valdaso (quindi non lontano dall'area ascolana), praticamente sconosciuto anche per l'inagibilità dell'edificio: l'impostazione compositiva generale, la disposizione geometrica diagonale delle colonne libere, il rapporto tra basamento ed ordine architettonico, persino alcune peculiarità di dettaglio (si vedano le cerchiature ad un terzo dell'altezza dei fusti) sembrano indirizzare all'ambito giosafattesco.

L'intervento nel palazzo Cataldi ad Ascoli Piceno rappresenta una delle opere più rappresentative, ma al tempo stesso controverse del Giosafatti. L'opera è tradizionalmente riferita a Gaetano Maggi e, sulla base della scarsa documentazione relativa ai suoi soggiorni ascolani, datata tra il 1736 ed il 1744<sup>4</sup>; pur

in assenza di conferme archivistiche sicure, Giannino Gagliardi ha indicato invece una datazione più circoscritta (1737)<sup>5</sup>. Recentemente, Cristiano Marchegiani ha proposto di riferire la paternità progettuale a Lazzaro, sulla base dell'indubbia qualità linguistica e dell'analogia di alcuni caratteri formali con altre opere giosafattesche<sup>6</sup>. In mancanza di appigli documentati sicuri, dunque, allo stato attuale un'eventuale attribuzione deve basarsi essenzialmente su confronti di tipo stilistico. La valutazione critica dell'opera è peraltro resa più complessa dalla diversità dei due prospetti (su corso Mazzini e su largo dei Cataldi) e dal completamento 'in stile' operato sulla facciata principale negli anni Venti del Novecento.

Come in molti altri casi nella città picena, l'intervento settecentesco ha riguardato essenzialmente la regolarizzazione e riqualificazione formale dei prospetti (in particolare delle aperture, portoni e finestre), spesso obbligate dall'accorpamento di edifici diversi. Da questo punto di vista, il palazzo appare quasi come un palinsesto di più soluzioni formali. Iniziando con il prospetto sull'attuale Corso Mazzini, il taglio delle finestre del livello terreno e dell'ultimo ripropongono un'impostazione tipicamente 'romana', ravvisabile in opere seicentesche dal Borromini al Rainaldi. Le finestre dell'ultimo piano con timpano 'a pagoda' sono una chiara ripresa di quelle presenti nella facciata dell'Oratorio borrominiano, mentre un discorso diverso deve essere fatto per le finestre del piano nobile.

I nomi di Lazzaro Giosafatti e Gaetano Maggi sono peraltro accomunati in un'occasione precisa: il 29 aprile 1737 – proprio l'anno in cui il Gagliardi ha datato l'intervento nel palazzo Cataldi – i due sono inviati ad elaborare congiuntamente un nuovo progetto per la riqualificazione del cortile del palazzo Anzianale, dal momento che quello precedente appare eccessivamente fastoso (“magnificenze superflue”) e, dunque, troppo dispendioso<sup>7</sup>.

La Parrocchiale di Rotella dedicata a S. Lorenzo – edificata in buona parte tra il 1761 ed il 1768 e completata per ciò che concerne l'apparato decorativo, dopo una pausa di oltre dieci anni, nel 1779<sup>8</sup> – segna invece un'involuzione nel percorso giosafattesco. Nonostante la consumata abilità compositiva di alcune soluzioni (ad esempio, la partizione a travata ritmica delle pareti della navata), la chiesa manifesta una certa rigidità, evidente anche nel piatto prospetto, forse in parte riconducibile ad eventuali vincoli imposti dalla committenza. Caratteristiche che ritornano nell'ultima opera di Lazzaro, la chiesa ascolana di S. Maria del Buon Consiglio delle monache

agostiniane, documentata già nel 1771 ma completata nel 1787, ovvero sei anni dopo la morte dell'architetto, a cura dell'allievo Agostino Cappelli<sup>9</sup>. L'aula interna ripropone nelle pareti laterali una partizione a travata ritmica con aggetti appena accennati, con lieve smussatura concava dei quattro angoli. Decisamente contratta l'area presbiteriale rettangolare, appena sufficiente a contenere il monumentale altare maggiore. Ma è soprattutto nella facciata che la rinuncia a caratterizzare in senso plastico l'intervento emerge con ogni evidenza: il prospetto si configura infatti con una lastra bidimensionale, solo in minima parte obbligata dall'esigenza di non invadere lo spazio della via antistante. Addirittura anonimo appare poi il portale. Unica nota convincente dell'intervento, l'altare maggiore sviluppa nell'ampia concavità quell'interesse per l'interazione spaziale che a lungo aveva caratterizzato l'operatività giosafattesca; anche se, come giustamente notato da Marchegiani, l'opera replica in gran parte l'analogo altare maggiore della scomparsa chiesa di S. Filippo Neri, antecedente di quasi vent'anni.

*Rotella (AP). Chiesa di S. Lorenzo, facciata.*



*Ascoli Piceno. Chiesa della Madonna del Buon Consiglio, altare maggiore e facciata.*





*Cingoli (MC). Chiesa di S. Domenico, interni.*

*Da "faber murarius" ad architetto. Arcangelo Vici*

La parabola professionale di Arcangelo Vici (1698-1762), più giovane del Giosafatti di appena quattro anni, si sviluppa attraverso il progressivo affrancamento da un'umile attività di mastro, elevandosi alla dignità di architetto autonomo<sup>10</sup>. Se Lazzaro opera nelle Marche meridionali, il Vici nasce invece ad Arcevia (o, più precisamente, a Palazzo, uno dei nove castelli del borgo), geograficamente al confine tra la Marca d'Ancona e la Legazione d'Urbino. Attivo in diversi centri regionali, Arcangelo avrà anche il non secondario merito di indirizzare alla professione il figlio Andrea (1743-1817) destinato, come vedre-

mo, ad una prestigiosa carriera.

Tra il 1728 ed il 1730 il Vici realizza la chiesa di S. Francesco di Paola ad Arcevia, prima sua opera di rilievo. L'impianto a croce greca cupolata, di ispirazione rinascimentale, si arricchisce di monumentali colonne libere inserite nella crociera in corrispondenza dei pilastri di sostegno della cupola: un'evidente ripresa (sebbene senza gli smussi diagonali intermedi) dal capolavoro cortoniano dei Ss. Luca e Martina a Roma, a sua volta in parte debitore di precedenti *exempla* (ad esempio, S. Alessandro a Milano del Mazenta). Al tempo stesso, la soluzione precorre in terra marchigiana opere vanvitelliane come la chiesa del Gesù ad Ancona, di poco posteriore (1733-1738) o la

*Cupramontana (AN). Chiesa di S. Caterina, facciata.*





*Corinaldo (AN). Chiesa di S. Anna (poi della Madonna Addolorata), interno e cupola.*

più tarda chiesa umbra degli Olivetani a Perugia. Al di là dell'indubbio equilibrio complessivo, si tratta di un esordio compositivo ancora sospeso tra rassicuranti riprese cinquecentesche ed isolati inserti desunti dal Barocco romano; peraltro valutabile solo parzialmente, in considerazione dello stato di incompiutezza della facciata.

Lo scatto progettuale tuttavia non tarda: in base alla documentazione reperibile nel locale archivio capitolare, la chiesa di S. Domenico a Cingoli viene iniziata infatti nel 1729 per essere sostanzialmente compiuta intorno al 1761 (ovvero poco prima della morte dell'architetto)<sup>11</sup>, attraversandone dunque l'intera parabola professionale. Come in molti casi analoghi, si

tratta in realtà della ricostruzione dell'originario edificio medievale, condotta peraltro, come provato dal lungo *iter* esecutivo, attraverso fasi attive alternate a momenti di stasi operativa.

La convincente impostazione planimetrica si sostanzia in un ampio spazio ovale cupolato preceduto e seguito da due vani con funzione rispettivamente di vestibolo e di area presbiteriale; a prima vista, lo schema di S. Filippo a Macerata o, in precedenza, di S. Maria in Via a Camerino. In realtà, Arcangelo si libera dall'approccio compositivo dei riferimenti precedenti, pervenendo ad un esito più libero e personale, anche in virtù della terminazione architravata delle cappelle (al posto dei più consueti arconi) che, in

*Cupramontana (AN). Chiesa di S. Caterina, portale del convento, dettaglio interno e cupola.*



corrispondenza delle campate minori disposte lungo l'asse trasversale, si caratterizzano per la presenza di due colonne: una felice soluzione che fa sì che gli intervalli minori non risultino penalizzati dalle loro dimensioni decisamente più ridotte. Sebbene la soluzione architravata venga riferita dal Cruciani ad Andrea Vici<sup>12</sup> – che in effetti l'adotterà più volte nelle sue opere religiose, anche sulla scorta del vanvitelliano Gesù ad Ancona – la cronologia della chiesa cingolana induce a pensare che si debba invece ad una scelta di Arcangelo. In ogni caso, S. Domenico è un'opera di indubbia qualità compositiva, ed anche in questo caso c'è da rimpiangere che la facciata della chiesa non sia mai stata realizzata.

S. Floriano a Jesi (1741-1745), la cui attribuzione è stata a lungo incerta tra il Vici e Francesco Maria Ciaraffoni, segna un'ulteriore prova di maturità espressiva, sebbene la grezza facciata e l'interno da molto tempo sconacrato e pesantemente adattato a teatro-studio, con conseguente perdita di gran parte della leggibilità delle linee architettoniche, non agevolino una valutazione obiettiva. Nella ricostruzione dell'antica chiesa particolarmente cara agli jesini, Vici recupera lo schema ovale con cupola racchiusa da un tiburio, riacciandosi idealmente al continuano S. Filippo a Macerata di oltre un trentennio prima, come suggerito anche dall'articolazione laterale con due cappelle per lato ed il pieno in asse. Tuttavia, le grandi colonne su basamento dell'ordine maggiore appaiono ben diverse dalle piatte paraste contigie, denotando un personale interesse verso soluzioni maggiormente plastiche.

Esiti conclusivi della ricerca viciana sulla pianta centrale, le due chiese di S. Anna a Corinaldo e di S. Caterina a Massaccio (dal 1861, Cupramontana) vanno senz'altro annoverate tra le sue opere più mature. Le preziose ricerche di Dario Cingolani hanno permesso in anni recenti di attribuire con sicurezza al Vici la chiesa di Corinaldo<sup>13</sup>, mentre per quella cuprense il tradizionale riferimento all'architetto, con datazione intorno agli anni Cinquanta-Sessanta, è avvalorato dalle stringenti analogie con il precedente organismo. In effetti, si tratta di due opere quasi 'gemelle', tanto da far ipotizzare che l'una sia servita di modello per l'altra.

Consacrata nel settembre del 1755, la chiesa di S. Anna (che solo più tardi assumerà la denominazione della Madonna Addolorata) è frutto della riedificazione del precedente organismo ritenuto dimensio-

nalmente insufficiente e malsano a causa delle infiltrazioni d'umidità. L'interesse della chiesa delle monache benedettine corinaldesi deriva soprattutto dal suo coerente inserimento in una linea evolutiva che può idealmente iniziare con il celeberrimo tempio di S. Pietro in Montorio del Bramante: in cui, appunto, lo spazio interno circolare abbandona l'uniforme scansione colonnare dell'esterno per adottare il modulo delle campate maggiore e minore alternate, la cosiddetta travata ritmica. Ne conseguono otto intervalli (quattro maggiori disposti secondo due assi ortogonali ed altrettanti minori collocati in diagonale) scanditi dalle paraste d'ordine dorico. In un certo senso, è l'impostazione del nucleo centrale di S. Pietro adattato ad un impianto circolare. Come è noto, l'orientamento successivo porterà invece a privilegiare una scansione basata invece sulla ripetizione dell'arco inquadrato dall'ordine architettonico, sul lontano modello dell'albertiana tribuna di S. Maria Annunziata a Firenze: è questa infatti l'impostazione dei progetti sangallesi per S. Giovanni dei Fiorentini o della stessa chiesa dell'Assunta ad Ariccia del Bernini. Nella seconda metà del Seicento in alcuni organismi circolari di dimensioni contenute verrà riproposta la scansione bramantesca: è il caso, ad esempio, della cappella del Voto nel duomo di Siena (1659-1664) pure del Bernini o della chiesa del Miracolo a Bolsena (1693-1699) dell'architetto romano Tommaso Mattei.

Ma un'analisi più attenta della chiesa di Corinaldo permette di delineare altri percorsi interpretativi. In particolare, si noti come il settore parietale in corrispondenza delle quattro arcate sia retto e non curvo: non asseconi, cioè, il perimetro di base. L'organismo viciano fonde infatti un sistema circolare con il modello planimetrico del quadrato ad angoli smussati, dove però questi ultimi assumono un andamento circolare mentre i lati maggiori mantengono la loro matrice retta. È possibile che il Vici sia spinto a questa scelta anche per evitare la difficoltà geometrica – ben nota già al Vasari e segnalata proprio a proposito della tribuna albertiana – di accordare la curva orizzontale del perimetro con quella verticale degli archi, con la conseguente, inevitabile deformazione della sezione di questi ultimi. In ogni caso, la scelta si discosta dai modelli citati, riacciandosi invece all'analoga impostazione della juvarriana basilica di Superga (1716-1732) rispetto alla quale tuttavia la chiesa marchigiana aggiunge una differenziazione nel set-

tore della trabeazione in corrispondenza delle colonne, che risulta leggermente aggettante. Peraltro un'ulteriore analogia con la chiesa di Torino è riscontrabile nel profilo superiore delle aperture dei coretti diagonali e nella stessa presenza del doppio festone tra i capitelli delle colonne.

Molto raffinata la decorazione in stucco, condotta con un registro espressivo quasi profano, in particolare nella soluzione del portale – medaglione ovale – coretto (quest'ultimo un pezzo quasi di oreficeria): un vero e proprio *a solo* compositivo tale da attribuire alla chiesa delle benedettine accenti quasi rococò.

In S. Caterina a Cupramontana – a breve distanza da Jesi dove il Vici, come vedremo, aveva realizzato dal 1743 il nuovo ospedale – l'architetto ripropone sostanzialmente l'impianto di Corinaldo, declinato in termini decorativamente più sobri e recuperando, al posto del cerchio di base, uno schema ovale compresso. La successione di campate maggiori e minori viene enfatizzata dalla presenza, nelle prime, degli arconi che inquadrano gli altari (come a Corinaldo impostati su settori parietali convessi divergenti rispetto alla curva concava dell'ovale supe-

riore) e, soprattutto, dall'inserimento di colonne alveolate che sostengono una trabeazione aggettante nelle seconde, anche in questo caso una puntuale riproposizione della soluzione corinaldese. Dettaglio illuminante della libertà compositiva del Vici è la cornice superiore continua dei piedistalli delle colonne che si piega spregiudicatamente a definire la centina semiovale delle aperture centrali. L'alternanza di campate maggiori e minori viene coerentemente riproposta nella partizione a costoloni della cupola, in cui quattro finestre maggiori si alternano ad altrettante aperture circolari. La partizione manifesta forti analogie con la chiesa di Corinaldo: sugli assi principali sono collocate finestre rastremate, con orecchie e frontoncino curvo, mentre in corrispondenza delle diagonali i medaglioni corinaldesi sono rimpiazzati da oculi. Anche a Cupramontana, il prospetto della chiesa è rimasto allo stato grezzo; in questo caso, tuttavia, è possibile intuire l'impostazione progettuale di fondo, qualificata da un settore centrale convesso scandito da gruppi di paraste ribattute. Qualora portata a termine, la facciata avrebbe esaltato la dialettica geometrica con il so-

*Morro d'Alba (AN). Chiesa di S. Gaudenzio, facciata e crociera.*



prastante tiburio poligonale, introducendo una nota dinamica nella stretta via rettilinea su cui si affaccia l'edificio. Non molto si può dire del vicino convento, soggetto a successive trasformazioni con relativi cambi di destinazione d'uso, se non evidenziare il bel portale con frontone 'a pagoda' ed orecchie di chiaro sapore borrominiano.

Incerta invece, sempre in relazione al tema della pianta centrale, la paternità della chiesa di S. Agata ad Arcevia, ricostruita sulla base di un precedente edificio seicentesco, probabilmente tra le prime opere del figlio Andrea: intrisa comunque di etimi di Arcangelo, come ad esempio la presenza di colonne trabeate che scandiscono l'interno della chiesa, alternate a gruppi di paraste, l'opera rappresenterebbe un ideale passaggio di testimone tra padre e figlio.

Per la parrocchiale di Monte San Vito, iniziata nel 1754, il Vici aveva proposto un sorprendente impianto a *quincunx*, che tuttavia sarà scartato a favore del progetto di Cristoforo Moriconi<sup>14</sup>. Con ogni probabi-

lità ultima opera dell'architetto – condotta in collaborazione con Nicola Maiolatesi, autore degli altari – la chiesa di S. Gaudenzio a Morro d'Alba (più propriamente "Beata Vergine Maria e S. Gaudenzio") ripropone coerentemente alcune scelte progettuali tipiche dell'architetto. Sul portale della facciata un'iscrizione attesta la committenza (il parroco Angelini "una cum populo", cioè congiuntamente alla cittadinanza) e la data (1763, ovvero l'anno successivo alla morte del Vici) da riferire con ogni probabilità al completamento. La paternità del progetto è attestato da un documento notarile di Morro d'Alba conservato presso l'Archivio di Stato di Ancona<sup>15</sup>.

Il tradizionale impianto a navata unica con transetto non sporgente risolve l'apertura verso le cappelle laterali attraverso il filtro di colonne libere trabeate, ritmate da paraste intermedie: il numero delle cappelle (due per lato), la soluzione trabeata con colonne libere affiancate da paraste replicano sostanzialmente il vanvitelliano Gesù di Ancona<sup>16</sup>. La vol-

*Morro d'Alba (AN). Chiesa di S. Gaudenzio, altari.*





ta a vela nella crociera riprende invece altri modelli dell'architetto napoletano, come la chiesa degli Olivetani a Perugia o la Maddalena di Pesaro, entrambe però traforate da una lanterna, assente invece a Morro. Con quest'opera semplice e raffinata ad un tempo – a cui non ben poco corrisponde il piatto prospetto, compiuto peraltro, come detto, dopo la sua morte e riconducibile ad altro architetto, probabilmente lo stesso Maiolatesi – Arcangelo si accosta forse più di qualsiasi altra sua opera al verbo vanvitelliano: il che

farebbe supporre che l'edificio sia stato iniziato decisamente prima della data incisa nel portale.

Attivo soprattutto nell'edilizia religiosa, in Vici progetterà comunque anche il palazzo Sandreani a Corinaldo<sup>17</sup>.

La quantità, ma soprattutto la qualità delle opere fanno di Arcangelo Vici una delle figure-chiave del Settecento marchigiano; il suo testimone verrà idealmente raccolto dal figlio Andrea destinato ad una luminosa carriera anche fuori dai confini regionali<sup>18</sup>.

## NOTE

- <sup>1</sup> G. FABIANI 2009, pp. 70, 106-107, 291; C. MARCHEGIANI 2017, p. 119. Lazzaro aveva tre fratelli (Lorenzo, Pietro e Giosafatte).
- <sup>2</sup> Il rogito è conservato presso l'Archivio di Stato di Ascoli Piceno; per il testo: C. MARCHEGIANI 2017, pp. 195-196.
- <sup>3</sup> Per la relativa immagine: *ibidem*, p. 68, fig. 129.
- <sup>4</sup> G. FABIANI 2009, pp. 125-126.
- <sup>5</sup> Cfr. C. MARCHEGIANI 2017, p. 131.
- <sup>6</sup> *Ibidem*.
- <sup>7</sup> Per il testo del documento: *ibidem*, pp. 218-219. In caso di disaccordo, i due architetti avrebbero dovuto redigere due distinti progetti; in ogni caso, la delibera non verrà approvata.
- <sup>8</sup> Vedi il testo della memoria: *ibidem*, pp. 228-229; anche p. 145.
- <sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 141, 146.
- <sup>10</sup> In un contratto reperito da Carlo Vernelli e riportato in D. CINGOLANI 2012, p. 101 del 22 novembre 1727, il non ancora trentenne Arcangelo Vici, definito *faber murarius*, si impegna a restaurare il convento francescano di Corinaldo per la somma di 550 scudi.
- <sup>11</sup> Sulla chiesa vedi la scheda di P. Cruciani, in F. MARIANO 2009, pp. 42-44.
- <sup>12</sup> *Ibidem*, p. 42.
- <sup>13</sup> D. CINGOLANI 2012. Ringrazio Dario Cingolani per avermi cortesemente segnalato i riscontri archivistici e bibliografici. Un documento che attesta la paternità del Vici nella costruzione della nuova chiesa (oltre che dell'attiguo monastero), di cui si era cominciato a discutere già molti anni prima, è del 21 maggio 1750: grazie ad una delega pontificia, il vescovo concede alle monache di visitare la chiesa in costruzione "cum interventu magistris Vici?". Altro riferimento si ha da una lettera del vicario di Corinaldo al vescovo di Senigallia del 27 marzo 1761: "Avendo di già stabilito quest'Abbadessa fra poco far metter mano alla fabbrica nel suo Monastero se-

condo la pianta fatta da Mastro Arcangelo Vici architetto [...] supplico [...] quando verrà detto architetto con tre o quattro muratori e due altri di qui [...] concedere licenza di poter subito entrare in clausura per intraprendere e principiare la loro stabilita operazione". Infine, in una minuta del vescovo diocesano del 18 luglio 1762, in risposta ad una richiesta della Congregazione romana dei vescovi e regolari, si attesta come l'architetto del monastero (cioè il Vici) coincida con quello della chiesa: "Il Monastero di S. Anna in Corinaldo terra di questa mia diocesi era veramente infelice così di Chiesa come di comodo di abitazione, però da parecchi anni quelle RR. Monache si determinarono a fabbricare una nuova Chiesa in luogo più aperto con avere ottenuto dal pubblico un sito da poterle dilatare anche fuori delle Mura castellane; essendo la medesima riuscita molto ben ordinata, di buon disegno e decorosa, la quale tuttache' abbia portato una spesa considerevole [per la precisione scudi 1291,81], nientedimeno è stata compiuta senza contrar debito. In oggi hanno intrapreso l'altra fabbrica del Monastero servendosi del medesimo architetto, uno dei più abili architetti in questa parte e lo stesso che ha diretto l'edificio della nuova Chiesa".

- <sup>14</sup> Vedi capitolo successivo: *Un Barocco regionale. Diffusione e consumo di un linguaggio (1750-1800)*.
- <sup>15</sup> Comunicazione orale del prof. Carlo Vernelli (7 giugno 2020), che qui ringrazio.
- <sup>16</sup> Le principali differenze sono, in questo senso, nel numero delle paraste (singole a Morro d'Alba, binate ad Ancona) e nel profilo della volta della navata.
- <sup>17</sup> Vedi il contratto (16 agosto 1733) per la somma di 200 scudi riportato in D. CINGOLANI 2012.
- <sup>18</sup> Vedi il capitolo: *Da Francesco Maria Ciaraffoni ad Andrea Vici: vitalità del tardo barocco marchigiano (1765-1800)*, in particolare il paragrafo *Andrea Vici, o il canto del cigno del barocco marchigiano*.



## UN BAROCCO REGIONALE. DIFFUSIONE E CONSUMO DI UN LINGUAGGIO (1750-1800)

### *Le chiese: tra centralità e longitudinalità*

Desiderio di conferire maggiori proporzioni e dignità architettonica agli organismi parrocchiali da parte delle comunità urbane o dallo stesso clero secolare, aspirazione delle numerose Confraternite a riqualificare le proprie sedi di culto presenti nel territorio regionale, ambiziosi programmi di aggiornamento stilistico promossi dagli Ordini religiosi talvolta in reciproca competizione, urgenza di restaurare o ricostruire edifici lesionati dai successivi eventi sismici: queste le motivazioni più frequenti alla base della straordinaria proliferazione di edifici chiesastici del Settecento marchigiano, frutto di interventi condotti *ex-novo*, ma soprattutto dell'integrale riqualificazione di strutture preesistenti. A titolo d'esempio, si può citare il caso del piccolo borgo fermano di Monte Giberto, in cui in poco più di venti anni (1749-1770) si edificano o si ricostruiscono le quattro chiese principali (S. Nicolò, S. Giovanni Battista, S. Antonio ed il Santuario di S. Maria delle Grazie).

Moltissimi sono infatti i centri, in alcuni casi di limitate dimensioni, in cui vengono promosse iniziative edilizie, peraltro non sempre commisurate alle effettive potenzialità economiche, come denunciato, ad esempio, dai prospetti rimasti incompiuti. In ogni caso, la capillare diffusione degli interventi e gli stessi esiti qualitativi di molte delle opere realizzate delineano un quadro assolutamente imprescindibile ai fini della comprensione dell'architettura barocca regionale.

Non è agevole delineare un'analisi puntuale di quest'imponente produzione architettonica, dovendo fare i conti innanzitutto con molte e gravi lacune documentarie. Uno scarso testo inciso in un'epigrafe commemorativa od una semplice data inserita in un portale od in una targa in stucco è, in diversi casi, tutto ciò che è disponibile attualmente per lo storico; spesso, neppure questi dati essenziali risultano presenti. Non sarebbe quindi criticamente corretto delineare precisi scenari attributivi o nette periodizzazioni; appare opportuno invece partire dal dato oggettivo delle opere, interpretate nella loro concreta *facies* architettonica.

Per ciò che concerne gli organismi chiesastici uno schematico, ma comunque affidabile criterio ordinatore può riferirsi all'impostazione compositiva di base, declinabile nella pianta centrale/longitudinale: i due modelli che peraltro innervano la cultura architettonica europea, in particolare dall'età rinascimentale. L'analisi delle chiese del secondo Settecento può dunque essere calibrata in prima battuta attraverso questa schematica suddivisione; ovviamente, ai fini della completezza espositiva, gli esempi selezionati andranno sommati a quelli già evidenziati in precedenza ed a quelli presi in considerazione nei prossimi capitoli. L'attenzione sarà focalizzata dunque soprattutto sui casi 'minori', peraltro ribadendo come nel contesto marchigiano tale termine appaia raramente appropriato.

Per la pianta centrale, gli schemi geometrici prevalenti oscillano dall'ottagono (o, più correttamente, dal quadrato con angoli smussati) alla croce greca. Si registra invece una presenza ridotta ma qualificata di impianti circolari ed ovali, anche come onda lunga rispetto alla diffusione nei decenni precedenti. Tra gli organismi di questo tipo, a cavallo della metà del secolo, sono già state considerate le due chiese di Arcangelo Vici, l'Addolorata a Corinaldo e S. Caterina a Cupramontana<sup>1</sup>. È interessante registrare poche riprese, dopo questi due piccoli gioielli del Barocco marchigiano. Si può ricordare S. Pietro Apostolo a Monsano, di sobrie linee architettoniche, mentre di ben altro effetto sono l'ovale S. Pietro Apostolo di Montegranaro (ca. 1770) e la chiesa di S. Spirito a Cingoli, la cui ricostruzione è promossa dalle Monache Terziarie Francescane a partire dal 1761 e conclusa negli altari finali nel 1787, su progetto dell'osimano Alessandro Rossi (che ritroveremo tra i protagonisti della *renovatio* urbana senigalliese)<sup>2</sup>.

Due tra i più interessanti esempi di organismi settecenteschi a croce greca, edificati quasi in contemporanea dopo la metà del secolo ed entrambi purtroppo ancora privi di una paternità sicura, sono le chiese delle Anime a Montecosaro e S. Giovanni Battista a Monte Giberto. La costruzione della pri-

ma, di dimensioni contenute, si deve alla Confraternita del Suffragio (da qui il curioso nome attribuito all'edificio, al posto di quello ufficiale dedicato a Maria Vergine ed a S. Giuseppe); i lavori si concludono nel 1766, come attestato dall'epigrafe inserita nella controfacciata<sup>3</sup>. L'elemento interessante deriva soprattutto dai cantonali a matrice convessa inseriti all'esterno nei bracci della croce, che all'interno diventano concavi, con un effetto di dinamismo spaziale tale da vivacizzare il tradizionale schema compositivo. Notevole è anche la ricca decorazione in stucco degli altari, dei finestroni e dei medaglioni, di estrazione chiaramente 'lombarda'. La spigliata fantasia dei motivi ornamentali, la libertà sintattica, l'elevato livello esecutivo fanno di quest'interno uno dei più organici esiti a livello regionale.

Non meno interessante è la chiesa di S. Giovanni Battista a Monte Giberto, completata intorno al 1771<sup>4</sup>, che ripropone l'elegante inserimento di colonne libere in corrispondenza dei pilastri della crociera mutuato dal celebre esempio romano della cortoniana Ss. Luca e Martina, oltre alla smussatura concava degli angoli, in genere adottata negli impianti lon-

gitudinali a navata unica. Come detto, non ascrivibile con sicurezza la paternità progettuale; a pochi anni prima risale comunque il progetto della vicina S. Maria delle Grazie da parte di Giovanni Battista Vassalli che potrebbe forse aver rivestito un qualche ruolo anche in S. Giovanni Battista, come farebbe pensare la presenza in entrambi i casi di colonne libere. Del resto, la croce greca era stata già proposta nella chiesa del Carmine e Suffragio nella vicina Ortezzano di cui, grazie ad un'epigrafe murata all'interno, è possibile indicare sia gli anni di realizzazione (1715-1725) che la committenza (i fratelli Giulio e Filippo De Papetti).

Per certi versi avvicinabile alla chiesa di Monte Giberto è S. Teresa d'Avila a Staffolo, a cavallo tra l'area maceratese e quella anconetana, che ripropone il motivo delle colonne libere a sorreggere gli arconi della crociera. L'eleganza dei dettagli e della definizione dell'ordine corinzio attesta comunque il coinvolgimento di un progettista dotato di solida cultura e sicuro mestiere. proprio in relazione al trattamento della soluzione a colonne libere nella crociera emergono inoltre singolari coincidenze con il S. Francesco di Civitanova Alta, sebbene quest'ultimo non sia a pianta centrale.

*Monte Giberto (FM). Chiesa di S. Giovanni Battista, interni.*



Pure a croce greca (sia pure con un maggiore sviluppo longitudinale dovuto alla contrazione dimensionale dei bracci trasversali ed al prolungamento dell'asse maggiore connesso all'area presbiteriale) sono la collegiata di S. Leonardo a Cupramontana (condotta da Cristoforo Moriconi e completata, sulla base della data incisa nel portale, nel 1760), S. Sebastiano a Mondolfo, con la facciata rimasta allo stato grezzo ed il santuario della Madonna della Rosa ad Ostra (1748-1754), completato da Francesco Vespignani nel secolo successivo con la facciata ed il campanile. La chiesa di Cupramontana rifiuta l'aggettivazione plastica delle colonne libere appiattendolo l'articolazione interna nella reiterazione di paraste e sostituendo la cupola con una volta a vela.

S. Filippo a Montalboddo (che nel 1881 muterà il proprio nome in Ostra), aperta al culto nell'ottobre del 1781, propone invece una tipologia compositiva diversa<sup>5</sup>. Appartenente agli Oratoriani, ma legato alla Confraternita della Morte che ne avrebbe comunque mantenuta la disponibilità ai fini della celebrazione dei riti, l'edificio si colloca storicamente in un contesto particolarmente felice per il borgo della valle del

Misa, ricco di iniziative edilizie condotte tra la fine del Settecento e la prima metà del secolo successivo. La chiesa è impostata planimetricamente su un quadrato con angoli smussati, aggettivato da quattro bracci, di cui quelli trasversali estremamente contratti. A conclusione dello spazio, è inserita l'area presbiteriale coperta da una volta a botte lunettata, mentre al centro della sala, al posto della consueta cupola su pennacchi, troviamo una volta a vela priva di aperture. Sebbene il punto di partenza progettuale sia idealmente il nucleo centrale del S. Pietro bramantesco con i quattro pilastri smussati angolari, la chiesa richiama più congruenti etimi vanvitelliani, in particolare S. Maria Maddalena a Pesaro a cui rimandano l'impianto complessivo e la grande volta a vela, sia pure adattata ad un contesto maggiormente austero.

Caso singolare è quello dell'isolata S. Maria delle Grazie a Bolognola, nel cuore dei Monti Sibillini, sulla quale comunque si tornerà in relazione all'interessante decorazione interna in stucco. L'impianto è un quadriconco in cui tuttavia il braccio corrispondente all'ingresso risulta leggermente maggiore. Ulteriore edificio particolare, che peraltro chiude il secolo,

*Cupramontana (AN). Chiesa di S. Leonardo, interno e volta della crociera.*





*Staffolo (AN). Chiesa di S. Teresa d'Avila, dettaglio interno.*

essendo stato iniziato nel 1790 e completato nel primo decennio dell'Ottocento, è quello della chiesa di S. Lorenzo ad Urbisaglia: qui l'ottagono di base coperto da un tiburio viene scandito da archi a tutto sesto sorretti curiosamente da colonne, che filtrano un corridoio anulare voltato su cui si aprono le cappelle radiali. Ne consegue uno spazio a doppio involucro d'intonazione quasi 'bizantina', decisamente appesantito dal farraginoso apparato decorativo realizzato negli anni Venti del Novecento.

Per ciò che concerne la pianta longitudinale, a fronte di pochi organismi a più navate, spesso conseguenza di situazioni particolari – si veda, ad esempio, S. Maria in Piazza a Mogliano, edificata su progetto di Giovanni Battista Rusca (o Ruschi) dal 1759 al 1769<sup>6</sup> od il santuario della Madonna delle Grazie a Monte Giberto, realizzato da Giovanni Battista Vassalli nel 1770 – lo schema di gran lunga più diffuso presenta la navata unica con cappelle poco profonde (o semplici altari incassati), transetto non sporgente con cupola (o volta a vela) in corrispondenza della crociera, presbiterio absidato. Una diffusa variante, presente soprattutto nei centri minori, prevede l'assenza del transetto e la conseguente saldatura diretta della navata all'area presbiteriale absidata. Le versioni più interessanti sono senz'altro quelle che presentano diedri concavi a chiusura dei quattro angoli della navata stessa; o che esibiscono un apparato di colonne libere, talvolta concentrate negli spigoli della crociera o dell'area presbiteriale.

Chiese con navate unica, transetto non sporgente e calotta (o volta a vela) nella crociera sono ad esempio il S. Agostino di Montelparo (prima metà del

*Staffolo (AN). Chiesa di S. Francesco, interno e pilastro della cupola.*



XVIII secolo), la collegiata di S. Bartolomeo a Morrovalle, ricostruita a partire dal 1750<sup>7</sup>. Per quanto riguarda invece il caso della navata rettangolare con connessione diretta all'area presbiteriale (cioè senza transetto), si possono ricordare, ad esempio, S. Giovanni Battista ad Appignano, rinnovata tra il 1750 ed il 1753 grazie a monsignor Saverio Angelelli<sup>8</sup>. L'interno viene scandito da un sistema di paraste che definisce l'alternanza tra campate maggiori ad arcate, che inquadrano gli altari, e minori, trabeate. La volta a botte con profilo ovale, quindi più basso rispetto a quello a tutto sesto, è possibile conseguenza dei vincoli dimensionali derivanti dal precedente edificio cinquecentesco. Se il pesante tono cromatico generale è frutto di interventi novecenteschi, spettacolari appaiono gli altari allineati lungo il lato sinistro, in particolare i primi due, riconducibili verosimilmente a qualche artefice 'lombardo'. Con la stessa impostazione è anche S. Agostino a Civitanova Alta, in cui la navata è aggettivata da due altari incassati per lato alternati a coppie di paraste; la crociera presenta invece una non comune cupola ovale disposta trasversalmente; il Santuario della Madonna delle Gra-

zie a Jesi, realizzato subito dopo la metà del secolo che, al di là delle dimensioni, è un'opera compositivamente inerte dell'architetto locale Nicola Maiolatesi; S. Agostino a Pesaro, completata nel 1776, frutto dell'integrale rimaneggiamento del precedente edificio medievale. Più tarde sono le parrocchiali di S. Pietro Celestino a Saltara e di S. Giacomo Maggiore a Massignano (1779-1785), attribuita al fermano Luigi Paglialonga. S. Maria di Piazza a Serrapetrona (1775) rappresenta un caso interessante non tanto per particolare originalità di concezione, quanto perché attesta la penetrazione in un borgo di dimensioni molto contenute e territorialmente piuttosto isolato del modello compositivo indicato, peraltro risolto con una dignitosa scansione delle pareti secondo il ritmo ABA, con la nicchia centrale dell'altare. Rientra in questa categoria anche la magniloquente S. Domenico ad Ancona, realizzata su progetto del romano Carlo Marchionni a partire dal 1771. Scandita da piatte paraste corinzie secondo il modulo compositivo della travata ritmica e coperta da una volta a botte lunettata, la grande navata si conclude in una profonda area presbiteriale absidata introdotta da un

*Cagli (PU). Chiesa di S. Filippo, interni.*



arcone di luce minore. Il tono compassato ed un po' rigido dell'insieme è parzialmente contraddetto dagli inserti scultorei e decorativi (le statue ed i medaglioni nelle nicchie tra le paraste, gli angeli in stucco liberamente disposti sui frontoni). In quest'opera Marchionni ricerca ritmi e disposizioni decisamente più posati; gli aggetti sono vistosamente ridotti e l'effetto plastico mortificato. Forse anche per la suggestione offerta dalla scenografica posizione, sicuramente più dinamica appare la facciata, incompiuta nella parte superiore, in cui i piani avanzano progressivamente dalle estremità al settore centrale: quest'ultimo accentuato anche dalla sostituzione delle paraste con colonne.

Numerose le chiese a navata unica con diedri concavi che, come si è visto, si riallacciano idealmente in terra marchigiana alle due chiese filippine del Contini (Cingoli, Osimo) ed alle precoci riprese locali come S. Filippo Benizi a Montefano (1694-1703): S. Maria della Pace a Sassoferrato, le chiese del Corpus Domini e di S. Francesco a Loro Piceno, la piccola ma deliziosa chiesa di S. Caterina a Santa Vittoria in Matenano, S. Francesco a Monte-

*Servigliano (FM). Collegiata di S. Marco*



*Sant'Elpidio a Mare (FM). Chiesa di S. Francesco*

fiore dell'Aso, le due chiese a Sant'Angelo in Pontano di S. Nicola e di S. Maria delle Rose (completata nel 1764 su iniziativa della badessa Angela Cardelli, come ricordato da un'iscrizione nell'interno), S. Agostino a Morrovalle (fine Settecento)<sup>9</sup> e, ormai a cavallo tra Sette ed Ottocento, S. Agostino a Monterubbiano e S. Giovanni Battista a Rapagnano (quest'ultima conclusa nel 1805, come ricordato in un'epigrafe interna). Menzione a parte deve essere fatta per la splendida chiesa del SS. Sacramento e

*Sant'Elpidio a Mare (FM). Chiesa di S. Francesco*





Rosario a Grottazzolina (valle del Tenna). Edificato grazie ad un precedente lascito di Alfonso Verzieri, l'edificio viene ultimato nel 1763 come recita la targa inserita nella controfacciata, le pareti laterali allineano per ogni lato, secondo il modulo della travata ritmica, tre altari inquadrati da arcate e due confessionali con nicchie superiori arricchite da statue di pregevole fattura. La perfetta fusione tra architettura e decorazione in stucco, l'eleganza dei dettagli fanno di quest'opera, pur prescindendo dalle aggiunte pittoriche ottocentesche, uno dei più organici e convincenti esempi di chiesa a navata unica e diedri concavi dell'intera Regione.

Un caso per certi versi particolare è quello di S. Pietro Apostolo a Monte San Vito, classico esempio di ricostruzione settecentesca della collegiata locale. La cronologia dell'edificio (1753-1766) è indicata con precisione nell'epigrafe celebrativa in controfacciata che riporta, in maniera del tutto inconsueta, anche il nome dell'architetto Cristoforo Moriconi. Le ambizioni della committenza sono evidenziate dalle rilevanti dimensioni dell'edificio e dall'inserimento della grande cupola estradossata, che domina il paesaggio circostan-

te e che, nella concezione originaria, avrebbe dovuto dialogare con l'incompiuto campanile. La sproporzione tra le ambizioni progettuali e l'effettiva disponibilità di mezzi è peraltro denunciata dal prospetto, rimasto allo stato grezzo. L'interno riprende, con scarsa originalità, il consueto schema 'controriformistico' a navata unica voltata a botte ed aggettivata da cappelle laterali introdotte da archi, crociera e presbiterio. Evidenti influssi romani emergono nel differente trattamento degli ambienti che attorniano la crociera, con colonne minori ioniche trabeate a somiglianza del michelangiolesco palazzo dei Conservatori, nella calotta aperta alla base da cortoniane finestre ovali (si veda, ad esempio, S. Maria in Vallicella) ed aggettivata da berniniani cherubini con festoni (S. Andrea al Quirinale, S. Maria Assunta ad Ariccia), dai foglioni che cingono i pilastrelli dell'attico (ancora una ripresa dal Cortona della chiesa dei Ss. Ambrogio e Carlo al Corso). L'intonazione romana sarebbe stata confermata dalla facciata, a giudicare dall'elaborato grafico progettuale tuttora conservato presso la chiesa.

Diedri concavi sono presenti anche in S. Agostino a Montolmo (poi Corridonia) (ca. 1790), attribuita

*Monte San Vito (AN). Collegiata di S. Pietro Apostolo, interni.*



al fermano Luigi Paglialunga, esito come di consueto di un'integrale riqualificazione dell'edificio medievale. Un caso particolare sembra essere invece la collegiata di S. Donato a Montefano (1768), in cui i diedri angolari non sono concavi, ma convessi.

Tra le diverse realizzazioni con inserimento di colonne libere (talvolta in aggiunta ai diedri concavi), si segnala S. Giustina a Mondolfo che unisce ad un anonimo prospetto un elegante interno, S. Agostino ad Amandola (metà del Settecento), S. Maria a Nazareth ad Augliano, S. Maria delle Grazie a Monte Giberto, con la navata unica a diedri concavi che si conclude nel presbiterio cupolato con colonne libere angolari. In questo ambito, uno dei capolavori per il felice equilibrio compositivo e l'abile disposizione dell'ordine architettonico è tuttavia S. Francesco a Civitanova Alta<sup>10</sup>. Frutto di un intervento di ampliamento dell'edificio preesistente (ancora oggi perfettamente visibile nell'articolazione dello spoglio prospetto), la chiesa propone un impianto a navata unica con ampia crociera cupolata. Proprio quest'ultima è aggettivata da otto colonne libere (due per ogni pilastro angolare) che introducono una nota di discontinuità espressiva rispetto alla navata, ritmata invece da paraste.

Un ulteriore, interessante esempio è la chiesa della Beata Mattia a Matelica, iniziata nel 1750 su progetto di Gaetano Maggi<sup>11</sup>. Di limitate dimensioni, l'organismo è incluso in un monastero di Clarisse che aveva ospitato, a cavallo tra XIII e XIV secolo, la monaca Mattia Nazareni, destinata ad essere proclamata beata nel 1765 da Clemente XIII Rezzonico. Lo spazio interno propone la consueta aula unica (con due altari per lato) a diedri concavi, coperta da una volta a botte ribassata (o meglio a profilo ovale); tuttavia, la generosa presenza di colonne ioniche aggettanti che articolano le pareti, le fantasiose incorniciature degli altari, le splendide dorature della cantoria e dei coretti ne fanno uno degli interni più organici del periodo.

Un caso a sé stante sembra essere invece S. Giovanni Battista, chiesa parrocchiale del piccolo, ma suggestivo borgo di Grottazzolina. L'edificio si presenta infatti come un organismo articolato, derivante dall'armonica connessione di una breve navata a due campate che si espande in una sorta di ottagono allungato echeggiante un ovale, ritmato lateralmente da due altari per lato (in parte successivamente eliminati) e da una campata centrale in cui è inserito a destra il passaggio verso la sagrestia ed a sinistra

una cappella ottocentesca a pianta centrale. La volta lunettata, aperta da finestre circolari, unifica questo spazio che si conclude con l'area presbiteriale introdotta da un arcone. L'unità dell'organismo è assicurata anche dall'uniforme disposizione delle eleganti paraste ioniche, oltre che dall'ornamentazione in stucco nel fregio dell'ordine e nei portali interni. La chiesa sembra riprendere l'impostazione di S. Maria Maddalena a Roma che, peraltro, non aveva conosciuto significative riprese nel contesto architettonico capitolino.

In conclusione, appare opportuno evidenziare come, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, le due impostazioni di base (pianta centrale e longitudinale) non riflettano in maniera rigida lo specifico carattere della committenza, qualora ovviamente si tratti di impianti realizzati *ex-novo*. In altri termini, chiese a pianta centrale sono realizzate da comunità cittadine o da Confraternite ma anche, sebbene più raramente, da Ordini religiosi; al tempo stesso, le sedi parrocchiali sembrano riprendere frequentemente impianti longitudinali, secondo una scelta motivata da comprensibili esigenze funzionali.

Ortezzano (FM). Chiesa del Carmine, facciata.



*La civiltà del laterizio*

Una ricostruzione del Barocco marchigiano sarebbe incompleta in mancanza di un opportuno rilievo critico al laterizio: innanzitutto, per la diffusione a livello regionale, che fa di questo materiale edilizio una presenza quasi costante, in particolare nel Fermano, nel Maceratese e nell'Anconetano; per le valenze formali, tali da caratterizzare la *facies* di innumerevoli borghi; per le implicazioni storiche, dal momento che fornaci e maestranze coinvolte hanno rivestito un ruolo importante nello sviluppo economico e sociale in particolare nel XVIII secolo; infine, dal punto di vista compositivo, poiché l'abilità costruttiva maturata nel contesto regionale unitamente alla duttilità combinatoria del materiale hanno favorito lo sviluppo di linee espressive differenziate.

In altri termini, le Marche barocche costituiscono un'area che architettonicamente si sostanzia in prevalenza attraverso il ricorso al laterizio che, lungi dall'essere utilizzato in modo monotono, trova spesso una sua valorizzazione in termini formali tanto nell'edilizia religiosa quanto in quella civile. Del pari evidente

è come il mattone caratterizzi in primo luogo i prospetti, talvolta in abbinamento con la pietra, utilizzata generalmente solo per specifici elementi di fabbrica (basi e capitelli dell'ordine architettonico, cornici, decorazione scultorea).

Per quanto riguarda le facciate delle chiese, una prima distinzione di tipo compositivo può essere fatta tra i prospetti curvi (che cioè presentano settori concavi o convessi, talvolta combinati con raccordi a matrice retta) e quelli a lastra rettilinea. In relazione a questi ultimi, i principali schemi adottati nella Regione appaiono tre: il primo è quello a due ordini di differente larghezza raccordati da volute più o meno elaborate; il secondo è invece impostato su due ordini della medesima larghezza, con conseguente assenza delle volute. Infine, i prospetti con ordine unico o gigante, cioè esteso dalla base al frontone di coronamento. Una schematizzazione che non implica tuttavia esiti monocordi, per la potenziale varietà con la quale uno stesso schema può essere sviluppato.

Nella chiesa gesuitica del Sacro Cuore di Gesù a Fabriano, iniziata nei primi anni Quaranta del Settecento, Francesco Nicoletti (ca. 1705-1776) impri-

*Monte Giberto (FM). Chiesa di S. Nicolò, facciata.*



*Monte Giberto (FM). Chiesa di S. Giovanni Battista, facciata*



me al settore centrale un leggero andamento concavo, nonostante la collocazione dell'opera lungo una stretta arteria, che avrebbe suggerito un tracciato rettilineo. Trapanese di nascita, il Nicoletti si trasferisce presto a Roma (1727), dove diventerà dal 1748 architetto della famiglia Pamphili<sup>12</sup> e sarà particolarmente attivo in S. Maria Maddalena, chiesa madre dei Chierici Regolari Ministri degli Infermi (Camilliani); la sua presenza a Fabriano si ricollega probabilmente alle conoscenze intrecciate nell'ambiente romano. Oltre al contesto barocco romano, la facciata marchigiana evoca qualche reminiscenza del probabile maestro siciliano del Nicoletti, il geniale Giovanni Biagio Amico.

Un interessante andamento convesso combinato con due ali laterali rette caratterizza la facciata della chiesa del Carmine (o del Suffragio) ad Ortezzano. Caso tutt'altro che comune, per l'edificio è possibile indicare con precisione sia l'intervallo di realizzazione (1715-1725) che i nomi dei committenti (i fratelli Filippo e Giulio de Papetti), grazie ad un'epigrafe murata all'interno ("D.O.M. Templum hoc B.M.V. de Carmelo cum altaribus omnibus supremo imposi-

to lapide Philippus et Iulius fratres de Papettis proprio aere in honorem gratiq: animi monumen: tantae Patronae construi ornari ac integro suppellectili et SS. reliquiis ditari curarunt ab anno MDCCXXV ad anno MDCCXXXV.")<sup>13</sup>. L'accentuata plasticità dell'opera fa rimpiangere la mancata conoscenza del nome dell'architetto, forse una figura distinta dal progettista dell'interno della chiesa, che presenta infatti caratteri architettonici molto più convenzionali.

Tra i prospetti a due ordini ricordati da volute si possono ricordare S. Agostino a Fermo (1730-1738)<sup>14</sup>, S. Nicolò di Bari a Poggio San Marcello (1763-1772) riferito a Mattia Capponi; S. Agostino (poi santuario di S. Maria Goretti) a Corinaldo, risalente agli anni Sessanta, S. Girolamo ad Ortezzano (ca. 1770) con un modesto ma interessante inserto di rombi nel livello superiore ottenuto con mattoni di tonalità più scura; la collegiata di S. Leonardo a Cupramontana, caratterizzata da un doppio ordine a fasce e da essenziali volute e, ormai in chiusura di secolo (1792-1795), il Santuario della Madonna della Villa a Saltara, attribuito a Prospero e Cesare Servelli.

Tra le facciate a due ordini di uguale larghezza,

*Cupramontana (AN). Chiesa di S. Leonardo (Collegiata), facciata e portale.*





*Cupramontana (AN). Chiesa di S. Lorenzo, facciata.*



*Amandola (FM). Chiesa di S. Agostino, facciata.*



*Comunanza (AP). Chiesa di S. Caterina, facciata.*



*Serrapetrona (MC). Chiesa di S. Maria in Piazza, facciata.*



*Mogliano (MC). Chiesa di S. Nicolò, facciata.*



*Montelupone (MC). Chiesa di S. Chiara, facciata.*



*Montottone (FM). Chiesa di S. Pietro, facciata.*



*Montottone (FM). Chiesa di S. Pietro, portale laterale.*

S. Agostino a Montelparo (1730), riferita ad un architetto poco noto di Ripatransone, Lucio Bonomi; S. Agostino ad Amandola, con il frontone concavo-convesso; S. Nicola a Sant'Angelo in Pontano, in cui l'ordine superiore è notevolmente più basso di quello inferiore; la collegiata di S. Donato a Montefano (1768), che segue il diffuso schema di coppie di paraste che inquadrano centralmente il portale e, nel livello superiore, il finestrone della navata, schema replicato, sempre a Montefano, in S. Filippo Benizi, dove tuttavia l'ordine superiore è costituito da semplici fasce; S. Maria di Piazza a Serrapetrona (1775) (La data è ricordata in un'epigrafe murata sul lato destro del prospetto), peraltro sostanzialmente una lastra bidimensionale con modeste partizioni; S. Arcangelo a Fano (ca. 1780); S. Giacomo Maggiore a Massignano (1779-1785) – chiesa attribuita a Luigi Paglialunga, architetto ed imprenditore edilizio molto attivo in quegli anni (ad esempio, nello splendido teatro dell'Aquila di Fermo) – con paraste toscane in basso ed abbreviate in alto; S. Pietro a Montottone; S. Lorenzo a Moresco, in cui i due livelli sono scanditi da ordini a fasce ed il già citato S. Filippo ad Ostra



Jesi (AN). Chiesa del Sacro Cuore, facciata.

(1781), scandito da paraste toscane al livello inferiore ed a fasce in quello superiore. S. Agostino ad Amandola si caratterizza per il raffinato frontone ondulato di evocazione borrominiana al pari delle nicchie inserite nei due registri del prospetto. Infine, la piccola chiesa della Madonna Desolata a Monte San Pietrangeli (fine sec. XVIII).

Facciate ad ordine unico (o gigante) presentano S. Agostino a San Ginesio, frutto di una integrale ri-

Jesi (AN). Santuario della Madonna delle Grazie, facciata.



Jesi (AN). Chiesa di S. Filippo (S. Giovanni Battista), facciata.





*Montelparo (FM). Chiesa di S. Agostino, facciata.*



*Castbellino (AN). Chiesa di S. Marco Evangelista, facciata.*



*Cingoli (MC). Chiesa di S. Spirito, facciata.*



*Staffolo (AN). Chiesa di S. Teresa d'Avila, facciata.*



qualificazione (1750-1756) su progetto di Carlo Antonio Sassi; S. Marco a Montecassiano (1752-1763)<sup>15</sup>, S. Gregorio Magno a Magliano di Tenna, la chiesa del Corpus Domini (1766) e di S. Maria delle Grazie (1777) a Loro Piceno<sup>16</sup>, la chiesa del SS. Salvatore a Belmonte Piceno (1771-1776), a cui ha collaborato Pietro Augustoni; SS. Annunziata a Montecarotto, iniziata nel 1779 su progetto dell'architetto domenicano Pietro Belli, le tarde S. Agostino a Morrovalle<sup>17</sup>, S. Agostino a Santa Vittoria in Matenano (1781-1798), S. Pietro Apostolo di Belvedere Ostrense (1790-1793), S. Maria a Ponzano di Fermo (1792), S. Michele Arcangelo a Sant'Elpidio Morico in cui sopra il grande frontone triangolare sorretto da paraste corinzie emergono i due campaniletti gemelli.

S. Nicolò a Monte Giberto, S. Giuseppe a San Severino Marche, S. Michele Arcangelo a Montegiorgio, S. Sperandia a Cingoli e la chiesa del SS. Sacramento a Monte Rinaldo rientrano invece in un gruppo a sé, presente in particolare tra il Fermano ed il Maceratese. Comune a questi prospetti è infatti la combinazione di un avancorpo centrale retto raccordato ai fronti laterali da diedri concavi. Come evidenziato dalle ri-

cerche di Carlo Tomassini, la ricostruzione barocca della chiesa di Monte Giberto è completata nel 1749; l'edificio è attribuito a Gaetano Maggi. A Carlo Maggi (molto probabilmente fratello del precedente e da lui chiamato nelle Marche dall'area d'origine ticinese) viene riferita la chiesa di San Severino, mentre incerta è la paternità degli organismi di Montegiorgio e di Monte Rinaldo. Il SS. Sacramento a Monte Rinaldo è verosimilmente condotto tra il 1741 ed il 1758, come da impegno preso dall'omonima Confraternita nei confronti del vescovo di Fermo Alessandro Borgia; per ciò che concerne S. Sperandia è evidente come la facciata sia stata eretta successivamente l'interno, che presenta linee tardo-rinascimentali.

Decisamente rara nel territorio regionale è infine la soluzione del prospetto con torri affiancate, che ritroviamo in S. Michele Arcangelo a Sant'Elpidio Morico e, in versione decisamente più ambiziosa, in S. Pietro Apostolo a Jesi. Un quadro che non esclude tuttavia ulteriori soluzioni, soprattutto nei centri 'minori', come S. Antonio a Monte Giberto, il cui prospetto, datato nel portale 1742, presenta un profilo borrominiano 'a pagoda' sia nel timpano del portale

*S. Severino Marche (MC). Chiesa di S. Giuseppe, facciata.*



*S. Severino Marche (MC). Chiesa di S. Domenico, portale.*





*Montegiorgio (FM). S. Michele, facciata.*



*Montegiorgio (FM). S. Michele, epigrafe (1770).*



*Monteparo /FM). S. Agostino, facciata.*



*Carassai (AP). Oratorio di S. Monica, facciata.*



*Pergola (PU). S. Maria delle Tinte, facciata.*



*Ostra Vetere (AN). S. Antonio al Borgo, portale.*



*S. Angelo in Pontano (MC). Chiesa di S. Nicola, facciata.*



*S. Vittoria in Matenano (FM). Chiesa di S. Vittoria, facciata.*



*Petriolo (MC). Collegiata dei SS. Marco e Martino, facciata.*



*Petriolo (MC). Chiesa di S. Maria della Misericordia, facciata.*



*Loro Piceno (MC). Chiesa di S. Francesco, portale.*



*Cagli (PU). Chiesa di S. Chiara, portale.*



*Cagli (PU). Chiesa di S. Nicolò, portale della chiesa.*



*Cagli (PU). Chiesa di S. Nicolò, portale del monastero.*



*Fano (PU). Chiesa di S. Arcangelo (sconsacrata), facciata.*

che nel frontone di coronamento.

Per concludere il discorso sulle facciate chiesastiche settecentesche, è opportuno menzionare il caso dei prospetti in laterizio, spesso cronologicamente precedenti alla riqualificazione settecentesca o comunque compositivamente essenziali, in cui vengono inseriti elementi di fabbrica, generalmente portali, dotati invece di maggiori ambizioni rappresentative, testimoniate dal frequente ricorso alla pietra lavorata. È il caso ad esempio del già citato S. Giovanni Battista ad Appignano (1750-1753), in cui il semplice piano-parete in mattoni viene arricchito dal capriccioso portale in pietra bianca, che reca centralmente un'epigrafe: un pezzo d'indubbia qualità architettonica, in grado da solo di qualificare lo spoglio prospetto. Od anche S. Maria Assunta a Spinetoli, con portale in pietra di evidente ascendenza barocca. Di indubbia qualità è il portale della chiesa di S. Nicolò a Cagli (databili a poco prima della metà del Settecento), in cui l'eco borrominiana è a tal punto accentuata da farsi esplicita ripresa e quello del relativo monastero, d'intonazione più capricciosa ma forse anche meno organica.



*S. Elpidio Morico (FM). Chiesa di S. Michele Arcangelo, facciata.*



*Serrapetrona (MC). Chiesa di S. Maria in Piazza, facciata.*



*Fano (PU). Palazzo Montecchbio, facciata.*



*Fano (PU). Palazzo Montecchbio, prospetto.*



*Recanati (MC). Palazzetto in Corso Persiani.*



*Petriolo (MC). Palazzo comunale, facciata.*

Uno degli indicatori di maggior evidenza della ripresa economica e sociale delle Marche nel corso del Settecento viene dall'insieme degli interventi – riqualificazioni mediante preventivi accorpamenti di case preesistenti oppure edificazioni totali o parziali condotte *ex-novo* – di palazzi gentilizi, ad opera di un ceto aristocratico che proprio in questa fase attraversa una rinnovata stagione di ricchezza materiale ed interessi culturali<sup>18</sup>. Colpisce in alcuni casi, l'entità degli interventi, soprattutto se paragonata alle modeste proporzioni dei centri urbani interessati. Il fenomeno si sviluppa in maniera sostanzialmente omogenea in tutto il territorio regionale, in particolare dalla metà del secolo. Una disamina esaustiva delle realizzazioni implicherebbe uno spazio di gran lunga superiore a quello disponibile, oltre a postulare difficoltà interpretative in considerazione delle lacune documentarie che ostacolano tuttora la ricostruzione delle vicende storiche di molti degli immobili interessati. Tuttavia, non sembra inutile segnalare alcuni esempi di rilievo, sia per l'entità dimensionale che per qualità architettoniche.

*S. Severino Marche (MC). Palazzo Servanzi, facciata.*



Partendo da settentrione, si possono ricordare i palazzi Mazzolari e Olivieri a Pesaro, entrambi riconducibili all'architetto-pittore Giovanni Andrea Lazzarini (1710-1801). Nella vicina Fano, si apre il cantiere dell'imponente palazzo Montavecchio, uno dei maggiori in tutta la Regione, destinato a rimanere incompiuto. A Cagli Antonio Francesco Berardi fa ingrandire e riqualificare la propria residenza di Cagli, probabilmente intervenendo in prima persona nella redazione del progetto.

Dopo la splendida fioritura cinquecentesca (palazzi Bosdari, Ferretti, facciata superiore del palazzo degli Anziani, etc.) spesso di matrice tibaldesca, il Settecento anconetano vede la riqualificazione di palazzi precedenti (Camerata, Ferretti-Mengoni, Cresci-Antiqui) e la realizzazione di pochi altri, come il Bonarelli, attribuito al Ciaraffoni e, soprattutto, il palazzo Millo. La tradizionale attribuzione al Vanvitelli del palazzo, realizzato per volere di Carlo Francesco Millo probabilmente dopo il 1756, è ormai generalmente respinta; tuttavia, anche il riferimento a Carlo Marchionni, attivo nella riqualificazione della vicina chie-

*S. Severino Marche (MC). Palazzini in Via Salimbeni, dettagli.*





Monte Vidon Combatte (FM). Palazzetto in Vicolo Chiuso, finestra.

sa di S. Domenico è tutt'altro che sicura.

A Macerata il Settecento vede la raffinata ristrutturazione del palazzo Costa e la realizzazione del Torri. Voluto da Giovanni Luigi Torri, quest'ultimo è preceduto da una preventiva campagna di acquisizione di immobili ed aree: i lavori iniziano probabilmente nel 1746 per concludersi addirittura intorno al 1775. Una decina di anni dopo l'intervento vedrà il completamento delle nuove scuderie, che si aprono ad emiciclo di fronte al prospetto principale del palazzo (come nel palazzo Antici a Recanati). Volu-

Monte Vidon Combatte (FM). Palazzetto in Vicolo Chiuso, Portale.



to da Benedetto Costa, Tesoriere pontificio, a partire dal 1756, il palazzo Costa è il frutto di un prolungato processo di accorpamento di proprietà, finalizzato ad unificare ed a rendere maggiormente rappresentativa la facies della residenza. L'edificio rappresenta un piccolo enigma nell'ambito dell'edilizia civile marchigiana: sia compositivamente che per ciò che concerne la scelta del materiale di finitura, il prospetto in particolare appare una sorta di *unicum*, sollevando inevitabilmente il problema della paternità progettuale, tuttora incerta.

Numerosi gli interventi ad Ascoli Piceno, anche se si tratta spesso di regolarizzazioni di immobili preesistenti che subiscono un processo di accorpamento e di omogeneizzazione formale, in particolare di finestre e portali.

In realtà, il vero tessuto residenziale regionale è dato essenzialmente dall'infinità di palazzetti o semplici case che qualificando i centri urbani, anche di minime dimensioni: un patrimonio architettonico, sul quale si tornerà più avanti, nel quale rifugge l'abilità materiale di capomastri esperti nell'arte della disposizione degli inserti di laterizio e capaci talvolta anche di fantasiose finzze grammaticali.

Monte San Vito (AN). Palazzo di fronte alla Collegiata, portale.





*La civiltà dello stucco*

Se la cultura del laterizio si manifesta in proiezione 'esterna', caratterizzando i centri urbani in particolare della fascia fernana, maceratese ed anconetana, la diffusione dello stucco qualifica gli spazi interni, sia religiosi che residenziali. Altari, pareti, volte celebrano l'abilità, spinta talvolta al virtuosismo, dei maestri stuccatori, tanto autoctoni quanto di provenienza extraregionale, in particolare emiliana e soprattutto lombarda. Nella diffusione del linguaggio barocco nelle Marche un ruolo di rilievo spetta infatti agli artefici 'lombardi', termine che in realtà accomuna figure professionali provenienti da un'ampia area geografica corrispondente alle valli ed ai laghi compresi tra basso Ticino ed alta Lombardia. Fenomeno, come è noto, non solo marchigiano ma comune a tutto il versante medio-basso adriatico, dal momento che presenze più o meno prolungate di architetti, capomastri, scultori, scalpellini, lapicidi, stuccatori settentrionali interessano, già prima dell'età barocca, l'Abruzzo, il Molise e la Puglia.

Un elenco anche provvisorio degli artefici attivi nelle Marche nel corso del Settecento annoverereb-

be, accanto a nomi noti, nomi quasi sconosciuti. Architetti come i ticinesi Pietro Maria Loni, Carlo e Pietro Maggi, Carlo Antonio Sassi, i luganesi Giambattista Ruschi (o Rusca) e Giovanni Battista Vassalli, Pietro Augustoni da Como (sul quale si tornerà più avanti), scultori come Stefano Interlenghi stanziato a Montottone ed attivo nell'area (chiesa del Suffragio a Mogliano, chiese del Corpus Domini e di S. Francesco a Loro Piceno), stuccatori come Francesco Lepori (chiesa del Suffragio a Mogliano), Lorenzo Boschi (attivo ad Arcevia), Lorenzo Bernasconi, collaboratore dell'Augustoni (S. Maria della Misericordia a Petriolo) sono solo alcuni dei tanti maestri documentati nella Regione.

Occorre chiedersi quale, al di là ovviamente del fattivo coinvolgimento nei cantieri religiosi e civili, potesse essere il contributo dei 'lombardi' alla cultura barocca marchigiana; il che proietta il discorso, inevitabilmente sintetico, sugli sviluppi barocchi in Lombardia a cavallo tra Seicento e Settecento. In estrema sintesi, è opportuno ricordare come l'arrivo a Milano di Giovanni Ruggeri poco dopo il 1690 costituisca un momento fondamentale per gli sviluppi del Barocco locale<sup>19</sup>. Nel corso degli anni Settanta, il ten-

*Servigiano (FM). Collegiata di S. Marco, altare.*



*Cupramontana (AN). Collegiata di S. Leonardo, altare.*





*Cagli (PU). chiesa di S. Nicolò, altare.*



*Cagli (PU). Chiesa di S. Nicolò, cantoria.*



*Cagli (PU). Chiesa di S. Chiara, cantoria.*



*Cagli (PU). Chiesa di S. Filippo, altare laterale.*



*Cagli (PU). Chiesa di S. Filippo, altare maggiore.*

tativo di introdurre aggiornati stilemi romani era già stato tentato da Gerolamo Quadrio (1625-1679), ma senza l'orientamento programmatico e, soprattutto, la successiva influenza esercitata dalle opere del Ruggieri. Romano di nascita, il Ruggieri (1665-1759) giunge a Milano poco più che venticinquenne, ma già verosimilmente in possesso di una salda preparazione di base. Sebbene non molto sia noto della sua formazione, generalmente ricondotta all'orbita di Carlo Fontana, è indubbio come, soprattutto attraverso la sua operatività, si introducano nel capoluogo lombardo non pochi stilemi della grande architettura barocca seicentesca, interpretata in particolare nell'ottica borrominiana, almeno per ciò che concerne il repertorio formale. Una certa influenza verrà peraltro anche dall'opera guariniana, conosciuta soprattutto attraverso i testi editi tra la fine del Seicento e l'inizio del secolo successivo.

Lo scatto impresso alla cultura locale è evidente confrontando, ad esempio, le facciate dei palazzi Durini e Cusani, la prima (1644-1648) dovuta al Ricchino, la seconda (1694; 1712-1719) al Ruggieri. Sebbene compositivamente le due realizzazioni differisca-

no in maniera non sostanziale, appare chiara la decisa apertura borrominiana impressa al disegno formale di portali e finestre. In effetti, dal Ruggieri in poi, il vocabolario del maestro di Bissone si diffonde in Lombardia, come confermato ad esempio dal palazzo Mezzabarba a Pavia (1728-1732), opera di Giovanni Antonio Veneroni, allievo del Ruggieri: che, appunto, presenta una facciata principale piuttosto tradizionale, ma aggettivata dalle ricche e capricciose incorniciature di portali, finestre e balconi.

La diffusione di modi borrominiani, sebbene in gran parte limitati a motivi sintattico-formali piuttosto che ad eversive combinazioni spaziali, sarà peraltro favorita anche dalla diffusione di testi come il monumentale *Studio d'architettura civile*, il cui primo tomo viene edito a Roma dal celebre stampatore Domenico de Rossi nel 1702. Come è noto, il volume è una spettacolare ed accurata silloge di elementi architettonici (portali, finestre, camini, etc.) realizzati dal secondo Cinquecento in poi, ma con una netta prevalenza attribuita al lascito borrominiano.

Quello che gli artefici 'lombardi' attivi nelle Marche già prima della metà del Settecento introducono

*Cagli (PU). Chiesa di S. Chiara, dettaglio.*



*Staffolo (AN). Chiesa di S. Francesco, transetto lato destro altare.*



è, dunque, da una parte la proliferazione di soluzioni sintattiche e formali di ascendenza borrominiana ed aggiornate sulle immagini di Andrea Pozzo, adottate per i vari inserti di fabbrica (altari, portali, finestre, targhe, riquadri, incorniciature, soluzioni di coronamento, etc.), dall'altra lo spigliato e talvolta sovrabbondante arricchimento decorativo degli interni, che può spingersi in alcuni casi all'*horror vacui*, ottenuto soprattutto attraverso il sapiente uso dello stucco.

Uno degli esempi più organici è la chiesa di S. Francesco in Piazza ad Arcevia, riqualificata intorno alla metà del Settecento dall'architetto e stuccatore Lorenzo Bossi. Se l'impostazione planimetrica non riserva particolari innovazioni, discorso diverso riguarda l'apparato decorativo che si sostanzia in fantasiosi altari laterali e nel rivestimento della volta, entrambi in stucco bianco. La circostanza singolare è che, nel caso marchigiano, questo processo di importazione non abbia riguardato solo strettamente la sfera artistica; almeno a giudicare dall'invito rivolto dalla comunità di Jesi già nel 1470 ai centri padani per sollecitare il trasferimento di coloni nell'area esina al fine di incentivare la languente attività agricola: a fronte natural-



Monte Giberto (FM). Santuario di S. Maria delle Grazie, interno.

mente di specifiche agevolazioni ed esenzioni fiscali<sup>20</sup>.

Sempre a proposito di Jesi non si può non menzionare la cappella di S. Bernardo nel palazzo Pianetti Vecchio (ovvero l'edificio occupato dalla nobile famiglia fino al trasferimento nella più sontuosa residenza che prospetta sull'attuale via XV settembre).

Nonostante il lungo periodo d'abbandono con la conversione ad usi impropri e sebbene si presenti oggi priva di buona parte degli inserti pittorici, l'ope-

S. Elpidio al Mare (FM). Chiesa di S. Francesco, altare.



Servigliano (FM). Collegiata di S. Marco



S. Elpidio a Mare (FM). Chiesa di S. Francesco, dettaglio della data incisa nell'intonaco sotto la pala d'altare.



ra rappresenta uno straordinario esempio di *Gesamtkunstwerk* barocco, in cui architettura, pittura e, appunto, una sfavillante decorazione in stucco qualificano uno degli interni più organici presenti nella Regione. Riquadri mistilinei, medaglioni ovali, conchiglie incorniciate, sottarchi cesellati, finestre inquadrata da festoni e gli altari con colonne tortili esaltano lo stucco in una sorta di dimostrazione di fantasia formale ed opulenza materica. Tradizionalmente riferita al secondo decennio del Settecento, la cappella attesta la penetrazione di un linguaggio destinato a farsi regionale, dimostrando una sintonia sia con gli strati culturalmente più aggiornati che a livello di gusto popolare: come provato dai numerosissimi altari, specchiature ed incorniciature in stucco che, nel corso del Settecento, arricchiranno gli interni anche di chiese modeste sparse nel territorio.

A Serrapetrona, S. Maria di Piazza viene ristrutturata per il Giubileo del 1775, come testimoniato da un'epigrafe murata in facciata<sup>21</sup>. L'essenziale impianto interno viene qualificato da una serie di altari dalla foggia capricciosa, di un barocco con tratti quasi rococò.

Jesi (AN). Palazzo Pianetti Vecchio, Cappella S. Bernardo.



Forse il più impressionante documento tardo-settecentesco riconducibile ad un apporto 'lombardo' è la chiesa di S. Maria delle Tinte a Pergola, una sorta di spettacolare e sovrabbondante inno alla duttilità plastica dello stucco, declinato in talune parti all'insegna dell'*horror vacui*.

Per alcuni versi vicina alla chiesa di Pergola è S. Maria delle Grazie a Bolognola, isolato centro dell'appennino marchigiano<sup>22</sup>. Sebbene non sia facile delineare un quadro attendibile della cronologia dell'intervento, probabilmente condotto intorno al 1776, comune sembra essere la sovrabbondanza ed il disegno dei motivi in stucco disseminati all'interno e lo stesso tono 'popolaresco' dell'ornamentazione. Sembra emergere quasi una vocazione 'bassa' di questo tipo di decorazione, soprattutto quando è riconducibile, a Bolognola come a Pergola, alla committenza di una confraternita locale.

Al di là di questi esempi, è opportuno evidenziare come altari, targhe o riquadri in stucco di chiaro gusto 'lombardo' siano presenti in non poche chiese marchigiane: basti ricordare la fantasiosa riquadratura dell'altare maggiore della chiesa del SS. Sacramento

Jesi (AN). Palazzo Pianetti Vecchio, Cappella S. Bernardo, volta.



Jesi (AN). Palazzo Pianetti Galleria, dettaglio.





*Pergola. S. Maria delle Tinte, interni.*



*S. Angelo in Pontano (MC). Chiesa di S. Maria delle Rose, interno.*



*S. Angelo in Pontano (MC). Chiesa di S. Maria delle Rose, cantoria.*



*S. Angelo in Pontano. S. Maria delle Rose, altare.*



*S. Angelo in Pontano. S. Maria delle Rose, interno (dettaglio).*

e Rosario a Monte Rinaldo, i cui estremi cronologici sono compresi, come si è visto, tra il 1741 ed il 1758.

Riconducibile ad un ambito lombardo è anche la riqualificazione dell'interno della chiesa di S. Agostino ad Offida, uno degli esempi più organici ed unitari del Settecento marchigiano. Concepiti da un ignoto architetto di notevole caratura espressiva, gli altari della navata unitamente a quelli del transetto combinano una capricciosa plasticità ad un rigoroso ed equilibrato uso dell'ordine architettonico.

Il canto del cigno degli stuccatori lombardi può essere considerata la decorazione della collegiata di Offida, la cui ricostruzione inizia nel 1785 sotto la guida di Pietro Maggi per concludersi nell'aprile del 1798 (la consacrazione da parte del vescovo di Ascoli Piceno Archetti segue di tre anni: 19 aprile 1801). Attivi nel cantiere sono Fontana e Bernasconi, che realizzano uno spettacolare apparato che si distende in particolare nelle navate laterali.

Il Settecento, lo si è evidenziato, è il secolo barocco per eccellenza nelle Marche. Molti centri dispiegano un'accentuata vitalità costruttiva, collegata spesso ad un parallelo sviluppo economico: come Fano, già considerata in relazione alla singolare figura del Gasparoli o Senigallia; o la stessa Jesi. Qui, il secolo dei Lumi vede l'edificazione di importanti palazzi e la riqualificazione – o sarebbe meglio dire l'integrale ricostruzione – di diverse chiese. Come evidenziato dal Mariano, un ruolo vincolante è svolto dai vescovi della città, che si fanno promotori del rinnovo di una parte significativa del patrimonio architettonico religioso jesino<sup>23</sup>. Primo tassello è ovviamente la cattedrale la cui ricostruzione è decisa dal vescovo Antonio Fonseca e condotta tra il 1733 ed il 1741<sup>24</sup>. Il coinvolgimento di un architetto di assoluto rilievo nella Roma del tempo quale Filippo Barigioni (1672-1753) attesta, al di là dell'intreccio delle relazioni possibili alla base della scelta, la volontà di garantire al nuovo edificio una connotazione stilisticamente aggiornata. Connotazione che, per la verità, non sembra supportata dalla facies compositiva dell'edificio, monotona riproposizione del consueto schema a navata unica con cappelle laterali, transetto non sporgente, cupola sulla crociera ed area presbiteriale absidata a tal punto poco innovativo da giustificare quasi l'attribuzione a Domenico Barigioni piuttosto che al ben più dotato Filippo.

Il consumo del linguaggio barocco nelle Marche è tuttavia decifrabile soprattutto nei piccoli centri.

È frequente il caso di modesti edifici chiesastici, restaurati o rinnovati nel Settecento, in cui la semplicità geometrica dello schema planimetrico e l'essenziale linearità del prospetto si arricchiscono di deflagranti episodi. Tra i molti esempi, la chiesa parrocchiale di S. Giovanni Battista ad Appignano, nel maceratese. Grazie all'epigrafe murata in facciata, sappiamo che l'attuale edificio è il frutto di un intervento (1750-1753) patrocinato dal preposto Saverio Angelelli<sup>25</sup>. La completa nudità della facciata in laterizio viene aggettivata dall'elegante portale in pietra che

*S. Elpidio a Mare (FM). Collegiata di S. Elpidio, altare e dettaglio.*



manifesta una certa ambizione rappresentativa, ravvisabile in particolare nel mosso coronamento. Discorso analogo può essere fatto per l'interno (purtroppo appesantito da ridipinture novecentesche), dove la navata unica viene scandita da altari capricciosamente inflessi. In conclusione, l'inserzione del portale e degli altari qualifica e riscatta un'architettura altrimenti trascurabile, confermando l'acquisizione 'popolare' di un linguaggio espressivo.

Infine, un semplice richiamo anche alla lavorazione in legno che, sebbene quantitativamente di gran lunga inferiore a quella in stucco, vanta comunque esempi non trascurabili: si vedano ad esempio gli altari nel santuario di S. Serafino a Montegranaro e, soprattutto, il magnifico altare della Madonna di Loreto nella collegiata di Sant'Elpidio a Mare, il più grandioso di questo tipo nella Regione che, grazie ad una preziosa epigrafe laterale, si è in grado di datare con precisione (1702-1704) potendo anche identificare nell'abate Giuseppe Asclepio il committente. Inutile dire che, oltre agli altari, gli artigiani del legno attivi nelle Marche saranno impegnati anche in lavori minori, come confessionali, coretti, etc.

Montegranaro (FM). Chiesa di S. Serafino, altare laterale.



### Una "ampliamento", una fondazione

A Giuseppe Maria Ercolani (1672-1759), nato a Pergola da nobile famiglia e personalità dai multiformi interessi estesi dalla poesia all'architettura (sarà autore di un trattato sui tre ordini architettonici dorico, ionico e corinzio), oltre che ecclesiastico di un certo rilievo nella Roma della prima metà del Settecento, è legato un interessante intervento di riqualificazione urbana marchigiana del Settecento.

Il teatro della vicenda è Senigallia, che proprio in questa fase storica vede aumentare il proprio peso economico grazie soprattutto allo sviluppo della celeberrima Fiera, celebrata in innumerevoli fonti coeve. Diversi dubbi permangono ancora sui reali termini della collaborazione dell'Ercolani con l'architetto osimano Alessandro Rossi, a cui vengono comunemente riferiti, appunto, quei portici che proprio dal loro promotore verranno chiamati *Ercolani* (con maggior precisione, i primi tre, dal momento che gli altri tre ad occidente saranno realizzati successivamente), oltre alla stessa Porta Lambertina, inaugurata nel 1750 in onore del pontefice Benedetto XIV (1740-1758),

Civitanova Alta (MC). Chiesa di S. Agostino, confessionale.





come fondale ottico della cosiddetta *strada Granda* (attuale via Carducci) aperta in prosecuzione dell'arteria principale della città (*strada Maggiore*, oggi Corso 2 giugno)<sup>26</sup>. All'Ercolani arriderà dunque la non comune sorte di legare il proprio nome ad un organico intervento architettonico; ma è da chiarire come i Portici rappresenteranno solo un tassello, sebbene fondamentale, di una più ampia strategia che porterà a rivoluzionare la *facies* della città adriatica.

Al termine dell'intervento il percorso di scorrimento lungo la riva destra del Misa sarà scandito dall'omogenea successione dei portici con palazzetti superiori: luogo ideale per lo svolgimento della Fiera della città.

Una serie di frane e smottamenti dovuti ad invasive infiltrazioni d'acqua – un caso tutt'altro che isolato nelle Marche, come provato ad esempio da Castignano, Grottammare o Montelupone, quest'ultimo oggetto anche in anni recenti di articolati interventi di consolidamento geologico – è all'origine della singolare vicenda di Castel Clementino<sup>27</sup>. L'incarico di studiare le possibili modalità delle operazioni viene affidato al giovane architetto Virginio Bracci (1737-1815), dal 1768 architetto della Congregazione del Buon Governo. La relazione presentata nel novembre del 1769 al termine del sopralluogo compiuto non lascia adito a dubbi: la situazione, ormai irrecuperabile, richiede l'abbandono definitivo del vecchio borgo di Servigliano e la realizzazione di un nuovo insediamento in una posizione migliore. Nonostante diverse opposizioni locali tenacemente contrarie all'abbandono della localizzazione su un rilievo, Bracci si orienta verso un'area pianeggiante a breve distanza dal fiume Tenna. Il successivo *iter* è abbastanza rapido, considerando l'entità dell'intervento: il nuovo paese – che assumerà il nome di Castel Clementino in onore di Papa Clemente XIV Ganganelli (1769-1774), autore del chirografo (9 ottobre 1771) che autorizza l'inizio dei lavori – sarà edificato a partire dall'anno successivo, per essere sostanzialmente compiuto appena sette anni dopo, sotto il pontificato di Pio VI Braschi (1775-1799), che conserverà generosamente il nome iniziale, peraltro destinato a permanere solo fino al 1863 quando, tramontato il dominio ecclesiastico con la nascita del nuovo Regno d'Italia, verrà recuperata la denominazione di Servigliano.

Figlio di Pietro Bracci (1700-1773) – uno dei più celebrati scultori della Roma settecentesca – Virginio, membro dell'Accademia di San Luca, percorrerà una carriera di un certo rilievo, anche nell'ambito inge-

neristico ed idraulico<sup>28</sup>. Il ruolo rivestito nell'interno della Congregazione del Buon Governo lo porterà ad operare in diverse località dello Stato Ecclesiastico, tra cui appunto l'area marchigiana dove ispezionerà ad esempio le condutture idriche della progettata (ma non realizzata) fontana giosaffattesca di piazza dell'Arringo ad Ascoli Piceno (1771)<sup>29</sup> e dove, come vedremo, sarà autore negli stessi anni (1771-1775) di un interessante edificio come il Conservatorio delle Fanciulle Povere della Divina Provvidenza di Jesi. Non molto si sa della sua formazione architettonica, svolta nello studio di Carlo Murena, allievo prediletto del Vanvitelli. Dalle fonti Virginio emerge come una figura professionale affidabile e versatile, in grado di spaziare dall'edilizia religiosa a quella civile, dalle opere celebrative (monumenti, tombe, etc.) agli interventi di manutenzione stradale.

Localizzata a meno di tre miglia di distanza dal paese abbandonato, l'area scelta per il nuovo insediamento occupa una superficie di pertinenza del contiguo e preesistente convento di S. Maria del Piano affidato ai Frati Minori Osservanti, utilizzata in precedenza per mercati e fiere. Bracci disegna un impian-

*Servigliano (FM). Palazzo, portale.*



to quasi perfettamente quadrato di circa 140 metri di lato, scandito all'interno da isolati rettangolari disposti a griglia; traslata verso est è la piazza principale, pure rettangolare, su cui prospettano la parrocchiale di S. Marco ed il palazzo comunale. L'accesso al borgo avviene attraverso tre Porte (Clementina, Pia, S. Spirito), disposte rispettivamente a settentrione, meridione ed occidente: sul versante orientale viene omessa la quarta Porta, dal momento che l'abside della chiesa si prolunga curiosamente fino oltre il limite della cortina esterna. Il collegamento funzionale e visivo fra le tre Porte orienta il tracciamento dei due assi viari principali, cioè gli attuali corso Navarra (nord-sud) e via Luigi Vecchiotti (est-ovest); il primo risulta peraltro allineato con la chiesa di S. Maria del Piano posta immediatamente all'esterno del tracciato.

Molto interessante è l'articolazione edilizia, che prevede la localizzazione di case più basse riservate ad artigiani ed operai (due soli livelli, compreso il piano terra), inglobate nel perimetro del borgo anche in considerazione della scarsa utilità a questa data delle tradizionali Mura chiuse e fortificate, mentre nei lotti più interni e disposti lungo gli assi si dispongono i palazzetti signorili (Vecchiotti, Navarra, etc.) caratteriz-

zati da un maggiore sviluppo verticale. Quanto siano stati fondamentali i poli di connessione tra gli accessi ed il tracciato viario fondamentale si deduce anche dal carattere architettonico e dalla velocità di realizzazione delle tre Porte, edificate tra il 1774 ed il 1776, mentre il palazzo Comunale sarà condotto più lentamente ed il previsto teatro non verrà mai iniziato. Alcune lacune edilizie permetteranno peraltro la creazione di piccoli slarghi all'interno del tessuto urbano, con un evidente valore aggiunto per ciò che concerne la varietà delle visuali e l'arricchimento delle aree verdi.

Dal punto di vista dell'*imago* architettonica, Servigliano si caratterizza per l'uniforme ricorso al laterizio che qualifica sia l'edilizia 'maggiore' che quella 'minore'. La differenziazione è quindi affidata, oltre alle maggiori dimensioni degli immobili, ad inserti puntuali (portali, finestre, cornicioni, etc.) che denunciano il diverso taglio della committenza o comunque le maggiori ambizioni rappresentative.

Passando ai possibili riferimenti, appare chiara la derivazione generale dal modello del *castrum* romano, ovvero un impianto quadrangolare articolato attraverso i due assi principali ortogonali del cardo e del decumano convergenti in uno slargo centrale ed accessibile attraverso diversi varchi aperti lungo il perimetro esterno. Tuttavia, le case perimetrali con apertura verso l'esterno e l'elegante definizione delle grandi Porte, il cui carattere accentuatamente civile è ben lontano da suggestioni di tipo militare, dimostrano come tale ascendenza debba essere interpretata in termini puramente evocativi. Possono inoltre aver esercitato una certa suggestione precedenti realizzazioni come Cervia Nuova, antecedente di settanta anni e pure inclusa nello Stato della Chiesa. Anche nel caso del borgo romagnolo, la nuova fondazione si era resa indifferibile per la necessità di abbandonare l'originario abitato reso insalubre dal progressivo impaludamento delle aree circostanti. Sebbene a Cervia il riferimento alla struttura fortificata sia più chiaro – si veda ad esempio il perimetro a bastione dei quattro angoli – sono ravvisabili analogie con alcune scelte progettuali di fondo, come l'impianto quadrangolare, gli isolati disposti a griglia, gli assi centrali ortogonali convergenti sulla piazza; ma soprattutto analoga appare la disposizione delle case per artigiani ed operai lungo il perimetro esterno, sebbene priva di quel lucido rigore che ritroviamo nel centro marchigiano. Tuttavia, a Servigliano si evita il meccanico posizionamento della piazza al centro dell'impianto; lo slit-

Servigliano (FM). Porta.



tamento verso oriente è indice dell'attenta esigenza di allineare il cardo con la facciata di S. Maria del Piano, ma anche probabilmente di allungare il percorso dalla Porta S. Spirito fino, appunto, alla piazza.

Si tenga comunque presente come l'impianto a scacchiera avesse una lunga tradizione storica che affonda le radici convenzionalmente nello schema ipodameo greco; e come tale fosse stato ripreso estesamente, ad esempio, in molti dei centri ricostruiti dopo il rovinoso sisma del 1693 nella Sicilia sud-orientale. In effetti, nel Settecento sembrava ormai largamente tramontata l'impostazione radiocentrica che tanta fortuna aveva avuto, soprattutto a livello trattatistico, nell'età rinascimentale. E non sembra un caso che anche nei casi siciliani di Avola o Grammichele la scelta del perimetro esagonale non avesse determinato l'inserimento di assi radiali, ma la più sperimentata e pratica riproposizione della scacchiera ortogonale.

Pur in un contesto urbano piuttosto periferico,

Bracci non rinuncia a personali scelte progettuali; ad esempio, l'elegante differenziazione delle tre Porte che, pur adottando uno schema compositivo comune, differiscono nelle soluzioni formali.

Non potendo ambire ad un ruolo di 'città ideale', Servigliano non è comunque interpretabile riduttivamente come la burocratica soluzione ad un problema funzionale contingente. L'originalità di fondo di alcune scelte progettuali permette infatti di superare la rigidità dello schema selezionato, contribuendo ad assicurare quella vivibilità sociale e quel senso d'appartenenza ancora oggi percepibile. Infine, il caso di Servigliano non appare isolato nel contesto marchigiano, come provato dal quasi contemporaneo intervento nel nuovo nucleo di Grottammare (1779), anche in questo caso a motivo delle frane del più antico borgo collinare: operazione in cui sarà attivo l'architetto Pietro Augustoni (1741-1815), architetto sul quale si tornerà a breve.

## NOTE

- <sup>1</sup> Vedi capitolo: *Oltre Vanvitelli. Lazzaro Giosafatti e Arcangelo Vici*.
- <sup>2</sup> Sulla chiesa: scheda di P. Cruciani, in F. MARIANO 2009, pp. 53-54.
- <sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 115-116.
- <sup>4</sup> La data, che probabilmente si riferisce al completamento dei lavori, è incisa nell'abside.
- <sup>5</sup> Sulla chiesa: F. MARIANO 1996, pp. 127-133.
- <sup>6</sup> Sulla chiesa: C. TOMASSINI 2008.
- <sup>7</sup> Vedi scheda di P. Cruciani, in F. MARIANO 2009, pp. 125-126.
- <sup>8</sup> *Ibidem*, pp. 25-26.
- <sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 122-123.
- <sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 58-59.
- <sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 85-86.
- <sup>12</sup> O. ROSSI PINELLI 2000, p. 222. Sul Nicoletti: T. MANFREDI 2013.
- <sup>13</sup> Cfr. M. GASPARI 2020, p. 46.
- <sup>14</sup> *Gli Agostiniani...* 2004, pp. 212-214.
- <sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 194-195.
- <sup>16</sup> Vedi le schede di P. Cruciani, in F. MARIANO 2009, pp. 66-67, 68-69.
- <sup>17</sup> *Gli Agostiniani...* 2004, p. 197.
- <sup>18</sup> Per alcuni casi emblematici dell'aristocrazia marchigiana in età moderna, vedi i contributi in *La nobiltà della Marca nei secoli XVI-XVIII...* 1998.
- <sup>19</sup> Sul ruolo del Ruggeri nella definizione di "nuove ricerche compositive e formali" vedi i contributi della Scotti Tosini: A. SCOTTI TOSINI 2000, pp. 430-435 465; vedi anche EAD. 2003, p. 465; anche *Lombardia barocca* 2009, pp. 246, 247.
- <sup>20</sup> F. MARIANO 1993, pp. 66, 74-79. L'iniziativa venne coronata da successo se entro il 1472 circa quattrocento coloni si stabilirono effettivamente nell'area di Jesi.
- <sup>21</sup> Vedi scheda di P. Cruciani, in F. MARIANO 2009, p. 182.
- <sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 27-28.
- <sup>23</sup> F. MARIANO 1993, pp. 138-152.
- <sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 138-141.
- <sup>25</sup> Sulla chiesa vedi la scheda del Cruciani in F. MARIANO 2009, pp. 25-26.
- <sup>26</sup> G. MIANO 1993.
- <sup>27</sup> Su Castel Clementino, che nel 1863 riassumerà il precedente nome di Servigliano: P. SICA 1981, p. 187, ma soprattutto l'accurato contributo della Barucci: C. BARUCCI 1992. Ringrazio Clementina Barucci per avermi cortesemente trasmesso il testo.
- <sup>28</sup> Su Virginio Bracci: H. HONOUR, A. M. CORBO, 1971.
- <sup>29</sup> C. MARCHEGIANI 2017, p. 142; il 25 giugno 1771 il Bracci invia da Roma una dettagliata relazione in merito al progetto e, soprattutto, all'ubicazione della fontana nella piazza: *ibidem*, p. 231.



## DA FRANCESCO MARIA CIARAFFONI AD ANDREA VICI: VITALITÀ DEL TARDO BAROCCO MARCHIGIANO (1765-1800)

Francesco Maria Ciaraffoni (1720-1802), Mattia Capponi (1720-1803), Giovanni Antinori (1734-1792), Pietro Augustoni (1741-1815) ed Andrea Vici (1743-1817) rappresentano, ad eccezione del più giovane Pietro Maggi, le figure di maggior interesse dell'architettura delle Marche degli ultimi decenni del Settecento. Non sovrapponibile, comunque, la loro parabola professionale; se, ad esempio, i primi due, come l'Augustoni, non acquisiranno notorietà al di fuori dei confini regionali operando entro il contesto marchigiano, Antinori e Vici assurgeranno invece ad una non trascurabile fama a Roma: il secondo, in particolare, entrerà a far parte della prestigiosa Accademia di San Luca, acquisendone anche la carica di Principe. Per tutti, l'impronta vanvitelliana innerverà sia pure in modi diversi la base formativa, pur se questo non impedirà – in particolare all'Augustoni e, in misura minore, all'Antinori ed al Vici – proficue incursioni in codici linguistici diversi dal barocco “ordinato” del maestro, interpretato comunque alla luce del *genius loci*. Infine, risulta interessante ricordare come la loro opera si dispiegherà soprattutto nell'area settentrionale (Vici), centrale (Ciaraffoni, Antinori) e meridionale (Augustoni), coprendo dunque buona parte del territorio regionale.

### *Francesco Maria Ciaraffoni*

Fanese di nascita, Francesco Maria Ciaraffoni si stabilisce giovanissimo ad Ancona, teatro privilegiato della sua attività architettonica<sup>1</sup>. Una valutazione oggettiva della sua opera è resa più difficile dai vincoli spesso connessi ai suoi interventi, dal momento che in più occasioni l'architetto si troverà ad operare in contesti edilizi già definiti. È il caso di una delle sue realizzazioni più famose, la chiesa del SS. Sacramento ad Ancona (1771-1776), di cui vanno riferiti al Ciaraffoni essenzialmente il transetto, l'area presbiteriale, la cupola racchiusa nel tiburio ed il bizzarro campanile, cioè le parti aggiunte alla navata del precedente oratorio, peraltro a sua volta ampliata. Elemento centrale dell'intervento è la crociera, risolta attraverso il tradizionale schema a

pilastrini smussati verso l'interno, sia pure aggettivati da semicolonne corinzie. Nel complesso, l'opera non va oltre un 'corretto' adeguamento alla preesistenza, intriso di generici riferimenti vanvitelliani, sebbene nell'elegante uso dell'ordine architettonico che scandisce l'interno il Ciaraffoni dimostri le sue doti di orchestrazione compositiva. Ancora ad Ancona, si riconduce al Ciaraffoni la chiesa di S. Bartolomeo (poi S. Gregorio Illuminatore), notevole soprattutto per la soluzione absidale interna, anche in questo caso giocata sulla combinazione di paraste e semicolonne.

Tra le prime opere dell'architetto, la chiesa di S. Francesco nella vicina Camerano, frutto della riqualificazione dell'edificio precedente condotta dal 1759, ripropone il 'consueto' schema dell'aula con diedri concavi, sebbene limitati in questo caso all'attacco del presbiterio: intervento svolto comunque con ele-

*Ancona. Chiesa del SS. Sacramento, interno.*



ganza linguistica, debitrice ancora della lezione vanvitelliana ma anche di quella continiana del S. Filippo di Cingoli. L'impostazione complessiva e gli stessi dettagli testimoniano della sostanziale adesione dell'architetto ai modi espressivi della cultura barocca marchigiana, sebbene il Ciaraffoni, come già Luigi Vanvitelli, si mantenga sempre lontano da sperimentazioni o toni eversivi. Nell'ambito dell'architettura civile, invece, si riconduce al Ciaraffoni il palazzo comunale di Corinaldo (1784-1791), nell'entroterra senigalliese; un'opera sulla quale si tornerà più avanti, in relazione alla diffusione di sedi municipali che caratterizzerà il Settecento marchigiano.

Attivo prevalentemente nell'anconetano, Ciaraffoni ha comunque lasciato nella città natale una delle sue opere più interessanti: il nuovo convento della chiesa di S. Francesco (oggi sede comunale), la cui realizzazione è databile, grazie ad un fortunato ritrovamento archivistico, al 1762-1766<sup>2</sup>. L'edificio presenta un prospetto sostanzialmente bidimensionale,

in parte motivato anche dall'angustia della via sulla quale prospetta. Decisamente più articolato l'interno, in particolare il cortile e, soprattutto, lo scenografico scalone. Quest'ultimo ripropone il modello compositivo "imperiale", con la prima rampa centrale che conduce ad un pianerottolo trasversale dal quale si dipartono due rampe parallele laterali che si concludono in una loggia aperta. Ciaraffoni adotta dunque un riferimento compositivo divergente rispetto a quello consueto nei più importanti palazzi barocchi regionali, generalmente risolti attraverso la disposizione delle rampe perimetralmente ad una cavità centrale rettangolare o quadrata. Sebbene il Ciaraffoni rifiuti sostanzialmente l'articolazione spaziale dinamica impostata su matrici curve, l'abile disposizione di paraste, colonne e riquadri in stucco o laterizio assicura all'insieme un'equilibrata varietà giocata soprattutto sulla combinazione di ritmi diversi.

Nel successivo santuario agostiniano di S. Maria del Soccorso presso Cartoceto (1775-1782)<sup>3</sup> – localiz-

Ancona. Chiesa di S. Gregorio Illuminatore, dettaglio abside.



Camerano (AN). Chiesa di S. Francesco, interno.



Castelfidardo (AN). Chiesa di S. Francesco, facciata e volta.





Fano (PU). Convento di S. Francesco (oggi Municipio), scalone.

zato in un suggestivo contesto ambientale a metà strada tra Fano e Fossombrone – Ciaraffoni sembra invece recuperare significativamente la lezione del Buonamici (molto attivo nell'area fanese, come si è visto, circa un trentennio prima), riproponendo un impianto circolare con quattro altari incassati e presbiterio absidato, coperto da una cupola unghiata racchiusa in un tiburio poligonale. Ancora come a Fano, la scansione interna è risolta attraverso il modulo della travata ritmica (ovvero un interasse maggiore inquadrato da due interassi minori), scandita da paraste su piedistalli; decisamente trattenute, quasi ai limiti dell'anonimato sebbene condotte con indubbio mestiere, sia la decorazione interna che la facciata in laterizio. Nel complesso, il santuario si configura come una sorta di ritorno all'ordine, ormai quasi al tramonto dell'età barocca: come è evidente dal confronto con il ben più vivace ed articolato convento francescano di Fano.

In Ciaraffoni è dunque possibile cogliere i segni premonitori in terra marchigiana del passaggio da una sensibilità di moderato, ma indubbio tono barocco ad un approccio compositivo più rigido e controllato; ovvero, per certi versi, il precoce configurarsi del tramonto dell'età barocca.

#### *Un architetto 'locale': Mattia Capponi*

Se è esistito nel corso del secondo Settecento marchigiano un architetto 'locale' questi è stato senz'altro Mattia Capponi (1720-1803)<sup>4</sup>: termine peraltro da non interpretare come sinonimo di 'provinciale', dal momento che una parte della formazione del Capponi si svolge a Roma nell'orbita dell'Accademia di San Luca.

'Locale' in relazione all'ambito geografico di attività, in buona parte circoscritto alla Vallesina: non più di una dozzina di miglia separano infatti Jesi da Cupramontana, passando da Castbellino e Monte Roberto, ovvero i principali teatri dell'operatività capponiana.

A Massaccio (che solo dal 1861 adoterà il più nobile nome di Cupramontana) è localizzato il capolavoro del Capponi, la chiesa di S. Lorenzo (1770-1787). Se il prospetto ripropone il consueto schema a due ordini scanditi da semplici paraste e raccordati da essenziali volute, l'interno presenta un'interessante articolazione della navata unica, ordinata da un sistema di semicolonne corinzie su alti piedistalli che sorreggono una trabeazione continua. L'alternanza di arconi e campate minori assicura varietà alla scansione ritmica; l'elemento caratterizzante appare tuttavia il carattere scenografico dell'insieme architettonico, tale da pervenire, nel complesso, ad un'immagine 'trionfale' esaltata dalla ricchezza degli impeccabili capitelli, dei festoni sopra gli arconi e dai lacunari prospettici di questi ultimi.

Cupramontana (AN). Chiesa di S. Lorenzo, interno





*Poggio S. Marcello (AN). Chiesa di S. Nicolò, interno.*

Sarebbe tuttavia improprio ipotizzare suggestioni neoclassiche, come provato dall'articolazione della controfacciata marcata dal rapporto tra portale e parete oppure dalla definizione della semicalotta absidale che riprende la soluzione tipicamente barocca dei costoloni sovrapposti ai lacunari lobati-lanceolati ideata da Pietro da Cortona per le volte della chiesa romana dei Ss. Ambrogio e Carlo al Corso. L'effetto indubbiamente teatrale ricercato dal Capponi si col-

*Castellano (AN). Chiesa di S. Marco Evangelista, interno.*



*Monte Roberto (AN). Chiesa di S. Silvestro Papa, cantoria*

loca dunque ben lontano dall'algido e programmatico approccio neoclassico.

In precedenza, il Capponi era stato attivo a Poggio San Marcello, a nord dell'Esino ed a breve distanza dalla natia Cupramontana, nell'esecuzione del palazzo Comunale (sul quale si tornerà più avanti, dal momento che il progetto va riferito ad Andrea Vici)<sup>5</sup> e della parrocchiale di S. Nicolò. Iniziata nel 1763 e completata una dozzina di anni dopo, quest'ultima, con-

*Monte Roberto (AN). Chiesa di S. Silvestro Papa, area presbiteriale.*





dotta in collaborazione con Nicola Maiolatesi, sembra contrapporre ad un impianto planimetrico essenziale a navata unica senza transetto concluso da un'abside una più raffinata partizione delle pareti laterali, scandite da travate ritmiche ritmate da paraste composite con due altari per lato nelle campate maggiori centinate ed una doppia articolazione in quelle minori.

Solo di poco posteriore è la parrocchiale di S. Marco a Castelbellino, sul versante meridionale della valle dell'Esino, in cui viene proposto lo schema, caro all'architetto, della navata unica priva di transetto con altari incassati e ritmata dalla scansione a travata ritmica attraverso paraste d'ordine composito. Sobria, ma elegante l'aggettivazione decorativa, con statue nelle nicchie ed i festoni sopra gli arconi già introdotti nella chiesa di Cupramontana.

Sostanzialmente contemporanea alle chiese di Poggio San Marcello e Castelbellino è la parrocchiale di S. Silvestro a Monte Roberto, borgo a brevissima distanza dal precedente, iniziata nel 1769 dopo la demolizione del precedente edificio ormai pericolante. In questo caso, tuttavia, l'alternanza tra campate maggiori e minori attraverso la reiterazione di semicolonne ioniche distanziate viene declinata spezzando la trabeazione ed elevando gli arconi che ospitano le finestre laterali. Per l'intervallo esecutivo piuttosto lungo (quasi tre decenni) e per intuibili esigenze di risparmio economico del piccolo centro, l'interno mostra toni estremamente sobri, quasi 'raggelati': ravvivati dalla splendida cantoria e coretti di legno intagliato, autentico tripudio di inserti vegetali e cherubini, opera di un autentico specialista come Angelo Scoccianti, peraltro trasferiti nell'Ottocento da una chiesa jesina ed adattati al nuovo contesto.

Riconducibile forse ad Isidoro Capponi, nipote di Mattia, è invece il palazzo Comunale, sul quale si tornerà più avanti, realizzato in quella Cupramontana che si configura dunque quasi come una 'città d'auto-re' dei Capponi.

*Una chiesa per quattro architetti: il 'concorso' per S. Filippo a Treia*

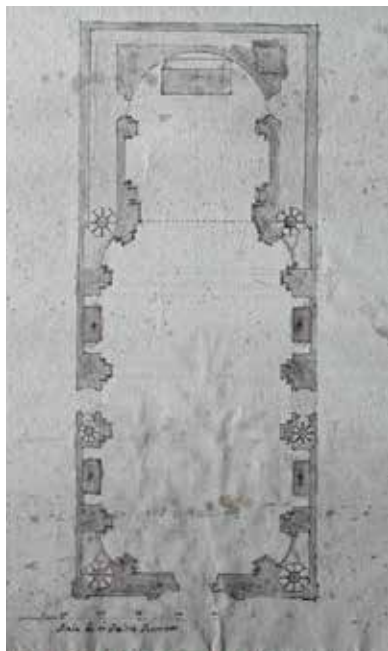
Presente ufficialmente dal 1631 a Montecchio – borgo che a partire dal 1790 con la concessione del titolo di città vedrà modificato il proprio nome in Treia, riprendendo l'antica denominazione – la comunità oratoriana aveva progressivamente consolidato il proprio ruolo, accrescendo in misura consistente il patri-

monio immobiliare accumulato attraverso lasciti e donazioni. La momentanea crisi dei primi anni del nuovo secolo, che aveva visto la drastica riduzione del numero degli adepti, sarà presto superata; già nel 1744 i Filippini muovono i primi passi per la ricostruzione dell'originaria chiesa di S. Antonio, giudicata "piccola, bassa e disordinata". È l'inizio di una vicenda che porterà all'edificazione di una delle opere di maggior rilievo del secondo Settecento marchigiano: S. Filippo a Treia<sup>6</sup>. Anche a causa delle complesse trattative inerenti l'acquisizione delle proprietà edilizie da demolire per la realizzazione del nuovo edificio, la situazione si sbloccherà tuttavia solo nel 1765, anno in cui è registrata anche la presenza dell'architetto camerte Giovanni Antinori. L'importanza attribuita all'impegno assunto dai Padri Oratoriani è attestata dalla presenza nel loro archivio di ben quattro progetti dovuti ad altrettanti architetti (Giovanni Battista Vassalli, Giovanni Antinori, Pietro Augustoni ed un quarto rimasto anonimo), il che autorizza ad ipotizzare una sorta di piccolo concorso, o comunque una competizione. Nel complesso, un quadro molto interessante delle tendenze progettuali del momento, in particolare per ciò che concerne gli organismi chiesastici.

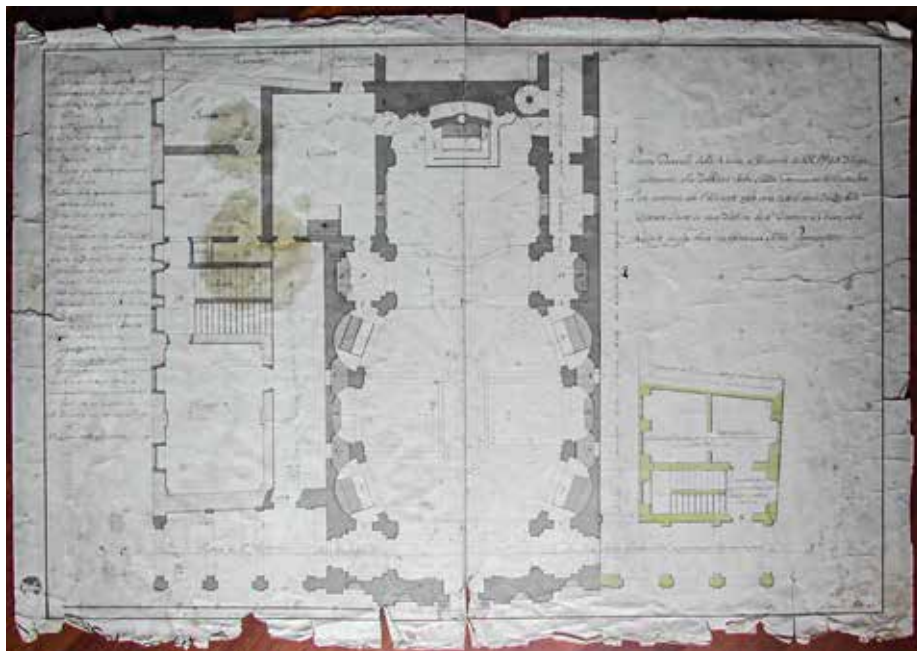
Il disegno dell'architetto anonimo è quello che appare inserirsi più degli altri nella tradizione locale, così come sviluppata nella prima metà del secolo: una navata unica, con due altari incassati per lato, conclusa da un presbiterio rettangolare absidato con l'altare maggiore. Un progetto comunque non privo

*Treia (MC). Chiesa di S. Filippo, facciata.*

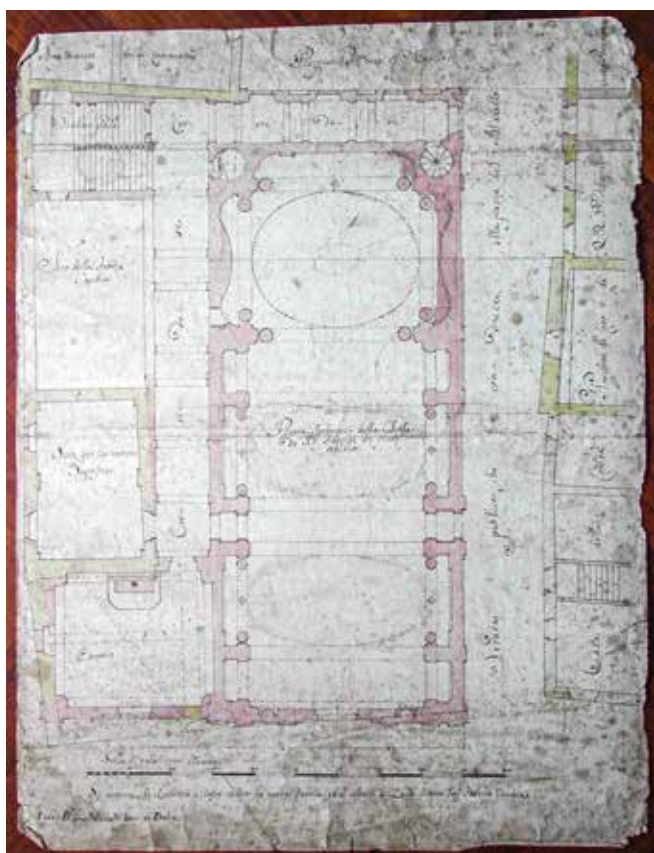




Treia (MC). Chiesa di S. Filippo. Progetto, planimetria (anonimo) (Treia, Archivio della Congregazione dell'Oratorio dei Padri Filippini di Treia, Progetti, 1.11, per gentile concessione dell'Accademia Georgica di Treia).



Treia (MC). Chiesa di S. Filippo. Progetto, planimetria (G. Antinori) (Treia, Archivio della Congregazione dell'Oratorio dei Padri Filippini di Treia, Progetti, 1.11, per gentile concessione dell'Accademia Georgica di Treia).



Treia (MC). Chiesa di S. Filippo. Progetto, planimetria (G. B. Vassalli) (Treia, Archivio della Congregazione dell'Oratorio dei Padri Filippini di Treia, Progetti, 1.11, per gentile concessione dell'Accademia Georgica di Treia).



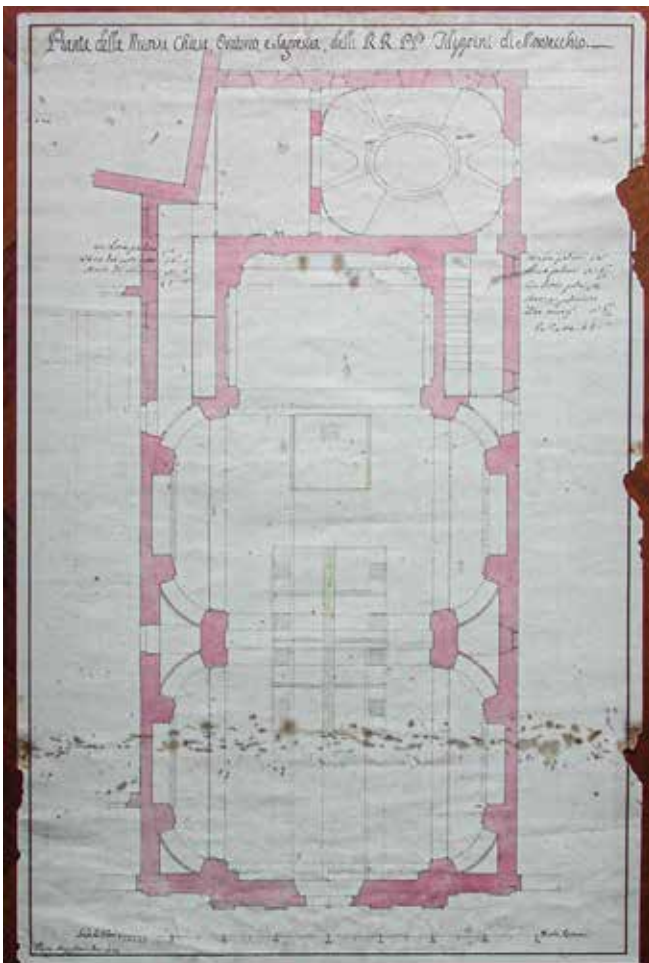
Treia (MC). Chiesa di S. Filippo. Progetto, sezione (G. B. Vassalli) (Treia, Archivio della Congregazione dell'Oratorio dei Padri Filippini di Treia, Progetti, 1.11, per gentile concessione dell'Accademia Georgica di Treia).

di personalità, come provato dai diedri concavi angolari (con porte di accesso alle scalette a chiocciola di servizio) e dall'inserimento in corrispondenza dell'asse trasversale di due campate 'deboli' con altrettanti passaggi laterali. Se realizzata, la chiesa si sarebbe sostanziata in una grande aula scandita da paraste inquadranti verosimilmente gli arconi attorno agli altari laterali, coperta da una volta in camera canna in considerazione dell'esiguo spessore delle murature perimetrali. Perfettamente inserito nell'ambiente architettonico regionale, il progetto non verrà tuttavia realizzato; sarebbe davvero interessante conoscere le motivazioni del rifiuto, che comunque potrebbero aver riguardato anche ragioni non esclusivamente architettoniche.

Decisamente più ambizioso è il progetto di Giovanbattista Vassalli, architetto poco noto di probabile origine luganese ed autore, almeno secondo una consolidata tradizione, del santuario di S. Maria delle Grazie a Monte Giberto (1757): un organismo a na-

vata unica con diedri concavi, cupola su pilastri con colonne ed area presbiteriale. Il suo progetto per Treia propone una navata unica con due altari incassati per lato, che si conclude in una crociera con cupola ovale trasversale racchiusa in un tiburio. Singolare è la contrazione del presbiterio, dettata verosimilmente dalla necessità di non superare i limiti dell'area assegnata. Il Vassalli inserisce alcuni dettagli più ricercati, come le colonne libere sulle quali si impostano gli arconi laterali e, soprattutto, i capricciosi coretti di cui tuttavia, non è facile intuire l'esatta funzione, visto la strettezza degli spazi corrispondenti e l'assenza, almeno negli elaborati progettuali, delle scalette di accesso per ciò che concerne la parete destra. Ma il dettaglio più interessante – e per certi versi più problematico – deriva dall'indicazione nella planimetria di un sistema di due cupole in successione inserite in corrispondenza delle campate maggiori: un inserimento che peraltro non sembra trovare corrispondenza con la sezione della chiesa. Si potrebbe pensare

*Treia (MC). Chiesa di S. Filippo. Progetto, planimetria (P. Augustoni) (Treia, Archivio della Congregazione dell'Oratorio dei Padri Filippini di Treia, Progetti, 1.11, per gentile concessione dell'Accademia Georgica di Treia).*



*Treia (MC). Chiesa di S. Filippo, interno.*



ad un successivo ripensamento o, forse, più semplicemente a delle cupole simulate nelle volte a vela. In ogni caso – ricollegandosi idealmente alla tradizione delle cupole in asse che, come noto, affondava le sue radici nell'epoca bizantina – l'idea progettuale appare senz'altro insolita nel contesto barocco marchigiano.

La formazione romana suggerisce con ogni probabilità a Giovanni Antinori di evocare per il classico impianto ad ovale longitudinale proposto un riferimento alla celebre chiesa della Maddalena a Roma. Tre cappelle per lato arricchiscono l'aula, preceduta da un vano d'entrata rettangolare e seguito da un'ampia zona presbiteriale conclusa da un'abside semiovale, entrambi verosimilmente introdotti da grandi arconi trasversali.

Esaurito il confronto progettuale la chiesa viene iniziata ufficialmente nel maggio del 1767; il nome dell'Augustoni compare ufficialmente non prima del 1773 – quando cioè la chiesa è costruita fino all'imposta delle volte – ma perché, come chiarito nello stesso documento, l'impegno di edificare l'opera era stato assunto solo “verbalmente”<sup>7</sup>. A partire dal 1775 le spese affrontate dagli Oratoriani riguardano essenzialmente la decorazione dell'interno, incluso l'altare maggiore per il quale fornisce un disegno lo stesso Augustoni, segno che la struttura architettonica della chiesa era sostanzialmente compiuta; tuttavia, gli altari lignei laterali non saranno eseguiti prima del 1785-1787.

Non è facile spiegare come la scelta degli Oratoriani per la facciata si orientasse sul progetto Antinori; in ogni caso, il progetto verrà realizzato solo per i palazzetti porticati laterali (quello di destra destinato a residenza del Governatore, quello di sinistra di proprietà degli stessi Oratoriani), lasciando al centro il muro grezzo d'ammorsatura.

Dietro l'anonima muraglia si nasconde tuttavia uno dei più interessanti interni del Settecento marchigiano. Il consueto schema a navata unica con cappelle laterali viene interpretato dall'Augustoni in modo singolare, disponendo in successione due cellule quadrate con volta a vela, ciascuna scandita superiormente da quattro arconi; lateralmente le cellule si aprono su spazi di pari altezza voltati a catino, definiti da una parete retta centrale (in cui è collocato l'altare) e diedri concavi angolari. Ne deriva uno spazio pulsante che sembra espandersi lateralmente e raddoppiarsi in profondità, determinando un accentuato dinamismo spaziale complessivo. Un'area presbiteriale rettangolare, pure voltata a vela e con gli angoli terminali arrotondati, conclude l'organismo.

L'interesse della chiesa treiese deriva innanzitutto dall'impostazione compositiva a *cellule successive*, secondo un approccio che, seppure con ben diversa complessità combinatoria, era stato sperimentato più volte dal Guarini<sup>8</sup>. In effetti, più che pensare ad improbabili influssi (ma si ricordi che nel 1737 era stata pubblicata dal Vittone la monumentale *Architettura Civile* del padre Teatino, ovvero un completo repertorio accuratamente illustrato delle sue opere), appare maggiormente plausibile ipotizzare un procedimento basato sul raddoppio della cellula quadrata voltata a vela, che in terra marchigiana aveva conosciuto precedenti esemplificazioni come, ad esempio, la vanvitelliana chiesa di S. Maria Maddalena a Pesaro, che presenta tuttavia angoli smussati. Al di là dei possibili riferimenti, S. Filippo è senz'altro il capolavoro dell'Augustoni, che non saprà più pervenire ad esiti qualitativamente così alti.

#### *L'oscillazione dell'architetto: Pietro Augustoni*

Non è facile comprendere come, negli stessi anni del capolavoro di Treia, Pietro Augustoni (1741-1815) progetti un impianto estremamente convenzionale di sapore tardo-cinquecentesco, come quello di S. Maria del Monte a Caldarola (1769-1780): una croce greca cupolata allungata, con i bracci longitudinali più profondi rispetto a quelli trasversali, dal sapore quasi neo-cinquecentesco. Impostazione peraltro in sintonia con il prospetto, anch'esso tutt'altro che innovativo<sup>9</sup>. Si potrebbe forse ipotizzare qualche condizionamento dell'edificio precedente; oppure, più plausibilmente, la consapevole ripresa di uno schema tradizionalmente legato ai santuari mariani, a cui appartiene appunto la chiesa di Caldarola. Dignitoso nel risultato complessivo, l'edificio caldarolese rivela tuttavia una sorta di oscillazione stilistica di un architetto dotato di sicura capacità e di indubbio mestiere ma, come risulta dall'esame di altre sue opere, in bilico tra l'interesse verso soluzioni originali e ripiegamento su moduli compositivi di *routine*.

Esponente della nutrita schiera degli artisti lombardi attivi nelle Marche, il comasco Augustoni concentrerà gran parte della sua attività nell'area maceratese e soprattutto nella vicina Fermo, città in cui si stabilirà e morirà<sup>10</sup>. La sua attività dopo l'incarico treiese sembra declinare verso toni sempre più austeri e controllati, tanto da essere stata letta talvolta addirittura in chiave antibarocca: ad esempio, la faccia-

ta della chiesa di S. Filippo di Recanati (1774)<sup>11</sup>, in realtà estranea al raffinato richiamo all'Antico di tanta parte della cultura neoclassica ed inquadrabile invece in quella schiera di prospetti a due ordini, con decorazione ridotta od assente, come si è visto diffusa in tutta la Regione. Sulla stessa lunghezza d'onda si inserisce la tarda facciata di S. Maria del Suffragio a Mogliano (ca. 1792), piccolo centro posto tra Fermo e Macerata ricco di emergenze architettoniche barocche<sup>12</sup>. Come in molti altri casi nelle Marche, la ricostruzione dell'edificio è promossa a cavallo tra Seicento e Settecento da una Confraternita, quella del Suffragio; difficoltà economiche ritardano tuttavia il completamento dell'opera fino quasi alla fine del secolo. L'Augustoni ripropone sostanzialmente lo schema compositivo adottato pochi anni prima per il prospetto recanatese, ovvero due ordini di differente larghezza raccordati da sintetiche volute, con il settore centrale leggermente aggettante e scandito da coppie di piatte paraste. La riduzione delle componenti in pietra, in questo caso limitate al portale ed al finestrone, appare funzionale all'essenzialità del prospetto che tuttavia, nella sua 'correttezza' compositiva, assicura pur sempre un'immagine di sostanziale dignità architettonica.

Nella facciata della chiesa collegiata di S. Stefano a Monte San Giusto (in collaborazione con Giovan Battista Vassalli) (1765-1781), l'Augustoni inserisce l'ordine a fasce, come a S. Francesco a Fermo. L'interno invece non presenta elementi di particolare rilievo, limitandosi a riproporre il consueto schema a navata unica con cappelle, transetto contratto ed area presbiteriale absidata, omettendo persino diedri concavi o colonne libere, ampiamente presenti come si è visto nel contesto marchigiano.

Dal 1780 al 1787 si edifica la chiesa di S. Maria della Misericordia (nota anche come S. Maria Assunta) a Petriolo, a cura dell'omonima confraternita, peraltro destinata ad essere soppressa appena vent'anni dopo. La facciata in laterizio a due ordini di uguale larghezza ripropone il linguaggio tipico dell'Augustoni, in questo caso di maggiore interesse per la scelta giustamente evidenziata dal Cruciani<sup>13</sup> di inserire agli angoli, come già in precedenza a Monte San Giusto, dei cantonali convessi, oltre che per il bizзарo disegno degli pseudo-capitelli dell'ordine superiore: quasi a confermare idealmente, sia pure a livello di dettaglio, la radice sostanzialmente barocca della sua architettura.



*S. Vittoria in Matenano (FM). Chiesa di S. Vittoria, facciata.*

Quasi in contemporanea (1783-1798), si realizza la chiesa di S. Vittoria (o della Resurrezione) a Santa Vittoria in Matenano, nell'entroterra fermano, attribuita allo stesso Augustoni, anche se la conduzione del cantiere spetta probabilmente ad altri. Come ricordato da un'epigrafe all'interno, la chiesa viene consacrata nel 1798 dal vescovo Giuseppe Bartolomeo Menocchio (1741-1823). Sebbene originario di Carmagnola, il Menocchio risiederà a lungo nelle Marche prima di diventare confessore di Papa Pio VII (1800-1823), suo grande protettore. Nel tradizionale impianto a croce latina, ritmato da austere paraste secondo il modulo della campata ritmica sovente adottato dall'architetto, spiccano le statue nelle nicchie inserite tra le paraste che, in modo decisamente reiterato, scandiscono l'intero spazio interno. Nella facciata torna l'impaginazione a fasce privilegiata, come si è visto, dall'architetto. Un approccio compositivo simile è riproposto nella chiesa dei Ss. Vittore e Corona di Moregnano nella Val d'Aso (a lungo comune autonomo, oggi frazione di Petritoli), realizzata nell'ultimo decennio del secolo e tradizionalmente a lui riferita: dove tuttavia il linguaggio sembra inaridirsi all'interno in una piatta e monotona reiterazione della travata ritmica scandita da piatte paraste, in cui risultano virtualmente assenti aggetti ed inserti distintivi.

Decisamente diversi sono gli esiti della chiesa di S. Agostino, ancora a Santa Vittoria in Matenano (1781-1798)<sup>14</sup>. L'incompiuta facciata integralmente in laterizio riprende lo schema a paraste binate giganti su alto piedistallo: la progressione verso la virtuale riduzione bidimensionale raggiunge in questo caso vertici difficilmente superabili, in considerazione del limitatis-

simo oggetto dell'ordine architettonico. Unica nota di spicco del prospetto è la curiosa mensola con *guttae* inferiori di sostegno al finestrone centrale. In flagrante contrasto con la lastra del prospetto, l'interno è scandito da un sistema di colonne composite accostate alle pareti, disposte secondo la consueta scansione a travata ritmica. In altri termini, S. Agostino sembra quasi la versione tridimensionale della chiesa di S. Vittoria, distante poche centinaia di metri. Mortificata da incongrue scelte cromatiche dovute ad interventi posteriori, l'opera è emblematica della tarda fase dell'architettura augustoniana.

Pur in assenza di precisi riscontri archivistici, sono stati attribuiti all'Augustoni anche la facciata (peraltro semplicissima) ed il campanile della chiesa di S. Francesco a Monte Santo (poi Potenza Picena), mentre irrealizzato rimane il progetto per la vicina S. Tommaso del convento delle Clarisse, documentato da alcuni disegni<sup>15</sup>.

Nell'ambito dell'architettura civile all'Augustoni è tradizionalmente riferito il Palazzo Comunale di Loro Piceno, piccolo centro nel Maceratese. L'opera, che verrà analizzata nell'ambito degli edifici municipali, presenta comunque modi compositivi decisamente abbreviati; tuttavia, l'esito finale appare compositivamente convincente ed equilibrato.

Pietro Augustoni è per certi versi una figura emblematica del Settecento marchigiano: un architetto stanziato in uno dei centri vitali della Regione attivo tuttavia in cantieri, sia di una certa rilevanza che di modeste ambizioni, sparsi nei tanti borghi disseminati nelle aree vicine. Se una certa *routine* compositiva è talvolta ravvisabile, l'Augustoni riesce tuttavia a produrre anche opere di indubbio interesse, garantendo spesso un notevole standard qualitativo. In conclusione, un professionista affidabile, generalmente lontano da eclatanti vertici espressivi, ma tutt'altro che monocorde.

#### *Gli specchi nel castello. Giovanni Antinori*

Il percorso professionale del camerinese Giovanni Antinori (1734-1792) presenta all'inizio tratti analoghi a quello di Andrea Vici. Come quest'ultimo, infatti, Giovanni abbandona le Marche molto giovane per un soggiorno di formazione a Roma, dove frequenta lo studio del marchese-architetto Gerolamo Theodoli: ma se il Vici, come vedremo, abbandonerà

nella Città Eterna l'iniziale vocazione pittorica per gli interessi architettonici, l'Antinori si orienterà presto verso la sfera tecnico-professionale, approfondendo in particolare competenze di tipo matematico<sup>16</sup>. Come accadrà in misura maggiore a Cosimo Morelli, la conoscenza di Giovanni Angelo Braschi – destinato a diventare nel 1775, ad appena 57 anni d'età, Papa Pio VI – favorirà non poco la sua carriera, in particolare nell'ultimo quindicennio di vita.

Se l'ascesa professionale non farà guadagnare al Vici, al di là di prestigiose cariche come quella di Principe dell'Accademia di San Luca, significativi incarichi a Roma (compensati tuttavia dalle numerose committenze marchigiane), l'Antinori incontrerà invece maggior fortuna, limitando di contro la propria presenza nelle Marche. A Roma, in particolare, Giovanni avrà la curiosa sorte di essere responsabile nel decennio compreso tra il 1782 ed il 1792 del trasporto e del sollevamento di ben tre obelischi, nelle piazze del Quirinale e di Montecitorio e di fronte alla chiesa di Trinità dei Monti, in cima all'omonima scalinata. Incarichi collegati alla perizia tecnica vantata dall'architetto, tali da assicurargli una certa fama nel competitivo ambiente locale.

Di numero limitato, le opere condotte dall'Antinori in terra marchigiana sono peraltro tutt'altro che trascurabili, confermando come l'architetto avesse messo a profitto il periodo di formazione trascorso a Roma. Il primo intervento significativo riguarda la galleria realizzata dal marchese Alessandro Bandini nel castello di Lanciano di Castelraimondo, a breve distanza da Camerino<sup>17</sup>. Già residenza nel Quattrocento di Giovanna Malatesta, sposa di Giulio Cesare da Varano, il castello viene acquisito dai Bandini poco dopo la metà del Settecento: il coinvolgimento dell'Antinori deriva con ogni probabilità dagli stretti rapporti con il committente. La decisione di aggiornare stilisticamente alcuni degli ambienti dell'edificio deve averne seguito ovviamente l'acquisizione, sebbene la tradizionale datazione al 1754-1755 appaia forse troppo precoce in virtù della giovane età dell'Antinori, comunque maturo abbastanza da aggiudicarsi nel 1754 il secondo premio della seconda classe del concorso Clementino, da progettare nel 1755 una villa per il potente cardinale Neri Corsini e, infine, da trasferirsi alla fine dello stesso anno alla corte del re di Portogallo Giuseppe I (1714-1777) riscuotendo, perlomeno nella fase iniziale, un certo apprezzamento.

Alcuni documenti reperiti dalla Mosconi sembrano suggerire comunque una datazione verso la fine degli anni Sessanta, per ciò che concerne almeno la celebre Galleria<sup>18</sup>, un periodo in cui l'Antinori è documentato nelle Marche in relazione a diversi interventi, spesso di carattere tecnico (una pianta relativa al "tracciato della nuova strada che unisce la piazza al Girone" di Fermo, cioè l'attuale via Mazzini, perizie per il comune di Montecchio, in seguito Treia, in relazione ad alcune fortificazioni ed alla deviazione dell'alveo del fiume Potenza, altre perizie per lo smaltimento dell'acqua a Morrovalle, etc.)<sup>19</sup>.

Ambiente più grande e rappresentativo del castello, la Sala degli Specchi (o Galleria) è una scenografica parata di architettura, stucchi ed affreschi, un trionfo del *Bel Composto* barocco declinato con sorprendente scioltezza creativa, interpretabile forse alla luce dell'ardore progettuale di un giovane professionista ansioso di esibire le proprie capacità combinatorie. Con questo intervento, l'isolata dimora nelle campagne del camerinese viene ad inserirsi nel contesto culturale delle residenze nobiliari barocche, allineandosi a quelle esperienze che si andavano diffondendo in

molte parti del Continente. In ogni caso, l'Antinori manifesta un'evidente adesione alla vena più scenografica e fastosa dell'architettura d'interni del tempo, lontana da suggestioni neoclassiche e da tendenze rigoriste: l'esito finale è una delle opere più rutilanti del Settecento marchigiano, che contende a quella del palazzo Pianetti a Jesi il titolo di Galleria più fastosa della Regione. Scandita da paraste e colonne ioniche, la Galleria presenta dettagli 'eretici' come la curvatura o l'interruzione della cornice in corrispondenza delle finte finestre e delle nicchie con i busti.

Molto più controllato, oltre che forse più maturo, il progetto per il prospetto di S. Filippo a Treia, già parzialmente considerato. Sebbene la facciata della chiesa riprenda stilemi così tradizionali da non giustificare l'apprezzamento critico talvolta avanzato<sup>20</sup>, il suo inquadramento tra due palazzetti laterali riflette una scelta indubbiamente felice, seppure in parte motivata dalle richieste della committenza connesse all'esigenza di sfruttare le aree contigue alla chiesa. Antinori delinea infatti un rapporto quasi 'dialettico' tra chiesa e palazzetti, in cui il tono più dimesso di questi ultimi non pregiudica l'equilibrio compo-

*Castelraimondo (MC). Castello di Lanciano, Galleria degli Specchi.*





*Offagna (AN). Chiesa del SS. Sacramento, facciata e interno.*

sitivo basato sul bilanciamento delle diverse masse. Echi del progetto rainaldiano per S. Maria in Campitelli – come è noto, purtroppo non integralmente realizzato – sembrano tornare nella soluzione antoniana, ancora una volta debitrice, dunque, della cultura barocca romana.

L'anima autenticamente barocca dell'Antinori non va ricercata però nelle Marche od a Roma, ma nell'isolata campagna senese tra Asciano e Buonconvento dove, tra il 1772 ed il 1778, sarà condotta l'integrale riqualificazione della medievale abbazia di Monte Oliveto Maggiore, casa madre degli Olivetani: un'opera d'indubbia qualità, che fa rimpiangere il limitato coinvolgimento dell'architetto in terra marchigiana.

Personalità complessa, in bilico tra una rigorosa vocazione tecnico-professionale e sconfinamenti verso toni genuinamente barocchi, l'Antinori è comunque una figura emblematica della capacità del contesto regionale marchigiano di esprimere artefici in grado di affermarsi anche fuori dai propri confini; come, per altri versi, riuscirà anche ad Andrea Vici, di poco più giovane.

#### *Andrea Vici, o il canto del cigno del barocco marchigiano*

L'arrivo di Andrea Vici (1743-1817) ad Offagna nel 1765 segna di fatto un nuovo inizio per il futuro Principe dell'Accademia di San Luca. Come giustamente evidenziato dalla Mozzoni<sup>21</sup>, le brillanti prospettive degli anni precedenti sembravano drammaticamente tramontate con la morte del padre Arcangelo (1762), seguita da quella prematura di Carlo Murina (1764), allievo prediletto del Vanvitelli, presso il

cui studio Andrea si era formato.

Gli anni passati a Roma – città in cui Andrea era arrivato giovanissimo intorno al 1760 – avevano innanzitutto determinato il passaggio di vocazione dalla pittura all'architettura: percorso peraltro non raro nel Settecento romano come provato, ad esempio, dai casi analoghi del coetaneo Giacomo Quarenghi (1744-1817) e, in precedenza, dello stesso Luigi Vanvitelli.

Un ripiegamento più che una libera scelta, dunque, il trasferimento ad Offagna: giustificato anche dal quasi contemporaneo arrivo nel piccolo borgo tra le colline anconetane del fratello maggiore Girolamo, nominato pievano della comunità locale. Non sorprende dunque che i primi incarichi fossero il frutto di committenze religiose: il monastero delle Salesiane e la nuova canonica, entrambe riconducibili al fattivo intervento di Girolamo.

L'edificazione del monastero delle Salesiane si deve infatti agli sforzi congiunti di suo fratello e del vescovo di Osimo Pompeo Compagnoni: al termine di un'articolata fase preparatoria, sarà infatti quest'ultimo a presenziare alla cerimonia della posa della prima pietra (13 aprile 1767). Il coinvolgimento di Andrea si tradurrà un notevole impegno personale, motivato anche dalla mole del nuovo edificio. Organizzato razionalmente su quattro livelli disposti attorno al cortile centrale rettangolare, il monastero si presenta all'esterno come un massiccio blocco in laterizio, particolarmente imponente nel lato a valle. Compare qui quella suddivisione in tre settori attraverso fasce in laterizio più scuro che diventerà tipico del Vici, a partire dal vicino edificio della canonica.

La nuova casa parrocchiale (1770-1773) – tenacemente voluta da Girolamo superando ostacoli e dif-





*Offagna (AN). Chiesa delle Salesiane, interno.*

ficoltà economiche – rappresenta il primo esempio dell'architettura civile viciana, sia pure rapportato ad un tema nel complesso modesto. Sviluppato su più livelli grazie alla differenza di quota tra fronte e retro, il palazzetto riesce a pervenire ad un esito formale più che dignitoso, in virtù soprattutto dell'abile uso dei limitati strumenti progettuali. La semplice impostazione distributiva, tripartita in un ingresso centrale

a cui corrispondono superiormente un vano passante ed ambienti laterali, viene arricchita da un piccolo scalone aperto (cioè non chiuso da muri di spina), imprevedibilmente ampio. All'esterno, dovendo forzatamente fare a meno di dispendiosi inserti in pietra od aggettivazioni ornamentali, Vici punta sull'articolazione compositiva e sulla differenziazione cromatica. Nonostante le sue modeste dimensioni, il prospetto viene diviso infatti in tre settori, di cui quello centrale comprende il portale d'accesso, grazie a semplici paraste verticali che si connettono superiormente al cornicione sagomato. Ma la scelta distintiva è senz'altro quella di distinguere le membrature dai piani parietali attraverso il ricorso a mattoni di tonalità diversa. Le paraste, i cantonali, le modanature del portale e delle finestre, lo stesso cornicione presentano una colorazione più scura che ne esalta la presenza e ne accentua l'aggetto, nella realtà estremamente limitato. Non mancano poi le accurate soluzioni di dettaglio: si veda, ad esempio, la soluzione d'angolo dove l'architetto sovrappone in rapida successione, partendo dal basso, uno spigolo retto, uno smusso diagonale ed un cantonale convesso.

*Offagna (AN). Canonica della chiesa di S. Tommaso, facciata e scalone interno.*



In conclusione, la canonica manifesta il comprensibile desiderio del giovane architetto di caratterizzare comunque compositivamente un tema architettonico in buona parte funzionale e gravato da pesanti vincoli economici.

Dopo la trasferta campana al servizio del Vanvitelli conclusasi poco prima della morte dell'architetto napoletano (1773), la seconda metà degli anni Settanta vede il Vici attivo soprattutto ad Osimo, dove progetta, oltre a lavori minori, un nuovo scalone per il centrale palazzo Balleani, l'ingrandimento del prestigioso collegio Campana, il Conservatorio delle Pupille con la chiesa di S. Leopardo ed il monumento al cardinale Compagnoni nella cripta della cattedrale.

Il monumento a Pompeo Compagnoni (1777), vescovo di Osimo per oltre trent'anni (1740-1774), è un esplicito tributo alla cultura barocca romana, in particolare di radice berniniana. Il cardinale è rappresentato in ginocchio, con un movimento diagonale della testa rivolta verso l'altare<sup>22</sup>. I dettagli del pesante manto poggiato sull'inginocchiatoio e dei libri accatastati in dosato disordine in basso sono funzionali ad accentuare il grado di naturalezza alla rappresentazione. Architettonicamente, spiccano i profili curvi del basamento e, soprattutto, dell'inginocchiatoio, a mensola rovescia. L'evidente distanza che separa l'opera osimana dai monumenti e dai cenotafi neoclassici conferma a questa data la presa ancora vitale della cultura barocca.

Era stato lo stesso vescovo Compagnoni a promuovere poco dopo la metà del secolo l'iniziativa di aprire ad Osimo un orfanotrofio per fanciulle indigenti "conoscendo egli la necessità della cura particolarissima che conviene avere di quelle vergini di età tenera, le quali, poste fra due circostanze ugualmente pericolose, di essere cioè orfane e povere, rimangono esposte a manifesta ruina"<sup>23</sup>. Siamo dunque in presenza di una struttura assistenziale tipica del Settecento, come si vedrà più avanti<sup>24</sup>; l'accresciuta esigenza di spazi più ampi aveva presto determinato l'acquisto di più immobili: spetterà comunque al vescovo Guido Calcagnini (1725-1807), successore del Compagnoni, la decisione di unificare le diverse proprietà in un blocco architettonico organico (1777) denominato Conservatorio delle Pupille, affidando l'incarico prima all'architetto osimano Alessandro Rossi e successivamente, visto lo scarso apprezzamento riscosso dal progetto presentato, allo stesso Andrea Vici, in quei mesi impegnato nell'ingrandimento del vicino palazzo Campana. Le consuete difficoltà finanzia-

rie determineranno tuttavia una dilatazione della fase esecutiva, sostanzialmente esaurita solo poco più di un decennio dopo.

La componente maggiormente rappresentativa dell'edificio è ovviamente la chiesa, dedicata a san Leopardo, patrono di Osimo: tassello fondamentale per l'educazione religiosa delle giovani ospiti. All'esterno, la struttura è rivelata da un semplice prospetto quasi integralmente in laterizio coronato da un frontone triangolare e limitato da paraste laterali che racchiudono centralmente il portale ed il finestrone semicircolare; lo spazio interno, di ridotte dimensioni, si risolve in un ovale trasverso cupolato che si apre in fondo nel vano absidato dell'altare maggiore, introdotto da un arcone sorretto da due colonne alveolate di ordine toscano. Sia il prospetto che l'aula evocano, ovviamente in termini dimensionalmente ridotti e compositivamente semplificati, il berniniano S. Andrea al Quirinale: per quanto riguarda il prospetto l'ovvia rinuncia al portichetto curvo e, ovviamente, alle ali laterali si spiega, oltre che naturalmente all'esigenza di contenimento della spesa, anche con l'angustia della via antistante. Nell'interno, invece, il Vici riprende le scelte fondamentali della chiesa romana (ovale trasverso cupolato, vano dell'altare maggiore introdotto da colonne, etc.) declinate con la consueta austera e sintetica precisione dei dettagli. L'esito è nel complesso felice, a riprova della capacità dell'architetto di affrontare con impegno anche incarichi notevolmente vincolati dal punto di vista economico.

Negli anni Ottanta il baricentro operativo del Vici si sposta su Montecchio. La scelta non appare sorprendente: in quegli anni, infatti, il borgo collinare non lontano da Macerata attraversa uno dei periodi più vivaci della propria storia, segnato da un netto aumento demografico (dalla metà del Settecento all'inizio del secolo successivo la popolazione crescerà di oltre un terzo), da un sensibile sviluppo economico e da un'indubbia crescita culturale<sup>25</sup>. Centro propulsore è senz'altro l'Accademia Georgica, fondata nel 1778 in luogo della più antica Accademia dei Sollevati, con l'ambizioso fine di incentivare e razionalizzare l'attività agricola delle campagne, ma presto diventata un cenacolo di discussione e di dibattito relativi alla sfera economico-sociale, finendo inevitabilmente per investire anche la riqualificazione e l'organizzazione urbana cittadina; come provato, ad esempio, dal ruolo svolto per la realizzazione delle Case di lavoro e di correzione<sup>26</sup>. Uno stimolante clima culturale in cui maturerà nella cittadi-

nanza l'aspirazione ad ottenere l'agognato titolo di città, coronata da successo il 2 luglio 1790 grazie al *Breve* di Pio VI Braschi, con la contestuale concessione di mutazione del nome e la conseguente adozione del più altisonante *Treia*: un evidente richiamo allo storico *municipium* di *Trea*, tale da esaltare l'origine romana del centro. Il conferimento della dignità di sede vescovile, concesso nel 1816 dal nuovo Papa Pio VII Chiaramonti (1800-1823) rappresenterà il sigillo finale ad una stagione per molti versi irripetibile.

Il catalogo delle realizzazioni viciane a Treia comprende due strutture assistenziali (Casa del lavoro e Casa di correzione), il monumento onorifico a papa Pio VI nella piazza principale, alcuni incarichi minori (come l'incompiuta residenza per Fortunato Benigni) e, soprattutto, la ricostruzione della cattedrale, da annoverare tra i suoi capolavori assoluti. Se le prime due opere saranno trattate a parte<sup>27</sup>, il monumento rappresenta una delle realizzazioni più felici del Vici. La vicenda inizia nel 1782 con l'incarico attribuito all'architetto, che a sua volta si varrà della collaborazione dello scultore cesenate Giacomo Zoffoli e del fonditore locale Antonio Calamanti<sup>28</sup>. Il sensibile sforamen-

to della cifra preventivata porterà ad una dilatazione dei tempi esecutivi; l'opera sarà inaugurata infatti solo il 20 settembre 1785. Il monumento propone una sorta di tempietto aperto, che racchiude il monumentale busto bronzeo del Papa, posizionato al centro della grande balaustrata marmorea a chiusura della piazza, pure dovuta al Vici. Precise reminescenze berniniane – ad esempio, il portichetto ionico della facciata di S. Andrea al Quirinale, soprattutto l'altare maggiore della chiesa bolognese di S. Paolo, progettato per gli Spada – innervano il disegno viciano. Particolarmente indovinata è la scelta di aprire il settore centrale, in modo da permettere al busto di stagliarsi direttamente contro il cielo, con eccezionale effetto di trasparenza. Ne consegue una grande leggerezza architettonica, nonostante l'indubbia monumentalità compositiva; un'immagine parzialmente alterata dalla sciagurata decisione posteriore (1843) di abbassare il livello della piazza, che ha alterato il rapporto tra monumento e piazza, rendendo necessario l'inserimento di un pesante basamento sotto quella che il Vici aveva immaginato invece come una struttura di elegante levità proiettata sullo sfondo delle colline marchigiane.

*Treia (MC). Cattedrale, interno ed esterno.*



*Treia (MC). Piazza della Repubblica.*



In contemporanea con il monumento a Pio VI (1782), Vici ottiene l'incarico di progettare la nuova collegiata che, dopo la promozione a sede vescovile, diventerà la cattedrale di Treia<sup>29</sup>. Sebbene vincolato dal preesistente edificio (ed in particolare dal campanile, che verrà inglobato nella nuova struttura), dalle case private insistenti sull'area e dall'angustia della strada su cui prospetta la facciata principale, Vici riesce a concepire un organismo di alta qualità architettonica, mettendo a frutto la propria formazione romana, il lascito vanvitelliano ed una personale attenzione verso il *genius loci*. Dopo la necessaria fase di preparazione, con una prima raccolta di fondi e la demolizione di alcune abitazioni al fine di ampliare l'area della fatiscente chiesa precedente, la posa della prima pietra data al 28 aprile 1782; degno di nota è il coinvolgimento sin dalle prime fasi, oltre a quello scontato dell'arciprete e dei canonici, anche del Comune, con la concessione di speciali esenzioni fiscali, a riprova del carattere 'collettivo' attribuito all'impresa. Nonostante il generoso contributo in risorse, materiali o mano d'opera di una parte della cittadinanza, l'ambizione progettuale rappresenta un ostacolo alla rapida conclusione dei lavori che si trascineranno, tra interruzioni e riprese, per venticinque anni, per ciò che concerne la struttura muraria.

La pianta si sostanzia in una croce greca allungata – in cui cioè il braccio longitudinale che va dall'ingresso principale all'altare maggiore è sensibilmente più lungo di quello trasversale – con quattro cappelle rettangolari ad angoli smussati in corrispondenza degli angoli, quasi a suggerire un impianto a *quincunx*. Autentica firma dell'architetto, le colonne libere trabeate mediano i varchi maggiori verso le cappelle, il passaggio tra il vestibolo d'entrata e la navata ed il collegamento tra l'area presbiteriale e l'abside: scelta felicissima, in grado di superare la potenziale rigidità dell'impianto configurando aperture spaziali e chiaroscurali. Il tutto doveva essere uniformato dal candore cromatico, purtroppo alterato dalla discutibile restauro che ha indorato capitelli e modiglioni della cornice.

Negli stessi anni Ottanta che lo vedono impegnato nei cantieri treiesi, Vici è presente anche nella vicina Loreto, forse anche grazie all'interessamento di quel Filippo Polidori, parente stretto di Giuseppe, a sua volta cognato dell'architetto: la nomina ad "Architetto di tutte le Fabbriche, edifici e fortificazioni della S. Casa di Loreto" (1781) a cui seguirà sette anni dopo la responsabilità anche delle proprietà laureata-

ne a Roma costituisce un indubbio traguardo professionale, al di là delle effettive occasioni operative offerte<sup>30</sup>. Oltre a completare alcuni lavori vanvitelliani, infatti, il Vico avrà scarse possibilità di portare a termine interventi significativi, con l'eccezione dei nuovi altari su cui più avanti torneremo.

Documento emblematico dell'*animus* barocco di Andrea, S. Chiara a Montelupone (borgo non lontano da Treia e da Loreto) si colloca tra i capolavori della tarda fase della sua attività<sup>31</sup>. Responsabile del nuovo coro della chiesa, come confermato da un disegno autografo, il Vico è con ogni evidenza autore anche del rifacimento della chiesa, iniziato nel 1789 e completato diversi anni dopo, ma sicuramente prima della solenne consacrazione dell'edificio (18 giugno 1801). A scala diversa, sia il coro che lo stesso organismo chiesastico sviluppano infatti un tema compositivo tipico dell'architetto, cioè l'aula rettangolare introdotta e conclusa da due vani curvi: come già, ad esempio, nel primo progetto per la libreria Marefoschi a Macerata, nel *coffeehouse* della villa di Montegallo ad Osimo, etc.

Nella chiesa delle Clarisse, Andrea articola con maestria la partizione delle pareti rette dove, come di consueto, le strutture trabeate sono preferite a quelle arcuate. Tornano alcuni stilemi vanvitelliani, come i lacunari nel catino concavo dell'abside e l'inserimento delle membrature dell'altare maggiore nella partizione dell'ordine architettonico della chiesa. Vici non rinuncia ad eleganti aggettivazioni ornamentali, come i ricchi festoni che collegano i capitelli corinzi o gli angeli disposti sul frontone con pose aggraziate e naturali insieme a teste di cherubino.

Il 20 febbraio 1791 Andrea Vici annota nel suo diario il pagamento di trenta scudi per i suoi disegni relativi ai dieci nuovi altari della Basilica di Loreto<sup>32</sup>. Sebbene questi ultimi ripropongano il tradizionale modello compositivo ad edicola – due colonne su piedistalli coronate da un frontone ed inquadranti la pala d'altare e la mensa aggettante – Andrea dilata seppure lievemente i prospetti, alternando concavità e convessità. In altri termini, uno schema 'classico' ripreso infinite volte – che affonda le proprie radici negli altari del Pantheon – viene declinato in termini cautamente barocchi: è forse in quest'opera apparentemente 'minore' del Vico che può essere rintracciato il senso della sua opera, sintesi tra la cultura barocca romana e l'esigenza, sulla scorta della lezione del maestro Vanvitelli, di introdurre rigore e misura nelle diverse componenti.

## NOTE

- <sup>1</sup> Manca un contributo organico su Francesco Maria Ciaraffoni. Vedi comunque la dettagliata scheda nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (T. SCALESE 1981), le brevi note del Battistelli (F. BATTISTELLI, *Architettura e urbanistica...* 1985, pp. 437-438) ed il contributo del Pirani (V. PIRANI 1975).
- <sup>2</sup> V. PIRANI 1975.
- <sup>3</sup> Sulla chiesa ed il convento vedi la scheda di Tiziana Mariozzi, in *Gli Agostiniani...* 2004, pp., 164-165.
- <sup>4</sup> Su Mattia Capponi, vedi: G. CIUCCI 1976, ma soprattutto l'ampio contributo dovuto a più autori pubblicato in occasione della mostra a lui dedicata: *Mattia Capponi...* 1988.
- <sup>5</sup> Vedi anche capitolo: *Architetture per il popolo. La stagione dei palazzi municipali, degli edifici assistenziali e dei teatri*. Per il riferimento al Vici: A. VICI. 2009, p. 164.
- <sup>6</sup> Sulla chiesa di S. Filippo a Treia: F. MARIANO 1996, pp. 193-195; scheda di Paolo Cruciani in F. MARIANO 2009, pp. 195-196. La storia dell'insediamento oratoriano di Treia e le articolate vicende progettuali e realizzative della chiesa sono accuratamente ricostruite, sulla base anche di inedite fonti archivistiche, in I. PALMUCCI 2010. Per la definizione della primitiva chiesa di S. Antonio: I. PALMUCCI 2010, pp. 454-455.
- <sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 465-466.
- <sup>8</sup> Vedi da ultimo: G. FITTIPALDI 2014, pp. 70-71.
- <sup>9</sup> Su S. Maria del Monte, vedi la scheda di Paolo Cruciani in F. MARIANO 2009, pp. 29-30 ed il più recente contributo del Marchegiani: C. MARCHEGIANI 2022, pp. 266-269. Su Caldarella – borgo legato alle fortune della famiglia Pallotta, che annovererà tra Cinquecento e Seicento, due influenti cardinali come Evangelista e Giovanni Battista, il primo responsabile di una sorta di *renovatio* urbana del paese natale – si possono consultare in particolare gli studi di Rosario Cicconi.
- <sup>10</sup> In attesa di un contributo critico specifico, sull'Augustoni vedi la sintetica ed ormai datata scheda del Fabiani: G. FABIANI 1962.
- <sup>11</sup> F. MARIANO 1996, p. 144.
- <sup>12</sup> Sulla chiesa vedi la scheda di P. Cruciani, in F. MARIANO 2009, pp. 95-96.
- <sup>13</sup> Sulla chiesa, vedi la scheda di Paolo Cruciani (*ibidem*, pp. 131-132).
- <sup>14</sup> L'attribuzione della chiesa all'Augustoni è ribadita in *Gli Agostiniani nelle Marche...* 2004, pp. 225-226.
- <sup>15</sup> Vedi AA. VV., *Le Clarisse...* 1993; ringrazio Roberto Domenichini per la cortese segnalazione.
- <sup>16</sup> Sull'Antinori: S. CARBONARA POMPEI 2006.
- <sup>17</sup> Sulla decorazione del piano nobile dell'edificio vedi il documentato studio della Mosconi: D. MOSCONI 2013.
- <sup>18</sup> *Ibidem*, pp. 478, 479.
- <sup>19</sup> *Ibidem*, p. 478.
- <sup>20</sup> F. MARIANO 1996, pp. 194-195.
- <sup>21</sup> L. MOZZONI 2009, p. 86.
- <sup>22</sup> Sulle vicende del monumento vedi la scheda di Angela Montironi, in *Andrea Vici...* 2009, pp. 180-181.
- <sup>23</sup> Così si esprime la coeva relazione (1778) *Dell'origine e stato presente dell'Orfanotrofio ossia Conservatorio detto comunemente delle Pupille*, riportato dalla Montironi: vedi scheda in *Andrea Vici...* 2009, pp.184-187.
- <sup>24</sup> Vedi capitolo: *Architetture per il popolo. La stagione dei palazzi municipali, degli edifici assistenziali e dei teatri*.
- <sup>25</sup> *La Santissima Annunziata...* 2014, pp. 41-43.
- <sup>26</sup> Sui primordi dell'Accademia Georgica: F. CANDALERESI 2000; A. MERIGGI 2000.
- <sup>27</sup> Vedi capitolo: *Architetture per il popolo. La stagione dei palazzi municipali, degli edifici assistenziali e dei teatri*.
- <sup>28</sup> Sulle vicende del monumento vedi la scheda di Angela Montironi, in *Andrea Vici...* 2009, pp. 208-211.
- <sup>29</sup> Sulla chiesa vedi la scheda di Loretta Mozzoni (*ibidem*, pp. 198-203) e, soprattutto, *La Santissima Annunziata...* 2014.
- <sup>30</sup> Sulla presenza del Vici a Loreto, vedi A. MONTIRONI 1978; *Andrea Vici...* 2009, pp. 226-235.
- <sup>31</sup> Sulla chiesa: schede di Angela Montironi (*ibidem*, pp. 242-245) e di Paolo Cruciani in F. MARIANO 2009, p. 119, ma soprattutto *Montelupone* 2018, pp. 105-110.
- <sup>32</sup> *A. Vici...* 2009, p. 229.



## ARCHITETTURE PER IL POPOLO. LA STAGIONE DEI PALAZZI MUNICIPALI, DEGLI EDIFICI ASSISTENZIALI E DEI TEATRI

Oltre a chiese ed a palazzi, il Barocco marchigiano ha prodotto un numero impressionante di architetture pubbliche ad uso civile, connesse a funzioni diverse: palazzi municipali, ospedali, orfanotrofi, case di correzione, teatri, etc. Al di là degli esiti qualitativi, non di rado interessanti, il fenomeno riveste interesse storico qualora proiettato in un mutato contesto sociale ed economico, in cui il parziale recepimento locale di istanze 'progressiste' diffuse nell'Europa del XVIII secolo testimonia l'inserimento della società marchigiana nelle conquiste civili e culturali europee. Forse più ancora che negli edifici ecclesiastici, è in questo ambito che si misura la crescita economica regionale settecentesca.

Sebbene ovviamente non possa considerarsi un fenomeno isolato a livello nazionale, l'edificazione dei palazzi comunali nel corso del Settecento appare comunque caratteristico del contesto marchigiano. Un primo elemento degno di nota è il suo sviluppo in settori regionali diversi, sia pure con una prevalenza nel maceratese e nell'anconetano; cronologicamente, invece, il fenomeno si colloca soprattutto nella seconda metà del secolo.

I palazzi comunali di Pergola, Corinaldo, Ostra, Morro d'Alba, Cupramontana, Fabriano, Poggio San Marcello, Appignano, Potenza Picena, San Severino Marche, Montecassiano, Pollenza, Morrovalle, Monte San Giusto, Monte Giberto, Penna San Giovan-

*Pergola (PU). Palazzo comunale.*



ni, Monte San Pietrangeli, Rapagnano, Loro Piceno, Montedinove, Force rappresentano altrettanti esempi di realizzazione di sedi comunali, quasi sempre edificate *ex-novo*. L'ampiezza del fenomeno induce ad interrogarsi sulle motivazioni, anche per la localizzazione talvolta in centri di proporzioni talvolta molto contenute. In secondo luogo, appare opportuno indagare l'eventuale presenza di elementi compositivi ricorrenti, in modo da isolare eventuali matrici progettuali comuni.

In merito al primo punto, è corretto puntualizzare come la stagione settecentesca dei palazzi comunali marchigiani sia un fenomeno ben distinto dalla fase tardo-ottocentesca che vedrà, come peraltro in alti contesti regionali italiani, la realizzazione (o la riqualificazione di strutture preesistenti) di sedi municipali. Fenomeno, quest'ultimo, inseribile nel particolare clima post-unitario improntato al rafforzamento dei valori civici nazionali del giovane Regno sabauda. In altri termini, la diffusione settecentesca presenta

caratteri che concettualmente ben poco hanno in comune con quello successiva, rispondendo ad un diverso tipo di sollecitazioni.

I palazzi comunali settecenteschi sono, infatti, innanzitutto il prodotto di un clima economico e sociale senz'altro evoluto rispetto al secolo precedente; di una rinnovata consapevolezza municipale da parte delle comunità urbane; infine, in alcuni casi, della prospettiva di concessione del titolo onorifico di *città* (o della sua avvenuta acquisizione o conferma). In quest'ultimo caso rientrano, ad esempio, Pergola (1752), Matelica (1761), Corinaldo (1786), Ostra, già Montalboddo (1790), Treia, già Montecchio (1790).

Passando invece ai caratteri architettonici, pur in assenza di un orientamento univoco, appare ricorrente l'inserimento nella facciata principale di un portico ad archi, a cui si sovrappongono uno o più piani scanditi da finestre in asse. La presenza del portico evidenzia un'apertura al contesto urbano che si traduce nella

*S. Severino Marche (MC). Palazzo comunale.*



*Corinaldo (AN). Palazzo comunale, portico.*



*Corinaldo (AN). Palazzo comunale, facciata.*





relazione diretta con la via, o più spesso la piazza antistante riflettendo simbolicamente, al di là dell'effettiva utilizzazione funzionale, l'aspirazione ad una forma d'interazione sociale. Solo in pochi casi, generalmente di scala minore, il portico risulta assente, talvolta anche come conseguenza dei condizionamenti imposti dall'area disponibile. Per quanto riguarda i materiali, predominante è l'utilizzo del mattone arrotato, mentre la pietra (di norma, quella bianca d'Istria) viene eventualmente riservata a mostre di finestre e porte, cornici e, quando presenti, a parti componenti dell'ordine architettonico. Anche i palazzi municipali rientrano dunque a buon diritto in quella *cultura del laterizio* peculiare, come si è visto, del Barocco marchigiano.

Sorprendentemente rara, almeno in facciata (a meno di tarde eccezioni considerate più avanti), è la torre campanaria, che invece per molto tempo aveva contraddistinto le sedi municipali regionali. È possibile che questa componente venisse avvertita appun-

to come un sostanziale retaggio del passato; è forse ipotizzabile anche che una presenza generalmente ingombrante come quella della torre civica fosse potenzialmente in grado di porre problemi compositivi nell'equilibrio complessivo dei prospetti o che comunque i tempi mutati ne rendessero meno vincolante l'uso pratico.

Passando invece agli architetti, è interessante registrare il coinvolgimento in diversi casi di professionisti di una certa fama, talvolta provenienti dall'ambiente romano. In altri termini, l'importanza attribuita a questo tipo di edifici deve aver orientato i reggenti cittadini a rivolgersi – perlomeno a livello di consulenza – a figure affermate, oltre che affidabili: anche talvolta nei casi di strutture oggettivamente modeste dal punto di vista dimensionale e formale. Si può dunque affermare come il palazzo municipale venga inteso, in questo scorcio di secolo, come riferimento ed al tempo stesso vetrina della comunità.

*Ostra (AN). Palazzo comunale.*



*Monte Giberto (FM). Palazzo comunale.*



*Cupramontana (AN). Palazzo comunale.*



*Force (AP). Palazzo comunale.*



Il palazzo comunale di San Severino Marche (1764) è opera di Clemente Orlandi (1694-1775)<sup>1</sup>, architetto romano di un certo rilievo che, pochi anni dopo (1768) avrebbe disegnato il progetto per un altro palazzo comunale, quello dell'umbra Gualdo Tadino.

Il gigantismo del palazzo comunale di Ostra (Montalboddo fino al 1881), realizzato in poco meno di quattro decenni da 1749 al 1787, appare comprensibile solo in considerazione del notevole sviluppo sociale ed economico del borgo nel corso della seconda metà del Settecento, che culminerà con la concessione del titolo di città ad opera di Pio VI (1790). L'ambiziosa soluzione compositiva ideata da Giuseppe Carbonari, architetto originario della vicina Corinaldo, affianca al monumentale corpo centrale porticato due ali ortogonali più basse; una disposizione inconsueta per ciò che concerne le sedi municipali del periodo, tale da rendere l'edificio quasi un *unicum* in terra marchigiana (in termini ancora più monumentali, una disposizione simile sarà adottata per il nuovo Municipio di Recanati, realizzato tuttavia verso la fine dell'Ottocento in un contesto storico decisamente diverso di esal-

tazione celebrativa post-risorgimentale del borgo nativo di Giacomo Leopardi). È evidente il proposito di dialogare con l'ampio spazio antistante; al tempo stesso, l'accuratezza formale di alcuni dettagli – le raffinate riquadrature degli archi del portico e delle finestre del piano nobile, l'elegante inserimento dei finestrini del mezzanino in una fascia che evoca il fregio dorico, etc. – unita alla monumentale scalinata di accesso testimoniano le ambizioni rappresentative dell'edificio.

Non meno interessante, sia pure per aspetti diversi, è il palazzo comunale di Corinaldo (1784-1791), realizzato su progetto di Francesco Maria Ciaraffoni. Edificato significativamente al posto di un precedente edificio municipale, evidentemente considerato non più adeguato in vista dell'ottenimento dell'agognato titolo di città (1786), il palazzo testimonia la ricca stagione edilizia settecentesca del borgo, che vedrà anche la fondazione di diverse chiese e complessi conventuali. In questo caso, l'architetto sceglie di scandire il consueto porticato inferiore attraverso un sistema di paraste giganti sintetiche che unificano i due livelli principali dei prospetti. Tipicamente marchigiana è la combinazione del laterizio con le parti in pietra bianca, la cui accurata selezione (imposte degli archi, cornice marcapiano, finestre) contribuisce all'eleganza dell'architettura.

Tra i pochi palazzi comunali del tempo privi di portico, uno dei più notevoli è quello di Monte Giberto, per la serrata scansione delle aperture, ma soprattutto per l'eleganza delle mostre delle finestre del piano nobile e, in particolare, dei due portali con frontone borrominiano 'a pagoda'. Da qui il tono monumentale sviluppato dall'edificio, nonostante le ridotte dimensioni; ma soprattutto la conferma della capacità, diffusa nel contesto regionale, di pervenire ad una qualità espressiva anche nelle occasioni architettoniche apparentemente meno ambiziose. Privo di portico è anche il palazzo comunale di Penna San Giovanni, realizzato verso la fine del secolo da Pietro Maggi (sul quale si tornerà più avanti), tra i pochi a presentare un'alta torre civica, disposta in corrispondenza dell'asse centrale ed emergente dalla copertura dell'edificio. Stesso discorso per il palazzo di Rapagnano, anch'esso di tarda datazione, in cui Virginio Bracci inserisce centralmente una torretta campanaria. Queste ultime due sedi municipali sembrano proporre un modello alternativo: un massiccio blocco fondamentalmente chiuso, ritmato da finestre disposte su cornici marcadavanzale, pensato all'insegna di un sostanziale razionalismo compo-

*Penna S. Giovanni (MC). Palazzo comunale.*





Jesi (AN). Conservatorio delle Fanciulle Povere della Divina Provvidenza, facciata.



Jesi (AN). Ospedale, portale laterale.

sitivo che contempla tuttavia l'eleganza delle mostre delle aperture e, come a Rapagnano, una risentita definizione del portale principale d'ingresso.

Eretto tra il 1777 ed il 1785 su progetto dell'architetto locale Mattia Capponi, il palazzo di Cupramontana si discosta dai modelli precedenti, proponendo un particolare impianto a ventaglio, parzialmente asimmetrico, anche per la necessità di inserire nell'estrema campata destra l'arcone d'accesso al borgo. Nel palazzo di Force un'alta torre centrale prolunga superiormente l'elegante prospetto porticato. Caso particolare è quello di Fabriano. La contemporanea elevazione a città e sede vescovile (1728) non determina significative iniziative architettoniche in relazione alla sede municipale, ospitata nel palazzo già della nobile famiglia dei Chiavelli, acquisito dalla comunità fabrianese nel Cinquecento. Nella piazza principale prospetterà invece il nuovo palazzo vescovile che tuttavia, elemento interessante, presenta caratteristiche compositive analoghe proprio a quelle degli edifici comunali, anche per la contiguità con la Torre civica. Può essere interessante notare, infine, come alcuni elementi compositivi dei palazzi municipali settecenteschi saranno ripresi anche nel secolo successivo: come provato, ad esempio, dal bel municipio di Monteprandone (1877-1882), che presenta un ampio portico ad archi al piano terreno ed una regolare scansione di finestre ai livelli superiori.

Ancora di più delle pur forti presenze dei palazzi comunali e delle stesse strutture teatrali, il dato saliente del Settecento marchigiano è quel "civilissimo assetto cittadino" che caratterizza molti centri urbani della Regione e che, come giustamente notato dalla Matteucci, contribuisce in maniera determinante allo specifico carattere urbano<sup>2</sup>. Elemento centrale di questo assetto sono i tanti edifici civili, in particolare residenziali (palazzi gentilizi, ma ancor più palazzetti e semplici residenze borghesi o persino popolari), realizzati o, più spesso, riqualificati lungo l'arco del secolo. Un notevole sviluppo economico, accompagnato in diversi casi da provvedimenti mirati finalizzati alla manutenzione del patrimonio abitativo determinano infatti nell'arco di pochi decenni il rinnovo di moltissimi edifici, tale da definire in molti borghi centri della Regione quella *facies* urbana visibile ancora oggi<sup>3</sup>. Si tratta spesso di edifici compositivamente semplici, ma non privi talvolta di ambizioni rappresentative, che si concretizzano generalmente nella regolare disposizione e nell'accurato disegno di elementi sintattici come portali, finestre, cornicione, etc. Il materiale generalmente adottato è il laterizio, con scarsi inserti in pietra: l'argilla viene abilmente piegata a definire cornici, angoli, sporti, archivolti, etc. L'elemento interessante è l'inesauribile repertorio di soluzioni formali e sintattiche, talvolta improntate ad una spiccata fantasia combinatoria, più di frequente orientato ad una 'ra-

zionale' disposizione di motivi ed inserti. In particolare, portali e finestre appaiono i nodi formali in cui si concentra il maggior sforzo compositivo

Nell'ambito dell'architettura civile, sia pure talvolta con evidenti agganci all'ambito religioso, un ruolo importante va riconosciuto anche alle infrastrutture assistenziali, realizzate (o riqualificate) per la maggior parte a partire dalla metà del Settecento. A Jesi, ad esempio, si realizza a partire dall'aprile del 1743 il nuovo Ospedale, il cui progetto è da ricondurre, alla luce delle ultime ricerche archivistiche, ad Arcangelo Vici<sup>4</sup>. In questo caso, il ruolo trainante è svolto da Antonio Fonseca, vescovo della città per quasi quarant'anni (1724-1763), a cui si deve la decisione di alienare l'ormai insufficiente ospedale di S. Lucia, localizzato di fronte alla cattedrale, per erigere un nuovo complesso dalla parte opposta della città, nei pressi dell'arco Clementino, a sua volta eretto pochi anni prima (1734) in segno di gratitudine verso il Papa Clemente XII (1730-1740).

Jesi (AN). Ospedale. Chiesa di S. Lucia, altare.



Appare evidente come la decisione si inquadri nell'accresciuto ruolo riconosciuto all'addizione urbana imperniata sull'attuale corso Matteotti. Il blocco principale dell'edificio si dispone parallelamente all'arteria, con i portali principali che corrispondono ai corpi edilizi ortogonali disposti a pettine, corrispondenti al centro alla chiesa ed ai lati alle corsie di degenza riservate agli uomini ed alle donne, prospettanti su due chiostri interni. Sebbene il settore centrale corrispondente alla chiesa sia rimasto incompiuto, le lunghe ali laterali sono risolte con cura architettonica, sia per la tripartizione tramite lievi specchiature arrotondate che, soprattutto, all'inserimento dei quattro portali in pietra. Autentico *a solo* architettonico, i portali esibiscono elementi tratti dal repertorio borrominiano (gli 'orecchioni' laterali, i frontoni 'a pagoda', questi ultimi usati dal Vici anche per alcune delle finestre del palazzo Ripanti Vecchio sempre a Jesi), riproposti tuttavia in termini volutamente esasperati. Appare evidente la volontà del Vici di vitalizzare l'inerte e piatta facciata 'funzionale' con inserti in grado di focalizzare lo sguardo sugli ingressi della grande struttura.

Sempre a Jesi, ad opera questa volta del vescovo Ubaldo Baldassini (1700-1786), succeduto nel 1764 al Fonseca, si edifica dal 1771 al 1775 il Conservatorio delle Fanciulle Povere della Divina Provvidenza, quasi di fronte al nuovo Ospedale<sup>5</sup>. Finalizzato, come recita la scritta incisa nel portale laterale, a "puellarum pauperum subsidio et incolumitati", cioè all'assistenza ed alla protezione delle fanciulle indigenti, l'edificio si presenta come un blocco ad U, con due corpi di fabbrica laterali saldati al corpo principale prospettante sul Corso. L'inserimento baricentrico della chiesa enfatizza la committenza ecclesiastica dell'intervento ed il ruolo vincolante attribuito, in linea con i caratteri della committenza, alla formazione religiosa nell'educazione delle fanciulle ospitate. La tradizionale attribuzione dell'edificio a Mattia Capponi è stata accantonata a favore dell'architetto e scultore romano Virginio Bracci (1737-1815), la cui sigla compare anche nel disegno di progetto relativo alla facciata. Come si è visto attivo negli stessi anni nella grande impresa della fondazione della *città nuova* di Servigliano<sup>6</sup>, il Bracci propone un linguaggio architettonico essenziale, ma elegante, che riflette l'evoluzione del gusto nella specifica fase storica. Il confronto con il vicinissimo Ospedale evidenzia il mutamento dell'orientamento stilistico – o se si preferisce, la distanza espressiva tra il Bracci ed Arcangelo Vici – intercorso nel giro dei non

molti anni che separano i due edifici. Il rigore linguistico e la stessa eleganza formale dell'Orfanotrofio si sviluppano infatti in senso essenzialmente bidimensionale; soprattutto l'architetto romano sembra rifiutare sostanzialmente la forte aggettivazione plastica ricercata dal Vici. In questo senso, l'edificio appare meno vicino dell'Ospedale *genius loci*, riflettendo echi di un dibattito architettonico che si andava sviluppando in quegli anni soprattutto a Roma, più che nel contesto regionale marchigiano.

Ancora per iniziativa di un vescovo, Guido Calcinini, verrà realizzato ad Osimo il Conservatorio delle Pupille (1777-1788), ovvero l'orfanotrofio per fanciulle indigenti, già considerato a proposito del Vici.

A Pergola, su iniziativa del cardinale Nicolò Maria Antonelli (1698-1767) originario della città, si realizza l'Ospedale, completato nel 1766, come ricorda nell'epigrafe dedicatoria murata al centro della facciata principale<sup>7</sup>. L'Antonelli è una figura di rilievo;

giunto a Roma in giovane età, aveva raggiunto posizioni di spicco già nel corso del pontificato di Clemente XII Corsini (1730-1740). Uomo di vasta erudizione, raccoglie una ricca biblioteca, membro di diverse congregazioni, l'Antonelli coronerà il proprio *cursus honorum* con la porpora cardinalizia, ricevuta nel 1759 da papa Clemente XIII Rezzonico.

L'intervento pergolese si configura in realtà come l'ambizioso ampliamento di una ben più modesta struttura precedente. I lavori interessarono in particolare il corpo anteriore con il nuovo prospetto principale, che fronteggia l'attuale piazza Quattro Novembre. La semplice finitura in laterizio della facciata 'funzionale' scandita dalle essenziali cornici delle finestre viene ravvivata dal portale centrale con la targa dedicatoria posizionata più in alto. Il riferimento ad Arcangelo Vici sembra essere avvalorato proprio dall'esuberante disegno del portale; l'archivolto poggiato su due dadi retti da paraste appare simile ai portali dell'Ospedale

Rapagnano (FM). Palazzo comunale, facciata.



Potenza Picena (MC). Palazzo comunale.



Morrovale (MC). Palazzo comunale.



Mogliano (MC). Ospedale di S. Michele, facciata.



di Jesi. Tuttavia, è da considerare che il Vici muore nel 1762, anche se non sappiamo con esattezza quando i lavori dell'ospedale pergolese siano stati iniziati.

Nel corso dei due decenni conclusivi del secolo, si realizza la ristrutturazione e l'ampliamento del trecentesco ospedale di S. Sollecito a Matelica, con l'intervento di Giacomo Cantoni e Pietro Augustoni, successivamente sostituiti da Clemente Moghini (oggi sede universitaria), localizzato poco fuori il centro. Sebbene le esatte fasi costruttive non siano del tutto chiare, l'esito finale è un blocco edilizio rettangolare in cui le facciate presentano portali e finestre di semplice, ma aggraziato disegno tardo-barocco.

Percorso analogo è quello dell'ospedale di S. Michele a Mogliano. Anche in questo caso, infatti, il nuovo edificio sostituisce l'originaria struttura medievale. Intrapresi nel 1776 i lavori si concludono circa dieci anni dopo, su progetto tradizionalmente riferito a Luigi Giannetti. Piuttosto ambizioso, pur nelle modeste dimensioni, il prospetto principale, scandito da un ordine gigante di paraste e coronato nella parte centrale da un attico con frontone curvilineo.

Anche il piccolo borgo di Offagna si dota di una struttura ospedaliera, per iniziativa del pievano Gerolamo Vici e su progetto dal fratello Andrea (1780)<sup>8</sup>. Di ambizioni ovviamente minori rispetto ai precedenti, dotato di una semplice ma equilibrata impostazione compositiva purtroppo modificata da un recente restauro che ha quasi completamente coperto il prospetto principale in laterizio con uno spesso strato d'intonaco, l'edificio si apre con un doppio ingresso binato centinato, a cui corrispondono lineari aperture superiori. Pur in assenza di inserti formali di rilievo, l'opera rappresenta comunque una testimonianza storica della vitalità dei centri 'minori' marchigiani nel Settecento.

Nell'ambito assistenziale del secondo settecento marchigiano, spicca il caso di Treia, sia per il rilievo dell'architetto coinvolto (Andrea Vici) che per il carattere organico, al di là dell'effettivo esito finale, delle iniziative intraprese<sup>9</sup>. Il punto di partenza è la proposta del Benigni, influente membro della locale Accademia Georgica fondata appena tre anni prima, di istituire un istituto di correzione in cui riunire vagabondi e piccoli criminali applicandoli al lavoro manifatturiero, in particolare alla tessitura. Come evidenziato dalla Mozzoni, nelle intenzioni l'iniziativa avrebbe dovuto realizzare diversi risultati: dal razionale sfruttamento della produzione di cotone e lino delle campagne treiesi allo sviluppo imprenditoriale derivante dalla vendita dei pro-



Macerata. Teatro Lauro Rossi.

dotti lavorati, assicurando al tempo stesso il controllo sociale e la rieducazione dei soggetti deviati.

L'autorizzazione ottenuta nel settembre dello stesso anno attraverso un Breve di Pio VI determina l'avvio dell'impresa che ha come necessaria premessa la realizzazione degli edifici atti ad ospitare la residenza coatta e l'attività lavorativa dei futuri ospiti: ovvero, la casa di Correzione e quella del Lavoro. Prevedibilmente in considerazione dell'impegno economico richiesto e delle scarse risorse locali, la fase realizzativa si prolunga nel tempo. Prima ad essere conclusa (1787), la casa di Correzione – demolita nel 1943 in seguito ad un parziale cedimento – si presentava come un blocco regolare con il settore centrale aggettante. La lineare partizione del prospetto principale, con il portale bugnato ed il piano nobile scandito da fasce verticali, appena vivacizzata dal sopralzo con l'orologio e le campane, denunciava il carattere utilitaristico dell'edificio. Ancora più essenziale la casa di Lavoro, conclusa negli anni Novanta, ma fortunatamente pervenuta quasi integralmente: un blocco articolato con due ali scarsamente aggettanti ritmato da una serie regolare di aperture incorniciate da semplici risalti in laterizio. I due edifici di Treia rappresentano forse i punti di maggior contatto dell'architettura del Vici con le istanze razionaliste elaborate in quei decenni in particolare in Francia: l'essenzialità del disegno, la regolare scansione spinta quasi alla monotonia, la virtuale assenza di ogni aggettivazione ornamentale, lo stesso trattamento puramente calligrafico del bugnato suggeriscono un'adesione a modi apparentemente lontani dalla sensibilità barocca che pure lo stesso Vici aveva manifestato negli stessi anni. Ai fini di un'equilibrata valutazione è opportuno tuttavia porre l'accento sul carattere accentuatamente funzionale e, soprattutto, 'severo' della specifica tipologia; come confer-

mato dal confronto, ad esempio, con le Carceri nuove a Roma, realizzate in piena fase barocca (1655) da Antonio Del Grande. In altri termini, è evidente come al Vici venisse richiesta un'immagine architettonica di forte austerità tanto per le pressanti esigenze di contenimento della spesa, quanto per esplicitare ai futuri residenti caratteri e finalità dell'opera.

Il riferimento all'edificazione settecentesca dei teatri al termine della parte relativa agli edifici pubblici non vuole essere segno di sottovalutazione: al contrario, la proliferazione delle realizzazioni, la diffusa qualità architettonica e, naturalmente, le implicazioni socio-economiche alla base del fenomeno presupporrebbero uno spazio di gran lunga superiore a quel-

lo disponibile. Basti qui dire che non esiste quasi borgo marchigiano che non annoveri una struttura teatrale, talvolta di proporzioni così ridotte da aver evocato quasi *naturaliter* termini come scrigno, bomboniera, etc. Altre volte, e si pensi, tra i tanti casi, a Fermo, Macerata, etc. in grado di rivaleggiare per ampiezza ed eleganza decorativa con le maggiori sale teatrali nazionali<sup>10</sup>. Appare quindi opportuno rimandare ai vari testi che, in epoca relativamente recente, hanno illustrato i teatri marchigiani; ma soprattutto si impone l'invito a visitare i teatri stessi: senz'altro il modo migliore per entrare in empatia con architetture che, più di altre, nascondono la loro sfolgorante *facies* dietro prospetti spesso trascurabili od addirittura anonimi.

## NOTE

<sup>1</sup> G. FABIANI 2009, p. 127.

<sup>2</sup> A. M. MATTEUCCI 1992, p. 61.

<sup>3</sup> Si veda, tra i tanti, il caso di Treia: *La Santissima Annunziata...* 2004, p. 43.

<sup>4</sup> Si veda: F. MARIANO 1993, pp. 142-143; L. MOZZONI, G. PAOLETTI 1994, pp. 75-76.

<sup>5</sup> Sull'edificio: F. MARIANO 1993, pp. 141-142, L. MOZZONI, G. PAOLETTI 1994, p. 77, ma soprattutto E. SILVESTRI 2011-2012.

<sup>6</sup> Vedi capitolo: *Un Barocco regionale. Diffusione e consumo di un lin-*

*guaggio (1750-1800)*, in particolare il paragrafo: *Una "ampli-*

*zione", una fondazione.*

<sup>7</sup> Sull'edificio: *Un restauro...* 2006.

<sup>8</sup> Vedi scheda di Angela Montironi, in *Andrea Vici...* 2009, pp. 192-193.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 204-207.

<sup>10</sup> Sui teatri marchigiani si segnalano almeno: *I Teatri Storici nelle Marche...* 1996; *Il Teatro nelle Marche. Architettura...* 1997.





EPILOGO. COSIMO MORELLI NELLE MARCHE.  
UN PROTAGONISTA DEL TRAMONTO DEL BAROCCO: PIETRO MAGGI.  
TEORIA E PRASSI IN GIOVANNI ANDREA LAZZARINI

Se circoscrivere l'intervallo cronologico di una fase storica od artistica risulta spesso difficile od arbitrario, individuare in Pietro Maggi, Cosimo Morelli e Giovanni Andrea Lazzarini tre figure emblematiche del tramonto dell'architettura barocca nelle Marche appare motivato, per i primi due, dall'includere le tre linee formative che costituiscono le componenti fondamentali per lo sviluppo del Barocco marchigiano, ovvero l'apporto della cultura architettonica romana, l'influsso dell'area emiliano-romagnola, il radicamento locale degli artefici 'lombardi'. Il programmatico superamento dell'eredità barocca fa invece del Lazzarini una personalità rappresentativa della conclusione, anche sul versante teorico, di una civiltà artistica. Pur con le inevitabili distinzioni – e ricordando che alcune di queste caratteristiche potrebbero essere richiamate anche per architetti contemporanei già considerati, come Andrea Vici, Giovanni Antinori e Pietro Augustoni – quanto detto può contribuire a giustificare l'accostamento di figure oggettivamente diverse per formazione, percorso professionale e linguaggio.

Pochi architetti, come Cosimo Morelli (1732-1812), sono stati accompagnati già in vita da una fama altrettanto controversa: diverse fonti del tempo lo descrivono infatti come una sorta di intrigante arrivista, avido di prebende ed incarichi, ottenuti in modo non sempre trasparente<sup>1</sup>. È possibile tuttavia che tale avversione sia almeno parzialmente una conseguenza del singolare favore che ne accompagna la carriera professionale sotto i pontificati di Clemente XIV Ganganelli (1769-1774) e, soprattutto, di Pio VI (Giovanni Angelo Braschi, 1775-1799) che il Morelli aveva avuto la fortuna di conoscere quando quest'ultimo era ancora un semplice prelato e con il quale aveva instaurato un rapporto di fiducia rafforzato, come già per il predecessore, dalla comune origine romagnola (imolese il Morelli, cesenate il Papa). Se si aggiunge che il papato Braschi, durato oltre ventiquattro anni (15 febbraio 1775-29 agosto 1799), sarebbe stato il più lungo della storia fino a quel momento – garantendo dunque al Morelli il tempo necessario per porta-

re a compimento un numero impressionante di opere distribuite nello Stato Ecclesiastico – nasce il sospetto che almeno una parte delle critiche sia derivata dalla rilevante ed impreveduta fortuna che avrebbe accompagnato a lungo il percorso dell'architetto.

Sebbene dunque alcune riserve abbiano talvolta influenzato il giudizio storico sul Morelli – tanto più che a lui si deve anche un progetto per la distruzione della cosiddetta Spina di Borgo a Roma per la creazione di un asse di collegamento diretto tra l'area del Tevere e piazza S. Pietro (una sorta di anticipazione della futura via della Conciliazione), oggetto di anacronistiche puntualizzazioni successive – è giusto riconoscere invece alle sue opere una non trascurabile caratura espressiva che, come vedremo, è possibile estendere anche all'operatività nelle Marche.

La parabola morelliana – che conoscerà comunque una drammatica eclissi dopo l'arresto di Pio VI ad opera dei francesi (1798), la morte in esilio del Pontefice ed i tormentati sviluppi storici successivi – include infatti un'attività marchigiana rilevante sia per il numero che per la qualità degli edifici. Al Morelli arricherà infatti la non comune sorte di edificare nella Regione, oltre a diverse altre opere soprattutto civili, ben tre cattedrali: Macerata (1771-1790), Fossombrone (1776-1784) e Fermo (1781-1789); realizzazioni che, nel complesso, hanno ricevuto un'attenzione critica non sempre commisurata all'effettiva qualità architettonica. Pur non essendo marchigiano di origine o di adozione – a differenza di suoi contemporanei come l'Antinori, il Vici o l'Augustoni – il Morelli può essere evocato a concludere idealmente un percorso che si era aperto, oltre un secolo prima, essenzialmente grazie ad apporti esterni al contesto regionale.

La meno significativa delle tre cattedrali morelliane è quella di Fossombrone: la lineare impostazione planimetrica – tre navate, assenza di transetto, ampia zona presbiteriale absidata – viene aggettivata dalle volte a vela delle navate laterali e dalla scelta, piuttosto inconsueta, di impostare gli archivolti della navata centrale, scandita da grandi paraste ribattute di ordine composito, non sui consueti piedritti ma su



*Fossombrone (PU). Cattedrale, facciata e interno.*

semicolonne tuscaniche complete di base e capitello. Emergono suggestioni romane ed emiliane, che si fondono in un'immagine mossa e chiaroscurale, lontana da aridità neoclassiche. Di maggiore rilievo appare il prospetto della chiesa: non tanto per intrinseche qualità architettoniche, quanto per la scelta di proporre in terra marchigiana il modello compositivo di facciata palladiana, ripresa pochi anni dopo da Camillo Morigia nel duomo di Urbino.

La posa della prima pietra della cattedrale di Macerata (primo novembre 1771) ad opera del vescovo Carlo Augusto Peruzzini conclude una fase caratterizzata da resistenze locali che avevano a lungo ritardato l'inizio dei lavori di ricostruzione del precedente edificio, in buona parte ormai fatiscente<sup>2</sup>. Inserita in questo contesto, la vicenda esecutiva appare decisamente travagliata, trascinandosi per quasi un ventennio attraverso sospensioni dei lavori e forzate rinunce dettate da motivi economici, in primo luogo per ciò

*Macerata. Cattedrale, interno*



che concerne l'ambiziosa facciata con due torri prevista dall'architetto e destinata a rimanere invece un'immagine irrealizzata.

Se il coinvolgimento del Morelli viene sostanzialmente imposto da Clemente XIV, il progetto elaborato non appare comunque privo di interessanti spunti. Morelli parte infatti da un consueto impianto longitudinale con transetto, aggettivato nella crociera da una cupola a scodella racchiusa in un tiburio (inserita al posto della più costosa cupola estradossata inizialmente prevista). L'articolazione in tre navate viene tuttavia risolta scenograficamente attraverso la scansione delle monumentali colonne binate con capitelli ionici 'michelangioleschi' (cioè con volute diagonali e festoni) e trabeazione contratta, su cui si impostano direttamente gli arconi delle tre campate. I possibili riferimenti si orientano verso ambiti culturali settentrionali, dove il motivo a serliana aveva trovato larga applicazione, in particolare a cavallo tra Cinque e Seicento, tanto nei cortili, quanto negli interni: basti citare, per i primi, il Collegio Borromeo a Pavia o il milanese palazzo di Brera (echeggiati a Roma nel palazzo Borghese non a caso opera di un architetto lombardo come Martino Longhi il Vecchio), per i secondi la chiesa teatina di S. Siro a Genova e, geograficamente più prossima, la grandiosa chiesa di Sant'Agostino a Piacenza. Non mancano peraltro possibili aperture lombarde, come la chiesa di S. Faustino a Brescia (dal 1621) d'incerta attribuzione o S. Martino ad Alzano (seconda metà del XVII secolo). Non a caso, la distintiva presenza delle colonne binate di sostegno agli arconi verrà notato dal patriarca della storiografia artistica marchigiana Amico Ricci, sia pure con toni decisamente critici<sup>3</sup>. Indispensabili per sostenere il peso

della cupola, i pilastri sono inseriti nella crociera, aggettivati da paraste corinzie di sostegno alla trabeazione su cui sono impostate le volte maggiori della chiesa (navata centrale, transetto, presbitero).

Capolavoro assoluto del Morelli in terra marchigiana, la nuova cattedrale di Fermo è fortemente voluta dal vescovo Andrea Antonio Silverio Minucci (1724-1803) meno di due anni dopo la sua designazione al vertice della diocesi, avvenuta il 20 settembre 1779. Morelli opera una scelta singolare, orientandosi verso lo schema compositivo a cupole in asse che aveva uno scarso radicamento in terra marchigiana, ricollegandosi invece ad esperienze soprattutto venete (S. Salvatore a Venezia, S. Giustina a Padova, etc.) a loro volta mutate sulla tradizione bizantina. Appare possibile che una certa suggestione sia stata esercitata anche dalla cattedrale di Ferrara e, in terra marchigiana, dalla già citata chiesa dei Ss. Biagio e Romualdo a Fabriano. A Fermo, peraltro, le cupole sono del tutto simulate, come è evidente dalla sezione dell'edificio.

In sede di commento conclusivo, appare degno di nota innanzitutto che il Morelli adottò modelli compositivi diversi, nonostante la sostanziale identità del

tema progettuale e l'arco temporale quasi coincidente. In altri termini, sembra quasi che l'architetto imolese concepisca i tre interventi chiesastici marchigiani come altrettante occasioni di diversificazione compositiva. In considerazione dei numerosi impegni di quegli anni, l'approccio morelliano non può che suscitare in questo senso apprezzamento, al di là degli stessi esiti conclusivi.

In secondo luogo, è opportuno puntualizzare come le tre cattedrali siano pienamente inseribili nella cultura barocca, nonostante qualche lettura critica finalizzata a metterle in relazione con la nuova sensibilità neoclassica. Da qui, un'ulteriore conferma della vitalità del linguaggio barocco in terra marchigiana, capace di esprimere, ancora in vista della conclusione del secolo, opere di rilievo.

Il confronto degli interventi morelliani con il rifacimento della cattedrale di Cagli, condotto dal camerte Giovanni Antinori (1734-1792) in seguito al sisma del 3 giugno 1781, evidenzia la qualità dell'opera dell'imolese; tanto più che l'Antinori, praticamente coetaneo del Morelli, era come si è visto una figura tutt'altro provinciale.

*Fermo. Cattedrale, interno.*



Pietro Maggi (1756-1817) è il più giovane di quella generazione di architetti, attiva nelle Marche a cavallo tra gli ultimi decenni del Settecento e l'inizio del secolo successivo, che porta idealmente a conclusione la parabola barocca marchigiana, volgendo infine nelle opere più tarde ad accenti neoclassici. Pietro giunge nella Regione dal natio Canton Ticino poco più che adolescente al seguito di Carlo, suo parente ed architetto, stabilendosi a Montedinove, centro dell'alto Piceno prossimo alla Valdaso<sup>4</sup>. La ricostruzione della genealogia familiare, condotta dal De Fabiis, permette di ipotizzare uno stretto grado di parentela con Gaetano Maggi, che abbiamo visto particolarmente attivo nel territorio intorno alla metà del Settecento; appare quindi probabile che Carlo si sia stabilito nelle Marche proprio su invito del fratello Gaetano. Il probabile soggiorno a Roma dal 1775 circa – come si è visto, l'anno in cui ascende al Soglio pontificio il cardinale Braschi, grande protettore del Morelli – rappresenta una tappa importante nella formazione del giovane Pietro che, al ritorno nelle Marche alcuni anni dopo, verrà presto coinvolto in vari incarichi.

*Ascoli Piceno. Chiesa dell'Immacolata Concezione, esterno*



Tra le prime opere condotte dal Maggi – l'inizio dei lavori è del 1782, la lapide dedicatoria sopra il portale centrale reca la data del 1783, anche se l'effettiva conclusione è probabilmente più tarda – la chiesa dell'Immacolata Concezione ad Ascoli Piceno è il frutto della committenza di Francesco Antonio Marucci (1717-1798), vescovo di Montalto e fondatore della congregazione delle Suore Pie Operaie dell'Immacolata. Priva di rilevanti aggetti, la facciata in pietra è scandita da sobrie paraste tuscaniche, mentre lo spazio interno si risolve in un'aula ottagonale cupolata con un tiburio. Nel complesso, un esordio decisamente cauto, che tuttavia deve essere valutato alla luce dei pesanti vincoli progettuali imposti dal Marucci, dilettante di architettura e desideroso di riproporre ad Ascoli il modello compositivo di chiese romane da lui ammirate, come la sangallescica S. Maria di Loreto e quella più tarda del Nome di Gesù. In altri termini, il ruolo di Pietro deve essere stato quello di un esecutore tecnico di un progetto sostanzialmente definito dal committente, almeno nelle sue linee essenziali. In ogni caso, la presenza del Maggi nel capoluogo piceno è attestata anche successivamente, con la stesura di perizie relative agli interventi di restauro alle Mura ed alla cattedrale (1795)<sup>5</sup>.

Se la chiesa ascolana risente dei condizionamenti imposti dalla committenza, il successivo affrancamento di Pietro porta all'ideazione di due opere di livello qualitativo tale da renderlo l'architetto più interessante del tramonto del Settecento. Con la chiesa di S. Lorenzo a Montedinove, ben documentata dai riferimenti archivistici, il Maggi ha l'occasione di intervenire direttamente nella patria d'elezione della famiglia. Grazie al libro dei conti della fabbrica, tuttora conservato presso la chiesa, sappiamo che la vicenda cronologica inizia il 17 settembre 1786; i lavori sono condotti con rapidità, come provato dalla data (1792) che compare nella targa commemorativa inserita nell'arcone che introduce al presbiterio, anche se il completamento, soprattutto per ciò che concerne la raffinata decorazione interna, si estende al novembre 1797<sup>6</sup>. Caso frequente nelle Marche, S. Lorenzo non è una realizzazione *ex-novo*, ma la ricostruzione di un precedente edificio, ritenuto non più adeguato. A parte le smussature diagonali laterali, ben poco può essere evidenziato della facciata, rimasta allo stato grezzo nonostante un progetto di completamento, anch'esso conservato nell'archivio della chiesa, redatto nel periodo post-unitario.



Montedinove (AP). Chiesa di S. Lorenzo



Petritoli (FM). Chiesa delle Clarisse.

Decisamente interessante invece l'interno, in cui la navata unica voltata a botte viene articolata lateralmente attraverso il modulo della travata ritmica trabeata, ritmata da eleganti semicolonne corinzie scanalate aggettanti tra le quali sono inseriti pulpito, confessionali e nicchie: un'articolazione che tornerà anche in altre chiese del Maggi, fino a costituire una costante nella sua opera. La scansione è tutta giocata sull'alternanza tra l'avanzamento delle campate minori e lo scavo di quelle maggiori, che esalta un ritmo che, di per sé, sarebbe tutt'altro che innovativo. In altri termini, nel Maggi più che il *cosa* appare importante il *come*. Il trattamento dell'ordine e delle pareti impressiona per una raffinatezza intrisa di motivi formali personali: il fregio si arricchisce di girali continui in tenue bassorilievo, un'autentica 'firma' dell'architetto, puntualmente replicata altrove. La volta è decorata uniformemente a lacunari, in prevalenza esagonali. Particolare il disegno degli altari laterali, che sembra quasi evocare piranesiane suggestioni. Più in generale, tutto l'interno è un inno alla eleganza formale (si vedano gli splendidi capitelli) ed all'originalità dei motivi morfologici, in cui non manca persino l'evocazione del timpano spezzato ed invertito di buontalentina memoria. Se è indubbio che il Maggi si renda interprete di un orientamento compositivo controllato, altrettanto indiscutibile è come, al di là di isolate soluzioni, sia del tutto fuorviante evocare adesioni neoclassiche, dal momento che il carattere scenografico della chiesa montedinovese, la *varietas* distributiva, il capriccioso e fastoso trattamento dei dettagli si collocano al di fuori della programmatica impostazione semplificatrice del Neoclassicismo.

Al di là degli scarsi riferimenti documentari disponibili, la chiesa di S. Chiara a Petritoli, a breve distanza della propria residenza montedinovese, rappresenta non solo una delle opere capitali del Maggi, ma anche uno degli esiti più singolari del tardo Settecento marchigiano. L'edificio si colloca nell'ambito del più generale intervento di riqualificazione del monastero delle Clarisse (attuale sede comunale), il cui prospet-

Petritoli (FM). Convento delle Clarisse.





Offida (AP). Collegiata, interni.



to in laterizio viene aggettivato da semplici, ma non banali portali. Il sobrio esterno non fa certo presagire l'accurato svolgimento compositivo e la ricchezza decorativa della piccola chiesa, peraltro generalmente chiusa. La navata unica viene articolata lungo le pareti attraverso un intervallo ritmico triplice, in cui la campata centrale maggiore, che contiene un altare incassato, è coronata da un risentito frontone triangolare, mentre quelle laterali ospitano in basso confessionali ed in alto coretti. Tornano ancora una volta il raffinato corinzio delle paraste scanalate e, soprattutto, il fregio a girali già presente a Montedinove; pure presente è l'originale concezione degli altari laterali, in bilico tra riprese michelangiottesche ed echi piranesiani. Qualsiasi descrizione scritta non può tuttavia rendere pienamente il senso di questo interno, in cui un *horror vacui* di matrice barocca appare perfettamente controllato dalla sapiente mano dell'architetto finalizzata ad un vero e proprio *Gesamtkunstwerk*.

Contemporanea alle precedenti, la collegiata di Offida (1785-1798), a breve distanza da Montedinove, è stata recentemente ricondotta al Maggi respingendo il tradizionale riferimento a Lazzaro Giosafatti, autore nel 1775 solo di un disegno per la "rinovazione" della chiesa non tradotto in opera<sup>7</sup>. Sorta sul luogo del medievale Oratorio della Trinità la chiesa, probabilmente anche per i condizionamenti delle preesistenze, sviluppa un impianto longitudinale a tre navate, con alta cupola racchiusa in un tiburio in corrispondenza della crociera. All'interno di uno schema planimetrico tradizionale, l'elegante decorazione in stucco, già ricordata a proposito degli artefici 'lombardi' attivi nella Regione, qualifica l'impianto; si noti in particolare l'inconsueto dettaglio dei ricchi festoni sospesi in corrispondenza degli archivolti della navata centrale, idealmente connessi con i festoncini dei capitelli ionici 'michelangiotteschi' dei pilastri. La discreta, ma chiara presenza degli smussi angolari concavi della navata centrale, l'abile combinazione dei sistemi voltati (a botte centralmente, a cupolette alternate nelle navate laterali) contribuiscono ad ancorare quest'opera, per alcuni versi già presaga della stagione neoclassica, al contesto barocco marchigiano.

A Monte Vidon Combatte, piccolo centro ancora nella Valdaso, la chiesa di S. Biagio ripropone, in versione decisamente semplificata riconducibile sia alle minori possibilità della committenza che alla datazione più tarda (a cavallo tra Sette ed Ottocento), due soluzioni compositive già sperimentate dal Maggi: la



Monte Vidon Combatte (FM). Chiesa di S. Biagio, facciata e interni.

scansione laterale a travata ritmica della navata unica con paraste ioniche e la scenografica introduzione all'area presbiteriale attraverso il filtro di due colonne libere laterali (una sorta di replica di quanto realizzato nel transetto della collegiata di Offida), coronate da un frontone curvo.

Di una sobrietà orientata ormai verso una rigidità compositiva è infine S. Cipriano a Colonnella, che esula tuttavia dai termini della presente trattazione, dal momento che il borgo è situato nel Teramano; anche se è da notare come l'impostazione planimetrica, una croce greca allungata, risenta di non poche realizzazioni simili del Sei-Settecento marchigiano.

Ancora più emblematica dell'ultima fase dell'operatività del Maggi è la chiesa di S. Nicolò a Monte-

prandone, completata dopo la morte dell'architetto. L'articolazione delle pareti della navata unica voltata a botte – alternanza di campate maggiori con altari e campate minori con ordine architettonico binato aggettante a contenere confessionali e pulpito – richiama da vicino le chiese di Montedinove e Monte Vidon Combatte: ma il tema viene declinato attraverso modi raggelati e piatti, in relazione ai quali il consueto fregio a girali sembra rappresentare solo un malinconico ricordo di ben altra espressività. Unico accento formale interessante è il motivo a treccia inserito nel fusto delle paraste. Discorso analogo potrebbe essere fatto per S. Caterina a Comunanza, ultimo progetto attribuito all'architetto, realizzato dopo la sua morte: in questo caso, la navata unica è scandita lateralmente da

Comunanza (AP). Chiesa di S. Caterina, interni.



colonne che reggono la trabeazione; tuttavia, la consueta scansione a travata ritmica risulta mortificata, dal momento che manca l'aggetto della trabeazione in corrispondenza dell'intervallo delle colonne. L'ordine dorico viene proposto inserendo, tra i piatti triglifi in asse con i capitelli, glim amati festoni. La consumata maestria nel disegno formale si esaurisce nella fredda composizione degli altari, ormai lontani dalla cultura barocca. Il confronto tra la chiesa di Montedinove e quella di Comunanza esplicita con chiarezza, all'interno di un modello compositivo comune, il percorso compiuto, anche se è da ribadire come nel secondo caso sia mancata la presenza del Maggi.

In apertura del nuovo secolo si colloca l'attività realizzativa del Maggi a Grottammare, con il teatro dell'Aranzio e, soprattutto, la chiesa di S. Giovanni Battista (in cui è riportata esternamente la data 1802). Di modeste dimensioni, quest'ultima propone una semplice navata unica voltata, che ripropone la scansione parietale della chiesa delle clarisse a Petritoli. Tuttavia, l'inserimento di un austero ordine dorico, la soppressione

dei frontoni triangolari delle campate centrali, il riduzionismo decorativo attestano l'inaridirsi dalla sensibilità barocca: un'eco della quale, tuttavia, torna con l'inserimento di colonne libere in corrispondenza dell'ingresso e dell'abside, tale da scongiurare un senso di indeterminatezza dell'aula ed assicurare all'ambiente una contenuta, ma esplicita valenza scenografica. Nella parrocchiale di S. Savino a Gualdo, infine, Maggi recupera lo schema a *quincunx*, declinato con notevole sobrietà linguistica, che si ritrova nell'essenziale facciata in laterizio, scandita da semplici fasce.

Un bilancio dell'opera di Pietro Maggi porta ad evidenziarne innanzitutto l'indubbio talento dell'architetto e l'originale apporto alla definizione formale delle componenti decorative. Il dramma di Pietro è quello di una generazione cresciuta in un'atmosfera ancora tardo-barocca costretta a confrontarsi con il tramonto di una cultura ereditata dalla famiglia ed in cui, come provato dai capolavori di Petritoli e Montedinove, sostanzialmente riconoscersi. Le ultime opere tentano di adeguare faticosamente i modi compositivi ormai col-

*Pesaro (PU). Palazzo Machirelli (Conservatorio Rossini).*





laudati al mutato clima, attraverso un'intonazione raggelata, orientata ad una decisa austerità formale, pur nella convinzione della loro validità di fondo.

La presa di distanza dalla cultura barocca è esplicita nel pesarese Giovanni Andrea Lazzarini (1710-1801), la cui lunga esistenza attraversa gran parte del Settecento, con un'operatività che copre tutta la seconda metà del secolo<sup>8</sup>. Poliedrica figura in grado di spaziare dalla pittura all'architettura, dalla poesia alla teologia, dotato di solide basi teoriche ed autore di diversi contributi scritti, il Lazzarini manifesta presto una decisa avversione verso gli esiti più eversivi della cultura barocca, tale da renderlo a livello regionale l'architetto più programmaticamente incline ad un consapevole 'ritorno all'ordine'. Grazia Calegari mette in collegamento l'orientamento culturale lazzariniano con i soggiorni a Roma e nel Veneto; in quest'ottica, si potrebbero individuare già nella svolta 'corsiniana' antiborrominiana degli anni Trenta e nel recupero palladiano della metà del secolo le aperture forse più pertinenti. Importanti sono anche le frequentazioni con figure del calibro di Anton Raphael Mengs e di Francesco Algarotti, quest'ultimo celebre divulgatore del funzionalismo lodoliano. Accanto ai decisivi contatti, si colloca ovviamente la formazione artistica che, come per altre figure rilevanti del Settecento marchigiano, si svolge nell'ambito pittorico, nel caso specifico nella bottega di quel Francesco Mancini non a caso vicino alla grande lezione dei classicisti emiliani del secolo precedente come Guido Reni e il Domenichino.

Istanze classiciste e razionaliste sembrano essere alla base anche della posizione teorica del Lazzarini, aspro censore della "corruttela del moderno gusto", come risulta dalla sua dissertazione sull'*Architettura*; ma ancor più stringente, come giustamente notato dalla Calegari, appare il recupero della tradizione cinquecentesca, in particolare nell'ambito privilegiato dell'architettura residenziale.

Già prima della metà del secolo (1747-1749), infatti, il Lazzarini progetta e realizza a Pesaro per il ricco Annibale Olivieri, mentore del suo lungo soggiorno-studio romano, il monumentale palazzo destinato ad ospitarne la ricca biblioteca e l'importante collezione d'arte. L'edificio, dal 1892 sede dell'Istituto Musicale Rossini (in seguito Conservatorio), appare programmaticamente volto ad un recupero di modi compositivi sangallesi, nello spirito di una sorta di precoce neo-cinquecentismo. Al di là delle

alterazioni dovute al cambio di destinazione d'uso – con l'ampliamento della facciata ed il raddoppio del portale, con conseguente alterazione delle proporzioni complessive – appare significativo come il modello di riferimento venga declinato in termini depurati: si veda, ad esempio, la sostituzione del forte bugnato d'angolo con più asettiche fasce o la stessa castigata definizione formale delle finestre. Il portale, che sorregge il balcone balaustrato superiore, scandito da due colonne su piedistalli con settori di trabeazione che inquadrano un'apertura rettangolare, deriva da una sorta di fusione compositiva tra i portali romani di palazzi Sciarra e Lancellotti, entrambi riferibili al tardo Cinquecento-inizio Seicento.

La posizione del Lazzarini è dunque apertamente polemica nei confronti della *vis* creativa dei prospetti dei molti palazzi e palazzetti barocchi regionali marchigiani, come si è visto, da estrose riprese morfologiche borrominiane o pozziane.

Il palazzo per Antonio Maria Mazzolari (1763-1768), peraltro oggetto di una lunga vertenza lega-

Pesaro (PU). Palazzo Mazzolari, facciata.



le con il committente per motivi economici, arricchisce l'ambito espressivo del Lazzarini di etimi veneti (probabile eredità del suo soggiorno settentrionale), in particolare nella soluzione del settore centrale della facciata, memore di ricerche palladiane e soprattutto scamozziane.

Ultimo in ordine cronologico degli edifici lazzariniani, il palazzo del Seminario (oggi sede della curia arcivescovile), posto di fronte alla cattedrale, porta fino all'estremo limite la ricerca linguistica dell'architetto. Probabilmente anche per la specifica destinazione dell'opera, in questo caso il neo-cinquecentismo di matrice romana assume infatti accenti quasi 'controriformistici'. La scansione ed il disegno delle aperture vengono risolti attraverso un raggelato purismo, mentre il portale, con targa centrale e mensole laterali, evoca addirittura modi tipici dell'edilizia religiosa di insediamenti ed istituti religiosi del tardo XVI secolo e del primo Seicento. Un'opera esemplare, dunque, dell'orientamento culturale dell'architetto, talvolta denominata con lo stesso nome del suo autore (palazzo Lazzarini), quasi a sottolinearne il carattere fortemente connotato, nonostante l'esecuzione generalmente riferita all'Antinori<sup>8</sup>.

Non è un caso che proprio nell'ultimo venticinquennio di attività la produzione teorica del Lazzarini raggiunga il suo apice, attraverso la pubblicazione di saggi e dissertazioni, finalizzati alla sistematizzazione della propria posizione critica. Occorre tuttavia notare come, in gran parte della Regione, il rigorismo lazzariniano troverà solo contenute riprese: se infatti è senz'altro registrabile una virata verso modi più ordinati e regolari, la componente barocca di base rimarrà comunque largamente predominante fino agli ultimi anni del secolo.

*Pesaro (PU). Palazzo del Seminario, facciata.*



*Pesaro (PU). Palazzo del Seminario, facciata (prima del restauro).*

Il 10 febbraio 1798 l'esercito francese al comando del generale Louis-Alexandre Berthier entra in Roma; meno di una settimana dopo, la proclamazione della Repubblica Romana sancisce ufficialmente la fine del millenario dominio papale. Tratto in arresto, Pio VI verrà trasferito prima in Toscana, poi direttamente in Francia, dove morirà senza più riacquistare la libertà il 29 agosto 1799.

Sconvolgimenti politici epocali investono dunque in chiusura di secolo lo Stato Ecclesiastico, coinvolgendo inevitabilmente le stesse Marche, dominio pontificio, peraltro già occupate in precedenza dai francesi in ottemperanza alle clausole del trattato di Tolentino (19 febbraio 1797) siglato a conclusione della vittoriosa campagna militare del giovane generale Napoleone Bonaparte. Sin dal 17 novembre 1797, infatti, era stata ufficialmente proclamata la *Repubblica Anconitana*; l'esempio del capoluogo era stato seguito a ruota da altri centri marchigiani. Pochi mesi dopo (7 marzo 1798), l'intera Regione entrerà a far parte della neonata Repubblica Romana, seguendone le altalenanti sorti.



Pesaro (PU). Palazzo Lazzarini (ex seminario vescovile), portale e scalone interno.

Al di là delle successive, contrastate vicende – la caduta del regime repubblicano con il ritorno in città del nuovo Papa Pio VII Chiaramonti (1800-1823), la nuova occupazione dei Francesi con l'arresto del Pontefice e la diretta annessione dello Stato della Chiesa all'Impero napoleonico (1809), infine la Restaurazione alla caduta del Bonaparte (1814) – la lun-

ga ed esaltante stagione barocca marchigiana potrà considerarsi sostanzialmente esaurita nel passaggio tra il Settecento ed il secolo seguente: lasciando un patrimonio architettonico che ha pochi uguali, per quantità e diffusione, nel contesto nazionale ed un contributo di qualità e bellezza che, ancora oggi, arricchisce l'intera Regione.

## NOTE

- <sup>1</sup> Su Cosimo Morelli: A. M. MATTEUCCI, D. LENZI 1977 (rist. an. 2012).
- <sup>2</sup> Sulla cattedrale di Macerata: *Le cattedrali...* 2010, pp. 28-83, in part. 41-54.
- <sup>3</sup> *Ibidem*, p. 53.
- <sup>4</sup> Sul Maggi vedi le sintetiche note relative all'attività ascolana in G. FABIANI 2009, p. 126, ma soprattutto la tesi di laurea di Osvaldo De Fabiis, che non è stato possibile consultare: ringrazio comunque l'autore per la cortesia dimostrata.

- <sup>5</sup> G. FABIANI 2009, pp. 126, 132.
- <sup>6</sup> Devo la segnalazione relativa al documento ad Eraldo Vagnetti, valente storico locale, che qui ringrazio.
- <sup>7</sup> C. MARCHEGIANI 2017, pp. 142-143.
- <sup>8</sup> Nell'ampia bibliografia lazzariniana, peraltro incentrata essenzialmente sulla sua attività pittorica, si segnalano: G. CALLEGARI 1986; V. VERNESI 2005.
- <sup>9</sup> A. BRANCATI 1992, p. 32.



## INDICE DEI NOMI E DEI LUOGHI

- Adami, Caterina, 28  
Agostiniani Scalzi, 15, 19  
Agugliano (AN), 80  
Algarotti, Francesco, 143  
Alzano (BG), 136  
Amandola (FM), 44, 80, 83  
Amantini, Tommaso, 11  
Amico, Giovanni Biagio, 82  
Ancona, 9, 12, 34, 43, 53, 54, 55, 59, 66, 68, 77, 93, 107, 108  
Angelelli, Saverio, 77, 101  
Antinori, Giovanni, 107, 111, 112, 116, 117, 123, 135, 137, 144  
Antonelli, Niccolò Maria,  
Appignano (MC), 77, 91, 101, 125  
Arcevia (AN), 66, 70, 95, 98  
Archetti, Giovanni Andrea, 101  
Arcucci, Camillo, 10  
Ariccia (RM), 79  
Armezzani, Giovanna,  
Armezzani, Grisante,  
Asclepio, Giuseppe, 102  
Ascoli Piceno, 12, 13, 15, 19, 20, 22, 43, 61, 62, 64, 94, 103, 138  
Augustoni, Pietro, 95, 105, 107, 111, 112, 114, 115, 123, 132, 135  
Avola (SR), 105  
Baldassini, Ubaldo, 130  
Bandini, Alessandro, 116  
Barberini, Antonio, 9  
Barberini, Taddeo, 9  
Barigioni, Domenico, 101  
Barigioni, Filippo, 19, 59, 101  
Belli, Pietro, 87  
Belvedere Ostrense (AN), 87  
Benamati, Giovanni Battista, 11  
Benedetto XIV (Prospero Lambertini), 102  
Beni, Federico, 17  
Berardi, Francesco,  
Berardi, Vincenzo, 14  
Bernasconi, Pietro, 34, 95, 101  
Bernini, Giovanni Lorenzo, 21, 26, 68  
Berthier, Louis-Alexandre, 144  
Binago, Lorenzo, 14  
Bologna, 36, 41  
Bolognetti, Giorgio, 20  
Bolognola (MC), 75, 99  
Bolsena (VT), 68  
Bonaparte, Napoleone, 144  
Bonomi, Lucio, 85  
Borbone, Carlo di, 59  
Borgia, Alessandro, 42  
Borromini, Francesco, 40  
Bossi, Lorenzo, 95, 98  
Bracci, Pietro, 103  
Bracci, Virginio, 19, 103, 105, 128, 130  
Brescia, 136  
Buonamici, Giovanni Francesco, 46, 47, 48  
Buti, Michele, 11  
Cagli (PU), 11, 34, 77, 90, 91, 93, 97, 96, 137  
Calamanti, Antonio, 121  
Calcagnini, Guido, 120, 131  
Caldarola (MC), 114  
Camerano (AN), 107, 108  
Camerino (MC), 9, 10, 12, 28, 39, 41, 67  
Canevari, Antonio, 28, 56  
Cantoni, Giacomo, 132  
Cappelli, Agostino, 65  
Capponi, Isidoro, 111  
Capponi, Mattia, 82, 107, 109, 123, 129, 130  
Capriani, Francesco (detto Francesco da Volterra), 10  
Carassai (AP), 88  
Cardelli, Angela, 78  
Carbonari, Giuseppe,  
Carmelitani Scalzi, 15  
Carpi (MO), 36  
Cartoceto (PU), 108  
Castelbellino (AN), 86, 109, 110, 111  
Castel Clementino, vedi Servigliano  
Casteldurante, vedi Urbania  
Castelfidardo (AN), 108  
Castelraimondo (MC), 116  
Caucci, Emidio, 24

- Caucci, Giovanni Battista, 24  
 Cervia Nuova (RA), 105  
 Cessapalombo (MC), 34  
 Ciaraffoni, Francesco Maria, 51, 93, 107, 108, 109, 123, 128  
 Cingoli (MC), 11, 27, 28, 67, 73, 78, 86, 108  
 Civitanova Alta (MC), 40, 50, 74, 77, 80, 102  
 Clemente XI (Giovanni Francesco Albani), 21, 28  
 Clemente XII (Lorenzo Corsini), 53, 130, 131  
 Clemente XIV (Giovanni Vincenzo Antonio Ganganelli), 103, 135, 136  
 Collecchio (PR), 44  
 Colonnella (TE), 141  
 Como, 95  
 Compagnoni, Faustina, 58  
 Compagnoni, Pompeo, 118, 120  
 Compagnoni Massucci, Francesco, 58  
 Comunanza (AP), 83, 141, 142  
 Contini, Francesco, 26, 27  
 Contini, Giovanni Battista, 10, 19, 25, 27, 28, 40, 78  
 Corinaldo (AN), 67, 68, 69, 71, 73, 82, 108, 125, 126, 128  
 Coronelli, Vincenzo, 35  
 Corridonia (MC), 79  
 Costa, Benedetto, 94  
 Cupramontana (AN), 67, 68, 69, 73, 75, 82, 83, 95, 109, 127, 129  
 De Papetti, Filippo, 74, 82  
 De Papetti, Giulio, 74, 82  
 De Rosis, Giovanni, 12  
 De Rossi, Domenico, 97  
 De Rossi, Matthia, 26  
 De Sanctis, Francesco, 61  
 Del Grande, Antonio, 133  
 Della Rovere, Federico Ubaldo, 9  
 Della Rovere, Francesco Maria II, 9  
 Della Rovere, Guidobaldo, 9  
 Ercolani, Giuseppe Maria, 102, 103  
 Esanatoglia (MC), 11  
 Fabriano (AN), 10, 11, 28, 34, 41, 45, 49, 81, 125, 129, 137  
 Faenza (RA), 36  
 Fano (PU), 13, 21, 29, 33, 34, 35, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 85, 91, 92, 93, 108, 109  
 Farnese, Francesco, 44  
 Farnese, Margherita, 37  
 Farnese, Ranuccio I, 37  
 Farnese, Ranuccio II, 44  
 Farsetti, Matteo Nicolò, 46  
 Fermo, 9, 28, 42, 82, 87, 115, 117, 133, 135, 137  
 Ferrara, 49, 137  
 Ferretti, Emidio, 13  
 Fonseca, Antonio, 59, 101, 130  
 Fontana, Carlo, 26  
 Force (AP), 126, 127, 129  
 Fossombrone (PU), 9, 49, 109, 135, 136  
 Galilei, Alessandro, 53  
 Galli, Ferdinando (detto il Bibbiena), 44  
 Galli, Francesco (detto il Bibbiena), 44  
 Gambi, Bartolomeo, 24  
 Gasparoli, Francesco, 35, 37, 45  
 Genova, 21, 136  
 Gherardi, Antonio, 61  
 Giannetti, Luigi, 132  
 Giori, Angelo, 10  
 Giosafatti, Antonio, 21  
 Giosafatti, Giosafatte, 71  
 Giosafatti, Giuseppe, 13, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 43, 61, 62, 63  
 Giosafatti, Lazzaro, 25, 43, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 140  
 Giosafatti, Lorenzo, 63  
 Giosafatti, Pietro, 63  
 Giosafatti, Silvio, 23  
 Grammichele (CT), 105  
 Gregorini, Domenico, 26  
 Gonzaga, Luigi, 30  
 Grosley, Pierre Jean, 33  
 Grottammare (AP), 103, 142  
 Grottazzolina (FM), 79, 80  
 Gualdo (MC), 142  
 Gualdo Tadino (PG),  
 Guarini, Guarino, 114  
 Imola (BO), 36  
 Interlenghi, Stefano, 95  
 Jesi (AN), 11, 28, 68, 69, 85, 98, 99, 101, 103, 109, 117, 129, 130  
 Juarra, Filippo,  
 Laloyau, Henri,  
 Lazzarini, Giovanni Andrea (Giannandrea), 93, 135, 143  
 Leopardi, Giacomo, 128  
 Leopoldo I, 30  
 Lepori, Francesco, 95  
 Lonato (BS), 49  
 Longhi, Martino (il Giovane),  
 Longhi, Martino (il Vecchio), 136  
 Loni, Pietro Maria, 40, 41, 95  
 Loreto (AN), 53, 56, 58, 122

- Loro Piceno (MC), 79, 90, 95, 116, 126  
Macerata, 13, 14, 26, 29, 33, 39, 40, 53, 56, 57, 58, 67, 68, 94, 120, 122, 132, 133, 135, 136, 145  
Madero, Carlo, 10  
Maggi, Carlo, 87, 95, 138  
Maggi, Gaetano, 42, 43, 51, 64, 80, 87, 138  
Maggi, Pietro, 43, 44, 95, 101, 128, 135, 138, 139, 140, 141, 142, 145  
Magliano di Tenna (FM),  
Magnani, Giovan Battista, 37  
Maiano, Giuliano da, 44  
Maiolatesi, Nicola, 70, 77  
Mancini, Francesco, 143  
Marchionni, Carlo, 77  
Marefucchi, Francesco Antonio, 138  
Marefucchi, Giulia, 58  
Marefucchi, Guarniero, 58  
Marefucchi, Prospero, 58  
Massaccio, vedi Cupramontana  
Massignano (AP), 77, 85  
Massaccio, vedi Cupramontana  
Mastropaoli, Giovanni Battista, 28  
Matelica (MC), 38, 39, 80, 126, 132  
Mattei, Tommaso, 68  
Mazenta, Giovanni Ambrogio, 14, 36, 66  
Mazza, Giuseppe, 58  
Mazzarelli, Francesco, 49  
Mazzolari, Antonio Maria, 143  
Mengs, Anton Raphael, 143  
Menocchio, Giuseppe Bartolomeo, 115  
Michetti, Nicola, 61  
Milano, 21, 36, 66, 97, 136  
Millo, Carlo Francesco, 93  
Minucci, Andrea Antonio Silverio, 137  
Misa, 9  
Modena, 36  
Moghini, Clemente, 41, 132  
Mogliano (MC), 76, 84, 95, 131, 132  
Mondolfo (PU), 75, 80  
Monsano (AN), 28, 73  
Montalboddo, vedi Ostra  
Montalto (AP), 138  
Monte Giberto (FM), 73, 74, 76, 80, 81, 87, 98, 113, 125, 127, 128  
Monte Rinaldo (FM), 11, 87, 101  
Monte Roberto (AN), 109, 110, 111  
Monte San Giusto (MC), 42, 115, 125  
Monte San Pietrangeli (FM), 85, 126  
Monte San Vito (AN), 70, 79, 94  
Monte Santo, vedi Potenza Picena  
Monte Vidon Combatte (FM), 94, 140, 141  
Montecassiano (MC), 125  
Montecchio, vedi Treia  
Montecosaro (MC), 73  
Montedinove (AP), 16, 126, 138, 139, 140, 141, 142  
Montefano (MC), 28, 78, 80, 85  
Montefiore dell'Aso (AP), 78  
Montefortino (FM), 16  
Montegiorgio (FM), 87, 88  
Montegallo (AP), 11  
Montegranaro (FM), 73, 102  
Monteleone di Fermo (FM), 17  
Montelparo (FM), 76, 85, 86, 88  
Montelupone (MC), 49, 50, 51, 84, 103, 122  
Montepandone (AP), 129, 141  
Monterubbiano (FM), 78  
Montevecchio, Giulio da, 33  
Monti, Giovanni Giacomo, 36  
Montolmo, vedi Corridonia  
Montottone (FM), 84, 85, 95  
Morelli, Cosimo, 135, 136, 137, 145  
Morelli, Lazzaro, 21, 22, 23  
Moresco (FM), 85  
Moriconi, Cristoforo, 75, 79  
Morigia, Camillo, 136  
Morro d'Alba (AN), 69, 70, 125  
Morrovalle (MC), 77, 78, 87, 117, 125, 131  
Muccia (MC), 10  
Mucciarelli, Filippo, 22  
Murena, Carlo, 103, 118  
Nicoletti, Francesco, 19, 81, 82  
Napoli, 21, 59  
Nocera Umbra (PG), 54  
Oddi, Muzio, 9  
Offagna (AN), 118, 119, 132  
Offida (AP), 101, 140  
Olivieri, Annibale, 143  
Orlandi, Clemente, 128  
Ortezzano (FM), 80, 82  
Osimo (AN), 28, 118, 120, 122, 131  
Ostra (AN), 75, 85, 125, 126, 127, 128  
Ostra Vetere (AN), 88  
Padova, 137  
Paglialunga, Luigi, 77, 85  
Palazzo (fraz. di Arcevia) (AN),  
Palestrina (RM), 27  
Pansoni, Francesco,  
Parma, 37

- Pavia, 97, 136  
 Penna San Giovanni (MC), 125, 128  
 Pergola (PU), 48, 88, 99, 100, 102, 125, 126, 131  
 Perugia, 43, 67, 71  
 Peruzzini, Carlo Augusto, 136  
 Pesaro, 9, 11, 13, 48, 53, 56, 57, 71, 75, 77, 93, 114, 142, 143, 144  
 Petriolo (MC), 89, 92, 95, 115  
 Petritoli (FM), 63, 64, 139, 142  
 Piacenza, 136  
 Pietro da Cortona (Pietro Berrettini, detto), 24, 43, 79  
 Pievetorina (MC), 10  
 Pio VI (Giovanni Angelo Braschi), 103, 121, 122, 135, 138, 144  
 Pio VII (Barnaba Chiaramonti), 115, 121, 145  
 Piobbico (PU), 28, 34  
 Poggio San Marcello (AN), 82, 110, 111, 125  
 Polidori, Filippo, 122  
 Polidori, Giuseppe, 122  
 Pollenza (MC), 125  
 Ponzano di Fermo (FM), 87  
 Posi, Paolo, 19  
 Potenza Picena (MC), 12, 58, 116, 125, 131  
 Pozzo, Andrea, 19, 28, 29, 30, 61  
 Quadrio, Girolamo, 97  
 Quarenghi, Giacomo, 118  
 Raguzzini, Filippo, 61  
 Rainaldi, Carlo, 13, 19, 20, 25, 26, 37, 64  
 Ranuzzi, Angelo Maria, 35  
 Rapagnano (FM), 78, 126, 128, 131  
 Raspantini, Liborio, 41  
 Ravenna, 40, 46, 48  
 Recanati (MC), 30, 44, 45, 92, 94  
 Reggio Emilia, 21  
 Ricchino (Ricchini), Francesco Maria, 97  
 Rimini, 48  
 Rinaldi, Antonio, 56  
 Ripatransone (AP), 85  
 Rocca Contrada, vedi Arcevia  
 Roma, 10, 15, 20, 24, 26, 27, 29, 30, 36, 40, 47, 53, 54, 63, 66, 79, 80, 82, 97, 109, 110, 116, 117, 121, 133, 136, 138, 143, 144  
 Rosati, Rosato, 13, 26  
 Rossi, Alessandro, 73, 102, 120  
 Rotella (AP), 65  
 Ruggeri, Giovanni, 95  
 Ruschi (o Rusca), Giovanni Battista, 76, 95  
 Rusconi, Camillo, 61  
 Sabbatini, Niccolò, 9  
 Salmon, Thomas, 33  
 Saltara (PU), 28, 77, 82  
 Salvi, Nicola, 53, 56  
 San Ginesio (MC), 85  
 San Severino Marche (MC), 41, 87, 93, 125, 126, 128  
 Sant'Angelo in Lizzola (PU), 11  
 Sant'Angelo in Pontano (MC), 78, 75, 89, 100  
 Sant'Elpidio a Mare (FM), 78, 98, 101, 102  
 Sant'Elpidio Morico (FM), 87, 91  
 Santa Vittoria in Matenano (FM), 78, 87, 89, 115  
 Sassi, Carlo Antonio, 95  
 Sassoferrato (AN), 13, 15, 78  
 Scaglia, Leonardo, 16  
 Senigallia (AN), 9, 33, 34, 48, 102  
 Seregni, Vincenzo, 25  
 Serlio, Sebastiano, 25  
 Serra de' Conti (AN), 15  
 Serra San Quirico (AN), 12, 16  
 Serrapetrona (MC), 77, 83, 91, 99  
 Servelli, Cesare, 82  
 Servelli, Prospero, 82  
 Servigliano (FM), 78, 95, 98, 103, 104, 105  
 Siena, 68  
 Soratini, Paolo, 48  
 Specchi, Alessandro, 61  
 Spinetoli (AP), 91  
 Staffolo (AN), 11, 74, 76, 86, 97  
 Theodoli, Gerolamo, 116  
 Tiepolo, Giovan Battista, 41  
 Tolentino, 16  
 Torri, Giovanni Luigi, 94  
 Treia (MC), 111, 112, 113, 117, 120, 121, 122, 123, 126, 132  
 Trifogli, Domenico, 36  
 Uffreducci, Sigismondo, 33  
 Urbania (PU), 9, 49  
 Urbano VIII (Maffeo Barberini), 9, 10  
 Urbino, 9, 34, 53, 136  
 Urbisaglia (MC), 76  
 Valvassori, Gabriele, 61  
 Vanvitelli, Luigi, 19, 34, 40, 47, 53, 54, 55, 58, 59, 93, 103, 108, 118, 120  
 Vassalli, Giovanni Battista, 51, 74, 76, 95, 111, 112, 113, 115  
 Venanzi, Giovanni Battista, 11, 42  
 Veneroni, Giovanni Antonio, 97  
 Venezia, 137  
 Vespignani, Francesco, 75



Vici, Andrea, 34, 66, 68, 107, 110, 117, 118, 120, 121,  
122, 123, 132, 133, 135  
Vici, Arcangelo, 28, 61, 66, 67, 68, 69, 71, 73, 116,  
118, 130, 131  
Vici, Girolamo, 118, 132  
Vigarani, Gaspare, 37  
Vienna, 30  
Viterbo, 56, 58  
Vittone, Bernardo Antonio, 114  
Zanotti, Giampietro, 44  
Zoffoli, Giacomo, 121.



## BIBLIOGRAFIA

*Nota. La seguente bibliografia non ha ovviamente pretese d'esaustività: sono stati riportati i principali contributi utili per la stesura del testo.*

- AA. VV., *Emergenze, vuoti, limiti della città storica Senigallia*, Ancona 1989
- AA. VV., *L'attività architettonica di Luigi Vanvitelli nelle Marche e i suoi epigoni*, atti del Convegno (Ancona, 27-28 aprile 1974), Ancona 1975
- AA. VV., *Le Clarisse a Potenza Picena*, testi di A.R. Curi Monelli, N. Monelli e p. G. Santarelli, Ancona 1993
- AA. VV., *Sant'Angelo in Pontano. Guida turistica economica culturale*, Tolentino 2009
- Andrea Vici. *Architetto e ingegnere idraulico. Atlante delle opere*, a cura di M. L. Polichetti con la collaborazione di A. Montironi, Milano 2009
- G. ANGELINI, *La chiesa di San Salvatore in Lauro (1591-1598) e la fortuna della colonna libera a Roma*, in «Annali di architettura», 26, 2014, pp. 59-74
- W. ANGELINI, *Ragionamento sul mondo politico delle Marche nel Seicento*, in *Il Seicento nelle Marche. Profilo di una civiltà*, a cura di C. Costanzi, M. Massa, Ancona 1994, pp. 17-47
- S. ANSELMINI, *L'ampliamento di Senigallia*, Senigallia 1989
- ID., *Economia e società nelle Marche del Seicento*, in *Il Seicento nelle Marche. Profilo di una civiltà*, a cura di C. Costanzi, M. Massa, Ancona 1994, pp. 49-66
- L. ARCANGELI, *Cicli decorativi seicenteschi nel territorio di Pesaro*, in *Il Seicento nelle Marche. Profilo di una civiltà*, a cura di C. Costanzi, M. Massa, Ancona 1994, pp. 119-138
- ID., *L'arte delle Congregazioni filippine nelle Marche del secondo Seicento a tutto il Settecento*, in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, cat. della Mostra (Roma, ottobre-dicembre 1995), Milano 1995, pp. 230-245
- C. ARSENI, *Immagine di Cagli*, (II° ed.) Cortona 1996
- Arte e cultura nella Provincia di Pesaro e Urbino. Dalle origini a oggi*, a cura di F. Battistelli, Venezia 1986
- Ascoli e il suo territorio. Struttura urbana e insediamenti dalle origini ad oggi*, a cura di R. Rozzi, E. Sori, Cenisello Balsamo 1984
- S. BALDONCINI, *Cultura e letteratura del Settecento nella Marca*, in «Studi Maceratesi», 12, 1978, pp. 15-32
- F. BARBIERI, *Macerata nel Seicento. Uno «specimen» urbano*, in «Studi maceratesi», 11, 1977, pp. 32-40
- ID., *Settecento maceratese: dall'apparato alla coscienza urbana*, in «Studi Maceratesi», 12, 1978, pp. 1-14
- G. BARCHIESI, *Le 25 Chiese di Ostra*, Ostra 2013
- ID., *Ostra. Una storia per immagini*, Ostra 2020
- P. BAROCCHI, voce *Antinori, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 3, Roma 1961, pp. 460-461
- C. BARUCCI, *Servigliano (Ascoli Piceno)*, Roma 1992
- EAD., *Città nuove. Progetti, modelli, documenti Stato della Chiesa e Regno di Napoli nel XVIII secolo*, Roma 2002
- F. BATTISTELLI, *Architettura e apparati fra Manierismo e Barocco*, in *Arte e cultura nella Provincia di Pesaro e Urbino. Dalle origini a oggi*, a cura di F. Battistelli, Venezia 1986, pp. 363-376
- ID., *Architettura e urbanistica settecentesche prima e dopo Vanvitelli*, in *Arte e cultura nella Provincia di Pesaro e Urbino. Dalle origini a oggi*, a cura di F. Battistelli, Venezia 1986, pp. 425-440 (1986b)
- ID., *La chiesa e il convento*, in *La chiesa di San Domenico a Fano*, a cura di G. Volpe, Fano 2007, pp. 21-31
- ID., *L'antica chiesa e il convento di Santa Maria Nuova in San Lazzaro*, in *La chiesa di Santa Maria Nuova a Fano: dalle origini agli ultimi restauri*, a cura di G. Volpe e S. Bracci, Fano 2009, p. 45-48
- ID., *La chiesa e il convento di Santa Maria Nuova in San Salvatore*, in *La chiesa di Santa Maria Nuova a Fano: dalle origini agli ultimi restauri*, a cura di G. Volpe e S. Bracci, Fano 2009, p. 49-55
- ID., *La presenza fantasma del Vanvitelli a Fano*, in «Nuovi Studi Fanesi», 23, 2009, pp. 135-146
- I. BENINCAMPI, *Giuseppe Merenda, «dilettante in architettura»*, in *I tempi dell'adeguamento. La ricezione dei modelli romani nella periferia dello Stato Pontificio nel Settecento* (LXVII Convegno di Studi Romagnoli, Forlì, ottobre 2016)

- ID., *Opere di «pubblica felicità» a Fano nel Settecento: Vanvitelli, Buonamici e la torre comunale*, in *L'incostante provincia. Architettura e città nella Marca pontificia 1450-1750*, a cura di M. Ricci, Milano 2019, pp. 177-194
- ID., *La legazione di Romagna nel Settecento. Il «Buon Governo» dell'architettura nella periferia dello Stato Pontificio* (tesi di Dottorato di ricerca, supervisore: prof. A. Roca De Amicis)
- G. BOIANI TOMBARI, *Per la storia della chiesa di S. Domenico a Fano*, in «Supplemento al Notiziario Fano», 1980, pp. 47-63
- EAD., *Palazzo Monteverchio ed edilizia fanese nel Settecento (Nuovi dati d'archivio)*, in «Nuovi Studi Fanesi», 10, 1995, pp. 111-148
- G. BONACCORSO, voce *Giosafatti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 55, Roma 2000, pp. 389-397
- A. BONVECCHI, *Note sull'assistenza ai poveri e agli esposti a Camerino nel secondo Settecento*, in «Studi maceratesi», 12, 1978, pp. 270-283
- M. BONIFAZI, *Francesco Gasparoli: un erudito fanese del XVII secolo*, in «Nuovi Studi Fanesi», 21, 2007, pp. 109-130
- M. BONIFAZI, G. VOLPE, *I protagonisti del rinnovamento settecentesco*, in *La chiesa di San Domenico a Fano*, a cura di G. Volpe, Fano 2007, pp. 85-99
- M. BONVINI MAZZANTI, *Senigallia*, Falconara Marittima 1994
- A. BRANCATI, *Pesaro e l'attività edilizia tra XVI e XVIII secolo*, in *Il palazzo e la famiglia Montani a Pesaro*, a cura di A. Brancati, Cinisello Balsamo 1992, pp. 11-47
- A. BUSIRI-VICI, *Opere neoclassiche di Andrea Vici a Treia*, in «Studi Maceratesi», 8, 1974, pp. 588-593
- C. BUSIRI VICI, M. C. PAOLUZZI, *Andrea Vici*, in *Andrea Vici. Architetto e ingegnere idraulico. Atlante delle opere*, a cura di M. L. Polichetti con la collaborazione di A. Montironi, Milano 2009, pp. 38-49
- C. A. CACCIAVILLANI, *Rosato Rosati e la collegiata di S. Giovanni a Macerata*, in «L'architettura a Roma e in Italia (1580-1621)». *Atti del XXIII Congresso di Storia dell'architettura*, a cura di G. Spagnesi, I, Roma 1989, pp. 349-356
- G. CALEGARI, *Un protagonista del '700 pesarese: Gianandrea Lazzarini teorico e critico*, in *Arte e cultura nella Provincia di Pesaro e Urbino. Dalle origini a oggi*, a cura di F. Battistelli, Venezia 1986, pp. 473-480
- F. CANDELARESI, *Documenti inediti sulle origini dell'Accademia Georgica di Treia*, in «Studi Maceratesi», 34, 2000, pp. 25-42
- S. CARBONARA POMPEI, *Giovanni Antinori*, in *L'immagine di Roma tra Clemente XIII e Pio VII*, a cura di E. Debenedetti («Studi sul Settecento romano», 22, 2006), pp. 105-111
- L. CARLONI, *Luoghi filippini nelle Marche. Le fondazioni più antiche*, in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, cat. della Mostra (Roma, ottobre-dicembre 1995), Milano 1995, pp. 210-229
- M. CATINARI, *Ricerche sulla chiesa di santa Chiara di Montelupone e il suo patrimonio storico-artistico*, tesi di Laurea in Storia dell'Arte moderna (Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione, dei Beni Culturali e del Turismo, rel. Prof. ssa Francesca Coltrinari, a.a. 2017-2018)
- N. CECINI, *La bella veduta. Immagini nei secoli di Pesaro Urbino e Provincia*, Cinisello Balsamo 1987
- R. CICONI, *Caldarola da castello medievale a espressione sistina: le maestranze del Cardinale Giovanni Evangelista Pallotta (1548-1620)*, in «Studi Maceratesi», 48, 2014, pp. 485-536
- D. CINGOLANI, G. LEPORE, M. MARTINI, E. SIBILLA, *Corinaldo. La lezione dei muri. Dalla Rocca antica al Monastero delle Monache* (con premessa di Gilberto Piccinini e postfazione di Fabio Ciceroni), Corinaldo 2012, pp. 41-129
- E. CIPOLLONE, *Intorno a una lettera di Francesco Gasparoli*, in «Nuovi Studi Fanesi», 2, 1987, pp. 107-110
- A. CIPRIANI, *Andrea Vici, ingegnere e architetto: i «Quesiti» di Architettura all'Accademia di San Luca*, in *Andrea Vici. Architetto e ingegnere idraulico. Atlante delle opere*, a cura di M. L. Polichetti con la collaborazione di A. Montironi, Milano 2009, pp. 34-37
- G. CIUCCI, voce *Capponi, Mattia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 19, 1976, pp. 69-70
- A. COCCIOLI MASTROVITI, voce *Galli Bibiena, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 51, 1998, pp. 644-658
- F. COLTRINARI, *Artisti e committenti nel complesso di San Filippo a Fermo* in «Studi Maceratesi», 44, 2010, pp. 569-595
- S. CORRADINI, *Rapporti del Bernini e del Borromini con la comunità marchigiana del Seicento*, in *Il Seicento nelle Marche. Profilo di una civiltà*, a cura di C. Costanzi, M. Massa, Ancona 1994, pp. 159-189
- ID., *Le origini dell'Oratorio Filippino di Camerino e un inedito manoscritto di fine Settecento*, in «Studi Maceratesi», 44, 2010, pp. 501-567

- G. CROCETTI, G. BERNASCONI, *Il Santuario Madonna della Misericordia a Petriolo*, Petriolo 1986
- P. CRUCIANI, *La chiesa gesuitica di S. Martino a Fermo: un intervento inedito di Andrea Pozzo*, in «Palladio», XX, 39, 2007, pp. 47-54  
 ID., *L'architettura della Compagnia di Gesù nel Maceratese*, in «Studi Maceratesi», 44, 2010, pp. 111-162  
 ID., *Architettura ed altri insediamenti della Compagnia di Gesù nelle Marche del Centro-Sud*, in «Studi Maceratesi», 47, 2013, pp. 351-389  
 ID., *Architettura ed insediamenti della Compagnia di Gesù nelle Marche del Centro-Nord*, in «Studi Maceratesi», 48, 2014, pp. 239-283
- G. CRUCIANI-FABOZZI, *Rosato Rosati e l'architettura maceratese del Seicento*, in «Studi maceratesi», 11, 1977, pp. 41-57  
 ID., *Osservazioni e quesiti intorno alla fabbrica del San Giovanni di Macerata*, in «L'architettura a Roma e in Italia (1580-1621)». Atti del XXIII Congresso di Storia dell'architettura, a cura di G. Spagnesi, I, Roma 1989, pp. 335-348
- R. DANIELUK, *Documenti dell'Archivio romano della Compagnia di Gesù sulla presenza e attività dei Gesuiti nelle Marche tra XVI e XVIII secolo: possibilità di ricerca*, in «Studi Maceratesi», 44, 2010, pp. 163-191
- A. DEL BUFALO, G. B. Contini e la tradizione del tardomanierismo nell'architettura tra '600 e '700, Roma 1982  
*Dizionario storico-biografico dei marchigiani*, a cura di G. M. Claudi, L. Catri, (3 voll.), Bologna 1992, 1993, 1994
- R. DOMENICHINI, *Fonti documentarie locali per la storia della Compagnia di Gesù: l'archivio Compagnoni Marefoschi*, in «Studi Maceratesi», 44, 2010, pp. 193-231
- E. DONNINELLI, *Arcangelo Vici (1698-1762): appunti e considerazioni*, in *Andrea Vici. Architetto e ingegnere idraulico. Atlante delle opere*, a cura di M. L. Polichetti con la collaborazione di A. Montironi, Milano 2009, pp. 50-71
- E. HERMAS ERCOLI, *L'Oratorio filippino di Macerata*, in «Studi Maceratesi», 44, 2010, pp. 399-499
- G. FABIANI, voce *Augustoni (Agustoni, Agostoni)*, Pietro, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 4, 1962, p. 582  
 ID., *Artisti del Sei-Settecento in Ascoli*, Ascoli Piceno 2009 (rist. ed. 1961)
- Fano nel Seicento*, a cura di A. Deli, Fano 1986
- G. FARAONE, *La chiesa di San Giovanni a Macerata: considerazioni intorno all'opera di Rosato Rosati*, in «Palladio», 70, 2022, pp. 43-62
- N. FERRI, *La Torre Civica: infamia e resurrezione*, in «Nuovi Studi Fanesi», 10, 1995, pp. 231-249
- F. S. FOLCHI VICI, *Memorie di un maestro e dei suoi allievi nell'archivio di famiglia*, in *Andrea Vici. Architetto e ingegnere idraulico. Atlante delle opere*, a cura di M. L. Polichetti con la collaborazione di A. Montironi, Milano 2009, pp. 96-101
- G. FITTIPALDI, *Spazio, forma e struttura nelle architetture di Guarino Guarini*, Roma 2014
- G. FRAZZICA, *Dai primi rilievi alle perizie per il terremoto di Camerino: cenni di teoria dell'architettura e pratica professionale dell'architetto Andrea Vici*, in *Andrea Vici. Architetto e ingegnere idraulico. Atlante delle opere*, a cura di M. L. Polichetti con la collaborazione di A. Montironi, Milano 2009, pp. 102-111
- A. FUCILI BARTOLUCCI, *Plasticatori e decoratori tra Barocco e Rococò*, in *Arte e cultura nella Provincia di Pesaro e Urbino. Dalle origini a oggi*, a cura di F. Battistelli, Venezia 1986, pp. 399-408  
 EAD., *Urbino e gli Albani*, in *Arte e cultura nella Provincia di Pesaro e Urbino. Dalle origini a oggi*, a cura di F. Battistelli, Venezia 1986, pp. 441-448
- J. GARMS, *Andrea Vici, allievo di Vanvitelli*, in *Andrea Vici. Architetto e ingegnere idraulico. Atlante delle opere*, a cura di M. L. Polichetti con la collaborazione di A. Montironi, Milano 2009, pp. 30-33
- M. GASPARI, *Storia di Ortezzano*, (II° ed.) s.l. 2020
- M. G. GENTILI, *Trasformazioni urbanistiche a S. Ginesio e palazzo Moricelli*, in «Studi Maceratesi», 48, 2014, pp. 285-308
- A. GHISSETTI, *Il porto di Ancona prima e dopo Vanvitelli*, in *Luigi Vanvitelli 1700-2000*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Luigi Vanvitelli 1700-2000 (Caserta, 14-16 dicembre 2000), a cura di A. Gambardella, San Nicola la Strada 2005, pp. 333-341
- E. GIANNINI, *Memorie storiche di Pergola*, Urbino 1732 (rist. an., Sala Bolognese 1981)  
*Gli ultimi Della Rovere. Il crepuscolo del Ducato di Urbino*, a cura di P. Dal Poggetto, B. Montevicchi, Urbino 2000  
*Gli Agostiniani nelle Marche. Architettura, arte, spiritualità*, a cura di F. Mariano, Milano 2004
- C. GRILLANTINI, *Storia di Osimo*, Recanati 1985

- F. GRIMALDI, *Luigi Vanvitelli a Loreto*, Loreto 1983
- P. J. GROSLEY, *New Observations on Italy and its Inhabitants*, London 1764
- H. HAGER, voce *Contini, Giovan Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 28, 1983, pp. 515-522
- H. HONOUR, A. M. CORBO, voce *Bracci, Virginio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 13, 1971
- E. KIEVEN, *Andrea Vici e il suo tempo*, in *Andrea Vici. Architetto e ingegnere idraulico. Atlante delle opere*, a cura di M. L. Polichetti con la collaborazione di A. Montironi, Milano 2009, pp. 22-29
- I Bibiena. Una famiglia europea*, Cat. Della Mostra (Bologna, 23 settembre 2000-7 gennaio 2001), a cura di D. Lenzi, J. Bentini con la collaborazione di S. Battistini, A. Cantelli, Venezia 2000
- I Teatri Storici nelle Marche. Libro Bianco*, a cura di E. Montemurro, A. D'Ettorre, Ancona 1996
- Il palazzo e la famiglia Montani a Pesaro*, a cura di A. Brancati, Cinisello Balsamo 1992
- Il Seicento nelle Marche. Profilo di una civiltà*, a cura di C. Costanzi, M. Massa, Ancona 1994
- Il Settecento nella Marca, Atti del XI Convegno di studi maceratesi (Treia, 20-21 novembre 1976)*, in «Studi maceratesi», 12, 1978
- Il Teatro nelle Marche. Architettura, Scenografia e Spettacolo*, a cura di F. Mariano, Firenze 1997
- Insediamenti agostiniani nelle Marche del XVII secolo. Le relazioni del 1650 e la soppressione innocenziana*, a cura di R. Cicconi, Tolentino 1994
- E. KIEVEN, *Luigi Vanvitelli e Nicola Salvi a Roma*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, Cat. della Mostra (Caserta, 16 dicembre 2000-16 marzo 2001), a cura di C. de Seta, Napoli 2000, pp. 53-64
- L'Immagine della Città. La Provincia di Ancona tra vedutismo e cartografia*, a cura di F. Mariano, Ancona 2001
- L'incostante provincia. Architettura e città nella Marca pontificia 1450-1750*, a cura di M. Ricci, Milano 2019
- La basilica cattedrale di Fano*, a cura di G. Volpi, Fano 2015
- La Chiesa di San Domenico a Fano*, a cura di G. Volpe, Fano 2007
- La chiesa di San Giacomo a Pesaro*, a cura di G. Pettrignani, Pesaro 2017
- La chiesa di Santa Lucia e la Cartoteca storica delle Marche*, a cura di G. Mangani, Ancona 1996
- La Chiesa di Santa Maria Nuova a Fano*, a cura di G. Volpe e S. Bracci, Fano 2009
- La Città Marchigiana. Architettura e Urbanistica per una identità regionale*, Atti del convegno (Corinaldo, 29-30 giugno 1991), a cura di F. Mariano, Urbino 1997
- 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, Ancona 1996
- La nobiltà della Marca nei secoli XVI-XVIII: patrimoni, carriere, cultura*, Atti del XXXII Convegno di studi maceratesi (Abbadia di Fiastra, Tolentino, 24-25 novembre 1996), in «Studi Maceratesi», 32, 1998
- La Provincia di Macerata. Ambiente cultura società*, a cura di G. Castagnari, Macerata 1990
- La Santissima Annunziata storia del Duomo di Treia*, a cura di I. Palmucci, Treia 2014
- Le cattedrali Macerata Tolentino Recanati Cingoli Treia*, a cura di G. Barucca, Macerata 2010
- Legati e Governatori dello Stato Pontificio (1550-1809)*, a cura di C. Weber, Roma 1994
- Lo spazio del sacro. Chiese barocche tra '600 e '700 nella provincia di Macerata*, a cura di F. Mariano (schede di P. Cruciani), Macerata 2009
- Lombardia barocca*, a cura di S. Coppa, Milano 2009
- Lombardia barocca e tardobarocca. Arte e architettura*, a cura di V. Terraroli, Milano 2004
- F. LOVISON, *I Barnabiti nella Marca tra carisma e storia. Spigolature settempedane*, in «Studi Maceratesi», 44, 2010, pp. 349-390
- Luigi Vanvitelli 1700-2000*, Atti del Convegno Internazionale di Studi *Luigi Vanvitelli 1700-2000* (Caserta, 14-16 dicembre 2000), a cura di A. Gambardella, San Nicola la Strada 2005
- Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, cat. della Mostra (Caserta, 16 dicembre 2000-16 marzo 2001), a cura di C. De Seta, Napoli 2000
- C. MAMBRIANI, *I Bibiena nei ducati farnesiani di Parma e Piacenza*, in *I Bibiena. Una famiglia europea*, Cat. Della Mostra (Bologna, 23 settembre 2000-7 gennaio 2001), a cura di D. Lenzi, J. Bentini con la collaborazione di S. Battistini, A. Cantelli, Venezia 2000, pp. 97-108
- F. MANDOLINI, *La chiesa di San Paolo a Macerata*, in «Studi Maceratesi», 47, 2013, pp. 335-350

- T. MANFREDI, voce, *Nicoletti, Francesco* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 78, Roma 2013, pp. 482-487
- G. MANGANI, F. MARIANO, *Il Disegno del Territorio. Storia della Cartografia delle Marche*, Ancona 1998
- C. MARCHEGIANI, voce, *Morelli, Lazzaro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 76, Roma 2012, pp. 631-634
- ID., *La facciata della chiesa dell'Angelo Custode di Ascoli Piceno, un perduto disegno di Carlo Rainaldi*, in «Palladio», XXIX, 58, 2016, pp. 25-32
- ID., *I Giosafatti. La parabola barocca di una dinastia artistica veneto-picena*, (I saggi di Opus, 28), Pescara 2017
- ID., *Carlo Rainaldi e la chiesa dell'Angelo Custode di Ascoli Piceno: la facciata, il capoltare, il travisato ciborio*, in «Studia Picena. Rivista marchigiana di storia e cultura», LXXXIII, 2018, pp. 217-273
- ID., voce, *Vici, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 99, Roma 2020, pp. 164-168
- ID., *Architettura e società nel Maceratese fra Medioevo e Novecento*, Macerata 2022
- F. MARIANO, *Jesi. Città e architettura*, Cinisello Balsamo 1993
- ID., *Architettura e scena urbana nelle Marche dalla Controriforma al tardobarocco*, in *Il Seicento nelle Marche. Profilo di una civiltà*, a cura di C. Costanzi, M. Massa, Ancona 1994, pp. 69-99
- ID., *Architettura nelle Marche. Dall'età classica al Liberty*, Firenze 1995 (1995a)
- ID., *Opere inedite di G. B. Contini nelle Marche. Le chiese di S. Filippo ad Osimo ed a Cingoli*, in «Palladio», VIII, 15, 1995, pp. 39-48 (1995b)
- ID., *Le chiese filippine nelle Marche. Arte e architettura*, Firenze 1996
- ID., *Vanvitelli nelle Marche ed in Umbria*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, Cat. della Mostra (Caserta, 16 dicembre 2000-16 marzo 2001), a cura di C. de Seta, Napoli 2000, pp. 79-83
- ID., *Lo spazio delle Congregazioni religiose riformate nelle Marche barocche*, in «Studi Maceratesi», 44, 2010, pp. 33-58
- ID., *Cartografia e rappresentazione del territorio: appunti per una storia delle Marche*, in «Studi Maceratesi», 47, 2013, pp. 391-417
- A. M. MATTEUCCI, *L'architettura del Settecento*, Milano 1992 (in part., pp. 60-83)
- EAD., *I Bibiena e l'architettura tardobarocca*, in *I Bibiena. Una famiglia europea*, catalogo della Mostra (Bologna, 23 settembre 2000-7 gennaio 2001), a cura di D. Lenzi, J. Bentini con la collaborazione di S. Battistini, A. Cantelli, Venezia 2000, pp. 53-68
- EAD., *Giovanni Ambrogio Mazenta e il dibattito a Bologna sulla colonna libera*, in «Arte Lombarda», 1, 2002, pp. 47-48
- A. M. MATTEUCCI, D. LENZI, *Cosimo Morelli e l'architettura delle legazioni pontificie*, Imola 1977
- Mattia Capponi architetto (Cupramontana 1720-Jesi 1803)*, catalogo della Mostra (Jesi, 20 agosto-22 ottobre 1988), a cura di Mauro Amadio, Loretta Mozzoni, Enrica Conversazioni, Ancona 1988
- F. MENCHETTI, *L'episcopio ed il ruolo del vescovo Ranuzzi*, in *La basilica cattedrale...*, 2015, pp. 247-271
- A. MERIGGI, *Aspetti del Settecento treiese*, in «Studi Maceratesi», 12, 1978, pp. 157-167
- ID., *L'Accademia Georgica di Treia e la cultura europea di fine Settecento*, in «Studi Maceratesi», 34, 2000, pp. 11-24
- C. MEZZETTI, G. BUCCIARELLI, F. PUGNALONI, *Il Lazzaretto di Ancona*, Ancona 1978
- G. MIANO, F. PIGNATTI, voce, *Ercolani, Giuseppe Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 43, 1993, pp. 81-85
- Mirabili Disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642-Vienna 1709) pittore e architetto gesuita*, a cura di R. Bosel, L. Salviucci Insolera, Roma 2010
- Montegiorgio*, a cura di M. Liberati, Fermo 2008
- Montelupone*, a cura di M. Antonini, Macerata 2018
- A. MONTIRONI, *L'attività di Andrea Vici allievo del Vanvitelli a Loreto*, in «Studi Maceratesi», 12, 1978, pp. 108-121
- EAD., *Andrea Vici tra luci e ombre dell'architettura marchigiana del Settecento*, in *Andrea Vici. Architetto e ingegnere idraulico. Atlante delle opere*, a cura di M. L. Polichetti con la collaborazione di A. Montironi, Milano 2009, pp. 72-85
- A. MONTIRONI, L. MOZZONI, *L'oro, il verde, il rosso, Matelica*, Macerata 1981
- M. MOROSIN, *Alcuni documenti del Collegio dei Gesuiti nelle Riformanze del Comune di Fabriano*, in «Studi Maceratesi», 44, 2010, pp. 313-323
- U. MOSCATELLI, *Scavi e studi archeologici nel Settecento a Treia: Fortunato Benigni*, in «Studi maceratesi», 12, 1978, pp. 168-176
- D. MOSCONI, *L'apparato decorativo del piano nobile del castello di Lanciano a Castelraimondo*, in «Studi Maceratesi», 47, 2013, pp. 455-485

- L. MOZZONI, *Edilizia ed urbanistica a Macerata nel secolo XVII. Ricerche d'archivio*, in «Studi maceratesi», 11, 1977, pp. 58-63  
 EAD., *Urbanistica ed edilizia a Macerata nel secolo XVIII: ricerche d'archivio*, in «Studi maceratesi», 12, 1978, pp. 96-107  
 EAD., *Andrea Vici. Diari di Provincia*, in *Andrea Vici. Architetto e ingegnere idraulico. Atlante delle opere*, a cura di M. L. Polichetti con la collaborazione di A. Montironi, Milano 2009, pp. 86-95
- L. MOZZONI, G. PAOLETTI, *Jesi "Città bella sopra un fiume"*, Jesi 1994
- A. MURRI, V. CASTELLI, *I terremoti nelle Marche del Seicento*, in *Il Seicento nelle Marche. Profilo di una civiltà*, a cura di C. Costanzi, M. Massa, Ancona 1994, pp. 139-156
- A. NAVAIO, *Un tentativo di industrializzazione nello Stato pontificio del '700: le «Case di lavoro e correzione» di Treia*, in «Studi Maceratesi», 12, 1978, pp. 284-295  
*Nelle Marche centrali. Territorio, economia, società tra Medioevo e Novecento: l'area esino-misena*, a cura di S. Anselmi, Jesi 1979
- W. OECHSLIN, voce, *Buonamici (Bonamici), Gianfrancesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 15, 1972, pp. 129-132
- B. ORSINI, *Descrizione delle Pitture Sculture Architetture ed altre cose rare della insigne città di Ascoli nella Marca*, Perugia 1790
- L. PACE, *L'ambiente religioso maceratese del Settecento*, in «Studi Maceratesi», 12, 1978, pp. 33-89
- R. PACI, *La cultura agronomica nel Maceratese da Pio VI a Napoleone*, in «Studi Maceratesi», 12, 1978, pp. 177-210
- I. PALMUCCI, *Nuove acquisizioni sulla presenza dei Filipini a Treia*, in «Studi Maceratesi», 44, 2010, pp. 411-499
- C. PAOLINELLI, *Palazzo Monteverchio in Fano: considerazioni su alcune nuove testimonianze storiche e gli inediti documenti dal modello ligneo della Federiciana*, in «Nuovi Studi Fanesi» 20, 2006, pp. 39-60  
 ID., *Nota sul restaurato modello di Palazzo Monteverchio a Fano*, in «Nuovi Studi Fanesi» 21, 2007, pp. 251-255  
*Paolo Soratini architetto lonatese*, a cura di R. Boschi, R. Morrone, Brescia 1982
- Papa Albani e le arti a Urbino e Roma 1700-1721*, Cat. della Mostra (Urbino, 29 giugno-30 settembre 2001; Roma, 25 ottobre 2001-13 gennaio 2002), a cura di G. Cucco, Venezia 2001
- R. PAVIA, E. SORI, *Ancona*, Roma-Bari 1990
- A. PELLEGRINO, *Il teatro nella città e la città nel teatro. La civiltà dello spettacolo come esempio di una cultura di massa di tipo urbano*, in «Studi Maceratesi», 47, 2013, pp. 419-453
- M. G. PEZONE, *Giovanni Maria Galli Bibiena (1693-1777) «Maestro e Professore di architettura» a Napoli. Prime riflessioni a margine di un trattato inedito*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 64, 2016, pp. 63-78
- G. PIERGALLINA, *Storia di Grottazzolina*, Assisi 1989
- V. PIRANI, *Influenza del Vanvitelli nelle opere architettoniche del Ciaraffoni*, in *Atti e Memorie della Deputazione di storia patria per le Marche*, VIII, 1975, pp. 257-286
- A. POZZO, *Prospettiva de Pittori e Architetti*, Roma, I (1693), II (1700)
- A. RANALDI, *Il controverso progetto di Giovanni Ambrogio Magenta per la chiesa del S. Salvatore a Bologna*, in «Palladio», XIX, 37, 2006, pp. 39-64  
 EAD., *Gli esordi del tema della colonna libera a Milano e a Bologna. La difesa di Ambrogio Magenta al suo progetto per il SS. Salvatore a Bologna (1605-1623)*, in *Storia e storiografia dell'arte dal Rinascimento al Barocco in Europa e nelle Americhe, Metodologia, critica, casi di studi*, Atti del II Convegno Internazionale (Milano, Ambrosiana 9-10 giugno 2016), a cura di Franco Buzzi, Arnold Nesselrath, Lydia Salviucci Insolera, Roma 2017, pp. 381-402
- A. RICCI, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, Macerata 1834
- D. RIGHINI, voce *Morelli, Cosimo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 76, 2012, pp. 597-601  
 ID., voce *Soratini, Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 93, 2018, pp.
- A. ROCA DE AMICIS, M. TABARRINI, *Tra Camerino e Roma: tre chiese di Camillo Arcucci e le ramificazioni del Barocco*, in *L'incostante provincia. Architettura e città nella Marca pontificia 1450-1750*, a cura di M. Ricci, Milano 2019, pp. 163-176
- A. RODILOSSI, *Ascoli Piceno città d'arte*, Ascoli Piceno 1983
- O. ROSSI PINELLI, *Lo stato della Chiesa. Roma tra il 1758 e la crisi giacobina del 1798*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, a cura di G. Curcio, E.



- Kieven, Milano 2000, pp. 210-239
- Sant'Angelo in Pontano*, a cura della Perigeo Onlus di Sant'Angelo in Pontano, Tolentino 2009
- G. SANTONI, R. MORICI, *Terremoti storici nelle Marche: costieri, collinari, appenninici e sub-appenninici*, Ancona 2020
- T. SCALESSE, voce *Ciaraffoni, Francesco Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 25, 1981, pp. 202-204
- A. SCHIAVO, *La Fontana di Trevi e le altre opere di Nicola Salvi*, Roma 1956
- A. SCOTTI TOSINI, *La Lombardia asburgica*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, a cura di G. Curcio, E. Kieven, Milano 2000, pp. 424-451
- EAD., *Lo stato di Milano*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, a cura di A. Scotti Tosini, Milano 2003, pp. 424-469
- P. SICA, *Storia dell'urbanistica. Il Settecento*, Roma-Bari 1981
- E. SILVESTRI, *Il Conservatorio della Divina Provvidenza a Jesi. Un esempio di architettura sociale del XVIII secolo*, tesi di Laurea (Università degli Studi di Camerino, rel. Prof. F. Bellini, a. a. 2011-2012)
- P. TAUS, *I Portici Ercolani*, in AA. VV., *Emergenze, vuoti, limiti della città storica Senigallia*, Ancona 1989, pp. 57-101
- C. TOMASSINI, *Mogliano. La chiesa di Santa Maria in Piazza nel secolo XVIII*, Fermo 2008
- T. TRUE, *Kilns to Palaces: The Reshaping of the Marche by Lombard Craftsmen. The Cases of Cecchino Gallo da Rancano and Andrea Catenazzzi da Morbio*, in *L'incostante provincia. Architettura e città nella Marca pontificia 1450-1750*, a cura di M. Ricci, Milano 2019, pp. 147-162
- A. TRUBBIANI, L. CINGOLANI, *Il palazzo Compagnucci di Montecassiano. Storia, società, architettura e arte tra XV e XIX secolo*, in «Studi Maceratesi», 47, 2013, pp. 497-544
- Un restauro a Pergola. Da Ospedale S.S. Carlo e Donnino ad abitazione pubblica*, a cura di E. Pandolfi, Pesaro 2006
- V. VERNESI, voce *Lazzarini, Giovanni Andrea (Giannandrea)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 64, 2005, pp. 222-224
- M. VILLANI, *Un tema del Barocco romano. L'architettura d'ordini (1650-1690)*, in «Palladio», N. S., XVIII, 35, 2005, pp. 31-56.
- ID., *Il Colonnato di piazza S. Pietro*, Roma 2016
- G. VOLPE, *Il portale*, in *La chiesa di San Domenico a Fano*, a cura di G. Volpe, Fano 2007, pp. 36-37

Per consultare il nostro catalogo,  
e per essere continuamente aggiornato sulle  
nostre pubblicazioni, visita il sito  
**[www.carsaedizioni.it](http://www.carsaedizioni.it)**