



IL MUSEO SISTINO DI GROTTAMMARE

Guida alle opere

a cura di

PAOLA DI GIROLAMI
BENEDETTA MONTEVECCHI
MASSIMO PAPETTI

con una appendice sui restauri a cura
dell'Opificio delle Pietre Dure - Firenze



NARDINI EDITORE

MUSEI SISTINI DEL PICENO

DIOCESI DI SAN BENEDETTO DEL TRONTO,
RIPATRANSONE, MONTALTO MARCHE

PROVINCIA DI ASCOLI PICENO

SOPRINTENDENZA PER IL PATRIMONIO
STORICO ARTISTICO E DEMOETNOANTROPOLOGICO
DELLE MARCHE - URBINO

OPIFICIO DELLE PIETRE DURE - FIRENZE

IL MUSEO SISTINO DI GROTTAMMARE

GUIDA ALLE OPERE

*con una appendice sui restauri
a cura dell'Opificio delle Pietre Dure - Firenze*

a cura di

Paola Di Girolami
Benedetta Montecvecchi
Massimo Papetti

Testi e schede

Paola Di Girolami (P.D.G.)
Cristiano Marchegiani (C.M.)
Benedetta Montecvecchi (B.M.)
Massimo Papetti (M.P.)
Stefano Papetti (S.P.)

Testi sezione Opificio Pietre Dure - Firenze

Cristina Acidini
Susanna Conti
Maurizio Michelucci
Giorgio Pieri

Referenze fotografiche

Archivio fotografico Opificio Pietre Dure - Firenze,
Maurizio Di Salvatore, Massimo Giacinti,
Domenico Oddi, Bruno Spurio

Coordinamento editoriale e redazionale

Paola Di Girolami

Art director

e impaginazione grafica
Tonino Ticchiarelli

Fotolito

Claudia Chiesa - Fast Edit

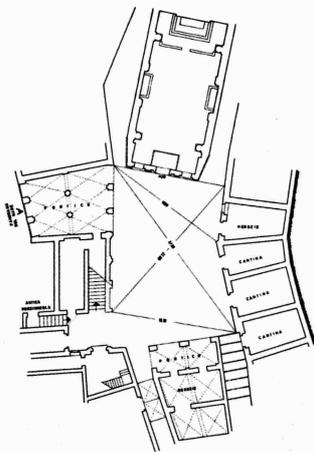
© 2003 - Nardini Editore - Firenze

La chiesa di San Giovanni Battista: *revival* sistino in epoca napoleonica

Lo stile severo del San Giovanni Battista di Grottammare lascia perplessi quando si ha notizia dell'epoca di costruzione. È neoclassica una facciata simile? Il carattere tridentino non è forse quello della vicina chiesa di Santa Lucia, voluta da Sisto V e finita da Donna Camilla? Ma è nel 1791 che il vescovo di Ripatransone incaricò il ticinese Pietro Maggi (1756-1817) di progettare il restauro dell'antica parrocchiale, che per le pietose condizioni "era stata sospesa". Trovatala piccola, "oscura, umida" e pericolante, l'architetto vescovile giudicò "che dovesse essere costruita di nuovo, perché commoda alla Popolazione per essere situata in mezzo del Paese" (come dichiarò in una memoria giurata del 20 ottobre 1795). Il progetto di ricostruzione fu elaborato fra 1795 e 1796, quando era pressoché terminato ad opera di Maggi il prospetto dell'adiacente palazzo priorale, con l'elegante campanile a vela levato sopra il cantone sinistro, a segnare l'asse trasversale della piazza. I "calamitosi" tempi dell'avvento francese ritardarono l'avvio dei lavori, intrapresi solo dopo il concordato del 1801. La prima pietra fu posta dal vescovo il 18 ottobre 1802, in tempo di repubblica italiana; sotto il regno, alla vigilia della caduta napoleonica, nel 1813 la chiesa fu aperta al culto, in epoca di neoclassicismo maturo.

Nella pittoresca veduta del vecchio incasato emerge appena il campaniletto della chiesa, di cui non si intuisce la presenza. Sorprende, invece, la piazzetta che la mole ombrosa del San Giovanni riempie di sé, in un ambiente magnetizzato dal simulacro in edicola del *genius loci*, Sisto V, formato dallo stuccatore Interlenghi nel 1794. Vocazione teatrale quella del chiuso *parterre*, su cui danno portici, finestre e poggioli. Stradine e vicoli, anche ciechi, sboccano agli angoli, come le strade nella piazza del duomo nuovo di Montalto, fulcro dell'ampliamento urbano voluto dal papa piceno. Sembra di vedere, tutt'intorno, le finte strade di città sfocianti nel proscenio del teatro classico. Cinque passaggi o *versurae* sull'aulica fronte scenica del Teatro Olimpico del "vitruviano" Palladio: cinque sulla solenne faccia meridionale della piazza. Alla chiesa bastava una porta: ne ebbe tre, se-

Piazza Felice Peretti

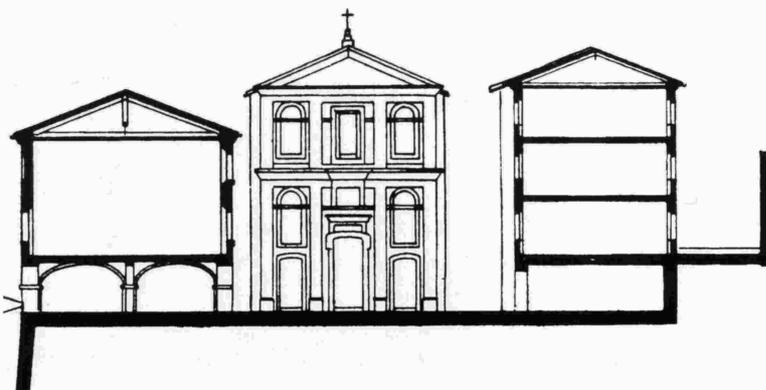


Planimetria di Piazza Peretti
(da Pallottini, 1961).
Il rilievo non registra
la lieve contrazione
trasversale del presbiterio
della chiesa, speculare
alla prima campata.

condo il *typum Trinitatis* osservato nelle basiliche paleocristiane e recuperato da san Carlo Borromeo anche per chiese a nave unica, nelle *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* (Milano 1577). Le porte collaterali alla maggiore (profilata con motivo d'epoca sistina) completano la classica gerarchia da arco onorario, complicata, come nel teatro palladiano, da edicole, nicchie, riquadri, tabelle, incasellate nel ragionato telaio architettonico, opulento a Vicenza, stringato nel paese natale del francescano papa Sisto.

L'affinità fra i due prospetti quasi ortogonali, intelaiati sulla superficie muraria da fasce un tempo stuccate in rosso insieme ai cornicioni, fa della piazza un interessante caso di ridisegno urbano, anche per via del coevo *restyling* edilizio attuato dai privati frontisti. Ma, poiché "lo spazio interno è l'essenza dell'architettura" (Bruno Zevi), quest'ambiente chiuso, seppure non rigido (per l'abbozzato piano trapezoidale che stringe sulla chiesa, per i percorsi tangenti e il portico aperto verso il mare), non sa di operazione urbanistica: è un'architettura a cielo aperto. Semmai, la 'teatralità' sfuma la chiusura architettonica con l'apertura verso una dimensione illimitata, illusoria nel teatro.

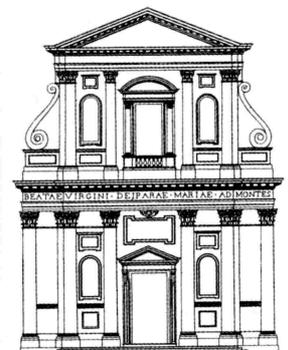
Fra le due strette *versurae*, la facciata della chiesa è prospetto scenico della piazza, tutto risolto sul piano frontale. Il finto portico con loggia disegnato dall'ordine astratto di fasce risaltava cromaticamente sugli esigui fondi, risparmiati nello schieramento delle tre porte, del finestrone e delle quattro nicchie sui due livelli. Fra Cinquecento e Settecento la prassi di ripartire in due ordini le facciate chiesastiche si adottava nei prospetti a rettangolo alto. L'equazione neoclassica di forma e funzione trovò illogica la tradizionale facciata a due piani, dato che la trabeazione spezzante il prospetto alludeva ad un solaio inesistente.



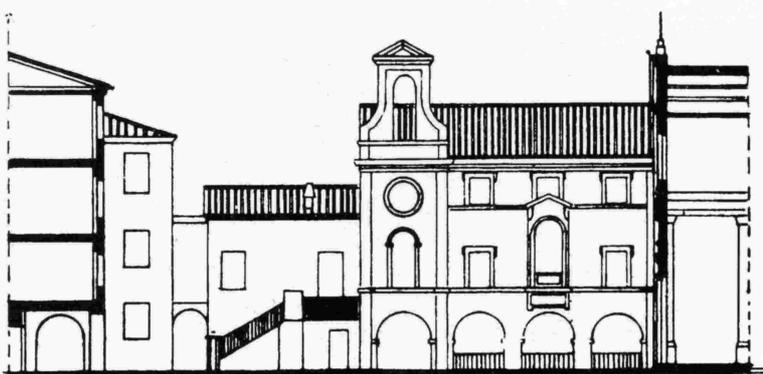
Sezione trasversale
di Piazza Peretti
(da Pallottini, 1961).

Appare infatti come un singolare anacronismo questo estremo omaggio ottocentesco all'austerità controriformistica dell'architettura sacra carolina, gregoriana e sistina, in carattere con lo spirito del *genius loci* e del santo titolare. Il solenne tipo a edicola con nicchie nei due livelli era stato fissato in alcuni principali modelli di chiese romane, seppure in facciate pentapartite nel piano inferiore: Santo Spirito in Sassia (Antonio da Sangallo il Giovane, c. 1538), il Gesù (Giacomo Della Porta, 1573-84), Santa Maria ai Monti (Giacomo Della Porta, 1580), San Girolamo degli Schiavoni (Martino Longhi il Vecchio, 1587-89). La tipica versione a rettangolo con frontone, a due ordini e schema ternario, sopravvisse grossomodo fino agli anni Sessanta del Settecento, dopo di che si pensò sempre più in termini vitruviano-palladiani, nel clima mutato del gusto neoclassico dell'ultimo quarto del secolo, evolutosi poi in senso filologicamente greco-romano quale ideologia estetica di regime, fra Repubblica e Impero.

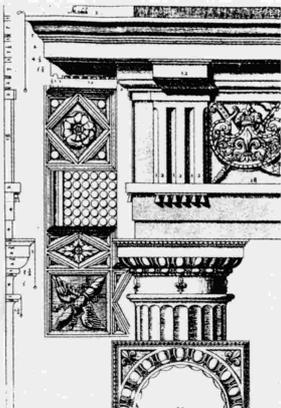
Perdurò fino al Settecento anche la tradizione dell'ordine a fasce. Si era affermata in pieno Cinquecento, come segno del nuovo austero decoro della Riforma, ligio al motto di San Carlo "*Humilitas*" soprattutto nella tipica produzione settentrionale postridentina, che nei tempietti dei Sacri Monti trovò suggestivi prototipi. Nel Piceno vi avevano aderito le notevoli chiese della Misericordia di Sant'Elpidio a Mare (Giovanni Boccacini da Carpi, 1575-87) e la sistina Santa Lucia di Grottammare (Pompeo Fioriani da Macerata, 1590-95). Quando non fu prassi banalmente economica assunse, per il taglio sintetico, vaghi accenti modernistici: come nella ricordata chiesa elpidiense e, in epoca tarda, nella matrice di San Benedetto del Tron-



Facciata della chiesa romana di Santa Maria ai Monti, iniziata nel 1580 su progetto di Giacomo Della Porta (P. Letarouilly, *Édifices de Rome moderne*, Paris 1860).



Sezione longitudinale di Piazza Peretti (da Pallottini, 1961).



Ordine dorico elaborato da Vignola da "fragmenti delle antichità di Roma" (*Regola delli cinque ordini d'Architettura*, Roma 1562, tav. XIV).

to (1774-79) o nel convitto annesso al seminario arcivescovile di Fermo (1781-83), opere del comasco Pietro Augustoni (1741-1815), convitto che con l'incompiuta Casa filippina di Ripatransone del lombardo Giuseppe Antonio Rossetti, iniziata nel 1795, trae spunti dalle facciate del vaticano palazzo Cesi (Martino Longhi il Vecchio, 1570-77) e dal Collegio Romano dei gesuiti (1581-85). Un preciso richiamo ai tempi della Controriforma si riscontra, nella diocesi ripana, nell'aspetto non solo esteriore di chiese erette o ristrutturate negli anni Novanta del Settecento, anni fatali per la piaga di una persistente carestia e per l'incombere e il dilagare della rivoluzione repubblicana. Fu determinante l'atteggiamento rigoristico del romano mons. Bacher, vescovo dal 1779 al 1808. La riaffermata austerità tridentina rimontava agli anni del pontificato di Benedetto XIV (1740-58), fautore di una svolta di tipo severo nel gusto ecclesiastico, non volendo chiese come "sale da ballo". Il tipo di facciata del San Giovanni trova infatti significativi precedenti di impostazione affine quanto a schema, sempre nell'arcidiocesi fermana, nelle chiese di San Nicolò a Monte Giberto (ricostruita nel 1746), del Beato Antonio ad Amandola (iniziata nel 1758, finita nell'82 da Maggi), del Santissimo Sacramento e Rosario a Grottazzolina (costruita nel '63 su progetto del "milanese" Rossetti).

Questo modo di comporre facciate di chiese ed oratori apparteneva al bagaglio culturale di architetti e capomastri lombardo-ticinesi che, per plurisecolare flusso migratorio verso sud, operavano anche nelle diocesi picene. Vassalli, Augustoni, Rossetti, Maggi: più di un esponente di queste famiglie di costruttori venne a risiedere stabilmente nel Piceno. L'uso dell'ordine a fasce fu da essi regolarmente adottato, e di frequente da Pietro Maggi e da Rossetti per opere promosse o approvate dal vescovo Bacher. D'altro canto, una simile esteriore astrazione decorativa era congeniale agli ordini religiosi, specie quelli nati al tempo della Riforma.

L'architettura dell'interno esibisce la tendenza all'integrazione delle parti in un tutto organico mostrata dalla piazza. Come la presenza discreta della chiesa non distoglie l'attenzione dal monumento del *genius loci* sulla facciata del municipio, così l'aula è organizzata in due assi ortogonali di simmetria: anche in questo legata agli schemi posttridentini cui continuava a guardare la committenza vescovile, che in modo più o meno deliberato e polemico opponeva

un classicismo passatista al modernismo neoclassico dell'ideologia giacobina. Cinque divisioni scandiscono l'ambiente a pianta rettangolare voltato a botte. La leggera contrazione delle due campate alle estremità e lo scalato dilatarsi procedendo verso la sezione centrale, dove sono due altari contrapposti, è modalità da oratorio tipica fra Sei e Settecento, le cui varianti, all'interno della vasta casistica della biassialità, discendono dalla Santa Teresa di Caprarola di Girolamo Rainaldi (1620).

Con più moderna sensibilità il progettista ha unificato il sistema decorativo, contornando l'aula senza soluzione di continuità con una trabeazione dorica su lesene, semicolonne e colonne, appena liberate dalla parete per delimitare il presbiterio e la campata d'ingresso. L'altare maggiore a edicola classica resta incluso nell'ordine perimetrale, emergendo per il solo frontone triangolare, sormontato da una tabella aderente alla volta, *leit-motiv* nella produzione di Maggi. La particolare legatura che passa sul capoaltare come trabeazione ricorre fra barocco e tardobarocco, specie per spazi ridotti: basti citare, per Roma, il San Carlino di Borromini (1634-41) e la cappella Raymond di San Pietro in Montorio di Bernini (1638-48). Un simile spirito di chiarificazione guida la linea classicistica di

Chiesa di San Giovanni Battista, interno.



Fuga (l'oratorio delle orsoline di Calvi dell'Umbria, 1739-43) e di Vanvitelli (la cappella della reggia di Caserta, prog. 1751). Il principio di una modellazione sempre più unificata è determinante per puristi post-vanvitelliani come Andrea Vici (oratorio del collegio e seminario Campana di Osimo, 1778-84) e il giovane Valadier (San Ponziano presso Spoleto, 1785-88): si deve "abbracciare e misurare tutto in un sol colpo di vista", perché "la semplicità nasce dall'unità, e da ambedue insieme procede il sublime" (J. J. Winckelmann, *Monumenti antichi inediti*, Roma 1767).

Maggi abbandona la fastosità dell'arcadico classicismo Luigi XVI del San Lorenzo di Montedinove (che allo scadere del secolo intona con la collegiata di Offida il canto del cigno dell'arte lombarda dello stucco) in favore di una più sobria e squadrata versione dello stesso stile, dall'impostazione generale a particolari come le nicchie riquadrate contrapposte nella seconda e quarta campata. Non usa il rivoluzionario dorico greco antico senza base, che entusiasma gli architetti in quegli anni. Qui, in armonia con l'aulico respiro termale del San Francesco di Montegiorgio (circa 1802-1807) e della Santa Caterina di Comunanza (finita nel 1823), ripropone il dorico con capitello ad ovoli, fusto scanalato e base attica, illustrato da Vignola nella *Regola delli cinque ordini d'architettura* (1562) ed acquisito nella pratica sei-settecentesca come più ricca variante della colonna liscia. Gli altari minori d'ordine composito, con mensa a sarcofago a gola rovescia e fastigio centinato e alettato, manifestano quel settecentesco spirito arcadico che persiste nella produzione di arredi sacri in epoca napoleonica accanto al corrente stile Impero. Quest'ultimo invece caratterizza le rigogliose grate lignee a fogliami dei coretti ad ala dell'altare maggiore, disegnati in corso d'opera dopo che le autorità ecclesiastiche ne concessero nel 1804 l'apertura al proprietario del contiguo palazzo Palmaroli, in cambio di una servitù di passaggio in favore del pievano per l'accesso alla "piccola Torretta" campanaria e al tetto.

Restaurata fra 1911 e 1913, la chiesa si ritrovò con un interno sfarzosamente ibrido. Il corpo Luigi XVI vestì ricchi panni medievali e si fregiò del diadema barocco di una splendida mostra d'organo in legno dorato, edicola corinzia con due coppie di putti e di serafini databile intorno al 1700 e vicina ai modi berniniani dell'ascolano Giuseppe Giosafatti. Gli intensi cromatismi del rivestimento pit-

torico decorativo e figurale realizzato da Giuseppe Pauri in chiave trecentistica mutarono l'intonazione originaria dell'aula, di certo decisamente più chiara sotto la volta dipinta a lacunari come altre chiese di Maggi, "con Rosoni a chiaroscuro con puntualità".

Cristiano Marchegiani

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Sull'argomento sono intervenuto in occasione dell'inaugurazione del Museo Sistino di Grottammare (*Incontri storico-artistici. La pieve di San Giovanni*, Grottammare, 21 giugno 2002): *La chiesa matrice di San Giovanni Battista di Grottammare e il classicismo ecclesiastico in epoca napoleonica*; seguirà un saggio critico e documentario nel primo numero della rivista dei Musei Sistini del Piceno di prossima pubblicazione. Una lettura di piazza Peretti, che pure non ha compreso il valore architettonico dell'intervento di Maggi, è in M. PALLOTTINI, *Un episodio di urbanistica: Grottammare e la sua piazzetta*, in *Saggi di Storia dell'Architettura in onore del professor Vincenzo Fasolo*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", serie VI-VIII, fasc. 31-48, Roma 1961, pp. 331-340. Una sintetica storia della chiesa, con notizie perlopiù anteriori alla ricostruzione di Maggi, è in A. CARDI, *Le chiese che ospitano gli organi antichi di Grottammare*, par. 2, *La chiesa di S. Giovanni Battista*, in G. SPAZIANI, *Gli organi antichi di Grottammare*, Grottammare 1997, pp. 73-81. Sulle tendenze dell'architettura romana nel secondo Cinquecento, si veda S. BENEDETTI – G. ZANDER, *L'arte in Roma nel secolo XVI*, t. I, *L'architettura*, Bologna 1990, capp. VII-XIV. La linea austera impostasi nell'architettura sacra dopo la metà del Cinquecento, per impulso dei gesuiti e di san Carlo, è oggetto di lettura critica in S. BENEDETTI, *Fuori dal Classicismo. Sintetismo, Tipologia, Ragione nell'architettura del Cinquecento*, Roma 1984. Sull'astratto sistema decorativo a fasce che connota soprattutto la produzione settentrionale posttridentina, si veda A. MARELLI, *L'ordine 'a fasce': origini e fortuna in Lombardia*, in "Arte Lombarda", 104, 1993, fasc. 1, pp. 16-23. Sullo stile Luigi XVI, resta un repertorio fondamentale S. DE RICCI, *Der Stil Louis XVI. Mobiliar und Raumkunst*, Stuttgart s.a. [1925] ("Die Bauformen-Bibliothek", vol. VIII). Per una lettura di alcuni caratteri delle chiese di Pietro Maggi (maniera arcadica del Luigi XVI e dorica di epoca napoleonica, schemi compositivi e motivi decorativi), si veda C. MARCHEGIANI, *Santa Maria Lauretana a Rotella: dall'oratorio seicentesco al rifacimento neoclassico nella maniera di Pietro Maggi*, in *Immagini della memoria storica*, VII, atti del convegno di studi, a cura dell'Amministrazione comunale di Montalto Marche, anno VII, Centobuchi (AP) 2002, pp. 259-299.

Dal museo al catalogo: la nascita del Museo Sistino di Grottammare <i>Paola Di Girolami</i>	13
La chiesa di San Giovanni Battista: <i>revival</i> sistino in epoca napoleonica <i>Cristiano Marchegiani</i>	19
Giuseppe Pauri e la decorazione della chiesa di San Giovanni a Grottammare <i>Stefano Papetti</i>	27
I doni sistini a Grottammare <i>Benedetta Monteverchi</i>	33
L'arte nelle chiese di Grottammare Appunti per una storia <i>Massimo Papetti</i>	39
Catalogo delle opere	
<i>Dipinti</i>	45
<i>Sculture e arredi in legno dipinto</i>	65
<i>Oreficerie e avori</i>	69
<i>Tessili</i>	87
<i>Opere cartacee</i>	93
I restauri dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze	
La Scuola di Alta Formazione dell'Opificio delle Pietre Dure ed il Museo Sistino di Grottammare: una esperienza di collaborazione per la conservazione <i>Cristina Acidini e Maurizio Michelucci</i>	99
La collaborazione con le sezioni oreficeria e tessili dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze <i>Paola Di Girolami</i>	102
Un'esperienza di cantiere e il museo: per una migliore tutela delle collezioni <i>Susanna Conti</i>	109
Alcune considerazioni sul cantiere estivo nel settore delle oreficerie. <i>Giorgio Pieri</i>	117
Bibliografia	123