



2013

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE DEPARTMENT OF CULTURAL HERITAGE

University of Macerata



eum

Il Capitale culturale
Studies on the Value of Cultural Heritage
Vol. 6, 2013

ISSN 2039-2362 (online)

© 2013 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore
Massimo Montella

Coordinatore di redazione
Mara Cerquetti

Coordinatore tecnico
Pierluigi Feliciati

Comitato di redazione
Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Mauro Saracco, Federico Valacchi

Comitato scientifico - Dipartimento beni culturali
Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Andrea Fantin, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi

Comitato scientifico
Michela Addis, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Stefano Della Torre, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Lutz Klinkhammer, Emanuele Invernizzi, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Raffaella Morselli, Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Adriano Prospero, Bernardino Quattrociocchi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Sciuillo, Simonetta Stopponi, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

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

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

Layout editor
Cinzia De Santis

Progetto grafico
+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA

La nuova Sala dedicata a Cola dell'Amatrice nel complesso francescano di Ascoli Piceno

Enrica Petrucci*

Abstract

Gli interventi di restauro possono svolgere un ruolo determinante, sviluppando una positiva azione nei confronti dei beni architettonici. Per la nuova Sala dedicata al pittore architetto Cola dell'Amatrice, recentemente inaugurata ad Ascoli Piceno, è stata attuata una strategia che ha consentito di valorizzare il bene, mediante puntuali e specifici provvedimenti. Attraverso idonee scelte progettuali e buone pratiche di cantiere, è stato restaurato uno spazio ormai abbandonato da alcuni anni, all'interno del complesso francescano, per restituire al luogo valori e significati, favorendo lo sviluppo culturale dell'intero centro storico. L'obiettivo del progetto era quello di trasformare il volume restaurato in una "grande teca", dove esporre gli inediti affreschi di Cola, che, dopo lunghe e intricate vicende, sono tornati nella loro sede originaria, appositamente allestita per garantire le migliori condizioni di conservazione ed esposizione.

The restoration can play a crucial role in developing a positive action for the enhancement of the architectural heritage. For the new hall dedicated to the painter architect Cola of Amatrice, recently opened in Ascoli Piceno, was implemented a strategy that has

* Enrica Petrucci, Ricercatore in Restauro Architettonico, Università degli Studi di Camerino, Scuola di architettura e design "E. Vittoria", Sede collegata di Ascoli Piceno, viale della Rimembranza, 63100 Ascoli Piceno, e-mail: enrica.petrucci@unicam.it.

allowed us to enhance the architecture, through timely and specific measures. Through appropriate choices and best practices of construction, a neglected space has been restored in the Franciscan complex, to return to the place values and meanings, encouraging the development of the historical center. The objective of the project was to transform the restored architecture in a “large teca”, for showing the frescoes of Cola; after long and intricate stories, they have returned to their original location, specially set up to ensure the best conditions for conservation and exhibition.

Il progetto di restauro per la creazione del nuovo spazio museale dedicato al pittore architetto Cola dell’Amatrice ha riguardato un ampio spazio, ubicato nella zona est del monastero francescano di Ascoli Piceno. Il complesso ha rappresentato, nei secoli, uno dei luoghi più significativi della città, in cui si svolsero importanti eventi per la vita politico-amministrativa e religiosa della comunità¹. Sulla storicità del luogo si sono lungamente soffermati gli storici locali, sottolineando, in particolare, come proprio nell’ala est, la più antica del complesso, dovesse essere collocata, in origine, la Sala del Capitolo, trasformata poi nell’Oratorio del Corpus Domini, ed ulteriormente modificata fino ad ospitare un’armeria militare, e dal 1928, il mercato pubblico per la vendita del pesce².

Nel 1925 la Giunta Municipale aveva assunto la decisione di isolare il complesso francescano per «evidenziare meglio l’intera massa architettonica dell’edificio» e dare risalto «al più insigne monumento sacro della città, che limita degnamente il lato nord della più bella piazza di Ascoli»³. Secondo le

¹ Lo storico settecentesco Francesco Antonio Marcucci afferma, nel volume *Saggio delle cose ascolane e de’ vescovi di Ascoli nel Piceno*, che la prima pietra fu posata dal vescovo Rinaldo III nel 1262 e da quel momento in poi fu avviato un vasto programma che per diversi secoli interessò la costruzione della chiesa di S. Francesco e dei suoi chiostrini. Sempre Marcucci riferisce che «Giovanni II Acquaviva Vesc. XLVI [...] consecrò egli a’ 24 di Giugno del 1371 il sontuoso Tempio di San Francesco de’ nostri PP. Conventuali, in occasione che vi si tenne un Capitolo provinciale di seicento Religiosi» (Marcucci 1776, pp. 243-288). Lo storico che meglio di altri delinea le vicende del complesso francescano è Giuseppe Ignazio Ciannavei. Alla fine del XVIII sec. scrive il *Compendio di Memorie Istoriche spettanti alle Chiese Parrocchiali della città di Ascoli nel Piceno e ad altre tanto esistenti che dirute nel circuito di essa e ne’ sobborghi*, soffermandosi lungamente sul San Francesco Ascolano, per confermare che «Col progresso di tempo vi fu aggiunta l’ampia Sagrestia alla man destra presso il Coro, e dopo questa la stanza del Capitolo, oggi Oratorio della Compagnia del Sacramento [...] detta del Corpus Domini» (Ciannavei 1797, pp. 289-293). La Compagnia aveva il compito di «associare processionalmente nelle pubbliche Comunioni agl’Infermi il divin Sacramento ad otto Parrocchie della Città. [...] Ha in oltre la Soprintendenza del Monte della Pietà eretto in sollievo dei Poveri dalla medesima Compagnia nel 1562». La Confraternita inoltre aveva la funzione di raccogliere gli *esposti* e cioè un certo numero di bambini nati «da incerti genitori, depositati e, come gettati nelle Strade, o presso le Chiese» (*Ibidem*).

² Per una ricostruzione delle varie fasi di trasformazione del complesso francescano, utili approfondimenti si possono leggere in Carducci 1853, pp. 154-157; Frascarelli 1855, pp. 128-129; Marchini 1966, pp. 3-14; Alleva 1969, pp. 131-149; Salmi 1969, pp. 25-29; Micozzi 2005, pp. 177-247.

³ Pilotti 1926, pp. 2-9.

intenzioni degli amministratori, l'isolamento del tempio monumentale era ormai divenuto una necessità, in quanto il Ministero della Guerra aveva ceduto al Comune l'intero complesso e poteva così costituirsi un Ente Comunale, che avrebbe provveduto all'attuazione dell'intervento. Il progetto venne affidato all'architetto Vincenzo Pilotti, in conseguenza della sua notorietà che travalicava i confini regionali, essendo particolarmente apprezzato anche negli ambienti romani⁴.

L'intenzione del progettista era di isolare sui quattro lati la chiesa di S. Francesco, demolendo tutte le costruzioni che, edificate in epoche successive, ne nascondevano le caratteristiche architettoniche e ne alteravano la forma originale.

Le sistemazioni dei loggiati del chiostro maggiore furono attuate dal 1937 in poi. Le foto d'epoca mostrano la vastità delle demolizioni, con la perdita d'interessanti stratificazioni che nel tempo si erano aggiunte a completamento dell'originaria struttura medievale. Esigenze di trasformazione della città novecentesca non consentirono un'attenta valutazione preliminare sull'entità delle perdite cui il tessuto antico sarebbe stato sottoposto, per favorire l'insediamento di costruzioni private e spazi pubblici. Da quel periodo in poi, il complesso ha subito un lento abbandono e un intensificarsi di fenomeni di degrado, parzialmente arrestati da limitati interventi di manutenzione e restauro. Il più recente intervento ha riguardato le strutture del chiostro maggiore, ma non così i vari ambienti che lo circondano, fra cui l'ampia sala posta sul lato est che attendeva da tempo una nuova funzione, offrendo la possibilità di avviare alcune riflessioni, nell'ottica di restituire un'immagine più consona al suo pregio storico-artistico.

Nelle prime fasi sono stati avviati alcuni approfondimenti tematici, che hanno consentito di evidenziare la singolarità del tema: al di là del consueto approccio in termini di restauro, conservazione e valorizzazione del bene culturale, lo sviluppo di suggerimenti e proposte, anche pre-progettuali e, in un certo modo, di fattibilità, ha consentito di creare le condizioni per il reinserimento in un nuovo circuito, all'interno della complessa realtà ascolana.

⁴ È interessante ricostruire il clima culturale in cui maturano le idee di Pilotti, evidenziando la sua capacità visionaria che s'inserisce nella realtà urbana per trasformarla in chiave moderna, attraverso un linguaggio in grado di raccogliere, al di là delle polemiche, lo spirito di un'epoca, di una città e dei suoi abitanti. Il linguaggio utilizzato deriva dalla storia, nel tentativo di continuare il suo svolgimento per arricchire la città di nuove funzioni e nuovi spazi collettivi, ad alto valore simbolico. Per delineare la figura di Vincenzo Pilotti, occorre inserirlo in quella generazione di architetti definiti "minori" ma che in realtà sono i veri costruttori di città come Ascoli, che accettano di cimentarsi nella soluzione dei problemi legati al complesso rapporto fra restauro e nuova architettura. Si veda Neri 2003, pp. 15-21. Il progetto di Pilotti fu pubblicato dall'Amministrazione Comunale di Ascoli Piceno, in un volumetto dal titolo *Progetto d'Isolamento della chiesa di S. Francesco*, edito nel 1926. Pur ricevendo il consenso della cittadinanza, il progetto di Pilotti fu bocciato dal Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti; con l'interessamento di Gustavo Giovannoni furono apportate una serie di modifiche, al fine di limitare le eccessive demolizioni in esso prospettate.

Il tema del progetto si è concentrato sulla necessità di trovare una nuova e più appropriata collocazione all'importante ciclo di affreschi, attribuiti a Cola dell'Amatrice, ritrovato nella seconda metà del XIX secolo sulle murature del sottotetto di quella stessa sala "ad uso di oratorio", che nel tempo aveva perso la sua antica configurazione, a causa delle numerose trasformazioni, operate nei secoli. Probabilmente il ciclo di affreschi era stato commissionato dalla Confraternita del Corpus Domini che già aveva affidato all'amatriciano il dipinto raffigurante *l'Istituzione della SS. Eucarestia*, per ornare l'altare maggiore dell'oratorio⁵.

I dipinti murali furono per la prima volta scoperti da Giulio Cantalamessa che, sulla base delle proprie conoscenze, ritenne di attribuirli, senza particolari dubbi, alla mano di Cola dell'Amatrice. Cantalamessa affidò le sue impressioni al giornale locale «L'eco del Tronto», del 1 dicembre 1872⁶ dove illustrò il fortunoso ritrovamento delle pitture, definite come «gruppi di sovrana bellezza». Nell'articolo, si rilevava anche la necessità e l'urgenza di provvedere al restauro, prima che venisse operata una distruzione «sotto il martello irriverente di un qualche muratore». Se Cantalamessa, supportato anche da Paci, illustre studioso ascolano, non sembra avere dubbi in merito all'autore di tali affreschi, Giulio Gabrielli, allora Presidente della Commissione per la Conservazione dei Monumenti Storici e Letterari per il Circondario di Ascoli e Fermo, pur riconoscendo il valore del ritrovamento, pone alcuni interrogativi sull'attribuzione e chiede che venga istituito un gruppo di lavoro, per poter

⁵ Lo storico locale Don Giuseppe Fabiani descrive le decorazioni presenti nell'Oratorio della Confraternita, affermando che «la stessa Società aveva fatto costruire, nel lato orientale del primo chiostro, un oratorio, arricchito da Cola dell'Amatrice con la nota tavola rappresentante la Comunione degli Apostoli – da alcuni critici innalzata alle stelle e da alcuni ritenuta insopportabile per la rozzezza delle figure e sgradevolissima per il colorito – che oggi si conserva nella Civica Pinacoteca» (Fabiani 1952, p. 51).

⁶ Cantalamessa 1872: «Per annunziare ai nostri lettori la scoperta di un magnifico affresco di Cola dell'Amatrice nel convento di S. Francesco, non possiamo far di meglio che pubblicare la lettera stessa con cui il Sig. Cantalamessa ce ne dà l'avviso. [Occorre] esortare il Municipio a pigliar sul serio questa recente scoperta artistica, ad incaricare persone competenti di dare un giudizio su quelle pitture e, se saranno trovate buone, a proporre un mezzo per acconciare con sufficiente decenza quel locale, ed illuminarlo, affinché diventi accessibile senza incomodo dei visitatori. Ora è una topaia lurida sparsa di cocci, di calcinacci, e della polvere accumulatasi da forse due secoli; talora bisogna curvarsi per non battere il viso nelle travi dell'impalcato; e per vedere i dipinti bisogna accendere un moccolo. [...] Ma che pitture sono? di chi? E come mai sono state eseguite sulle pareti di un soffitto? [...] Se intanto ti piacesse udire il mio parere, ti dirò che credo un'egregia opera di Cola dell'Amatrice. So che il nostro professore Giorgio Paci espresse il medesimo avviso, e l'avviso di quest'uomo sai bene che è quello di un esperto e studioso conoscitore delle patrie cose: dunque dev'essere udito ed apprezzato. Del resto non si stenta molto a convincersi che il pittore non ebbe certo l'intenzione di lasciare in un buio soffitto le opere del suo ingegno. Ma il nostro soffitto è immediatamente sopra all'Oratorio di S. Francesco e un tempo né formò senza dubbio la parte superiore. Infatti, il volto dell'Oratorio, qual vedesi presentemente, porta le tracce, e quali tracce dell'epoca barocca, mentre tutto l'edificio è d'una costruzione notevolmente più antica. Dunque il volto è rifatto, e rifatto un paio di metri più basso di prima; dimodochè le pitture che coronavano l'estrema parte delle pareti, furono cacciate in bando».

approfondire meglio la questione, coinvolgendo il Ministero, per il tramite delle competenti Soprintendenze⁷.

Inizia così una lunga e intricata *querelle* attributiva⁸ che si svilupperà per tutto il XIX secolo, con il coinvolgimento dei principali studiosi della materia, fino alla definitiva attribuzione, in tempi recenti, attraverso il ritrovamento e la lettura del cosiddetto *Taccuino di Fermo*, contenente una ricostruzione dei riferimenti religiosi e simbolici, cui il ciclo di affreschi era ispirato⁹.

Del ciclo di affreschi, che doveva avere uno sviluppo ben più ampio, ci sono pervenuti cinque grandi riquadri rettangolari, intramezzati da finti pilastri, con figurazioni monocrome, sorreggenti un cornicione a beccatelli e un motivo decorativo con ovali e dardi¹⁰. Le figure rappresentate sono dedotte da episodi biblici, impostando un sottile parallelismo fra gli episodi del Vecchio Testamento e le fasi della Passione di Cristo. Nel primo riquadro si può vedere *Mosè che intercede verso Dio per il suo popolo*, e come si legge nel *Taccuino*, è da considerarsi episodio antesignano dell'*Orazione all'orto*. Il secondo raffigura la storia di Joachin, diciottenne re di Giuda, catturato e deportato in Babilonia con il suo seguito e alluderebbe alla cattura di Cristo. Nel terzo, è citato l'episodio di *Agag rex ligatus fuit coram Samuel* e ciò sarebbe da collegarsi al Cristo condotto davanti al giudizio della folla. Nel quarto riquadro è presentato l'episodio di *Achior*, qui raffigurato mentre viene liberato dagli Israeliti con un chiaro riferimento al Cristo legato alla colonna. L'ultimo soggetto raffigurato è particolarmente diffuso nell'iconografia del periodo; si tratta di *Giuditta con la*

⁷ Biblioteca Comunale di Ascoli Piceno (BCAP), *Fondo Prefettura*, n. 6-26, cartella E.18, 13 ottobre 1884. Giulio Gabrielli risponde a una lettera del Sindaco di Ascoli Piceno in data 11 ottobre 1884, e fornisce notizie sul valore e sulla necessità di conservare gli affreschi ritrovati casualmente nel sottotetto; pur riportando il parere espresso da Cantalamessa e da Paci, si mostra dubbioso circa l'attribuzione. Sia il Municipio che la Commissione Conservatrice si adoperano per salvare le opere riscoperte, ipotizzandone lo strappo dalle pareti «col metodo tanto felicemente riuscito a Roma ed altrove».

⁸ Oltre ai già citati testi di Fabiani 1952 e Alleva 1969, si segnalano gli studi di Calzini 1900 e 1907, che dedicò ad Ascoli e in particolare all'opera di Cola dell'Amatrice una particolare attenzione, contribuendo alla conoscenza dell'artista e della città picena. Cfr. Marchini 1966; Cannatà 1981; Valazzi 1983, sia pure con qualche differenza, riguardo alla cronologia delle pitture. Per il dibattito sull'attribuzione a Cola dell'Amatrice degli affreschi rinvenuti nella cappella del SS. Sacramento, si veda Cannatà, Giavarina 1991, pp. 110-113.

⁹ Il *Taccuino* fu ritrovato da Cannatà nella Biblioteca Comunale di Fermo e pubblicato interamente nella monografia-catalogo su Cola. Si veda Cannatà, Giavarina 1991, pp. 151-189. Esso consta di 29 fogli con disegni a penna rinumerati modernamente, dove è possibile ritrovare informazioni sui soggetti degli affreschi ascolani e sul loro valore simbolico (ff. 22v e 23r). Probabilmente l'artista ha appuntato alcuni suggerimenti di qualche religioso o di un dotto esponente della Confraternita del Corpus Domini, committente dell'opera, per poi utilizzarli nel ciclo pittorico dell'oratorio.

¹⁰ I riquadri sono di forma rettangolare di mt 1,70 x 2,20/2,40 mentre il più lungo ha il lato di mt 3.37. Si tratta di frammenti di affresco, strappati e riportati su tela per essere poi montati su supporto rigido. Ciò conferisce alla superficie un aspetto particolare, facendo perdere quella scabrezza che contribuisce ad esaltarne i colori.

testa di Oloferne, anche in questo caso inserito in un contesto molto articolato e ricco di riferimenti simbolici.

Per quel che attiene allo stile, è evidente la vicinanza alla maniera raffaellesca delle Logge Vaticane, con riferimenti iconografici alle *Stanze* e ai cartoni per gli arazzi, che potevano essere direttamente studiati dagli artisti in visita nella capitale. Gli affreschi si caratterizzano per una fattura pregevole, sia nello studio delle teste che nei movimenti, nella delicatezza degli incarnati e nelle tinte luminose e cangianti (gialli, gialli cangianti, celestini, tinte violacee, rossi mattone, verdi chiari) dei vari elementi compositivi.

Secondo alcuni autorevoli autori, che si sono interessati all'opera pittorica di Cola dell'Amatrice, con gli affreschi ascolani egli raggiunge l'apice del suo itinerario stilistico, il momento più vicino alla sensibilità e al gusto della maniera raffaellesca, appresa durante i viaggi compiuti a Roma¹¹.

Accanto alle complesse ricostruzioni iconologiche occorre analizzare le controverse vicende conservative del ciclo pittorico, che consentono di ricostruire il clima culturale in cui le teorie del restauro modernamente inteso trovarono maturazione, raggiungendo un maggior grado di scientificità, una migliore consapevolezza tecnica e un rigore teorico-interpretativo¹².

Il consistente carteggio riguardante le tecniche di trasporto degli affreschi ascolani è conservato nell'Archivio Storico della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici delle Marche¹³. Fra tali documenti, è interessante segnalare il primo preventivo di spesa, redatto nel 1942, che indica una spesa di Lire 25.000 per eseguire le operazioni di strappo, trasporto e restauro degli affreschi¹⁴.

¹¹ Si veda la bibliografia sull'argomento raccolta da Cannatà 1991, p. 110.

¹² Un altro affresco di Cola dell'Amatrice e precisamente quello collocato nel Refettorio del Convento della SS. Annunziata, sempre ad Ascoli Piceno, fu sottoposto in quegli stessi anni ad una serie di accertamenti per verificare la possibilità di uno stacco. Si veda in proposito Peroni 2012, pp. 177-196. La consultazione di alcuni fondi conservati negli archivi di Ancona e Ascoli Piceno ha consentito la ricostruzione delle vicende conservative dell'affresco. I documenti rinvenuti rivelano, anche in questo caso, la complessità del dibattito che vide opinioni e personalità diverse confrontarsi e contrapporsi sui temi del restauro. Cfr. Metelli 2007.

¹³ Il carteggio è conservato in Archivio Storico della Soprintendenza Beni Ambientali e Architettonici delle Marche (ASBBAA), *Ascoli Piceno, Complesso Monumentale di San Francesco in Ascoli Piceno*, e si riferisce a un arco temporale che va dal 1930 al 1950. Altri interessanti documenti sono conservati in Archivio di Stato di Ascoli Piceno (ASAP), *Archivio Storico del Comune di Ascoli Piceno, Fondo Grazia e Giustizia e Culto*, Cat. 7, Classe 6, fasc. 1, anno 1955 e ASAP, *Fondo Genio Civile, Lavori Pubblici*, Fasc. 1355.

¹⁴ ASBBAA, *Lettera del 09/9/1942-XX da Roma. Il Ministro dell'Educazione Nazionale al Soprintendente ai Monumenti di Ancona, Oggetto: Ascoli Piceno – Quadriportico della chiesa di S. Francesco. Preventivo di Spesa redatto della Soprintendenza ai Monumenti di Ancona e datato 23 Marzo 1942-XX*. «Restauro e sistemazione degli affreschi rinvenuti nel sottotetto della sacrestia. Fornitura e acquisto tele di lino, colle speciali, applicazione dei veli agli affreschi, strappo dei medesimi, sistemazione, restauro e pulitura secondo gli intendimenti della direzione dei lavori, etc. tutto compreso la mano d'opera e d'ogni altra cosa necessaria alla perfetta riuscita del lavoro esclusa la manovalanza di fatica. Lire 25.000».

Tale preventivo non era finanziabile con gli esigui fondi disponibili nelle casse comunali e quindi si dovette procedere a una nuova esplorazione, coinvolgendo Mauro Pelliccioli, restauratore capo dell'Ufficio del Restauro del Ministero, che di lì a pochi anni sarebbe diventato il più importante Istituto di riferimento nazionale ed internazionale, per la sperimentazione di tecniche innovative nel campo della conservazione¹⁵.

Nel 1943, fu inviata al Soprintendente alle Gallerie per le Marche, Pasquale Rotondi, una nota, in cui si comunicava l'interessamento di Cesare Brandi, allora direttore dell'Ufficio del Restauro, per la verifica delle più idonee modalità, secondo cui impostare il lavoro di stacco degli affreschi ascolani¹⁶. Anche in questo caso le difficoltà economiche resero complessa l'attuazione dell'intervento e solo nel 1953 si affrontò nuovamente la questione del distacco¹⁷.

¹⁵ Il restauratore Mauro Pelliccioli (1887-1974) aveva compiuto un'importante esperienza a Padova nella cappella degli Scrovegni, dove era stato chiamato a eseguire alcune prove, con l'intento di sondare la fattibilità dell'intervento di stacco, individuando le metodologie più appropriate. Le operazioni furono effettuate sulla volta, dove il restauratore procedette alla rimozione di 4 medaglioni, sperimentando sia la tecnica dello stacco che quella dello strappo. Fra le opere più importanti da lui restaurate si ricordano oltre all'esperienza sugli affreschi padovani, la *Camera degli Sposi* del Mantegna al Palazzo Ducale di Mantova, gli affreschi giotteschi della Basilica Superiore di Assisi, le pitture del Tintoretto alla Scuola di San Rocco e quelle del Carpaccio alla Scuola di San Giorgio a Venezia. Lavorò a Venezia per una trentina d'anni restaurando il *San Lorenzo* di Tiziano nella chiesa dei Gesuiti e altri capolavori al Museo Correr, alle Gallerie dell'Accademia, nella Basilica di San Marco e nel Palazzo Ducale. Consulente del Louvre e restauratore ufficiale della Pinacoteca di Brera, fu più volte all'estero per prestigiose commissioni. Recuperò il Cenacolo Vinciano danneggiato dai bombardamenti. Fu definito "il mago del restauro". Data la sua autorevolezza nel campo del restauro pittorico venne chiamato a verificare l'applicazione della tecnica dello strappo agli affreschi di Cola. Cfr. Crippa 1966, pp. 17-34.

¹⁶ ASBBAA, *Lettera del 25/1/1943 da Mapello. Il restauratore Mauro Pelliccioli al Soprintendente alle Gallerie per le Marche, Pasquale Rotondi*: «Vi comunico che del lavoro ne ho anche parlato al Direttore Prof. Brandi per vedere se si poteva ottenere dall'Istituto il materiale per lo strappo e la trasposizione dell'affresco, e cioè la tela, e colla forte, che altrimenti è molto difficile di avere. [...] Inoltre si pensa di eseguire il lavoro di strappo e poi gli affreschi portarli in Assisi e là terminare le operazioni di trasposizione e montatura sui telai e restituirli terminati, a Urbino. [...] In ogni caso il lavoro sotto la mia direzione dovrebbe essere affidato a un mio provetto ex aiuto il quale ha terminato ora tutti i restauri all'abside della Basilica Superiore di Assisi (Cimabue) e da molti anni lavora con me... Sono spiacente di essere così insistente nel far presenti le attuali difficoltà ma è preferibile chiedere le più dettagliate istruzioni e gli schiarimenti prima di impegnarsi. Resterò in attesa di altro riscontro».

¹⁷ ASBBAA, *Lettera del 13 maggio 1953 da Roma. Il restauratore Enrico Podio alla Soprintendenza alle Gallerie delle Marche. Oggetto: Distacco degli affreschi in S. Francesco di Ascoli Piceno*: «Dietro cortese incarico di codesta Soprintendenza mi sono recato il giorno 12 corr. a fare la perizia, le misurazioni e vedere le condizioni degli affreschi esistenti nell'intercapedine fra soffitto della pescheria e il coperto delle stanze di servizio del convento dei R. P. Conventuali di S. Francesco in Ascoli Piceno [...]. L'affresco è costituito da un fregio che scorre in due lati della periferia del vecchio refettorio (ora adibito a mercato del pesce) fregio diviso in cinque quadri rappresentanti scene bibliche con in alto un cornicione in stile rinascimento, il tutto sicuramente opera di Cola d'Amatrice. [...] Lo stato di conservazione è buono, eccettuato una crepa nel muro che incide ben poco sulla conservazione di tutto il complesso. Il distacco deve eseguirsi previo fissaggio della pittura. L'operazione del distacco si può eseguire a regola d'arte. La traspositura

Dopo un lungo iter procedimentale, la Soprintendenza portò a compimento l'intervento, secondo le tecniche allora in uso¹⁸. I grandi pannelli, così restaurati, vennero riconsegnati al Comune nel 1983 e furono provvisoriamente sistemati in alcuni locali interrati, al di sotto della sagrestia della chiesa di S. Francesco; lì sono rimasti per molti anni, prima di poterli rendere nuovamente visibili, attraverso la creazione di un nuovo spazio che potesse essere idoneo alla loro esposizione.

Il comune di Ascoli Piceno, proprietario del complesso francescano a seguito delle soppressioni degli ordini religiosi, ha espresso la precisa volontà di voler restaurare il bene, definendo un programma generale ed individuando la specifica destinazione d'uso – quella di spazio dedicato al pittore – architetto di Amatrice; nel contempo ha richiesto di garantire flessibilità e razionalizzazione impiantistica oltre ad un utilizzo polivalente per piccole esposizioni temporanee. Il progetto si è posto, dunque, come obiettivo la restituzione alla fruizione pubblica di un bene storico-artistico che era stato abbandonato ma le cui caratteristiche richiedevano un intervento sul bene che consentisse oltre alla conservazione del dato materico anche la sua valorizzazione. Le prime fasi del progetto hanno quindi coinciso con l'individuazione delle tematiche, attraverso la conoscenza storico-critica dell'oggetto architettonico, la definizione organica di potenzialità e criticità, in vista della definizione di una destinazione compatibile ed efficace dal punto di vista economico-gestionale¹⁹.

Gli sviluppi progettuali, nella loro successione concettuale, coniugando conservazione e valorizzazione, hanno consentito di restringere il compendio delle soluzioni, per orientare l'amministrazione comunale verso una scelta motivata ed efficace. In tale quadro di riferimenti, le ipotesi preliminari, poi divenute proposta progettuale, sono state sostanziate dalle indagini sulla natura del bene oggetto d'intervento, incrociandole con le previsioni di bilancio, per verificare le scelte anche sotto il profilo economico, al fine di dare avvio alle attività di programmazione.

Dal punto di vista tecnico, il progetto di restauro si è dunque posto l'obiettivo primario di restaurare il bene architettonico per conferirgli la nuova funzione espositiva, creando uno spazio idoneo alla disposizione del ciclo di affreschi,

nel supporto stabile sui telai (cioè ridotto a forma di quadri per ogni episodio ed in questo caso in numero di cinque) potrebbe eseguirsi in un secondo tempo a causa dello stanziamento della somma occorrente per eseguire tutto il lavoro. Spesa per il solo distacco con due tele, una di cotone e una di canapa forte Lire 350.000; Spesa per la traspositura e applicazione su telai mobili e su due tele, ancora Lire 450.000. In totale Lire 800.000».

¹⁸ Le lacune più ampie furono risarcite con la tecnica del trattamento al neutro, mentre quelle di dimensioni ridotte e più distribuite furono trattate mediante accostamento cromatico delle tinte prevalenti. Successivi e più recenti interventi hanno ridotto le zone neutre mediante l'utilizzo di tecniche più moderne, quali l'astrazione cromatica.

¹⁹ Per una strategia di natura economico-gestionale, da interrelare con i valori culturali del bene cfr. Rispoli 2009, pp. 17-55.

importante testimonianza artistica della città²⁰. L'architettura ospitante si presentava come la sommatoria di molteplici interventi, succedutisi nel tempo (nel nostro caso da aula capitolare a oratorio, da caserma a pescheria), mostrando già un valore intrinseco, che andava restituito alla città, non solo in termini di patrimonio documentario, ma anche come combinazione estetica, di filosofia costruttiva e sintassi compositiva. A tal fine, è stata avviata un'attenta lettura del bene, alla ricerca dei valori da esplicitare e delle identità d'uso che avrebbero consentito di favorirne la conservazione, valorizzando il bene interessato dal programma d'intervento²¹.

Occorre, inoltre, definire con precisione le modalità di esposizione del ciclo pittorico che, se pur nato per quel luogo, non avrebbe potuto tornare nella sua sede primitiva, in quanto le originarie dimensioni dell'oratorio si erano nel tempo modificate in maniera sostanziale²².

Ad una prima valutazione, erano evidenti le problematiche legate alle forme di degrado, causate sia dagli usi impropri che dallo stato di abbandono in cui la sala versava già da alcuni anni. Era, quindi, necessario intervenire con urgenti e inderogabili azioni, per la sicurezza e il decoro, che avrebbero completato le operazioni, già avviate per valorizzare il centro storico ascolano.

Dopo aver, quindi, definito l'impostazione metodologica generale, e

²⁰ Il progetto di restauro è stato elaborato e realizzato da un'*équipe* di lavoro dell'Amministrazione comunale di Ascoli Piceno, formata da Rodolfo Terpolilli, Enrica Petrucci, Emidio Sofia per la parte architettonica e impiantistica; i restauri artistici sono stati eseguiti dalla cooperativa Cooral. Stefano Papetti ha coordinato gli interventi sulle opere pittoriche, fra cui la ricollocazione dei dipinti di Cola e il restauro delle decorazioni scoperte durante i lavori.

²¹ Il valore di un bene culturale può essere declinato in varie maniere. La teoria del restauro ha più volte tentato di darne una definizione. Fra le più complesse elaborazioni rimane di fondamentale rilevanza la "teoria dei valori" elaborata da Alois Riegl nella seconda metà del XIX secolo. Egli introduce anche un particolare valore che è quello «sentimentale», proprio del modo di sentire della massa della popolazione, non più esclusivo, come il valore aristocratico degli antichi cultori d'arte, o specialistico, come il valore storico delle cerchie degli eruditi, ma un valore inedito, proprio della nuova formazione sociale, carico d'implicazioni etiche e politiche. Cfr. Scarrocchia 1995. L'interesse di Riegl per ambiti estranei a quello prettamente artistico lo porta verso studi economici, ma anche antropologici e sociologici, a cui si associano riflessioni sul ruolo del patrimonio culturale e soprattutto dei musei come istituti di produzione di cultura e come strumenti politici. Si veda Vasold 2004, p. 138, secondo il quale il tentativo di Riegl è volto a presentare la storia dell'arte come una «scienza della cultura», proponendo, per quell'epoca, un nuovo dibattito culturale che a distanza di tempo è ancora lontano dall'essersi esaurito ed appare vivo e attuale.

²² Per verificare quali potessero essere le condizioni di visibilità del ciclo pittorico ascolano si è fatto riferimento ad un'altra opera che lo stesso Cola realizzava nel 1537, per il palazzo Vitelli alla Cannoniera di Città di Castello. L'artista in particolare affrescò, oltre alle volte e alle lunette dello scalone anche il fregio del salone principale che corre sotto un pregevole soffitto cassettonato. Il fregio è articolato secondo una sequenza di riquadri in cui sono raffigurate *Scene di battaglia* ed *Episodi di storia romana*; la disposizione ci aiuta a comprendere quale potesse essere la collocazione originaria degli affreschi ascolani. Un inaspettato ritrovamento, durante i lavori di restauro, ha ulteriormente chiarito la posizione originaria. Infatti, sotto gli strati più recenti, è stato ritrovato un frammento di quella che doveva essere la decorazione basamentale del fregio continuo che scendeva poi a scandire le pareti, con un registro di colonne in forma prospettica.

aver avviato approfondimenti archivistico-documentari, per una migliore comprensione del complesso sono state intraprese le analisi più strettamente ricognitive, dirette a indagare rapporti geometrico-proporzionali, materiali, strutture e forme di degrado materico e strutturale, proponendo per ognuna le relative soluzioni.

Per la serietà che il tema stesso imponeva, ci si è orientati verso il massimo rispetto della natura tipologica, linguistica e storica dell'architettura esistente, reintegrando le piccole lacune e preoccupandosi di fare rifluire una nuova vita nelle antiche strutture, agendo, sempre, nell'osservanza dei criteri prudenziali, codificati dalla disciplina del restauro: minimo intervento²³, non invasività, potenziale reversibilità, compatibilità di antico e nuovo, riconoscibilità dei nuovi inserimenti, al fine di tutelare il "testo antico" oggetto dell'intervento e di tramandarlo al futuro nelle migliori condizioni di conservazione ma anche di leggibilità storica, con riguardo alla complessità delle sue fasi cronologiche, di cui l'attuale avrebbe costituito espressione di una moderna sensibilità, tradotta in capacità progettuale.

Il progetto, fondato sull'idea di creare un sistema artistico ed espositivo, costruito con lo scopo precipuo di rendere nuovamente visibili gli affreschi di Cola dell'Amatrice, è risultato compatibile con le caratteristiche della sala, in quanto la ricollocazione degli affreschi avrebbe potuto essere attuata senza particolari stravolgimenti dell'impianto originario. Le grandi arcate, realizzate durante i lavori progettati da Vincenzo Pilotti nella prima metà del '900, potevano consentire con opportune schermature a vetro, di apprezzare gli affreschi in qualsiasi momento della giornata, aprendo anche nuove visuali inedite all'interno del chiostro maggiore. Nelle intenzioni progettuali, lo spazio così recuperato poteva assumere la funzione di grande teca espositiva, costruita utilizzando materiali trasparenti e agganci puntuali in acciaio. La teca avrebbe consentito, attraverso accorgimenti di natura tecnica, di salvaguardare gli affreschi, creando condizioni microclimatiche idonee alla conservazione, pur garantendo la massima trasparenza e una visibilità non interrotta durante tutto l'arco della giornata.

Durante il corso dei lavori, sono stati utilizzati materiali e tecniche tradizionali, affiancandoli a presidi moderni, fra cui un pavimento riscaldato mediante l'intreccio di fibre di carbonio, un impianto d'illuminazione studiato

²³ Il fondamentale criterio del minimo intervento, fra tutti, rappresenta l'insieme delle operazioni che consentono d'intervenire criticamente sul monumento architettonico, moderando e controllando quantitativamente e qualitativamente le attività di restauro (la pulitura, il consolidamento, la protezione delle superfici lapidee) ma anche le scelte più propriamente tecniche, progettuali e architettoniche, che investono il progetto di restauro nel suo insieme. Si veda Bonsanti 2004, pp. 3-8. Nell'insieme, tali criteri sono frutto di una serie di approfondimenti teorici, che nel corso del '900 hanno tenuto alto il livello del dibattito, contribuendo allo sviluppo e alla diffusione d'importanti contributi, ancor oggi di riferimento per una rigorosa impostazione metodologica al progetto di restauro.

in funzione delle esigenze di esposizione e un sistema di controllo, atto a garantire la massima sicurezza.

La flessibilità spaziale e tecnologica, la molteplicità e complementarità di funzioni, l'introduzione di elementi architettonici e funzionali per attività di servizio hanno caratterizzato il nuovo spazio espositivo, senza mai perdere di vista il fine conservativo che impone il prolungamento di vita del bene, in un circuito d'interesse rinnovato.

La base conoscitiva e quella progettuale sono state tradotte in elaborati grafici capaci di contenere tutte le informazioni dettate dalla specificità del caso: piante, sezioni, particolari decorativi e costruttivi, disegni tecnico-impiantistici alle varie scale di dettaglio, con sovrapposizione di *layer* per ogni sistema impiantistico, in modo da semplificare gli schemi di montaggio in fase di realizzazione, ma anche per le future operazioni di manutenzione programmata, al fine di garantire una gestione più razionale delle risorse. Per rendere cantierabile il progetto sono stati utilizzati strumenti tecnici, verificando quantità e qualità, soprattutto attraverso analisi parametriche applicate alle singole voci di computo.

L'effettiva validità e correttezza delle scelte progettuali è stata, poi, sottoposta alla verifica del cantiere. Tale accertamento richiede una particolare capacità di controllo, indirizzata non solo alle tecnologie utilizzate ma anche agli aspetti economici, che sono in rapporto con le operazioni di natura tecnica. La complessità del cantiere è stata gestita in maniera razionale, restringendo il campo dell'imprevedibilità e dell'incertezza, pur nella consapevolezza che non è possibile prevedere in anticipo e stabilire in ogni suo dettaglio l'esito delle attività, secondo un processo continuo di costante controllo e verifica delle ipotesi progettuali²⁴.

È quanto è accaduto anche nel cantiere ascolano. Dopo l'avvio dei lavori, si sono verificati alcuni ritrovamenti inaspettati, che hanno portato alla riscoperta di un ciclo pittorico, risalente al XVIII secolo e attribuibile alla scuola del pittore ascolano Tommaso Nardini²⁵, di cui si era persa la memoria nel corso del tempo. I ritrovamenti imprevisi hanno apportato un elemento di complessità, in quanto la coesistenza di vari apparati pittorici e decorativi, appartenenti ad epoche differenti, avrebbe potuto originare una confusione interpretativa di non facile soluzione. È stata quindi avviata una verifica puntuale per accertare la reale consistenza dei ritrovamenti e il loro stato di conservazione, attraverso una campagna di saggi, estesa a tutte le superfici interne.

²⁴ Per un approfondimento sulle questioni legate alla gestione del cantiere di restauro, si veda Marino 2006, pp. 37-39.

²⁵ Tommaso Nardini (1655-1718) rappresenta uno dei più ricercati decoratori, in affresco, delle Marche. Una delle sue opere più citate è la decorazione della chiesa di Sant'Angelo Magno ad Ascoli Piceno. Dipinse nella cripta del Duomo di Ascoli Piceno, la volta e le lunette. Oltre agli affreschi realizzò molti quadri di carattere sacro per le chiese ascolane. Lo stile dei dipinti è connotato da una matrice d'impronta classicista, riconducibile ai modelli di Carlo Maratti, noti all'autore grazie alla mediazione delle stampe tratte dalle opere più celebri del maestro marchigiano. Cfr. Picozzi 1818, pp. 208-209.

Il ciclo, risalente ai primi anni del XVIII secolo, rappresentava scene cristologiche e mariane, racchiuse all'interno di cornici avvolte da foglie d'acanto. Attraverso un'ampia campagna d'indagine sono emersi al di sotto dello scialbo consistenti frammenti di tali decorazioni: sulla parete ovest, nella lunetta centrale, una *Trasfigurazione di Gesù tra i profeti Mosè ed Elia*, a destra la figurazione del *Cristo e la Samaritana al pozzo*, a sinistra *La tentazione di Gesù nel deserto*. Nei pennacchi sono dipinti episodi della *Vita di Maria*, contenuti all'interno di piccoli ovati arricchiti da motivi floreali²⁶. Vista l'estensione e l'importanza del ritrovamento, dopo un confronto con gli specialisti delle Soprintendenze, è stata assunta la decisione di rimuovere completamente gli strati superficiali, attraverso trattamento manuale a bisturi, portando così alla luce i frammenti sottostanti.

Le superfici pittoriche, dopo la loro scoperta, presentavano ampie zone decoese ed estese lacune. Per il ristabilimento della giusta adesione dei diversi strati e per il fissaggio del film pittorico si è proceduto con iniezioni di malte fluide a basso peso specifico. La fase successiva ha riguardato la pulitura delle superfici pittoriche, attraverso l'applicazione di compresse assorbenti di miscele basiche, per la rimozione di quanto di depositato sulla materia originale. Per le lacune di maggiore estensione si è proceduto con trattamenti al neutro, mentre per quelle minori è stata utilizzata la tecnica dell'accostamento cromatico, mediante utilizzo di pigmenti minerali ad acquerello, per garantire la lettura complessiva dell'affresco, pur assicurando la distinguibilità delle parti aggiunte rispetto a quelle originarie.

Le due principali fasi decorative della sala – quella cinquecentesca con gli affreschi di Cola e quella più tarda del Nardini – sono state, dunque, accostate per creare un insieme armonico che consentisse una lettura diacronica, generando un ulteriore elemento d'interesse e di valore, attraverso la conferma e la forte connotazione conferita al complesso dalle sue trasformazioni nel tempo. Manomissioni, restauri, riusi, trasformazioni sono processi legati al tempo-vita della fabbrica, che si legano strettamente al concetto di valore: ciò che del passato sopravvive e sfugge alla regola della distruzione ha un valore (storico, religioso, politico, ecc.); tempi, mode, climi culturali se ne sono impadroniti per riviverlo e rivisitarlo, trasformandone sia l'aspetto materico sia il significato²⁷.

Nell'intervento di restauro per la creazione della nuova sala dedicata a Cola dell'Amatrice, sono stati riscoperti tali valori, conferendo all'insieme una funzione e un nuovo significato e, nel contempo, riavviando il ciclo interrotto delle sue trasformazioni e dei suoi cambiamenti. Le attività di valorizzazione

²⁶ Sono visibili da sinistra a destra: *La Madonna della Misericordia*, *L'Adorazione dei pastori*, *La Presentazione al Tempio* e *La Visitazione*.

²⁷ Sull'importanza della nozione di valore culturale, cfr. Montella 2009 e 2012, dove è sviluppata un'interpretazione che considera qualità tangibili e intangibili del bene culturale, con lo scopo di creare nuovi percorsi multidisciplinari quali punti di riferimento per concrete azioni di valorizzazione.

hanno condotto alla creazione di uno spazio rinnovato in cui emerge una sensibilità contemporanea, interessata alle moderne componenti tecnologiche pur nel rispetto degli antichi metodi costruttivi. Una realtà, ora ritrovata e riproposta, che qualifica ulteriormente l'offerta culturale della città di Ascoli Piceno.

Riferimenti bibliografici / References

- Alleva G. (1969), *I chiostri di S. Francesco ad Ascoli Piceno*, in *Quattro monumenti italiani*, a cura di M. Salmi, Roma: Istituto Nazionale delle Assicurazioni, pp. 131-149.
- Bonsanti G. (2004), *Il minimo intervento fra rispetto ed efficacia*, in *Il minimo intervento nel restauro*, Atti del convegno (Siena, 18-19 giugno 2004), Firenze: Nardini, pp. 3-8.
- Calzini E. (1900), *Di alcune pitture di Cola dell'Amatrice*, «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», III, n. 3-8, p. 122.
- Calzini E. (1907), *Altre opere ignorate di Cola dell'Amatrice*, «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», X, n. 7-9, pp. 103-108.
- Cannatà R. (1981), *L'esordio giovanile in Sabina di Cola dell'Amatrice*, in *Aspetti dell'arte del Quattrocento a Rieti*, catalogo della mostra (Rieti 4 luglio – 30 settembre 1981), a cura di A. Costamagna, L. Scalabroni, Roma: De Luca Editore, pp. 62-75.
- Cannatà R., Ghisetti Giavarina A. (1991), *Cola dell'Amatrice*, Firenze: Cantini.
- Cantalamesa G. (1872), «L'Eco del Tronto», X, 48, 1 dicembre.
- Carducci G.B. (1853), *Su le memorie e i monumenti di Ascoli nel Piceno*, Fermo: Saverio del Monte Editore, pp. 154-157.
- Ciannavei I. (1797), *Compendio di Memorie Istoriche spettanti alle Chiese Parrocchiali della città di Ascoli nel Piceno*, Ascoli Piceno: Stamperia Cardi, pp. 241-245 e 289-293.
- Crippa G.R. (1966), *Il restauratore principe Mauro Pelliccioli uomo e "mago"*, Bergamo: Conti editore.
- Fabiani G. (1952), *Cola dell'Amatrice secondo i documenti ascolani*, Ristampa anastatica, Roma: Tipografia Italiana.
- Frascarelli G. (1855), *Memoria ossia illustrazione della basilica e convento dei padri minori conventuali in Ascoli Piceno*, Ascoli Piceno: Stamperia Cardi.
- Marchini G. (1966), *Un incontro imprevedibile: il Fogolino ad Ascoli Piceno*, «Antichità Viva», V, pp. 3-14.
- Marcucci A. (1766), *Saggio delle cose ascolane e de' vescovi di Ascoli nel Piceno*, Teramo: Consorti e Felcini.
- Marino L. (2006), *Indicazioni per un progetto di restauro con appendice bibliografica*, Firenze: Alinea.

- Metelli C. (2007), *La rimozione della pittura murale. Parabola degli stacchi negli anni Cinquanta e Sessanta del XX secolo*, Tesi di Dottorato in Storia e Conservazione dell'oggetto d'arte e d'architettura, XX Ciclo Dottorale (a.a. 2006/2007), Roma: Università degli Studi Roma Tre.
- Micozzi G. (2005), *La chiesa di San Francesco di Ascoli Piceno*, in *Gli ordini mendicanti nel Piceno. I francescani dalle origini alla controriforma*, Atti del corso di aggiornamento dei docenti e dirigenti (2002-2003), a cura di G. Gagliardi, Ascoli Piceno: Istituto Studi Superiori Medievali, pp. 177-247.
- Montella M. (2009), *Valore e valorizzazione del patrimonio culturale storico*, Milano: Mondadori Electa.
- Montella M. (2012), *Valore culturale*, in *Patrimonio culturale e creazione di valore*, a cura di G.M. Golinelli, Padova: Cedam, pp. 3-70.
- Neri M.L. (2003), *Ascoli immaginata/Ascoli costruita*, in *Vincenzo Pilotti (1872-1956)*, a cura di U. Tramonti, S. Martellucci, Firenze: Alinea, pp. 15-17, figg. 18-29.
- Peroni M. (2012), *L'affresco di Cola d'Amatrice nel chiostro del convento dell'Annunziata ad Ascoli Piceno*, «Il Capitale Culturale», n. 4, pp. 177-196.
- Picozzi S. (1818), *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle belle arti fino al 1800*, Milano: Tipografia di Vincenzo Ferrario, vol. I.
- Pilotti V. (1926), *Progetto d'isolamento della Chiesa di S. Francesco*, Ascoli Piceno: Comune di Ascoli Piceno.
- Rispoli M. (2009), *Strumenti e concetti per l'analisi economico gestionale dell'industria culturale: un'introduzione*, in *Economia e management delle aziende di produzione culturale*, a cura di M. Rispoli, G. Brunetti, Bologna: Il Mulino, pp. 17-55.
- Salmi M. (1969), *Quattro monumenti italiani*, Roma: Istituto Nazionale delle Assicurazioni.
- Scarrocchia S. (1995), *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905*, Bologna: Clueb.
- Valazzi M.R. (1983), *Nicola Filotesio detto Cola dell'Amatrice*, in *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, catalogo della mostra, a cura di M.G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, P. Dal Poggetto, Firenze: Salani Editore, pp. 346-354.
- Vasold G. (2004), *Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte. Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten*, Freiburg: Rombach Verlag.

Appendice

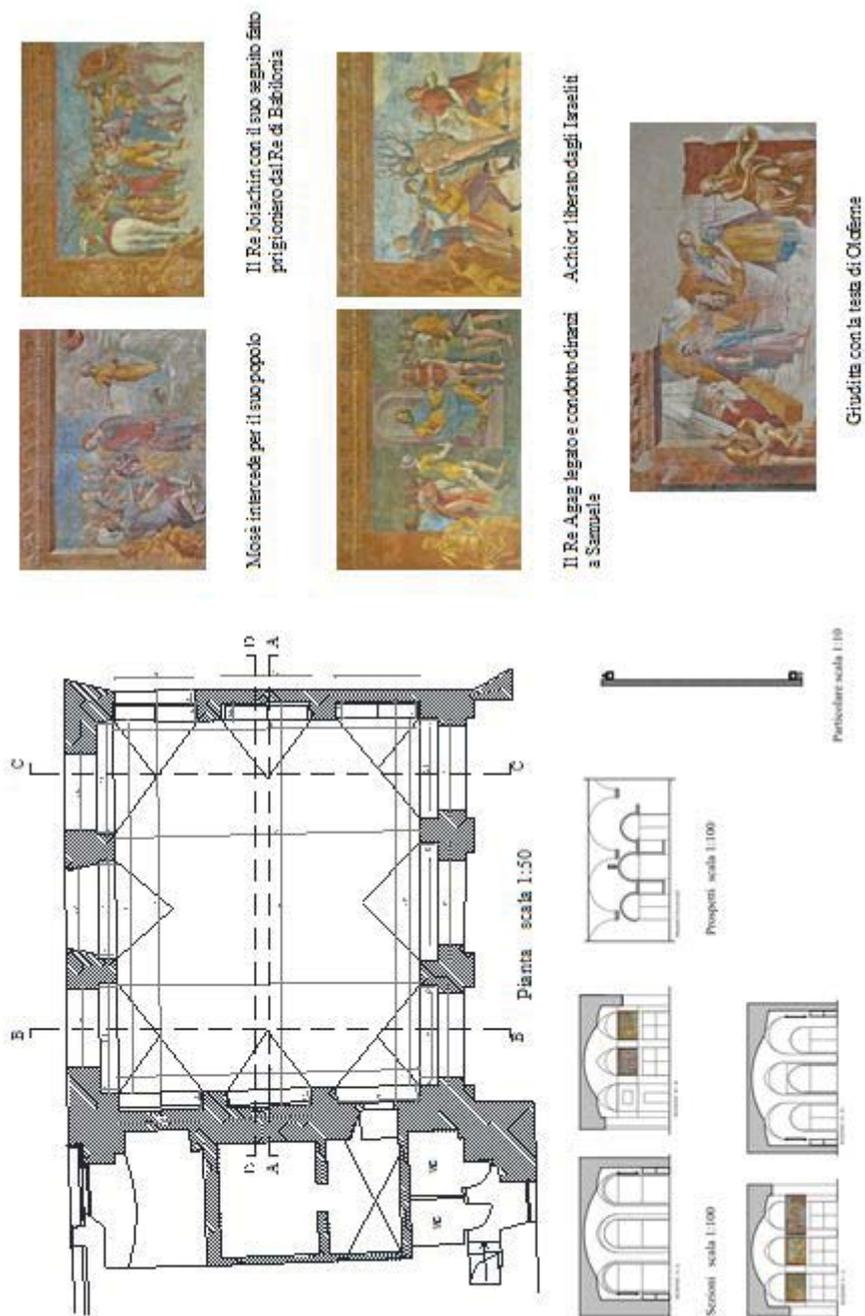


Fig. 1. La sala prima dei lavori di restauro. Fronte verso il chiostro maggiore del complesso francescano di Ascoli Piceno (Foto dell'autore)



Fig. 2. Le componenti del progetto di restauro



Fig. 3. La Sala dedicata al pittore e architetto *Cola dell'Amatrice* dopo gli interventi di restauro (Foto dell'autore)



Fig. 4. Gli affreschi restaurati e riposizionati all'interno del nuovo spazio espositivo (Foto dell'autore)



Fig. 5. Frammento di affresco rinvenuto durante i restauri che consente di ricostruire l'organizzazione delle originarie decorazioni pittoriche dell'Oratorio (Foto dell'autore)



Fig. 6. Primi ritrovamenti delle decorazioni parietali riscoperte durante i lavori di restauro (Foto dell'autore)



Fig. 7. Le decorazioni parietali dopo gli interventi di scopertura e successivo restauro (Foto dell'autore)

JOURNAL OF THE DEPARTMENT OF CULTURAL HERITAGE
University of Macerata

Direttore / Editor
Massimo Montella

Texts by

Antonio Agostini, Rosa Marisa Borraccini, Serena Brunelli,
Ginevra Domenichini, Silvia Fissi, Elena Gori, Giovanna Granata,
Francesca Imperiale, Enrica Petrucci, Raffaella Picello,
Karl Polanyi, Roberto Rusconi, Valentina Terlizzi,
Ilaria Tiezzi, Alessia Zorloni

www.unimc.it/riviste/index.php/cap-cult

