



2019

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale
Studies on the Value of Cultural Heritage
n. 19, 2019

ISSN 2039-2362 (online)

Direttore / Editor
Massimo Montella †

Co-Direttori / Co-Editors
Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret,
Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo
Sciullo

Coordinatore editoriale / Editorial Coordinator
Giuseppe Capriotti

Coordinatore tecnico / Managing Coordinator
Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial Office
Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Valeria Merola, Enrico Nicosia, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,
Federico Valacchi

*Comitato scientifico - Sezione di beni
culturali / Scientific Committee - Division of
Cultural Heritage*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti,
Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi,
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella †,
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,
Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee
Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto
Mario Banti, Carla Barbatì, Sergio Barile,
Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella
Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna
Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine
Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani,
Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano
Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon,
Maurizio De Vita, Michela di Macco, Fabio
Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani †,

Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto
Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon,
Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer,
Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M.
Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,
Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard
Pommier †, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi,
Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrococchi,
Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto
Sani, Girolamo Sciullo, Mislav Simunic,
Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank
Vermeulen, Stefano Vitali

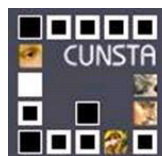
Web
<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>
e-mail
icc@unimc.it

Editore / Publisher
eum edizioni università di macerata, Centro
direzionale, via Carducci 63/a - 62100
Macerata
tel (39) 733 258 6081
fax (39) 733 258 6086
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Layout editor
Roberta Salvucci

Progetto grafico / Graphics
+crocevia / studio grafico

Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS
Rivista indicizzata SCOPUS
Inclusa in ERIH-PLUS



Documenti

Due pale d'altare nella chiesa di Santa Chiara a Montelupone: una copia secentesca dell'*Annunciazione* di Barocci e una *Sacra Conversazione* di Onofrio Gabrieli da Messina (1695)

Michele Catinari*

Abstract

Il presente lavoro ha l'obiettivo di analizzare due tele conservate nella chiesa di Santa Chiara a Montelupone (Macerata), chiusa al pubblico in seguito al terremoto del 2016. Si tratta di una copia dell'*Annunciazione* di Federico Barocci già nella cappella dei duchi di Urbino del santuario di Loreto, per la quale si è cercato di capire il rapporto con le altre copie o derivazioni della bottega del pittore di Urbino, e della pala dell'altare maggiore della chiesa, raffigurante una *Madonna con Bambino e santi* attribuita al pittore messinese

* Michele Catinari, dottore triennale in Beni culturali e turismo, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione, dei Beni culturali e del turismo, piazzale L. Bertelli 1, 62100, Macerata, e-mail: m.catinari4@studenti.unimc.it.

Il presente lavoro deriva dalla tesi di laurea triennale in Storia dell'arte moderna, dal titolo Ricerche sulla chiesa di santa Chiara a Montelupone e il suo patrimonio storico-artistico, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione, dei beni culturali e del turismo, a.a. 2017-2018, relatrice prof.ssa Francesca Coltrinari. Grazie a Ranieri Melardi e Eugenio Campo per aver apprezzato il mio lavoro svolto durante la tesi di laurea e per aver contribuito nella condivisione di ulteriori fonti per lo studio, a Francesca Coltrinari per i consigli e la lettura.

Onofrio Gabrieli per via della firma: in questo caso il dipinto è stato inserito nel percorso del maestro siciliano, figura dalla carriera itinerante, di cui la tela marchigiana costituisce un ennesimo tassello.

The following work aims to analyze two paintings preserved in the church of Santa Chiara in Montelupone (Macerata), still closed to the public following the earthquake of 2016. It is about a copy of the *Annunciation* by Federico Barocci, yet in the chapel of dukes of Urbino in the sanctuary of Loreto, for which we tried to understand the relationship with the other copies or derivation from the shop of the painter of Urbino, and the altarpiece of the church, depicting a *Madonna with Child and Saints* attributed to Onofrio Gabrieli because of his signature: in this case the work of art has been inserted in the Sicilian master's path, person with a traveling career, which the canvas for Marche is yet another piece.

1. *La copia dell'Annunciazione di Federico Barocci: opera della bottega del maestro?*

La chiesa di Santa Chiara di Montelupone, ora chiusa al pubblico per via del terremoto del 2016, contiene al suo interno diversi beni storico-artistici di notevole interesse e meritevoli di un maggiore approfondimento¹. Oltre alle porte lignee realizzate da Cristoforo Casari nel 1796, che costituiscono un *unicum* nella produzione artigianale lignea dei secoli XVII-XVIII, l'edificio ecclesiastico comprende anche due interessanti opere pittoriche.

Sull'altare di sinistra è collocata una copia dell'*Annunciazione* di Federico Barocci, oggi nella Pinacoteca Vaticana (figg. 1-2). La tela, commissionata nel 1584 dal duca di Urbino Francesco Maria II della Rovere e posta inizialmente sull'altare della cappella di famiglia nella basilica di Loreto², divenne presto un modello da seguire, sia per il prestigio del luogo a cui era destinata, sia per il grande numero di disegni e per una celebre incisione realizzata da Barocci. Andrea Emiliani censì quarantuno disegni aventi a che fare con quest'opera, mentre Harald Olsen catalogò nove copie, tra libere e fedeli, del prototipo originale³.

¹ Stando a quanto riportato nella scheda per il rilievo del danno dei Beni culturali, gentilmente concessami da parte del Gruppo di lavoro per la salvaguardia e la prevenzione dei beni culturali dai rischi naturali di Montelupone, si hanno danni molto gravi sulla facciata, l'abside e la torre campanaria. Più in generale lo stato di manutenzione della chiesa viene descritto come «scadente», tuttavia le due tele di cui si parlerà più nel dettaglio nel seguente articolo risultano essere ben conservate. Ciò che manca, purtroppo, è uno studio più attento e mirato dell'edificio.

² All'origine dell'incarico vi era la devozione del duca Francesco Maria II nei confronti di Loreto, che i della Rovere sentivano come un santuario "di famiglia", da quando Sisto IV beneficiò la Santa Casa tentando di sottrarla alla giurisdizione diocesana per farne un santuario papale, trovando una soluzione di compromesso con l'elezione del nipote Girolamo Basso della Rovere (1476-1507) a protettore e vescovo di Recanati (cfr. Ambrosini Massari 2005, p. 30; Coltrinari 2016, p. 201).

³ Per la descrizione dell'opera originale si rimanda a Bellori 1742, ed. 2009, p. 192; Emiliani

Il dipinto di Montelupone presenta delle piccole ma significative differenze rispetto all'originale. Una variante molto importante è presente nella parte superiore, dove è stato riprodotto uno squarcio celeste con le nuvole che si allontanano per fare entrare nello spazio compositivo lo Spirito Santo in forma di colomba, la quale si dirige verso la scena, rappresentata nella parte sottostante. Inoltre, a una osservazione ravvicinata, la copia di cui parliamo risulta essere composta da più parti: al nucleo principale che riprende la composizione originaria di Barocci viene aggiunto un altro supporto tutto intorno che permette di ampliare la rappresentazione, dando maggior risalto al calamaio sulla sinistra che non era così ben evidenziato nell'originale o alla sedia su cui poggia il gatto in basso a sinistra. Anche la lunetta superiore, su cui è rappresentato lo Spirito Santo, risulta essere frutto di una aggiunta, probabilmente con lo stesso scopo iniziale di ampliare la scena. Iconograficamente, questa tela ricorda molto la copia presente nella basilica di Santa Maria degli Angeli di Assisi, datata intorno al 1596: anche qui, nell'area superiore, è presente lo Spirito Santo che discende verso il nucleo centrale della composizione, ma vi sono differenze tanto nella sua realizzazione, quanto nella scelta degli oggetti posizionati a sinistra del nucleo compositivo. Toscano, parlando di quest'ultima opera, si sofferma sul fatto che fu realizzata da collaboratori di Barocci in grado di mettere in pratica nuove idee partendo da cartoni del maestro risalenti a dieci anni prima⁴. Quello che inoltre colpisce è la capacità di sintesi e di inventiva che aveva portato il pittore urbinato a riformulare una composizione diversa dall'esemplare lauretano⁵. Questo discorso potrebbe valere anche per la copia monteluponese, finora per nulla studiata approfonditamente.

Va subito precisato che non abbiamo notizie per quanto riguarda la committenza e le vicissitudini del quadro della chiesa delle clarisse: questo poiché non si riesce più a ritrovare l'archivio del convento, che già Piccinini nella sua tesi di laurea del 1997 descriveva in pessimo stato di conservazione. Quel poco che è stato recuperato e viene citato dallo studioso è l'inventario della prepositura del 1726 e una ricevuta di pagamento di Gioacchino Varlè, autore degli stucchi ad ornamento della chiesa⁶. Quello che colpisce è che nell'inventario, nel momento in cui si fa menzione dell'altare *a cornu evangelii* (ossia nella navata sinistra della chiesa), non si menziona affatto la presenza della tela: vengono invece descritte le funzioni legate a quel determinato altare⁷.

1975, p. LXVI; Olsen 1955, pp. 139-140; Mancini 2009, p. 141; Schmarsow 2010, pp. 82-85.

⁴ Cfr. Toscano 1989, pp. 238-240.

⁵ F. Ortenzi, in Giannotti, Pizzorusso 2009, pp. 285-286.

⁶ Piccinini 1996-1997, p. 110.

⁷ Il testo recita quanto segue: «Il secondo Altare ch'è della S.ma Trinità, sta dalla parte del corno del Vangelo di d. Altare Maggiore, et appartiene alla Ven. Compagnia della Sma Trinità ed quadro in tela e Cappella di stucco messa à oro; vi fa celebrar d. Compagnia una Messa la settimana per uso antico, non trovandosi l'obbligo di questa Messa, et un officio l'anno nella festa della Sma Trinità di cinque o sei Messe per divotione non apparentone legato over obbligo alcuno con alcuni altri legati, che sono descritti nella tabella esistente nella Sagristia». Segue subito dopo

Nello stesso inventario viene invece menzionata la pala d'altare attribuita a Onofrio Gabrieli, di cui si parlerà successivamente, costituendo in questo caso un perfetto *terminus ante quem* per la datazione dell'opera. Sempre nella tesi di Piccinini viene proposta la datazione dell'*Annunciazione* al XVIII secolo⁸. Il registro utilizzato nel documento è molto analitico, poiché vengono descritti dettagliatamente tutti gli elementi presenti negli altari della chiesa nonché tutto ciò che è conservato in sagrestia. Il primo altare ad essere descritto è quello centrale

ove è il Quadro in tela dipinto con le figure della Bma Vergine, di S. Giovanni Apostolo, e di S. Nicolò di Bari con l'ornam.to di Cappella di stucco dorato di balso rilievo», facendo quindi riferimento alla tela di Gabrieli. Nel momento in cui si descrive l'altare *a cornu Evangelii* non si fa alcuna menzione della copia dell'*Annunciazione*, tuttavia vengono indicate le funzioni svolte⁹.

Va tuttavia ricordato che dietro la diffusione dei modelli figurativi della bottega di Barocci, da cui deriva anche questa copia, vi erano diversi disegni preparatori, ai quali vanno sicuramente aggiunte le incisioni che concorsero negli anni ad ampliare ulteriormente il fenomeno: Federico Barocci stesso fece conoscere la sua *Annunciazione* con un'incisione, realizzata in acquaforte e bulino (fig. 3)¹⁰. Quest'opera può essere vista come esempio che permette di capire come doveva essere il lavoro di bottega¹¹. Come indicato nel catalogo della mostra curata da Andrea Emiliani, l'incisione dell'*Annunciazione*, successiva a quelle del *Perdono di Assisi* e delle *Stimmate di san Francesco*, risulta essere l'opera più completa e coraggiosa della breve carriera di acquafortista del maestro urbinato¹². Va aggiunto anche che la presenza in basso a destra, accanto alla firma, della parola *excudit* al posto di *incidebat* potrebbe stare a indicare che l'artista si occupò direttamente della stampa degli esemplari, assicurandosi la proprietà della lastra e la gestione della matrice per quella che era all'epoca un'opera legata a uno dei luoghi di pellegrinaggio più famosi di Europa¹³. Alla sua realizzazione si aggiungono tre disegni preparatori: il primo, indicato come GDSU inv. 11293 F, raffigura la Vergine inginocchiata e, dal modo in cui sono

la descrizione dell'altare a cornu evangelii, sul quale è presente una statua lignea dipinta risalente al 1400 ca. (ivi, pp. 105 ss.)

⁸ Ivi, p. 54. Si riprenderà questo tema successivamente.

⁹ Ivi, pp. 80 ss., da cui è presa anche la citazione al documento d'archivio.

¹⁰ Per l'analisi dell'opera originale cfr. Emiliani 1975, p. 142; Ficacci 2005, p. 32; A. Cerboni Baiardi, in Giannotti, Pizzorusso 2009, pp. 307-308; Bohn 2012, pp. 182-194.

¹¹ Come indicato da Ambrosini Massari, di quest'opera esistono almeno tre «strutture impaginative»: una realizzazione molto simile all'opera originale, che punta molto l'attenzione sulle figure dell'angelo, di Maria, del gatto sulla sinistra e della finestra sullo sfondo; una con il motivo del Padre Eterno benedicente e una con la figura di san Francesco (cfr. Ambrosini Massari 2005, pp. 30-32).

¹² Emiliani 1975, p. 138.

¹³ Cfr. A. Cerboni Baiardi, in Giannotti, Pizzorusso 2009, p. 307.

stati realizzati i disegni, sembra che inizialmente l'artista pensasse alla postura impiegando un nudo idealizzato di donna, per poi andare a ridefinire i dettagli attraverso lo studio di un corpo maschile. Gli altri disegni, sempre presenti nel gabinetto degli Uffizi, sono indicati nell'inv. 11479¹⁴ e 11391 F¹⁵. Quest'ultimo è uno studio di composizione su gesso rosso e nero e carbone.

Più in generale è da considerare il forte legame tra lo stesso pittore e l'arte dell'acquaforte, tecnica che andò a segnare un nuovo connubio tra pittura e incisione: molti artisti iniziarono ad utilizzare questa nuova arte intorno al Cinquecento e, soprattutto, lungo tutto il Seicento¹⁶, di cui diversi esempi come Barocci stesso apportarono innovazioni tecniche che contribuirono alla evoluzione dell'acquaforte, unendo la sua voglia di sperimentazione con la sua grafia. Va tuttavia ricordato che i risultati di utilizzo della tecnica nella pittura italiana non furono del tutto sorprendenti poiché veniva considerata inizialmente «una soluzione esecutiva più sciolta e facile dell'incisione a bulino»¹⁷. Il processo di lavorazione di Barocci era composto da più fasi: dopo aver stabilito i primi tratti¹⁸ si passava direttamente al lavoro in studio sul modello vivente per evitare ogni tipo di “affettazione” o errore anatomico, a cui seguiva la creazione dello schizzo a carboncino o a pastello. Seguiva la composizione della storia attraverso un insieme di figure¹⁹, per poi passare alla costruzione di modellini di cera o creta vestiti con panni per osservare la somiglianza con il reale. La fase finale riguardava i cartoni: uno ad olio per scegliere la qualità della luce, uno piccolo per scegliere i colori, di modo che non ci fossero sproporzioni tra un colore e l'altro, e uno grande tanto quanto l'opera finale²⁰. Barocci firmò solamente quattro incisioni: la *Madonna sulle nuvole*, *Le stimmate di san Francesco*, il *Perdono di Assisi* e l'*Annunciazione*. Probabilmente queste rappresentazioni sono frutto di meditazioni, prove ed esercizi appartenenti a

¹⁴ Faietti 2009, p. 76. Va anche ricordato che nel Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi (inv. n. 11479 F) è collocato uno schizzo con la Vergine annunciata e l'angelo annunziante, in preparazione per l'Annunciazione e per il San Francesco che riceve le stimmate, nella Galleria Nazionale delle Marche di Urbino. Sono raffigurati quattro studi di figura virile seduta a terra rivolta verso l'alto e profilo femminile a sinistra (ivi, p. 142).

¹⁵ Bohn 2012, p. 185.

¹⁶ Questi artisti vennero chiamati *peintres-graveurs*, in modo tale da differenziarli dagli incisori veri e propri (cfr. Cerboni Baiardi 2005, p. 76).

¹⁷ Al lavoro di Barocci non mancò un successo discreto presso gli editori di stampe: dal 1575 fino alla fine del secolo molti suoi dipinti furono incisi su rame, ad opera di incisori a bulino. Tuttavia nella Felsina pittrice di G.C. Malvasia si parla della delusione dell'artista per i risultati di questa tecnica di traduzione calcografica (Cfr. Ficacci 2005, p. 29).

¹⁸ Come indicato da Bellori, nei momenti in cui l'artista usciva in città munito di matita per annotare quello che osservava, rimaneva colpito dai volti delle persone che incontrava, costituendo la tipologia più celebrata del Barocci disegnatore (cfr. Faietti 2009, p. 76; Prospero Valenti Rondinò 2009, p. 67).

¹⁹ Barocci nella sua bottega utilizzava garzoni di sesso maschile anche nella rappresentazione di figure femminili, chiedendo loro di atteggiarsi nelle pose che ritenessero più naturali (Prospero Valenti Rondinò 2009, pp. 68-69).

²⁰ Ivi, p. 81.

un breve lasso di tempo. Egli scelse l'acquaforte con l'intento di riprendere gli aspetti più autentici del disegno e unirli alla voluminosità tipica della pittura, aggiungendo le morsature replicate. *L'Annunciazione*, il cui rame si conserva presso la Calcografia Nazionale, è l'ultima in ordine cronologico²¹. L'intaglio non è datato, ma il termine *ante quem* per la sua realizzazione è riconosciuto dalla copia in controparte che ne trasse nel 1588 Philippe Thomassin²². A questo va aggiunto un disegno del Fine Arts Museum di Budapest, della stessa misura della stampa, che Turner ha individuato come foglio preparatorio per l'incisione: quadrettato con lo stilo, a testimonianza della riduzione da una dimensione maggiore, presenta alcune differenze con quest'ultimo, il che sta a indicare che Federico disegnò appositamente per quella incisione. Va inoltre considerato che non fu per niente facile la scelta dell'incisore a cui affidare la diffusione della propria opera a causa dei problemi calcografici, ma nonostante questo il pittore di Urbino scelse Cornelis Cort, uno dei migliori bulinisti presenti in quel periodo²³.

L'Annunciazione di Barocci ebbe dunque un passato storico estremamente importante e il motivo per cui un'opera del genere è presente all'interno di una chiesa delle Clarisse va probabilmente ricercato, oltre che nella sua diffusione, nel fatto che, con il tempo, questa divenne il manifesto dell'itinerario Assisi-Loreto. Come ha rilevato Francesca Coltrinari, una seconda versione autografa dell'esemplare lauretano fu infatti inviata sull'altare della prima cappella aperta in Santa Maria degli Angeli, quella dell'Annunciata della nobildonna perugina Laura Pontani Coli: «nell'itinerario non solo reale, ma anche e soprattutto spirituale e meditativo tracciato dalle due *Annunciazioni* di Barocci, si inserisce così Urbino, grazie alla *facies* inconfondibile della facciata dei torricini»²⁴.

Per i motivi storici precedentemente delineati, la copia nella chiesa di santa Chiara è stata collocata nel XVIII secolo²⁵, tuttavia il modellato delle figure e la stesura pittorica sembrerebbero autorizzare una sua datazione più precoce, da collocare ancora nel corso del Seicento. Anche le aggiunte laterali alla tela, inserite probabilmente al momento di adeguare il quadro all'altare

²¹ *Ibidem*.

²² G. Bernini Pezzini notava una grande novità caratterizzata da nuovi effetti illuministici ottenuti da linee giustapposte secondo un ritmo regolare, come accade ad esempio nella parete di fondo, dove è presente una finestra caratterizzata da un fitto reticolato (cfr. Bernini Pezzini 1988, pp. 73-81; Cerboni Baiardi 2005, p. 83).

²³ Sicuramente Barocci conosceva già Cort, sia per l'attenzione che il pittore dovette rivolgere alla stampa, sia per l'interesse da sempre nutrito nei confronti di Tiziano ma anche perché Cort si era fatto interprete di un suo conterraneo, Federico Zuccari (Cerboni Baiardi 2005, p. 84).

²⁴ Il collegamento fra Assisi e Loreto dagli anni del pontificato di Pio V in poi aveva preso corpo per lo slancio dato alla Porziuncola con la costruzione del nuovo santuario voluto «ad instar sacrae Lauretanae Domus» e la crescita della «strada dei santuari» che unisce Santa Maria della Quercia a Viterbo, il duomo di Orvieto con la reliquia del corporale, il Santo Anello di Perugia, Assisi e Loreto (Coltrinari 2016, p. 355, da cui è tratta anche la citazione).

²⁵ Piccinini 1996-1997, p. 54.

settecentesco, potrebbero indicare un'esecuzione anteriore. Le varie copie dell'*Annunciazione* sono peraltro state in larga parte eseguite proprio nel corso del '600, molte direttamente dagli allievi di Barocci. All'interno della bottega dell'artista un primo nome da prendere in considerazione è quello di Alessandro Vitali (1580-1630), indicato come colui che rimase più di tutti all'ombra di Barocci diventando, artisticamente parlando, quasi un suo "alter ego". In seguito alla morte del maestro, avvenuta nel 1612, l'attività artistica di Vitali divenne sempre più rarefatta fino a scomparire, nonostante rimangano alcune sue notizie biografiche²⁶. Purtroppo non si hanno fonti certe che testimonino l'esecuzione di questa tela da parte di Vitali, poiché si ha una serie di notizie di lavori portati a termine ma andati tutti perduti²⁷. Vi è infatti un periodo di vuoto nella storia che va dalla data della morte di Barocci fino al 4 luglio 1630, data della morte di Vitali, che i ricercatori stanno cercando negli ultimi anni di colmare compiendo nuove attribuzioni che riguardino il pittore. Tuttavia sembrerebbe che lo stesso Vitali abbia realizzato altre due *Annunciazioni*. La prima di queste è conservata nei Musei civici di Pesaro e, come indicato nel catalogo, riprende lo schema di Barocci²⁸; il secondo esemplare è conservato alla Galleria Nazionale delle Marche di Urbino e viene attribuito da Marchi, riprendendo quanto detto da Dolci nel 1775 e da Lazzari nel 1801²⁹. Va anche ricordato che, come indicato nel catalogo curato da Judith W. Mann e Babette Bohn, diversi seguaci del pittore urbinato, proprio come Vitali, Vanni e Ventura Mazza, realizzarono *Annunciazioni* ispirate all'originale di Loreto³⁰. Dal punto di vista meramente stilistico, la tela di Montelupone sembra però essere più vicina al modo di dipingere di Francesco Vanni (1563-1610), altro allievo di Barocci aperto a ulteriori influenze come quelle tosco-romane del XVI secolo, risultando più legato al colore e all'esaltazione della luce³¹.

Come detto inizialmente, di quest'opera vi sono diverse copie con elementi aggiuntivi: tra questi va ricordato il motivo con il Padre Eterno benedicente, probabilmente frutto della bottega dell'artista, di cui vi è una variante con la colomba, come nell'*Annunciazione* di Pesaro, forse la copia tra tutte più simile

²⁶ Una prima notizia riguarda il suo matrimonio con Giulia Giusti, celebrato nel 1613, a cui ne seguì un altro con Ippolita Purini. Dall'unione con quest'ultima nacque Antonia, battezzata il 14 settembre 1625 (sul pittore cfr. Marchi 2005, p. 138).

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Nella nota 46 del catalogo del museo pesarese viene indicato quanto segue: «Tela ad olio con l'Annunciazione, replica dal Barocci dell'originale della Pinacoteca Vaticana attribuita ad Alessandro Vitali (1581-1640). m. 2,35x2,56» (Polidori 1956, p. 16). Questa risulta essere una attribuzione recente visto che non compare nel testo di Becci sulle chiese di Pesaro. Egli non parla di alcuna Annunciazione, piuttosto menziona Vitali come autore del San Tommaso nella chiesa di sant'Agostino (Becci 1783 ed. 1975, pp. 52 ss).

²⁹ Marchi si concentra molto sull'utilizzo dei toni freddi, «quasi scostanti nella loro innaturale acidità» (Marchi 2005, p. 139)

³⁰ Bohn 2012, p. 194.

³¹ Cfr. Bonelli 2009, p. 104.

all'opera monteluponese. Lo stesso Francesco Vanni scelse questo motivo per la sua tela nella chiesa dei Servi di Siena, dipinta nel 1588, che stilisticamente guarda anche al *Battesimo di Cristo* in San Gregorio a Bologna di Annibale Carracci³². Va inoltre ricordato che alla morte del maestro venne ritrovato nel suo studio un altro modello dell'opera ancora nella fase iniziale, di dimensioni 248x170 cm, risultando essere perfettamente compatibile con l'opera vaticana e quindi permettendo di comprendere meglio come questo modello potesse essere utilizzato in opere autografe o, come in questo caso, in copie³³.

L'impossibilità di effettuare un approfondito esame ravvicinato del dipinto di Montelupone e le difficoltà di entrare nella chiesa inagibile, hanno impedito di effettuare una compiuta analisi del quadro, mentre la dispersione dell'archivio del convento ci impedisce di cercare dati archivistici utili per la datazione dell'opera. Per questo ci si è qui limitati a presentare il quadro, che va ad aggiungersi all'elenco delle copie dell'invenzione barocca. La sua comparsa nella chiesa di Montelupone si giustifica, oltre che con il prestigio dell'opera e la sua fama, con la vicinanza a Loreto che nel 1586 fu creata diocesi inglobando anche il territorio di Montelupone, in precedenza sottoposto alla diocesi di Fermo³⁴.

2. *L'Immacolata Concezione e Santi di Onofrio Gabrieli (1695)*

Sull'altare maggiore della chiesa di Santa Chiara si trova una pala d'altare raffigurante *l'Immacolata che reca in braccio il Bambino Gesù, Santa Chiara di Assisi, San Giovanni Evangelista e San Nicolò* (fig. 4). Al centro è presente la Vergine, unica figura nimbatata all'interno della raffigurazione, che regge Gesù Bambino: ieratica e solenne, è rappresentata mentre sta calpestando il serpente, simbolo del male. Quest'ultimo tiene in bocca una mela, chiaro riferimento al peccato originale di Adamo ed Eva. Il Salvatore, tenuto in braccio da Maria e rappresentato con i capelli biondi e ricci, tiene in mano il Crocifisso, anticipazione del suo futuro destino, e rivolge lo sguardo verso il basso, proprio verso quel serpente che è stato sconfitto da Maria. La raffigurazione simboleggia il trionfo della Chiesa sul male, la vittoria del Bene, poiché nella iconografia classica la Madonna è anche colei che intercede a Cristo per i fedeli, colonna portante della fede cristiana. La scelta di rappresentare Gesù nelle fattezze di Bambino accanto

³² Cfr. Ambrosini Massari 2005, p. 31.

³³ Ivi, p. 32.

³⁴ Cfr. Moroni 1841, p. 243. Alla bolla di erezione della diocesi di Loreto seguì il successivo breve papale *Cum nos nuper* dell'11 agosto 1589 che fissò i confini del territorio assegnato alla città di Loreto, concedendo alla città molti dei privilegi che un tempo appartenevano alla città di Recanati; la successiva determinazione dei confini venne stabilita dal cardinale Gallo (cfr. Caldari Giovannelli 1992, p. 85).

a Maria si inserisce in una tradizione iconografica che ha origine con l'ordine francescano e che poi è stata proseguita dalle clarisse: santa Chiara aveva infatti una predilezione per Cristo bambino e una tenerezza materna per i bambini in genere. Tutta la sua meditazione era orientata verso l'umanità di Cristo, utilizzando una serie di metafore materne dove il divino si fa madre e il Vangelo diventa alimento materno³⁵. In alto a sinistra è presente santa Chiara di Assisi mentre regge con entrambe le mani un ostensorio, che, secondo la tradizione, le permise di mettere in fuga i Saraceni in occasione dell'assalto contro il monastero di San Damiano in Assisi³⁶. In basso a sinistra, seduto su una pietra, è presente san Giovanni Evangelista: con la mano sinistra tiene un libro aperto, allusivo al Vangelo, mentre con la destra una penna d'oca per scrivere. Egli è rappresentato a sinistra e quindi alla destra di Maria e di Gesù Cristo: la sua collocazione non è casuale poiché appartiene a una tradizione figurativa posteriore al XIV secolo che vede l'evangelista alla sinistra della Croce, in questo caso elemento sorretto da Gesù³⁷. A destra è riprodotta un'aquila, altro suo simbolo. In basso a destra è raffigurato san Nicola di Bari, con i paramenti di vescovo greco, sempre secondo la consuetudine. Rispetto alla tradizione, il santo non è rappresentato a capo scoperto, bensì con un copricapo che testimonia la sua importante carica ecclesiastica; tuttavia, vi sono altri elementi iconografici che appartengono alla sua tradizione rappresentativa, quali la lunga barba, la presenza del pastorale, tenuto dalla mano sinistra e di un libro tenuto dalla mano destra. San Nicola è vestito con paramenti appartenenti al classico vescovo orientale³⁸. La presenza nell'opera di san Nicola e di san Giovanni Evangelista, inoltre, non era affatto casuale poiché erano i santi titolari della soppressa Prepositura³⁹.

Sulla pietra su cui è seduto san Giovanni Evangelista si rileva una scritta frammentaria: «-OFRIO –ESSINA –OLFETTA –ECE -95», integrabile come «(On)OFRIO (da M)ESSINA (M)OLFETTA (f)ECE (in 16)95. Sebbene non si riesca a decifrare completamente⁴⁰, l'iscrizione fornisce i dati essenziali sull'opera, come l'identità del suo autore – Onofrio da Messina – e la data 1695. L'autore è, più precisamente, il pittore siciliano Onofrio Gabrieli (1619-1706). La sua attività pittorica, svolta nell'arco di più di un ventennio, comprende molti lavori, realizzati per le chiese messinesi (San Francesco di Paola, San Paolo, Gesù e Maria di San Giovanni, San Leonardo), tutti andati distrutti, mentre

³⁵ Frugoni 2006, p. 195.

³⁶ È uno degli elementi con il quale spesso viene rappresentata la santa, anche se non è l'oggetto più utilizzato nelle rappresentazioni dato che lei è il più delle volte accompagnata dal giglio, dalla croce o dal libro della regola, utilizzati già tra Trecento e Quattrocento (cfr. Zocca 1961, pp. 1213-1216; Kaftal 1995, p. 290).

³⁷ Cfr. Celletti 1961a, p. 794

³⁸ Per l'iconografia di san Nicola si rimanda a Celletti 1961b, pp. 942-943; Réau 1988, p. 980; Kaftal 1995, p. 799.

³⁹ Papetti 1998, pp. 76-77.

⁴⁰ Resta in particolare difficile da interpretare il riferimento a Molfetta, per cui vedi avanti nel testo e nota 48.

altri si sono conservati presso privati, come la Galleria Brunaccini. Purtroppo non esistono ulteriori informazioni sull'opera della chiesa di Santa Chiara a Montelupone, poiché mancano indicazioni sulla committenza e notizie più dettagliate sul soggiorno del pittore siciliano nelle Marche.

Sulla vita di Gabrieli, del resto, si sa tuttora poco e quel poco è dovuto principalmente alle *Vite de' pittori messinesi* di Francesco Susinno, pubblicate nel 1724⁴¹. Stando a quanto indicato nel testo, la carriera artistica di Gabrieli va suddivisa in due grandi periodi che lo hanno visto spostarsi lungo buona parte della penisola italiana. Nella prima fase della sua carriera il pittore si trasferì a Sant'Eufemia, in Calabria per poi arrivare a Napoli e a Roma, dove frequentò la scuola di Nicolas Poussin e la bottega di Pietro da Cortona. In seguito si spostò verso l'area compresa tra Venezia e Padova, restandoci fino al 1650-1651⁴². Successivamente tornò momentaneamente in Sicilia, ma fu costretto a fuggire tra il 1678 e il 1679 a causa delle sue posizioni filo francesi durante la repressione spagnola⁴³: proprio in quel momento infatti Messina si era sollevata contro la Spagna chiedendo aiuto alla Francia. Mancato l'aiuto promesso e rimasta isolata, la città dovette sopportare una dura repressione che la privò dei più importanti privilegi e dei cittadini più validi, andando ad annientare anche le istituzioni culturali. Da qui ebbe inizio il secondo periodo artistico di Gabrieli lungo la penisola, di cui purtroppo non si sa quasi nulla, tranne che il pittore arrivò a Padova, Mantova, Venezia, Roma e anche ad Ancona⁴⁴. Per quanto riguarda quest'ultimo approdo, la testimonianza più importante è una lettera inviata da Anna Isabella, duchessa di Mantova, sua protettrice nel periodo precedente il suo esilio, pubblicata anch'essa da Susinno. La lettera recita:

Ancona

Signor Onofrio. Accompagna ella con sentimenti così amorevoli il felice augurio resomi nella incidenza delle sante feste di Natale, che alla premura nel mostra delle mie prosperità, uguale il desiderio, che serbo di comprobarlene il gradimento, col promuovere e secondare le

⁴¹ Quest'opera, datata 1724, è stata finora la fonte principale per tutti gli storici dell'arte che si sono occupati dello studio del pittore (cfr. Susinno 1960). Su di lui si veda anche la voce biografica di Gioacchino Barbera (Barbera 1998).

⁴² Purtroppo dei suoi primi anni veneti non si hanno sufficienti documenti che possano permettere di ricostruire in maniera precisa questa fase dell'attività dell'artista. Va nondimeno segnalato il contatto del pittore con il concittadino Domenico Maroli, documentato da Francesco Susinno (cfr. Susinno 1960, p. 264; Campagna Cicala, Barbera 1983, p. 74;).

⁴³ Campagna Cicala, Barbera 1983, p. 76.

⁴⁴ Prima di andare in Italia, Gabrieli andò in Francia restandoci poco tempo, «lasciando da per tutto memorie del suo pennello» (Susinno 1960, p. 272 da cui è tratta anche la breve citazione; Piccinini 1996-1997, p. 60; Papetti 1998, pp. 76-77).

cose di vantaggio e soddisfazione di lei, pregandole in questo mentre dal Cielo compimento di vero bene. Di Mantova 4 Gennaio 1694

Per farle piacere

Anna Isabella Duc.ssa di Mantova⁴⁵

Si tratta quindi di una risposta a una lettera di auguri inviata da Gabrieli alla sua protettrice dalla città di Ancona, dove è presumibile che allora vivesse⁴⁶. La data 1694 si accorda bene al 1695 leggibile nella tela di Montelupone, facendo ipotizzare che il quadro fosse stato dipinto proprio ad Ancona e spedito via mare. Si potrebbe pensare inoltre che il suo soggiorno nelle Marche fu piuttosto lungo se si va a considerare la data della missiva ricevuta nel 1694 e la data di esecuzione della pala stessa⁴⁷. Va quindi sottolineato il fatto che il pittore aveva instaurato dei rapporti con l'aristocrazia del nord Italia, soprattutto con le duchesse di Mantova e Guastalla. Inoltre è probabilmente sempre da ricollegare a questo suo forte legame con la duchessa di Guastalla il richiamo a Molfetta, appartenente ai possedimenti dei duchi di Guastalla, che compare in modo purtroppo non chiaro nella firma della pala di Montelupone⁴⁸.

Il contesto storico in cui Gabrieli lavorò nelle Marche fu molto particolare, caratterizzato da una forte diaspora di artisti che preferirono muoversi in centri artistici più prestigiosi quali Roma, Bologna o Napoli⁴⁹. A differenza di altre opere del pittore e malgrado le descrizioni e le critiche di Francesco Susinno riguardanti la cattiva conservazione delle sue tele, la tela di Montelupone risulta essere tutt'oggi ben conservata, con tutti i colori intatti e senza mostrare evidenti segni di deterioramento. Dal punto di vista coloristico, è evidente l'influsso veneto, collegabile ai soggiorni attestati del pittore nella regione. Il riferimento a Gabrieli si può supportare anche con il confronto con le altre opere dell'autore: si osservi ad esempio il Gesù bambino della tela di Montelupone che ricorda

⁴⁵ La citazione è ripresa da Susinno 1960, p. 272.

⁴⁶ A questa lettera, per avere un quadro storico ancora più chiaro, se ne deve aggiungere un'altra scritta da Margherita d'Este duchessa di Guastalla, datata 1687 e indirizzata al pittore allora a Padova, trascritta sempre da Susinno, che vale sempre come testimonianza della seconda fase artistica del pittore. Questa presenta scritto quanto segue: «Padova / Signor Onofrio. Ho ricevuto in buon grado l'annuncio di tante prosperità fattomi da lei nello scorso Santo Natale, e siccome ne ringrazio l'amorevolezza dell'animo suo verso di me, così le paleso l'ottima disposizione del mio in tutte l'occorrenze di lei commodo, e prego il Cielo che la renda felice. Mantova 11 Gennaio 1687. / Per farle piacere / Margarita d'Este Duc.ssa di Guastalla» (ivi, p. 272).

⁴⁷ Per quanto riguarda le opere pittoriche appartenenti a questa seconda fase, si devono considerare anche alcuni dipinti a Padova e a Montagnana (Campagna Cicala, Barbera 1983, p. 76).

⁴⁸ Anna Isabella duchessa di Guastalla era infatti sposata con Ferdinando Carlo di Gonzaga, ultimo duca di Mantova e del Monferrato, nonché duca di Guastalla. In quanto detentore di quest'ultima carica, Gonzaga era anche principe di Molfetta, Giovinazzo e Campobasso (si confronti Bressler und Aschemburg 1728-29 p. 114). Rinnovo i miei ringraziamenti a Eugenio Campo per la segnalazione e per la condivisione dell'ipotesi.

⁴⁹ Toni 1978, pp. 144-145.

le figure infantili della sua *Madonna del soccorso* del 1664, conservata nel Museo regionale di Messina, e ugualmente si ritrova una possibile somiglianza nel volto di Maria di entrambe le tele. Quello che emerge è uno stile che viene definito «vago» e «leggiadro» e che ricerca l'utilizzo di formule decorative, raggiungendo il più delle volte effetti di rara eleganza⁵⁰. Se si vuol fare un paragone con un'altra opera religiosa, per quanto riguarda l'idea di comporre un'opera con più santi, un'altra tela simile alla pala di Montelupone è lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina*, proveniente dalla chiesa di san Paolo a Messina e poi trasferita nel Museo Regionale della stessa città, probabilmente anch'essa datata 1664 ma andata distrutta in seguito al terremoto del 1908⁵¹. La pala di Montelupone risulta essere più essenziale e contenuta rispetto allo splendore e alla ricchezza dell'altra, ma nonostante ciò resta l'attenzione nei dettagli che caratterizza l'opera dell'autore. Impressionante è la somiglianza della pala con la *Madonna del rosario tra san Domenico e santa Caterina da Siena*, conservata nella parrocchiale di Legnaro, in provincia di Padova (fig. 5), citata in un manoscritto incompiuto di Brandolese sulle opere d'arte conservate nel contado padovano, databile al 1658⁵². Ciò che accomuna le due opere è il modo in cui sono stati rappresentati la Madonna e Gesù bambino, entrambi mentre guardano verso il basso, all'interno di una composizione più essenziale rispetto alle altre opere viste precedentemente e quindi più vicina alla pala di Montelupone. La stessa Vergine della tela di Legnaro ricorda a sua volta la Madonna della *Madonna della Lettera*, nel Monastero di santa Maria a Siracusa, e la *Madonna del Soccorso* precedentemente citata⁵³. La stessa monumentalità delle figure, riscontrabile anche nell'opera marchigiana, trova corrispondenza nel *Giuseppe che abbraccia Giacobbe* nel duomo di Montagnana⁵⁴.

Sempre a questa sua seconda fase lavorativa sembrano appartenere altre opere: si segnalano alcuni dipinti conservati a Padova e Montagnana appartenenti al suo secondo soggiorno nell'area veneta⁵⁵, come anche la grande pala d'altare raffigurante la *Madonna del rosario tra i santi Domenico e Francesco e il martirio di santa Margherita*, nella chiesa Stella Maris di Messina, firmata ma non datata⁵⁶; un'altra riscoperta è il ciclo di affreschi con figure allegoriche e storie bibliche eseguiti dal pittore nella villa Borromeo di Sarmeola, nei pressi di

⁵⁰ Campagna Cicala, Barbera 1983, p. 76.

⁵¹ Barbera 2016, p. 50. Se ora è possibile applicare questo confronto è solo grazie a una foto di Brogi inserita all'interno dell'articolo.

⁵² Melardi 2014, p. 100.

⁵³ Va inoltre aggiunto che la fisionomia di san Domenico ricorda l'apostolo all'estrema sinistra nell'Assunzione della chiesa dei Cappuccini a Milazzo, mentre santa Caterina ricorda la giovane della Vanitas conservata nella galleria antiquaria Whitfield (cfr. Melardi 2015, p. 21).

⁵⁴ Ivi, p. 22.

⁵⁵ Cfr. Campagna Cicala, Barbera 1983, p. 76.

⁵⁶ In basso a sinistra è scritto «D. ONOFRIO GABRIELI P.». Sebastiano di Bella la rese nota con una proposta di datazione intorno agli anni '60 del '600, più o meno negli stessi anni della Madonna della lettera e dello *Sposalizio mistico di santa Caterina* (cfr. Barbera 2016, p. 50).

Padova, probabilmente intorno alla metà del sesto decennio del XVII secolo, già ricordati dalle fonti locali settecentesche, oltre che la già citata opera riscoperta da Melardi. Per quanto riguarda le opere commissionate da privati, o rientranti nella pittura di genere, tra i pochi esemplari ancora conservati si deve ricordare la *Merlettaia con la maestra*, esposta al Museo Civico di Padova.

In conclusione, il dipinto monteluponese di Gabrieli costituisce un importante tassello per la ricostruzione della carriera di questo pittore itinerante e aggiunge un elemento alla conoscenza del panorama artistico delle Marche sul finire del XVII secolo.

Riferimenti Bibliografici/ References

- Ambrosini Massari A.M. (2005), “...e si davano intieramente all’incantesimo aroccesco”. Note su allievi e seguaci di Federico Barocci, in *Nel segno di Barocci: allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, M. Cellini, Milano: F. Motta, pp. 22-37.
- Barbera G., *Gabrieli, Onofrio*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma: Istituto dell’Enciclopedia italiana, vol. 51, 1998, <

- Caldari Giovannelli C. (1992), *Il cardinale Antonio Maria Gallo a Loreto e Osimo*, in *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, a cura di P. Dal Poggetto, catalogo della mostra (Ascoli Piceno, 1992), Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, pp. 85-93.
- Campagna Cicala F., Barbera G., a cura di (1983), *Onofrio Gabrieli, 1619-1706*, catalogo della mostra, (Gesso, chiesa Madre di S. Antonio Abate, chiesa di S. Francesco di Paola, 27 agosto-29 ottobre 1983), Messina: Industria poligrafica della Sicilia.
- Celletti M.C. (1961a), *Giovanni evangelista*, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. 6, Roma: Istituto Giovanni XXIII della Pontificia università lateranense, pp. 757-797.
- Celletti M.C. (1961b), *Nicola (Niccolò), vescovo di Mira*, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. 9, Roma: Istituto Giovanni XXIII della Pontificia università lateranense, pp. 923-948.
- Cerboni Baiardi A. (2005), *Federico Barocci e la calcografia*, in *Nel segno di Barocci: allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, M. Cellini, Milano: F. Motta, pp. 76-91.
- Coltrinari F. (2016), *Loreto cantiere artistico internazionale nell'età della controriforma: i committenti, gli artisti, il contesto*, Firenze: Edifir.
- Emiliani A., a cura di (1975), *Mostra di Federico Barocci*, catalogo critico (Bologna, Museo civico, 14 settembre-16 novembre 1975), Bologna: Alfa.
- Emiliani A. (1975), *Introduzione*, in *Mostra di Federico Barocci*, a cura di A. Emiliani, catalogo critico (Bologna, Museo civico, 14 settembre-16 novembre 1975), Bologna: Alfa.
- Faietti M. (2009), *Antinomie e armonie nei disegni di Barocci*, in Giannotti, Pizzorusso 2009, pp. 76-81.
- Ficacci L. (2005), *L'acquaforte nel Cinquecento: Parmigianino e Barocci*, in *Le tecniche calcografiche d'incisione indiretta. Acquaforte Acquatinta Lavis Ceramolle*, a cura di G. Mariani, Roma: De Luca, pp. 27-31.
- Frugoni C. (2006), *Una solitudine abitata: Chiara d'Assisi*, Roma-Bari: Laterza.
- Giannotti A., Pizzorusso C., a cura di (2009), *Federico Barocci, 1535-1612: l'incanto del colore, una lezione per due secoli*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 11 ottobre 2009-10 gennaio 2010), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale
- Kaftal G. (1995), *Iconography of the saints in central and south Italian schools of painting*, Firenze: Le Lettere.
- Mancini F.F. (2009), *Il maestro e la scuola. Barocci e il barocchismo in Umbria*, in Giannotti, Pizzorusso 2009, pp. 138-145.
- Marchi A. (2005), *Alessandro Vitali (Urbino, 1580-4 luglio 1630)*, in *Nel segno di Barocci: allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, M. Cellini, Milano: F. Motta, pp. 134-141.

- Melardi R. (2014), *Alcune considerazioni sui due soggiorni padovani di Onofrio Gabrieli*, «Il Maurolico, giornale di storia, scienze, lettere e arti», VI, pp. 87-104.
- Melardi R. (2015), *Ancora su Onofrio Gabrieli a Padova*, «Padova e il suo territorio», 175, pp. 19-22.
- Moroni G. (1846), *Loreto (Lauretan)*, in *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da s. Pietro sino ai nostri giorni*, vol. 39, Venezia: Tipografia Emiliana, pp. 203-287.
- Olsen H. (1955), *Federico Barocci. A critical study in italian Cinquecento painting*, Stoccolma: Almqvist & Wiksell.
- Papetti S. (1998), *Montelupone: arte, storia, tradizioni*, Recanati: Bieffe.
- Piccinini R. (1996-1997), *I beni artistici delle chiese di San Francesco, Santa Chiara e della Collegiata di Montelupone*, tesi di diploma universitario in Operatore dei Beni Culturali-indirizzo archivistico, Università di Macerata, relatore prof. Stefano Papetti.
- Polidori G.C., a cura di (1956), *Musei civici di Pesaro. Catalogo*, Genova: Spiga.
- Prosperi Valenti Rondinò S. (2009), *Studio e metodo. Fortuna del disegno di Federico Barocci*, in *Federico Barocci, 1535-1612: l'incanto del colore, una lezione per due secoli*, a cura di A. Giannotti, C. Pizzorusso, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 11 ottobre 2009-10 gennaio 2010), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 66-75.
- Réau L. (1988), *Iconographie de l'art chrétien*, vol. 2, *Iconographie des saints*, Millwood (New York): Kraus Reprint.
- Schmarsow A. (2010), *Federico Barocci: un capostipite della pittura barocca*, Ancona: Il lavoro editoriale.
- Susinno F. (1960), *Le vite de' pittori messinesi*, a cura di V. Martinelli, Firenze: F. le Monnier.
- Toni A.C. (1978), *La pittura del '700 nel Maceratese*, in *Il Settecento nella Marca*, atti del dodicesimo convegno di Studi Storici Maceratesi (Treia, 20-21 novembre 1976), Macerata: Centro di Studi Storici Maceratesi, pp. 122-145.
- Toscano B. (1989), *Pittura del Seicento, un'indagine di campo*, in *Pittura del Seicento. Ricerche in Umbria*, a cura di L. Barroero, V. Casale, G. Falcidia, catalogo della mostra (Spoleto 1989), Perugia: Electa – Editori Umbri riuniti, pp. 15-53.
- Zocca A. (1961), *Chiara d'Assisi*, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. 3, Roma: Istituto Giovanni XXIII della Pontificia università lateranense, pp. 1201-1217.

Appendice



Fig. 1. Pittore del XVII secolo, *Annunciazione*, da Federico Barocci, Montelupone, chiesa di Santa Chiara, riproduzione dell'autore



Fig. 2. Federico Barocci, *Annunciazione*, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana



Fig. 3. Federico Barocci, *Annunciazione*, acquaforte e bulino, Bologna, Pinacoteca nazionale, inv. B 10 (401)

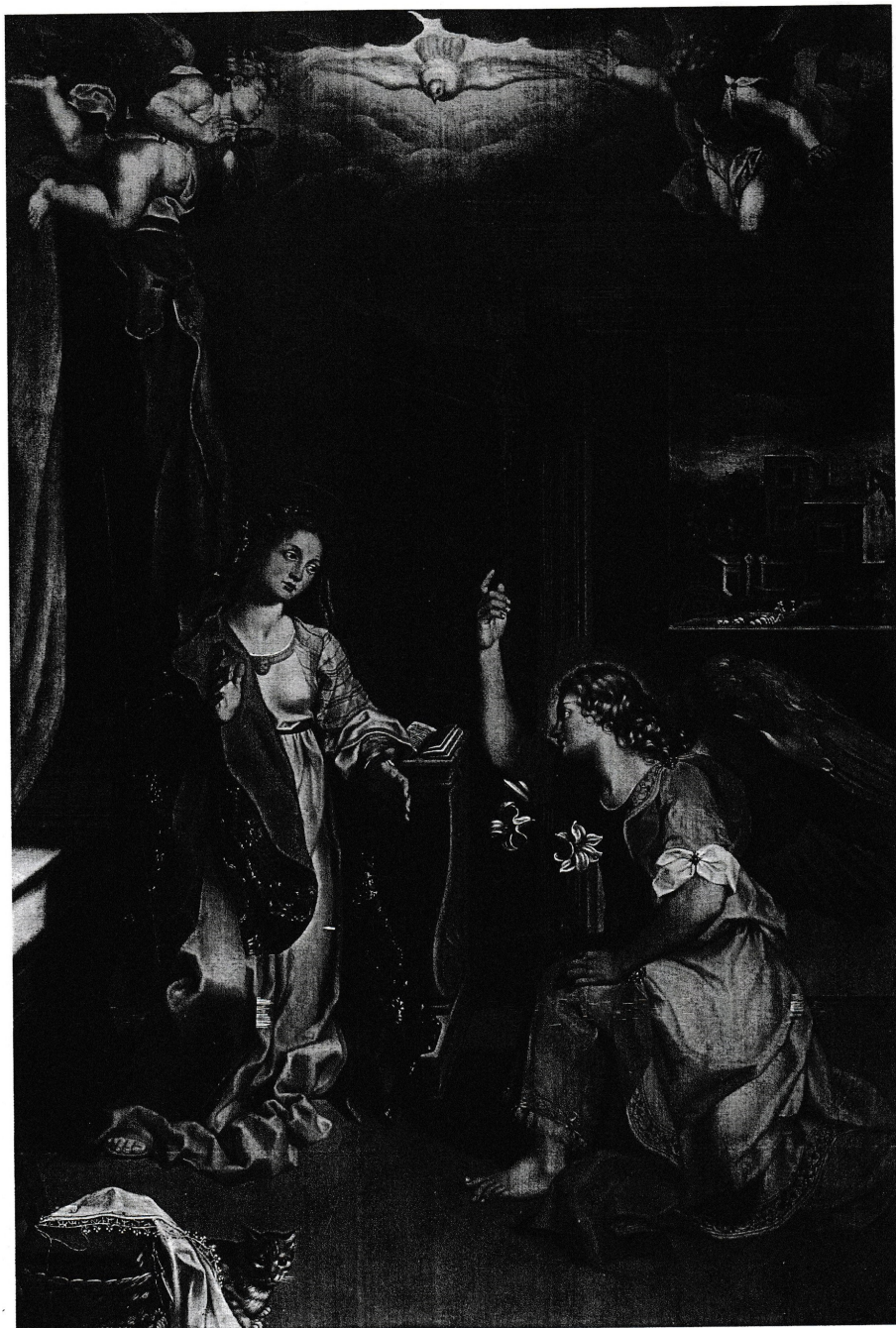


Fig. 4. Alessandro Vitali, *Annunciazione*, Pesaro, Musei Civici



Fig. 5. Onofrio Gabrieli, *La Vergine Immacolata e il Bambino Gesù con santa Chiara, san Giovanni Evangelista e san Nicola di Bari*, Montelupone, chiesa di Santa Chiara, altare maggiore, riproduzione dell'autore



Fig. 6. Onofrio Gabrieli, *Madonna del rosario tra san Domenico e santa Caterina da Siena*, Legnaro (Padova), chiesa parrocchiale

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella †

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia

Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano

Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli

Stefano Della Torre, Politecnico di Milano

Michela di Macco, Università di Roma "La Sapienza"

Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre

Serge Noiret, European University Institute

Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"

Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Girolamo Scullo, Università di Bologna

Texts by

Gabriele Ajò, Letizia Bindi, Massimiliano Biondi, Clinton Jacob Buhler, Flaminia Cabras,

Chiara Capponi, Michele Catinari, Giacomo Cavuta, Chiara Cerioni, Mara Cerquetti,

Paolo Clini, Annalisa Colecchia, Federico, Lattanzio, Manuel De Luca, Sara Manali,

Dante Di Matteo, Anna Rosa Melecrinis, Emanuele Frontoni, Letizia Gaeta,

Maria Teresa Gigliozzi, Gianpasquale Greco, Elena Montanari, Rossella Moscarelli,

Caterina Paparello, Giulia Pappani, Michela Passini, Roberto Pierdicca,

Mariapaola Puggioni, Ramona Quattrini, Manlio Rossi-Doria,

Leonardo J. Sánchez-Mesa Martínez, Federica Maria Chiara Santagati,

Andrea Ugolini, Carmen Vitale

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

