

**LA BASILICA DI SAN NICOLA
A TOLENTINO**

Guida all'arte e alla storia

a cura
del Centro studi "Agostino Trapè"

BIBLIOTECA EGIDIANA
CONVENTO SAN NICOLA

1ª edizione: 1995

2ª edizione aggiornata: 2008

In questa edizione è stata eliminata la parte riguardante il Museo
per il quale si rimanda all'apposita guida

© Convento di San Nicola - Tolentino
Proprietà letteraria e delle immagini riservata

TESTI DI

GABRIELE BARUCCA (G. B.)	Soprintendenza ai beni artistici e storici delle Marche
DANIELE BENATI (D. B.)	Università di Bologna
FEDERICO CRUCIANI (F. C.)	storico dell'Ordine agostiniano († 2003)
LUCIANO DE MICHELI (L. D. M.)	priore del convento di San Nicola
MARIA GIANNATIEMPO LOPEZ (M. G. L.)	storica dell'arte
FABIO MARIANO (F. M.)	Università di Ancona
LAURA MOCHEGANI (L. M.)	archivista
BICE MONTUSCHI SIMBOLI (B. M. S.)	storica dell'arte
ENRICA NERI LUSANNA (E. N. L.)	Università di Firenze
PIO FRANCESCO PISTILLI (P. F. P.)	Università La Sapienza di Roma
GABRIELE RAPONI (G. R.)	storico dell'Ordine agostiniano († 2001)
ANNE MARKHAM SCHULZ (A. M. S.)	Brown University di Providence (USA)

Supervisione scientifica: **Pio Francesco Pistilli**

Consulenza storica: **Giorgio Semmoloni**

Coordinamento tecnico: **Orlando Ruffini**

Redazione: **Monica Ruffini, Marisa Allegrini, Ines Allegrini, Andrea Raggi**

Realizzazione grafica e impaginazione:
Tecnostampa Trullo - Roma

Stampa: **Tipografia San Giuseppe, Pollenza**

SOMMARIO

PARTE INTRODUTTIVA

Premessa (L. D. M.)	9
San Nicola, un profilo (F. C.)	11
Il convento di San Nicola. Cenni storici (G. R.)	20
Architettura medievale del complesso monumentale (P. F. P.)	28
Architettura dal Rinascimento al Novecento (F. M.)	36

GUIDA AL SANTUARIO

Facciata (F. M.)	58
Portale di Nanni di Bartolo (A. M. S.)	59
Campanile (F. M.)	62
Interno della basilica (F. M.)	63
Soffitto ligneo (F. M.)	65
Cappelle laterali, cappella maggiore, cappella del Sacramento (D. B. - M. G. L.)	66
Atrio d'ingresso al Cappellone	79
Cappellone (D. B. - P. F. P. - M. G. L.)	82
Sagrestia (D. B.)	100
Cappella delle Sante Braccia (D. B.)	102
Vesti liturgiche (M. G. L.)	107
Tesoro della basilica (G. B.)	108
Cripta	110
Chiostro (P. F. P. - D. B. - B. M. S.)	112
Convento	119
La comunità dei padri agostiniani oggi	119
Esposizioni presepistiche e diorama di San Nicola	123
<i>Bibliografia essenziale</i>	125
<i>Indici</i>	129
<i>Referenze fotografiche, Rilievi</i>	135

Premessa

Padre Luciano De Michieli
*priore del convento
di San Nicola*

I molti visitatori del complesso della basilica di San Nicola e del suo museo, rimangono sempre stupiti della bellezza artistica, della ricchezza del messaggio spirituale e della varietà di proposte espressive che vi incontrano e chiedono sovente una guida che li aiuti ad approfondire la visita. Oltretutto, a dire il vero, questo bellissimo complesso monumentale è lontano dall'essere conosciuto come meriterebbe e ancora per molti è un'affascinante e inattesa scoperta.

Per questo motivo, nel desiderio di contribuire ad un incontro sempre più profondo con l'arte e la spiritualità che l'Ordine agostiniano e la devozione per san Nicola hanno generato nei secoli, e per permettere a chi ha visitato il santuario di poter ritornare su ciò che ha visto, viene rieditata questa guida già preziosa per i suoi contenuti e rigorosa per l'indagine scientifica.

L'interesse che essa ha trovato in questi anni ne motiva la necessità di una nuova edizione, che ci permette di arricchirla di nuovi contributi, come ad esempio una più accurata descrizione del meraviglioso soffitto ligneo a cassettoni della basilica, o, per altri versi, di rimandare più opportunamente ad un'altra ottima ed esaustiva pubblicazione che è stata da poco preparata per descrivere il museo recentemente rinnovato.

Una guida offre una forma di incontro tutto personale, riflessivo, che arricchisce il proprio bagaglio di conoscenze in vista di nuovi incontri o anche solo di una maggiore familiarità con l'esperienza vivente che è un luogo come il santuario di San Nicola da Tolentino. Certo un libro come questo andrebbe sempre integrato con l'incontro di un "confratello" che guidi con passione e competenza nella scoperta della bellezza delle opere, condendo con qualche curiosità la visita ai sette secoli di fede e di storia racchiusi in queste mura. Vogliamo per questo dedicare la guida a fra Mario Gentili, recentemente nato al cielo, che per cinquant'anni è stato il volto accogliente della nostra basilica

e che rimane indimenticabile per chi ha avuto la fortuna di incontrarlo e di ascoltarlo. Era capace di far sentire ogni turista o pellegrino in qualche modo atteso e protagonista, e di condurlo, tra una descrizione e una curiosità, all'incontro con il Dio nascosto tra le bellezze dell'arte e l'urna del Santo. La sua erudizione, la sua memoria e la sua instancabile curiosità ben si sposavano con la sua fede forte e il suo linguaggio semplice e brillante.

Utilizzate questa guida - ci direbbe fra Mario - per rispondere al desiderio profondamente umano di scoprire, conoscere e capire, che ha come radice profonda e fondante la Ricerca di Dio. È questa ricerca che ha suscitato e permesso le innumerevoli donazioni e che ha ispirato la maestria degli artisti e degli architetti, generando in più di sette secoli un tale complesso monumentale. Queste antiche mura testimoniano la vita stessa delle comunità religiose che si sono succedute, i milioni di pellegrini, devoti, curiosi che continuano a recarvisi, la sua città e una società che intorno a questo luogo si è espressa in molteplici stili di vita, attraverso i suoi protagonisti. Queste pareti viventi sono rimaste un punto di riferimento, una sicura luce a cui orientarsi nel mutare dei tempi.

La stella di san Nicola da Tolentino evoca così qualcosa che supera il Santo e rimanda ad una esperienza di popolo e di Chiesa, così come mirabilmente il Cappellone giottesco esprime e racconta ai visitatori di ogni tempo.

L'umile invito a farsi pellegrini, come il padre e la madre di san Nicola, vuole essere racchiuso anche in questa guida che tra una notizia e l'altra sottende una fede capace di generare armonia e bellezza.

A tutti voi che leggerete questa guida auguro un incontro proficuo e la voglia di farvi a vostra volta guide e testimoni di una storia vivente.

San Nicola, un profilo

Padre Federico Cruciani

Nel tempo in cui di quel vasto complesso che in Tolentino va sotto il nome di San Nicola gli agostiniani costruivano o adattavano alle loro esigenze gli elementi più importanti, il Santo ci viveva di famiglia. E nelle deliberazioni prese dalla comunità monastica sui vari problemi edilizi o organizzativi è pensabile che anche lui vi abbia influito, se non altro con il suo voto. Ma i confratelli, pur consapevoli di vivere a fianco di un Santo, non avrebbero certo potuto immaginare quanto, al suo sviluppo e ai suoi mutamenti, vi avrebbe influito da morto. I santi hanno sempre una vita lunga e non si può mai stabilire quando siano veramente morti.

Per trent'anni egli visse qui con i suoi confratelli. Storia e tradizioni precisano anche alcuni luoghi che egli ha maggiormente santificato con la sua presenza. Del resto a tutta Tolentino era ben nota la sua sagoma, se non proprio il suo volto, specialmente la Tolentino dei sofferenti e dei poveri, presso i quali si recava frequentemente a portare il conforto della fede, della solidarietà e, non raramente, anche la forza del prodigio.

Vi era arrivato attorno al 1275. Ma la fama di uomo di Dio l'aveva abbondantemente preceduto. E aveva appena trent'anni.

A Tolentino, nella parte più meridionale della cinta muraria, fervevano cantieri per creare una sede adatta ai nuovi monaci che erano stati costituiti in vero e proprio Ordine religioso del tipo dei Mendicanti per iniziativa dei papi e della Chiesa da appena una ventina di anni (1256). Prima erano degli aggregati di eremiti, con dei rapporti giuridici non ben definiti, ma che avevano come denominatore comune la Regola di Sant'Agostino.

Nelle Marche l'aggregato più in vista (congregazione) era quello di Brettino, sorto nella omonima località sulle colline a Nord-Ovest di Fano; e anche la comunità che, a partire dal 1250, si veniva insediando a Tolentino apparteneva a questa congregazione, dal tenore di vita particolarmente austero.

Prima di approdare a Tolentino il giovane frate era già stato in diversi conventi della cosiddetta Marca di Ancona.

Era nato nel 1245 a Castel Sant'Angelo (Sant'Angelo in Pontano). I suoi genitori, senza figli e ormai avanti negli anni, lo ottennero come una grazia speciale di san Nicola da Bari, presso il cui santuario si erano recati in pio e fiducioso pellegrinaggio per chiederlo e per offrirlo a Dio secondo la sua volontà. Fanciullezza austera e devota sotto la guida amorevole dei medesimi, poi nella scuola parrocchiale e nel rapporto intenso ed amichevole con gli eremiti di Sant'Agostino, anch'essi della Congregazione di Brettino e da poco insediati nella piccola roccaforte.

La decisione di unirsi a quegli eremiti fu assai precoce. Vesti l'abito agostiniano nel suo paese, fece probabilmente a San Ginesio il suo anno di noviziato che si chiuse con la professione religiosa attorno all'anno 1261.

Gli studi *in grammaticalibus, et logicalibus, et postmodum in theologia* li dovette svolgere fondamentalmente a Tolentino, ma con presenze, brevi e occasionali, a Montegiorgio, Montolmo (Corridonia), Macerata e Montecchio (Treia). Gli studi di grammatica e logica comprendevano il latino, l'arte del pensare e del comunicare e gli elementi fondamentali della filosofia. La teologia abbracciava lo studio della Sacra Scrittura e dei Padri della Chiesa e l'approfondimento delle *Sentenze* di Pietro Lombardo. Ci viene testimoniata l'applicazione seria e l'impegno del giovane religioso e l'ottimo profitto. Del resto, anche se egli non si sia dedicato alla scienza e allo scrivere, si hanno abbondanti ragioni per pensare che aveva, oltre a eccellenti capacità umane, una solida formazione culturale che curò sempre in spirito di preghiera e di servizio alle anime. Terminati gli studi, il grande ideale fu raggiunto e Nicola fu ordinato sacerdote a Cingoli da un vescovo santo, il francescano Benvenuto di Osimo, probabilmente nell'anno 1273.

Nei primissimi anni di sacerdozio ha girato per molti conventi. La sua presenza è testimoniata, oltre che nei suddetti luoghi di studio, a Recanati, Piaggiolino, Valmanente, Fermo e Sant'Elpidio. Si è fatta anche l'ipotesi, non certamente improbabile, che di famiglia sia rimasto sempre assegnato a Tolentino. In tal caso assume maggiore probabilità l'idea che fosse stato dai superiori lanciato nella predicazione itinerante. I tempi lo chiedevano e lui ne

1. STEFANO PIGINI, *Visione di san Nicola a Sant'Angelo in Pontano* (1975), cripta di San Nicola

2. STEFANO PIGINI, *San Nicola si consacra a Dio con i voti di povertà, castità e obbedienza* (1975), cripta di San Nicola

3. STEFANO PIGINI, *San Nicola suffraga per le anime purganti, una delle sue devozioni più care* (1975), cripta di San Nicola



1



2

3



aveva la stoffa. E acquista allora probabilità anche l'altra ipotesi che, data la gracilità del suo fisico e in vista di una vita meno faticosa, l'incarico che portò avanti per qualche tempo a Sant'Elpidio di maestro dei novizi sia stato motivato proprio dalla sua salute non esuberante. Però la storia non si può tessere a forza di ipotesi.

Indubbiamente si cominciò a parlare con insistenza di Tolentino, finché il giovane frate non ricevette l'ordine di tornare definitivamente alla base. A Fermo ebbe l'esperienza di qualcosa di penoso il cui ricordo gli pesò per tutta la vita: il ricordo della prova, della tentazione interiore, quella vera, quella che non si presenta col rombo di uno strappo violento, ma ti sgretola con la dolcezza della persuasione e che comunque ti fa prendere consapevolezza di tutta la fragilità che ti porti addosso.

Si credette in dovere, prima di partire, di recarsi a salutare un suo cugino anziano e venerando, che era il superiore dei canonici regolari di Sant'Agostino nel convento di Santa Maria di Giacomo in Val di Tenna. Non è che si fossero visti molte volte: allora non si scarrettava in automobile. Il venerando padre restò impressionato della pallida magrezza di Nicola e se la prese con gli istituti e le mentalità: questi eremiti venivano su da esperienze troppo austere, troppo rigide ed erano di testa troppo piccola. Così si rovinava la salute, ed anche questa era un dono di Dio. Quanto era meglio la «sobria permissività dei canonici regolari, che miravano anch'essi a grandi ideali, ma non tarpavano le ali sacrificando eccessivamente la carne».

Nicola se ne venne via scosso e turbato. Non stava veramente esagerando? Non aveva dei precisi doveri circa la salute del corpo, anche in vista di un più incisivo apostolato tra le anime, che ora vedeva oggettivamente compromesso proprio per le difficoltà della salute? Ci pensò e ripensò. Aveva soltanto trent'anni. Quale era la sua strada? E se davvero avesse cambiato istituto? Ci si sentì persino male in questa specie di incantamento. Con tutta l'anima, con il pianto dentro e fuori, si buttò davanti al Signore. E capì che si era lasciato incantare. Che fosse sogno o visione, un angelo o qualcosa di arcano gli era davanti e aveva in mano una corona. E nel cuore sentì queste parole: – *Tolentino, Tolentino. Il tuo destino è là. Rimani nella tua vocazione. Lì è la tua salvezza* –.

Questo episodio gli rimase impresso, e forse ne ha sentito il rimpianto come di un cedimento. Anche i santi non

sanno tutto, e a volte sfugge anche a loro quanto possa esser fecondo quel che ad essi era sembrato soltanto negativo.

A Tolentino lo precedette la fama di grande uomo di Dio, austero sommamente con se stesso, amabile e aperto con gli altri e pieno di virtù. E anche con carismi. Si parlava soprattutto di una certa visione che egli aveva avuto qualche tempo prima a Valmanente, nelle vicinanze di Pesaro: anime del Purgatorio che gli avevano chiesto accoratamente che celebrasse per loro la Santa Messa e che egli rivide, dopo una settimana, mentre esultanti e grate salivano verso il Cielo. Questo fatto, narrato da lui stesso con la semplicità dei santi, caratterizzerà poi la sua esistenza e sarà la ragione per cui nella Chiesa verrà riconosciuto come patrono delle Anime Sante del Purgatorio. E anche questo forse avrà contribuito a quella solerzia con cui per tutta la vita egli quotidianamente di buon'ora celebrò con la massima attenzione e devozione la Santa Messa. La cosa non va sottovalutata, perché a quel tempo non si usava, nemmeno nei conventi, che i frati sacerdoti celebrassero troppo frequentemente la Santa Messa. E considerava quel momento talmente impegnativo che vi si preparava attentamente non solo con lunghe preghiere, ma anche, e tutti i giorni, con il sacramento della riconciliazione per una più grande purificazione del cuore.

Dopo la Messa la sua vita di sacerdote fioriva sulle esigenze della carità e della disponibilità verso ogni forma di bisogno. E prima di tutto il confessionale. Molte ore al giorno dedicava a questo ministero, per cui era molto ricercato e amato. I sacerdoti santi hanno sempre avuto molto a cuore questo servizio, che è la carità più desiderata, perché riporta la serenità nei cuori. Ma in base alle testimonianze del Processo non ci pare esagerato affermare che san Nicola è stato un campione, un esemplare in questo servizio umile e non gratificante.

E dal confessionale prendeva spesso anima e stimolo il suo servizio più spicciolo. La sua predicazione, la visita ai bisognosi chiusi e nascosti nei tuguri, la pacificazione in tutte le escrescenze degli odi e delle incomprensioni, la sollecitudine in tutte le miserie e le povertà, e anche il ricorso e le visite personali nei palazzi degli abbienti per trovare i mezzi di aiuto per chi non aveva possibilità economiche.

Ma la generosità e la prontezza che animarono costantemente il suo impegno di sacerdote si nutriva e si sostan-

ziava nella pienezza e fedeltà con cui viveva la sua consacrazione religiosa.

Egli era un frate. Un frate di Sant'Agostino. Essere un consacrato, ossia un frate, significa fare di Dio il perno della propria esistenza, sicché a nessun'altra cosa si miri se non a Dio solo. Ci si impegna a professare i consigli evangelici, quelli della povertà, della castità e obbedienza, non come punto di arrivo e pretesto di privilegio, ma come mezzi di purificazione e di liberazione, perché non ci sia altro richiamo all'infuori di Dio infinito. E frate agostiniano o eremitano vuol dire vivere questi ideali insieme con altri, non in una convivenza che ti garantisca l'ordine e la pigrizia, ma in una comunità dove tutti siano impegnati nel cammino spirituale dei fratelli, da farsi in amicizia e condivisione, tutti protesi verso Dio.

E dicendo questo, abbiamo caratterizzato tutta la spiritualità monastica di san Nicola. La sua vita si è svolta in un momento eccezionale per l'Ordine agostiniano, il momento delle origini, dell'affermazione del carisma e delle sue caratteristiche, dello studio e della impostazione giuridica di esso. È il momento storico di una eccezionale fioritura di santi in seno all'Ordine ed anche della formazione delle leggi e delle costituzioni nei Capitoli generali, e senz'altro nessuno ha espresso meglio di san Nicola le caratteristiche dell'Ordine che si stava facendo le ossa. Egli fu come il violino di spalla, quello che dà l'intonazione e la mossa a tutti gli orchestrali di allora e di sempre.

Non c'è dubbio che la santità di san Nicola come religioso si esprime in forme molto austere e pesanti, che possono sembrare esagerate e certo fuor di moda per le idee che girano oggi sulla sequela di Cristo e sulla santità. È impressionante quanto egli abbia mortificato e tenuto a freno la sua povera carne, perché non fosse di ostacolo alle ascese dello spirito. È impressionante soprattutto come egli abbia resistito e perseverato senza tentennamenti fino alla morte. Bisognerà concludere o che il suo fisico fosse di una resistenza eccezionale (il che in verità non era) o che di tempra eccezionale era il suo spirito.

Assiduo nel mortificare le voglie naturali dello stomaco e della gola, non mangiò mai, per tutta la vita, carne o cibi accattivanti e tre volte alla settimana si tirava su solo con pane ed acqua. Povero stomaco!

E il sonno? Quanto veramente dormiva? E come? Oltre a quelle con i suoi confratelli, le lunghe sue preghiere lo tenevano in piedi tutto il giorno e per lunghe ore anche

4. STEFANO PIGINI, *San Nicola assiste i poveri per i quali questua i necessari soccorsi* (1975), cripta di San Nicola

5. STEFANO PIGINI, *San Nicola muore a 60 anni, confortato da una visione e circondato dai confratelli* (1975), cripta di San Nicola

6. STEFANO PIGINI, *Il culto di San Nicola, incentratosi per secoli nelle Sante Braccia, si diffonde rapidamente in tutta la cristianità* (1975), cripta di San Nicola



4



5

6



la notte. Tra tutto non dormiva più di tre, o al massimo quattro ore al giorno. E sosteneva le sue preghiere mortificando ancora la sua carne, tenendo stretto ai fianchi un aspro cilicio di ferro. Noi l'abbiamo avuto tra le mani. E abbiamo pianto. E spesso ancora si percuoteva con flagelli e catenelle.

Certo, viene da chiederci: Ma tutto questo era necessario? Ma questa è la santità? Noi non sappiamo rispondere. Se fossimo arrivati anche noi sulle vette, e le avessimo raggiunte passando per altri sentieri, potremmo rispondere. Ma noi le vette le stiamo guardando dal basso. E sono molto su. Sì, forse si può passare per altre strade. Ma nel Vangelo ci vien detto che la porta è stretta e la via accidentata. E anche che son pochi quelli che la percorrono.

Ma allora un santo di tal fatta spaventa, fa paura! E come sarà stato vivere con lui a Tolentino?

Ecco un'altra sfaccettatura del poliedro. Era estremamente amabile, delicato, dolcissimo, pieno di serenità e di equilibrio, comprensivo e affettuoso. Nel Processo i testimoni par che si affannino a cercar parole per descrivere la sua affabilità la sua dolcezza e disponibilità. Sprigionava simpatia. Oh! ecco la santità bella, la santità che piace! E allora, lasciando da parte tanta iconografia posteriore, che ha fatto il possibile per rappresentare san Nicola come una lisca di pesce, deperito e intristito dalle macerazioni, fermiamoci lì a contemplare il suo volto nel "Cappellone" di Tolentino. Son passati pochissimi anni dacché il Santo è morto e il pittore, d'altronde assai documentato e meticoloso, bisognava che stesse al chiodo. Tutti ricordavano il suo volto. Guardatelo. Ci son tanti ritratti. È bello, è simpatico, è sorridente, è affettuoso, è persino pasciuto, delicato e nobile nei tratti e anche con un sorriso un tantino ironico. Ironia su se stesso, e forse un po' anche verso di noi. Un bell'uomo dalla statura notevolmente superiore alla media, dalle mani delicate e dalle dita affusolate, con un viso assorto in cui gli occhi sembrano avere una certa loro vastità (D. Gentili).

Morì nel 1305, a sessant'anni. Età media di quel tempo. Dispiacque, ma non fu uno schianto. I santi non muoiono mai sul serio.

E lì ancora, nel Cappellone, la scena del trapasso è piena di vivacità. Il corpo solo è calmo nella rigidità della morte. Ma l'anima, rotondetta, è già fra le braccia del Salvatore, mentre, come per una foto di gruppo, posano la Beata Vergine e il padre sant'Agostino. Il quartetto angelico, con elegante precisione tecnica, si esibisce in un concerto



7

gioioso, e il coro dei frati, dall'una e dall'altra parte, si accorda con loro nei canti rituali. Frattanto il priore legge le preghiere dei defunti e sta per aspergere e incensare la salma. E una guardia civica, con tanto di scudo e, pare, anche di spada, cerca di "parare" la folla che già esplose nella venerazione del Santo con un verdetto che anticipa il processo di canonizzazione.

È una scena profetica. Attorno al corpo del Santo ci sono ancora oggi dei frati che cantano, folle che premono e certamente, dall'altra parte, angeli e santi che esultano in Cristo. E così san Nicola è ancora una presenza, un anello che lega strettamente gli uomini e la loro storia nel cammino verso il definitivo del Cielo.

7. GIROLAMO DI GIOVANNI (attr.), *San Nicola* (seconda metà del XV secolo). Immagine tra le più venerate del Santo, cappella delle Sante Braccia

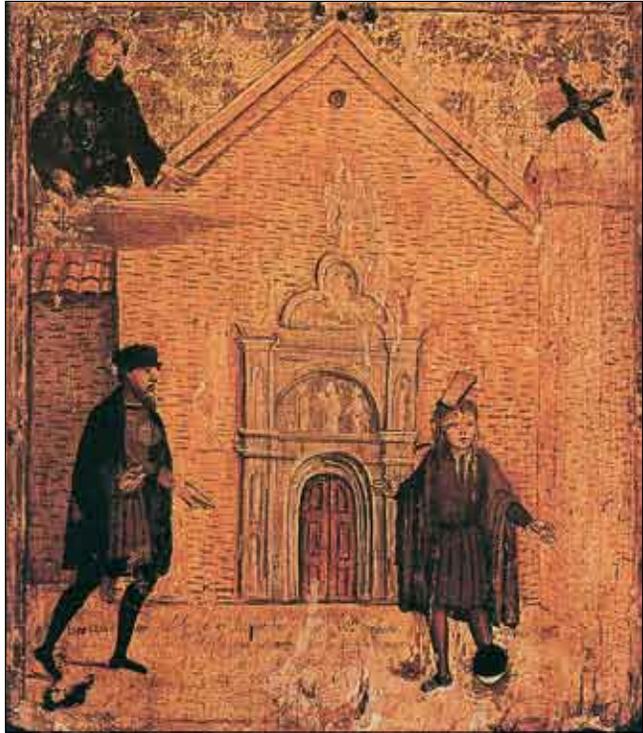
Sembra che eremiti della Congregazione brettinese fossero presenti all'interno delle mura cittadine di Tolentino già prima del 1250. È certo comunque che gli agostiniani furono presenti a Tolentino fin dalla Grande Unione del 1256. Quando nel 1275 i superiori del nuovo Ordine mendicante inviarono in questo luogo fra Nicola da Castel Sant'Angelo (diventato poi san Nicola da Tolentino), il convento era già bene organizzato nella sua vita interna e possedeva le strutture esterne essenziali: un edificio per l'abitazione di un certo numero di religiosi e un oratorio ove questi potessero esercitare l'apostolato liturgico, del confessionale e della predicazione. La prova è data non solo dalla vita di san Nicola, ma anche da un documento ufficiale: la donazione che, nel 1284, una certa donna Bionda fece al convento. Da essa risulta in modo evidente che in quest'anno esistevano a Tolentino una chiesa e un convento intitolati a Sant'Agostino, dove vivevano ed operavano religiosi agostiniani.

Lo sviluppo successivo del complesso conventuale e chiesastico è dovuto unicamente a quell'umile religioso, frate Nicola, che già in vita era ritenuto come santo, ma la cui fama di santità esplose nelle Marche e fuori in maniera incontenibile dopo la sua morte, avvenuta nel 1305. Le folle cominciarono ad accorrere al suo sepolcro, sistemato in un'arca lignea al centro della grande cappella.

Miracoli e fatti prodigiosi si moltiplicano in tal modo che, sia da parte delle autorità politiche locali che della gente più umile, si fa continua e pressante richiesta di un pronunciamento ufficiale da parte della Chiesa sulla santità di Nicola. Nel maggio del 1325 si apre ufficialmente il Processo di canonizzazione. In previsione di tale proclamazione, ritenuta imminente, i religiosi di Tolentino avevano progettato il ciclo di affreschi nelle pareti della cappella che custodiva le spoglie del Santo. Poco dopo la sua morte, gli affreschi lo raffigurano con l'aureola della santità, e santo è proclamato sia dagli umili fedeli che da

IL CONVENTO DI SAN NICOLA *Cenni storici*

Padre Gabriele Raponi



8

documenti ufficiali pontifici, anche se il decreto di canonizzazione arriverà più di un secolo dopo, nel 1446.

In un anno imprecisato, ma probabilmente fra il 1389 e il 1443, avvenne un fatto che lascia ancora perplessi gli storici, ma che diede certamente un forte impulso alla diffusione della devozione verso il santo di Tolentino: il tentativo di profanazione della salma avvenuto con il taglio delle braccia. Il fatto è certamente avvenuto (il culto delle Sante Braccia è testimoniato ampiamente in questo santuario), come è certo (esistono tuttora testimonianze “tangibili”) che da quel taglio è scaturito sangue vivo. Dal 1450 san Nicola è venerato anche come “martire” e viene proclamato, insieme a san Catervo, comprotettore di Tolentino. Chiesa e convento non sono più detti di Sant’Agostino, ma di San Nicola.

Nel 1459, proprio per rendere memorabile in tutto l’Ordine la canonizzazione di fra Nicola, fu tenuto a Tolentino un Capitolo generale, avvenimento che aveva una risonanza esterna e richiamava un gran numero di religiosi da tutte le parti d’Europa. Arrivarono anche due cardinali con il loro seguito: il munifico protettore dell’Ordine, Guglielmo d’Estouteville, e il legato della

Marca, Giacomo Ammannati Piccolomini. I problemi logistici per ospitare e sfamare tanta gente dovettero essere grandissimi per una piccola città come Tolentino. Il 12 maggio fu eletto generale a pieni voti Alessandro Oliva da Sassoferrato, come risulta dall'iscrizione posta sotto l'affresco ora conservato nel Museo del Santuario. La posizione originaria di detto affresco mostra che l'aula dove si svolge il Capitolo era nell'attuale sala San Giorgio.

Qualche decennio prima il corpo di san Nicola, privo delle braccia, era stato interrato e nascosto. Nessuno sapeva dove, ma, come si tramandava, doveva essere all'interno del Cappellone. Le Sante Braccia furono sistemate provvisoriamente nell'antica sagrestia. Quando nel 1474 fu commissionata l'arca marmorea dal Millini sul tipo di quella lignea preesistente, i frati non avevano più il corpo del santo da riporvi, e allora la sistemarono – si scoprirà dopo il ritrovamento – esattamente sopra il luogo dove era stato sepolto. Almeno il superiore quindi conosceva l'ubicazione esatta.

Il 14 gennaio del 1485 il convento di San Nicola fu occupato, con un decreto di papa Innocenzo VIII e il favore delle autorità cittadine, dalla Congregazione agostiniana osservante di Lombardia. Il motivo ufficiale era quello di introdurre l'osservanza religiosa, ma dovevano esserci, da parte delle autorità cittadine, ragioni meno confessabili se l'arrivo dei nuovi religiosi avvenne di notte, all'insaputa della popolazione. I nuovi inquilini erano di Bergamo, di Ivrea, di Como, di Modena e altrove, cioè piemontesi, lombardi, emiliani, mentre quelli delle Marche, appartenenti alla Provincia Picena, che fino ad allora vi avevano abitato, furono collocati in altri conventi agostiniani della regione.

I religiosi della Congregazione di Lombardia rimasero a Tolentino, quasi ininterrottamente, fino alla soppressione del 1810. La loro permanenza fu straordinariamente feconda e per lo sviluppo della devozione a san Nicola e per l'ampliamento e l'abbellimento del complesso architettonico. Aiutati da abili artigiani di provenienza lombarda, nell'arco di un paio di secoli ristrutturarono e completarono il chiostro, ingrandirono la chiesa e l'adornarono con lo splendido soffitto in legno dorato, e rivestirono la facciata col travertino. Gli agostiniani a Tolentino, prima della Provincia poi della Congregazione lombarda, sono stati sempre in numero considerevole:



9

9. PANUNZI VALERIO,
*Antico chiostro
del convento di San Nicola
in Tolentino,*
litografia (1859)



dai 14 ai 20 sacerdoti, più i conversi, i novizi e gli studenti. Solo in occasione di guerre o di pestilenze, il numero si assottigliava. I religiosi si dedicavano alla preghiera liturgica, alla predicazione, alle confessioni.

Prima dell'arrivo degli osservanti, il convento di Tolentino era stato Studio generale, quindi, insieme agli studenti, vi dimoravano lettori e maestri: Rocco (procuratore dell'Ordine nel 1396), il celebre teologo e predicatore Boezio (XV secolo), Matteo (provinciale delle Marche: 1470-1481), Giambattista (due volte provinciale delle Marche: 1509-1511, 1520-1522). Ma di lettori ne troviamo anche tra i padri della Congregazione, quindi è probabile che lo Studio sia rimasto, anche se con finalità diverse.

Le tristi vicende politiche della fine del XVIII secolo e gli inizi del XIX infersero un duro colpo al convento di San Nicola, come ad ogni casa religiosa di tutti gli Ordini in Italia. Nel 1797 fu firmato nella cittadina il celebre Trattato di Tolentino tra Napoleone e la Santa Sede. La delegazio-

ne pontificia fu ospite del convento di San Nicola, ancora capace di ospitare così illustri personaggi. Arrivarono poi le soppressioni, prima quella napoleonica poi quella del Regno d'Italia. I religiosi furono espulsi dai conventi e quello di San Nicola diventò un bivacco di soldati. La scritta "gendarmeria" si scorge ancora sulla porta di ingresso, nonostante il tentativo di eliminarla con una mano di vernice.

È storia recente la tenace opera di ricostruzione attuata dal padre Nicola Fusconi il quale, dopo esser riuscito a raddoppiare il numero dei religiosi, riuscì a riprendere, un pezzo dopo l'altro, quasi tutto il convento. La sua tenacia gli permise nel 1926 di ritrovare il corpo di san Nicola, sotto l'arca del Millini, ridando così slancio al santuario e alla devozione al Santo. Per custodire degnamente il sacro cimelio, fece costruire, con notevole sforzo finanziario, la cripta, dove ora riposano le ossa di Nicola, finalmente ricongiunte alle braccia.

Si comprende bene come la storia del convento si sia sviluppata sempre intorno alla devozione a san Nicola, che ha attirato a Tolentino papi, personaggi illustri e santi da tutta Europa.

Tra i papi ricordiamo: Nicolò V (1449-1450); Pio II (1464); Giulio II (1510-1511); Clemente VII (1529 e 1533); Paolo III (1539, 1541 e 1543); Giulio III (1551); Clemente VIII (1598); Pio VI (1782); Pio VII (1800 e 1814); Gregorio XVI (1841); Pio IX (1857). A questi si debbono aggiungere quelli che hanno visitato il santuario prima del pontificato: Paolo II (1464); Alessandro VI (1490); Paolo IV (1531); Pio V (1566); Gregorio XIII (1568); Sisto V (1574); Innocenzo XI (1644); Leone XIII (1877), Paolo VI (1933); Giovanni Paolo II (1977); Benedetto XVI (1999).

Tra i personaggi illustri ricordiamo: Berardo di Gentile Varano (1307); Rodolfo Varano, duca di Camerino (1399); Francesco Sforza (1439); Bianca Visconti (1442); Alessandro Sforza (1443); Federico da Montefeltro, duca di Urbino (1480); Giovanni Francesco Mauruzi e la consorte, contessa di Montedoglio (1483); il duca di Camerino (1486); Cesare Borgia (1502); Giovanni Bentivoglio, signore di Bologna (1502); Oliverotto Uffreducci (1502); Giovanni delle Bande Nere (1520); il legato Simone Bernardis (1515); il duca di Albania (1520); Francesco Maria della Rovere, duca di Urbino (1521); il duca di Adria (1521); il duca di Calabria (1522); Guidobaldo della Rovere (1528); Caterina Cybo, duchessa di Camerino (1531); Pier Luigi Farnese (1535); il duca Ottavio Farnese (1541); il capitano Giovanni Battista Savelli (1538); Margherita d'Asburgo, duchessa di Parma (1548); Giorgio Vasari (1566); Marcantonio Colonna (1570); il principe



10

10. *Mappa della Congregazione lombarda, a cui è appartenuto per oltre tre secoli il convento di San Nicola (da Orbis Augustinianus di A. Lubin, Parigi 1659)*



di Baviera (1570); il duca di Ferrara (1573); Maria Infanta di Spagna (1577); ambasciatori giapponesi (1585); Traiano Boccalini (1594); i principi di Savoia Vittorio e Amedeo (1608); Tommaso di Savoia (1610); Maria Maddalena, arciduchessa d'Austria (1613); Cosimo II, duca di Toscana (1616); la regina d'Ungheria (1628); Maria Cristina regina di Svezia (1655); Cosimo III di Toscana (1695), Maria Casimira, regina di Polonia (1699); l'imperatrice d'Austria e la sua corte (1704); Federico IV, re di Danimarca (1709); Giorgio III d'Inghilterra (1722), la regina di Napoli e l'elettore di Sassonia (1738); Carlo IV, re di Spagna (1815).

Tra i santi ricordiamo: Francesco da Paola (1429); Giacomo della Marca (1445); Diego d'Alcalá (1450); Giovanni da Capestrano (1452); Pietro d'Alcantara (1466); Ignazio di Loyola (1523); Gaetano da Thiene (1547); Stanislao Kosta

(1567); Francesco Borgia (1571); Carlo Borromeo (1579); Edmondo Campion (1580); Luigi Gonzaga (1585); Francesco di Sales (1592); Roberto Bellarmino (1593); Giuseppe Calasanzio (1598); Serafino da Montegranaro (1600); Luigi Maria de Montfort (1706); Veronica Giuliani (1714); Paolo della Croce (1739); Leonardo da Porto Maurizio (1740); Alfonso de' Liguori (1762); Benedetto Labre (1770); Vincenzo Maria Strambi (1801); Gaspere del Bufalo (1817); Luigi Cha (1833); Leonardo Murialdo (1844); Gabriele dell'Addolorata (1856).

Tra i beati: Antonio d'Amandola (1373); Antonio Fatati (1454), Pietro da Mogliano (1458); Alessandro Oliva (1459); Placido da Recanati (1473); Camilla Battista Varano (1480); Battista Mantovano (1483); Colomba da Rieti (1488); Giacomo da Napoli (1500); Giuseppe Menochio (1774); Lorenzo Salvi (1811); Mattia de Mattias (1820); Eugenio de Mazonod (1826); Nazareno dell'Immacolata (1864); Michele Rua (1908); Filippo Rinaldi (1925); Luigi Orione (1926).

11. GIACOMO DI NICOLA DA
RECANATI (attr.),
*San Nicola ai piedi
del Crocifisso* (1459).

Affresco staccato nel mese
di maggio del 1960 dalla
parete di fondo su via
Bezzi (Sala San Giorgio e
aula scolastica),
Museo del Santuario



L'insediamento in Tolentino degli eremiti di Sant'Agostino dovette sopravanzare di qualche anno l'inizio dei lavori del complesso conventuale in costruzione nel luglio del 1284, quando la nobildonna Bionda dei Franchi elargiva metà dei suoi beni per finanziare la fabbrica. Il silenzio delle fonti documentarie – ridotte per i secoli XIII e XIV a un numero esiguo di carte, data la perdita dell'archivio eremitano precedente il 1485 – costituisce un grave impedimento al fine di ricostruire le fasi di accuartieramento della comunità mendicante che probabilmente si stabilì, intorno al 1265, su un terreno in forte pendio poi livellato dal cantiere religioso, forse a quel tempo ancora esterno alle mura di Tolentino e prossimo alla sponda settentrionale del Chienti.

Strutture di prima accoglienza dovevano comunque sorgere nell'area destinata all'insediamento; sebbene l'estensione della fabbrica agostiniana abbia modificato il primitivo contesto, si possono ancora rintracciare preesistenze monumentali nella sala seminterrata del braccio meridionale del convento e nell'angusta camera che si affaccia sul vano di svincolo tra la chiesa, il Cappellone di San Nicola e la cappella delle Sante Braccia, tradizionalmente ritenuta luogo di ascesi penitenziale di Nicola. La salvaguardia di tale ambiente avrebbe inoltre causato l'anomalia planimetrica della prima fabbrica, riscontrata nel mancato attacco alla chiesa dell'ala conventuale; questa infatti non si addossa – secondo la prassi comune per i complessi mendicanti – direttamente al coro, ma risulta a esso collegata mediante un ambiente quadrato (in origine alquanto basso) confinante sul lato orientale con la presunta cella del Santo, la cui parete di fondo non si allinea al muro esterno del convento. La devozione popolare verso la persona di Nicola, iniziata molto tempo prima della sua morte (1305), forse determinò l'intoccabilità del piccolo vano, rendendo quindi necessario l'allontanamento dei corpi di fabbrica della chiesa e del braccio comunitario; tuttavia l'unitarietà dell'impianto architettonico fa ritenere che la soluzione adottata fosse stata già predisposta ad avvio di cantiere – in opera nel 1284 – fors'anche per non ostacolare la vita appartata e volta alla meditazione della comunità agostiniana.

La mole in laterizio della chiesa chiude il fronte settentrionale del complesso agostiniano. La sua veste medievale è oggi parzialmente leggibile sotto gli interventi di riammodernamento promossi soprattutto dalla Congregazione osservante di Lombardia – subentrata nella gestione del convento di Tolentino nel 1485 – che comportarono nel 1510

Architettura medievale del complesso monumentale

Pio Francesco Pistilli

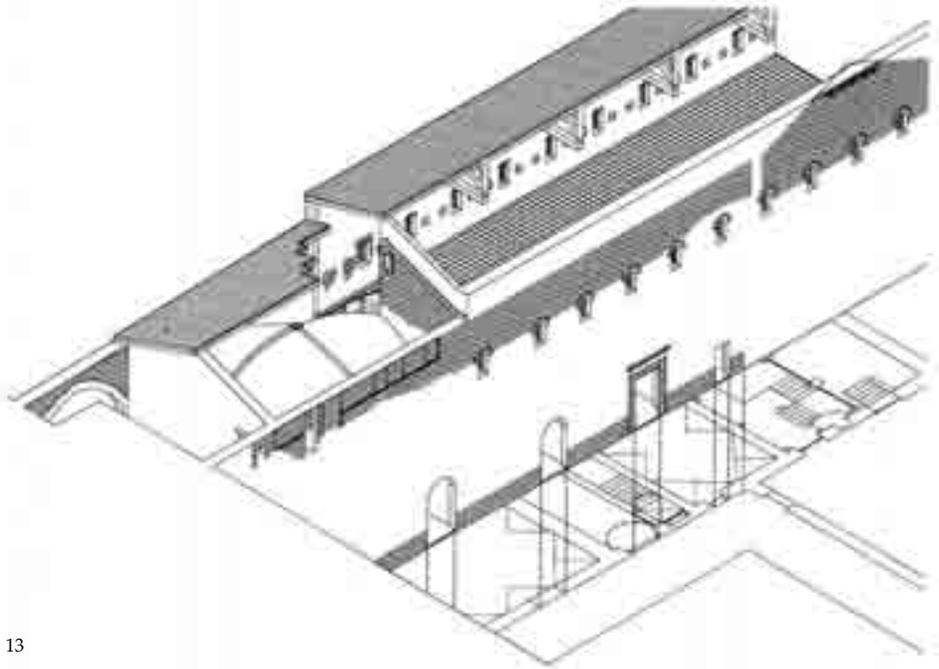


12

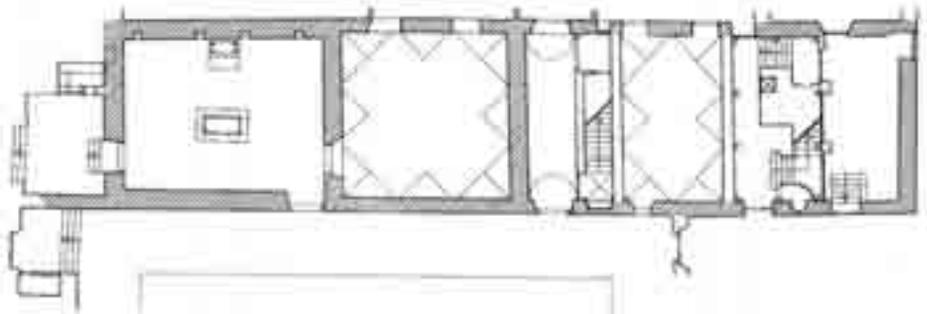
l'allungamento del capocroce, con l'allestimento del soffitto a lacunari nel primo trentennio del XVII secolo e quasi contemporaneamente l'aggiunta di cappelle lungo le fiancate della navata; infine dopo la metà del Settecento si concludevano i lavori per il nuovo prospetto che conservava al centro il portale scolpito da Nanni di Bartolo tra il 1432 e il 1435.

La semplicità iconografica dell'edificio di culto tardo-duedecentesco – a navata unica monoabsidata a terminazione rettilinea – si sposa con il modello a “coro ridotto” talvolta adottato in fondazioni centroitaliane dell'Ordine eremitano (per esempio Gubbio, Lecceto, San Leonardo al Lago). La chiesa tolentina risulta progettualmente e strutturalmente unitaria, benché sia stata condotta a termine in tempi piuttosto lunghi anche per le considerevoli dimensioni del corpo di fabbrica il cui coro – quasi ultimato nel 1309 – era officiato nel 1317, se in quell'anno all'altare maggiore era fatto dono di calici e paramenti liturgici; tuttavia nel 1343 è documentato un lascito testamentario a favore della *ecclesie Sancti Augustini, pro hedifitio* che avvalorerebbe la tesi di un prolungamento dei lavori ancora a quella data. L'esplosione *post mortem* del culto di Nicola e l'occasione fornita dal processo di canonizzazione, il cui

12. Volta a crociera costolonata delle grotte sotto il convento



13



14



primo atto si tenne a Tolentino nell'estate del 1325, risultarono forse determinanti nel dirigere l'impegno di cantiere a favore di un completamento dell'ala conventuale interessata dall'allestimento del cappellone-memoriale. Il temporaneo rallentamento della fabbrica religiosa è comprovato dall'evidente stacco sul piano strettamente stilistico tra le monofore del dormitorio dei frati – scoperte di recente nel sottotetto del convento – e il cleristorio della navata interessato, come verosimilmente la facciata della chiesa, da quella fase di lavori procrastinatisi alla metà del XIV secolo; anche la base della torre campanaria, addossata posteriormente tra l'abside centrale e la parte settentrionale del coro, appartiene al cantiere trecentesco.



15

Il primitivo nucleo del convento si organizzava esclusivamente lungo l'ala orientale destinando a pianoterra, in successione a partire dalla chiesa, un grande ambiente di supporto al servizio liturgico (sagrestia, poi Cappellone di San Nicola) e altri due locali atti alla vita cenobitica (capitolo e sala refettorio), e al livello superiore il dormitorio comunitario. Agli inizi del Trecento il complesso eremitano di Tolentino non possedeva un chiostro circondato da ambulacri, che fu invece realizzato nella seconda metà del secolo; il lungo braccio conventuale era comunque provvisto di un portico a copertura lignea (*trasanna*) e fronteggiava una corte, forse chiusa, talvolta menzionata in atti notarili come *reclaustrum*. D'altronde il mondo mendicante non prevedeva l'organizzazione conventuale intorno al quadrato claustrale, contemplata al contrario dall'osservanza benedettina, canonica e certosina, così da rinviarne a oltre la metà del XIV secolo il primo esempio documentato, oggi perduto, nel San Francesco di Assisi (1360 circa). Il chiostro assisiense dovette anticipare di un decennio quello di Tolentino (1370 circa), in parte debitore dell'architettura di età albornoziana e concepito con l'intento di celebrare il santuario-memoriale marchigiano nel quadro delle fondazioni eremitane, ma al tempo stesso con il compito funzionale di creare con le sue gallerie

13-14. Assonometria ricostruttiva e planimetria dell'ala orientale del convento medievale

15. Galleria orientale del chiostro trecentesco



16

percorsi di pellegrinaggio verso il Cappellone – a sua volta comunicante con la chiesa – anche a difesa degli spazi di più stretta chiusura, allargatisi nel frattempo alla nuova ala meridionale. Le più tarde vicissitudini dell'impianto – a iniziare dal ripristino protocinquecentesco dei capitelli dell'ambulacro meridionale cui fece seguito il restringimento di una campata del quadrato claustrale in occasione dell'innalzamento delle cappelle sul fianconavata che comportò, entro il 1634, lo spostamento in avanti della galleria settentrionale – hanno in parte compromesso la solidità del monumento in laterizio, strutturato su forti pilastri mistilinei ed eleganti archi ribassati, dove semplici basi e sottili abaci a motivi vegetali in calcare bianco assieme alle scodelle maiolicate nella cornice del sottogronda operavano esclusivamente in chiave cromatica.

Le vicende dell'ala conventuale ruotavano nella prima metà del Trecento intorno alla fabbrica del Cappellone di



17

16. *Monofora del dormitorio medievale*

17. *Finestra trecentesca della basilica*



18



19

18. Parete settentrionale
del Cappellone

19. Taglio della cortina
laterizia per impostare
la volta del Cappellone

San Nicola, che determinò a lavori compiuti lo spostamento della sagrestia nel vano quadrato che lo divideva dalla chiesa, funzione perduta nel 1424 al tempo dell'innalzamento della nuova sagrestia poi inglobata nella cappella delle Sante Braccia.

L'originaria destinazione del Cappellone a sagrestia con funzioni di oratorio si evince tanto dalla posizione che occupava nel braccio orientale, quanto dalla natura architettonica, modificata al momento della sua elevazione a cappella-memoriale dall'inserimento della volta ogivale quadripartita, praticata entro il terzo decennio del Trecento. L'operazione nobilitava in chiave di spazio culturale la notevole volumetria del vano rettangolare (8,65 x 11,50 metri) – comunque in sintonia con i canoni allora espressi dalle sagrestie mendicanti – predisponendolo a ricevere la prevista campagna di affreschi, mentre si conservava della precedente sagrestia il doppio ingresso (dalla chiesa

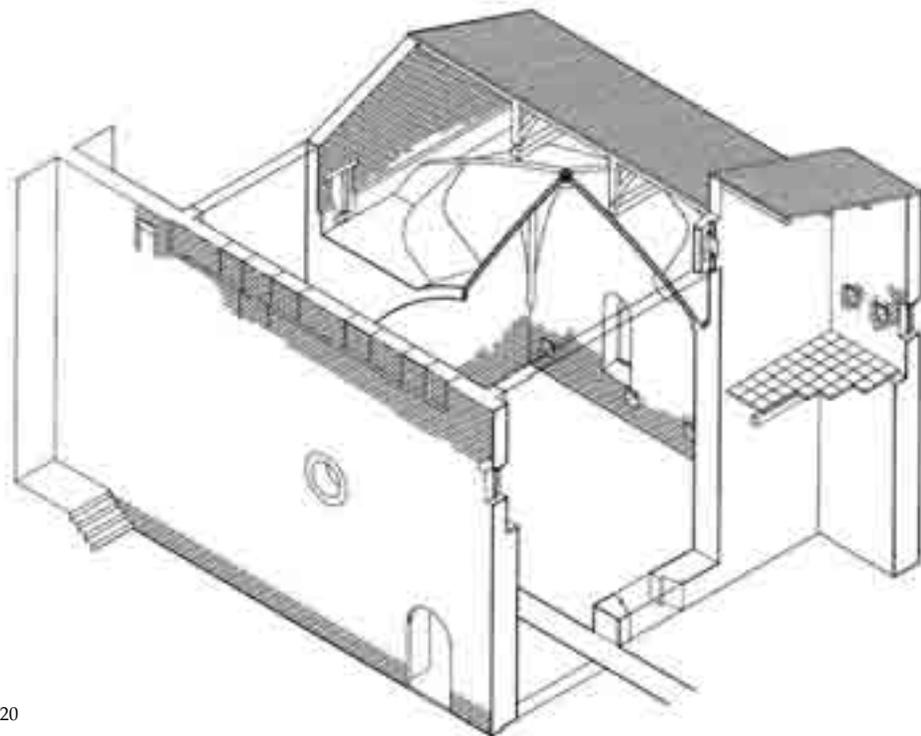
e dal *reclaustrum*), il sistema di finestrate e una coppia di *armaria* sulla parete orientale.

La primitiva aula capitolare è da individuare nella sagrestia secentesca – ambiente che oggi segue quello del Cappellone – per ragioni di natura metrica e strutturale: la centralità della sala rispetto allo sviluppo del braccio orientale; l'impianto rigorosamente quadrato (9,60 metri per lato) e relativamente basso, coperto inizialmente da una soffittatura piana – comprovata dalla cornice rettilinea di affreschi quattrocenteschi nascosti sotto la volta barocca – sistematicamente adottata nei capitoli agostiniani e in genere mendicanti prima del 1350; infine la disposizione delle aperture che prevedeva l'accesso dal *reclaustrum* forse accompagnato da un'unica monofora, mentre tracce di una doppia finestrate restano sulla parete opposta.

Il vasto ambiente che chiudeva a meridione l'ala orientale, oggi frazionato in più locali, dovette svolgere la funzione di refettorio prima dell'ottobre 1370, allorché è documentato l'avvenuto innalzamento del braccio meridionale del convento destinato a ospitare il nuovo refettorio, noto come sala San Giorgio. Tuttavia la leggibilità dell'impianto rettangolare (21,50 x 9,50 metri) non è supportata in alzato da alcun segno dell'originaria organizzazione architettonica, già ampiamente compromessa nell'ultimo decennio del Quattrocento dagli interventi patrocinati dalla Congregazione lombarda che decise di ricavare il nuovo capitolo (oggi oratorio di San Nicola), prospettante sul secondo chiostro allora in via di costruzione, occupando parte dell'antica sala refettorio.

Il piano superiore del fabbricato conventuale era occupato dal dormitorio dei frati (32 x 9,50 metri) – raggiungibile verosimilmente dalla sala refettorio – il cui sviluppo si arrestava a settentrione in corrispondenza della parete interna del Cappellone di San Nicola. Il dormitorio si configurava come un ambiente unico coperto da un tetto a capriate e illuminato da un registro di finestre – centinate verso l'esterno e ad arco ribassato all'interno – a duplice sguincio che inquadrava una mostra in cotto a disegno trilobo; le ghiera delle monofore collocate direttamente sopra l'aula capitolare erano ornate da motivi a stampo geometrici del tutto assenti nelle altre aperture, dove l'arco in mattoni risulta lievemente rincassato. Lo scrostamento dei muri perimetrali ha restituito il ritmo delle monofore lungo i fianchi, tra loro non in rispondenza e sempre intervallate da due *armaria*.

Lo sviluppo del convento è da circoscrivere fino alla metà del Trecento unicamente all'ala orientale, che con-



20

tinuava a soddisfare le esigenze di una comunità in crescita, rispettando tra l'altro una formula, allora standardizzata in molte fondazioni eremitane della penisola, che nel caso di Tolentino risponde a precisi rapporti metrico-proporzionali nel regolamentare gli spazi a pianoterra. Nella seconda parte del secolo un nuovo impegno costruttivo, in corrispondenza al definitivo abbandono di quel rigido modello insediativo che l'Ordine si era tacitamente imposto dal penultimo decennio del Duecento, interessò dapprima l'erezione dell'ala meridionale, almeno su due piani, quindi la contestuale realizzazione del chiostro per il quale si rettificava con un'apposita parete il lato verso occidente occupato da edifici di proprietà comunale. L'innalzamento delle quattro gallerie claustrali definiva l'immagine del complesso tardomedievale, assegnando a Tolentino un'effettiva peculiarità architettonica nel quadro dell'Ordine; questa veste rimase pressoché inalterata per più di un secolo, allorché gli ingenti lavori promossi dalla Congregazione osservante di Lombardia non ridisegnarono l'impianto conventuale spostando il centro della vita comunitaria nel nuovo chiostro rinascimentale eretto dal 1490 alle spalle del primitivo braccio orientale.

Agli albori del Rinascimento l'attuale articolato complesso architettonico del santuario di San Nicola a Tolentino, seppur stratificatosi nei secoli, presenta ancora le caratteristiche distributive degli spazi e degli ambienti principali derivanti e confrontabili col modello archetipo dei monasteri benedettini delle origini – canonizzate nella *Regola* sin dall'VIII secolo – che vennero perlopiù recepite ed adottate (per loro valida praticità e per tradizione) anche successivamente dagli Ordini mendicanti, ai quali appartiene l'Ordine degli eremiti di Sant'Agostino.

Fulcro centrale di tale complesso era ed è il chiostro, canonicamente adagiato lungo il fianco destro della chiesa – la quale ne chiude il lato occidentale – vero snodo di distribuzione e di incontro fra le varie attività e funzioni della vita monastica.

La sua forma definitiva rettangolare chiusa da ambulacri su tutti i quattro lati venne raggiunta soltanto nella seconda metà del XIV secolo (1360-1370 circa) e realizzata in fasi successive pur nello stesso secolo. Infatti il 13 ottobre 1370, tenendosi il Capitolo agostiniano nel portico del convento, si cita espressamente la dizione *iuxta ... reclusum* confermando a quella data il completamento del quadriportico.

Le fasi successive sono testimoniate anche da alcune eterogeneità nel trattamento scultoreo dei trenta capitelli fitomorfi dei pilastri del chiostro – i sei del lato meridionale mostrano caratteri considerati più spiccatamente tardogotici rispetto agli altri tre filari, verosimilmente di cronologia precedente – e da sottili differenze nelle archeggiature, in particolare in quelle nel lato occidentale, più rialzate. Ovviamente l'attenzione corre subito alla completa eterogeneità del lato settentrionale del quadriportico che, pur sostenuto da simili pilastrate e capitelli, mostra delle archeggiature ellittiche che parlano evidentemente il linguaggio del barocco. Qui infatti i bracci orientale ed occidentale del chiostro vennero accorciati di una campata (da nove ad otto) per far posto al previsto avanzamento (2,70 metri circa) della fiancata meridionale della chiesa, alla quale si aggiungevano nuove profonde cappelle. Due pilastri vennero abbattuti (passando così da trentadue agli attuali trenta) e con notevole perizia vennero traslati (o in parte rifatti?) in avanti i rimanenti otto del filare settentrionale, sui quali vennero gettate le nuove centine barocche a sostegno del nuovo muro superiore. La diversità di questo rispetto agli altri tre lati è testimoniata anche dall'assenza qui del fregio medievale corrente, in cotto ad archetti pensili e scodelle invetriate, che venne sostituito da un semplice toro laterizio. Nel 1634 e nel 1640 si hanno infatti specifiche di spese per lo

Architettura dal Rinascimento al Novecento

Fabio Mariano

Il chiostro



21

spostamento dell'ala (Nord) del vecchio chiostro verso il pozzo di San Nicola; nel 1667-1669 si annotano in più partite spese per la fabbrica dell'ala del chiostro ...*ex parte cappellae Sancti Nicolai pro quinque columnis*... La modifica si concluse comunque con l'erezione su questo lato di un secondo ordine, costituito dall'aereo loggiato di collegamento interno del convento, ad ampia volta ribassata lunettata con 15 campate centinate sostenute da 16 colonne (le due terminali murate) che incornicia il fianco destro della chiesa. L'esame attento delle suddette colonne e dei loro capitelli compositi ci fa però escludere una loro datazione secentesca, portandoci ad assegnare loro l'epoca rinascimentale, coeva sicuramente ai reperti superstiti del secondo chiostro orientale, costruito tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo dalla Congregazione di Lombardia ed oggi parzialmente scomparso, del quale è possibile anzi ipotizzare un probabile parziale riuso delle strutture in questa loggia. L'ipotesi sarebbe confermata anche – a mio avviso – dal fatto che alcuni suoi capitelli in pietra arenaria mostrano un evidente ed incongruo degrado nelle loro facce rivolte all'interno della loggia, il che farebbe appunto supporre un loro riuso ed eventuale rotazione in epoca successiva.

21. Chiostro trecentesco

Così anche il quarto lato del chiostro venne a pareggiare

la sua altezza rispetto agli altri tre già precedentemente innalzati. Di questi, probabilmente quello meridionale (il più antico di preesistenze) fu il primo – sin dalla seconda metà del XIV secolo – a realizzare un secondo piano fuori terra. La sopraelevazione rese anche possibile la creazione, al piano terreno, di un refettorio, che dovrebbe corrispondere all'attuale ampio locale diviso da una fila centrale di pilastri, dove una tradizione non confermata vuole sussistesse un antico "oratorio di San Giorgio".

Tali interventi si rendevano generalmente necessari per l'ampliamento dei dormitori e dei servizi residenziali per i religiosi come per eventuali ospiti illustri di passaggio per Tolentino, in particolare dopo l'esplosione del culto del Santo, avvenuta sia dopo l'apertura del processo di canonizzazione (1325) che con la conferma definitiva della sua santificazione per opera di Eugenio IV, il 5 giugno del 1446. Inoltre era necessario poter ospitare il notevole numero di religiosi che convenivano in eventi speciali quali i Capitoli quadriennali dell'Ordine, ai quali ad esempio nel 1451 Tolentino era stata costretta a rinunciare, verosimilmente proprio per l'inadeguatezza delle sue strutture ricettive.

Almeno dal 1459 doveva esser stato già sopraelevato anche il lato occidentale, con la rettifica delle antiche proprietà comunali lungo la via Bezzi, stante la scoperta – sopra l'attuale soffitto – di un'iscrizione affrescata che ricorda la data del 13 maggio di quell'anno come chiusura del Capitolo agostiniano (ora nel Museo del Santuario).

Una ristrutturazione del braccio meridionale verso il Chienti è documentata nel 1502 quando, al 12 novembre, si riferisce di un incarico ad un mastro Antonio da Como per la sistemazione di quante possibili celle per il dormitorio dei frati, sopra le volte del refettorio trecentesco e della foresteria, suddivise da un corridoio centrale di distribuzione.

Le originarie *trasannae*, ovvero i tralicci in legno che sostenevano la tettoia degli ambulacri appoggiandosi sui pilastri laterizi, vennero sostituite in seguito da volte reali a botte, quando si rese necessario acquisire ulteriore spazio al piano superiore, avanzandone il calpestio a filo delle gronde inferiori. Non se ne ha documento scritto, ma ciò avvenne con certezza prima della decisione di affrescare le pareti delle gallerie per opera del pittore Anastasi e del quadraturista Orsoni, ovvero prima del 1689. Le facciate avanzate del primo piano prospicienti il chiostro (Sud, Est e Ovest) vennero allora tamponate ed unificate con prospetti finestrati di estrema semplicità, come attualmente si vede.

L'antico pozzo di San Nicola, fatto scavare dallo stesso Santo nel 1302, originariamente era posto in posizione angolata rispetto ad un chiostro allora ancora non completato ma funzionalmente fronteggiava l'unico medievale braccio





23

monastico, ospitante sia la sala capitolare che la limitrofa sagrestia tardoduecentesche (poi Cappellone) ed altri servizi. Esso venne sostituito fra il 1646 ed il 1650 dall'odierno nuovo pozzo, canonicamente baricentrico al chiostro, per la cui iscrizione sulla bocca lapidea furono pagati 4 scudi il 25 maggio del 1647.

L'arrivo a Tolentino e la presa di possesso nottetempo del convento da parte degli agostiniani della Congregazione di Lombardia, il 14 gennaio del 1485, dietro sollecitazione del breve di Innocenzo VIII (11 dicembre 1484), costituisce un evento decisivo nello sviluppo architettonico del complesso.

Rimanendo nell'ambito degli edifici conventuali si segnala, dal maggio 1490, l'inizio di pagamenti a maestri comacini – già presenti come comunità in città sin dal periodo sforzesco (1433-1447) – per le spese di costruzione di un nuovo chiostro da realizzarsi nelle aree libere orientali, addossate al fronte est del medievale braccio monastico del convento. La costruzione del secondo chiostro fu iniziata proprio da questo lato contiguo e proseguì lungo il lato meridionale, per poi interrompersi qui, nel 1500, in un arco di cantiere di dieci anni esatti, con la realizzazione di due sole gallerie del quadriportico. Sugli altri due lati (Est e Nord) probabilmente non vennero mai realizzate le gallerie degli ambulacri, mentre furono poi completati con corpi di fabbrica chiusi. Dal novembre 1497 fu appaltata la costruzione di un nuovo refettorio (attuale *Auditorium*), sul lato sud addossato al nuovo portico, che fu terminato nell'agosto 1498. I nomi ricorrenti nel cantiere rinascimentale – tutti maestri lombardi – sono quelli del già citato Antonio da

23. *Auditorium*
 "Nicola Fusconi",
 già refettorio della
 Congregazione lombarda



24



25



26

24. Oratorio di San Nicola,
già aula capitolare della
Congregazione lombarda

25. Capitello del chiostro
rinascimentale con stemma
araldico dei Mauruzi

26. Capitello del refettorio
rinascimentale

Como (muratore e verosimilmente appaltatore), Berardino (fabbro), Bernardino (fornaciaio), Giovanni lombardo, Andrea ed altri.

Si può ipotizzare che i fondi necessari per questa vasta campagna di costruzioni venissero forniti in gran parte dalla locale famiglia comitale dei Mauruzi, che avevano probabilmente sollecitato per ragioni politiche l'insediamento della nuova Congregazione, evidentemente non gradito alla popolazione: il conte Antonio aveva infatti protetto militarmente il loro frettoloso ingresso notturno in città. Inoltre è noto che il conte Giovanni Francesco Mauruzi, in occasione delle sue nozze con Paola degli Ubertini contessa di Montedoglio, nel maggio del 1483 aveva elargito vistose donazioni per il convento e per il santuario, con una somma specificatamente destinata all'erezione del nuovo chiostro. Tale considerazione trova conforto dalla presenza ancora visibile dello stemma comitale della famiglia torentinate – il leone rampante armato di spada – inciso in alcuni peducci superstiti delle volte del chiostro nel lato rivolto a Sud-Est.

Tutti gli interventi attuati dai frati della Congregazione di Lombardia sono ancora ben identificabili nei vari locali – nonostante i reiterati stravolgimenti di questa zona attuati con successive ripartizioni distributive – dall'uso ripetuto di ben costruite volte lunettate sorrette da peducci rinascimentali. Come sopra accennato, considero verosimile – per ragioni sia tecniche che stilistiche – l'ipotesi che parte delle colonne e dei capitelli di questo chiostro rinascimentale possano essere stati riutilizzati per comporre la loggia secentesca addossata al lato destro della chiesa e fronteggiante il chiostro medievale.

Non ci è nota oggi la composizione architettonica del primitivo prospetto della chiesa medievale dedicata a Sant'Agostino, al cui titolo – a partire dal 1354 – si affiancherà quello di San Nicola, rimanendo poi quello definitivamente preminente. Possediamo un reperto iconografico molto sommario, costituito da un ex voto del XVII secolo (Museo del Santuario), nel quale esso ci appare prima del suo completamento secentesco ma dopo l'aggiunta del portale quattrocentesco, mostrandoci una semplicissima facciata capannata con un piccolo oculo sotto la cuspide.

Il portale in stile gotico fiorito che campeggia nel prospetto fu eretto in pietra d'Istria su disegno dello scultore fiorentino NANNI DI BARTOLO DETTO IL ROSSO, fra il 1432 ed il 1435. Il portale quattrocentesco rimase a campeggiare nella nuda facciata laterizia per circa due secoli, mentre nel 1519 fu ammattonata la piazza antistante la basilica, sino a che la munificenza di Giambattista Visconti vescovo di Teramo, già religioso della Congregazione di Lombardia, non permise di riprenderne i lavori di completamento. Il 5 febbraio del 1630 venne stipulato il contratto con lo scalpellino FLORINDO ORLANDI di Cagli il quale, probabilmente sulla base di un disegno approntato da altri, inquadrò il portale del Rosso in un plastico prospetto tardomanierista in travertino, conducendolo sino al cornicione del primo ordine. La parte inferiore risulta spartita in cinque campate da paraste tuscaniche, su alto piedistallo, che sorreggono il fregio recante l'intitolazione della chiesa ed un cornicione dal pronunciato aggetto; mentre la campata centrale ospita il preesistente portale, quelle laterali sono occupate dalle due porte secondarie, sormontate da un timpano spezzato. Sopra di esse due alti finestroni, con timpano centinato su mensole, che denunciano il secolo del barocco soltanto per due timide coppie di orecchioni laterali appena pronunciati. Le due campatelle terminali sono occupate da nicchie emisferiche e da targhe con gli stemmi.

L'impatto della nuova monumentale facciata ha un'evidente influenza anche urbanistica sulla città: nel 1630 infatti gli agostiniani acquistano una casa di fronte alla chiesa, per demolirla ed allargare la piazza; nell'agosto del 1721 è documentata la costruzione di una gradinata, posta a rispetto davanti alla nuova facciata.

Ma per il completamento della facciata bisognerà attendere più di un secolo quando, il 4 giugno del 1757, verrà stipulato un contratto con lo scalpellino Giovanni Andrea Ascani da Sant'Ippolito il quale si impegnò al restauro del preesistente ed al completamento dell'ordine superiore incompiuto del prospetto: "il tutto conforme al disegno", come recita il documento lasciando intendere l'esistenza di un progetto complessivo, verosimilmente in mano agli

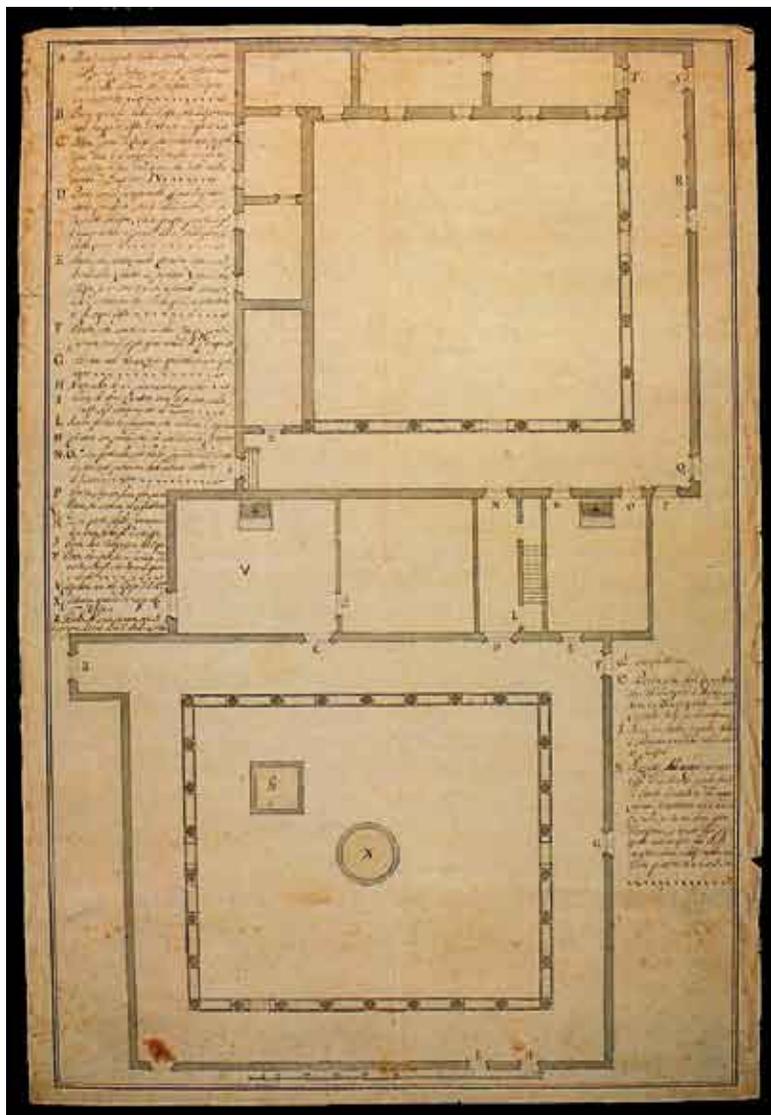
La facciata della basilica di San Nicola



27

27. Facciata della basilica
(prima dei restauri)

agostiniani. I primi lavori proseguirono con qualche intervallo sino al 25 agosto del 1759, dopo di che vi fu un nuovo fermo sino al 1765. Il 16 settembre di quell'anno, si demolì il muro del vecchio timpano medievale che ancora sovrastava la facciata, se ne eresse uno nuovo e si iniziò il completamento. Questo fu portato a termine nel settembre del 1767 con una spartizione a tre campate, affiancate e



29

Agli inizi del Novecento la facciata si presentava in pessime condizioni di degrado e pericolante in alcune parti, al punto da doverne decidere il restauro globale in concomitanza con le celebrazioni del VI Centenario della morte di San Nicola.

Si intervenne quindi nel 1905, sotto la direzione dell'architetto Viviani, direttore dell'Ufficio regionale di Perugia per la conservazione dei monumenti, e per mano dello scarpellino Francesco Nicoletti di Sant'Ippolito. Recentemente (1986-1989) si è proceduto alla pulitura ed al consolidamento dei marmi della facciata sotto la direzione della Soprintendenza ai monumenti delle Marche.

La basilica di San Nicola

Quasi nulla risulta certo circa la tradizionale notizia di un oratorio dedicato a san Giorgio preesistente alla chiesa, al punto da poterne forse escludere la veridicità. Più chiara risulta invece la tipologia della chiesa tardoduecentesca, ancora dedicata a Sant'Agostino (in costruzione almeno dal 1284): a navata unica con capriate lignee a vista, presbiterio rettangolo voltato a crociera, abside piatta. Un tipico esempio quindi di chiesa mendicante. Officiata almeno dal 1317, tuttavia la chiesa medievale mantenne a lungo il cantiere aperto, almeno ben oltre la metà del XIV secolo, stanti i numerosi documenti di lasciti e donazioni *pro hedifitio* esistenti nell'Archivio del convento. Nel 1383 un Francesco Lucarelli fa legati ...*pro laborerio et constructione porte dicte ecclesie Sancti Nicole...*, nel 1384 si ha il testamento di Rodolfo Varano che vuole essere sepolto in San Nicola e lascia una somma *pro hedifitio*, ecc. Di questo edificio medievale rimangono visibili soltanto parte del muro del cleristorio del fronte meridionale, con eleganti archetti pensili a ghiera concentriche riscontrabili anche nei resti della parete nord del vecchio presbiterio, e scarsi resti murari nel basamento della torre campanaria.

Nel maggio 1459 il generale agostiniano Alessandro Oliva firmava un contratto per la costruzione degli stalli del coro. La chiesa antica, finalmente completata, venne consacrata il 31 ottobre del 1465 dal vescovo di Camerino, col titolo definitivo di San Nicola.

Ma – come successo per il convento – un nuovo impulso ai lavori viene con l'insediamento della Congregazione di Lombardia. Nel 1485 si parla subito del disegno e del preventivo di spese per la nuova chiesa, nel 1503 è terminata la costruzione della navata centrale se, dal 30 luglio al 29 settembre, si realizzano le nuove cappelle laterali e le sepolture lungo il fianco sinistro (Nord) per mano del maestro comacino Antoniolo. Si tratta qui evidentemente di un rinnovamento complessivo dell'assetto parietale della navata poiché nella chiesa esistevano già altre cappelle delle quali si ha notizia certa, come ad esempio quella della Madonna del Parto, citata nella bolla di indulgenza di Alessandro VI del 5 novembre 1494 e in un atto di donazione di un Francesco Armellini del 19 settembre 1510, quella di Sant'Ambrogio citata in un atto del 20 gennaio 1505 fra la comunità dei Lombardi che l'avevano eretta ed il priore di San Nicola, oppure quella dell'Annunziata voluta da un certo Giulio e citata nel 1509.

Particolarmente interessante ci sembra un atto del 1510, nel quale il priore stipula un contratto il 3 giugno, per la costruzione della cappella maggiore sia nei muri che nelle volte, affidata ai maestri comacini Pietro e Antonio di Bartolomeo: si tratta evidentemente della ricostruzione



30

30. *Caproce della basilica*



31. *Chioostro trecentesco*

31

dell'abside, come meglio specificato in uno dei patti di stipula: *Item debano far uno bello pedocho [sic] longo in sino a la quantità et longitudine de la Sagrestia cum sette facciate nel qual siano quattro fenestre, de le quali siano tre aperte et una serrata et uno ochio grande al mezzo del dicto pedocho*. La descrizione del lavoro non lascia dubbi che si tratti del prolungamento del complesso absidale, poligonale a sette facce e archeggiato a tutto sesto, tuttora visibile – seppur parzialmente – per il progressivo avanzamento della cappella delle Sante Braccia, e che originariamente giungeva esattamente alla radice della sagrestia quattrocentesca voltata a crociera, dove effettivamente allora terminava la fabbrica.

Al fianco settentrionale dell'antico presbiterio si incastornava il campanile dalle chiare forme tardogotiche, leggibili nelle finestrate ogivali trilobate della cella. Nel 1433 esso risultava in costruzione, mentre un documento nel 1492 ce lo dà come esistente. Nel 1519 ne fu ricostruito il pinnacolo, danneggiato dal fulmine. L'ultimo ordine oltre il cornicione e la copertura a cuspidè mistilinea con la sfera ci dicono invece che il suo attuale coronamento è opera del XVIII secolo.

Non conosciamo il sistema di copertura della chiesa ristrutturata dalla Congregazione di Lombardia, ma è probabile vi fosse mantenuta, per ragioni di praticità statica, la struttura a capriate lignee sulla navata unica, d'altronde consona allo stile dell'Ordine, mentre nel presbiterio si mantenne sino al XIX secolo il voltone a crociera. Per quanto consta invece alla zona del transetto, una ipotesi di una copertura a cupola viene sollecitata da un disegno del 1631 (Archivio conventuale) relativo al progetto di ristrutturazione delle cappelle laterali della navata, nel quale compare evidente il segno di proiezione di una cupola emisferica con lanternino; ma, dato l'ingente impegno tecnico e finanziario che una tale opera avrebbe comportato per i frati nel tempo, parrebbe impossibile non trovarne traccia nei documenti di archivio. Deve quindi ripiegarsi all'ipotesi di una idea progettuale mai attuata.

Intanto nel 1510 si appaltò la costruzione di una cantoria in legno a *cornu epistolae* per l'alloggiamento di un organo, che venne installato nel 1514.

Seguono lungo tutto il XVII secolo vari lavori di abbellimento e decorazione del tempio. A partire dall'aprile 1608, su istanza ed a spese del Comune di Tolentino, si iniziò la costruzione di una nuova ricca ed ampia cappella sul lato nord del transetto rinascimentale, con l'intenzione iniziale di collocarvi le Sante Braccia di san Nicola, ma che fu poi dedicata al Santissimo Sacramento quando si preferì collocare le reliquie sull'altro lato della chiesa ampliando la sagrestia quattrocentesca. Si iniziò abbattendo 4 cappelle e



32

28 sepolture a cornu evangelii. I lavori alla cappella – realizzata poi con cupola sferica e lanternino su tiburio ottagonone – furono interrotti, quindi ripresi nel 1642 per poi dilungarsi nel tempo poiché il Comune sembra fosse uso distogliere i fondi ad essa destinati per altre opere pubbliche, al punto di attirarsi un monitorio di scomunica. Venne infine ristrutturata e decorata nelle odierne forme dall'architetto Carducci nel 1858.

Nel 1631 si iniziò la nuova sagrestia ristrutturando la stanza a pianta quadrata nel braccio monastico, già destinata a sala capitolare medievale, ed allargandone la porta di comunicazione verso la chiesa, che avveniva traversando il confinante Cappellone di San Nicola. La sagrestia venne voltata a lunette, poi dipinte, inglobando il soffitto piano



33

già affrescato nel XV secolo. Vennero poi ampliate due luci nella parete rivolta verso il retrostante secondo chiostro rinascimentale, quindi fu attrezzata con nuove armadiature, tabernacolo e altare per la vestizione in noce massiccio, spartiti a paraste d'ordine corinzio e realizzati in due fasi: nel 1650 (lato Est e Sud) da un anonimo intagliatore e nel 1730-1734 (lato Nord e Ovest) per opera di Vincenzo (agostiniano) e Filippo Rossi di Fermo, coadiuvati da Michele Andreotti; i fratelli Rossi furono anche gli autori degli stalli del coro nella chiesa.

La sagrestia quattrocentesca, posta sul lato destro del presbiterio, era stata sin dalla canonizzazione di san Nicola (1446) destinata a contenere le reliquie delle Sante Braccia e convertita in cappella. L'afflusso crescente dei devoti pellegrini suggerì, nel XVI secolo, l'apertura verso oriente di un nuovo vano a pianta quadrata, voltato a cupola su pennacchi sferici e separato dal precedente da una elegante serliana su colonne in marmo con ricca trabeazione corinzia. Ricche decorazioni, pitture, affreschi, stucchi ed incrostazioni marmoree pregiate, arricchirono ripetutamente nel tempo questa cappella. Nel XVII secolo, abbandonata definitivamente l'idea di trasferire la cappella delle Sante Braccia nella nuova cappella di giuspatronato comunale posta a *cornu evangelii* nel transetto, si preferì, nel 1670, ingrandire ulteriormente verso Est il santuario creando un terzo ed ultimo vano a pianta ottagonata con volta ribassata, dotandolo di un nuovo altare contenente il forziere delle reliquie,

33. *Sagrestia secentesca*

34. MARCO ANTONIO BARACIOLA, *Paradiso* (1662), cupola della cappella delle Sante Braccia

35. *Cappella delle Sante Braccia*



34



35

completato con un'abside a decori marmorei terminata nel 1697. L'effetto finale di spazio espanso a cannocchiale, filtrato dalle trasparenze della serliana e ridondante di rimandi cromatici dai ricchissimi e variati decori, rende la cappella delle Sante Braccia uno degli spazi più suggestivi del complesso basilicale agostiniano.

Abbandonato il citato progetto del 1631 che pretendeva di ricavare le nuove cappelle sui lati interni della chiesa, restringendo di molto la luce della navata, dal 1632 al 1634, gli agostiniani decidono invece di estradossarle allargando il fianco destro della chiesa a scapito del portico settentrionale del chiostro antico, che venne così ridotto di una campata, come già sopra descritto.

Elemento definitivamente qualificante dell'intero spazio della navata della chiesa è costituito dal ricchissimo soffitto ligneo a lacunari cassettonati, il cui caldo riflesso aureo rende unica la suggestione luministica del tempio. Voluta dalla munifica volontà del vescovo agostiniano Giambattista Visconti – committente anche della facciata secentesca – che vi profuse la enorme somma di 40.000 scudi romani, fu realizzato tra il 1605 e il 1628 dal maestro intagliatore Filippo da Firenze coadiuvato da suo figlio Pietro. Questo capolavoro di ebanisteria barocca – unico nelle Marche – si sviluppa per una lunghezza di più di 38 metri, spartito in ventuno cassettoni su file di tre e perimetrato da una ricca trabeazione ad ovoli e dentelli sorretta da mensole con modiglioni a gola dritta, alternatamente intercalate da rosoncini e da biscioni viscontei, emblema del vescovo che compare peraltro anche nei riquadri che collegano i singoli lacunari lateralmente fra loro. Nel fondo dei lacunari – alcuni scorniciati ad ottagono – su di un tappeto a scacchiera rosso e bianco, risaltano alternativamente ora lo stemma vescovile ora diciotto statue di santi, a grandezza più che naturale, oltre a quella centrale del Cristo Redentore e quella della Madonna. Tutte le superfici sono indorate a zecchino mentre le parti raffiguranti la pelle umana nelle statue sono trattate a mecca.

L'odierna immagine architettonica dell'interno della chiesa è il frutto dei significativi interventi di restauro e di riforma condotti dal 1856 al 1859 dall'architetto fermano Giambattista Carducci (1806-1878). Sulla base di disegni elaborati già dal 1855 ed approvati dal priore agostiniano, l'architetto stipulava l'anno seguente un contratto per cinque anni per la progettazione e la conduzione, per un importo lavori di 5900 scudi. Sostanzialmente il suo intervento consistette nella demolizione della antica volta a crociera del presbiterio e la sua sostituzione con una nuova cupola a vela, sopraelevata di circa 6 metri; nella chiusura delle due finestre a targa rettangolari ai lati del presbiterio e la riapertura nel muro della sopraelevazione di tre nuovi finestroni



a tutto sesto; nel ridisegno della spartizione architettonica dei forni della navata in sette nuovi archi per lato, sobriamente unificati con le loro nuove centine, pilastri crociati, specchiature e piedistalli, il che comportò la riduzione delle cappelle laterali da dieci a otto; nel riallineamento del fregio corrente dell'aula con quello del presbiterio e dell'abside; nell'apertura di 14 ritmati finestroni centinati nel cleristorio per fornire adeguata ed omogenea illuminazione allo splendido lacunare del soffitto. Infine, nel 1858 venne affidato al Carducci anche l'incarico della ristrutturazione architettonica e decorativa della cappella del Sacramento, quindi di progettargli le due targhe artistiche coi bassorilievi commemorativi di Niccolò Mauruzi e di Francesco Filelfo.

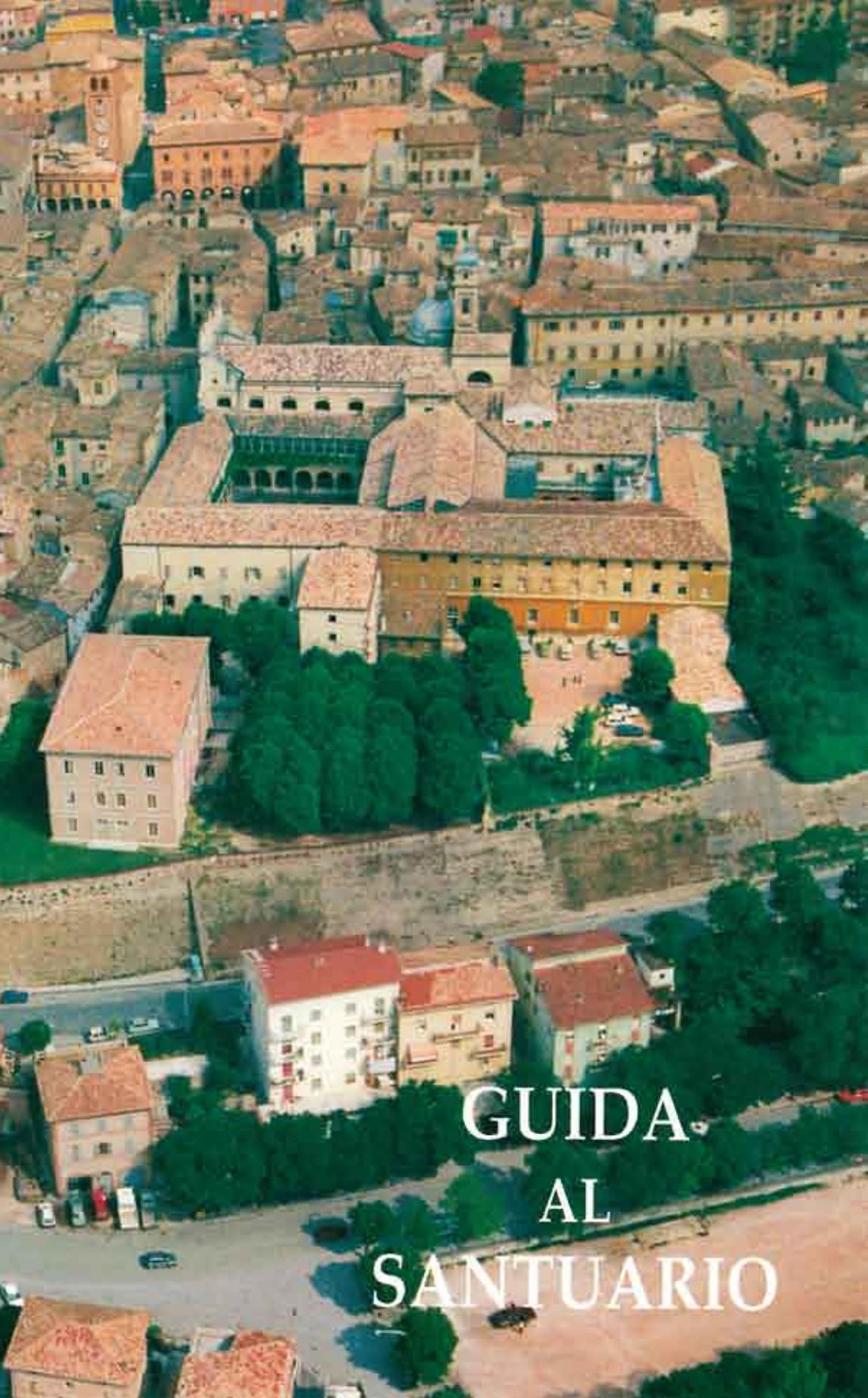
L'opera di sapiente restauro del Carducci – pur nei limiti dell'ideologia eclettica e dell'interpretazione stilistica dell'Ottocento – seppe rimodellare con sobrio equilibrio, senza stravolgerlo, lo spazio antico del tempio, distribuendovi la luce sulle superfici con elegante morbidezza, e – abolendo e mitigando con nuove armonie di linee le dissonanze e le incongruenze accumulate nel tempo – diede chiarezza comunicativa alla forma tipologica, fornendo nuova visibilità e intelligenza prospettica alla navata ed alla sua precipua funzione liturgica.

Il fortunato ritrovamento nel 1926 del corpo di san Nicola, a lungo perseguito nei secoli dagli agostiniani, permise il completamento dello schema tipologico di un tempio dedicatorio al santo, con la creazione della cripta sotterranea. Questa – il cui accesso avviene attraverso un'ampia scalea a doppia rampa direttamente dalla sagrestia quattrocentesca – venne edificata nel 1932, esattamente sotto il pavimento del Cappellone, dove insiste l'arca quattrocentesca, e nel luogo dove effettivamente venne ritrovato il sacro corpo. Il progetto si deve all'architetto Arnolfo Bizzarri, della Soprintendenza all'arte moderna e medievale dell'Umbria, il quale riferendosi all'epoca della morte del Santo (1305) non volle discostarsi dallo schema gotico della cripta con volte a crociera costolonate su pilastri a fascio polistili, le cui basi e i capitelli richiamano direttamente quelli del chiostro medievale.

Negli ultimi decenni sono stati effettuati dalla Soprintendenza ai monumenti di Ancona vasti recuperi architettonici, come l'ex refettorio cinquecentesco ed ora *Auditorium* "Nicola Fusconi", il salone medievale e gli spazi museali.







GUIDA
AL
SANTUARIO

La fronte, originariamente a capanna (XIV secolo), venne abbellita nel quarto decennio del XV secolo dallo splendido portale di Nanni di Bartolo; con l'arrivo degli agostiniani della Congregazione di Lombardia fu in più riprese rielaborata fino all'attuale configurazione. Nel 1519 fu ammattonata la piazza antistante; nel 1630 FLORINDO ORLANDI di Cagli inquadrò il portale quattrocentesco in un plastico prospetto tardomanierista in travertino, conducendolo sino al cornicione del primo ordine.

Facciata

La parte inferiore risulta spartita in cinque campate da paraste tuscaniche, su alto piedistallo, che sorreggono il fregio recante l'intitolazione della chiesa ed un cornicione dal pronunciato aggetto; mentre la campata centrale ospita il preesistente portale,

38. Facciata della basilica



quelle laterali sono occupate dalle due porte secondarie, sormontate da un timpano spezzato. Sopra di esse due alti finestroni, con timpano centinato su mensole, che denunciano il secolo del barocco soltanto da due timide coppie di orecchioni laterali appena pronunciati. Le due campatelle terminali sono occupate da nicchie emisferiche e da targhe con gli stemmi.

Per il completamento della facciata bisognerà attendere più di un secolo quando, il 4 giugno del 1757, verrà stipulato un contratto con lo scalpellino GIOVANNI ANDREA ASCANI da Sant' Ippolito il quale si impegnò al restauro del preesistente ed al completamento dell'ordine superiore incompiuto del prospetto.

Questo fu portato a termine nel settembre del 1767 con una spartizione a tre campate, affiancate e strette da volute esterne, con cornicione e paraste in opera ionica "bastarda" che dividono i due nicchioni laterali dal gran rosone centrale, formato da un originale sole raggiato, simbolo di san Nicola. Il coronamento retto dell'attico con una balaustra – schema piuttosto inusuale nelle Marche – si conclude con quattro candelabri marmorei ed un trimonte sormontato dalla croce.

F. M.

Portale di Nanni di Bartolo

Anne Markham Schulz

L'ingresso principale della basilica di San Nicola è ornato da un grande portale in cui l'architettura in stile gotico fiorito fa da cornice ad un ricco complemento scultoreo. Le iscrizioni coeve a destra e a sinistra dell'ingresso ci informano che il portale fu commissionato dal condottiero torentino Niccolò Mauruzi allo scultore fiorentino, discepolo di Donatello, NANNI DI BARTOLO detto IL ROSSO nel 1432. Quando il Mauruzi morì tre anni dopo, il portale non era ancora installato e nel 1435 la sua realizzazione fu sollecitata dal fratello ed erede Battista. Dal 1423 circa il Rosso si era stabilito a Venezia e da quella zona infatti Battista fece arrivare gli elementi che componevano il portale. Oltre alla cornice architettonica, questi comprendevano i sei rilievi dei pilastri raffiguranti santi, tra cui – alla sinistra e alla destra della fila più in basso – si possono identificare san Pietro e san Giovanni Battista. Lo stemma Mauruzi occupa i pennacchi. Sopra i piloni ad ogni lato stanno l'angelo e la Vergine Annunziata; la testa del primo è stata poco felicemente sostituita con un reperto archeologico di epoca romana. Al centro della lunetta sta la Madonna col Bambino, accompagnata alla sua destra da sant'Agostino, fondatore dell'Ordine agostiniano e, al tempo della lavorazione del portale, titolare della chiesa. Alla sinistra della Madonna c'è san Nicola da Tolentino, nonostante la sua canonizzazione avvenisse più di un de-

39-44. NANNI DI BARTOLO, *portale della basilica (1432-1435) e particolari (san Pietro, il Battista, sant'Agostino, san Nicola e san Giorgio)*

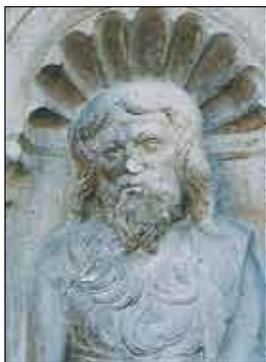




40

cennio dopo il compimento del portale. Sopra la lunetta è raffigurato san Giorgio e il drago, la cui inclusione può essere stata ispirata dalla devozione – non verificabile ma verosimile – di Mauruzi al Santo patrono dei cavalieri. Sopra la trabeazione maggiore della facciata, che la divide dal portale, la statua dell'Eterno Padre, con la mano destra sollevata a benedire.

In occasione del VII Centenario della morte di san Nicola, nel 2006 è stato realizzato il portone di bronzo, opera dell'artista agostiniano padre STEFANO PIGINI (1919-2006), che esprime la protezione di san Nicola (il *sole raggianti*) sulla città di Tolentino e su i *pellegrini*.



41

Gli elementi architettonici del portale, come anche le sue figure, sono in pietra d'Istria, regolarmente usata a Venezia per il rivestimento e la decorazione degli esterni architettonici. Tracce numerose di pigmenti e oro probabilmente non sono originali ma possono senz'altro riflettere la distribuzione originale di colore. Il vocabolario decorativo del portale – quale le foglie mosse dal vento nei capitelli, le colonnine a spirale e gli archi mistilinei – accusa l'assimilazione da parte di Nanni del repertorio dell'ornamentazione gotica *flamboyant* che caratterizza la contemporanea architettura veneziana. Ridotti a piccole scale e confinati nei punti sussidiari sono elementi architettonici, come i pilastri scanalati delle nicchie dei piloni e il coronamento a forma di conchiglia, di gusto classicheggiante.

L'uso del verbo *composuit*, invece del consueto *fecit* nell'epigrafe del portale per descrivere l'attività di Nanni ha dato origine alla supposizione che il contributo al portale da parte dello scultore fosse limitato alla sua installazione. Ma nel primo Quattrocento *composuit* poteva anche significare *fecit*. Inoltre l'analisi stilistica conferma che, nonostante Nanni si servisse dell'assistenza della sua bottega, tutte le figure recano l'impronta più o meno forte del suo stile e una parte di esse anche il segno della sua mano.

Le figure più scadenti sono i rilievi dei pilastri. Dal trattamento variato delle figure si può desumere che Nanni distribuisse i sei rilievi tra sei differenti collaboratori, probabilmente tutti apprendisti. A diversi collaboratori più abili si possono assegnare l'Eterno Padre, l'Angelo e la Vergine Annunziata; nei volti, nei capelli e nel panneggio queste figure – e la Vergine in particolare – rammentano i protagonisti del *Giudizio di Salomone* del Palazzo ducale, eseguito probabilmente nello stesso tempo nella bottega veneziana di Nanni. Ad un altro assistente ancora va attribuito il Sant'Agostino, ispirato dal *Profeta* di Nanni nella tomba di Niccolò Brenzoni in San Fermo Maggiore a Verona. L'incrinatura del collo è stata colmata con uno strato di malta e perciò non è più possibile decidere se in passato, al momento della frattura, si sia proceduto con il riattaccamento della testa originale o sia stata sostituita con una nuova. Il fatto che la testa di sant'Agostino sia l'unico elemento tra le statue del portale a non essere stato perfettamente finito parla in favore della seconda possibilità. Comunque sia, la testa attuale fu realizzata su disegno di Nanni, probabilmente prima che la statua fosse messa in opera.



42



43

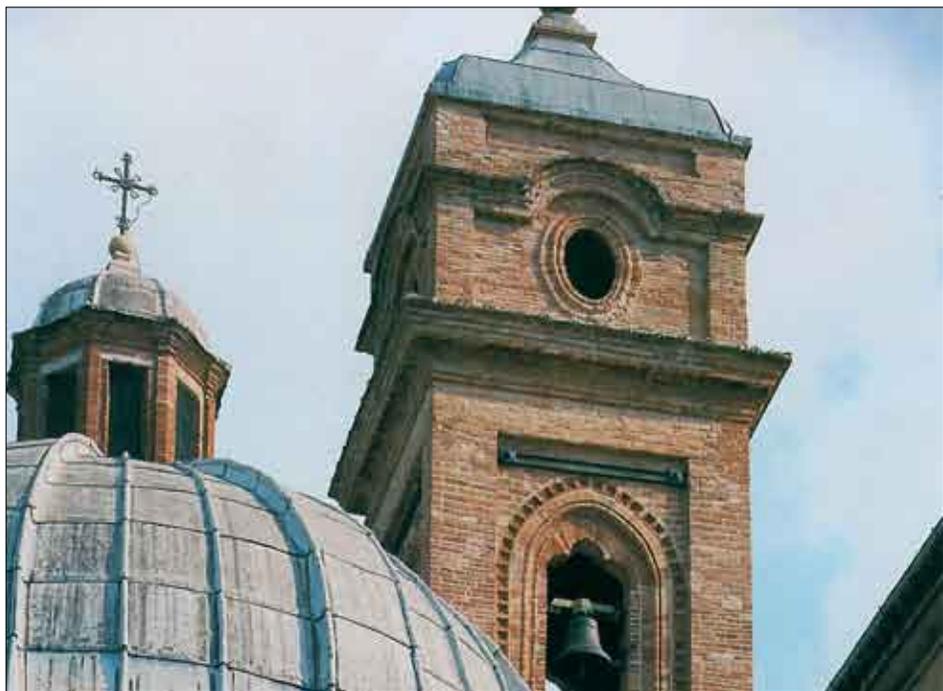
La scultura autografa della Madonna col Bambino rivela che, dopo l'assenza decennale da Firenze, Nanni stava accostandosi al vecchio stile gotico. Le proporzioni della Madonna danno luogo a una figura eccezionalmente snella, dalle membra oltremodo allungate, col volto piccolo e fanciullesco. Nel disegno del panneggio adesso predominano le curve. Fatto di una stoffa estremamente pesante e voluminosa, il panneggio crea un disegno astratto, che non ha attinenza con le forme sottostanti. Le pieghe sono ridotte di numero ma aumentate in scala e in grado di plasticità, occasionando così un vivido gioco di ombre. Tanto il volume e la pesantezza del mantello quanto le dimensioni enormi del Bambino accentuano la fragilità e la giovinezza della Madonna. Attraverso il panneggio gonfiato e il gesto amplificato della Madonna la gracile figura si impone in modo irruente nello spazio limitato a spese dei suoi modesti compagni. Più di qualsiasi altro lavoro di Nanni, la Madonna tolentinata dimostra il potere drammatico del principio di contrasto.



44

Al fianco settentrionale dell'antico presbiterio si incastona il campanile dalle chiare forme tardogotiche, leggibili nelle finestrate ogivali trilobate della cella. Iniziato nel corso del Trecento, esso risultava ancora in costruzione nel 1433, mentre un documento nel 1492 lo dà come esistente. Nel 1519 ne fu ricostruito il pinnacolo, danneggiato da un fulmine. L'ultimo ordine oltre il cornicione e la copertura a cuspid mistilinea con la sfera dicono invece che il suo attuale coronamento è opera del Settecento.

Campanile



45

Interno della basilica

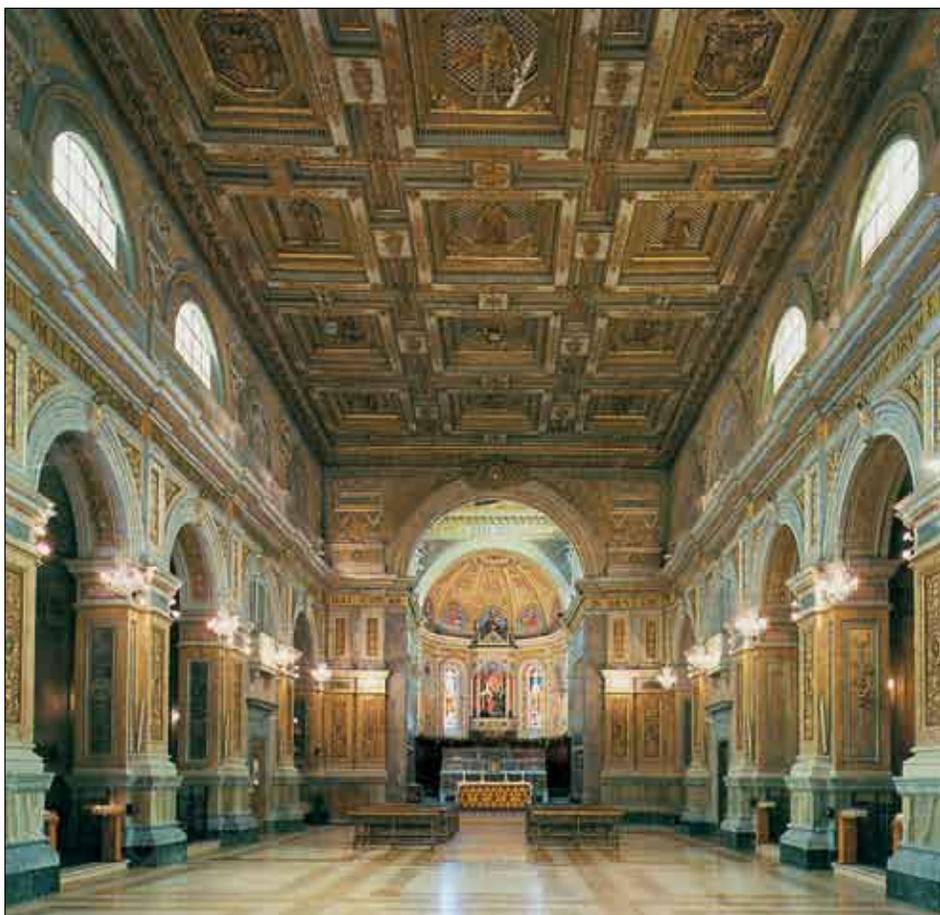
La tipologia della chiesa tardoduecentesca, ancora dedicata a Sant'Agostino – in costruzione già nel 1284 – era a navata unica con capriate lignee a vista, presbitero rettangolare voltato a crociera con abside piatta. Officiata almeno dal 1317, tuttavia la chiesa medievale mantenne a lungo il cantiere aperto, ben oltre la metà del XIV secolo, stanti i numerosi documenti di lasciti e donazioni.

Nel maggio 1459 il generale agostiniano Alessandro Oliva firmava un contratto per la costruzione degli stalli del coro. La chiesa antica, finalmente completata, venne consacrata il 31 ottobre del 1465 dal vescovo di Camerino, col titolo definitivo di San Nicola.

Un nuovo impulso ai lavori viene con l'insediamento della Congregazione di Lombardia. Nel 1485 si parla subito del disegno e del preventivo di spese per la nuova chiesa; nel 1503 è terminata la costruzione della navata centrale se, dal 30 luglio al 29 settembre, si realizzano le nuove cappelle laterali e le sepolture lungo il fianco settentrionale per mano del maestro comacino Antoniolo.

45. Campanile

46. Interno della basilica





47

Seguono lungo tutto il XVII secolo vari lavori di abbellimento e decorazione del tempio. Dal 1632 al 1634 gli agostiniani decidono di costruire le cappelle interne allargando i fianchi della chiesa, anche a scapito del portico settentrionale del chiostro medievale, che venne così ridotto di una campata.

A partire dall'aprile 1608, su istanza ed a spese del Comune di Tolentino, si iniziò la costruzione di una nuova ricca ed ampia cappella sul lato nord del transetto, con l'intenzione iniziale di collocarvi le Sante Braccia di san Nicola, poi dedicata al Santissimo Sacramento quando si preferì collocare le reliquie sull'altro lato della chiesa ampliando la sagrestia quattrocentesca. I lavori alla cappella – realizzata poi con cupola sferica e lanternino su tiburio ottagonò – furono interrotti, quindi ripresi nel 1642 per poi dilungarsi nel tempo; venne infine ristrutturata e decorata nelle odierne forme dall'architetto GIOVAN BATTISTA CARDUCCI nel 1858.

47. Interno della basilica verso la controfacciata

F. M.

Soffitto ligneo

Elemento qualificante dell'intero spazio della navata della chiesa è costituito dal soffitto ligneo a lacunari cassettonati, il cui caldo riflesso aureo rende unica la suggestione luministica del tempio. Voluto dalla munifica volontà del vescovo agostiniano Giambattista Visconti – committente anche della facciata secentesca – che vi profuse la enorme somma di 40.000 scudi romani, fu realizzato dal 1605 al 1628 dal maestro intagliatore FILIPPO DA FIRENZE coadiuvato da suo figlio PIERO.

48. FILIPPO E PIETRO DA FIRENZE, Soffitto ligneo della basilica (1605-1628) e particolare dei cassettoni.

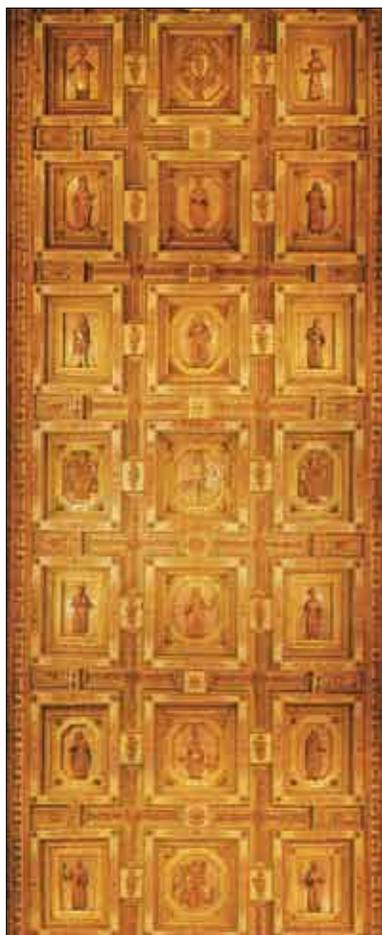
Partendo dal presbiterio e guardando da sinistra a destra, abbiamo:

- 1) il martire africano san Massimo, il martire san Giorgio a cavallo, il beato Giovanni da Rieti
- 2) santa Monica, san Bernardo vescovo di Teramo vestito degli abiti pontificali, santa Rita da Cascia
- 3) beato Isaia di Cracovia della famiglia dei re di Polonia, san Nicola con il sole raggiate nel petto e nelle mani il giglio ed il libro della Regola monastica, sant' Antonino martire
- 4) lo stemma di monsignor Visconti, il Santissimo Redentore risorto col vessillo in mano, lo stemma dei Visconti
- 5) San Giovanni con la scritta "Ecce Agnus Dei", l'Immacolata, il venerabile portoghese Tommaso di Gesù
- 6) Beata Cristina della famiglia ducale dei Visconti, sant' Agostino, santa Chiara da Montefalco
- 7) San Tommaso da Villanova, stemma ducale dei Visconti, san Guglielmo d'Aquitania

Capolavoro di ebanisteria barocca – unico nelle Marche – si sviluppa per una lunghezza di più di 38 metri, spartito in ventuno cassettoni su file di tre e perimetrato da una ricca trabeazione ad ovoli e dentelli sorretta da mensole con modiglioni a gola dritta, alternatamente intercalate da rosoncini e da biscioni viscontei, che compaiono peraltro anche nei riquadri che collegano i singoli lacunari lateralmente fra loro. Nel fondo dei lacunari – alcuni scorniciati ad ottagono – su di un tappeto a scacchiera rosso e bianco, risaltano alternativamente ora lo stemma vescovile ora diciotto statue di santi, a grandezza superiore al naturale,

oltre a quella centrale del Cristo Redentore e quella della Madonna. Tutte le superfici sono indorate a zecchino mentre le parti raffiguranti la pelle umana nelle statue sono trattate a mecca.

F. M.



La basilica attuale presenta quattro cappelle per lato, qui descritte a partire dalla prima a destra della porta principale, oltre alla cappella del Santissimo Sacramento, alla cappella maggiore, al Cappellone di San Nicola e alla cappella delle Sante Braccia.

Cappelle laterali

1. Cappella di Sant'Anna

Già di proprietà della nobile famiglia torentina Benaduci, era in origine la seconda, venendo dopo la cappella della Natività della Beata Vergine, eliminata nella ristrutturazione di Carducci (1859). Sull'altare di fondo conserva una delle opere più importanti della basilica, la *Visione di sant'Anna* di GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI detto IL GUERCINO (1591-1666). La madre della Vergine è effigiata nell'atto di ricevere dall'angelo l'annuncio della sua prossima maternità. Nel fondo il suo sposo, Gioacchino, presenta la propria offerta al tempio.

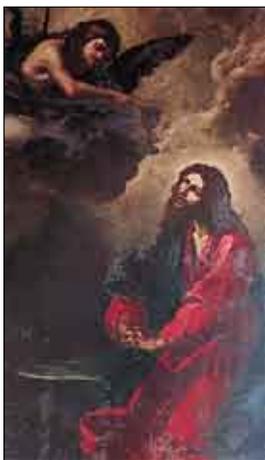




50



51



52

Le peripezie dei genitori della Madonna, dettagliatamente narrate nella *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze, costituiscono un tema piuttosto desueto in epoca barocca. È stato ipotizzato dunque che la commissione del dipinto sia da porre in rapporto con il matrimonio fra Giuseppe Benadduci ed Eleonora Sinibaldi. Accedendo al raro soggetto, il Guercino ne organizza gli episodi salienti entro la struttura della pala d'altare controriformata, che privilegia l'elemento dimostrativo e allegorico a scapito di quello narrativo. In questo caso l'accento viene posto sul messaggio salvifico comunicato ad Anna. Circa la commissione del dipinto siamo informati da una nota inserita nel "Libro dei conti" tenuto dal fratello del pittore dove, alla data 8 agosto 1640, si dice: "Dal Sig. Benaducci Uditore del Torrone di Bologna si è ricevuto scudi di paoli 170 per il quadro della *Sant'Anna* da porre nella chiesa di San Nicola da Tolentino di detta città" (C. C. Malvasia, *Felsina pittrice*, Bologna 1841, II, p. 320). Il 2 settembre dello stesso anno il Benadduci commissionava al maceratese GIOVANNI BACARELLI la decorazione in stucco della cappella. Il dipinto va senz'altro considerato uno dei capolavori del maestro centese che a queste date ha ormai abbandonato il naturalismo della fase giovanile in favore di una calibrata adesione al classicismo di Reni e di Domenichino, percepibile nella scaltrita retorica dei gesti e nella gamma cromatica attutita, entro la quale spicca la nota più forte dell'azzurro del cielo. Ma il dipinto si fa poi apprezzare per l'attenta distribuzione della luce, che, seguendo un significato insieme simbolico e naturalistico, spiove dall'alto battendo sulla spalla e sull'ala tesa dell'angelo per riverberarsi sul viso della Santa in atto di estatica accettazione. Il nome di Benadduce Benadduci, che in quegli anni ricopriva a Bologna la carica di "uditore" del Tribunale del Torrone, ricorre spesso nel libro di cassa del Guercino: già il 27 aprile 1635, allorché si trovava a Ferrara in qualità di Luogotenente Criminale, gli commissionò un *Ecce Homo* e il 17 gennaio 1637 ancora da Ferrara ne ottenne un *San Nicola da Tolentino*. Il 6 dicembre dello stesso anno si registra il compenso per una *Cleopatra*, concluso il 20 maggio 1641, e ancora il 2 gennaio 1643 il Guercino viene pagato per aver condotto a termine un *San Matteo* lasciato incompiuto da Guido Reni. Dei quadri citati il *San Nicola da Tolentino* si conserva nel Museo della Santa Casa a Loreto; una redazione variata dello stesso soggetto, opera della bottega del Guercino, è nel Museo del Santuario.

Nelle pareti laterali figurano: a sinistra, una tela con la *Gloria di santa Lucia* tra due santi agostiniani, posta probabilmente in origine sull'altare dell'omonima cappella di Santa Lucia, opera di MARCANTONIO ROMOLI (1754), allievo di Placido Costanzi e Sebastiano Conca; a destra, un'intensa *Orazione nell'orto* (XVII secolo). La cappella è stata risistemata, a spese della stessa famiglia Benadduci, nel 1905, in occasione del VI Centenario dalla morte di san Nicola, come ricordano le due lapidi poste alla base delle pareti laterali. Al centro della volta figura lo stemma della famiglia con la scritta "Johannes Benadduci Eq. An. D. MDCCCC".

49-51. GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI DETTO IL GUERCINO, *Visione di sant'Anna* (1640)

52. PITTORE ANONIMO, *Orazione nell'orto* (XVII secolo)

2. Cappella del Sacro Cuore

La pala d'altare è stata eseguita da VIRGILIO MONTI (1920) e raffigura *Cristo che mostra il Sacro Cuore a santa Margherita Maria Alacoque*. Nella parete di sinistra ha trovato posto un'Adorazione dei pastori attribuita a DOMENICO MALPIEDI (1570 circa-1651).

Come si evince dall'Inventario dei beni della chiesa e convento degli agostiniani, redatto nel 1849 (Roma, Archivio di Stato), quest'ultimo dipinto si trovava nell'ultima cappella su questo stesso lato insieme ad una *Fuga in Egitto*, ora conservata nel corridoio del professorio all'interno del convento. L'attribuzione al Malpiedi, un artista ampiamente attivo nelle chiese della zona secondo modi tardomanieristi, è stata proposta solo di recente e si giustifica sulla base del confronto con la sua produzione certa (G. Crocetti).

Nella parete di destra è posto un crocifisso ligneo che la tradizione identifica con quello adorato da san Nicola, al centro di una tela secentesca raffigurante *La Madonna, san Giovanni evangelista e la Maddalena ai piedi della croce*.



53

54



53. DOMENICO MALPIEDI (attr.),
Adorazione dei pastori
(XVIII secolo)

54. SCUOLA DEL GUERCINO,
La Madonna, san Giovanni evangelista e la Maddalena ai piedi di un crocifisso ligneo (XVII secolo)

55. PITTORE ANONIMO,
La beata Petruccia accoglie l'effigie della Madonna
(XIX secolo)

56. GIUSEPPE LUCATELLI,
Madonna dell'Ulivo (1810)



55

La devozione detta tipologie decorative che contemplano talora, come in questo caso, il ricorso a tecniche diverse (la scultura e la pittura), accomunate nello stesso intento di conferire veridicità alla scena raffigurata. Mentre i restauri rendono mal giudicabile l'epoca di esecuzione della croce lignea, la tela si segnala per il forte impianto naturalistico ma risulta al momento di problematica attribuzione.

3. Cappella della Vergine del Buon Consiglio

Al centro dell'altare si venera una copia dell'immagine venerata con questo titolo nel santuario agostiniano di Genazzano. L'ancona lignea venne eseguita nel 1850 su disegno dell'agostiniano GIOVANNI GEROLDE dorata da TITO BECCACHIODI di Recanati. La decorazione in scagliola delle pareti venne eseguita nel 1873 da VILLEBALDO NATALI.

Nelle pareti laterali due pregevoli tele tardo ottocentesche narrano le vicende della sacra immagine. A sinistra i due pellegrini seguono, camminando sulle onde, l'immagine, involatasi da Scùtari, in Albania, al momento dell'invasione turca. A destra l'effigie è consegnata alla beata Petruccia, che promuoverà nel 1467 l'edificazione del santuario di Genazzano.

Le lapidi alle basi delle pareti commemorano rispettivamente l'edificazione del santuario di Genazzano e la decorazione della cappella, completata nel 1873.

4. Cappella della Vergine della Pace

Sull'altare è posta la tela raffigurante la *Madonna della Pace* (o *dell'Ulivo*), eseguita nel 1810 da GIUSEPPE LUCATELLI (1751-1828).

"Equilibrata è la composizione, piena di leggiadria e di grazia, e arieggia alla maniera del Correggio, delle opere del quale questo pittore fu profondo conoscitore per aver copiato, in seguito a commissione avutane dallo stesso Bonaparte, gli affreschi del convento di San Paolo e della chiesa di San Giovanni Evangelista di Parma" (Degli Azzi Vitelleschi 1934). Giuseppe Lucatelli si formò a Roma con Sebastiano Conca e con Raffaello Mengs. La sua poliedrica attività (oltre che pittore fu anche architetto) si svolse a partire dal 1800 tra Fermo, Macerata e Tolentino, dove sovrintese anche alla costruzione e alla decorazione interna del Teatro Vaccai.



56

Sulla parete destra trova posto un dipinto raffigurante *San Nicola che libera le anime purganti* (XVII-XVIII secolo). In questa cappella si conservava il gruppo ligneo della *Natività* (inizio del XIV secolo), ora depositato nel Museo del Santuario. Sotto l'altare è posta la salma, composta in cera, di una martire romana denominata Lorenzina.

5. Cappella della Madonna dei Miracoli

La pala, raffigurante *San Giovanni da San Facondo che ridà vita ad una fanciulla*, venne eseguita nel 1691 da GIOVANNI ANASTASI (Senigallia 1653-Macerata 1704), autore anche degli affreschi nel chiostro. Qui era posta la *Madonna col Bambino* in pastiglia policroma, venerata appunto col titolo di *Madonna dei Miracoli*, conservata ora nel Museo.





58

6. Cappella di Santa Rita

La pala dell'altare, raffigurante la Santa titolare e datata 1912, è opera del pittore tolentino GIROLAMO CAIOFERRI (1850-1913?), allievo di Emidio Pallotta, su commissione di Emiliano Pucciarelli, canonico lateranense.

7. Cappella della Madonna della Consolazione

L'altare era retto dalla Confraternita dei cinturati. La pala, raffigurante la *Madonna della Cintura tra sant'Agostino e santa Monica*, venne eseguita nel 1858 da LUIGI FONTANA (1827-1908) ed è una derivazione dal quadro di Giovanni Gottardi (1733-1812) in Sant'Agostino a Roma.

D. B.

8. Cappella di San Tommaso da Villanova

Come si apprende da un libro di conti conservato nell'Archivio del convento, la pala sull'altare, raffigurante l'*Elemosina di san Tommaso da Villanova*, fu fatta venire da Roma nel 1663. L'autore, che il documento non specifica, è stato riconosciuto di recente in GIUSEPPE GHEZZI (1634-1721). Originariamente la cappella era seguita da quella di Santa Lucia, soppressa nel XIX secolo per far posto alla tribuna dell'organo.

Il 1° novembre 1658 Alessandro VII canonizzò Tommaso da Villanueva de los Infantes (Ciudad Real, Spagna), arcivescovo di Valencia dal 1544 al 1555, che trentenne aveva abbracciato la vita religiosa entrando come novizio nella comunità agostiniana di Salamanca.

Quando l'insigne vescovo fu elevato all'onore degli altari, molte chiese agostiniane fecero a gara per procurarsi un'immagine del novello Santo, le cui sembianze erano state precocemente fissate sulla tela dai pittori valenciani Juan de Juanes e Francisco Ribalta.

Ma l'iconografia ufficiale del vescovo agostiniano fu elaborata dal grande pittore spagnolo Esteban Murillo, il quale in celebri dipinti aveva indissolubilmente legato l'umile figura del Santo alla sua esemplare attività caritativa.

Nelle Marche, tra i primi dipinti dedicati a san Tommaso da Villanova va annoverata la pala d'altare commissionata nel 1659 dal Comune di Ascoli Piceno al pittore locale Ludovico Trasi.

A Tolentino nell'Archivio agostiniano di San Nicola un prezioso documento annota nell'anno 1663: «un quadro di s. Tommaso fatto venire da Roma per la nostra chiesa scudi 33,45» (Ms. 1709, vol. 34/4, cc. 65-67v).

57. GIOVANNI ANASTASI,
*San Giovanni da San
Facondo che ridà vita
ad una fanciulla* (1691)

58. GIROLAMO CAIOFERRI,
Santa Rita (1912)

Non ad un pittore romano si rivolsero i religiosi di San Nicola per celebrare il novello Santo, ma ad un giovane artista marchigiano trasferitosi da pochi anni nella Capitale.

Nella suggestiva pala di Tolentino sembra infatti di ravvisare i caratteri figurativi del pittore Giuseppe Ghezzi, nato a Comunanza nel 1634.

Se le opere della piena e della tarda maturità del Ghezzi si accordano pienamente con gli esiti dell'arte figurativa romana, sempre oscillante tra la monumentale teatralità del linguaggio barocco ed il rigore compositivo e formale delle correnti classicheggianti di matrice emiliana, ignoriamo del tutto sia le componenti figurative sia la sintassi pittorica del giovane Giuseppe.

Per attribuire a lui la pala di Tolentino è necessario pertanto seguire un percorso critico a ritroso: individuare, cioè, dapprima le peculiarità stilistiche delle opere della maturità e poi verificare se tutte o parte di esse sono presenti nella tela marchigiana raffigurante il *San Tommaso da Villanova*.

La composizione serrata e ridotta a pochi personaggi, il forte risalto dato ai protagonisti posti in primo piano, il linguaggio conciso ed austero, la pacatezza dei gesti e dei sentimenti espressi sia dal Santo vescovo che dagli astanti, l'intensa caratterizzazione dei volti (segnati spesso da ombre dense e scure), l'essenzialità dell'ambientazione paesaggistica, i toni



59



60

59-60. GIUSEPPE GHEZZI,
San Tommaso da Villanova
(1663)

caldi e smorzati che non rifuggono tuttavia da improvvisi bagliori luministici sono i principali caratteri stilistici che è possibile estrapolare dalle tele romane ed ombre eseguite da Ghezzi nel corso dell'ottavo e del nono decennio del Seicento; dati che troviamo anticipati e sintetizzati nel dipinto di Tolentino, attraverso il quale possiamo dunque intuire quali furono i maestri "ideali" ed i modelli ispiratori del giovane Ghezzi.

Al suo arrivo a Tolentino la tela suscitò un certo interesse nell'ambiente artistico marchigiano: lo dimostra il fatto che il pittore ascolano Ludovico Trasi, quando fu incaricato dagli agostiniani di Offida di replicare tale soggetto per la loro chiesa, s'ispirò apertamente alla pala d'altare di Tolentino.

M. G. L.

Cappella maggiore

La decorazione del presbiterio e del coro si svolse a più riprese nel corso dei secoli. Il coro ligneo in noce massiccia venne eseguito nel corso del XVII secolo dai fratelli VINCENZO e FILIPPO ROSSI da Fermo. L'altare maggiore, ornato di marmi, venne eseguito nel 1905 per volontà dell'Ordine agostiniano in occasione del VI Centenario dalla morte di san Nicola. La cupola venne eretta nel 1859



61. Cappella maggiore della basilica

dall'architetto GIOVANBATTISTA CARDUCCIED affrescatanello stesso anno da LUIGI FONTANA (1827-1908), che vi riprodusse la *Visione di Ezechiele* di Raffaello (l'affresco, danneggiato da un fulmine, venne restaurato nel 1924 da FRANCESCO FERRANTI). Allo stesso Fontana spettano *Gli evangelisti e gli angeli con i simboli di san Nicola* nei pennacchi e la *Gloria di san Nicola* nella lunetta alla base della cupola, nonché il *Miracolo di Cordova* entro il trionfo di fondo.

Pittore e scultore, Fontana fu allievo a Roma di Tommaso Minardi, del quale eseguì il monumento funebre nel Cimitero del Verano a Roma. Oltre ai lavori tolentinati si ricordano le numerose opere da lui eseguite nelle chiese romane: in San Salvatore in Lauro, in San Lorenzo in Damaso, ai Santi Apostoli, in Santa Maria in Trastevere.

La sua statura artistica emerge soprattutto dall'affresco nella lunetta, raffigurante san Nicola che si genuflette dinnanzi alla Vergine col Bambino benedicente, alla presenza dei santi Agostino e Nicola da Bari. L'integra bellezza delle forme si rifà, attraverso Minardi, ad una rilettura in senso "purista" di Raffaello. Purtroppo mal giudicabile è invece la grande *Visione di Ezechiele*, tratta dalla tavoletta di Raffaello attualmente conservata nella Galleria di Palazzo Pitti a Firenze (*L'Eterno Padre attorniato dai simboli dei quattro evangelisti*).

Due porticine laterali in legno, scolpite dai tolentinati NICOLA ed ENRICO REALI (1926), immettono alla cella campanaria e alla cantoria della cappella delle Sante Braccia. Ai lati del presbiterio sono appese due grandi tele, raffiguranti *L'apparizione della Vergine a san Nicola* e *Il miracolo delle Sante Braccia*, eseguite tra il 1627 e il 1628 da GIOVANNI BATTISTA FOSCHI. Vi sono rappresentati i santi Agostino, Fulgenzio, Possidio e Tommaso da Villanova.

Le due tele contengono alcuni tra gli episodi miracolosi più suggestivi tra quelli tramandati dall'agiografia nicoliana.

In quella di destra la Vergine, in compagnia di sant'Agostino e di santa Monica, appare al Santo, gravemente ammalato, e gli ordina di ricercare dei pani che, da lui benedetti, avrebbero ridonato la salute a lui e a chi se ne fosse cibato. In alto a sinistra i monaci ricevono da monna Verdiana i pani. Al fatto, narrato già dal primo biografo di Nicola, Pietro da Monterubbiano, si lega la devozione ai "panini" del Santo, confezionati e distribuiti ai pellegrini dai frati di Tolentino. In basso a destra ha luogo il miracolo delle pernici, che i confratelli avevano servito a Nicola e alle quali questi ridà vita.

La tela appesa nella parete opposta visualizza i vari momenti che dettero luogo al culto delle Sante Braccia: a sinistra il monaco tedesco Teodoro ha aperto il feretro in cui giace il Santo e gli ha reciso le braccia. Egli avrebbe voluto



62



63



64

62-64. LUIGI FONTANA, *San Possidio, santa Chiara da Montefalco, santa Rita da Cascia* (1859), particolari degli affreschi della cappella maggiore

65. GIOVANNI BATTISTA FOSCHI, *Miracolo delle Sante Braccia* (1627-1628)

in questo modo portare una reliquia del Santo nella propria terra, ma il sangue che sgorga copioso dalle ferite e che egli cerca inutilmente di raccogliere in due tazze lo costringe a confessare il proprio operato: nella scena principale la preziosa reliquia, ancora miracolosamente sanguinante, è recata dal frate al priore del convento tra l'ammirazione stupita della folla. L'atto di allogazione, in data 5 maggio 1627, conservato nell'Archivio del convento, consente di riferire l'esecuzione delle due impegnative tele all'ancora poco noto Giovan Battista Foschi, che si impegna a compierle entro l'agosto dell'anno successivo. Nella stessa occasione gli vennero commissionati anche "tutti li altri quadretti et vani di detta cappella", ovvero gli spazi entro gli stucchi ai quali aveva atteso, senza portarli a termine, il pittore Sebastiano Ghezzi di Comunanza, nonno del più famoso Pier Leone. Il saldo dei lavori viene registrato in data 8 ottobre 1629. Le due tele sono dunque ciò che resta di un progetto iconografico assai più vasto, cancellato dalle ristrutturazioni intervenute nella seconda metà del XIX secolo. Si tratta dell'unica opera conosciuta del pittore anconetano, del quale ignoriamo gli estremi biografici. La paternità delle tele, recuperata solo di recente, era peraltro già nota a Corrado Ferretti (*Memorie storico-critiche dei pittori anconitani dal XV al XIX secolo*, Ancona 1883, pp. 31-32). Commentando i dipinti dopo il loro recente restauro (1991), Pietro Zampetti vi legge un esempio "di quella pittura narrativa discorsiva, di quell'approccio al





66

mondo reale che l'esigenza di una fede rinnovata dopo il Concilio di Trento aveva provocato: il racconto senza enfasi, legato ad eventi semplici, narrati per esser recepiti dal popolo dei fedeli", come aveva mostrato oltre un decennio prima Giovan Francesco Guerrieri a Sassoferrato ("San Nicola da Tolentino agostiniano. Bollettino mensile", LXIV, marzo 1992, p. 40). Se però Guerrieri utilizzava un codice figurativo naturalista, già aggiornato su Caravaggio e sui suoi seguaci, gli irrealistici tagli compositivi e il ricorso a stereotipi nelle figure mostrano Foschi coinvolto in una situazione stilistica più arcaica, che rimanda alla cultura romana del Cavalier d'Arpino, ormai anacronistica ma ancora fiorente entro tutto il terzo decennio del Seicento. Tale cultura contava nelle Marche un episodio di prestigio come la decorazione della basilica e della sagrestia di Loreto, condotta tra il 1605 e il 1610 da Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio. È probabile che Foschi si fosse formato a Roma, entro uno dei grandi cantieri affidati a maestranze tardomanieriste. Ciò non toglie che egli aderisca in modo superficiale ad alcuni degli aspetti più vistosi del naturalismo caravaggesco, come l'ambientazione a lume di notte. Ne emerge una curiosa ambivalenza, tra attenzione realistica ed elegante stilizzazione (percepibile, quest'ultima, soprattutto nella visione soprannaturale del dipinto di destra e nella folla che assiste al miracolo in quello di sinistra), che fanno di queste due tele un episodio importante della cultura secentesca marchigiana.

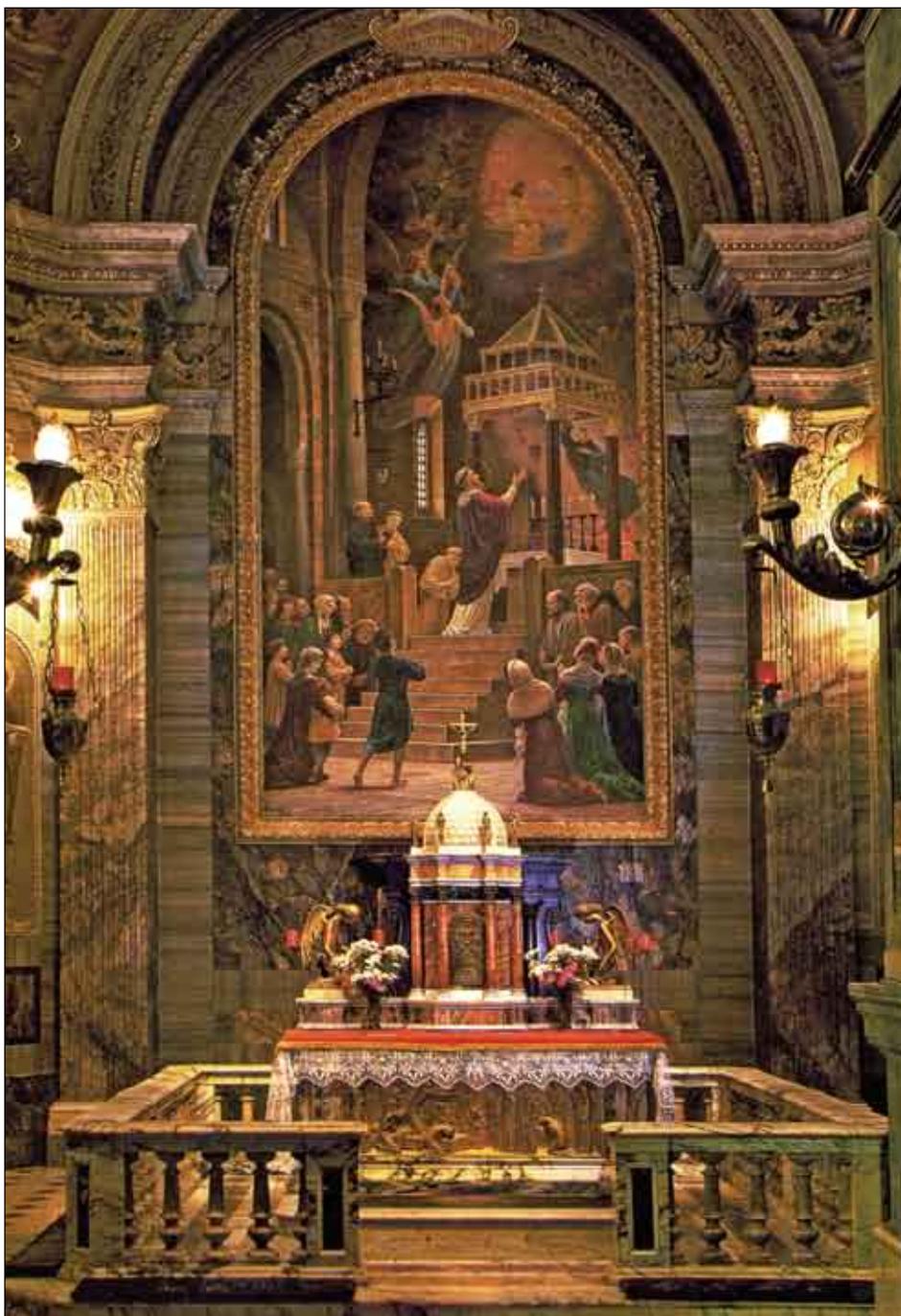
66. GIOVANBATTISTAFOSCHI,
*Apparizione della Vergine a
san Nicola e miracolo delle
pernici* (1627-1628)

67. *Cappella del Sacramento*

D. B.

Cappella del Sacramento

Fu costruita nel 1609 col concorso del Comune di Tolentino. L'assetto attuale data al principio del XX secolo e si deve a FRANCESCO FERRANTI, il quale affrescò la cupola (1905) e fornì il disegno per l'altare e per la balaustra di marmo, eseguiti nel 1932 dai fratelli TECCHI di Fano.





68

Al centro della cupola rifulge l'ostensorio circondato da angeli festanti. A destra del guardante sono raffigurati i principali confessori del Sacramento, a sinistra quelli che per la fede in Esso dettero il proprio sangue ed in fondo gli apologisti ed i Dottori dell'Eucaristia. Tra i santi spicca la figura della beata Giuliana di Mont-Cornillon agostiniana, ispiratrice dell'istituzione della festa del Corpus Domini. Quindi nella prima zona: Chiara d'Assisi, Giuliana Falconieri, Caterina da Siena, Imelda Lambertini, Giuseppe Labre. Nella seconda zona: Filippo Neri, Luigi re di Francia, Antonio da Padova, Francesco Caracciolo, Giovanni da San Facondo, Pasquale Baylon. Dei martiri è protagonista il giovinetto san Tarcisio, e quindi

68. FRANCESCO FERRANTI,
*Affreschi della cupola
della cappella del
Sacramento* (1905)

nelle due zone Nicola Pick e compagni gorcomiesi. Tra i dottori nella prima zona emerge Giovanni evangelista, seguito da Paolo, Tommaso d' Aquino, Agostino. A sinistra nella medesima zona sono collocati gli orientali: Giustino, Cirillo Alessandrino e Cirillo Gerosolimitano; nella seconda zona: Alfonso de' Liguori, Gregorio Magno, Cipriano, Giovanni Crisostomo e Ambrogio. Nei quattro peducci della volta i profeti Elia, Melchisedech, Malachia e David; più sotto quattro angeli, che cantano l'inno *Lauda, Sion*.

Nel quadro al centro è raffigurato san Nicola che, celebrando la messa, libera l'anima del confratello Pellegrino dal Purgatorio. "È tutta una composizione grandiosa, dolce, armonica, che rivela un artista degno della maggiore considerazione" (Degli Azzi Vitelleschi 1928).

Sulle due pareti laterali sono state poste nel 1859 due lapidi che ricordano a sinistra l'umanista Francesco Filelfo (1398-1481) e a destra il condottiero Niccolò Mauruzi (136[?]-1435), nati entrambi a Tolentino.

D. B.

Atrio d'ingresso al Cappellone e alla cappella delle Sante Braccia

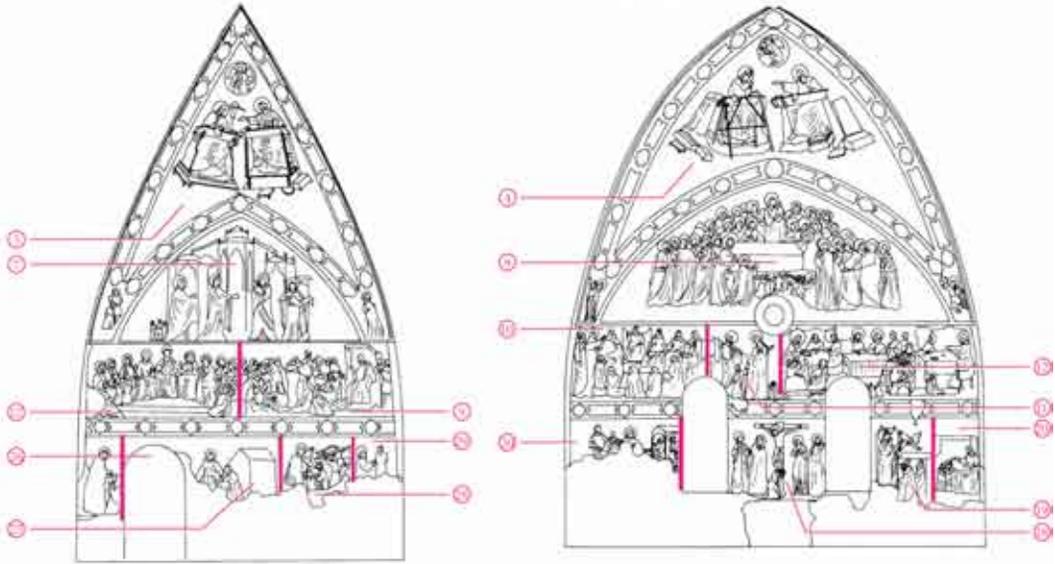
Nella parete soprastante la grata alcuni frammenti di affreschi, di epoca imprecisabile, richiamano il primitivo aspetto della chiesa, che forse accolse anche al suo interno pitture murali di qualche pregio.

D. B.





IL CAPPELLONE DI SAN NICOLA



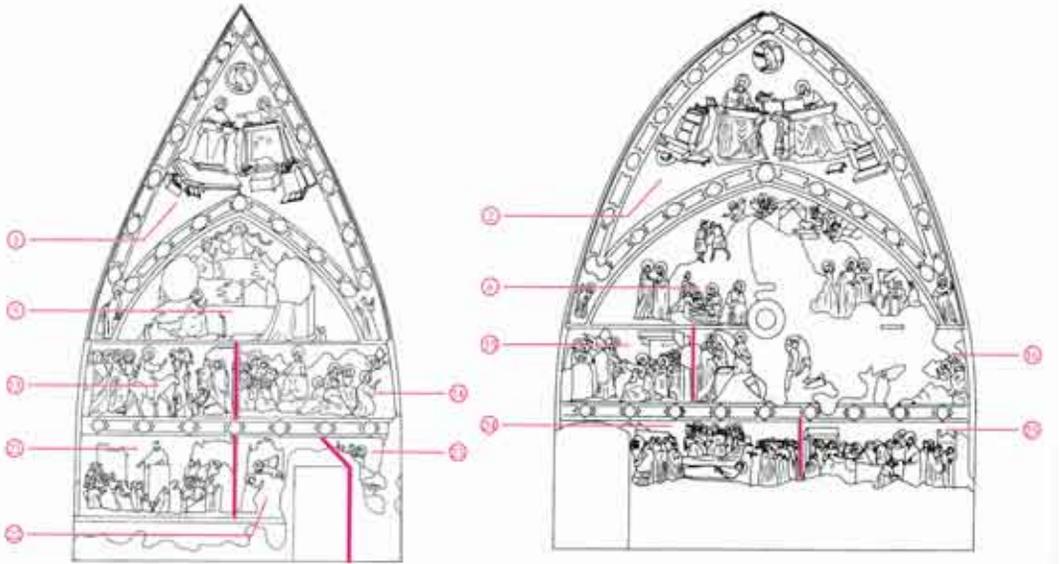
Il luogo di maggior interesse della basilica toleentina è costituito dalla grande aula che si apre sul lato Nord-Est del chiostro e che, per la sua vasta dimensione, è comunemente noto fin dal XVIII secolo come “Cappellone di San Nicola”. Qui hanno trovato sede i resti mortali del Santo, a partire da una data che non è possibile precisare con sicurezza.

La sala è rinomata soprattutto per la sua decorazione pittorica, una delle più vaste e meglio conservate tra quelle pervenute dei primi anni del Trecento, opera, secondo le proposte critiche più recenti, di maestranze riminesi capeggiate dal pittore PIETRO DA RIMINI.

Il Cappellone costituisce il primo grande ambiente dell'ala più antica del convento agostiniano, inserendosi tra il coro della chiesa e la sagrestia secentesca, in origine sala del Capitolo. Le indagini sulle strutture hanno evidenziato per il Cappellone due distinti momenti costruttivi, di cui il secondo – volto a sostituire un tetto a capriate con una copertura a crociera – sarebbe da mettere in relazione con il suo cambio di destinazione da sagrestia in cappella-memoriale e la sua quasi contestuale affrescatura, avvenuta probabilmente dopo l'apertura del processo di canonizzazione di Nicola nell'estate del 1325.

Architettura del Cappellone

Pio Francesco Pistilli



- | | |
|---|--|
| 1. Sant'Agostino e san Giovanni evangelista | 18. Crocifissione |
| 2. San Gregorio Magno e san Luca | 19. Annuncio della nascita di san Nicola |
| 3. San Girolamo e san Matteo | 20. Educazione di san Nicola bambino |
| 4. Sant' Ambrogio e san Marco | 21. Nicola ascolta la predica di Reginaldo, Ingresso di Nicola nell'Ordine |
| 5. Annunciazione | 22. San Nicola supera la tentazione di abbandonare l'Ordine |
| 6. Visitazione, Natività, Adorazione dei magi | 23. Messa per frate Pellegrino e per le anime del Purgatorio |
| 7. Presentazione al tempio | 24. Transito di san Nicola |
| 8. <i>Dormitio Virginis</i> | 25. Resurrezione di Filippa Barraca |
| 9. Strage degli innocenti | 26. Guarigione della cieca Anfelisia Adambi |
| 10. Disputa con i dottori | 27. Liberazione del prigioniero Lorenzo Bottoni |
| 11. Ritorno a Nazareth | 28. Salvataggio della nave |
| 12. Nozze di Cana | 29. Miracolo dell'impiccato |
| 13. Ingresso di Cristo a Gerusalemme | 30. Vergine col Bambino e guarigione di vari malati |
| 14. Orazione nell'orto | |
| 15. Discesa al Limbo | |
| 16. Le Marie al sepolcro, Ascensione | |
| 17. Pentecoste | |

Tanto le caratteristiche icnografiche del vano, quanto la sua posizione nel braccio conventuale, che fino alla metà del Trecento costituiva l'unico fabbricato al servizio della comunità eremitana, propongono un'iniziale destinazione a sagrestia in virtù delle similitudini che l'impianto del convento torentinate possiede con l'organizzazione di altri insediamenti tardoduecenteschi dell'Ordine nell'Italia centro-settentrionale. L'imponenza strutturale della sagrestia, inoltre, non si configura come un *unicum* nel quadro

dell'architettura mendicante, ma ne rispetta i dettami con la sua larga pianta rettangolare (11,50x8,65 metri) e il notevole sviluppo in alzato tale da occupare, a Tolentino, entrambi i piani dell'ala residenziale, facendo quindi ipotizzare una chiusura a capriate che proseguisse il tetto a doppia falda del contiguo dormitorio; questa lettura è ulteriormente documentata dalla mancata centralità del vano nella sequenza degli ambienti a pianoterra del convento, dalla presenza di due *armaria* liturgici sulla parete orientale a confortare la documentata funzione di *oratorium* di frequente svolta dalle sagrestie mendicanti, infine dalla presenza di due ingressi decentrati – esistenti al momento della campagna di affreschi – che lo mettevano in comunicazione sia con la chiesa sia con il *reclaustrum*, quella corte aperta che fronteggiava il convento talvolta menzionata dalle fonti trecentesche.

Il Cappellone di San Nicola ereditò il sistema di illuminazione della sagrestia organizzato sul muro orientale da due lunghe monofore sovrastate da un orbicolo, ripetuto anche sul lato occidentale, così da circoscrivere l'intervento di riqualificazione all'inserimento della volta in muratura (altezza fino al vertice della volta 11,80 metri). Per predisporre l'imposta della crociera a forte costolonatura torica furono sagomate all'interno le pareti perimetrali, come documentano i tagli angolari visibili nella cortina, quindi si armò una leggera copertura in laterizio con estradosso cupolato, raggiungibile nel sottotetto da un accesso posto in quota da settentrione. L'operazione rese necessaria la sovrelevazione dei muri d'ambito che rialzarono leggermente l'ingombro del Cappellone sulla fabbrica conventuale; e, al fine di realizzare in tempi relativamente stretti un perfetto tiraggio della volta – subito coperta dalla struttura lignea del tetto –, furono provvisoriamente allestite nel sottogronda occidentale alcune aperture rettangolari, richiuse dallo stesso cantiere, che ottimizzassero l'areazione del locale.

L'evoluzione progettuale che aveva interessato il Cappellone in un'epoca posteriore alla morte di Nicola (1305) e probabilmente assai prossima alla data del processo di canonizzazione (estate del 1325), che si svolse negli ambienti conventuali di Tolentino forse già predisposti in funzione del culto di Nicola, si riflesse strutturalmente anche all'esterno. La realizzazione di un arco di rinforzo (luce 8 metri circa) – a forma di arco-diaframma – che legava l'angolo nordorientale del Cappellone alla parete meridionale dell'abside della chiesa, fu costruito contestualmente alla sopraelevazione del Cappellone per contenere le spinte della volta sull'unico cantone dell'ala conventuale a rimanere svincolato. Il taglio della cortina del muro absidale nel punto in cui l'arco si viene ad addossare, prova la precedenza costruttiva del coro della chiesa – in via di completamento nel 1309 e sicuramente officiato al culto nel 1317 – dimostrando che l'esigenza di voltare l'ambiente fosse sopravvenuta con la sua trasformazione in cappella memoriale di Nicola, anche in previsione della sua affrescatura.

69. Arca di San Nicola nel Cappellone



Decorazione pittorica del Cappellone

Daniele Benati

LA VOLTA – La decorazione, condotta ad affresco, occupa tutta la vasta aula estendendosi dal culmine della volta a crociera alle pareti. Nei quattro spicchi della volta trovano posto gli evangelisti accoppiati ciascuno ad uno dei Dottori della Chiesa, colti nell'atto di scrivere sotto loro dettatura: l'intenzione è quella di rimarcare la funzione dei Vangeli come fonte di ispirazione di tutta la Chiesa. I personaggi sono individuati da scritte e, per quanto riguarda gli evangelisti, dai rispettivi simboli, posti sopra di essi. Partendo dalla vela in corrispondenza dell'altare e proseguendo in senso orario, si incontrano: Ambrogio e Marco (il cui simbolo è il leone); Agostino e Giovanni (l'aquila); Gregorio e Luca (il toro); Girolamo e Matteo (l'angelo). Sia gli evangelisti che i Dottori siedono a complessi tavoli posti su pedane lignee ingombre di libri. Altri libri giacciono disordinatamente su stipi, casse semiaperte e leggio. Le membrature della volta sono sottolineate da fasce con motivi decorativi e polilobi contenenti figure di santi a mezzo busto. Agli angoli inferiori si dispongono le personificazioni delle virtù, indicate ciascuna mediante una scritta (Carità, Prudenza, Speranza, Giustizia, affiancata dall'Ingiustizia, Temperanza, Fede, Fortezza).

LE PARETI – Sono suddivise in tre ordini che contengono, i primi due, episodi della vita della Vergine – dall'annunciazione alla morte e al suo ricongiungimento con il Figlio – e di Cristo; quello inferiore, storie della vita di san Nicola, interrotte in corrispondenza dell'altare dalla scena della crocifissione. Se quest'ultima scelta obbedisce a ovvie esigenze liturgiche, meno chiaro è il criterio seguito per disporre le scene sulle pareti. Posto che nelle quattro lunette trovano luogo gli episodi più emblematici del sacro racconto (Annunciazione, Natività, Presentazione al tempio e Morte della Vergine), non si capisce perché l'inizio e la fine della narrazione cada, nei tre ordini, su pareti diverse.

Recentemente in aggiunta alla lettura orizzontale delle fasce è stata ipotizzata una lettura in senso verticale: in ogni parete viene illustrato uno dei temi fondamentali della teologia, che permette una giusta lettura alla vita del Santo. La parete verso il monastero illustra il tema della chiamata alla salvezza: il *Fiat* di Maria nell'Annunciazione, il *Fiat* di Cristo

70. Particolare degli affreschi del Cappellone





71

nell'orto, il *Fiat* di san Nicola alla chiamata agostiniana, ben introdotta dalla figura di sant'Agostino nella vela.

La parete verso il chiostro illustra la Vita eterna: il *dies natalis* di Cristo, la sua rinascita nella resurrezione e la liberazione delle anime nel Limbo, il *dies natalis* di san Nicola e la resurrezione della fanciulla.

La parete verso la chiesa illustra il ruolo salvifico della Chiesa universale, annunciata dall'entrata di Cristo nel Tempio, formatasi tra le consolazioni dello Spirito (Pentecoste) e le persecuzioni degli uomini (la strage degli innocenti) e le persecuzioni degli uomini (la strage degli innocenti), operante nel mondo con i segni annunciati dal Vangelo (i miracoli di san Nicola). Infine la parete verso Nord-Est illustra la grande mediazione di Cristo (crocifissione), di Maria (presente in tutte le scene della parete) e dei santi: san Nicola opera miracoli in nome di Cristo per la mediazione di Maria, dopo essere venuto al mondo per la mediazione di san Nicola da Bari.

71. Sant'Agostino

72. Sant'Agostino (particolare)



72



73

L'ordine superiore (lunette) – Il racconto prende avvio sulla parete opposta all'ingresso dalla chiesa con la scena dell'Annuncio dell'angelo alla Vergine (la scritta in basso, sotto al leggio, intitola *Annunciatio*). La raffigurazione contiene, oltre all'episodio principale, colto nel momento della *conturbatio* (la Vergine si stupisce all'annuncio dell'angelo e si ritrae spaventata), anche quello, più raro, di Dio Padre che incarica l'angelo di portare il messaggio, scritto su un lungo cartiglio. Al centro si vede, entro una nuvoletta, Gesù Bambino, in procinto di incarnarsi nel ventre della Madre. Due aperture eseguite in epoca barocca hanno purtroppo mutilato la scena in corrispondenza del busto della Vergine. Proseguendo in senso orario, anche la Natività, purtroppo guastata da una vasta caduta di colore, contiene diversi episodi. Da sinistra: la Visitazione di Maria alla cugina Elisabetta; il Bagno del Bambino (Zalomi, una donna che, secondo i vangeli apocrifi, assistette la Vergine nel parto, ha incongruamente l'aureola) e l'Adorazione dei magi. In alto l'Annuncio ai pastori. La Presentazione al tempio (titolo: *Purificatio Virginis*) si svolge entro un'articolata costruzione: al centro il sacerdote Simeone riceve il Bambino dalla Vergine; ai lati Giuseppe, che presenta come offerta due colombe, e la sacerdotessa Anna, con un cartiglio ora illeggibile. La Morte della Vergine (titolo: *Asuntio Virginis*) si articola attorno al grande cataletto sul quale giace la Madonna, circondata dagli apostoli. Già nelle lunette si nota la presenza di numerose

73. *Disputa con i dottori*74. *Disputa con i dottori*
(particolare)

74



75

figurette inginocchiate, allusive ai devoti che contribuiranno alle spese per la decorazione dell'ambiente: all'Annunciazione assiste anche una regina, identificata con Sancia di Castiglia; nella Morte della Vergine è lo stesso Nicola da Tolentino a presentare un nutrito gruppo di offerenti.

L'ordine mediano – La narrazione si dispone entro riquadri di grandezza diversa e delimitati da semplici fasce con motivi geometrici; uno stesso riquadro contiene talora

più episodi. Si parte dal centro della parete che dà sulla chiesa con la violenta scena della Strage degli innocenti e si prosegue in quella dell'altare con Cristo tra i dottori, il Ritorno a Nazareth, le Nozze di Cana (notare la ricchezza di episodi in cui si articola l'azione, che prende avvio dal gesto di Cristo, seduto con la Madre ad un tavolo all'estrema destra, prosegue con gli inservienti che si affaccendano intorno ai grandi otri in terracotta decorata e si conclude nei gesti di meraviglia degli sposi, contrassegnati dall'aureola). La parete successiva contiene l'avvio delle storie della passione di Cristo: l'entrata in Gerusalemme con la folla festante e, a destra, l'orazione nell'orto, comprendente l'ammonimento di Cristo agli apostoli di vegliare con lui e l'apparizione dell'angelo che presenta il calice a Cristo sudante sangue, mentre gli apostoli dormono. La parete di fianco, assai guasta, contiene gli episodi *post mortem*: la discesa di Cristo al Limbo; le pie donne al sepolcro; l'ascensione. Il racconto si conclude infine sulla parete da cui eravamo partiti con la Pentecoste.

L'ordine inferiore – Una fascia con busti di angeli inframezzati da dischi raggiati con buffe facce che fanno espressioni diverse (allusioni al sole, simbolo di Nicola, o semplici *drôleries?*), separa i due ordini superiori da quello inferiore, contenente le storie di san Nicola da Tolentino. Fa eccezione, in corrispondenza dell'altare e delimitata dalle due finestre, il Cristo crocifisso con i dolenti (la Vergine, san Giovanni evangelista e la Maddalena), san Nicola e

75. *Presentazione di Gesù al Tempio* (particolare)

76. *Natività* (particolare)





77

una santa martire. Le vicende di Nicola hanno avvio a destra della Crocifissione con il pellegrinaggio dei genitori, Amata e Compagnone, alla tomba di san Nicola da Bari, che preannuncia loro la nascita del figlio; di fianco Nicola è a scuola, interrogato dal maestro. Nella parete successiva Nicola bambino ascolta la predica di Reginaldo da Monterubbiano e viene ammesso nel convento degli agostiniani; a fianco egli è in atto di pregare davanti ad un altare, con un angelo che gli pone sul capo una corona in segno della sua futura grandezza; le sue preghiere liberano le anime dal Purgatorio. La parete successiva mostra le esequie di Nicola, la cui anima è raccolta da Cristo, attorniato dalla Vergine, da sant'Agostino e da bellissimi angeli musicanti; a destra la narrazione continua con i miracoli compiuti da Nicola dopo la sua morte, a partire

dalla resurrezione di Filippa Barraca da Fermo, restituita all'affetto dei parenti. Nella parete d'accesso alla chiesa Nicola ridona la vista ad Anfelsia Adambi da Tolentino; libera Lorenzo Bottoni, sequestrato dai banditi; interviene a placare la tempesta che sta sconquassando la nave di alcuni mercanti (dovrebbe trattarsi di Antonio Parisini e Petrobono da Tolentino, che si salvarono da un naufragio nel 1317) e salva un innocente impiccato ingiustamente. Tornati sulla parete dell'altare si vede il Santo che, grazie all'intercessione della Vergine, ottiene la guarigione di indemoniati, ciechi, storpi e altri sofferenti che lo pregano dentro il suo santuario: scena, quest'ultima, che allude in modo abbreviato ma suggestivo all'inesauribile aiuto elargito dal Santo ai suoi devoti.

I tempi della decorazione – Non rimanendo documenti che consentano di datare questo importante ciclo pittorico, la critica ha suggerito diverse alternative. Si era pensato in passato che l'impresa fosse posteriore di qualche tempo al 1325, quando venne indetto il processo di canonizzazione di Nicola, morto nel 1305. Ma, poiché il processo non ebbe l'esito desiderato e la canonizzazione venne sospesa (Nicola da Tolentino sarà proclamato santo solo nel 1446), si propende ora a credere che la decorazione non debba dipendere dal processo. Poiché l'esecuzione di un ciclo di affreschi dove Nicola era già raffigurato come santo sarebbe parso in contraddizione con le volontà della Chiesa, che aveva preferito per il momento soprassedere alla decisione, si è pensato che l'impresa sia stata decisa qualche anno dopo la morte di Nicola, sull'onda dell'entusiasmo desta-

77. *Nozze di Cana*
(particolare)

78. *Ingresso di Cristo
a Gerusalemme*





79

to dai miracoli da lui compiuti in vita e in morte, magari negli anni che immediatamente precedettero o seguirono il processo, sul cui felice esito nessuno doveva allora dubitare. Le proposte più estreme, tendenti a datare il ciclo addirittura intorno al 1310, subito dopo la morte di Nicola (F. Bisogni, L. Bellosi), sono state però confutate da quanti (M. Boskovits, D. Benati), mirando ad una coerente ricostruzione dei fatti pittorici nel cui contesto anche questo ciclo va letto, hanno indicato una data sul principio degli anni venti del XIV secolo, ovvero a ridosso del processo di canonizzazione. Se l'episodio del Miracolo della nave narrato nell'ordine inferiore è poi quello accaduto a due mercanti torentinati nel 1317, se ne ricava un termine cronologico non valicabile.

L'autore – Contrariamente a quanto si era pensato in passato (M. Salmi), l'intera decorazione mostra di essere stata progettata ed eseguita unitariamente, dal sommo della volta alle storie di Nicola. Il restauro recente ha rivelato che i lavori procedet-

79. *Educazione di san Nicola bambino (particolare)*



80

80. *Guarigione della cieca*
(particolare)

tero molto speditamente (le “giornate” di intonaco sono molto estese) e che, nell’intento di terminare prima possibile, vi presero parte, com’era del resto consuetudine, numerosi esecutori, coordinati però da un unico capobottega. Fin dai tempi di Federico Hermanin (1905), la critica era stata peraltro concorde ad assegnare l’impresa alla scuola riminese. Grazie all’impulso determinato dalla presenza di Giotto (1300 circa), a Rimini si era sviluppata una scuola pittorica estremamente compatta e agguerrita, la cui attività si estende entro un raggio molto ampio: dalla natia Rimini a Bologna, al Veneto, alle Marche. Ai pochi nomi testimoniati dai documenti (Giovanni, Giuliano, Foscolo, Pietro, Giovanni Baronzio) corrisponde una grande quantità di sfumature espressive, tutte riconducibili ad un’unica matrice. La critica si è trovata così in difficoltà a decidere se tali diverse sfumature spettino a mani diverse, cioè a diversi artisti, oppure a diversi momenti di un’unica personalità in crescita.

Ciò è risultato particolarmente evidente a proposito di un nutrito gruppo di opere, su tavola e ad affresco, che si collegano in vario modo alla grande Croce della cattedrale di Urbania, firmata da Pietro da Rimini. Attorno ad un nucleo di opere per le quali la paternità di Pietro è apparsa indiscutibile (oltre alla *Deposizione* del Louvre, al dittico di Amburgo e ad altre tavole, ci si riferisce agli affreschi già nel convento degli eremitani ed ora nel Museo civico di Padova e in quelli di San Francesco e di Santa Chiara a Ravenna), gravitano altri nuclei che sono stati di volta in volta ritenuti espressioni di altrettanti artisti autonomi (il Maestro di San Pietro in Sylvis a Bagnacavallo, il Maestro del Refettorio di Pomposa, il Maestro di Tolentino, il Maestro di Santa Maria in Porto Fuori a Ravenna, ecc.), oppure dello stesso Pietro in diverse fasi della sua carriera. Le precisazioni cronologiche intervenute in questi ultimi anni a proposito del gotico padano hanno consentito di articolare lungo un arco di tempo assai ampio fatti che in precedenza si tendeva a costringere attorno alla metà del secolo; in tal modo è risultata più plausibile l’ipotesi, già prospettata da Pietro Toesca (1951) e confutata in seguito da Stefano Bottari e Carlo Volpe (1965), che tutti i nuclei sopra citati, ivi compreso quello facente capo al ciclo tolentinato, spettino allo stesso Pietro in diversi momenti della sua attività (M. Boskovits, L. Bellosi).

Lo studio degli affreschi del Cappellone, complessivamente ben conservati, permette inoltre di constatare un’ulteriore “variabile” che può influire nella nostra valutazione di queste opere, ovvero quella determinata dal ricorso ad una “bottega” formata di elementi di statura diversificata. A Tolentino infatti, se, come si è detto, una sola è la mente che organizza il lavoro, è evidente che molti aiutanti di diverso livello si sono affiancati al capobottega e hanno operato secondo le sue direttive nell’intento di concludere in fretta il lavoro. La statura qualitativa del capobottega risulta quindi altissima in numerosi passi della volta e delle storie di Cristo, degni di essere messi a fianco della croce di Urbania (La strage degli innocenti, La disputa coi dottori, Le nozze di Cana, ecc.), mentre in altri episodi (le lunette, alcune delle storie di Nicola) sono all’opera aiutanti di livello talora modesto che, con la loro calligrafia stentata, rischiano di compromettere la lettura dell’in-



81

sieme. Prescindendo da queste parti, l'accento arcaico che promana dalle scene autografe, in taluni punti possentemente neoromaniche, ribadisce la datazione precoce del ciclo. Entro il percorso di Pietro, esso sembra infatti trovare luogo tra gli affreschi del refettorio di Pomposa (1318?) e quelli degli eremitani a Padova (1324?), dove si inaugura quella nuova fase, connotata in senso decisamente goticeggiante, che si esprimerà al grado più alto negli affreschi in Santa Chiara a Ravenna (primi anni trenta). Negli affreschi tolentinati risulta avvincente la libertà con cui è articolato il racconto, di cui il pittore riesce a sottolineare sempre gli aspetti più umani, svariando dai toni composti e severi delle raffigurazioni contenute nella volta a quelli affettuosi della natività, a quelli drammatici ed efferati della strage degli innocenti, fino al composito realismo delle nozze di Cana, dove l'azione è mimata con pari consapevolezza dai protagonisti e dalle comparse, o alla cronaca minuta di alcuni fra i miracoli della vita di san Nicola, ricchi di interessanti spunti per lo studio dei costumi di vita dell'epoca. Per la drammaticità di talune scene, oltre che per il particolare partito decorativo delle fasce con figure di santi entro polilobi, il referente del pittore non sembra essere soltanto Giotto: qui egli dimostra anche la conoscenza degli affreschi eseguiti da Pietro Lorenzetti ad Assisi sul finire del secondo decennio (M. Boskovits).

Gli affreschi sono stati restaurati tra il 1989 e il 1992.

81. *Transito di san Nicola*

82. *Salvataggio della nave*



82



Al centro del Cappellone è collocata l'arca con la *statua* di san Nicola.

L'alto livello qualitativo ed il fascino enigmatico della *statua* di San Nicola hanno attirato l'attenzione dei pionieri della storia dell'arte marchigiana: Lionello Venturi e Luigi Serra; essi percepirono chiaramente la sua estraneità al contesto artistico locale e suggerirono per l'opera un ambito culturale veneto.

Il nome di Giorgio da Sebenico, il grande scultore ed architetto dalmata presente nelle Marche ed attivo ad Ancona tra il 1451 ed il 1471, fu proposto nel corso degli anni Cinquanta. Ma un esame più attento della sua produzione scultorea (soprattutto dei portali di San Francesco alle Scale e di Sant'Agostino ad Ancona) porta ad escludere la paternità di Giorgio da Sebenico per il simulacro di san Nicola, la cui impostazione d'ascendenza gotica si coniuga con un vigore plastico ed un'intensità espressiva che l'avvicinano alle sculture bronzee eseguite da Donatello per l'altare di Sant'Antonio di Padova tra il 1446 e il 1450.

Nel cantiere padovano compì la sua formazione giovanile NICCOLÒ DI GIOVANNI, al quale recentemente è stata attribuita la scultura in pietra policroma di Tolentino.

Alla mancanza di notizie documentarie sull'autore e sulla committenza dell'opera sopperisce una serie di considerazioni stilistiche di assoluta evidenza: l'origine fiorentina dello scultore è testimoniata dall'impiego nella statuaria lapidea della policromia, riportata in luce da un recente intervento di restauro; l'alunnato nella bottega di Donatello impronta l'espressione intensa e volitiva del viso, il modellato sensibile delle mani; il lungo soggiorno veneziano – documentato tra il 1457 e il 1467 – ha lasciato invece segni tangibili nel movimento sinuoso e ben calibrato del corpo giovanile del santo, nel gioco sottile di luci e ombre che lo avvolgono immergendolo in un'atmosfera rarefatta.

Tuttora incerta è l'ubicazione originaria della *statua*; è probabile tuttavia ch'essa fosse collocata su un altare della medievale chiesa di Sant'Agostino, rinnovata e consacrata nel 1465, cioè pochi decenni dopo la canonizzazione di san Nicola.

Questa circostanza potrebbe costituire il termine *post quem* per la datazione del simulacro di Tolentino che, da un punto di vista strettamente stilistico, s'accorda in pieno con la produzione scultorea di Niccolò di Giovanni ascrivibile al sesto e al settimo decennio del Quattrocento.

Al centro del Cappellone è collocata un'urna lapidea sormontata dalla *statua* policroma di San Nicola.

L'elegante arca in pietra fu eseguita – come attesta

La *statua* policroma e l'arca di san Nicola

Maria Giannatiempo López





84

83-84. NICCOLÒ DI GIOVANNI, *San Nicola* (post 1465) e particolare con il libro della Regola

un'iscrizione – per custodire le spoglie del Santo, che i fedeli avrebbero potuto vedere attraverso le aperture circolari ricavate su due lati. Ma i resti mortali del venerato Frate, fatti oggetto di un tentativo di trafugamento pochi decenni dopo la sua morte, non furono rimossi dal luogo segreto in cui – intorno alla metà del XIV secolo – erano stati nascosti dai confratelli; così l'arca, benché vuota, fu lasciata nel punto esatto in cui il corpo di Nicola era stato deposto – a circa un metro e mezzo di profondità – in uno spazio ricavato tra due antichi muri di pietra.

Dopo la sua canonizzazione il Cappellone divenne, oltre che il luogo della memoria storica dell'umile Frate di Tolentino, la meta dei pellegrinaggi popolari alla tomba



85



86

del Santo; nel 1462 vi fu eretto un altare che trasformò questo maestoso ambiente in un vero e proprio luogo di culto. In tale contesto l'urna lapidea fatta eseguire dal giureconsulto romano Pietro Millini nel 1474, in onore del suo "patrono", assunse un significato essenzialmente votivo: su di essa infatti, a parte le iscrizioni, non c'è alcun riferimento diretto al Santo, ma spiccano gli stemmi e le insegne araldiche della nobile famiglia romana di cui il giurista fu uno dei più noti esponenti.

La devozione del Millini per il Frate marchigiano è confermata dalla consacrazione a san Nicola della cappella gentilizia da lui fatta erigere nella chiesa agostiniana di Santa Maria del Popolo; cappella in cui sono tuttora visibili i monumenti funebri di Pietro (morto nel 1483) e del fratello Giambattista che fu vescovo di Urbino.

Da un punto di vista stilistico l'arca si differenzia dai modelli della plastica funeraria in uso nella seconda metà del Quattrocento; simile più ad un altare che ad un'urna, mostra tuttavia dei punti di contatto con l'urna del beato Marcolino (Forlì, Pinacoteca civica) del 1458, attribuita ad Antonio Rossellino, e con l'urna di san Terenzio (Faenza, duomo) di poco posteriore, nelle quali tuttavia la raffinatezza dei bassorilievi prevale sulla severità dello schema costruttivo.

Un rigoroso impianto architettonico conferisce all'arca di san Nicola equilibrio ed armonia; sulla cassa a forma di parallelepipedo gli elementi decorativi si inseriscono ordinatamente. Ma l'eleganza dei festoni di frutta e degli stemmi della famiglia Millini – ricoperti in origine da una ricca policromia di cui restano oggi esigue tracce – contrasta con

85-88. FRANCESCO
DI SIMONE FERRUCCI,
arca di San Nicola (1474)



87



88

la secchezza dell'intaglio delle candelabre nei pilastri angolari e della corona d'alloro posta sul lato anteriore, così da far pensare a due diversi esecutori dell'opera.

Il progetto e la parziale realizzazione del manufatto possono essere ascritti a FRANCESCO DI SIMONE FERRUCCI scultore fiesolano attivo ripetutamente nelle Marche e in Romagna, la cui arte plastica risente della raffinatezza e del rigore dei maestri fiorentini del Rinascimento, lo stile dei quali si diffuse largamente nel centro Italia nel corso del XV secolo grazie agli scambi economici e culturali tra Firenze e le regioni adriatiche.

Francesco Ferrucci era stato chiamato a Forlì tra il 1467 e il 1468 per eseguire il monumento funebre di Barbara Manfredi; nel 1484 gli furono commissionati i sepolcri dei conti Oliva nella chiesa francescana di Montefiorentino (Frontino). Ma intorno agli anni settanta lo scultore operò a lungo nel Palazzo ducale di Urbino al completamento della decorazione plastica delle più importanti sale del piano terreno e di quello "nobile".

Dal 1468 era vescovo di Urbino Giambattista Millini, e il fratello Pietro fu nella città feltresca nel luglio del 1472 per presenziare ai solenni funerali di Battista Sforza, consorte di Federico. Questa circostanza potrebbe aver determinato l'incontro tra il giurista romano e lo scultore fiorentino.

Al di là del problema attributivo e dell'importanza storico-artistica del manufatto va ricordato che l'arca di san Nicola è stata fatta oggetto per secoli di una singolare devozione da parte dei fedeli, i quali introducendosi al suo interno attraverso le aperture circolari imploravano dal santo guarigioni e miracoli.



89

Presenta un assetto barocco, con i grandi armadi di noce costruiti in due tempi, i più antichi nel 1650 e gli altri nel 1732 da fra VINCENZO ROSSI, agostiniano, con l'aiuto del fratello FILIPPO. La volta venne affrescata nel 1786 dal macedone DOMENICO COSTANZI (*Il trionfo della fede, Allegorie delle virtù, I Padri della Chiesa*). Da notare il quadro con il crocifisso sull'altare, una *Deposizione* (XVIII secolo) sull'inginocchiatoio e le due belle tele inserite negli armadi, raffiguranti *San Nicola fanciullo che, servendo messa, vede Gesù Bambino nell'ostia consacrata* e *San Nicola che libera le anime purganti*.

Eseguite negli stessi anni in cui si provvedeva agli armadi, sono state di recente restaurate e poste in relazione con l'ambiente veneto da Pietro Zampetti. Le moderate flessioni piazzettesche o tiepolesche possono giustificarsi anche in un artista attivo lungo il versante adriatico, simile per certi versi all'ancetonano Nicola Bertuzzi.

Numerosi quadretti, già inseriti nelle cantorie dell'organo e raffiguranti figure di santi, conservati nell'atrio ricavato dalla chiusura del chiostro cinquecentesco, sono stati di recente riferiti a DOMENICO MALPIEDI.

D. B.

La sagrestia

89. *Sacrestia secentesca*90. PITTORE ANONIMO, *Crocifisso* (XVIII secolo)91. PITTORE ANONIMO, *San Nicola fanciullo serve la Messa* (XVIII secolo)92. PITTORE ANONIMO, *Deposizione* (XVIII secolo)93. DOMENICO MALPIEDI (attr.), *Santa Cecilia* (XVIII secolo)



90



91



92



93

Alla cappella, edificata per esporre la reliquia delle braccia di Nicola, recise dal corpo nel XIV secolo, si accede attraverso un portale secentesco in pietra sul quale è incisa un'invocazione al Santo. Si compone ora di tre ambienti. Dopo un ampio atrio, che costituiva in origine la sagrestia della chiesa, si accede, attraverso un'imponente serliana, alla cappella quattrocentesca, il cui assetto venne del tutto mutato allorché, a partire dal 1670, per consentire un maggiore afflusso di devoti, si arretrò la parete di fondo, ponendo il reliquiario con le Sante Braccia e una parte del muro affrescato con l'immagine del Santo al centro di una piccola abside semicircolare chiusa da una cancellata.

Rimane misterioso il motivo per cui si procedette a separare le braccia dal corpo del Santo, venerato entro l'arca posta nel vicino Cappellone. Dovette trattarsi di una misura di sicurezza per scongiurare gesti fanatici o per meglio distribuire la devozione del santo all'interno della basilica, evitando il concentrarsi della folla nel Cappellone. La prima ipotesi è

Cappella delle Sante Braccia



94. Cappella delle Sante Braccia



95

avallata dalla leggenda, effigiata anche da Foschi in una delle due tele che ornano il presbiterio, secondo la quale nel dicembre 1345 un frate tedesco, spinto dal desiderio di portare una reliquia del Santo nella propria patria, amputò di nascosto le braccia dal corpo di Nicola, ma dovette confessare la propria colpa per il sangue che cominciò a sgorgare, copioso e inarrestabile.

L'assetto decorativo dei due primi ambienti è frutto di reiterati interventi, concentrati nel XVII e nel XIX secolo. Nel 1819 le pareti furono ricoperte di finti marmi in scagliola da STEFANO DA MORROVALLE. Nel 1850 la decorazione pittorica fu affidata a EMIDIO PALLOTTA (1803-1868), che sovrintese al completamento del rivestimento in finto marmo e decorò la volta del primo vano con un cielo stellato. Nel secondo, la cupola era già stata ornata nel 1662 con un *Paradiso* in stucco, opera del comasco MARCO ANTONIO BARACIOLA. Al Pallotta si devono le tre figure della *Trinità* al centro, eseguite in terracotta, e le tele nei pennacchi.



96

95. Altare della cappella delle Sante Braccia

96. MARCO ANTONIO BARACIOLA, *Paradiso* (1662), cupola della cappella delle Sante Braccia



97

Vi sono effigiati i pontefici che si sono particolarmente prodigati per la gloria di san Nicola: *Eugenio IV*, che ne promosse la canonizzazione nel 1446; *Alessandro VII*, che lo proclamò protettore della Chiesa militante e purgante; *Pio VI*, che ne elevò il tempio alla dignità di basilica; *Leone XII*, che la dotò di una ricca rendita nel 1824. Come Lucatelli, autore della pala con la *Madonna della Pace*, anche Emidio Pallotta era stato allievo a Roma di Tommaso Minardi: il purismo del maestro, implicato nella vicenda della pittura "nazarena" a Roma, si coglie anche nell'opera dell'allievo, che qui attinge a risultati di impeccabile eleganza formale.

I due grandi quadri inseriti al centro delle pareti laterali sono di MATTEO STOMER (*L'incendio del Palazzo ducale di Venezia*) e di GIOVANNI CARBONCINO (*La peste di Genova o di Venezia*). Donati nel corso del XVII secolo, i due dipinti celebrano l'intervento miracoloso del Santo nei confronti di avvenimenti luttuosi abbattutisi sulle due città ed hanno dunque un carattere analogo a quello dei numerosissimi ex voto, di formato ridotto e di assai minori pretese artistiche, che ornavano la cappella e che si conservano ora in gran parte nel Museo del Santuario.

97. MATTEO STOMER,
*San Nicola spegne l'incendio
del Palazzo ducale
di Venezia* (1679)



98

Matteo Stomer (attivo in area veneta, 1649 circa-Verona 1702), esponente di una famiglia originaria della Val Gardena, è noto soprattutto come pittore di battaglie. La tela con *L'incendio del Palazzo ducale*, divampato nel 1477 e domato grazie al ricorso al pane benedetto di san Nicola, si inserisce nella grande tradizione vedutistica veneziana, che anche nel Seicento può contare su validi rappresentanti. L'attenta restituzione prospettica di piazza San Marco è ravvivata dalla virtuosistica resa delle fiamme e dall'espressivo agitarsi delle figurine.

Non è certo se il quadro firmato e datato 1677 da Giovanni Carboncino (1638 circa-post 1692) si riferisca proprio alla cessazione della peste a Genova, come si ritiene comunemente, visto che si tratta di un pittore nativo sì di Genova ma attivo per lo più nel Veneto. Giovanni Maria Bertolli, che dalla scritta apposta sopra la firma risulta aver donato il dipinto alla basilica, era un nobile vicentino. Contrariamente allo Stomer, Carboncino ricorre ad un impianto allegorico, con il Santo che scende dal cielo per domare lo spettro della peste mentre la città, in forma di giovane donna, assiste spaventata all'evento. Il dipinto si lascia apprezzare per il realismo dei corpi riversi in primo piano e per lo scorcio cittadino, sinistramente illuminato dai roghi dei cadaveri.

98. GIOVANNI CARBONCINO,
Peste di Genova [?] (1677)

Le sei statue in gesso, allusive alle virtù del Santo, e i bassorilievi nelle lunette sulle sommità delle pareti venne-

ro eseguiti, su disegno dello stesso Pallotta, da GIAMBATTISTA LATINI da Mogliano.

Esse raffigurano, da sinistra, la *Penitenza*, la *Pregheira*, l'*Innocenza*, l'*Umiltà*, la *Purezza* e la *Beneficenza*. Ai lati delle finestre i bassorilievi raffigurano la *Fede* e la *Fortezza*, la *Speranza* e la *Religione*, la *Giustizia* e la *Temperanza*, la *Carità* e la *Pruddenza*. Il particolare trattamento della superficie fa in modo che il gesso imiti il candore e la lucentezza del marmo.

La ricca cancellata dorata che delimita l'ultimo vano della cappella fu eseguita nel 1698 da TOMMASO FERRI di Fermo. Le pareti sono interamente ricoperte di ex voto. L'altare, consacrato nel 1859 e restaurato nel 1922, presenta un paliotto d'argento eseguito nel 1696 dai maceratesi SEBASTIANO PERUGINI e FRANCESCO TARTUFARI. L'immagine del Santo dietro l'altare è quanto resta dell'affresco che si trovava sulla originaria parete di fondo della cappella.

L'arretramento della parete non consentì di salvare altro che una piccola porzione di affresco, staccata insieme al muro sul quale era stato eseguito. Tale pratica, detta "trasporto a massello", venne utilizzata nei confronti di immagini particolarmente venerate fino a quando, sul finire dell'Ottocento, non venne messa a punto la tecnica dello "strappo", che, limitandosi alla sola pellicola pittorica, consente di salvare superfici assai più ampie. Il frammento superstite comprende il volto del Santo e il crocifisso da lui retto in mano. Si tratta evidentemente di un dipinto appartenente alla seconda metà del XV secolo, di estrazione marchigiana e di qualità abbastanza alta, ma l'esiguità della superficie pittorica rende difficile una più circoscritta ipotesi attributiva. In passato sono stati fatti i nomi di Antonio da Fabriano (B. Berenson, 1932) e di Girolamo di Giovanni da Camerino (R. Roli, 1967).

Ai lati dell'ingresso della cappella sono state recentemente esposte, dopo il restauro effettuato nel 1994, le vesti liturgiche ed altri arredi sacri legati alla devozione al Santo.

D. B.



99. BERNARDINO PETTONI,
Cassone di ferro (1486)

100-101. *Casula*
(XIII-XIV secolo)

102. *Camice*
(XIII-XIV secolo)

Vesti liturgiche



100



101



102

Una ricognizione straordinaria delle reliquie di san Nicola, custodite nel forziere quattrocentesco posto nella cappella delle Sante Braccia, ha riportato alla luce una serie di manufatti tessili di varia tipologia e di epoche diverse: alcune coppie di coprireliquiari in seta operata del XVII-XIX secolo, due tovaglie d'altare di lino finissimo, da ascrivere ai secoli XIV e XVII, una stola porta reliquie, un copricuscino ed infine due vesti liturgiche di foggia arcaica e d'aspetto molto dimesso.

Su questi ultimi manufatti occorre soffermare la nostra attenzione: si tratta di un camice (o alba) e di una pianeta (o casula) di lino bianco, ornate da semplici ricami in seta a "punto croce"; ambedue presentano segni evidenti di usura, macchie diffuse, rammendi e toppe, consunzione di alcune zone del tessuto.

La presenza di tali paramenti tra le reliquie del Santo ha fatto nascere l'interrogativo sulla loro appartenenza all'umile frate agostiniano morto nel 1305 nel convento di Tolentino. L'ipotesi s'appoggia su alcune notizie documentarie e su precisi confronti stilistici con analoghi manufatti d'età medievale.

La testimonianza più preziosa è costituita da un manoscritto del 1704 nel quale il sacerdote Nicola Gualtieri descrivendo le *Cose memorabili circa la città di Tolentino* afferma che nel forziere delle reliquie di san Nicola «vi è la pianeta e camice del Santo della quale si servì nel celebrare la Santa Messa».

La pianeta è bianca di lino ricamata con fioretti di seta rossa con la sua croce pure ricamata a simil modo, la forma pare una cocolla da monaco; il camice è di lino bianco molto sottile» (Tolentino, Biblioteca Egidiana, Ms. D 236).

Utili confronti stilistici si possono effettuare tra il camice di Tolentino e quello conservato nel duomo di Viterbo; ma il raffronto più calzante è con quello di san Francesco d'Assisi, che una pia tradizione attribuisce alle mani amorevoli di santa Chiara. Si tratta di una veste di lino finissimo, molto lunga ed ampia, ornata da preziose parure ricamate, la cui foggia non si discosta da quella del nostro camice, più modesto e di dimensioni più ridotte.

Per quanto riguarda la pianeta, la possibilità di raffronti spazia dalla raccolta del Tesoro del duomo di Halberstadt in Sassonia al nucleo di arredi sacri conservati a Castel Sant'Elia nel viterbese, la cui datazione si presume anteriore al 1258.

Se l'esame stilistico conferma appieno la cronologia di questi indumenti al XIII secolo, un'ulteriore prova della loro appartenenza al Santo venerato nella città di Tolentino è data dal fatto che da entrambe le vesti sono state asportate parti più o meno consistenti di tessuto. La manica ritrovata in Vaticano viene ricucita al camice nel 1995.

M. G. L.

Il tesoro ecclesiastico della basilica di San Nicola a Tolentino è una raccolta di oggetti preziosi e rari destinati all'arredo degli altari e necessari alla celebrazione liturgica. Candelabri, croci, calici, ostensori, pissidi, turiboli, ampolle, vassoi, legature di libri sacri, ex voto a lamina d'argento incisa e, soprattutto, custodie per conservare ed esporre le reliquie di san Nicola costituiscono un elemento essenziale della fama del santuario e, unitamente, ne raccontano la lunga storia, ci parlano dei donatori, papi, prelati, illustri visitatori, del loro gusto e degli artefici cui si erano rivolti per commissionare i preziosi oggetti di culto. E proprio al prestigio dei committenti e alla venerazione verso le sacre reliquie dobbiamo la fortunata circostanza che le suppellettili ecclesiastiche del santuario ci siano state in buona quantità conservate, tranne alcuni pezzi dispersi in epoca napoleonica.

Ma veniamo a segnalare e ad illustrare brevemente gli oggetti più significativi della raccolta. I differenti reliquiari di San Nicola sono conservati in un cassone di ferro, commissionato dal Comune di Tolentino nel 1486 all'artigiano jesino BERARDINO PETTONI DI SER BENEDETTO e originariamente posto dai religiosi in un angolo del Cappellone, protetto da una inferriata. Nel 1698 il cassone fu trasferito nell'odierna collocazione, dietro l'altare della ricca cappella, dedicata alla custodia e al culto delle Sante Braccia e la cui costruzione terminava

Tesoro della basilica

Gabriele Barucca



103. SEBASTIANO PERUGINI, Reliquiario a urna (1699)

104. Medaglia fatta coniare da Eugenio IV in occasione della canonizzazione del Santo (1446)

105. NATALE MIGLIÉ, Una delle due basi per i bracci-reliquiario (1678)

proprio in quell'anno. L'altare, posto al centro dell'ultimo vano della cappella, è rivestito sul fronte da un paliotto in argento sbalzato e cesellato nel 1656 da SEBASTIANO PERUGINI, argentiere attivo a Macerata. Il gradino dell'altare, pure in argento, fu eseguito lo stesso anno dal maceratese FRANCESCO TARTUFARI.

Il cassone quattrocentesco è cinto da grosse catene che ne accentuano il carattere di inaccessibilità e di inviolabilità. D'altra parte la sua funzione fondamentale doveva rispondere al principio della custodia e della prevenzione di furti sacrileghi delle sacre reliquie di san Nicola, che tuttora sono mostrate al pubblico nei loro preziosi reliquiari soltanto in determinate festività religiose.

Nel cassone erano conservati anche due preziosi reliquiari, ora esposti nel Museo. Il pezzo più antico e prestigioso è il sontuoso reliquiario a pisside, che custodiva le due tazze di terracotta con tracce del sangue di san Nicola, ora collocate negli espositori della cappella, insieme alla ciotola di ceramica dove san Nicola ridonò la vita a due pernici arrostite.

A partire dal 1929 non sono più conservati nel cassone di ferro i due reliquiari contenenti le Sante Braccia, che sarebbero state tagliate nel 1345, cioè quaranta anni dopo la morte del Santo. I due reliquiari a braccio in argento e pietre preziose – uno databile alla prima metà del XV secolo e l'altro al 1490 – sono stati messi infatti nell'urna argentea posta nella nuova cripta, sorta dove nel 1926 venne ritrovato il corpo di san Nicola. Nelle vetrine del museo sono invece esposte le due splendide e solenni esposizioni. Si tratta di raffinati pezzi d'argenteria barocca in cui l'artefice rivela notevoli capacità tecniche ed espressive nell'accurata esecuzione delle figure angeliche, che reggono il fusto modanato, e nella resa minuziosa dei motivi decorativi fitomorfi. La presenza di due marchi consente – pur con qualche incertezza – di attribuire la coppia di basi a NATALE MIGLIÉ (1649-1720), maestro argentiere nativo della Borgogna ma attivo a Roma tra il 1673 e il 1720. Del resto lo stemma comitale ripetuto sul piede (a cinque vespe, sormontate da una divisa, sormontata a sua volta da tre stelle, ordinate in capo) e l'iscrizione apposta sotto il piede – *IOANNES FRANCISCUS COMES MONTIS MAIORIS SACRO ITALIAE PRODIGIO ANNO 1678* – attestano che le due basi furono donate al convento di San Nicola a Tolentino nel 1678 da Giovan Francesco Vespignani, conte di Montemaggiore.

Venti anni dopo la stessa famiglia donò un'altra coppia di basi per i reliquiari a braccio. Rispetto ai primi questi manufatti, realizzati in bronzo dorato, appaiono come una versione meno aulica e di esecuzione meno raffinata.

Il tesoro della basilica comprende inoltre, conservata nel forziere, una medaglia papale fatta coniare da papa Eugenio IV, in occasione della canonizzazione di san Nicola, celebrata il 5 giugno 1446. Si tratta della prima medaglia prodotta nella zecca pontificia in occasione di canonizzazioni di santi;



104



105

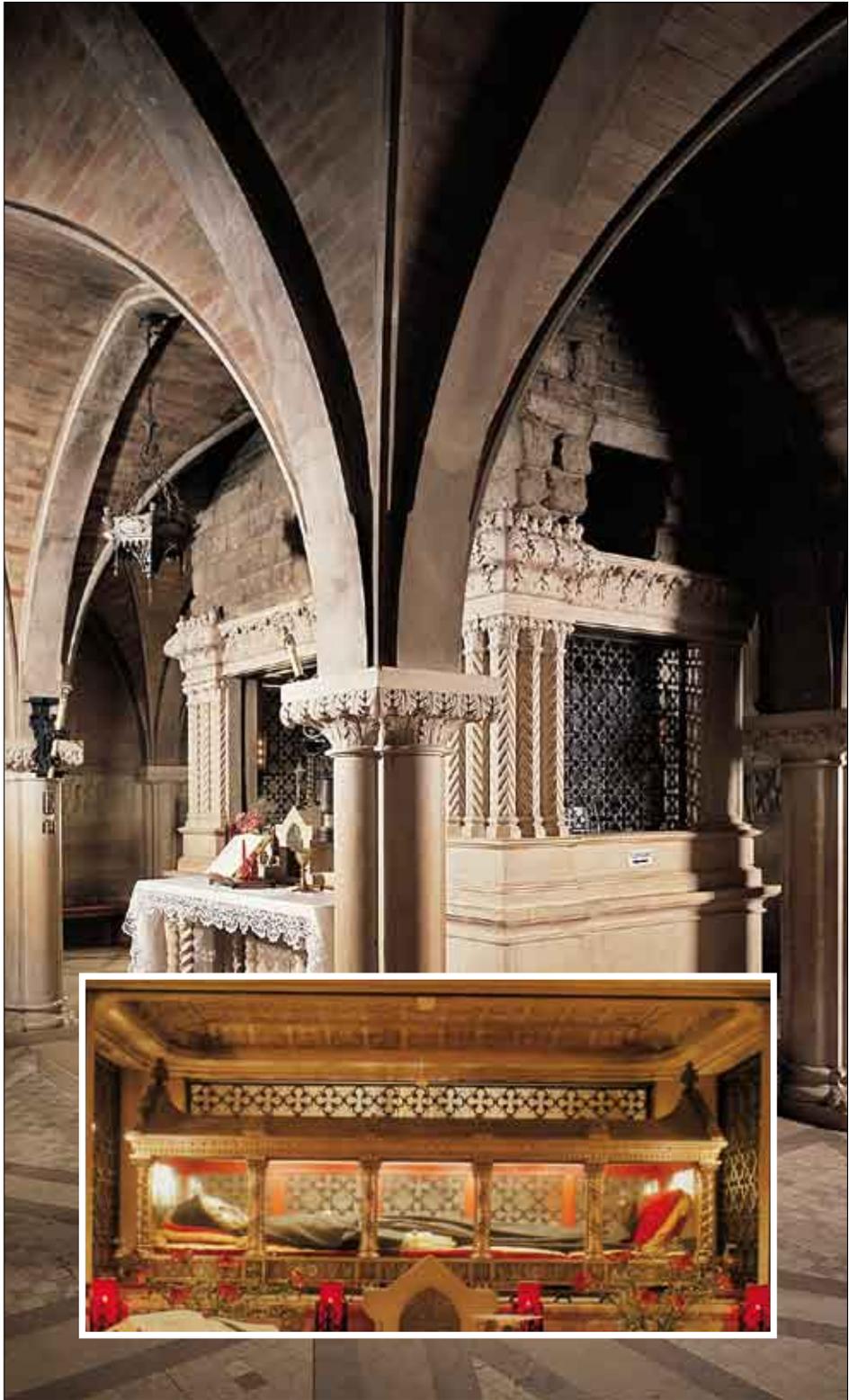
raffigura sul diritto il ritratto di Eugenio IV e sul rovescio il momento della proclamazione di santità da parte del papa in trono, circondato dai cardinali del Sacro Collegio. Vi sono poi un piccolo e prezioso corredo d'altare (composto da una croce e due candelieri in oro e pietra sanguigna, dono di Carlo V), un cammeo col ritratto di Leone XIII (offerto alla basilica dello stesso papa nel settembre del 1901) e un anello episcopale con un meraviglioso cammeo raffigurante san Nicola, che si dice venne regalato da uno zar di Russia al cardinale Malagola e a sua volta offerto al santuario dall'arcivescovo di Fermo, monsignor Roberto Papiri.

Cripta

Il fortunato ritrovamento nel 1926 del corpo di san Nicola, a lungo perseguito nei secoli dagli agostiniani, permise il completamento dello schema tipologico di un tempio dedicatorio al Santo, con la creazione della cripta sotterranea. Questa – il cui accesso avviene attraverso un'ampia scalea a doppia rampa direttamente dalla sagrestia quattrocentesca – venne edificata nel 1932, esattamente sotto il pavimento del Cappellone, dove insiste l'arca quattrocentesca, e nel luogo dove effettivamente venne ritrovato il sacro corpo. Il progetto si deve all'architetto Arnolfo Bizzarri, della Soprintendenza all'arte moderna e medievale dell'Umbria, il quale riferendosi all'epoca della morte del santo (1305) non volle discostarsi dallo schema gotico della cripta con volte a crociera costolonate su pilastri a fascio polistili, le cui basi e i capitelli richiamano direttamente quelli del chiostro medievale.

La stilizzazione delle cornici, degli intagli, dei capitelli, dei costoloni e della porticina del Tabernacolo sono opera dei tolentinati Guido Zazzaretta e Luigi Pettinari; l'urna del santo è stata eseguita da Enrico Celli su disegno dell'architetto Bizzarri.

Originariamente le pareti erano ornate da bassorilievi di Enrico Pallorito, poi restaurati e collocati nel Museo. Nel 1975 sono stati sostituiti da altri bassorilievi dello scultore agostiniano Stefano Pigini († 2006), di cui numerose opere arricchiscono il chiostro e altre parti del convento.



Chiostro

La controversa datazione del chiostro agostiniano di Tolentino, che propone gli anni 1310-1340 o quelli intorno al 1370, non inficia l'autorevolezza del manufatto che rimane, in ogni caso, il più antico esempio di chiostro mendicante italiano. L'assenza di altri riferimenti architettonici trecenteschi ha determinato le incertezze cronologiche, rinviando una plausibile restituzione delle sue vicende costruttive alle fonti documentarie riguardanti l'insediamento e al logico sviluppo aggregativo – avvenuto in tempi successivi – dei bracci conventuali. Inizialmente il chiostro si apriva su un cortile rettangolare attraverso nove e sette arcate ribassate per ciascuna coppia di lati, ridotte negli anni 1634-1640 a otto per gli ambulacri orientale e occidentale, causa l'avanzamento della galleria settentrionale che faceva spazio alle cappelle laterali della chiesa. Sopra l'ambulacro fu inoltre innalzato un loggiato di collegamento interno del convento, sostenuto da 16 colonne di reimpiego, forse provenienti dal cantiere del chiostro rinascimentale.

108-109. *Chiostro trecentesco*





Le alterazioni del chiostro medievale non si limitano comunque a un suo restringimento di superficie, ma si osservano anche nel posticcio collegamento dei plinti dei pilastri, ottenuto con bassi muretti in laterizio, e nello smantellamento dell'originario tetto a capriata lignea sostituito da volte a botte, innalzate contestualmente alla sopraelevazione secentesca degli ambulacri al fine di ottenere nuove celle per i frati. In precedenza, dopo il 1502, durante i lavori di riammodernamento dell'ala meridionale del convento erano stati sfilati gli abaci e le basi gotiche dai pilastri dell'attigua galleria del chiostro e sostituiti da altri con decorazione di ascendenza lombarda, in accordo con la nuova veste rinascimentale della fabbrica.





111

Il chiostro è comunque riuscito a mantenere buona parte dell'aspetto trecentesco, reso sulla sequenza ininterrotta di forti pilastri a sezione mistilinea collegati da archi ribassati dalla mostra rincassata. La robustezza di impianto era amplificata dall'assenza delle tarde superfetazioni e rinsaldata, all'altezza della grondaia del tetto, dalla pesante cornice ad archetti punteggiata da bacini maiolicati policromi, i più antichi dei quali non scendono sotto l'ultimo ventennio del XIV secolo. Dal momento che l'inserimento delle scodelle è sicuramente avvenuta a chiusura del cantiere, la loro datazione sembra avvalorare per la fabbrica del chiostro l'ipotesi di una cronologia tardotrecentesca – probabilmente successiva al documentato chiostro di San Francesco ad Assisi (1360 circa) – che è segnata dal disegno edilizio e ribadita per via documentaria dalla menzione del nuovo refettorio, nel braccio meridionale, soltanto dal 1370. La dipendenza architettonica di altri chiostri eremitani riferibili ai primi anni del Quattrocento, come le sopravvissute gallerie porticate di Santa Prassede a Todi e di Sant'Agostino a Cantiano, sottolinea la fortuna a livello regionale di quel modello ma anche la sua vicinanza temporale.

P. F. P.

Bacini ceramici

Nella cornice che corre al di sopra delle arcate del chiostro sono ancora inseriti dei bacini ceramici che per numero e qualità costituiscono un insieme eccezionale. Cancellati nel lato nord, seguito dell'ampliamento della basilica, ne sono ancora oggi presenti una ventina sul lato est, mentre ben 88 sono ancora alloggiati sul lato ovest.

Entro gli alveoli accuratamente predisposti si alternano bacini monocromi verdi e marroni ad altri, più numerosi, maiolicati. Questi ultimi presentano i decori tipici della maiolica arcaica dell'Italia centrale con le due tipologie più ricorrenti dell'ornato a motivi geometrici e di quello vegetale, fatta eccezione per due scodelle, situate a circa metà del lato ovest, di cui una ornata con una bella testa di giovane e l'altra con l'agnello mistico.

Vi si ravvisano due modi diversi dell'ornato; nel primo che si ricollega alle forme tradizionali della maiolica arcaica, nel cavetto sono dipinti motivi geometrici e floreali, facendo talora risaltare l'immagine nel bianco della maiolica, su di un fondo campito a fitto tratteggio in bruno di manganese, talora violaceo, oppure verde o azzurro, mentre la tesa è decorata nei medesimi colori con motivi a nastro, a foglioline, a lineette. Nel secondo caso i motivi decorativi, sempre geometrici o vegetali, si irradiano dal centro sino all'orlo in forme sciolte e ricche, secondo un indirizzo ornamentale diffuso in diversi centri della maiolica italiana tra la fine del Trecento e gli inizi del Quattrocento.

110. Portale in cotto policromo della Sala San Giorgio (fine del XIV secolo)

111. Pilastro del chiostro trecentesco



112



113

Nella prima tipologia la presenza nel medesimo decoro del verde, dell'azzurro e del bruno è tipica della maiolica arcaica della Marca meridionale e trova riscontro sia a Fermo che a San Ginesio. È da ritenere pertanto plausibile che i bacini nel loro complesso siano opera di qualche, per ora non identificata, officina ceramica del maceratese.

B. M. S.

Sulla parete di sinistra del chiostro, subito usciti dalla chiesa, si nota un affresco trecentesco, raffigurante la *Madonna col Bambino*, da ascrivere probabilmente,



114



115

nonostante le ridipinture, alle stesse maestranze riminesi attive nel Cappellone.

Una porticina sulla destra immette in un piccolo vano, ricavato durante le modifiche del chiostro iniziate intorno al 1609-1610, recante ancora tracce di una decorazione ad affresco quattrocentesca. Tutte le pareti del chiostro ospitano affreschi con *Storie di san Nicola*, eseguiti tra il 1690 e il 1695 da GIOVANNI ANASTASI (1653-1704).

Una nota in un manoscritto conservato nell'Archivio del convento (C/18, c. 1) ricorda: «A dì 8 luglio 1690 furono iniziate le pitture nove del Claustro dal valente pittore Giovanni Anastasi da Senigaglia et Agostino Orsoni da Bologna, il primo fa le figure, il secondo architetture e prospettive». In un altro monoscritto (C/14, c. 64/7r) si riporta una data di poco diversa: «Mentre nel 1691 fatto venire il famoso pittore Giovanni Anastasi da Senigaglia li fecero dipingere il quadro di San Giovanni Facondo posto nella sua cappella della Chiesa grande, li fecero principiare alcune pitture nel primo Claustro con la spesa di 35 denari effettivi oltre le spese cibarie date dal convento al medesimo e ai suoi giovani nel fare le pitture tutte in detto Claustro fatte fare dai benefattori particolari». Un ulteriore pagamento si registra il primo aprile 1695. La decorazione si componeva di 39 scene (ne restano attualmente 35), ciascuna contrassegnata da una scritta

112-114. *Bacini maiolicati del chiostro trecentesco*

115. SCUOLA RIMINESE, *Madonna col Bambino* (XIV secolo)

116. GIOVANNI ANASTASI, *Miracolo di Cordova* (1690-1695)





117

e dallo stemma della famiglia e della città che ne aveva pagato la realizzazione, inframezzate da figure allegoriche. L'apporto del quadraturista bolognese AGOSTINO ORSONI si apprezza nell'illusionistico impianto decorativo, che predispone grandi cornici barocche, spesso in equilibrio precario, entro le quali Anastasi eseguì le varie storie, traendole dall'agiografia ormai molto ricca e consolidata di san Nicola. Anastasi aveva al suo attivo un'attività qualificata, di cui restano, a Senigallia, i quadri con scene bibliche e mitologiche in palazzo Mastai e i due quadri posti ai lati della *Deposizione* di Federico Barocci in Santa Croce. In seguito avrebbe affrescato ancora palazzo De Vico a Macerata. Distrutta nel corso dell'ultimo conflitto, ma nota attraverso una riproduzione fotografica, la bella pala con il beato Roberto Malatesta già nel Tempio Malatestiano di Rimini. Pur se non sorretto da particolari doti, il linguaggio dell'Anastasi si apprezza per la foga barocca con cui stravolge i riferimenti sottesi alla sua composita cultura, nella quale predomina una certa deferenza per la pittura bolognese (Cignani, Franceschini).

D. B.



118

Sul chiostro quadrato insistono, oltre al Cappellone, l'oratorio di San Nicola e la sala San Giorgio. Nell'oratorio di San Nicola, posto all'angolo Sud-Est del chiostro, la tradizione narra che il Santo abbia ricevuto gli ultimi sacramenti. In esso rimangono due lunette affrescate all'inizio del Cinquecento con episodi della sua vita.

117. Oratorio di San Nicola

118. Croce di San Nicola,
oratorio di San Nicola119. Veduta
del convento di San Nicola



119

Il convento

Il convento si è sviluppato nei secoli su le tre ali dell'antico chiostro e successivamente intorno al chiostro cinquecentesco. Un certo numero di dipinti, provenienti in taluni casi dall'antica chiesa ma per lo più frutto di donazioni e lasciti succedutisi nel tempo, sono conservati in vari ambienti ai quali si può accedere dietro richiesta. Numerose strutture, di grande valore architettonico e storico, sono state recuperate e riportate ad una qualificata fruizione: ricordiamo il refettorio cinquecentesco, attualmente *Auditorium "Nicola Fusconi"*; l'antico ospizio, ora *Salone medievale*, destinato ancora oggi all'accoglienza dei pellegrini, e per consumarvi pasti al sacco, ma anche ad esposizioni e incontri; l'ala duecentesca è utilizzata ora come foresteria e nuovo refettorio.

La comunità dei padri agostiniani oggi

Il convento di San Nicola rappresenta da sempre uno dei punti di riferimento più importanti non solo per la Provincia agostiniana d'Italia ma per tutto l'Ordine agostiniano, in quanto la figura del Frate tolentinate ha illuminato con la santità e i miracoli i primi secoli della storia agostiniana.

L'Ordine, formatosi ufficialmente nel 1256, su iniziativa della Santa Sede, si richiama ai principi della vita monastica e della spiritualità enunciati da sant'Agostino (354-430). Il fine dell'Ordine consiste nel ricercare ed onorare Dio e nel lavorare al servizio del popolo di Dio insieme, concor-



120

demente, nella fraternità e nell'amicizia spirituale. Vita comune, quindi, nella contemplazione di Dio e nel servizio ai fratelli. Questo fine viene perseguito attraverso lo studio e l'attività pastorale.

La comunità di San Nicola, impegnata nella custodia e promozione del santuario, cura in modo particolare la liturgia, la predicazione, l'amministrazione dei sacramenti – soprattutto la Confessione –, la direzione spirituale e l'accoglienza dei pellegrini. Fedele al carisma di sant'Agostino si propone di essere strumento di unità nella diocesi tra i religiosi, il clero locale e i gruppi ecclesiali, ed in particolare si impegna nella evangelizzazione della cultura.

Le feste principali sono: la "Festa del pane" (quarta domenica di Quaresima), legata alla tradizione dei "Panini di san Nicola"; la festa liturgica del Santo (10 settembre) e soprattutto, sin dal 1400, la "Festa del Perdono" (domenica successiva al 10 settembre), in cui i devoti possono ottenere l'Indulgenza plenaria.

La comunità agostiniana cura la formazione dei giovani e l'accoglienza vocazionale. Papa Giovanni Paolo II ebbe a dire agli agostiniani: "Le vostre comunità siano luoghi accoglienti e ricchi di umanità dove si gusta l'incontro con Dio". Per questo la comunità di San Nicola offre nel suo vasto com-

120. *Veduta del convento di San Nicola*

Formazione e cultura

plesso un servizio di accoglienza e la possibilità, soprattutto per i giovani, di trascorrere un periodo di preghiera, studio e comunione fraterna nella ricerca di Dio.

In modo particolare la proposta culturale negli ultimi decenni si è espressa soprattutto tramite due strutture: **Nuova biblioteca agostiniana** (NBA) e **Biblioteca Egidiana**.

Nuova biblioteca agostiniana (NBA)

La redazione della NBA, fondata negli anni Sessanta da padre Agostino Trapè per la pubblicazione latino-italiana dell'*Opera omnia* di sant'Agostino, negli anni Settanta si è trasferita presso il convento di San Nicola a Tolentino. Completata la pubblicazione di tutte le opere (63 volumi), è ora impegnata nella preparazione degli indici generali e nella ricerca iconografica sul Santo. Cura inoltre uno dei più ricercati siti (www.augustinus.it), che offre agli studiosi e studenti la possibilità di leggere tutte le opere di sant'Agostino sia in italiano che in latino, oltre ai vari studi sul pensiero del grande Dottore.

Biblioteca Egidiana

La biblioteca del convento, denominata "Egidiana" da Egidio Romano (1243-1316), fondatore della Scuola teologica agostiniana, ha origini lontane. Già nel XIV secolo si fa riferimento ai codici da conservare e duplicare. I superiori dell'Ordine sono intervenuti varie volte per la loro custodia. Ma è negli anni Sessanta del Novecento che la biblioteca ha assunto un ruolo anche pubblico con nuovi locali e accesso autonomo. La sua attività si è estesa alle discipline collaterali – la storia e l'arte – costituendo il Centro studi "Agostino Trapè", finalizzato alla ricerca nel campo dell'"arte e spiritualità negli Ordini mendicanti". Il Centro organizza convegni, cura la pubblicazione di qualificate monografie e collabora con studiosi e laureandi provenienti da varie Università. Dei numerosi Convegni internazionali fino ad ora organizzati ha curato i relativi Atti, oltre alle molte pubblicazioni sia sulla storia del santuario che sul vasto mondo della presenza agostiniana in Italia. La Biblioteca è specializzata in particolare su sant'Agostino, gli agostiniani e l'editoria marchigiana.

La liturgia

Il santuario di San Nicola offre ai pellegrini celebrazioni liturgiche particolarmente solenni nelle principali festività. Questa attenzione alla liturgia è tipica dell'Ordine agostiniano. Così infatti scrivono le *Costituzioni*: «Poiché la liturgia è il culmine verso cui tende l'azione della Chiesa ed insieme la sorgente da cui scaturisce ogni suo vigore, essa deve



121

costituire anche il culmine e la sorgente principale di tutta la nostra vita spirituale e apostolica» (*Costituzioni*, 85).

La *Schola cantorum* "Giuseppe Bezzi", fondata nei primi del Novecento, anima le liturgie sostenendo il canto dei fedeli e proponendo brani polifonici nelle principali solennità. Tra i maestri della Scuola, oltre al fondatore, ricordiamo il M° Luigi Renzi († 1961), compositore e maestro della Cappella Sistina.

Ad essa si affiancano i *Pueri cantores*. La freschezza dei piccoli esecutori, la gioia della lode e l'educazione alla musica e al canto sono componenti che rendono questa esperienza un vero dono per l'assemblea liturgica e le famiglie degli stessi cantori.

La *Confraternita della Madonna della Cintura e di San Nicola*, propria dell'Ordine agostiniano, è nata nell'anno 2000 per iniziativa del liturgista e sacrista di allora padre Bruno Silvestrini ed ha come primo scopo il servizio liturgico alle celebrazioni della basilica, insegnando il gusto e la bellezza di una sobria ed elegante liturgia.

Esposizioni presepistiche e diorama di San Nicola

Una delle tradizioni più diffuse tra gli Ordini mendicanti è quella presepistica, una tradizione molto sentita anche dagli agostiniani. Nel Museo del Santuario ammiriamo la statua lignea della *Natività* e numerosi dipinti sul tema. Per tale motivo fin dal 1954 i padri agostiniani hanno ripreso l'annuale allestimento del Presepio, intorno al quale si sono organizzate mostre, convegni, concorsi, ecc.

Oggi numerosi spazi sono destinati a raccogliere materiale presepistico e il monumentale presepio che viene rinnovato ogni anno. In occasione del Grande Giubileo 2000 è stato allestito il *Diorama della vita di san Nicola*: una ricostruzione fedele alla storia del Santo e attenta al clima spirituale e culturale degli agostiniani del XIII secolo e della realtà religioso-sociale delle Marche.

Ideato da padre Marziano Rondina e realizzato in 28 scene con circa 400 statue di terracotta, dipinte a mano, opera di due noti artisti siciliani, Antonio e Rosalia Giordano; la realizzazione scenica, coordinata da fra Ermanno Buizza, è stata curata da Antonio Angeletti, Sandro Salvucci e Angelo Calzetti.

121. Fra Mario Gentili, per oltre cinquant'anni "volto sorridente" del santuario di San Nicola, prima di una solenne liturgia



122

122. Uno dei tanti presepi tradizionali allestiti ogni anno presso il santuario di San Nicola

123. ARTISTI SICILIANI E LOCALI, *I genitori di Nicola partono da Sant'Angelo in Pontano per recarsi in pellegrinaggio al santuario di San Nicola di Bari*, la prima delle 28 scene del diorama di San Nicola (1999)



123



124

È il luogo della memoria del Santuario, dove sono raccolti numerosi dipinti e oggetti sacri provenienti dalla basilica e da altre chiese o frutto di donazioni.

Vi si accede risalendo dalla Cripta e attraversando la sala degli oggetti religiosi. Si possono ammirare mobili antichi, ex voto in argento e dipinti di noti artisti del XV-XVII secolo. Notevoli le raccolte degli ex voto e delle ceramiche. In fondo al Museo sono da visitare la raccolta presepistica e il diorama della vita di san Nicola.

Per un'approfondita conoscenza delle opere d'arte rimandiamo alla *Guida del Museo del Santuario*.

Il Museo del Santuario



125

124. Museo del Santuario, Sezione degli ex voto

125. Museo del Santuario, Sezione delle ceramiche

**Bibliografia
essenziale**

- Gli agostiniani nelle Marche. Architettura, arte, spiritualità*, a cura di F. Mariano, saggi di P. Bellini ... [et al.], schede di P. Cruciani ... [et al.], Milano 2004.
- Alonso C., *Saggio bibliografico su san Nicola da Tolentino*, Tolentino 1991.
- L'Archivio del convento di San Nicola in Tolentino*, a cura di L. Mochegiani, Tolentino 2001.
- Arte e spiritualità negli Ordini mendicanti. Gli agostiniani e il Cappellone di San Nicola a Tolentino* (Atti del Convegno di Tolentino, 2-4 settembre 1991), Tolentino 1992. In particolare E. NERI LUSANNA, *Il gruppo ligneo della Natività di San Nicola a Tolentino e la scultura marchigiana*, pp. 105-124.
- Arte e spiritualità nell'Ordine agostiniano e il convento di San Nicola a Tolentino* (Atti del Convegno di Tolentino, 1-4 settembre 1992), Tolentino 1994. In particolare i testi di M. Rondina sulla lettura iconologica del Cappellone, P. F. Pistilli sul convento e M. Giannatiempo López sul Cappellone.
- BOSKOVITS M., *La nascita di un ciclo di affreschi del Trecento. La decorazione del Cappellone di San Nicola a Tolentino*, in «Arte cristiana», 77 (1989), n. 730, pp. 3-26.
- Il Cappellone di San Nicola a Tolentino*, a cura del Centro studi "Agostino Trapè", Milano 1992. In particolare i testi di S. Romano e D. Benati.
- Il chiostro di San Nicola a Tolentino. Storia e arte*, Tolentino 2001.
- CROCETTI G., *Dipinti del Malpiedi a Tolentino*, in «San Nicola da Tolentino agostiniano. Bollettino mensile», 66 (1994), pp. 210-213.
- DEGLI AZZI VITELLESCHI M., *La basilica di S. Nicola in Tolentino*, Torino 1934 (Italia sacra).
- GENTILI D., *Un asceta e un apostolo: san Nicola da Tolentino*, Tolentino 1978².
- Per grazia ricevuta. Gli ex voto del Museo di San Nicola a Tolentino*, presentazione M. Giannatiempo López; introduzione S. Papetti; schede a cura di A. Gatta; con la revisione di A. Turchini, Tolentino 2005.
- San Nicola, Tolentino, le Marche: contributi e ricerche sul processo (a. 1325) per la canonizzazione di san Nicola da Tolentino*, Atti del Convegno internazionale di studi (Tolentino, 4-7 settembre 1985), Tolentino 1987. In particolare i testi di F. Bisogni e M. Boskovits sul Cappellone.
- San Nicola da Tolentino e le Marche. Culto e arte*, a cura di R. Tollo e E. Bisacci, Tolentino 1999.
- SCHULZ A. MARKHAM, *Nanni di Bartolo e il portale di San Nicola a Tolentino*, con un saggio di L. Bellosi e interventi di B. Teodori, G. Semmoloni, a cura del Centro studi Agostino Trapè, Firenze 1997.
- Tolentino. Guida all'arte e alla storia*, a cura di G. Semmoloni, Tolentino 2000².