



**2021**

**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. 23, 2021

ISSN 2039-2362 (online)

*Direttore / Editor in chief*

Pietro Petrarola

*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 board*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca  
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,  
Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa  
Gigliozzi, Enrico Nicosia, Francesco Pirani,  
Mauro Saracco, Emanuela Stortoni

*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, Marta Maria Montella,  
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco  
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,  
Federico Valacchi, Carmen Vitale

*Comitato scientifico / Scientific Committee*

Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla  
Barbati, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia  
Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain,  
Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio  
Donato, Maria Cristina Giambruno, Gaetano  
Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan,  
Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella  
Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo  
Pongetti, Bernardino Quattrociochi, Margaret  
Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano

Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea  
Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

*Web*

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

*e-mail*

[icc@unimc.it](mailto:icc@unimc.it)

*Editore / Publisher*

eum edizioni università di macerata, Corso  
della Repubblica 51 – 62100 Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

[info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

*Layout editor*

Roberta Salvucci

*Progetto grafico / Graphics*

+crocevia / studio grafico

Rivista accreditata WOS

Rivista riconosciuta SCOPUS

Rivista riconosciuta DOAJ

Rivista indicizzata CUNSTA

Rivista indicizzata SISMED

Inclusa in ERIH-PLUS



---

Saggi

# Sul confine tra il paradiso e il secolo. La decorazione del parlatorio nel monastero di Santa Chiara a Sulmona

Sharon Palumbo\*

## *Abstract*

Malgrado il ruolo ricoperto dall'ex monastero di Santa Chiara all'interno dell'assetto urbano della città di Sulmona, le sue testimonianze storico-artistiche sono state solo sporadicamente oggetto di studi sistematici, facendo rimanere nell'ombra soprattutto gli esiti del cantiere settecentesco, allestito a seguito del terremoto che nel 1706 colpì duramente la Valle Peligna. L'obiettivo di questo saggio è far luce proprio su una delle tracce lasciateci da tale cantiere, ovvero il programma decorativo che si cela dietro gli stucchi che ornano quello che fu l'ambiente del parlatorio. Di pari passo con la ricerca archivistica svolta presso l'archivio della Diocesi di Sulmona-Valva, è stata dunque condotta un'indagine di tipo iconografico tesa a descrivere le immagini realizzate dall'artista bergamasco Pietro Fantoni su modello di quelle presenti nella celebre *Iconologia* di Cesare Ripa; si è tentato infine di svelare quel preciso messaggio che le clarisse sulmonesi volevano comunicare ai visitatori per mezzo di queste.

Despite the role of the Santa Chiara's monastery within the city of Sulmona, its historical-artistic evidences have only sporadically been the subject of systematic studies, as well as the results of the eighteenth-century construction site carried out after the earthquake that destroyed the Valle Peligna in 1706. The aim of this essay is to give importance to one of

\* Sharon Palumbo, Dottoressa magistrale in Management dei Beni culturali, Università di Macerata, email: s.palumbo3@studenti.unimc.it.

the traces left by the building site, that is the decorative program that hides behind the stucco decorations which are visible in the old parlor. Beside a documentary research in the Sulmona-Valva's Diocesan Archive, an iconographic survey was therefore conducted with the purpose to describe images sculpted by an artist from Bergamo, Pietro Fantoni, who was inspired by the figures which appear in the well-known Cesare Ripa's *Iconology*; finally, an attempt was to reveal the precise message that Poor Clares sisters wanted to communicate to visitors through these decorations.

### 1. *La fortuna critica del complesso monastico sulmonese*

Ergendosi su una prominenza che fa da sfondo a Piazza Garibaldi, il complesso dell'ex monastero di Santa Chiara a Sulmona, sorto nel XIII secolo, è ubicato in uno dei luoghi più suggestivi e nevralgici del centro storico della cittadina abruzzese. Chiesa e organismo monasteriale sorgono infatti a ridosso della piazza che, anche nel Duecento, così come nell'era odierna, costituiva lo spazio riservato al mercato<sup>1</sup>.

L'imponenza delle strutture materiali dell'edificio, il fascino degli ambienti riccamente adornati ed il numero ingente delle monache con i loro lauti possedimenti sono le tematiche che ricorrono più spesso, ma solo in maniera superficiale, nelle attenzioni degli studiosi vissuti prima del XX secolo che si sono interessati alla comunità clariana in questione<sup>2</sup>. Si dovrà attendere il Novecento per studi di ampio respiro dedicati al complesso di Santa Chiara: difatti il primo ad essersi cimentato in uno scritto più approfondito fu, nel 1922, Aniceto Chiappini il quale, dopo una breve nota nella quale dà conto delle fonti d'archivio esaminate, fornisce un ritratto biografico della fondatrice Floresenda (o Florisenda) da Palena, si sofferma, nei paragrafi successivi, sull'organizzazione economica e sociale del monastero e fa seguire al quadro delineato una sorta di appendice in cui raccoglie diversi documenti di carattere burocratico, consistenti principalmente in donazioni e lasciti testamentari redatti da differenti soggetti politici ed ecclesiastici in favore delle clarisse sulmonesi<sup>3</sup>.

Alla metà degli anni Ottanta risale lo studio di Michele Bentivoglio in cui si affrontano per la prima volta, grazie anche all'aiuto della documentazione

<sup>1</sup> Al di là dell'indubbio valore che ebbe per la diocesi di Sulmona Valva sotto il profilo religioso, il monastero assunse anche un ruolo fondamentale nello sviluppo del tessuto urbano. Infatti, in età svevo-angioina, il settore meridionale del territorio peligno fu soggetto ad uno spasmodico processo di espansione urbanistica, alimentato dalla profonda ammirazione che Federico II di Svevia dimostrò per la terra ovidiana. Eppure tale espansione non interessò la vasta area pianeggiante situata al di fuori delle mura cittadine e che venne perciò adibita ad attività mercantili ed artigianali. Area che, come detto sopra, mantiene tutt'oggi quell'antica funzione commerciale essendo poi divenuta l'attuale Piazza Garibaldi, sede del mercato settimanale. Cfr. D'Atanasio 2018, p. 480.

<sup>2</sup> Si vedano le opere di De Matteis 2006; Di Pietro 1806.

<sup>3</sup> Chiappini 1922, pp. 1-66.

archivistica, aspetti più strettamente storico-architettonici, atti a ripercorrere le travagliate fasi della storia delle ricostruzioni che hanno segnato l'intera esistenza del monastero di Santa Chiara, causate dai violenti terremoti che sovente colpirono Sulmona e tutto il centro Abruzzo<sup>4</sup>. Successivamente, nelle guide che decantano le bellezze della "città di Ovidio" non sono certo mancati riferimenti al nostro monastero, ma, inspiegabilmente, in nessuna di tali menzioni ci si è soffermati con approccio dignitoso sulle evidenti qualità storico-artistiche del complesso<sup>5</sup>.

Solo in tempi molto recenti gli accademici hanno finalmente incentrato i loro interventi su questioni più meramente storico-artistiche grazie alla scoperta, verificatasi nei primi anni Novanta durante una campagna di restauro, di un pregevole quanto frammentario ciclo di affreschi tardo medievale, rinvenuto all'interno della *domus orationis* (la cappella interna destinata alle preghiere quotidiane delle monache). Esaminando temi e caratteri del ciclo pittorico ritrovato e mettendo a fuoco la sua appartenenza agli schemi del contesto figurativo romano-assiate, la prima ad essersi occupata di tali ambiti è stata Anna Colangelo con il saggio *Pittori e frescanti*, comparso nel 1996 in una prestigiosa miscellanea sulla cultura artistica e letteraria della città di Sulmona curata da Ezio Mattiocco e Giuseppe Papponetti<sup>6</sup>. Sulla medesima scia interpretativa inaugurata dalla Colangelo, si inserisce anche Marco D'Attanasio col suo recente scritto pubblicato nel 2018: affrontando l'insieme dei problemi che il suddetto ciclo ha posto e pone agli storici dell'arte, ne ha asserito come punto fermo «la relazione con il *milieu* figurativo romano e la sua filiazione assiate»<sup>7</sup>. Dopo aver tracciato un quadro sommario delle vicende storiche del monastero in cui una certa preminenza è conferita di nuovo alla vita e all'opera della fondatrice Floresenda<sup>8</sup>, D'Attanasio procede alla puntuale illustrazione dello stato di conservazione e dei contenuti figurativi degli affreschi, traccia uno *status quaestionis* sulle posizioni espresse precedentemente dagli studiosi sulla cronologia e sul tenore stilistico dei dipinti e propone infine un personale raffronto di questi con gli affreschi del criptoportico di Sant'Ugo a Montegrano, in provincia di Fermo<sup>9</sup>.

Il ritrovamento di questi affreschi ha significato idealmente una sorta di riscatto storico per il complesso di Santa Chiara, una flebile luce dopo un passato glorioso<sup>10</sup>: già lo storico peligno Antonio De Nino, in una breve

<sup>4</sup> Bentivoglio 1984, pp. 149-158.

<sup>5</sup> Mi riferisco in particolare agli scritti di Mattiocco 1993, pp. 80-84 e di Esposito 1998, pp. 131-143.

<sup>6</sup> Colangelo 1996, pp. 102-119.

<sup>7</sup> D'Attanasio 2018, pp. 479-515, p. 493.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 480-485.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 486-496.

<sup>10</sup> Contributo emblematico in quest'ottica di "rivincita storica", è sicuramente quello di Alberto Tanturri in cui l'autore sostiene la tesi della spiccata rilevanza sociale del complesso clariano, deducendola in particolar modo dalla constatazione dell'agiata condizione delle monache

nota del 1907 (pubblicata postuma nel 1987 da Mattiocco), denunciava le condizioni di degrado in cui versava la struttura e stilava un inventario delle suppellettili e delle opere d'arte contenute in particolare nella chiesa, elencando un patrimonio di cui, purtroppo, non si sarebbe salvato molto a causa di furti e spoliazioni successive<sup>11</sup>.

Proprio in merito alla chiesa intitolata ugualmente alla santa d'Assisi, non esistono, a tutt'oggi, studi sistematici che la riguardino, bensì soltanto fugaci righe che ne elogiano la magnificenza e qualche saggio rivolto ad alcuni manufatti contenuti al suo interno<sup>12</sup>. Non solo: alla conclusione dei suddetti lavori di restauro, buona parte dell'ex monastero è stata riconvertita in Polo culturale comprendente il Museo Diocesano di Arte Sacra, la Biblioteca Diocesana e la Pinacoteca Comunale di Arte Moderna e Contemporanea<sup>13</sup>. Purtroppo però, da quest'opera di riqualificazione dell'ex monastero, la chiesa è stata del tutto esclusa e trascurata, risultando – ancora adesso – chiusa al pubblico.

Una sorte meno spiacevole, ma solo in apparenza, è stata riservata invece all'oggetto di questo saggio, ossia all'ambiente dell'ex parlatorio. Quest'ultimo infatti è stato interessato dall'operazione di riconversione di cui si è accennato sopra, destinandolo a sala-lettura per la sua vicinanza ai locali che ora ospitano la Biblioteca Diocesana. Malgrado ciò, dal 2009 la stanza è stata dichiarata inagibile a causa dei danni strutturali provocati dal sisma che nel medesimo anno colpì duramente la zona dell'aquilano, Sulmona inclusa.

Privato dunque della funzione culturale di cui era stato investito, l'ex parlatorio del monastero di Santa Chiara a Sulmona è stato parimenti condannato – come analogamente accaduto alla chiesa – ad un immeritato oblio critico, non essendogli stata riservata attenzione da alcuno studioso. Tale carenza si pone in contrasto con l'alto valore storico-artistico che lo connota ma, pur prescindendo da tale aspetto contingente, è paradossale che nemmeno la dimensione antropologico-sociale propria di un ambiente così affascinante quale appunto il parlatorio, abbia scosso il silenzio degli interpreti.

che vi presero parte (quasi tutte appartenenti al ceto aristocratico) e rilevando quanto quella di Santa Chiara fosse una realtà molto prestigiosa ed economicamente prospera, dotata per di più di un notevole spessore politico. Cfr. Tanturri 2010, pp. 57-68.

<sup>11</sup> Mattiocco 1987, pp. 33-37.

<sup>12</sup> Ad esempio, la pubblicazione sotto forma di schede di Santilli *et al.* 1986 sull'originale portale d'ingresso ligneo.

<sup>13</sup> Nel 2005 è stata pubblicata l'edizione del catalogo delle opere presenti all'interno del Museo Diocesano. Al suo interno si trovano diversi saggi firmati dai già citati Colangelo e Mattiocco, riguardanti essenzialmente le tematiche sinora segnalate: origini del monastero e cenni alla sua fondatrice, le fasi costruttive dell'edificio attraverso i secoli, il ciclo di affreschi ritrovato ed infine la descrizione delle numerose opere presenti nelle varie sale del museo. Cfr. Colangelo *et al.* 2005.

## 2. *La specificità di un ambiente liminale*

Senza dubbio, il parlatorio era un ambiente davvero *sui generis*, soprattutto se considerato in rapporto alla totalità dell'edificio monasteriale. Solamente "attraverso" questa stanza era infatti consentito "avere contatti" con l'esterno poiché a seguito delle riforme tridentine «le monache divengono una presenza non vista, si trasformano in una voce» percepibile esclusivamente tramite quei «dispositivi applicati per istaurare la clausura: porte, muraglie, grate, ruote, di cui si determinano misure e spessore; e poi chiavi e porte che si aprono soltanto dall'esterno; finestre murate o oscurate da tavole di legno; e perfino gli scoli dell'acqua nei giardini e negli orti chiusi da grate»<sup>14</sup>. Questi ultimi strumenti di separazione divennero i più ricorrenti, quasi la materializzazione per eccellenza della rigida clausura, contrassegnando, più di altre parti del monastero, proprio i parlatori. Qui le sorelle, avvicinandosi alle fitte grate di ferro saldate nelle mura, potevano ricevere i visitatori che intendessero conversare con loro e così, separate fisicamente dal mondo esterno e quindi da ogni suo contatto, le professe si attenevano all'imposizione della vita reclusa.

Ben diversa era la situazione prima del Concilio di Trento dal momento che questi ambienti venivano utilizzati dalle monache anche per inscenare delle commedie con parenti e amici che assistevano alla recita, soprattutto durante le festività natalizie e del Carnevale. Tale tradizione era talmente celebre e consolidata al punto che, nonostante il sopraggiungere di svariate polemiche – come quella di dover smettere gli abiti religiosi per indossarne altri a volte poco consoni a delle «monache velate» – fu difficile poi proibirla del tutto<sup>15</sup>.

Con l'avvento delle nuove direttive post-conciliari, è facile immaginare che l'accesso al monastero e dunque le conversazioni ai parlatori venissero regolati da norme specifiche. Diversamente da quanto si verificò prima del Concilio<sup>16</sup>, la licenza per entrare in monastero era infatti concessa solo a coloro i quali erano mossi da «motivi di parentela o d'ufficio»; e ancora, durante i colloqui dovevano essere presenti necessariamente le ascoltatrici e tutti i doni venivano affidati nelle mani delle cosiddette «ruotare»<sup>17</sup>.

Lo stesso rigore che traspare dai precetti appena enunciati lo si può riscontrare all'interno del monastero sulmonese preso in esame. Come trapela dal resoconto della visita pastorale del 1623, risalgono a questa data le prime notizie, o meglio, le prime norme riguardanti per l'appunto l'uso del

<sup>14</sup> Cfr. Zarri 2000, pp. 119-120.

<sup>15</sup> Ivi, p. 95.

<sup>16</sup> Nei monasteri femminili, fra XV e XVI secolo, era uso comune ospitare per un breve periodo giovani fanciulle di importanti casate nobiliari e fare visita alle monache per godere delle loro tante abilità come quelle culinarie, ma anche musicali: addirittura le «putte» particolarmente talentuose nel canto o nel suonare l'organo erano motivo di vanto e di contesa fra i vari monasteri (Ivi, pp. 91 e ss.).

<sup>17</sup> Ivi, pp. 120-121.

«parlatojo»; purtroppo si sono rivelate scarsamente decifrabili a causa del loro pessimo stato di conservazione, se non per qualche parola sporadica o per la strutturazione del testo, redatto ad ogni visita nella medesima, ricorrente maniera. Fortunatamente gli stessi provvedimenti vengono ripresi o a volte letteralmente copiati – per esteso o in modo decisamente più conciso – nelle visite degli anni successivi e per questo motivo si è in grado di interpretare anche quelli risalenti al 1623 grazie alla relazione più leggibile relativa alla visita di monsignor Matteo Odierna, svoltasi in data 1735. Si trascrive qui di seguito un'interessante porzione del suo resoconto, estrapolata dalla sezione intitolata *De Clausura*, in cui si menziona anche la manutenzione del parlatorio sulmonese:

Il finestrino, che stà nel luogo detto Parlatojio, munito colle crate di latta, che si asserisce fusse aperto e servito [come] confessionale in tempo del terremoto del 1706, si chiuda a muro.

La porta della camera del Parlatojo si chiuda con serratura e chiave e si conservi dalla Madre Badessa in ogni sera.

A tutte le finestre delli Parlatoj, che stanno [munite] con craticcie di ferro, vi si ponga alla parte di dentro la porta di legno, ed in ogni sera si serrino con chiavi, che pure si conservino dalla Madre Badessa.

Alle finestre delle ruote dalla parte di dentro si pongano pure le porte di legno con serrature, e chiavi, e si [trattengano] dalla Madre Badessa in ogni sera<sup>18</sup>.

Le delibere della «visitatione» del vescovo Odierna, durata ben quattro lunghi giorni (dal ventisette al trenta di novembre 1735), si susseguono ancora per diverse e diverse pagine, annoverando rigidissime disposizioni circa tutto ciò che riguardava sia la vita monacale, sia il monastero stesso. Noto il passo sulle modalità con cui le sorelle dovessero «andare alle *crate*». Nulla era lasciato al caso: come anticipato sopra, al momento del colloquio fra la religiosa e la persona esterna, ella doveva essere scortata da altre due sorelle «delle più discrete di maturità di costumi e gravità zelose dell'onore di Dio e della Religione», affinché ascoltassero tutto il discorso con il rigoroso dovere di tenere per sé il contenuto, purché «non sia pregiudiziale alli buoni costumi e all'onestà e ritiratezza monastica». In tal caso, una volta riferito l'eventuale misfatto «con tutta prestezza» alla badessa, la «religiosa difettrice» veniva punita con il divieto di accostarsi alle grate nientemeno che per due mesi<sup>19</sup>.

Va da sé che fra le clarisse sulmonesi regnasse indubbiamente una certa frustrazione. Aspetto questo altrettanto desumibile dall'ingente quantità di permessi di uscita, ora consultabili nel fondo dedicato appunto al monastero di Santa Chiara presso l'Archivio Storico della Curia Diocesana di Sulmona-

<sup>18</sup> Sulmona, Archivio Storico della Curia Diocesana (d'ora in poi ASCDSu), *Amministrazione generale della diocesi*, sottoserie G - Sante Visite, inventario n. 175, 1, Decreta S. Visitationy Ven. lis Monastery S.ta Clara Virginis Sulmonis sub diebus 27, 28, 29, 30 Novembris 1735, p. 210.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 86-90.

Valva. La richiesta di allontanarsi per assistere i propri parenti infermi era in assoluto il pretesto più utilizzato, seguito dalla necessità di particolari cure mediche per le monache stesse o da uscite per accompagnare un'altra sorella – molto spesso una novizia – la quale avesse le medesime urgenze sopra descritte. Non mancarono infine nemmeno situazioni di scandalo dovute a motivazioni mendaci<sup>20</sup>.

Lo spoglio dei preziosi rapporti delle sante visite ha permesso di constatare quanto il *modus vivendi* delle monache di Santa Chiara a Sulmona, durante XVII e XVIII secolo, fosse ancora saldamente legato al clima severo delle riforme tridentine, facendo emergere una forte inflessibilità nell'imporre una disciplina alla stessa stregua di un sistema carcerario.

Ad ogni modo, tanta austerità, più ostentata che sostanziale, sembra che non abbia minimamente impedito alle clarisse sulmonesi di rendere la loro sala del parlatorio un luogo davvero unico nel suo genere. Varcando la sua soglia dall'esterno, infatti, si palesa un ampio vano di forma rettangolare che, se non fosse proprio per le grate, tutto sembrerebbe fuorché, appunto, il parlatorio di un complesso monastico.

Solitamente questi spazi si presentavano spogli o comunque molto scarni a livello decorativo e artistico, essendo stanze destinate ad una funzionalità, come abbiamo visto, ben specifica e per di più transitoria. Al contrario, durante il 700, grazie ad «una certa accondiscendenza al costume mondano», sembra che «i parlatori delle monache» diventino oggetto della creatività artistica del tempo, in particolare con affreschi e pitture a tema religioso<sup>21</sup>. Così anche la volta e le mura del parlatorio sulmonese appaiono impreziosite da delicate decorazioni: queste, tuttavia, non consistono in pitture tratte dalle Sacre Scritture, bensì sono stucchi con soggetti profani, dotati di pochi dettagli lasciati bianchi e, per la quasi totalità, ridipinti con un lievissimo rosa-salmone. Prima di procedere, però, con la descrizione e l'analisi di questi, è necessario inquadrare il discorso dal punto di vista storico per poi arrivare in maniera più agevole all'esame degli stucchi.

<sup>20</sup> In una lunga lettera della Sacra Congregazione indirizzata alla Badessa, si fa menzione del caso di una corista – senza mai riportarne il nome – la quale richiese il permesso d'uscire dal monastero per raggiungere un suo «vicino parente» ed assisterlo nella malattia. Da quanto si riesce a decifrare dato lo stato corrotto delle carte, sembra che la motivazione della fanciulla fosse falsa poiché venne avvistata, da qualche paesano, aggirarsi fuori e lontano dalla casa del suo parente. Il tutto fu prontamente riferito al padre della sventurata il quale, con somma vergogna, riportò la figlia nel chiostro richiedendo alla Badessa di punire la giovane. Dunque la Superiore si vide costretta ad esporre il fattaccio alla Sacra Congregazione per chiedere quale fosse il provvedimento più adeguato da adottare: nella risposta dai “piani alti”, datata 1803, si consigliò innanzitutto un accurato interrogatorio per valutare le intenzioni della peccatrice; appurato ciò, si invitò a farle comprendere lo sbaglio commesso attraverso una dose massiccia di preghiere e, per un anno, le fu vietato di richiedere permessi d'uscita, salvo estrema necessità (ASCDSu, *Istituzioni religiose esistenti nella Diocesi*, sottosezione B - Istituti religiosi femminili, inventario n. 504, 1, 1801-1825: Sulmona. Monastero di S. Chiara, atti diversi).

<sup>21</sup> Cfr. Penco 1990, p. 20.

### 3. *L'edificazione del parlatorio sulmonese e il ruolo di Pietro Fantoni*

Da quanto si evince dai libri delle visite pastorali conservati nell'Archivio Capitolare della Cattedrale di San Pelino, l'erezione del parlatorio avvenne molto tempo prima rispetto ai lavori di decorazione. Infatti nella relazione della visita di Monsignore Cesare Del Pezzo, verificatasi nel marzo 1594, si legge l'ordine di fare «una fabrica fora» poiché al momento della sua ispezione, egli rilevò che «li parlatoi stanno dentro la chiesa»<sup>22</sup>. Si dovranno attendere parecchi anni affinché il suddetto ordine venga eseguito in quanto, come già detto sopra, si hanno notizie del nuovo parlatorio solo a partire dal 1623, anno della visita pastorale da parte del Vescovo Francesco Cavalieri: nel suo rapporto compaiono quelle specifiche regole per la corretta salvaguardia e gestione della neo-nata stanza<sup>23</sup>. Di conseguenza, è giusto desumere che il parlatorio fu costruito completamente all'incirca in quel periodo e solo in un secondo momento fu rimaneggiato e provvisto delle decorazioni a stucco.

Quel momento collimò spiacevolmente, molti anni più tardi, con una catastrofe: il 3 novembre 1706 la Valle Peligna fu devastata da un terribile terremoto che, oltre ad aver quasi raso al suolo Sulmona, provocò la morte di moltissimi cittadini<sup>24</sup>. Ovviamente neanche il monastero di Santa Chiara fu risparmiato dalla violenza delle scosse telluriche. Tuttavia le sorelle sopravvissute, dinanzi a cotanta sventura, non si fecero sopraffare dall'avvilimento e diedero così inizio alla straordinaria opera di riedificazione del loro monastero, portata avanti non senza poche difficoltà. Infatti da una lettera purtroppo gravemente deteriorata e di ardua lettura, indirizzata alla Sacra Congregazione dei Riti e datata 1707, si ricavano elementi utili a comprendere quanto fosse ambizioso il progetto di ristrutturazione e quanto le monache abbiano lottato per poterlo realizzare a tutti i costi:

L'Abbadessa e Monache del Monastero di Santa Chiara della città di Sulmona [...] gl'espongono, che havendo [scelto di] far riedificare la Clausura del loro Monastero rovinata dal terremoto [del dì] tre novembre 1706 quel Vicario Aplico gliel'ha impedito con proibirvi di prendere denaro dalla cassa di deposito, asserendo non voler contravvenire [...], ricorrono perciò alla SS.VV. e tant[o] il bisogno che tengono di prender mille ducati dei duemila che conservano nella cassa suddetta per il già esposto effetto, e la supplicano a concederne al d. Vicario Aplico la facoltà necessaria, affinché con la brevità possibile possa la d. opera compirsi<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Sulmona, Archivio Capitolare della Cattedrale di San Pelino (d'ora in poi ACSPe), *Libri di visite pastorali*, inventario n. 918, 7, Visite pastorali di Mons. Cesare del Pezzo Vescovo di Valva (1594-1603), Santa Visita presso il Monastero di S. Chiara in Sulmona, 1594.

<sup>23</sup> ACSPe, *Libri di visite pastorali*, inventario n. 920, 9, Visite pastorali di Mons. Francesco Cavalieri Vescovo di Valva e Sulmona (1622-1629), Santa Visita presso il Monastero di S. Chiara in Sulmona, 1623.

<sup>24</sup> Per ulteriori approfondimenti circa il terremoto del 1706, cfr. Giannantonio 1988, pp. 119-144; Esposito 1998, pp. 137-139; Carrozzo 2007, pp. 133-230.

<sup>25</sup> Sulmona, Archivio Capitolare della Cattedrale di San Panfilo (d'ora in poi ACSPa), *Fondi e*

Da quanto si legge, l'investimento di metà delle loro disponibilità pecuniarie mette in luce che l'intento delle consorelle non fosse semplicemente quello di ripristinare la funzionalità degli spazi diroccati: obiettivi ulteriori erano anche l'abbellimento delle forme e l'adeguamento del complesso ad una pratica ampiamente diffusa nell'Abruzzo di quel periodo, secondo la quale si procedeva al "restauro" di edifici preesistenti seguendo gli stilemi barocchi<sup>26</sup>.

Tale *modus operandi*, cioè la riproposizione di ambienti preesistenti in aggiornate vesti barocche, si configurò quale firma della folta schiera di maestranze provenienti da più zone d'Italia, le quali presero parte a questa forma di riadattamento artistico-architettonico<sup>27</sup>. Eppure merita particolare menzione il caso dell'ingente presenza degli artigiani di provenienza lombarda stabilitisi nella regione abruzzese già dal XV secolo. Anche Sulmona fu interessata da tale fenomeno, ma non è certo questa la sede per affrontare tale tematica in maniera dettagliata<sup>28</sup>. Ci si limiterà solo nel dire che proprio il terremoto del 1706 che colpì duramente la cittadina peligna fu l'occasione per mobilitare nuove maestranze: svariati sono i nomi di origine nordica che si incontrano consultando le fonti archivistiche riferite ai rifacimenti post-sisma<sup>29</sup>, ed in questo gruppo spicca l'operosità di un *mastro* in particolare, ovverosia, quella di Pietro Fantoni, progettista ed artefice di molteplici lavori in quel di Sulmona, nonché l'autore del cantiere settecentesco presso il monastero di Santa Chiara.

Purtroppo circa le date di nascita e di morte del Fantoni non si hanno notizie, così come dell'esatta provenienza geografica. È legittimo considerare che potesse discendere dalla nota famiglia di artisti intagliatori, stuccatori, scultori e architetti nativa del piccolo comune di Rovetta, in provincia di Bergamo<sup>30</sup>. Non è possibile datare con precisione neanche il suo arrivo a Sulmona, ma si può solo asserire che si trasferì qui, magari assieme alla sua famiglia, come si può dedurre dal libro dei battezzati conservato nell'Archivio della Cattedrale di San Panfilo. Infatti in data 23 novembre 1711 si rileva il suo nome, «Petro

*serie di Archivi aggregati*, sottosezione S. Chiara - Sulmona, inventario n. 5940, 86, in Fabbrica del Monastero di Santa Chiara.

<sup>26</sup> Sul tema, si segnalano gli studi di Benedetti 1980, pp. 275-312; Bartolini Salimbeni 2002, pp. 223-242.

<sup>27</sup> Maestri lombardi, napoletani e romani lasciarono tracce della loro operosità in terra d'Abruzzo, partecipando ai moltissimi cantieri di «riattamento» barocco. (Cfr. Benedetti 1980, p. 276; Giannantonio 1988, p. 134).

<sup>28</sup> Per comprendere esaurientemente come e soprattutto perché si sia sviluppato tale "flusso migratorio" da parte di questi artigiani lombardi, si rimanda al saggio di Pasqua 2010, pp. 79-87.

<sup>29</sup> Fra questi: Giovan Battista e Giuseppe Pianezza, Francesco del Zoppo, Carlo Faggi, Carlo Membrini, Carlo Pizzolla, Pietro Piazzoli (Cfr. Mattiocco, Marcone 1980, p. 246).

<sup>30</sup> «Si è ipotizzato che potesse appartenere a quel ramo attivo durante il Settecento a Pietra Ligure e che sia da identificare con quel "Pietro lombardo" il cui figlio Giuseppe compare come capomastro nel libro di fabbrica della parrocchiale di quella cittadina: "Magister Joseph Fantoni q. Petri milanensis"» (Torlontano 1994). Per informazioni riguardo la famiglia Fantoni, cfr. Bossaglia 1978.

Antonius Fantoni», fra i testimoni che vi parteciparono al battesimo del figlio di un certo «Gio. Ant.o d'Abusca, seu Fantoni», probabilmente un suo parente<sup>31</sup>.

Risalente a poco tempo prima di questa data è un documento del 25 giugno 1709 in cui il nome dell'architetto "milanese" appare per la prima volta: in una lettera delle clarisse sulmonesi rivolta alla Sacra Congregazione dei Riti si distingue nitidamente il suo nominativo in qualità di autore e artigiano dei lavori di riedificazione presso il loro monastero:

La Madre Abadessa, moniche del monastero di S. Chiara di questa Città di Sulmona [...] supplicando espongono [...] misura della fabrica della loro chiesa, coro et altre parti del monastero fatta da Mastro Pietro Fantoni<sup>32</sup>.

Benché i documenti custoditi nell'Archivio della cattedrale di S. Panfilo siano abbondanti, è arduo stabilire gli interventi compiuti dalla mano del Fantoni, poiché nelle annotazioni di pagamento le operazioni condotte non sono indicate in maniera dettagliata, ma solo genericamente, come si riscontra nella nota che porta la data 28 luglio 1709 nella quale viene menzionata solo la parte del compenso a lui spettante:

si sono estratti dalla presente cascia di deposito [ducati] quattrocento [...] cioè [ducati] duecento settantuno [e grana] 60 a Mastro Pietro Fantoni; e gli altri [ducati] 128,40 [servirsene per] la fabrica<sup>33</sup>.

Ma è la successiva nota di pagamento del 1711 (assieme alla precedente, le uniche superstiti) a fornirci un'informazione di fondamentale importanza: Pietro Fantoni è difatti indicato quale stuccatore.

Si sono estratti dalla cascia ducati cinquecento con licenza della S. Congr. e di Monsig. Ill. mo per quelli pagarsi a M.ro Pietro Fantoni, stuccatore, e Marramieri che hanno fabricati et lavorati alla nostra chiesa e si sono consegnanti al [Barone] Aless. Sardi Priore come [dover] riconoscersi a suoi conti<sup>34</sup>.

Questo promemoria, oltre a rimarcare quanto le consorelle fossero determinate nell'espletare l'opera di riedificazione tanto da indebitarsi facendo anticipare il denaro necessario al loro Priore, si rivela particolarmente significativo in relazione a quelle che sono le uniche testimonianze materiali tuttora visibili della suddetta impresa. Difatti, accennando ai «marramieri», si ha la conferma che questi collaborarono col maestro di Rovetta, *in primis*, alla realizzazione della chiesa, nonché alla totalità della fabbrica; e probabilmente

<sup>31</sup> Mattiocco, Marcone 1980, pp. 246-247; Torlontano 1994.

<sup>32</sup> ACSPa, *Fondi e serie di Archivi aggregati - S. Chiara Sulmona*, inventario n. 5940, 86, Fabbrica del Monastero di Santa Chiara.

<sup>33</sup> ACSPa, *Fondi e serie di Archivi aggregati - S. Chiara Sulmona*, inventario n. 5946, 92, Libro d'introito et esito di cascia di deposito... (nota del 28 luglio 1709).

<sup>34</sup> Ivi (nota del 23 giugno 1711).

anche alla produzione degli archi in pietra che fregiano i due portali tramite cui si accedeva al pubblico parlatorio e al monastero stesso<sup>35</sup>. Infine, grazie alla chiarissima qualifica di stuccatore, è stato possibile associare l'incidenza di Fantoni sulle decorazioni che ornano proprio il suggestivo ambiente del parlatorio. Certamente, come nel caso appena citato, anche in questo ambiente l'artista lombardo era coadiuvato da altri operai, dal momento che in una lettera datata 29 maggio 1711 le sorelle parlano di stuccatori<sup>36</sup>, forse indicando le maestranze solo in senso generale, ma ciò è ulteriore conferma del fatto che Fantoni non fosse il solo all'interno del cantiere ed avesse al suo seguito personalità dai molteplici talenti e ruoli.

Eppure l'elemento decisivo che elegge il Fantoni quale mente creatrice degli stucchi in questione scaturisce proprio dai frutti del suo stesso lavoro. Osservando il parlatorio (Fig. 1 e Fig. 2), la decorazione a stucco bianco con lesene, bordature a sporgente e motivi vegetali sparsi, scandisce nitidamente le sue pareti, quasi a dividerle in sezioni a sé stanti, il tutto per evidenziare presumibilmente gli elementi principali che ne contraddistinguono l'interno, ovvero le sette grate. Incorporate nelle mura della sala e disposte, le tre più ampie in quello centrale, le restanti due nella parete sinistra e le altre due in quella di destra, le inferriate si presentano decorate tutt'intorno con rigogliose cornici in stucco bianco, come se si trattasse di lussuosi caminetti; subito al di sopra di queste, inscritte ciascuna in bordure ovali, si notano sette figure umane in stucco, dipinte con lo stesso rosa pallido (appena più acceso) che colora la volta e le pareti.

#### 4. *Una fonte iconografica che Fantoni conosceva*

Tali soggetti, che fungono da coronamento del summenzionato sistema decorativo, sono evidentemente derivanti dal ricco repertorio di personificazioni catalogate da Cesare Ripa nella sua fortunata opera, *l'Iconologia*<sup>37</sup>. Il riferimento è corroborato ulteriormente da un dato ineccepibile: tra le fonti letterarie a cui si ispirarono i diversi componenti della famiglia Fantoni per realizzare,

<sup>35</sup> Nella decorazione che incornicia i due portali si possono riconoscere tratti tipicamente lombardi (che ebbero larga fortuna in molte aree abruzzesi), come ad esempio la nicchia sulla chiave di volta o ancora i motivi vegetali a foglia ampia oppure quelli a conchiglia (Torlontano 1994).

<sup>36</sup> ACSPa, *Fondi e serie di Archivi aggregati - S. Chiara Sulmona*, inventario n. 5940, 86, Fabbrica del Monastero di Santa Chiara.

<sup>37</sup> *Iconologia* è la forma consueta per indicare in maniera agevole il titolo completo della prima edizione del 1593 che sarebbe invece: *Iconologia ovvero Descrizione Dell'Imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi, opera non meno utile, che necessaria à Poeti, Pittori, Scultori, per rappresentare le virtù, vitij, affetti et passioni humane*.

dal Seicento sino agli inizi dell'Ottocento, alcuni dei loro più celebri lavori, si può rintracciare proprio l'opera del Ripa, poiché ne sono state rinvenute ben due edizioni conservate nella loro personale biblioteca a Rovetta<sup>38</sup>. Risulta impossibile dunque, alla luce di quanto appena espresso, non designare il nostro Pietro Fantoni quale artefice degli stucchi del parlatorio di Santa Chiara.

Per la fase decorativa dell'interno del parlatorio, Fantoni e le sue committenti scelgono dunque di attingere a una fonte ben conosciuta all'artista e ampiamente utilizzata, in quanto il "vocabolario" di personificazioni del Cavalier Ripa diviene un «repertorio costante nella produzione artistica dei Fantoni»<sup>39</sup>.

Come è ben noto, l'*Iconologia* di Cesare Ripa è un'opera dai tratti enciclopedici e per questo sintomatica del suo tempo: edito per la prima volta a Roma nel 1593, ma privo di immagini, il testo descrive e ordina secondo un rigoroso ordine alfabetico una serie sconfinata di concetti astratti rappresentandoli, anche graficamente con delle xilografie a partire dalla versione successiva del 1603, attraverso personificazioni dotate di attributi, gesti e colori altrettanto allegorici. L'intento dell'erudito Ripa è quello di creare una sorta di «serbatoio di elementi pronti al riuso e alla successiva rielaborazione», figurando in questo modo come «una matura risposta alle esigenze sistematiche del Cinquecento». La fortuna dell'*Iconologia* è percettibile anche dal mero scorrere le innumerevoli edizioni che furono – e sono – oggetto di pubblicazione, nonché dalla sua peculiare struttura di «testo-mosaico» in cui «le singole tessere, derivate da tanti autori diversi, danno vita ad un'opera corale ed aperta»<sup>40</sup>. E fu proprio il suo clamoroso successo conseguito perfino oltralpe che, come ha ben notato Sonia Maffei, ha minato nel tempo quello che era il significato più autentico dell'*Iconologia*. Ogni personificazione è descritta prima dal punto di vista iconografico con un linguaggio semplice, ma in maniera minuziosa; alla descrizione segue poi l'esplicazione del concetto arricchita da citazioni erudite tratte, il più delle volte, da testi latini e greci, dalla mitologia, ma anche da testi sacri, trattati, opere di letteratura moderna, romanzi o addirittura da descrizioni di apparati effimeri. Proprio questi passi eruditi che rispecchiano sia il contesto originario dell'opera in cui, nella prospettiva cinquecentesca, l'antico significava l'*auctoritas* massima, sia la genesi stessa del volume ovvero le fonti a cui il Ripa attinse, furono frequentemente rimossi perché ritenuti esasperanti e superflui, praticamente una «zavorra inutile». Un paradosso se si pensa al fatto che l'*editio princeps* del 1593 mancava proprio delle raffigurazioni, segnale che

<sup>38</sup> Le versioni presenti in casa Fantoni sono due testi manoscritti: trattasi di una copia seicentesca in formato ridotto dell'*Iconologia* padovana del 1625; l'altra copia, di solo 241 pagine, resta difficile da datare e consiste nel *Catalogo generale di figure*, un inventario di immagini estrapolate dal repertorio del Ripa (Cfr. Bossaglia 1978, pp. 18-19).

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Cfr. Maffei 2013, pp. 1-13. Per un esaustivo resoconto delle molte versioni esistenti date alle stampe cfr. Maffei 1997, pp. 99-118; per un'edizione aggiornata e dotata di un puntuale commento, si segnala il volume curato sempre dalla Maffei pubblicato da Einaudi nel 2012.

l'autore fosse fermamente convinto del potere della sola parola, creatrice essa stessa di infinite immagini mentali<sup>41</sup>.

Citazioni sì, ma anche negazioni. Diversi sono infatti gli attributi iconografici nonché le menzioni dotte che non vengono motivate o che mancano del loro riferimento preciso, seppure lampante. Cesare Ripa preferisce creare le sue personificazioni mantenendo sempre un certo distacco da ciò che è la “sfera del reale”, senza mai, però, disobbedire al modello di partenza: come spiega Maffei, egli compie un'azione di totale decontestualizzazione e smaterializzazione dei dettagli iconografici, escludendo ogni elemento riferibile alla loro dimensione storica, collezionistica, archeologica, mitologica e così via, ed isolandoli dalla loro “corporeità” primitiva (tralasciando così materiali, dimensioni, firme artistiche più o meno celebri, luoghi di esposizione, ecc.)<sup>42</sup>.

Se durante il XVII secolo tutti questi elementi fecero la fortuna dell'*Iconologia* tra pittori, incisori, restauratori e uomini di lettere, imponendo a tutta Europa un linguaggio figurativo standardizzato, data la sua grande adattabilità e chiarezza, con l'incombere del Settecento e della sua nuova poetica nei confronti dell'antichità, la (momentanea) decadenza dell'opera di Ripa era pressoché inevitabile<sup>43</sup>. Aspre critiche vengono rivolte al testo cinquecentesco, tacciato di eccessiva confusione e di poca aderenza al tempo presente. Fu inoltre pronunciato il giudizio che lo bollò negativamente fino ad inizio Novecento<sup>44</sup>: nel 1766, incarnando le idee neoclassiche che concepivano l'antico inevitabilmente legato alle sue testimonianze materiali implicando quindi una diretta osservazione ed uno studio approfondito, Johann Joachim Winckelmann additò «quella figuratività [...] come oscura e fumosa, viziata da un rapporto poco filologico con una classicità evocata più che realmente conosciuta»<sup>45</sup>.

<sup>41</sup> Tale concezione non è propria del Ripa, bensì, come è enunciato in Maffei 2012, aderisce ad una secolare tradizione di matrice classicista che conferisce al testo scritto la possibilità di una suggestione tanto efficace quanto quella percepibile davanti ad un'immagine. Tale forza creatrice che scaturisce dall'*imaginatio* (o *phantasia*), sia essa di un pittore, sia essa di un poeta, colpisce in eguale modo la mente del pubblico il quale è così chiamato a partecipare attivamente al processo di rappresentazione visiva (*enargeia*), innescato dall'artista. Ecco perché Ripa – come altri suoi colleghi contemporanei – per la prima edizione della sua *Iconologia* non ebbe previsto un apparato di illustrazioni da affiancare alle descrizioni, già bastanti a delineare autonomamente ogni personificazione. E proprio l'onnipresenza delle descrizioni, contraddistinte sempre da uno schema e uno stile di elevata e immediata comprensione, è il segno tangibile e tutto cinquecentesco della volontà dell'autore di associarsi a quella fortunata e antica tradizione che i Greci indicarono col termine *ekphrasis*. Per approfondimenti su questa tematica, si rimanda a Ripa 2012, pp. XXVII-XXVIII; per le altre questioni sollevate dall'*Iconologia*, in questa sede solo accennate, si rinvia a tutta l'introduzione di Maffei a Ripa 2012, pp. VII e ss.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Ivi, pp. CXII-CXV.

<sup>44</sup> Solo nel 1927 con lo storico dell'arte Émile Mâle, l'*Iconologia* riacquisterà quella dignità che aveva perduto (Cfr. ivi, pp. CVI e ss).

<sup>45</sup> Ivi, p. CXIV.

Ciononostante, pochissimi anni prima della critica di Winckelmann, esattamente fra il 1764 e il 1767, si ebbe l'edizione più completa, per non dire monumentale, proprio dell'*Iconologia*: suddivisa in cinque volumi e pubblicata a Perugia presso la stamperia di Piergiovanni Costantini con una spesa davvero esosa, supportata dall'associazione che venne istituita *ad hoc*, questa versione fu «notabilmente accresciuta d'Immagini, di Annotazioni, e di Fatti dall'abate Cesare Orlandi Patrizio di Città della Pieve Accademico Augusto» con l'intenzione di «dare qualche Erudizione in più», oltre che agli abituali pittori e scultori, anche a «quelli che di erudizione non sono forniti [...], per recare qualche sorta di utile, e diletto, che pure coll'utile deve andare unito»<sup>46</sup>. In quest'ottica tutta illuminista che accosta la razionale funzionalità nella forma del prontuario all'eventuale e mero piacere della sua lettura, l'opera di Cesare Ripa è così legittimata anche nel “secolo dei Lumi”. Certo è che in una visione più radicale come poteva essere quella di un purista come Winckelmann, questa concezione appariva ampiamente condannabile quanto ingiustificata. Resta comunque da constatare che anche durante il Settecento, sebbene in misura minore rispetto al secolo precedente, alcuni intellettuali si servirono delle personificazioni dell'*Iconologia*, uno su tutti, Giuseppe Parini<sup>47</sup>.

### 5. *Le personificazioni del parlatorio di Sulmona*

Individuata dunque la matrice alla quale sono ispirati gli stucchi che ornano il parlatorio del monastero clariano di Sulmona, sarà ora possibile entrare nel merito della descrizione e dell'analisi di queste decorazioni. Tengo inoltre a precisare che per i riferimenti e le descrizioni riportate dall'opera di Cesare Ripa, si fa riferimento all'edizione padovana del 1625, versione originale della copia riassunta e ridotta, conservata nella biblioteca di famiglia in casa Fantoni.

La selezione di quali fossero le virtù più adatte all'abbellimento della stanza in discussione, nasce ovviamente dal contesto in cui dovevano essere collocate. L'ambiente claustrale è celebrato infatti da un preciso schema iconografico, rivolto direttamente a coloro i quali provenivano dall'esterno.

Esaminando la prima figura si scorge un uomo – l'unico delle sette personificazioni – in armatura con il volto vistosamente rivolto al cielo, il quale impugna nella mano destra un ramo di palma e nella sinistra una lunga lancia; in basso a terra, col piede sinistro, calpesta una corona con vicino un piccolo scettro (Fig. 3). La rappresentazione è molto fedele alla corrispondente descrizione fornita dall'*Iconologia*: «Huomo d'età virile, armato, con un ramo di Palma nella sinistra mano, e nella destra con un'hasta, tenendo il capo rivolto

<sup>46</sup> Ripa 2010, pp. I-XVI.

<sup>47</sup> Ivi, p. XV.

verso il Cielo sarà coronato d'alloro, e calchi con i piedi una corona d'oro con uno scettro»<sup>48</sup>. Vi sono tutti gli elementi: è innegabile quindi che ci troviamo di fronte alla personificazione del «dispregio» del mondo. All'interno di un monastero di clausura e per di più ubicata *in positio princeps*, subito dopo l'ingresso in un ambiente come il parlatorio, tale scelta iconografica risulta a dir poco perfetta, soprattutto ai fini del messaggio rivolto al visitatore appena entrato, ben esplicito dal proseguo della descrizione di Ripa:

Il Dispregio del mondo altro non è che haver a noia e stimar vile le ricchezze e gli honori di questa vita mortale, per conseguir li beni della vita eterna. Il che si mostra nello scettro e nella corona calpestata. Tien la testa volta verso il Cielo perché tal Dispreggio nasce da pensieri e stimoli Santi, e dirizzati in Dio solo. Si dipinge armato, perché non s'arriva a tanta perfezione senza la guerra, che fa con la ragione il senso aiutato dalle potenze infernali, e da gl'huomini scelerati lor ministri, de'quali al fine restando vittorioso, meritamente si corona d'alloro, havendo lasciato a dietro di gran lunga coloro, che per vie torte s'affrettano a pervenire alla felicità, falsamente credendo, che essa sia posta in una breve, e vana rappresentatione di cose piacevoli a gusti loro, onde l'Apostolo ben disse: *Non coronabitur nisi qui legitime certaverit*<sup>49</sup>.

L'evocativo passo è chiuso da una citazione di San Paolo tratta dalla "Seconda lettera a Timoteo" che suggella esemplarmente il senso del testo relativo all'immagine del disprezzo del mondo, uno dei cardini della regola francescana, mantenuto fortemente anche da Santa Chiara<sup>50</sup>.

Proseguendo verso sinistra, sempre sulla stessa parete, si passa alla seconda personificazione: l'umiltà. Si vede una fanciulla-bambina con la testa china e lo sguardo verso il basso, con i capelli semi-raccolti ed abbigliata con una veste lunga fino ai nudi piedi. Le sue braccia appaiono conserte all'altezza del seno e con la mano sinistra tiene una palla, simbolo dell'umiltà stessa che «quanto più è percossa in terra, tanto più s'inalza»<sup>51</sup>. Sotto il piede sinistro si ravvisano di nuovo la corona con lo scettro, anche qui come a volerli calpestare (Fig. 4). La donna raffigurata coinciderebbe pienamente con la personificazione dell'umiltà proposta nell'*Iconologia* se non fosse per un solo particolare, quello della «cinta al collo»<sup>52</sup>; dettaglio che però non compare nemmeno nella xilografia dell'edizione padovana. Si può ipotizzare che Fantoni, al momento dell'esecuzione degli stucchi in Santa Chiara, avesse con sé quel *Catalogo generale di figure* posseduto nella biblioteca di famiglia, una versione quindi sprovvista di didascalie, oppure dovette "andare a memoria", forse per l'impossibilità di procurarsi sul posto una copia dell'*Iconologia*.

<sup>48</sup> Ripa 1625, pp. 181-182.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Si veda Frugoni 2006, pp. 19-90 per questioni relative alla regola scritta da S. Chiara.

<sup>51</sup> Ripa 1625, p. 303.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

Resta il fatto che con la personificazione dell'umiltà, preceduta da quella del disprezzo del mondo, il visitatore è reso partecipe del cammino di fede intrapreso dalle clarisse: rifiutata la vita mondana e con essa i beni materiali, le religiose si apprestano ad abbracciare un'esistenza permeata di semplicità e sottomissione, pronte a vivere secondo la Regola dell'ordine clariano<sup>53</sup>.

Difatti come terza personificazione – la prima delle tre sulla parete centrale – si trova quella dell'obbedienza, uno dei tre voti solenni assieme a castità e povertà<sup>54</sup>. Questa la descrizione che ne offre Ripa:

Donna di faccia nobile e modesta, vestita d'habito religioso, tenga con la sinistra mano un Crocifisso e con la destra un giogo col motto SUAVE. L'Obbedienza è di sua natura virtù, perché consiste nel soggiogare i propri appetiti della volontà de gli altri spontaneamente per cagione di bene il che non si fa di leggiero da chi non sente stimoli della lode, e dell'honestà; Però si dipinge di faccia nobile essendo i nobili più amatori dell'honesto, e più amici della ragione, dalla quale deriva principalmente l'Obbedienza<sup>55</sup>.

Lo stucco del parlatorio mostra tutti questi attributi, ad eccezione del motto con scritto *suave* (Fig. 5). A questo proposito, sappiamo quanto fosse usuale da parte degli artisti che attingevano dall'*Iconologia* riproporre le personificazioni reinterpretandole liberamente, aggiungendo o, come in questo caso, eliminando alcuni dettagli; resta comunque da appurare se questa pratica fosse mossa da ragioni puramente estetiche, formali, tecniche o magari simbolico-concettuali. Sostenendo quest'ultima chiave di lettura, vorrei proporre – in via del tutto ipotetica – una motivazione riguardo il nostro caso di omissione. Cesare Ripa specifica che «il giogo col motto SUAVE è per dimostrare la facilità dell'Obbedienza, quando è spontaneamente»<sup>56</sup>. È risaputo che a quel tempo molte monacazioni fossero forzate e indotte dalle stesse famiglie poiché ritenute la soluzione migliore per le figlie non ancora maritate. Avere una giovane zitella in casa era infatti motivo di enorme disagio, in particolare per i casati benestanti<sup>57</sup>. Il non far figurare tale parola potrebbe essere stata dunque una scelta mirata, proprio per alludere a quella diffusa condizione di sottomissione obbligata. Vero è che, come si noterà anche con la prossima personificazione della castità, Fantoni sembra intento a rimuovere generalmente ogni attributo testuale presente invece in Ripa, rinsaldando così l'attitudine ad una riproposizione libera e svincolata dal modello di partenza.

<sup>53</sup> A proposito della regola abbracciata dalle clarisse sulmonesi, purtroppo né dai documenti d'archivio, né dalle varie fonti è possibile determinare con certezza se appartenessero all'ordine osservante o urbanista. Avendo esaminato il contenuto delle diverse Regole, personalmente ritengo che le monache avessero adottato quella emanata da Urbano IV nel 1263, deducendolo, in particolar modo, dall'elusione del *Privilegium paupertatis* ottenuto faticosamente da Chiara nel 1228. Per ulteriori informazioni a riguardo, si vedano Barone 2004, pp. 83-95 e Frugoni 2006.

<sup>54</sup> Tesio 1935.

<sup>55</sup> Ripa 1625, pp. 468-469.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> Mantini 2007, pp. 813-814.

Continuando sempre verso sinistra, si giunge alla personificazione che si trova nel mezzo della parete centrale ma, per maggiore chiarezza, si tornerà sulla medesima in un secondo momento.

Meglio volgere ora l'attenzione sulla quinta antropomorfizzazione che, logicamente, è strettamente connessa a quella dell'obbedienza trattandosi del secondo voto solenne della castità (Fig. 6). Figura una donna dai capelli sciolti, bendata e con indosso un lungo abito annodato sui fianchi tramite una corda (o un nastro); nella mano sinistra tiene, in alto, una verga e nella destra regge un vassoio ovale su cui si distinguono un paio di occhi. Infine, in basso alla sua sinistra sta un putto alato anche lui bendato, con il classico dardo e forse nelle mani l'arco (quest'ultimo non si riconosce nitidamente). In questa rappresentazione sono numerosi gli elementi che differiscono dalla castità nell'*Iconologia*: per prima cosa, secondo il Ripa la donna non è bendata, ma lo è solo il piccolo Cupido ai suoi piedi; sempre secondo la descrizione dal testo seicentesco, invece della corda in vita dovrebbe comparire «una fascia [...] sopra la quale vi sia scritto il detto di San Paolo *castigo corpus meum*»; in ultimo, al posto del piatto con gli occhi, nella xilografia la donna sorregge con la mano destra un «crivello pieno d'acqua», simbolo della castità stessa<sup>58</sup>, che rinvia all'episodio della vestale romana Tuccia (o Tuzia) narrato da Valerio Massimo<sup>59</sup>.

Per quel che riguarda la fascia col detto di San Paolo, rifacendoci a quanto enunciato sopra, potrebbe essere stata eliminata sia per ragioni formali, magari per la scarsa visibilità data la posizione piuttosto elevata degli stucchi, sia per rendere la figura più consona al contesto, probabilmente richiamando l'abbigliamento prescritto alle clarisse che prevede il cingolo annodato al girovita, di derivazione francescana<sup>60</sup>.

In merito al bendaggio e al vassoio con sopra gli occhi si potrebbe supporre che questi siano gli stessi della giovane la quale appare appunto bendata. D'altra parte, è innegabile il rimando al tipico attributo iconografico legato al culto di Santa Lucia la quale è ritratta spesso con in mano un piattino e i suoi bulbi oculari su di esso. A riguardo – nonostante la tradizione riporti diverse storie, ma nessuna effettivamente attestata – si racconta che Lucia, essendo vissuta durante la persecuzione cristiana ad opera di Diocleziano, abbia subito, tra le torture del martirio, lo strappo degli occhi che però le sarebbero poi miracolosamente ricresciuti, rendendo nullo il gesto. Un'altra versione riferisce che ella stessa si sarebbe cavata gli occhi per non doversi arrendere all'amore del

<sup>58</sup> Ripa 1625, pp. 96-97.

<sup>59</sup> La sacerdotessa romana Tuccia fu accusata di aver violato il suo sacro voto di castità. Così ella, invocando l'aiuto della dea Vesta, chiese di poter provare la sua innocenza attraverso una prova: raccogliere l'acqua del Tevere con un setaccio e portarla fino al tempio della stessa dea. Il tentativo andò a buon fine e la vestale fu discolpata dalla maldicenza dell'*incestum* (Valerio Massimo, *Detti e fatti memorabili*, VIII, 1,5).

<sup>60</sup> Curzi 1993.

suo promesso sposo<sup>61</sup>. Questa seconda leggenda si aggancia appieno al concetto di castità e, con il rendersi cieca, Lucia esprime la volontà di preservarsi dalle tentazioni dell'amore coniugale.

Perché, però, rimuovere l'attributo del setaccio e sostituirlo con quello del piatto con gli occhi? Di certo il ricorso alla vicenda della vestale veicolata dal crivello, allusione che comporta un'alta erudizione, ai più non sarebbe risultata di immediata comprensione; l'artista degli stucchi ha forse preferito proporre una strada alternativa, di più agevole identificazione e più confacente al contesto religioso del parlatorio. Ecco spiegato il ricorrere ad un attributo iconografico assai noto nella tradizione popolare dei santi come quello del piattino con gli occhi associato a Santa Lucia da Siracusa. D'altronde – ribadito ormai da diversi studiosi – l'*Iconologia* del Ripa si pone sì, come un «vero e proprio magazzino di dati simbolici», ma anche come un testo duttile e perciò sempre disponibile a «continue rilavorazioni e trasformazioni»<sup>62</sup>.

La raffigurazione dei tre voti solenni termina con la rappresentazione dell'ultimo di questi, cioè la povertà, collocata nella parete sinistra della sala: lo stucco evidenzia la figura di una donna in vesti discinte che le lasciano il seno sinistro e buona metà della gamba sinistra scoperti; lo sguardo è diretto in basso, verso il braccio sinistro al cui polso è legato un grosso masso, simbolo della gravosità del vivere in miseria; la mano destra è, all'opposto, libera e rivolta al cielo (Fig. 7). È bene focalizzarsi proprio su quest'arto poiché, confrontandolo con la descrizione e con l'immagine fornite dal Ripa, manca di un elemento: dovrebbe essere infatti corredato, sempre all'altezza del polso, di un paio d'ali aperte.

L'ali, nella mano sinistra significano il desiderio d'alcuni poveri ingegnosi, i quali aspirano alle difficoltà della virtù, ma oppressi dalle proprie necessità, sono sforzati a starsi nell'abiezioni e nelle viltà della plebe, e si attribuisce a Greci la lode dell'invenzione di questa figura<sup>63</sup>.

C'è innanzitutto da fare una distinzione importante con la personificazione dell'*Iconologia* in quanto essa è presentata come «Povertà in uno c'habbia bello ingegno»<sup>64</sup>, una condizione in cui l'uomo provvisto di intelletto, ma non di mezzi, è costretto alla miseria dalla quale tenta in qualche modo di affrancarsi, poiché appunto dotato di «bello ingegno». Per questo motivo in Ripa la figura assume una connotazione negativa mentre, nel caso della Povertà sulmonese, proprio la mancanza dell'attributo delle ali, denota un capovolgimento semantico, peraltro già comparso in occasioni similari<sup>65</sup>: qui è la stessa povertà

<sup>61</sup> Stelladoro 2010, pp. 113-131; per l'iconografia della Santa, cfr. Kaftal 1986, pp. 703-710.

<sup>62</sup> Gabriele *et al.* 2013, pp. XVI e ss.

<sup>63</sup> Ripa 1625, p. 521.

<sup>64</sup> Per questa personificazione Ripa si rifà a due testi per lui fondamentali, concettualmente a quello di Orazio Rinaldi e iconograficamente a quello di Andrea Alciato, cfr. Ripa 2012, p. 793, note 11 e 12.

<sup>65</sup> In tema di religiosità femminile, lo stesso rovesciamento di significato appare all'interno

che, accolta consapevolmente dalle monache al momento di prendere i voti, fa innalzare l'animo umano verso Dio, senza avvertire il bisogno di dovervi sfuggire da essa per aspirare ad un *modus vivendi* più agiato. Siamo dunque di fronte ad un ennesimo, riuscito esempio di libera riutilizzazione del testo cinquecentesco.

Attraverso le personificazioni di obbedienza, castità e povertà, la “messa in scena” dei tre sacri voti assunti dalle consorelle è così suggellata. Il percorso delle giovani clarisse a cui il visitatore nel parlatorio è invitato ad assistere, è dunque ufficialmente avviato e può proseguire senza indugi in nome della grazia del Signore.

Non c'è da stupirsi, infatti, che la successiva ed ultima personificazione verta esplicitamente intorno alla sfera del divino. Sempre sulla parete sinistra, attigua alla personificazione della povertà, è possibile osservare non più una semplice donna, ma una religiosa riconoscibile dal suo indumento monastico. Ella ha il volto coperto da un sottile velo e reca nella mano destra una fiamma ardente, mentre appoggiato sull'avambraccio sinistro sostiene un crocifisso; sottobraccio vi è anche un voluminoso libro. Per finire, si nota un elefante retrostante alla suora, unica presenza ferina tra tutte le personificazioni del parlatorio sulmonese (Fig. 8). La figura coincide con la personificazione della religione e in questo caso viene riprodotta esattamente così come è presentata anche da Ripa nella sua opera. L'autore cinquecentesco, citando San Tommaso, dichiara che la religione «è virtù morale, per la quale l'huomo porta honore, e riverenza interiormente nell'animo, e esteriormente col corpo al vero Dio». Il pensiero è ben esplicito da ogni attributo che appare nella personificazione: il

della biografia emblematica dedicata a Santa Teresa d'Avila, edita ad Anversa (Belgio) attorno al 1685 per volere della comunità locale delle Carmelitane Scalze. L'*Idea Vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa* è un'opera che si inserisce nel filone della letteratura cosiddetta emblematica: consistente in 101 tavole realizzate dall'artista (nonché editore e stampatore) Jacob Menses e consistenti in incisioni corredate da un commento a pie di pagina in versi latini, il volume nasce con l'intento di fornire in particolare alle giovani novizie un manuale-guida a cui affidarsi durante il loro percorso verso la maturità spirituale. Oltre la sua precisa funzione precettiva, il testo offre «una sintesi visiva completa della spiritualità teresiana», conciliando i principi fondamentali di tale dottrina «con lo schema tomistico della psicologia religiosa» (Wyhe 2008, p. 175). Ciò è espresso dalle cinque sezioni dell'opera, ognuna avente il compito di illustrare – attraverso personificazioni incarnate essenzialmente da monaci e monache carmelitane – i concetti riferibili ad un ideale cammino spirituale a partire dalle facoltà mentali, per poi passare alle pratiche di mortificazione, al raggiungimento delle virtù, terminando con l'esercizio delle preghiere mentali (*oratio mentalis*) seguite infine da quelle sovranaturali (*oratio supernaturalis*). Negli anni a seguire la circolazione dell'*Idea* sembra sia stata discreta, contando undici ristampe sopravvissute in diversi conventi europei, fino ad una sua tarda rivisitazione – compiuta quasi un secolo dopo – sotto il titolo di *Ichnographia emblematica*. Dunque al pari dello stucco sulmonese, anche la Povertà teresiana, incarnata da una suora carmelitana e riproposta ad immagine e somiglianza della Povertà dell'*Iconologia* di Ripa, assume un significato favorevole in quanto viene presentata quale virtù essenziale e necessaria che permette l'ascesa spirituale nonché corporale verso Dio, come è esplicito dal testo latino in versi sottostante l'incisione. Per approfondimenti ulteriori si rimanda a Wyhe 2008, pp. 173-207 e Dekoninck 2016, pp. 186-207.

viso velato esprime l'impenetrabilità e la misteriosità che connotano da sempre la fede; la croce, «gloriosa insegna della Religione Christiana, a quale i Christiani portano somma venerazione, riconoscendo per quella il singolar beneficio della redenzion loro»; il libro, raffigurazione delle Sacre Scritture; in seguito il fuoco, simbolo di «devotione della pura, e sincera nostra mente tendente verso Dio, il che è proprio della Religione». Ultimo ma non per importanza, resta l'elefante considerato animale «raro in bontà, prudente, amator dell'equità, e humano», nonché «nobilissimo» in quanto impiegato nello stemma del Cardinal "Montelparo" ovvero Gregorio Petrocchini<sup>66</sup>.

Il pachiderma compare frequentemente anche in altre personificazioni dell'*Iconologia*, ad esempio in quella della temperanza o della benignità con un'accezione costantemente positiva, seppure vistosamente rimpicciolito (come tutti gli altri animali in Ripa), in maniera tale da esaltare il *topos* della concezione antropocentrica<sup>67</sup>.

L'ideale cammino di redenzione iniziato con la personificazione del disprezzo del mondo arriva così a compiersi ed identificarsi con "il mistero della fede" incarnato in maniera esemplare dalla personificazione della religione.

Ora è possibile ricollegarsi all'immagine tralasciata precedentemente, realizzata nel mezzo del muro centrale del parlatorio (Fig. 9): uno stucco più grande rispetto agli altri e con una cornice non ovale bensì mistilinea, raffigurante una clarissa – lo si può ravvisare dalla consueta veste monacale completa di soggolo<sup>68</sup> – con le mani sovrapposte sul petto, un gesto di umiltà e volontaria sottomissione, mutuato dall'iconografia medievale<sup>69</sup>. Lo sguardo della monaca è rivolto a sinistra verso un tavolo sopra cui sono sistemati un crocifisso e un teschio che "addenta" un grande libro. A differenza degli altri stucchi che non hanno ambientazione intorno, ma solo dei solchi in basso per ricreare il suolo d'appoggio, questo è invece provvisto di uno scenario ben preciso, poiché la religiosa si trova chiaramente in un interno, rappresentato, sulla parte superiore, da una tenda con bordo frangiato (come fosse un sipario) e sullo sfondo alla sua destra dai basamenti di due colonne. Sono stati quindi abbandonati i riferimenti astratti e, con la mediazione simboleggiata dalla personificazione della religione, si passa alla realtà e alla concretezza incarnate dalla monaca la quale viene "fotografata" nel pieno della sua vita claustrale: ella è in chiesa o all'interno di una stanza del monastero mentre accoglie e accetta deliberatamente (le mani sul petto) la volontà divina (il crocifisso), rammentando sempre la fragilità e il destino della condizione umana (il teschio, emblema del *memento mori*) e con essa la vanità delle cose materiali (il libro con la Regola dell'ordine)<sup>70</sup>.

<sup>66</sup> Ivi, pp. 553-554; per lo stemma del Cardinale Petrocchini, cfr. Paolinelli 2013, pp. 179-192.

<sup>67</sup> Riguardo alla presenza animalesca in Ripa si rimanda a Cherchi 2013, pp. 83-95.

<sup>68</sup> Curzi 1993.

<sup>69</sup> Frugoni 2010, p. 11.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

Il lungo cammino delle devote volge alla sua conclusione: lasciata alle spalle la vita agiata ed optando per l'umile passo all'insegna della privazione, con la promessa della pronuncia dei voti, si apprestano a vivere affidandosi completamente al Credo religioso e secondo i dettami previsti dalla Regola.

Non resta che compiere il passaggio finale, senz'altro quello più importante: l'ascesa al Regno dei Cieli.

Per presenziare ciò, il visitatore è invitato giustamente ad alzare lo sguardo verso la volta del parlatorio, decorata anch'essa (come le pareti) con stucchi che ricalcano porzioni di strutture architettoniche a rilievo. Al centro di questa finissima decorazione campeggia, in un ampio ovale, la scena di una clarissa in gloria in quanto appare circondata da angeli e nubi spiraliformi da cui spuntano tre coppie di teste di putti alati (Fig. 10). L'angelo all'estrema sinistra è rivolto verso lo spettatore e tiene fra le mani un libro, mentre quello al suo fianco ha le mani giunte in atto di preghiera e guarda la suora; l'altra coppia di angeli sembra conversare fra loro e l'angelo che fiancheggia la donna reca nella mano sinistra un ramo fiorito, molto simile a dei gigli.

Da quest'ultimo elemento verrebbe da desumere che possa trattarsi non di una clarissa qualunque, piuttosto di Santa Chiara in quanto il giglio è un attributo appartenente alla sua iconografia tradizionale<sup>71</sup>; eppure manca un elemento che, solitamente, non viene escluso quando si è al cospetto di un santo, ovvero il nimbo intorno alla testa. E questo non è presente neanche nello stucco della parete centrale, raffigurante la clarissa dentro il monastero. In aggiunta, negli altri stucchi non vi sono elementi alcuni che richiamino episodi della biografia della santa d'Assisi. Risulta più congeniale credere che lo stucco della volta sia la logica e solenne conclusione del cammino di ogni giovane clarissa entrata a far parte del monastero di Sulmona e che quindi il giglio sia il simbolo della purezza d'animo e della castità<sup>72</sup>, mentre il libro corrisponda all'aver vissuto rispettando le leggi dell'Ordine e, conseguentemente, aver ottenuto l'accesso alla vita eterna.

In conclusione, con il sistema decorativo collocato all'interno del parlatorio si è di fronte ad un messaggio ben preciso che delinea l'apologia dell'esistenza claustrale: all'occhio dell'osservatore viene infatti prospettata la rappresentazione delle differenti fasi della vita monastica, accomunate da un percorso di asceti suggellato dalla contemplazione del divino. Pertanto non è un caso che tali decorazioni si trovino proprio nella stanza ritenuta in assoluto la più pericolosa perché tanto prossima al mondo esterno, una vera "terra di confine" tra la sacralità e le tentazioni del profano, e dunque la loro funzione appare quasi apotropaica, con l'intento di voler proteggere gelosamente l'oggetto di tale elogio.

<sup>71</sup> Per l'iconografia di S. Chiara si veda Kaftal 1986, pp. 290-295 e Gieben 1993, pp. 189-236, ma anche Curzi 1993.

<sup>72</sup> Frugoni 2010, pp. 262-263.

*Riferimenti bibliografici / References*

- Barone G. (2004), *La regola di Urbano IV*, in *Clara Claris praeclara*, Atti del Convegno internazionale (Assisi, 20-22 novembre 2003), Assisi: Edizioni Porziuncola, pp. 83-95.
- Bartolini Salimbeni L. (2002), *Sulle tracce del primo Barocco in Abruzzo*, in *L'Abruzzo dall'Umanesimo all'età barocca*, a cura di U. Russo, E. Tiboni, Pescara: Edians, pp. 223-242.
- Benedetti S. (1980), *L'architettura dell'epoca barocca in Abruzzo*, in *L'architettura in Abruzzo e nel Molise dall'antichità alla fine del secolo XVIII*, Atti del XIX Congresso di Storia dell'Architettura (L'Aquila, 15-21 settembre 1975), L'Aquila: M. Ferri, pp. 275-312.
- Bentivoglio M. (1984), *Il monastero di S. Chiara a Sulmona e l'architettura conventuale francescana in Abruzzo*, in *Storia come presenza. Saggi sul patrimonio artistico abruzzese*, Pescara: Rotary Club – Cassa di risparmio di Pescara e Loreto Aprutino, pp. 149-158.
- Bossaglia R. (1978), *I Fantoni. Quattro secoli di bottega di scultura in Europa*, Vicenza: Neri Pozza Editore.
- Carrozzo R. (2007), *Il terremoto del 1706 nel sulmonese: effetti, primi interventi, la ricostruzione*, in *Settecento abruzzese: eventi sismici, mutamenti economico-sociali e ricerca storiografica*, Atti del convegno (L'Aquila, 29-30-31 ottobre 2004), a cura di R. Colapietra, G. Marinangeli, P. Muzi, L'Aquila: Colacchi, pp. 133-230.
- Cherchi G. (2013), *Tra animato e inanimato: gli animali in Cesare Ripa*, in *L'Iconologia di Cesare Ripa. Fonti letterarie e figurative dall'antichità al Rinascimento*, Atti del Convegno internazionale di Studi, Università di Siena (Certosa di Pontignano, 3-4 maggio 2012), a cura di M. Gabriele, C. Galassi, R. Guerrini, Firenze: Olschki, pp. 83-95.
- Chiappini A. (1922), *La Beata Floresenda da Palena e il suo Monastero di Santa Chiara in Sulmona*, Arezzo: Stabilimento tipografico O. Beucci.
- Colangelo A. (1996), *Pintori e frescanti*, in *Sulmona: città d'arte e poeti*, a cura di E. Mattiocco, G. Papponetti, Pescara: Carsa Edizioni, pp. 102-119.
- Colangelo A., Mattiocco E., Giovacchini E., a cura di (2005), *Il Museo Diocesano di Sulmona*, Sulmona: Synapsi Edizioni.
- Curzi G. (1993), *Chiara, Santa*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, versione online <[https://www.treccani.it/enciclopedia/santa-chiara\\_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/santa-chiara_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/)>, 27.12.2020.
- D'Attanasio M. (2018), *Il complesso di Santa Chiara a Sulmona: storia e arte al tempo della fondatrice Floresenda da Palena*, in *Il monachesimo femminile nel Mezzogiorno peninsulare e insulare (XI-XVI secolo): fondazioni, ordini, reti, committenze*, a cura di G. Colesanti et alii, Cagliari: Consiglio Nazionale delle Ricerche, pp. 479-515.

- Dekoninck R. (2016), *The Mystical Experience Between Personification and Incarnation. The "Idea Vitae Teresiana Iconibus Symbolicis Expressa" (Antwerp, Jacob Mesens: 1680s)*, in *Personification: embodying meaning and emotion*, edited by W.S. Melion, B. Ramakers, Leiden/Boston: Brill, pp. 186-207.
- De Matteis E., Mattiocco E., Papponetti G. (2006), *Memorie storiche dei Peligni. A cura di Ezio Mattiocco e Giuseppe Papponetti*, L'Aquila: Colacchi; rist. anast. di E. De Matteis (1631-), *Memorie storiche de' Peligni*, Sulmona.
- Di Pietro I. (1806), *Memorie storiche degli uomini illustri della città di Sulmona*, L'Aquila: Stamperia Grossiana.
- Esposito M. (1998), *I monumenti principali di Sulmona nell'arte e nella storia*, L'Aquila: Amministrazione Provinciale.
- Frugoni C. (2006), *Una solitudine abitata: Chiara d'Assisi*, Roma: Laterza.
- Frugoni C. (2010), *La voce delle immagini: pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino: Einaudi.
- Gabriele M., Galassi C., Guerrini R., a cura di (2013) *L'Iconologia di Cesare Ripa. Fonti letterarie e figurative dall'antichità al Rinascimento*, Atti del convegno internazionale di studi, Università di Siena (Certosa di Pontignano, 3-4 maggio 2012), Firenze: Olschki.
- Giannantonio R. (1988), *Il terremoto del 1706 a Sulmona. La ricostruzione degli edifici sacri*, «Opus. Quaderno di Storia dell'Architettura e Restauro», n. 1, pp. 119-144.
- Gieben S. (1993), *L'iconografia di Chiara d'Assisi*, in *Chiara d'Assisi*, Atti del XX Convegno internazionale della Società internazionale di Studi francescani (Assisi, 15-17 ottobre 1992), Cisam: Spoleto, pp. 189-236.
- Idea vitae Teresianae* (1685), *Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa, in quinque partes divisa: prima figurat sui cognitionem, secunda sui mortificationem, tertia virtutum acquisitionem, quarta mentalem orationem, quinta divinam contemplationem*, Antverpiae: apud Jacobum Mesens.
- Kaftal G. (1986), *Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in central and south Italian schools of painting*, Firenze: Le Lettere.
- Mantini S. (2007), *I monasteri femminili all'Aquila in età moderna: riflessioni e spunti di ricerca*, in *Settecento abruzzese: eventi sismici, mutamenti economico-sociali e ricerca storiografica*, Atti del Convegno (L'Aquila, 29-30-31 ottobre 2004), a cura di R. Colapietra, G. Marinangeli, P. Muzi, L'Aquila: Colacchi, pp. 795-843.
- Maffei S. (1997), *Per una concordanza diacronica dell'Iconologia di Cesare Ripa*, in *Repertori di parole e immagini. Esperienze cinquecentesche e moderni data bases*, a cura di P. Barocchi, L. Bolzoni, Pisa: Scuola Normale Superiore, pp. 99-118.
- Maffei S. (2013), *L'Iconologia di Cesare Ripa tra tradizione cinquecentesca e sensibilità barocca*, in *L'Iconologia di Cesare Ripa. Fonti letterarie e figurative dall'antichità al Rinascimento*, Atti del Convegno internazionale

- di Studi, Università di Siena (Certosa di Pontignano, 3-4 maggio 2012), a cura di M. Gabriele, C. Galassi, R. Guerrini, Firenze: Olschki, pp. 1-13.
- Mattiocco E. (1987), *Il monastero di Santa Chiara in Sulmona e un inedito deniniano*, «Rivista abruzzese: rassegna trimestrale di cultura», A. 40, 1, pp. 33-37.
- Mattiocco E. (1993), *Sulmona. Guida alla città e dintorni*, Sulmona: Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo di Sulmona.
- Mattiocco E., Marcone M. (1980), *I Fantoni a Sulmona*, in *I Fantoni e il loro tempo*, Atti del convegno di studi (Bergamo, 8-9 settembre 1978), Bergamo: Centro stampa Amministrazione provinciale di Bergamo, pp. 245-258.
- Paolinelli C. (2013), *La credenza del Cardinale: da Palazzo Ricci Petrocchini di Pollenza al Birmingham Museum of Art in Alabama*, in *Il cardinal Montelpare*, Atti del Convegno (Montelparo, 17 giugno 2012), San Benedetto del Tronto: Archivio diocesano, pp. 179-192.
- Pasqua M. (2010), *Le maestranze lombarde in epoca barocca e la loro presenza in Abruzzo: origine e sviluppo*, in *Abruzzo. Il Barocco negato. Aspetti dell'arte del Seicento e del Settecento*, a cura di R. Torlontano, Roma: De Luca Editori d'Arte, pp. 79-87.
- Penco G. (1990), *Aspetti e caratteri del monachesimo nel Settecento italiano*, in *Settecento monastico italiano*, Atti del I Convegno di Studi storici sull'Italia Benedettina (Cesena, 9-12 settembre 1986), a cura di G. Farnedi, G. Spinelli, Cesena: Badia S. Maria del Monte, pp. 14-33.
- Ripa C. (1625), *Della Novissima Iconologia di Cesare Ripa Perugino Cavalier de SS. Maurizio e Lazzaro. Parte Prima. Nella quale si descrivono diverse Imagini di Virtù, Vitii, Affetti, Passioni humane, Arti, Discipline, Humori, Elementi, Corpi Celesti, Provincie d'Italia, Fiumi, Tutte le parti del mondo, ed altre infinite materie. Opera utile ad Oratori, Predicatori, Poeti, Pittori, Scultori, Disegnatori e ad ogni studioso. Per inventar Concetti, Emblemi ed Imprese [...] Ampliata in quest'ultima Edizione non solo dallo stesso autore di Trecento e cinquantadue Imagini, con molti discorsi pieni di varia erudizione, et con molti Indici copiosi. Ma ancora arricchita d'altre Imagini, discorsi e esquisita correzione dal Sig. Gio. Zaratino Castellini Romano*, Padova: stamperia Pietro Paolo Tozzi.
- Ripa C. (2010), *Iconologia*, a cura di M. Gabriele, C. Galassi, Lavis: La Finestra.
- Ripa C. (2012), *Iconologia*, a cura di S. Maffei, testo stabilito da P. Proccacioli, Torino: Einaudi.
- Santilli F., Carrozzo R., Liberti E., a cura di (1986), *Il portale della chiesa di S. Chiara in Sulmona*, Sulmona: Foto Club Morrone FIAF (Quaderni fotografici, 2).
- Stelladoro M. (2010), *Lucia. La martire*, Milano: Jaca Book.
- Tanturri A. (2010), *Monasteri femminili a Sulmona in età moderna*, in *Abruzzo. Il Barocco negato. Aspetti dell'arte del Seicento e del Settecento*, a cura di R. Torlontano, Roma: De Luca Editori d'Arte, pp. 57-68.

- Tesio A. (1935), *Professione religiosa*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, versione online <[https://www.treccani.it/enciclopedia/professione-religiosa\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/professione-religiosa_%28Enciclopedia-Italiana%29/)>, 27.12.2020.
- Torlontano R. (1994), *Fantoni, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 44, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, versione online <[https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-fantoni\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-fantoni_(Dizionario-Biografico)/)>, 27.12.2020.
- Wyhe van C. (2008), *The "Idea vitae Teresianae" (1687): The Teresian Mystic Life and its Visual Representation in the Low Countries*, in *Female monasticism in early modern Europe: an interdisciplinary view*, edited by C. van Wyhe, Aldershot: Ashgate, pp. 173-207.
- Zarri G. (2000), *Recinti. Donne, clausura e matrimonio nella prima età moderna*, Bologna: Il Mulino.

*Appendice*

Fig. 1. Parlatorio, Sulmona, Monastero S. Chiara (Foto F. Giammarco)



Fig. 2. Parlitorio, Sulmona, Monastero S. Chiara (Foto F. Giammarco)



Fig. 3. Pietro Fantoni, *Disprezzo del mondo*, Sulmona, Parlatorio monastero S. Chiara (Foto F. Giammarco)



Fig. 4. Pietro Fantoni, *Umiltà*, Sulmona, Parlatorio monastero S. Chiara (Foto F. Giammarco)

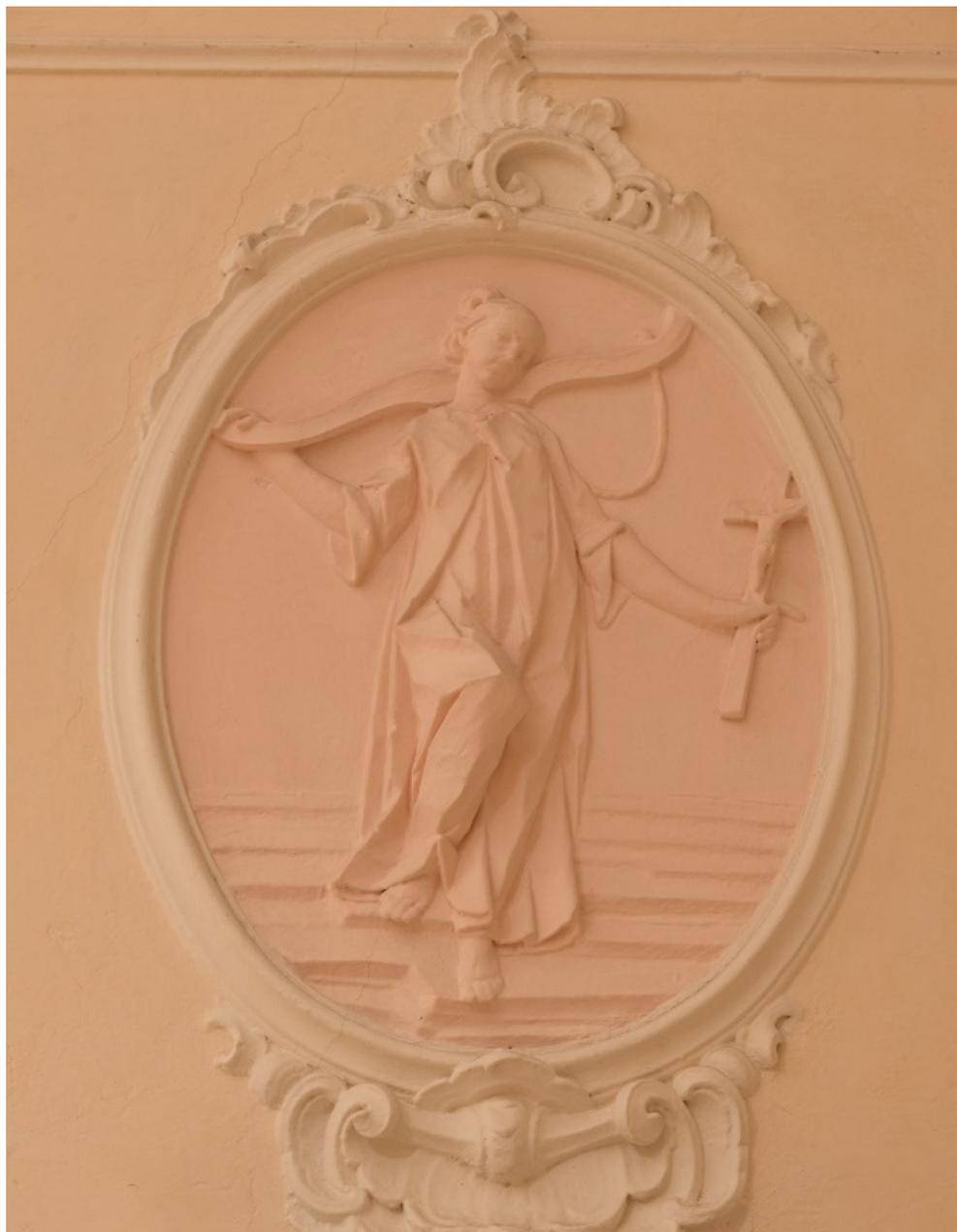


Fig. 5. Pietro Fantoni, *Obbedienza*, Sulmona, Parlatorio monastero S. Chiara (Foto F. Giammarco)



Fig. 6. Pietro Fantoni, *Castità*, Sulmona, Parlatorio monastero S. Chiara (Foto F. Giammarco)

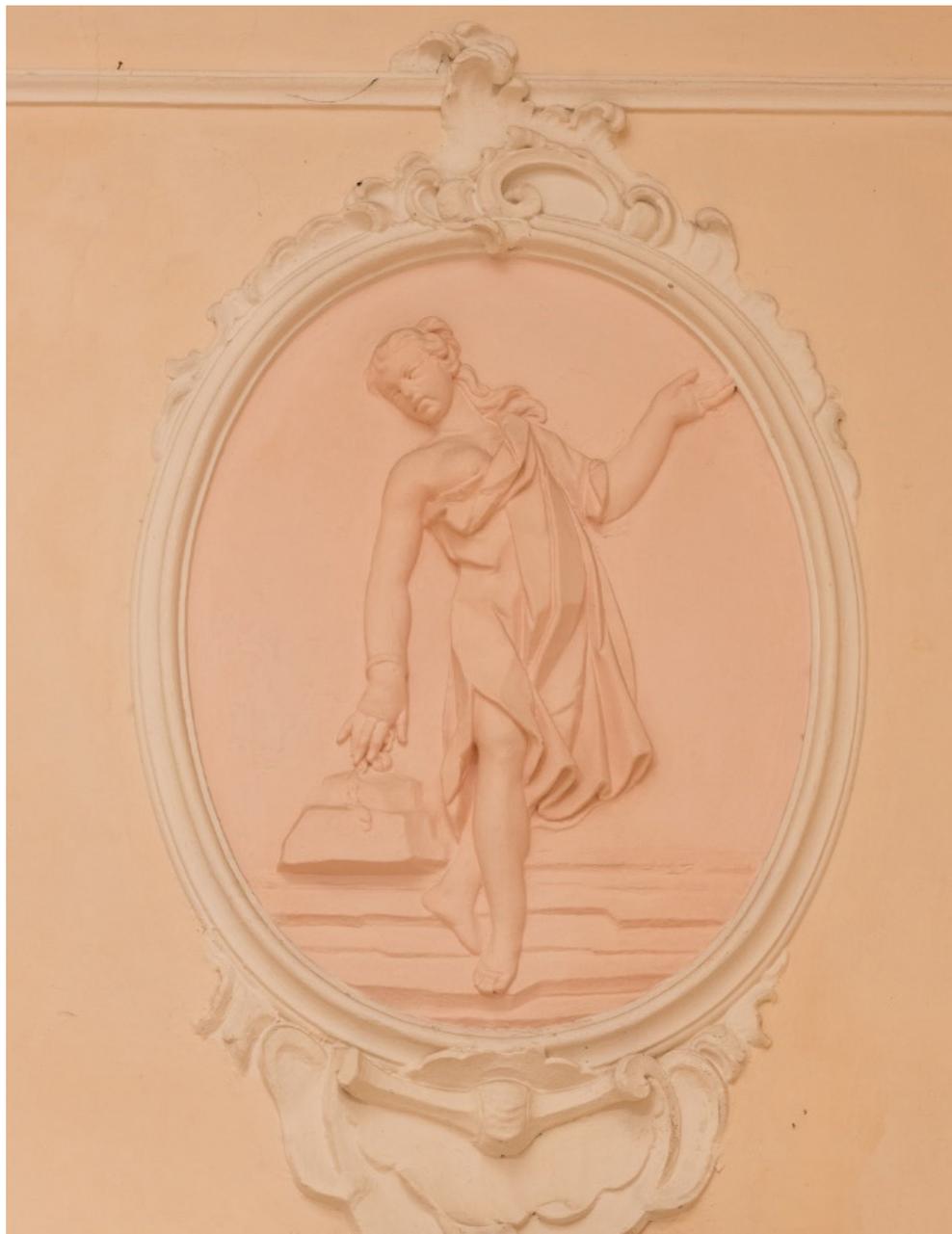


Fig. 7. Pietro Fantoni, *Povertà*, Sulmona, Parlatorio monastero S. Chiara (Foto F. Giammarco)



Fig. 8. Pietro Fantoni, *Religione*, Sulmona, Parlatorio monastero S. Chiara (Foto F. Giammarco)



Fig. 9. Pietro Fantoni, *Clarissa*, Sulmona, Parlatorio monastero S. Chiara (Foto F. Giammarco)



Fig. 10. Pietro Fantoni, *Clarissa nella gloria dei Cieli*, Sulmona, Parlatorio monastero S. Chiara (Foto F. Giammarco)

## **JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE**

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism  
University of Macerata

**Direttore / Editor in-chief**

Pietro Petrarola

**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 Sciallo, Università di Bologna

*Texts by*

Nicodemo Abate, Nicola Albergo, Gianpaolo Angelini, Giulia Beatrice,

Giacomo Becattini, William Cortes Casarrubios, Tiziano Casola, Mara Cerquetti,

Matteo Cristofaro, Stefano De Falco, Alfredo Del Monte, Alice Devecchi,

Luigi Di Cosmo, Tamara Dominici, Patrizia Dragoni, Selene Frascella,

Luciana Lazzeretti, Luna Leoni, Lauro Magnani, Chiara Mannoni,

Giovanni Messina, Sara Moccia, Andrea Morelli, Umberto Moscatelli,

Sharon Palumbo, Luca Pennacchio, Andrea Penso, Pietro Petrarola, Gaia Pignocchi,

Federico Saccoccio, Pasquale Sasso, Giovanna Segre, Ludovico Solima,

Mario Tani, Roberta Tucci

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

