

Documenti dell' Abruzzo Teramano

LA VALLE SICILIANA O DEL MAVONE

Cassa di Risparmio della Provincia di Teramo



Documenti dell'Abruzzo Teramano
I, 1

DOCUMENTI DELL'ABRUZZO TERAMANO

I, 1

Direzione

LUISA FRANCHI DELL'ORTO

Comitato di edizione

FERDINANDO BOLOGNA MARIO DEL TREPPO ANTONIO GIULIANO

Comitato di redazione

ADELMO MARINO NERIO ROSA



La Valle Siciliana o del Mavone

di

MAURIZIO ANSELMI FERDINANDO BOLOGNA NICOLA DE BLASI
MARIO FONDI SAVERIO FRANCHI LUISA FRANCHI DELL'ORTO
STEFANO GALLO ANTONIO GIULIANO ADELMO MARINO
GAETANO MESSINEO GIOVANNI OMAN MARIO A. PAVONE NERIO ROSA
ANDREA R. STAFFA CLAUDIA VULTAGGIO



De Luca Editore

Direzione e coordinamento tecnico: Gianni Portieri
Progetto grafico: Gabriele Stocchi

© 1983 by De Luca Editore S.r.l., Via di Sant'Anna 16 - Stampato in Italia - Printed in Italy

Sommario

Presentazione

Nota introduttiva

Elenco delle abbreviazioni

I. GEOGRAFIA, STORIA, LINGUISTICA, MUSICA

Il quadro geografico della montagna teramana di Mario Fondi

1. IL DOMINIO DI DUE GRANDI MASSICCI: IL GRAN SASSO E I MONTI DELLA LAGA
2. LE ACQUE E LA LORO PRINCIPALE UTILIZZAZIONE
3. IL QUADRO DEMOGRAFICO ED ECONOMICO
4. LA VARIETÀ DEL PAESAGGIO UMANIZZATO

Vicende politiche e aspetti del quadro insediativo in età medievale
di Claudia Vultaggio

La Valle sotto i Mendoza di Adelmo Marino

1. FEUDALITÀ
2. AMMINISTRAZIONE
3. ECONOMIA

Una parola longobarda nella Valle Siciliana: il gafio di Nicola De Blasi

1. PREMESSA
2. LA PAROLA NEI DIALETTI MERIDIONALI
3. L'ETIMOLOGIA DI GAFIO E IL COLLEGAMENTO CON LA CULTURA LONGOBARDA
4. IL GAFIO NEI DOCUMENTI LEGISLATIVI DAL 1440
5. SUL PRESUNTO ANTICO TOSCANO GUEFFO/GHEFFO

Gli Statuti di Isola del Gran Sasso documento di volgare municipale quattrocentesco
di Nicola De Blasi

Documenti sulla musica di tradizione orale della Valle di Maurizio Anselmi

1. GLI STRUMENTI
2. IL CANTO

Sopravvivenze di elementi arcaici in musiche strumentali di Isola del Gran Sasso
di Saverio Franchi

II. ARCHEOLOGIA

Viabilità antica e il toponimo «Valle Siciliana» di Luisa Franchi dell'Orto
e Gaetano Messineo

1. LA VIA CAECILIA
2. LA VIA ROMANA DELLA VALLE DEL MAVONE

L'abbazia di San Silvestro di Pietrabattuta e il toponimo «Valle Ceciliana»
di Andrea R. Staffa

Mappa dei trovamenti dalla preistoria all'età imperiale romana
di Luisa Franchi dell'Orto, Antonio Giuliano, Gaetano Messineo

CAMPO PERICOLI
CASTELLI
CESA DI FRANCIA
ISOLA DEL GRAN SASSO
LEGNANO
ORNANO
PETRIGNANO
SAN GIOVANNI AD INSULAM
SAN VALENTINO, PIANA DI
TOSSICIA
VICO
VILLA PETTO

III. IL MEDIOEVO MONASTICO

Santa Maria ad Ronzanum di Ferdinando Bologna

1. LE TESTIMONIANZE DOCUMENTARIE E LE PREMESSE STORICO-RELIGIOSE
2. IL MONUMENTO E LA SUA CULTURA ARCHITETTONICA
3. IL PROBLEMA DELLA SUPPOSTA «SECONDA FASE COSTRUTTIVA»
4. L'ISCRIZIONE
5. GLI AFFRESCHI DEL 1181
6. GLI AFFRESCHI DEL XIII E DEL XIV SECOLO

San Giovanni ad Insulam di Stefano Gallo

IV. OREFICERIA

Reliquiario della Vera Croce a Castel Castagna di Stefano Gallo

Iscrizione a caratteri cufici su una gemma della croce di Castel Castagna
di Giovanni Oman

Iscrizione sulle facce laterali della croce di Castel Castagna (Redazione)

Croci abruzzesi dal XIV al XVI secolo di Stefano Gallo

Bacile per elemosine a Castel Castagna (Redazione)

V. SCULTURA (XIII-XVI secolo)

Ambone dall'abbazia di San Salvatore. Castelli di Stefano Gallo
Madonna con il Bambino. Castelli di Fernando Bologna
Busto virile. Castelli di Fernando Bologna
Portale di Matteo da Napoli. Isola del Gran Sasso di Mario A. Pavone
Madonna in trono con il Bambino. Cerqueto di Mario A. Pavone
Portali di Santa Sinforosa. Tossicia di Mario A. Pavone
Portale di Andrea Lombardo. Tossicia di Mario A. Pavone
Madonna che adora il Bambino. Tossicia di Mario A. Pavone
Cappella della Madonna della Neve. Tossicia di Stefano Gallo

VI. PITTURA (XV-XVIII secolo)

Linee generali di Mario A. Pavone
Madonna in adorazione. Castelli di Mario A. Pavone
Affreschi nella Cona di San Sebastiano. Isola del Gran Sasso di Mario A. Pavone
Affresco nel catino dell'abside. San Giovanni ad Insulam di Mario A. Pavone
Affresco con Annunciazione. Cerqueto di Mario A. Pavone
Affresco con la Madonna di Loreto. Castiglione della Valle di Mario A. Pavone
Affresco con santa Lucia e santo vescovo. Fano Adriano di Mario A. Pavone
Madonna con Bambino in trono. Santa Maria di Ronzano di Mario A. Pavone
Affreschi con Annunciazione e santi. Isola del Gran Sasso (Redazione)
Affreschi dei sottarchi. Fano Adriano di Mario A. Pavone
Affresco con Crocifissione. Fano Adriano di Mario A. Pavone
Scene della vita di san Francesco. Isola del Gran Sasso (Redazione)
Martirio di San Mattia. Castelli di Ferdinando Bologna
Dipinti con la Madonna del Rosario di Mario A. Pavone
Affresco con Sant'Antonio Abate. Castiglione della Valle di Mario A. Pavone
Dipinto con San Michele Arcangelo. Castelli di Mario A. Pavone
Affreschi con scene della vita di Maria. Castelli di Mario A. Pavone
Soffitti lignei di Mario A. Pavone

VII. CERAMICA

Ceramiche a Castelli. Immagini e problemi di Nerio Rosa

VIII. L'ALTARE BAROCCO

L'altare barocco di Mario A. Pavone

Per l'Indice delle piante e delle mappe e per l'Indice analitico si rimanda il lettore al volume I, 2.

Presentazione

La realizzazione dell'opera Documenti dell'Abruzzo Teramano, che vede l'avvio con la pubblicazione del volume dedicato alla «Valle Siciliana o del Mavone», è stata promossa dalla Cassa di Risparmio della Provincia di Teramo in collaborazione con la Casa Editrice De Luca.

La ricerca sul territorio è stata affidata a studiosi specialisti di chiara fama con i quali hanno collaborato studiosi e ricercatori operanti nel Teramano.

L'Editore intende porgere il suo ringraziamento ai membri della Direzione, del Comitato di edizione e del Comitato di redazione, che si sono assunti il non facile compito di affrontare e coordinare lo studio di un territorio pressoché inedito nei suoi lineamenti storico-artistici e storici; a tutti gli studiosi che con i loro contributi hanno arricchito le pagine di questo primo volume; ai Sindaci, ai Parroci, ai cittadini della Valle Siciliana che hanno dato un apporto fattivo di conoscenze e di memorie relative all'area esplorata; al Presidente, Lino Nisii, al Direttore generale, Ennio Di Mattia, e ai Consiglieri della Cassa di Risparmio di Teramo, che, con la loro sensibilità per i problemi culturali della provincia, hanno consentito questa riscoperta e valorizzazione di un patrimonio monumentale e storico di non trascurabile entità e importanza.

Stefano De Luca

Nota introduttiva

I due tomi dedicati alla «Valle Siciliana o del Mavone» costituiscono il primo volume dei Documenti dell'Abruzzo Teramano, un'opera che si propone di offrire in una esposizione scientifica e sistematica i risultati della ricerca storico-artistica condotta capillarmente sul territorio della provincia di Teramo.

Quest'area, che copre 1949 km quadrati, è stata suddivisa, per ragioni essenzialmente funzionali, in una serie di fasce che si dispongono lungo le vallate dei corsi d'acqua che scendono dall'Appennino al mare: la sponda abruzzese della valle del Tronto, la valle della Vibrata, la valle del Tordino, la valle dell'alto e del basso Vomano, la valle del Mavone, la valle del Piomba e quella del Fino; riservando poi un particolare spazio ai tre centri maggiori: Atri, Campi e, naturalmente, Teramo.

L'arco cronologico considerato va dalla preistoria alla fine dell'Ottocento.

Se la ricerca ha preso le mosse dal precipuo intento di privilegiare il «documento» figurativo, l'opera d'arte o di artigianato artistico, fino alle testimonianze significative della cultura materiale, è stato tuttavia impossibile, una volta calatisi sul territorio, trascurare tutta una serie di testimonianze di ordine storico, che si presentavano come parte integrante, e per molti versi essenziale e delucidante, del patrimonio d'arte rilevato.

Perciò ai saggi e alle schede riservati ai documenti di cultura artistica e archeologica si è pensato di premettere sia alcuni contributi atti a delineare il quadro storico in età medievale e moderna, che altri dedicati a particolarità dialettologiche, a sopravvivenze musicali colte o folcloriche e, come buon inizio, alle connotazioni geografiche della Valle; e, inoltre, di far seguire un «Dizionario topografico e storico» con la raccolta, il più possibile esaustiva, delle citazioni documentarie, delle epigrafi, degli stemmi e degli inventari degli archivi comunali e parrocchiali dei sette comuni e delle relative frazioni oggetto della ricerca. Per lo più materiale inedito, come per altro inedita o poco nota è risultata la messe di documenti d'arte, sorprendente non soltanto per quantità, ma soprattutto per qualità.

Dunque, una «histoire à parte entière», una storia totale che solo la dimensione «locale» della ricerca poteva consentire, ovviamente in rigida successione cronologica e con le inevitabili discontinuità che l'esame di un territorio limitato comporta per la frammentarietà delle fonti, per la episodicità degli accadimenti, sia artistici che storici, ricollegabili al gran flusso della storia e della civiltà artistica italiana ed europea. Collegamenti che, per altro, più frequenti di quanto ci si aspettasse, sono stati posti in luce dall'analisi critica condotta dagli studiosi in

questo volume, risultando a volte persino ricchi di elementi anticipatori rispetto a tanta produzione piú nota (si veda, ad esempio, il decisivo saggio su Santa Maria di Ronzano), o, comunque, ben partecipi di movimenti e correnti diffusi sul territorio nazionale.

Questo tipo di ricerca «locale»—o di storia «spaziale», come oggi si tende a definirla per stornare ogni possibile valutazione riduttiva che l'aggettivo «locale» possa evocare — poggia su una pregiudiziale: la collaborazione fra studiosi specialisti e studiosi e privati ricercatori operanti nell'area presa in esame. In occasione di questo lavoro un apporto notevole è venuto, da un lato, dalla consultazione di scritti locali, editi e non editi, sia pure sottoponendo sempre a verifica critica le informazioni in essi contenute; dall'altro, dal contributo fattivo di numerosi ricercatori e cultori delle proprie memorie attivi oggi sul territorio.

In tal modo, un'opera che ha tra i suoi fini precipui quello di raccogliere, catalogare, studiare - e, dunque, in qualche misura salvaguardare - un patrimonio artistico destinato per molti versi all'obsolescenza (e non solo perché «omnia veterascunt et nichil est sub sole stabile», come dicono gli Statuti di Teramo del 1440), assolve anche ad un altro compito: quello di risvegliare l'interesse per una ricerca di identità culturale condotta attraverso la propria, «locale» storia reinserita nel tessuto vivo della civiltà europea.

Giacché, come diceva già Droysen nelle sue Lezioni sulla Enciclopedia e Metodologia della Storia: «Non sono le cose passate che, con la ricerca storica, diventano chiare, dal momento che esse sono passate; ma diventa chiaro quello che di esse, nell'hic et nunc, non è ancora tramontato, sia che si tratti di memorie di ciò che fu ed avvenne, sia di avanzi di ciò che non è stato ed avvenuto».

Luisa Franchi dell'Orto

Roma, 26 novembre 1983

Elenco delle abbreviazioni

A.C.T.	Archivio Comunale di Teramo
A.S.C.	Archivio Storico Capitolino di Roma.
A.S.N.	Archivio di Stato di Napoli.
A.S.T.	Archivio di Stato di Teramo.
	Aggiornamento a: E. Bertaux <i>L'art dans l'Italie méridionale</i> . Aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux, sotto la direzione di A. PRANDI, Roma 1978.
	Ann. Camald. G. B. MITTARELLI-G. D. COSTADONI, <i>Annales Camaldulenses Ordinis Sancti Benedicti, Venetiis 1755-1773</i> .
	ANTINORI, <i>Annali</i> A. L. ANTINORI, <i>Annali degli Abruzzi</i> , Bologna 1971 (ed. anastatica dei mss.).
	ANTINORI, <i>Corografia</i> A. L. ANTINORI. <i>Corografia storica degli Abruzzi e dei luoghi circonvicini</i> , Bologna 1978 (ed. anastatica dei mss.).
	ANTINORI, <i>Corografia</i> , Mss. A. L. ANTINORI, <i>Corografia storica degli Abruzzi e dei luoghi circonvicini</i> , Manoscritti della Biblioteca Provinciale «Salvatore Tommasi» dell'Aquila.
	ANTINORI, <i>Memorie</i> A. L. ANTINORI, <i>Raccolta di memorie storiche degli Abruzzi</i> , Napoli 1781-1783.
	BERTAUX, <i>L'Art</i> (1904) E. BERTAUX, <i>L'Art dans l'Italie méridionale</i> , Paris 1903; ristampa 1904; ed. anastatica Roma 1968.
	BINDI, <i>Monumenti</i> V. BINDI, <i>Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi</i> , Napoli 1889; Bologna 1977.
	BOLOGNA, <i>La pittura</i> (1962) F. BOLOGNA, <i>La pittura italiana delle origini</i> , Roma-Dresda 1962; ristampa Roma 1978.
	CAA V. CIANFARANI, L. FRANCHI DELL'ORTO, A. LA REGINA, <i>Culture adriatiche antiche di Abruzzo e di Molise</i> , Roma 1978.
	CARDERI, <i>Carellata</i> B. CARDERI, <i>Carellata notarile dai protocolli dell'Archivio di Stato di Teramo</i> , Teramo 1973.

CARDERI, Testimonianze B. CARDERI, Testimonianze domenicane, Teramo 1970.

Carta archeologica Carta archeologica d'Italia, F. 140 (Teramo), a cura di G. CERULLI IRELLI, Firenze 1971.

Carte di Fonte Avellana Carte di Fonte Avellana, a cura di C. PIERUCCI E A. POLVERARI, I, Roma 1972.

Catalogus Baronum Catalogus Baronum, a cura di E. JAMISON, «F.I.S.I.» n. 101, Roma 1972.

Chr. Farf. Il «Chronicon Farfense» di Gregorio di Catino, a cura di U. BALZANI, «F.I.S.I.» nn. 33-34, Roma 1903.

Chr. Vult. «Chronicon Vulturnense» del monaco Giovanni, a cura di V. FEDERICI, «F.I.S.I.» nn. 58-60, Roma 1925-1938.

DI NICOLA, Carlo Quinto

G. DI NICOLA, Carlo Quinto e la Valle Siciliana, Roma s.d.
DONVITO, Chiesa e società L. DONVITO, Chiesa e società negli Abruzzi e Molise nel periodo post-tridentino, in L. DONVITO-B. PELLEGRINO, L'organizzazione ecclesiastica degli Abruzzi e Molise e della Basilicata nell'età post-tridentina, Firenze 1973, pp. 7-42.

EI

Enciclopedia Italiana.

EUA

Enciclopedia Universale dell'Arte.

Fonti Aragonesi Fonti Aragonesi a cura degli archivisti napoletani, vol. XI, Napoli 1981.

GAVINI, Storia dell'architettura I. C. GAVINI, Storia dell'architettura in Abruzzo, Milano-Roma s. d. (ma 1926-1927); Pescara 1980².

GIUSTINIANI, Dizionario L. GIUSTINIANI, Dizionario geografico ragionato del Regno di Napoli, Napoli 1797-1805; ed. anastatica Bologna 1969.

Il «Fondo Palma» Biblioteca Provinciale «Melchiorre Delfico» di Teramo. Il «Fondo Palma». Inventario delle pergamene e dei manoscritti, a cura di S. CIARELLI PAPA e M. SGATTONI, Teramo 1977.

Italia Pontificia P. F. KEHR, Italia Pontificia, IV. Umbria, Picenum, Marsia, Berolini 1909; ristampa 1961.

Italia Sacra F. UGHELLI-N. COLETI, Italia Sacra sive de episcopis Italiae, Venetiis 1717-1722; ed. anastatica Nendeln 1970.

Iustitiaratus aprutii Iustitiaratus aprutii ultra flumen piscariae, in N. F. FARAGLIA, Saggio di Corografia Abruzzese medievale, Napoli 1892; ed. anastatica Bologna 1977, Appendice, pp. 75-79.

MORETTI, Architettura medioevale M. MORETTI, Architettura medioevale in Abruzzo, Roma s. d. (ma 1970).

«Not. Scavi»

Notizie degli Scavi di Antichità.

Rationes Decimarum Italiae Rationes Decimarum Italiae. Aprutium-Molisium. Le decime dei secoli XIII-XIV, a cura di P. SELLA, Città del Vaticano 1936.

Regesta Imperii J. F. BÖHMER, Regesta Imperii, IV., Ältere Staufer, 3. Abt., Die Regesten des Kaiserreiches unter Heinrich VI., Neub. von G. BAAKEN, Köln-Wien 1972.

Regesto delle fonti Regesto delle fonti archiviste degli Annali antinoriani (voll. III-XVII), a cura di A. CLEMENTI e M. R. BERARDI, L'Aquila 1980.

Regesti delle pergamene. Teramo Regesti delle pergamene degli Archivi Vescovile e Comunale di Teramo, a cura di C. CAPPELLI-G. DI FRANCESCO-A. FIORI, Teramo 1978.

Regesto delle pergamene. Caetani Regesto delle pergamene dell'archivio Caetani, a cura di G. CAETANI, I, Perugia 1922.

Registri della Cancelleria Angioina Registri della Cancelleria Angioina ricostruiti da Riccardo Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani, II, Napoli 1951; XXII, Napoli 1969.

«Riv. Abruzzese»

Rivista Abruzzese di Scienze, Lettere ed Arti.

«Röm. Mitt.» Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung.

SAVINI, Bullarium Bullarium Capituli Aprutini saeculorum XIII et XIV ex Codice chartaceo autographo..., transcriptum a F. SAVINI, Romae 1914.

SAVINI, Cartulario Il Cartulario della Chiesa Teramana, a cura di F. SAVINI, Romae 1910.

SAVINI, Inventario F. SAVINI, Inventario analitico dei manoscritti dello storico abruzzese Francesco Brunetti, Napoli 1898.

SAVINI, Famiglie F. SAVINI, Le famiglie feudali della regione teramana nel Medioevo, Roma 1917; ed. anastatica Bologna 1971.

SAVINI, Septem dioeceses F. SAVINI, Septem dioeceses Aprutienses Medii Aevi in Vaticano tabulario, Romae 1912.

VERRUA, Isola P. VERRUA, Isola del Gran Sasso, gli Orsini e L'Aquila, Padova 1928.

La Valle Siciliana o del Mavone

Capitolo primo

**GEOGRAFIA, STORIA, LINGUISTICA,
MUSICA**

Il quadro geografico della montagna teramana

1. IL DOMINIO DI DUE GRANDI MASSICCI: IL GRAN SASSO E I MONTI DELLA LAGA

Solo in parte la montagna teramana è caratterizzata da quei tipici tratti che fanno dell'Appennino abruzzese, soprattutto come disposizione dei rilievi, un settore di spiccata originalità. E in effetti il decentramento delle grandi masse verso il litorale adriatico fa sì che tutto il territorio provinciale si trovi all'esterno di quel complicato sistema orografico a triplice allineamento di dorsali e alti massicci isolati che hanno costituito, fino dai tempi più antichi, vere e proprie barriere tanto per il popolamento dall'esterno quanto per i contatti e gli scambi fra i gruppi umani isolati nelle conche e nelle vallate interne.

Regione aperta, quindi, il Teramano degrada dalle più alte vette appenniniche al mare nella consueta successione delle tre fasce — montana, collinare subappenninica e litoranea — con palesi diversificazioni nelle sedi, nel popolamento, nell'economia e, di conseguenza, nel paesaggio. Di queste tre fasce, la più povera e meno abitata è naturalmente quella montana, che si attesta ai due grandi plessi oro idrografici del Gran Sasso e dei Monti della Laga, diversi come natura geologica e struttura morfologica e separati fra loro da una grande linea di frattura che segue pressappoco la Valle del Vomano.

Tetto della Penisola, che si avvicina ai 3000 metri di altitudine, il Gran Sasso partecipa in pieno dei caratteri fondamentali dell'Appennino centrale: rilievi calcarei alti, imponenti, dirupati, con un netto stacco alla base, dove al minore pendio dei detriti di falda si collegano le masse arenaceo-argillose subappennine variamente ondulate. Dei due versanti del massiccio, che si allunga da ovest a est per una quarantina di chilometri, appartiene al Teramano quello settentrionale, che include anche il poderoso plesso mediano, con le cime più elevate del Corno Grande (2912 m) e del Corno Piccolo (2655 m).

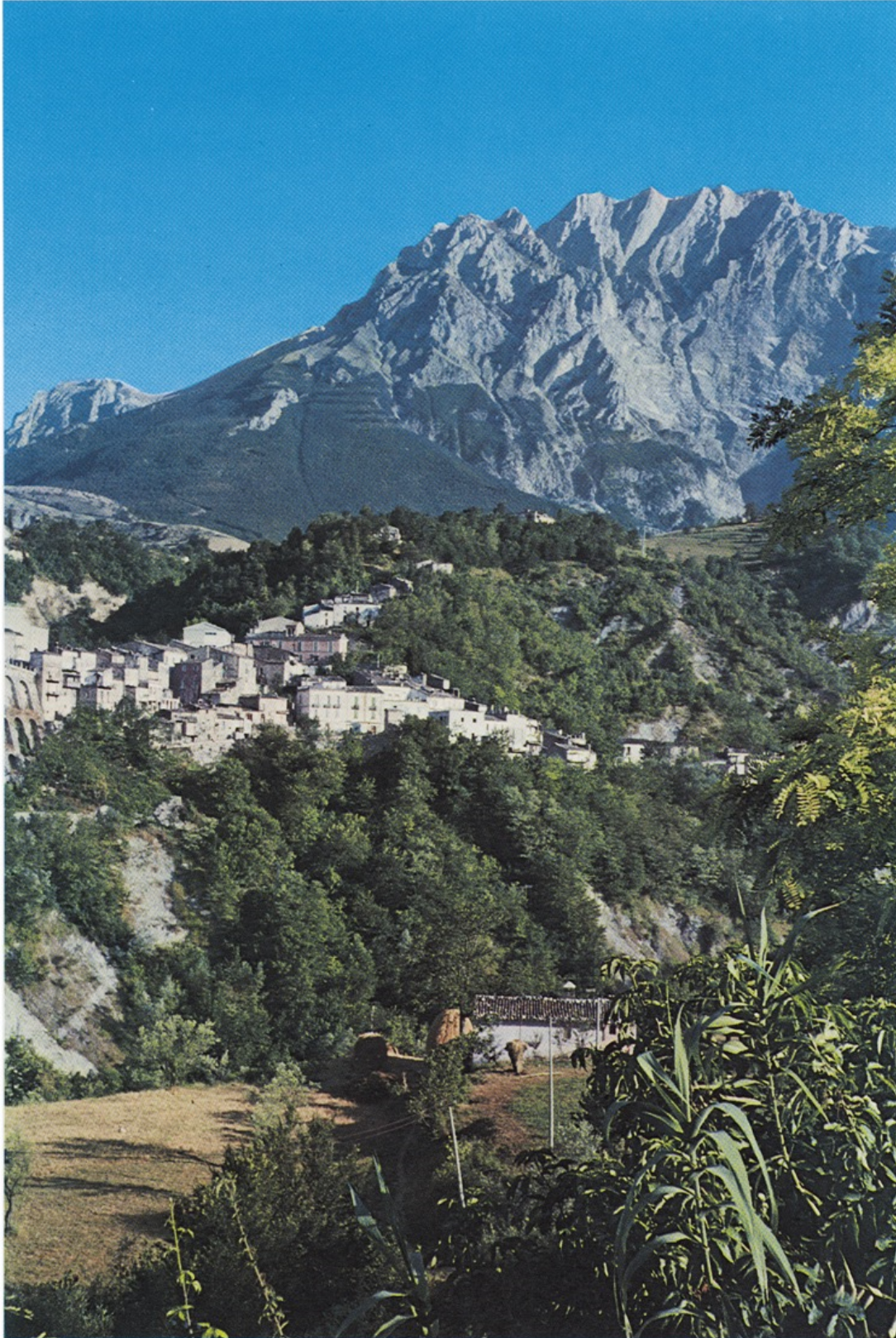
Il carsismo, sia nei suoi aspetti superficiali che nelle ben più importanti conseguenze sull'idrografia, è uno dei principali fattori che regolano lo svolgersi delle varie forme di vita. Il Gran Sasso, come del resto tutti i grandi massicci calcarei, è un vero e proprio enorme serbatoio idrico che dai piani carsici e dalle conche elevate smaltisce le acque con abbondante circolazione sotterranea e scarso reticolo superficiale. È più in basso, quindi, alle falde di affioramento, che l'acqua scaturisce in copiose sorgenti, equilibratrici di tutta l'idrografia e perenne richiamo di vita. Oltre che dal carsismo, l'abbondanza e la regolarità del deflusso è favorita da vari altri fattori. La forte piovosità, anzitutto, molto maggiore nella parte più alta dei rilievi per la spiccata azione di condensazione che questi esercitano sulle masse d'aria umide. Alle quote elevate, inoltre, vaste plaghe rimangono coperte a lungo da un alto strato nevoso le cui acque di fusione, in ambiente ad evaporazione limitata, s'infiltrano quasi totalmente nel sottosuolo. Va considerata, infine, la presenza di pendii boscosi sui quali il terriccio profondo del sottobosco rallenta lo scorrimento superficiale delle acque meteoriche, assorbendo gran parte.

Altro motivo morfologico, di non grande frequenza nei rilievi appenninici, e la presenza di abbondanti tracce di modellamento glaciale, particolarmente evidente in una serie di circhi, profonde cavità semicircolari che si aprono alla testata delle valli, al di sopra dei 2000 metri di altitudine. I più facilmente riconoscibili, in ottimo stato di conservazione, sono quelli che si aprono sotto il Monte Corvo, il Pizzo d'Intermesoli, il Corno Piccolo e il Corno Grande, mentre il più bello esempio di valle glaciale, dal tipico profilo ad U, ci è dato dalla Val Maone, che è il tronco più elevato della valle del Rio Arno. Più difficilmente distinguibili sono invece le altre forme, quali i dossi montonati e gli avanzi morenici, fatta eccezione per la bella morena frontale del ghiacciaio della Val Maone, a 1150 metri di altitudine sopra Pietracamela. Tutti questi fenomeni, di indubbio interesse, riguardano l'antico glacialismo quaternario, ma ancor più importante è la presenza dell'unico ghiacciaio perenne dell'Appennino, il Ghiacciaio del Calderone. Di superficie alquanto ridotta (circa 6 ha), esso occupa il fondo e il pendio settentrionale di un circo alla base del Corno Grande e si espande fra 2867 e 2680 m di altitudine con crepacci trasversali e terminali e un certo sviluppo di morene laterali e frontali. La sua esposizione a tramontana e la protezione di alte pareti di roccia gli ha permesso di sopravvivere fino ad oggi, malgrado inesorabile e graduato ritiro delle masse di ghiaccio.

Al di là del solco del Vomano, i Monti della Laga chiudono ad arco una vasta area triconfinale (Lazio, Abruzzo e Marche), di cui il Teramano occupa parte del versante orientale, attestandosi alle cime più elevate, quali il Monte Gorzano (2458 m) e il Pizzo di Sevo (2419 m).

Pur costituendo, in certo modo, il raccordo orografico tra i Monti Sibillini e il Gran Sasso, il gruppo se ne differenzia decisamente tanto nella costituzione geologica, quanto nella morfologia, ad essa strettamente legata. Siamo di fronte, cioè, a un complesso di rilievi nei quali, ad eccezione della Montagna dei Fiori, le masse calcaree non compaiono, essendo coperte per più di mille metri da potenti stratificazioni marnoso-arenacee mioceniche. Su questi materiali teneri, portati da un vigoroso sollevamento a considerevoli altitudini, si è esercitata un'intensa azione di modellamento, soprattutto da parte delle acque dilavanti e del reticolo idrografico superficiale. In contrapposto alle biancheggianti, aride conche plasmate dal carsismo e alle imponenti pareti rocciose del Gran Sasso, qui si possono notare alla base profonde e ampie incisioni, in alto superfici tondeggianti e boschive a tenue pendio, spesso sormontate da sottili creste prive di vegetazione e incise da numerosi solchi di erosione. Dalla più elevata catena occidentale, ad andamento meridiano, sulla quale spicca la nuda cuspide del Pizzo di Sevo, volgono verso oriente — cioè nell'Ascolano e nel Teramano — numerose dorsali arrotondate divise da impluvi che sovente si restringono a formare anguste forre; talora limitate superfici verticali mostrano il molteplice alternarsi delle marne e delle arenarie in strati spesso vigorosamente contorti dall'azione tettonica.

Al margine orientale la Montagna dei Fiori (1814 m), che insieme alla Montagna di Campi e al Monte delle Tre Croci domina con orientamento meridiano le colline argillose subappennino, dà una nota nuova al paesaggio, in mezzo alle tonalità scure delle molasse, con il biancheggiare dei calcari massicci che compongono la sua tozza mole.



1. L'abitato antico di Castelli è dominato dal Monte Camicia (Gruppo del Gran Sasso).



2. Insediamento a piccoli villaggi sui Monti della Laga: Valle Castellana.

Certamente i Monti della Laga, data la loro altitudine media, sono stati interessati da una notevole azione di modellamento glaciale. Tuttavia la limitata resistenza delle rocce molassiche agli agenti esterni ha favorito la cancellazione di gran parte delle impronte, per cui attualmente possiamo distinguere soltanto una diecina di circhi, che si aprono sulla catena principale fra il Monte Gorzano e la Macera della Morte, tutti sul versante teramano. Uno spunto di particolare interesse è offerto dalla testata del Rio Castellano, nella quale il circo si allunga con una breve vallata a truogolo glaciale che termina all'inizio dell'erosione torrentizia.

Più caratteristiche e diffuse sono invece le forme di erosione dovute alle acque superficiali. Si possono citare come esempio le belle formazioni a gradinate semicircolari dei banchi arenacei situati sul fianco del Monte Libretti, nell'alta valle del Rio Castellano, risultato evidente di una degradazione meteorica selettiva.

2. LE ACQUE E LA LORO PRINCIPALE UTILIZZAZIONE

I due grandi massicci che, pur tanto dissimili, rappresentano i cardini della montagna teramana, sono la base dell'idrografia di tutto il territorio provinciale. Non sono molte le polle di grande portata che arricchiscono i bacini sorgentiferi, e tutte si trovano sulle pendici calcaree del Gran Sasso:



3. L'alta valle del Vomano.

le maggiori sono quelle del Ruzzo (350 litri/sec.), che alimentano il Mavone, in parte utilizzate per l'approvvigionamento di Teramo, e la sorgente del Rio Arno (160 litri/sec.), che sgorga a 1524 m subito al di sotto del Campo Pericoli. Per il resto, tante piccole polle arricchiscono il territorio pedemontano del Gran Sasso, mentre i Monti della Laga fruiscono per lo più delle acque meteoriche e di quelle dovute allo scioglimento delle abbondanti nevi. Così il sistema idrografico è caratterizzato dal reticolo molto ramificato degli impuvi sorgentizi, detti localmente «fossi», che confluiscono a formare fiumi dal corso breve ma dalle abbondanti acque perenni.

Il Vomano ne costituisce al centro l'asse principale, con un vasto bacino che include parte di ambedue i massicci. Nasce sotto il Passo delle Capannelle, in territorio aquilano, e scorre incassato in grandiose gole accogliendo a sinistra le acque del Rio Fucino, emissario del bacino di Campotosto, che con il T. Zingano drena le acque del territorio di Crognaleto; a destra, dal Gran Sasso, confluiscono presso Nerito il T. Rocchetta, sotto Fano Adriano il Rio Arno con il subaffluente Fosso Venacquaro e infine, già nella fascia sub-appenninica, il Mavone, l'affluente di maggior importanza, che riceve presso Isola del Gran Sasso il Vittore, il Ruzzo e il Leomogna, ricchi di limpide acque. A nord il vasto territorio di Valle Castellana fa parte del bacino del Tronto, con l'affluente Rio Castellano, mentre l'alto Tordino col T. Vezzola drenano le acque di Rocca Santa Maria e Cortino. All'estremità sud-est, infine, alle pendici del Monte Camicia, si passa nell'alto bacino del Fino, che interessa solo per breve tratto la montagna teramana.

Ci troviamo quindi in presenza di un territorio ricco di acque, con notevoli possibilità di razionali mutamenti nelle campagne, dove tuttora i terreni irrigui sono alquanto limitati. Ma le

risorse idriche del Vomano riguardano soprattutto la produzione di energia. E se anche il serbatoio di testa, cioè il vasto lago artificiale di Campotosto, è nell'Abruzzo aquilano, al di là dei nostri confini, il sistema di impianti idroelettrici del Teramano, con le grandi centrali di San Giacomo e di San Rustico e quelle minori di Piaganini e di Pietracamela, è di grande importanza, avvicinandosi, con quasi 400.000 kw, alla metà della potenza installata di tutto l'Abruzzo. Purtroppo buona parte dell'energia prodotta, smistata dalla stazione elettrica di Passo delle Capannelle, viene portata attraverso grandi elettrodotti fuori della regione, verso Terni, pregiudicando in tal modo la potenzialità industriale di vasti e depressi settori.

3. IL QUADRO DEMOGRAFICO ED ECONOMICO

Sono ben note a tutti le condizioni critiche delle regioni montane — soprattutto quelle dell'«osso» appenninico — per lungo tempo affette da un fisiologico decremento della popolazione, per effetto del sensibile richiamo di forze di lavoro dall'estero e di una sempre più massiccia azione polarizzante delle città, delle industrie, delle campagne più ricche all'interno.

E la montagna teramana, che comprende 14 dei 47 comuni della provincia¹, con una superficie di 798 kmq e 31.615 abitanti, non sfugge certo a questa regola. Un netto squilibrio territoriale appare chiaro considerando che, rispetto all'intero territorio provinciale, essa costituisce il 41% della superficie e soltanto il 12% della popolazione. E tale squilibrio assume aspetti ancor più negativi in un esame, anche sommario, della dinamica demografica, a partire dalla prima metà del secolo scorso.

Nel 1830 la popolazione era di circa 28.000 abitanti, inferiore a quella attuale (1981) soltanto per lo scarso peso dei due comuni che in seguito hanno avuto i più sensibili aumenti di popolazione: Montorio al Vomano, da 3622 a 9049 abitanti, e Isola del Gran Sasso, da 2786 a 5093. I comuni più spiccatamente montani già allora avevano una consistenza demografica assai maggiore di quella attuale, ad esempio Pietracamela con 1314 abitanti e Fano Adriano con 1199, ora rispettivamente calati a 368 e 552.

All'atto del primo censimento ufficiale dopo l'unificazione (1861) il numero degli abitanti era già salito a 33.918, corrispondente al 23% della popolazione provinciale. In seguito, malgrado il sensibile deflusso migratorio e due guerre mondiali, l'incremento demografico è stato costante, raggiungendo il massimo di 53.184 abitanti nel 1951. Da allora si è manifestata una nettissima inversione di tendenze, con spopolamento sempre più accentuato che ha portato il territorio a una diminuzione di popolazione del 40,5% nell'ultimo trentennio.

Gli effetti del grande esodo, che ha colpito in massima parte le attività agricole e pastorali, è quanto mai evidente. Anche altrove è noto il frequente motivo dei villaggi e dei vecchi casali montani completamente deserti, come Figliola, nel comune di Crognaleto, e Altovia, in quello di Cortino, mentre molti altri sono ormai ad uno stadio avanzato di estinzione. E se in alcuni di essi qualche edificio nuovo, costruito con le rimesse dall'estero, appare al margine dell'abitato a dare una macchia di colore, spesso stonata, all'ambiente, ciò non bilancia di certo il numero sempre crescente di case abbandonate e in completa rovina. Il fenomeno è più evidente nei comuni dei Monti della Laga, anche per le particolari caratteristiche dell'insediamento, basato su centri abitati molto piccoli e su un cospicuo numero di aggregati elementari, antichi e minuscoli

agglomerati compatti, disposti in genere su pendio, abitati ognuno in media da una diecina di famiglie. Piccoli aggregati esistono anche nella zona del Gran Sasso, ma normalmente si trovano piú in basso, nella fascia collinare submontana, e su di essi quindi lo spopolamento ha agito con minore efficacia: Castiglione della Valle, un tempo capoluogo di comune e ora ridotto ad una ventina di abitanti, è posto a 338 m di altitudine, mentre Figliola e Altovia si trovano ad oltre mille metri.



4. Castelli, la struttura del nucleo centrale.



5. Castel Castagna, tipico esempio di sede di poggio.

Tuttavia la piú alta percentuale nello spopolamento dell'ultimo trentennio (- 73,5%) si trova sul versante del Gran Sasso, proprio a Pietracamela, dove piú evidenti sono stati i tentativi di promozione economica, con l'installazione di buone strutture turistiche, soprattutto per gli sport invernali. Altri sette comuni hanno perduto oltre la metà degli abitanti: quelli dei Monti della Laga, con la percentuale media di -60%, oltre a Castel Castagna (- 64%), Fano Adriano (- 63%) e Castelli (- 55%). Come vediamo, tutti sono situati nella fascia montana piú alta, fatta eccezione per Castel Castagna, il cui capoluogo è isolato a 452 m sulla sommità di una collina.

Il grande esodo trentennale, oltre che nei larghi vuoti lasciati nelle sedi umane, si riflette evidentemente sulla composizione demografica, con il progressivo invecchiamento della popolazione. Le differenze fra il numero dei piú giovani e dei piú anziani tendono ad appiattirsi, anche come conseguenza della costante diminuzione dell'indice di natalità. Il caso limite è rappresentato da Pietracamela e Fano Adriano, che rivelano un numero di appartenenti alle classi di età piú giovani nettamente inferiore a quello delle classi piú anziane: in complesso 132 abitanti di età inferiore ai 10 anni, mentre ben 171 sono coloro che superano i 70. Così in piú casi è stata oltrepassata la soglia di vitalità demografica, con indici di mortalità superiori a quelli di natalità, che significano decremento naturale.



6. Castiglione della Valle, nucleo abitato in fase di spopolamento.

Un quadro demografico tanto negativo può avere bisogno di una spiegazione che approfondisca le cause, troppo generali e generiche, enunciate all'inizio del paragrafo. Oltre ai motivi attuali di decadenza delle attività agricole e pastorali, ne troviamo altri strutturali, determinati dalla natura stessa della montagna: asprezze climatiche, difficoltà nelle comunicazioni, povertà e scarsità di buone terre coltivabili sono realtà evidenti anche nei tempi passati, quando ogni piccola comunità si difendeva dall'isolamento con forme di autarchia e di autoconsumo al limite della sopravvivenza.

Nell'atlante del Rizzi-Zannoni², del 1808, l'unica via, anche se non rotabile, per passare nell'Abruzzo interno evitava il fondovalle del Vomano, congiungendo con tracciato precario, irregolare e tortuoso i centri più alti a guardia della valle: da Montorio, per Altavilla, Poggio Umbricchio, Piano Vomano e Tottea, si saliva fino a Campotosto per discendere alla conca di Amatrice. E il Del Re³ scrive, circa trent'anni dopo, sul progetto di una rotabile:

«per la valle del Vomano sino all'Aquila, affin di dare una breve comunicazione tra' Capoluoghi delle due provincie, ed affin di animare l'industria ed il commercio di una grande estensione di paese che, per difetto di strade, è quasi inaccessibile e rozzo».

E ancora:

«Dal luogo dove incontrerebbe il fiume Vomano, ne dovrebbe partir un'altra che, seguendo la di lui valle, e sormontando il dorso de' monti, andasse a sboccare verso Montereale. Mediante queste comunicazioni la provincia sarebbe intersecata in molte principali direzioni, e si

animerebbe l'industria ed il traffico di un paese impraticabile per le difficoltà che presentano i sentieri da tratto in tratto, e per gli ostacoli che i fiumi oppongono al passaggio. Ed in fine si potrebbe per queste strade trasportare il legname di costruzione, che marcisce ne' boschi all'interno della provincia».

E, per completare il quadro già chiaro della situazione, ecco un ultimo passo:

«Le più misere [popolazioni] vivono in luoghi alpestri, ove le terre spesso danno raccolte, che compensano appena le spese e le fatiche. Dal loro seno sortono ogn'anno più centinaia di campagnuoli che vanno nello Stato limitrofo a coltivar campagne d'aria malsana per provvedere a' proprii bisogni ed a quelli delle proprie famiglie; male che reca grave danno alla pubblica e privata economia».

Purtroppo non è che a questa situazione sia stato posto sollecito rimedio negli anni successivi. Ancora nel 1890, dopo trent'anni di Stato unitario, in tutta la provincia esistevano soltanto 36 km di strada nazionale, cioè la Giulianova-Teramo-Montorio al Vomano. È quindi il nostro secolo che ha reso più agevoli le comunicazioni, più che altro dai primi anni del secondo dopoguerra, quando all'apertura di nuove strade si affiancò l'ampliamento e l'asfaltatura di quelle già esistenti ma tutt'altro che facili a percorrere. Così è in parte finito il lungo isolamento di tanti piccoli centri della Laga con strade asfaltate, anche se strette e tortuose, che raggiungono Cortino, Crognaleto, Valle Castellana, gravitante però quest'ultima più su Ascoli Piceno, con la carrozzabile che fiancheggia il Rio Castellano. Sull'altro versante, nella valle del Mavone, corrispondente alla storica Valle Siciliana, si snodano le strutture dell'autostrada non ancora in esercizio che, dopo tante difficoltà tecniche e finanziarie dovute al traforo del Gran Sasso, dovrebbe velocemente collegare la conca aquilana con le marine del Teramano. A questo punto può sembrare che le cause del disagio dovute all'isolamento siano ormai in buona parte superate. Ma non è così. Gli altri fattori negativi che ostacolano il riequilibrio demografico ed economico della montagna hanno preso il sopravvento.

È l'economia agricola, soprattutto, che non basta più a legare l'uomo alla terra. La morfologia accidentata e la progressiva disgregazione della famiglia patriarcale hanno portato a fenomeni sempre più pronunciati di polverizzazione fondiaria e a forme sempre più stentate di economia di autoconsumo, gestita con la coltivazione diretta di appezzamenti microscopici, spesso molto distanti l'uno dall'altro. L'economia del bosco, ridotto per buona parte a grandi estensioni di ceduo, è pressoché inesistente. L'allevamento ovino, dopo un lungo periodo di crisi, è ora in ripresa, ma non in modo determinante. I rapporti delle Rassegne-convegno sulla pastorizia, che si svolgono annualmente in varie località della Laga, come Acquachiara di Monte Tre Croci, Piano Roseto e Bosco Martese, propongono una serie di iniziative fondamentali: riqualificazione della pastorizia mediante un opportuno miglioramento delle razze ovine e dei pascoli e con la trasformazione in stanziale dell'allevamento transumante; nuova costituzione di prati-pascoli montani e utilizzazione stagionale di pascoli più bassi all'interno del territorio provinciale; incentivazione dell'allevamento degli agnelli e della produzione di latticini tipici abruzzesi; valorizzazione del cane da pastore maremmano-abruzzese. Sono solo proposte, queste, che fanno pensare a quanta strada debba essere percorsa per riqualificare questo ampio settore economico che per tanto tempo è stato una delle basi fondamentali della vita nelle regioni montane.

Le attività a carattere artigianale, che permettevano in molti villaggi l'esistenza di comunità povere ma quasi autosufficienti, sono state in gran parte cancellate dalla penetrazione dei prodotti standardizzati dell'industria. Solo a Castelli si è conservata la tradizionale produzione di ceramiche, con una ventina di aziende, 5 studi e una bottega pilota affiliata al Centro Ceramico Castellano, che è un consorzio per l'incremento della produzione, legato anche al locale Istituto d'Arte. Il lavoro artigianale si è in buona parte trasformato in attività a carattere industriale, con un totale di circa 300 addetti e una buona produzione che ha per alcune aziende il mercato principale all'estero.



7. Pietracamela. Casa-torre e la chiesa di San Leucio.

Per il resto, se si vuole parlare di industrie, può esser presa in considerazione soltanto Montorio al Vomano, vivace centro posto in buona posizione al limite fra montagna e collina nel primo slargo che il fiume attraversa dopo il percorso alpestre del suo tratto superiore. Capoluogo del solo comune che abbia avuto un positivo sviluppo demografico ed economico nell'ultimo decennio, nodo stradale di una certa importanza, esso è dotato di 16 piccole industrie di varia produzione merceologica, per un totale di 534 addetti, cioè il 56% di tutta la montagna teramana, comprese le aziende ceramiche di Castelli.

Riguardo alle attività turistiche, le attrezzature alberghiere esprimono meglio delle altre la situazione reale, specie osservandone la ricettività: 860 posti letto, in gran parte sul versante del Gran Sasso e per più della metà (447) a Prati di Tivo. È questa l'unica vera località di soggiorno della montagna teramana, posta a 1400 m di altitudine sopra Pietracamela, con 6 alberghi (uno di prima categoria) e vari impianti di risalita, fra cui una seggiovia. Altre due località per gli sport invernali sono Prato Selva, a 1450 m sopra Fano Adriano, e San Giacomo di Monte Piselli, a 1908 m nel comune di Valle Castellana, dotate soltanto di alcuni impianti di risalita. Un certo livello, infine, ha raggiunto il turismo religioso al santuario di San Gabriele, presso Isola del Gran Sasso, dove si calcola che affluiscano oltre 750.000 fedeli all'anno.

4. LA VARIETÀ DEL PAESAGGIO UMANIZZATO

È facile, da quanto scritto, dedurre in sintesi la realtà della montagna teramana. Pur ammettendo come fisiologico il pesante calo demografico subito nell'ultimo trentennio, non è possibile valutare positivamente la situazione:



8. Fano Adriano. Casa-torre.

la stentata agricoltura di sussistenza, la pastorizia tuttora legata a sistemi tradizionali, l'esile economia forestale, la debolezza dei settori dell'artigianato e dell'industria, non consentono di pensare a radicali trasformazioni in breve volger di tempo.

Non si può tuttavia terminare senza un cenno opportuno alle orme che l'azione plurisecolare dell'uomo ha impresso all'ambiente, indubbiamente difficile. E questa azione si manifesta in una particolare varietà di paesaggi, ai quali cospicue emergenze storiche e artistiche conferiscono valori di eccezione. Basta fare riferimento ai singolari affreschi del XII secolo di Santa Maria di Ronzano o alle imponenti strutture coeve di San Giovanni ad Insulam per avere un'idea dell'interesse che la Valle Siciliana può destare; o agli altri capolavori architettonici, scultorei e pittorici dei quali questo stesso volume rende ampia documentazione. Si aggiunga la luminosa tradizione della ceramica castellana, cui soprattutto i Grue, nel XVII e nel XVIII secolo, dettero un particolare valore d'arte.

Ma questi sono livelli di eccellenza che si inquadrano come gemme in un ambiente dove l'uomo opera quotidianamente; e il paesaggio ne esprime l'adattamento alle esigenze vitali, volte soprattutto all'utilizzazione del suolo. Così alle scabre pendici calcaree si succedono gli spazi a bosco e a pascolo, le distese di seminativo nudo e, sulle prime ondulazioni argillose, il paesaggio vario e gradevole del seminativo arborato. Le sedi umane, strettamente accentrate in alto in

antichi borghi e minuscoli villaggi, si disperdono piú in basso in sciami di case isolate nel verde delle colture arboree. Anche nelle dimore si possono cogliere a volte notevoli valori stilistici. Si ripete in alcuni luoghi il motivo, piú diffuso sul versante meridionale del Gran Sasso, della casa sviluppata in altezza con la sovrapposizione di vari ambienti, di cui si parla comunemente come «casa-torre». A Isola del Gran Sasso, a Castelli e nella Valle Castellana un certo numero di abitazioni conserva ancora, come elemento residuale, il ballatoio in legno (gafio), che ha le maggiori aree di diffusione nella Conca di Montereale e nell'alto bacino del Tronto. Inoltre, elevati valori formali si ritrovano, all'interno dei vecchi nuclei storici, nelle case di pendio agglomerate, ad elementi sovrapposti, che s'inquadrano nell'apparente caoticità delle strutture urbanistiche delineate da anguste vie a gradini o a cordonate, spesso ripide e tortuose. Del resto, la posizione su altura (Castel Castagna, Castelli) e su sperone elevato alla confluenza di due corsi d'acqua (Isola del Gran Sasso, Tossicia), condizionano queste strutture in agglomerati compatti.

Cosí, caratterizzata dalla varietà dei paesaggi e dalla complessità dei motivi storici e artistici di grande interesse, ma anche dai tanti problemi irrisolti, la montagna teramana si apre a noi con le sue attrattive piú evidenti dei mali, che, in parte dissimulati, costituiscono però un severo banco di prova per gli anni futuri.

MARIO FONDI

NOTE

¹ Valle Castellana, Cortino, Crognaleto, Rocca Santa Maria, Torricella Sicura, per i Monti della Laga; Fano Adriano, Pietracamela, Montorio al Vomano, Colledara, Castel Castagna, Tossicia, Isola del Gran Sasso, Castelli, Arsita, per il Gran Sasso d'Italia.

² G. A. RIZZI-ZANNONI, Atlante geografico del Regno di Napoli, delineato per ordine di Ferdinando IV. re delle Due Sicilie..., Napoli 1808.

³ G. DEL RE, Descrizione topografica fisica economica politica de' Reali Domini al di qua del Faro nel Regno delle Due Sicilie, II, Napoli 1835.



9. Valle Siciliana. Le abbazie di San Giovanni ad Insulam (in primo piano) e di Santa Maria di Ronzano (sullo sfondo).

Vicende politiche e aspetti del quadro insediativo in età medievale

I centri abitati del Teramano compresi entro la catena settentrionale del massiccio del Gran Sasso, tagliata dal Vomano, e la fascia collinare, incisa dal Mavone¹, conservano una chiara identità di subregione storica. Il nome territoriale di Valle Siciliana, con cui li si contraddistingue, lascia trasparire tale unità geoambientale e culturale. Testimonianze inequivocabili di civiltà artistico-figurativa (dagli affreschi di Santa Maria di Ronzano, al complesso di San Giovanni al Mavone, alle ceramiche di Castelli) e taluni indizi suggestivi di influenze dottrinali (dell'eremitismo di san Pier Damiani, ad esempio, o del riformismo di Melchiorre Delfico) hanno inoltre concorso a motivare fino ad oggi la convinzione storiografica dell'omogeneità della zona.

La consapevolezza dell'identità subregionale della Valle Siciliana affiora, sia pur timidamente, già nella letteratura erudita sei-settecentesca; quanto meno nei titoli che figurano in quell'esempio di educazione antiquaria e di curiosità umanistica — per altri versi specchio della solidità documentaria del positivismo storiografico meridionale — che è la Biblioteca abruzzese di Minieri Riccio². In ogni caso nei Sacra ac profana Aprutii monumenta di F. Brunetti³ e nelle allegazioni forensi di F.S. Pepe⁴ vanno ritrovati i dati cronologici che hanno costituito il patrimonio conoscitivo, riguardo alla storia del comprensorio, degli studi successivi, anche della tradizione locale migliore, vale a dire di N. Palma⁵ e di F. Savini⁶. Oltre a ciò è riscontrabile come gli schizzi impressionistici sulle località della valle del Mavone e gli efficaci medaglioni sui signori della Valle Siciliana, consegnatici da Antinori⁷ — e da Pacichelli⁸ e Giustiniani⁹, per ciò che attiene alla letteratura geodescrittiva —, abbiano perso colore via via che sono rifluiti, scarnificati, nei florilegi di memorie illustri della produzione localistica piú recente. In definitiva si spiega con il gusto municipalistico il fatto che gli studi, pur specifici sulle vicende storiche della subregione, risultino sorprendentemente privi anche solo di cenni alla conformazione di un paesaggio certo familiare agli autori¹⁰. Non stupirà allora che Almagià ritenne degni di considerazione i risultati raggiunti da N. Persichetti riguardo alle connessioni tra il nome territoriale della valle del Mavone e il tracciato della via Caecilia che l'avrebbe attraversata¹¹; giacché il geografo, ammettendo l'omogeneità della zona, poté trovare convincente una tesi che si fondava, dopo tutto, sull'elemento, la strada, tramite per eccellenza di relazioni umane e fattore nel contempo di unificazione ambientale. In sostanza Almagià¹² ripropose la questione delle origini del nome Valle Siciliana in termini di geografia storica, ricercando, cioè, per il quesito toponomastico, elementi risolutivi rispettosi della configurazione paesaggistica e nondimeno afferenti alle vicende umane precipue della valle.

Si è detto che il nome territoriale lascia trasparire l'identità subregionale della valle del Mavone. Va aggiunto che il ricordo anche storiografico di essa è soprattutto legato alla curiosità che proprio il nome ha suscitato. Di ciò ci si rende immediatamente ragione quando si consideri che la proposizione del problema delle origini del nome territoriale ha la paternità autorevolissima del Pontano. Non c'è dubbio che la precoce lezione dotta del toponimo, a quegli dovuta, ha non

solo dato adito a una reiterata trattazione sull'etimologia, ma ha connotato di valore culturale il quesito linguistico sin dalla formulazione iniziale.

Pontano, in brevi battute, sostiene che il nome dell'isola di Sicilia deriva da quello del popolo protolatino dei Siculi («Sicilia insula ex illis Siculis dicta») e che parimente da quello si origina l'attributo della valle esistente nella regione aprutina¹³. Va notato che il rilievo linguistico figura nel contesto letterario di pagine dedicate alle antichità italiche; e che per di più l'exkursus di sapore classico costituisce un capitolo a sé stante, posto, a mo' di cornice, a conclusione del De bello Neapolitano¹⁴. La pregnanza linguistica della nota di Pontano non è comunque qui; bensì dove egli denomina la valle del Mavone Vallis Ciciliana, dopo aver precisato che l'isola di Sicilia viene chiamata Cicilia dagli incolti («ab illitteratis hodie hominibus Cicilia dicitur»), i quali ingenererebbero in tal modo, evidentemente per assimilazione di suoni, il cambiamento consonantico («eadem mutata littera») di s in c.

Il precedente ha fatto scuola e, a ben vedere, non tanto per la derivazione del toponimo dal nome del mitico Sículus (dove: Siculi > Sicilia > Siciliana)¹⁵, quanto per l'attenzione che gli eruditi hanno in seguito manifestato per il fenomeno prettamente linguistico della trasposizione sillabica¹⁶. Non rinuncia all'espedito nemmeno Antinori che pur si discosta sostanzialmente dall'opinione di Pontano. Dalla semplice mutatio consonantica (Siciliana > Ciciliana) egli perviene, infatti, a una vera e propria metatesi (Siliciana > Siciliana), per di più con un esito linguistico che ha una successione cronologica inversa a quella ammessa dalla nota pontaniana.

Per formulare la tesi, l'erudito si attenne all'epigrafe iscritta sul dossale, che tuttora si conserva, del battistero della chiesa di San Massimo ad Isola. Nella testimonianza, che attesta la collocazione dell'epigrafe per volontà del marchese Ferdinando de Alarcon y Mendoza (1529), ricorre appunto la denominazione Vallis Siliciana¹⁷. L'elemento documentario¹⁸ parve sufficiente ad Antinori — anche perché convalidava un uso popolare della denominazione — per ritenere che l'etimo del nome territoriale fosse silix > silice, ove il sasso, del quale resterebbe traccia toponimica, sarebbe stato il Monte Corno Grande.

La prima consapevole revisione della lezione dotta di Valle Siciliana si appunto dunque su un elemento paesaggistico. Ma c'è da chiedersi se, malgrado ciò, la suggestione classica, o più probabilmente umanistica, non abbia nuociuto ancora sul punto, incontrovertibile, della denominazione corrente, adottata per indicare il monte sovrastante la valle del Mavone. Non solo infatti non ricorre nelle fonti scritte, dall'età romana all'età moderna, un nome specifico per indicare la vetta del Corno Grande, ma, anzi, per indicare il complesso delle catene occidentale e orientale del Gran Sasso, si adopera, almeno dal IX secolo, la denominazione Cornu¹⁹, con evidente trasposizione del nome proprio della vetta più alta a tutto il gruppo montuoso. Non basta. È anche da ricordare che il titolo di baroni della Montagna, che gli Orsini, conti di Manoppello, vantarono dal secolo XV alla devoluzione dei loro beni, del 1526, ai marchesi Alarcon y Mendoza²⁰, rimase congiunto a quello di baroni della Valle Siciliana²¹. Si trattava in altre parole di un conferimento feudale che ammetteva l'estensione delle competenze giurisdizionali dei baroni oltre i confini del ripiano vallivo, al feudo del quale, dunque, si assommava, ma con il quale non si confondeva.

In fondo può sorprendere che proprio Antinori, al quale si devono pagine attente sulla conformazione del Corno²², opinasse per un etimo inusitato (silice) e che su di esso costruisse la sua tesi sull'origine del nome Valle Siciliana (Valle Siliciana). Il fatto è che la questione del nome

territoriale, nata in una pagina di dottrina classica, è rimasta circoscritta alla terminologia dell'*antiquitas*, a dispetto, paradossalmente, della filologia. In proposito la documentazione pubblica e privata, riguardante i singoli agglomerati della valle del Mavone, suggerisce ipotesi differenti. Ciò che conta però è che essa indichi che l'estensione ai confini attuali è l'esito di vicende esterne di distrettuazione territoriale. L'assetto insediativo della Valle Siciliana quindi risulta di per sé una testimonianza attendibile della stratificazione di suddivisioni amministrative e politiche di volta in volta sovrimposte. Pertanto, è indubbio che, analizzando le vicende di controllo signorile di lembi della valle, emerga una storia frammentaria e dai tempi rotti, gli stessi della cronologia delle concessioni beneficiarie, delle investiture feudali, delle assegnazioni dotali o delle confische dei beni; la trama di essa però si ricuce sul tessuto insediativo. In questo senso anche la questione delle origini del nome territoriale, ricondotta nei termini precipui per altro della toponomastica storica, può riservare interesse.

Sta di fatto che il popolamento della Valle Siciliana, dalle pendici del Gran Sasso alle soglie del Vomano, risulta realizzato nella sua completezza, secondo le forme di insediamento misto (ovvero per centri abitati a nuclei, per villaggi e per agglomerati di case) che tuttora si riscontra nell'alta collina del Teramano²³, soltanto nella prima metà del Settecento²⁴. Così la distinzione tra paesi arroccati ai piedi del Gran Sasso e paesi collinari adagiati sul ripiano vallivo, che Antinori sottolinea²⁵, se riassume la realtà territoriale d'età moderna resta non meno la chiave di lettura per intendere le caratteristiche demiche e geomorfiche attuali. Le origini di questo quadro insediativo, tuttavia, sono di molti secoli anteriori.

Il cronista di San Vincenzo al Volturno asserisce che già negli anni del governo dell'abate Giosuè (792-817) il monastero possedeva beni cospicui nel comitato di Penne. Nell'elenco²⁶ egli annovera le pertinenze di Castelli, Ronzano, Penna S. Andrea e Basciano. In realtà il monaco Giovanni illustra una situazione patrimoniale che maturo nel secolo XI e per di più la dilata con interpolazioni delle quali sfuggono i termini cronologici antecedenti a quelli della stesura del *Chronicon* (1119-1124).

È certo che nel 1022 Enrico II confermò il possesso della «*curte de Ruzano*»²⁷. Non può sfuggire però che nell'elenco dei beni di Penne figura il monastero di Santa Maria «*in Musano*»²⁸, il titolo di possesso del quale risale al 962²⁹. In un falso diploma di concessione del 968 infatti sono inclusi, oltre il monastero appena acquisito, i possedimenti di «*Sanctus Andreas loco qui dicitur Penna*» e la «*curte de Ruzano*»³⁰. Ne consegue che la compresenza nell'elenco pennese di due pertinenze sicure, Santa Maria e Ronzano, nonché di tre dubbie, Castelli, Penna S. Andrea e Basciano, può indicare l'ambito geografico al di qua del Vomano, entro il quale la signoria volturnese tese ad espandersi. C'è di più. Nel procedere nell'enumerazione dei beni appartenenti a San Vincenzo al tempo dell'abate Giosuè, il monaco Giovanni comincia proprio da Santa Maria e, subito dopo aver nominato Cellino (Cellino Attanasio), così delimita i confini dei possedimenti: «*usque in fluvio Gomano, et usque in fluvio Maone, et usque in fluvio Fine*»³¹. Se si considera che egli accoglie l'alterazione del titolo di possesso di Santa Maria in Musano, retrodatandolo al 754³², risulta evidente come gli interessi della badia ruotassero intorno a tale nucleo primitivo e come, una volta inglobata Ronzano, i siti di Basciano e Penna S. Andrea, a nord, e, a sud, quello di Castelli avrebbero costituito le ultime propaggini di un insediamento circoscritto al bacino orientale del Mavone, appunto tra l'alto Vomano e il Fino.

Interessa il bacino occidentale del Mavone ancora una notizia del secolo X; anche in questo caso non ci si discosta dalle immediate vicinanze del corso del Vomano. Si tratta dell'ampio lascito

testamentario di appezzamenti per quattrocento moggia, fatto, nel 963, dal conte di Penne a Santa Maria «in Interamnes», l'antica cattedrale di Teramo³³. Nel documento si legge che i beni sono delimitati dal «fine fluvio Gomano et fine Aquilano et fine fluvio Clarino». Non va tuttavia trascurata l'indicazione ulteriore dell'istrumento notarile, secondo la quale dalla concessione del conte dovevano essere escluse, in quanto precedentemente devolute, le terre situate «in loca ubi dicitur Legoniano». Si evince allora che gli appezzamenti, disseminati come dice la fonte nel contado pennese, si estendevano a sud-ovest di Leognano, coprendo sicuramente l'attuale comprensorio rurale di Chiarino ed escludendo invece Aquilano.

Nel secolo successivo i limiti della signoria vescovile aprutina sulla valle non subiscono mutamenti. Sono infatti attestati, in due donazioni alla chiesa cattedrale di Teramo del 1026 e del 1058³⁴, i toponimi di Colledonico e di Chiarino, siti questi compresi nell'area già identificata del bacino occidentale del Mavone.

Il quadro insediativo della Valle Siciliana, quindi, alla metà del secolo XI risulta circoscritto ai nuclei rurali dipendenti dall'abbazia di San Vincenzo al Volturmo e dalla chiesa vescovile teramana; gli uni e gli altri parimente addensati nell'area di confluenza del Mavone nel Vomano. Si è già rilevato che i confini di distrettuazione signorile si definiscono nella seconda metà del 900, ma occorre precisare che a distanza di un secolo si riscontrano segni di consolidamento territoriale notevoli.

I beni lasciati in testamento dal conte di Penne a Santa Maria di Teramo³⁵, nel 963, consistono in terreni sparsi sul paesaggio rurale («per singulas petias») e intervallati da siti elementari («loca, casales»). Questi ultimi sono costituiti da nuclei umani che vivono in case rustiche. La presenza umana sull'area, beninteso a maglie larghe, è provata dalle pratiche della coltura della terra («terras») e della vite («vineas»), nonché dalle pratiche della raccolta dei frutti del bosco e dello sfruttamento di risorse forestali («silvas cultas et incultas, cum pomis et arboribus suis»). Siamo di fronte quindi al tipico insediamento rurale aperto. Non sappiamo di più. Sfuggono in particolare i rapporti intercorrenti tra i tenutari delle terre e il proprietario; di conseguenza nulla si evince riguardo alla ripartizione del reddito fondiario. La menzione però di una salina, ceduta per metà insieme con i beni, induce ad ipotizzare che la cellula del Mavone costituisse un'unità amministrativa, facente capo all'edificio, appunto, ove risiedeva o solo operava un conductor per conto del proprietario. Certo ricordo della sala sede del gastaldo, la nostra salina se proprio non indica il centro amministrativo della curtis longobarda, evoca un originario stanziamento barbarico, intorno al quale le famiglie di contadini avrebbero continuato ad aggregarsi.

Quanto a Santa Maria in Musano, il cronista di San Vincenzo al Volturmo nel solito elenco di beni pennesi dice che il monastero era dotato di unità economicoagricole («villis») e di appezzamenti colti ed incoltivati; ci informa inoltre che disponeva di manodopera servile («servis et ancillis»)³⁶. La consistenza della proprietà fondiaria sfugge, è però certo che Santa Maria poteva contare sia sulle prestazioni dovute dai contadini tenutari delle terre date in concessione, sia sulle prestazioni dei servi alle dirette dipendenze e, perciò, soggetti a lavorare secondo il fabbisogno. Occorre ricordare che Santa Maria nel praeceptum di Ottone I del 962³⁷ è denominata cella di San Vincenzo. Ciò significa che la dipendenza, affidata alle cure di monaci volturnesi, funse da base nella colonizzazione del bacino orientale del Mavone. Gli effetti di tale opera di messa a coltura si colgono allorché ritroviamo la chiesa a capo di una tenuta con beni immobili e ville.

Non solo, Santa Maria in Musano costituisce nel suo complesso un organismo economico-sociale unitario e non meno un punto di riferimento nell'orizzonte territoriale. In altre parole i mansionarii e i servi che lavorano le terre del monastero riconoscono altresì in esso, anche perché ospita il loro luogo di culto, l'elemento distintivo dell'ambito in cui vivono. Appare chiaro allora che la cellula volturnese è la molecola dell'organismo demico di Santa Maria. Il che si comprende se si inserisce la distrettuazione del villaggio rurale del Mavone nella linea del processo espansionistico della signoria fondiaria volturnese, peculiare della storia dell'abbazia. Siamo in sostanza nel solco di una secolare conquista di territorio che proprio nella seconda metà del 900 perviene ai confini geografici estremi e che comunque nelle regioni abruzzesi della Marsica, di Valva, di Sulmona e di Penne si delinea come rete di celle, corti e casali³⁸.

Rispetto al quadro territoriale sinora analizzato, le fonti segnalano per il secolo XI elementi nuovi.

Nel 1026 a Colledonico appare situato un castello³⁹, ancora, nel 1058, il castello di Chiarino viene donato, insieme con la chiesa che vi sorge all'interno, a Santa Maria di Teramo⁴⁰, infine il cronista di San Vincenzo al Volturno descrive così Penna S. Andrea: «curtem de Valle, cum duobus castellis, cum ipsa ecclesia Sancti Andree, loco qui dicitur Penna»⁴¹. Colpisce la menzione ricorrente del castello, cioè di un sito preesistente o nuovo ma, in ogni caso, fortificato, che si configura sullo spazio territoriale come nucleo abitato. A tale proposito non deve sfuggire che, almeno a stare alla testimonianza del monaco Giovanni, la trasposizione del nome comune al toponimo Castelli è immediata⁴². Ciò per la buona ragione che il termine assume, nell'uso corrente coevo, il significato essenziale di stanziamento.

Le notizie del *Chronicon Vulturense*, riguardanti il possesso di Penna S. Andrea, benché non databili con precisione, come si è detto, sono le più esplicite per cogliere il processo di formazione dell'assetto insediativo delineatosi tra X e XI secolo. In sostanza, il monaco Giovanni include nell'elenco dei beni pennesi la proprietà della curtis situata nel sito («loco qui dicitur») di Penna. Centro delle attività economico-sociali dell'azienda agraria e soprattutto punto di orientamento territoriale per la campagna circostante è la chiesa di Sant'Andrea. Il cronista però non trascurava l'attributo geografico (de Valle) della curtis, generico ma chiaro nel significato. Ne deduciamo infatti che la grande proprietà terriera spaziava sulla distesa valliva tra il Vomano e il Mavone. Lì per l'appunto andranno ritrovati i due castelli menzionati dal monaco. Essi in sostanza delimitavano due lembi dell'estensione rurale adagiata sulla valle, ma, ciò che conta, dovettero inglobare, in nuova stretta aggregazione, i nuclei umani elementari e i casali sparsi, che in quei lembi erano compresi.

La cartula de Clarino del 1058⁴³ riproduce una situazione insediativa sostanzialmente simile. Gli attori, Lupo e la madre Oria, infatti, donano alla chiesa vescovile di Teramo non solo la parte di loro proprietà del castello (e della chiesa che sorge all'interno) ma anche le pertinenze di esso, che consistono in appezzamenti, vigne e alberi da frutta. Inoltre dal documento si evince che la proprietà nel suo complesso si compone di terre date in colonia («rebus coloniate») e dietro censo («rebus censuite»), comprendenti diritti di uso dei mulini e dell'acqua fluviale («de aquis et molendinis et usu aquarum»). È evidente che il castello ora è il perno dell'organizzazione economico-fondiaria della contrada. Va ricordato, a questo punto, che anche a Colledonico è menzionato, nel 1026⁴⁴, un castello. È chiaro quindi che sull'area tagliata dal rigo Clarino, occupata nel secolo precedente ancora in forma rada⁴⁵, i castelli disegnano un nuovo circoscritto margine di distrettuazione.

Potrebbe sembrare che la situazione insediativa di Chiarino e di Colledonico fosse più complessa di quella di Penna S. Andrea, ma si tratterebbe di illusione ottica, effetto delle prospettive diverse — l'una dall'esterno del castello e l'altra dall'interno — a cui le fonti predispongono. C'è il rischio, cioè, che i castelli del bacino occidentale del Mavone, dei quali conosciamo i proprietari, appaiano delle vere e proprie signorie di castello con prerogative giurisdizionali e amministrative, magari usurpate all'autorità comitale o da quella concesse. Al contrario, l'incastellamento qui, così come sulla sponda orientale del Mavone, risulta una forma di consolidamento abitativo. Il fenomeno si innesta, vale a dire, nel processo di sviluppo e di superamento del sistema curtense, imprimendo nuovo organico ordine al succedersi finora occasionale di villaggi rurali sparsi. Non c'è nulla, infatti, nella cartula de Clarino che faccia pensare a Lupo e a Oria come detentori di un *dominatus loci* e men che mai al castello — i titoli di proprietà del quale sono per altro divisi tra più persone — come alla sede dell'esercizio del potere signorile. Vi ricorre soltanto la menzione di terre censuite e coloniate, di case, di mulini, elementi che fanno pensare semplicemente ad una più animata vita economica rispetto a quella nota per il secolo precedente. Ma la prova più suggestiva del fatto che il castello di Chiarino esprimeva la forma del nuovo consolidato assetto insediativo è nella posizione della chiesa: il luogo di culto, la presenza costante e distintiva dello spazio abitato, è ora «inter in ipso castello», là dove gli uomini riconoscono l'ambito territoriale del quale fanno parte⁴⁶.

La conquista delle campagne e l'organizzazione della vita economico-sociale sulla base dello sfruttamento razionale delle risorse agricole è dunque il fenomeno che struttura il quadro insediativo della Valle Siciliana nei secoli X-XI. C'è da chiedersi se i confini del territorio guadagnato al popolamento trovino un puntuale riscontro nella geografia della distrettuazione signorile-fondiarria che interessa, nello stesso periodo, l'intera regione pennese.

A tale proposito, elemento degno di rilievo è la pretesa del possesso, sin dall'820, che l'abbazia sabina di Santa Maria di Farfa mostra di avanzare sul monastero femminile di Santa Maria «in Apinianici»⁴⁷, situato nella Marsica⁴⁸. Dal canto suo, il monaco Giovanni accoglie la notizia della donazione a San Vincenzo al Volturno, da parte del duca di Spoleto Ildebrando (773-789), del medesimo complesso monastico («cum inclitis territoriis, servis et ancillis»)⁴⁹. Sta di fatto che Santa Maria di Apinianico appartenne alla badia volturnese dall'885 fino a tutto il secolo X⁵⁰.

Se si tiene conto della posizione geografica del monastero, per altro ricco di pertinenze⁵¹, non sfugge il rilievo che esso costituisse il confine meridionale dei possedimenti pennesi delle due grandi abbazie benedettine. Infatti, Farfa si estendeva, a nord-est di quello, intorno ad Atri⁵² e San Vincenzo, a nord-ovest, da Cellino Attanasio a Castelli, come si è detto in precedenza.

Ponendo l'attenzione sulla vicinanza di tali ambiti territoriali, risulta di un certo interesse la menzione tra le dipendenze dell'abbazia sabina, della corte di Santa Lucia «in Ciciliano».

Essa figura nel diploma dei beni di Santa Maria di Farfa, concesso, il 14 marzo 998, da Ottone III⁵³. È legittima la retrodatazione del sorgere dell'azienda agraria e non solo perché il riferimento della fonte appare nel contesto documentario di una conferma di possedimenti già acquisiti. In effetti, nella concessione imperiale il sito è altresì collocato nell'ambito del comitato pennese. Pertanto se non è possibile datare con certezza l'insediamento già all'817, allorché, secondo Gregorio di Catino la badia disponeva di proprietà in «comitatu Pinnensi», che però non nomina⁵⁴, non sorgono dubbi a proposito della ulteriore notizia che fornisce, secondo cui, nel medesimo ambito circoscrizionale, la «curtis Sancte Lucie» era stata sottratta al monastero

sabino prima dell'elezione dell'abate Ugo, che è del 998⁵⁵. In ogni caso il *Chronicon Farfense* attesta l'esistenza del sito almeno fino al primo ventennio del secolo XII. Invero la periodicità delle notizie è propria dei privilegi di conferma, stilati, come si sa, sui modelli degli atti precedenti, ma non va trascurato che negli anni che interessano⁵⁶ gli abati di Farfa curarono la restaurazione del patrimonio fondiario del monastero, sicché non si ha motivo di ritenere inattiva la cellula pennese.

Da quanto detto il toponimo «Ciciliano» risulta dunque attestato sin dal x secolo e per di più proprio ai margini dell'assetto insediativo della valle del Mavone, che è documentato dalle fonti per quel periodo. La menzione dell'attributo geografico de Valle che già conosciamo per il sito di Penna S. Andrea suggerirebbe di per sé un'associazione di quell'elemento toponimico con quest'ultimo: Valle Ciciliano. Tanto più che il cronista di Farfa ci dice che il conte di Chieti Trasmondo concesse, nel 1085, al monastero sabino beni per diecimila moggia in territorio pennese, estesi tra la «terra Sancti Vincentii» e il fiume Vomano⁵⁷. In altre parole, il dato documentario, attestando una relazione anche giuridica dei siti, autorizza a ritenere plausibile la trasposizione del nome proprio della cellula primitiva farfense («curtis Sancte Lucie in Ciciliano») all'intera piana, tra l'Alto Vomano e la sponda orientale del Mavone, fino ad allora indicata genericamente come Valle.

Le testimonianze tuttavia forniscono ulteriori dati. Si è detto delle precoci aspirazioni di Farfa al possesso di Santa Maria di Apinianico. Non c'è dubbio che esse denotassero la tendenza espansionistica della badia sabina, da est verso ovest, oltre il limite costituito dal vasto possedimento volturnese. La donazione di Trasmondo sembra soddisfare tali aspirazioni, ma per intendere a pieno il significato dell'espressione «a capite terra Sancti Vincentii», che troviamo nell'atto del 1085, occorre attenersi a quanto dice il monaco Giovanni, allorché, accogliendo un falso diploma del re Pipino del 784, nomina specificamente i confini della signoria volturnese nel comitato di Penne:

«a capite Maoni quomodo descendit in Gomanu, et Gomanu descendit in pede Atri, similiter a capite Maoni iuxta radices montis Cornii, aliisque sibi iunctis, usque ad caput Finis fluvii, et ipse Fine descendit equaliter cum Atri»⁵⁸.

Come si vede, si tratta di delimitazioni che circoscrivono proprio l'intera piana sulla quale conversero gli interessi delle abbazie farfense e volturnese. In sostanza, mentre non è difficile cogliere lo scopo della falsificazione del diploma regio nell'esigenza, da parte di San Vincenzo, di confortare con un titolo di possesso antico un assetto signorile che si avvertiva contrastato, risulta chiaro che l'area, compresa tra il bacino dell'alto Vomano e la catena occidentale del Gran Sasso («montis Cornii aliisque [montibus] sibi iunctis») - e irrorata dai fiumi Vomano, Mavone e Fino —, li descritta, rappresentasse nel suo insieme una «terra» ambita per l'insediamento benedettino. La consapevolezza dell'unità geografica di essa nei secoli X-XI, quale affiora dalle pagine di Gregorio di Catino e dal monaco Giovanni, è la testimonianza più convincente del fatto che l'alternarsi di attribuzioni giuridiche di possesso tenesse dietro a un processo di conquista e di assetto di lembi territoriali in realtà fluidissimo. Il nesso tra i toponimi Valle e Ciciliano va colto proprio nella storia di quell'estensione insediativa lenta e complessa, ma non del tutto oscura, che è parte integrante della colonizzazione benedettina nella regione pennese.

Le tracce degli effetti dell'assetto insediativo dei secoli X-XI sopravvivono ancora, come si è detto, ma è fin troppo evidente che il nome Valle Siciliana, che conosciamo senza soluzione di

continuità dal 1291⁵⁹, tenderà ad esprimere piuttosto il titolo giuridico in forza del quale il possesso della circoscrizione territoriale verrà, di volta in volta, detenuto: quello di baronia con gli Orsini (1340-1526), quello di marchesato con gli Alarcon y Mendoza (1526-1806).

Con tutto ciò l'etimo toponimico Ciciliano della denominazione Siciliano/a, invalsa negli atti ufficiali delle investiture e delle assegnazioni feudali, non dovrà scomparire perlomeno nell'uso corrente. Ne è una spia la testimonianza contenuta nel registro di *collectoriae*, relativo al pagamento delle decime alla curia pontificia per il 1324. Essa attesta infatti che accanto al nome collettivo Valle de Siciliano, con il quale gli esattori si riferiscono inequivocabilmente all'insieme degli enti ecclesiastici della valle del Mavone, era adoperato altresì il nome Valle Ciliani, ma, ciò che conta, con riferimento esplicito al sito di quei medesimi enti⁶⁰.

Quanto al mutamento consonantico caro al Pontano (Siciliana > Ciciliana), è infine da notare che in una cedola di Tesoreria regia del 1468, relativa alle province d'Abruzzo, il cognome del condottiero Giovanni Ciciliano ricorra in un caso come Siciliano⁶¹, ancora, certamente, per la mutatio dovuta all'assimilazione dei suoni ces, ma con esito (Ciciliano > Siciliano) inverso a quello suggerito dall'umanista. Questa volta l'esito tradisce il toponimo originario.

L'assetto insediativo della zona di confluenza del Mavone nel Vomano fin qui delineato è la struttura territoriale a cui occorre guardare ove si intenda cogliere, quando le fonti lo consentono, le espressioni manifeste, o magari solo le condizioni pregiudiziali, dell'esercizio del potere signorile sulla Valle Siciliana nei secoli X-XI.

Torna utile in proposito, benché isolato, un contratto di livello del 984 stipulato tra l'abate Roffredo di San Vincenzo al Volturno e il conte di Penne Attone⁶². Nel documento, infatti, sono attestati i presupposti di una potenziale evoluzione della signoria fondiaria da organismo economico-amministrativo, dipendente dalla grande signoria ecclesiastica voltornese, a signoria di dominio laico, annessa al potentato comitale.

Dall'atto risulta che i convenuti si accordano sulla concessione, in favore del conte, della metà della corte situata in Musiano, dietro la corresponsione annua di moneta argentea o di beni mobili del valore pari a quindici soldi, da versare all'abate voltornese oppure al preposito, da quest'ultimo ordinato, della chiesa di Santa Maria di Musiano. Per le due parti il vantaggio reciproco a stringere il rapporto giuridico, che obbliga l'una a pagare il canone di ricognizione del titolo dominicale e l'altra a cedere l'oggetto del proprio titolo di dominio, è riposto nella forma del contratto livellare. A tenore di quella, infatti, il conte concessionario acquisisce il diritto di tenere in usufrutto, e quindi anche di rendere redditizia, la metà del complesso economico-fondario di Musano, in condizioni di trasmissibilità ereditaria fino alla terza generazione. L'abate concedente, d'altro canto, acquisisce parimenti il diritto di percepire per tutta la durata pattuita un censo sulla porzione ceduta della corte, conservandone il titolo di proprietà.

Il documento merita attenzione per più motivi. In primo luogo, si intende, per il prestigio dei contraenti: l'abate Roffredo, che agisce, come è prassi giuridica, a nome del monastero voltornese, e il conte Attone, del quale la fonte attesta solo che si tratta del figlio del defunto conte Attone, ma che è comunque identificabile con il conte di Penne titolare della contea durante il governo di Trasmondo IV di Spoleto (983-989), di cui, per l'appunto, nella datazione dell'atto si computa il secondo anno di ducato⁶³. Oltre a ciò, desta interesse la descrizione dei

confini entro i quali è compresa la metà della curtis oggetto di contrattazione, giacché essa copre, senza specificazione alcuna di siti o di limiti parcellari, la piana valliva dal Mavone alla catena del Gran Sasso e dal Vomano ad Atri; l'intero territorio, vale a dire, che interessò l'abbazia di San Vincenzo al Volturno e del quale, come sappiamo, il monastero di Santa Maria di Musano costituì la cella di colonizzazione. Ne consegue che malgrado la tipologia diplomatica di carta di concessione osservata nel contratto — tale che l'abate assumesse contestualmente posizione preminente rispetto al conte — Attone ottenne di amministrare la metà dei beni volturnesi nella valle del Mavone.

Nel documento si legge ancora che Roffredo concede la metà della corte in quanto aveva ricevuto da Attone denaro, utile per lavori di restauro, del valore di cinquecento soldi. Il prestito fu contratto secondo un legittimo mutuo accordo («idoneis omnes interfuerunt in ista conveniencia»), che, quanto alla forma, non intaccava l'insieme dei diritti dominicali volturnesi. Infatti, pur con il precedente del congruo debito, l'abate non solo non tralascia, nei confronti del concessionario, alcuna delle clausole limitative che la forma del contratto livellare consente (divieto di vendita, dono, permuta e pegno), ma, nel ripartire per metà la corte, si riserva la chiesa di Santa Maria. Ciò sia per salvaguardare il proprio diritto all'esercizio della cura animarum, sia per perpetuare il controllo territoriale sulla valle che, attraverso la propria dipendenza, la signoria ecclesiastica volturnese aveva fino a quel momento mantenuto. In realtà Attone beneficia della concessione in ragione del suo credito. Non solo, egli in qualità di pubblico ufficiale era nelle condizioni di avvalersi delle precipue competenze giurisdizionali sue proprie per inficiare il dominio eminente, cioè la legittima proprietà nominale, della corte di cui possedeva per metà il dominio utile. D'altra parte la durata del livello — considerata, secondo un uso giuridico di tradizione romana, lo spazio temporale limite oltre il quale rischiavano di essere pregiudicati i diritti del concedente — costituiva margine sufficiente perché il conte e i suoi eredi potessero usurpare di fatto le prerogative dominicali sulla corte.

In ogni caso la fonte documenta solo la fase iniziale di quel fenomeno di pressione dei funzionari laici sugli ambiti signorili ecclesiastici che è caratteristico dell'età post-carolingia; tanto più che il conte Attone compare nell'atto giuridico come semplice livellario e non già in veste di delegato del pubblico potere. È indubbio piuttosto che l'area della valle del Mavone, già colonizzata dai monaci volturnesi, entra nella sfera degli interessi signorili della famiglia comitale pennese senz'altro a motivo delle risorse agricole e della struttura amministrativa che la corte di Musano è in grado di offrire. Nel X secolo, dunque, il potere laico è appena alla scoperta della Valle e, quanto al sopravvento, non può che cominciare rosicchiandone lembi dalla grande proprietà di San Vincenzo al Volturno.

A questo punto c'è da chiedersi se la conquista normanna abbia apportato mutamenti all'organizzazione distrettuale che conosciamo per i secoli X-XI. Tale problema fu già avvertito da Antinori che lo affrontò, per l'intero Abruzzo, puntando l'attenzione sulla continuità del fenomeno dell'incastellamento.

Nell'esaminare la portata e le conseguenze delle scorrerie dei Saraceni nel IX secolo e poi, nel x, degli Ungari sul Pennese, l'erudito sostenne, infatti, che esse avessero provocato una repentina e radicale trasformazione del paesaggio rurale, da distesa disseminata di corti e chiese ad area densa di luoghi fortificati a scopo di difesa. L'opinione va accolta con cautela, nonostante che ad Antinori non sia sfuggita la novità, nel decorso del processo di popolamento, del passaggio dall'insediamento a maglie larghe a quello consolidato e aggregato intorno ai siti fortificati⁶⁴. Il

punto è che, su questa base, viene stabilita una connessione molto rigida tra il fenomeno del sorgere dei castelli per ragioni di sicurezza e quello, di due secoli successivo, dell'espugnazione degli stessi da parte dei Normanni; quasi che l'incastellamento, nato in condizioni di pericolo o comunque sotto la minaccia di incursioni, dovesse in seguito rivelarsi non abbastanza resistente ai colpi della cavalleria normanna. La conclusione di simile giudizio scaturisce di conseguenza: i Normanni, impossessatisi con le armi dei castelli, vi si sarebbero insediati e vi avrebbero assunto le prerogative giurisdizionali, senza rinunciare al comando militare, ma anzi, attraverso di esso, esercitando il potere signorile sulla popolazione appena assoggettata⁶⁵.

L'ipotesi, che sembra precorrere quella, da ultimo, proposta da Toubert sull'incastellamento nel Mezzogiorno⁶⁶, lascia trasparire la preoccupazione, viva in Antinori, di leggere in continuità la storia del territorio — del resto l'erudito intende i toponimi abruzzesi che conservano l'etimo castello come traccia linguistica dell'incidenza delle fortificazioni normanne — almeno in misura pari alla preoccupazione di sistemare in bell'ordine gli eventi politico-militari esterni a quella storia. In effetti, la presenza minacciosa saracena — attestata con sicurezza non nell'Abruzzo settentrionale bensì nella Marsica, in occasione della nota distruzione di San Vincenzo al Volturno nell'881⁶⁷ — poté pure costituire un incentivo alla fortificazione dei siti, ma resta il fatto che l'incastellamento è fenomeno non disgiungibile dalla riorganizzazione della vita economico-sociale nelle campagne del X secolo⁶⁸, come in precedenza si è riscontrato. Quanto alla conquista normanna — che per altro interessò il Pennese e l'Aprutino solo a partire dal 1080 circa e fino al 1140 parzialmente —, appena si colgono le conseguenze di essa nelle pieghe del quadro insediativo, si rivela evento esterno niente affatto di rottura di quel processo di estensione demica e di consolidamento abitativo che abbiamo colto in corso già nella prima metà dell'XI secolo. Allora, a ben vedere, l'opinione di Antinori, secondo la quale i castelli furono la chiave del successo dapprima militare e in seguito politico dei Normanni in Abruzzo, è non il presupposto, ma la conseguenza della ben più radicata convinzione che la conquista normanna costituisse l'epilogo dei secoli bui di pericolo e di vuoto di potere o, che è lo stesso, il preludio all'instaurazione del regime feudale.

Il sistema dei rapporti personali, su cui è improntato l'esercizio del potere nel Mezzogiorno dei secoli XII-XV e che conosce piena formalizzazione giuridico-istituzionale con il regno normanno parve, in sostanza, all'erudito aquilano il solo identificabile e ricostruibile ai fini dell'intelligenza delle vicende politiche abruzzesi, in ciò complice, senza dubbio, anche la predilezione, che egli manifesta negli studi preparatori rimasti inediti, per la documentazione cancelleresca⁶⁹. In definitiva è chiaro che l'ipotesi della funzione militare dei castelli, ancorché non disgiunta dalla componente insediativa, risulta nelle memorie antinoriane un pretesto, se non proprio un artificio letterario, per disegnare la genealogia dei signori che detennero a titolo feudale possedimenti in Abruzzo⁷⁰.

Le fonti superstiti sulla Valle Siciliana convergono in realtà sul punto che il processo insediativo nel comprensorio pervenne solo nella seconda metà del 1100 al pieno sviluppo, sicché è da escludere che i Normanni ne sconvolsero la struttura portante. D'altra parte, le notizie frammentarie, che riguardano l'impresa militare di Ugo Malmozzetto nell'Abruzzo settentrionale⁷¹ e la situazione politica precedente la spedizione di Anfuso del 1140⁷², attestano che fino al primo ventennio del secolo XII non furono soppiantati i diritti signorili della dinastia chietina preminente sui distretti appenninici di Teramo e Penne⁷³. Contrapposizione tra i Normanni e i conti franchi ci fu, ma latente. Essa si consumò nei tentativi dei primi di radicarsi

nei territori non conquistati con le armi e per contro negli sforzi dei secondi di neutralizzare l'influenza degli avversari ribadendo la legittimità del proprio potere di delega imperiale. Un chiaro riferimento alle condizioni politiche effettive della regione è contenuto nel placito di San Flaviano del 1108⁷⁴. In esso l'avvocato dei figli di Guidone, accusati di aver sottratto terre e servi al vescovo di Teramo, adduce a discolpa dei suoi difesi la «nequissima potestas Normannorum». Si tratta di un motivo pretestuoso nel contesto della causa e comunque di un'espressione altisonante che mira a far breccia sul conte aprutino Attone presente al giudizio, sul signore, cioè, depositario della potestas legittima. L'accento però ci assicura della penetrazione dei Normanni nelle maglie del tessuto sociale e altresì della piena consapevolezza che ebbero i contemporanei delle sue conseguenze. Non sorprende allora che nell'Abruzzo settentrionale gli ambiti di distrettuazione ecclesiastica divennero nella prima metà del XII secolo basi di sostegno primario per la definizione dello scontro politico, per i Normanni di riconoscimento e per i conti di resistenza. Non altrimenti si spiega il fatto che il normanno Guglielmo, conte di Loreto, concedesse, nel 1114, cospicui beni a Santa Maria di Picciano, un monastero, si badi, che risulta fondato, nel 1049, dal conte di Penne Berardo, figlio di Liuduno⁷⁵; e, in questo modo, parimente, si giustifica il favore usato dai conti aprutini alla chiesa vescovile di Teramo agli inizi del 1100⁷⁶. Di tale processo occorre tenere conto per intendere che nella valle del Mavone, durante il secolo XII, le istituzioni feudali emergono e si consolidano sul preesistente quadro insediativo, senza scompagnare la distrettuazione territoriale improntata, nei secoli X-XI, dalla proprietà vescovile e monastica. Al contrario, in quel periodo, si riscontrano sia l'incremento dei siti intorno ai poli principali, al di qua del Vomano, conosciuti, sia il sorgere di nuovi stanziamenti alle pendici del Gran Sasso, al quale non è estranea l'azione espansiva benedettina.

Il *Catalogus Baronum* torna utile per riprodurre l'estensione abitativa raggiunta nella valle. Dal registro di cancelleria, steso e aggiornato tra il 1150 e il 1168⁷⁷, risulta che sul limitare della catena occidentale del Gran Sasso sorgeva Triganus (Fano Adriano); che, in zona collinare, si distinguevano, sul versante occidentale del Mavone, Pretomianus (Petrigliano), Collis Dominicus (Colledonico), Torricia (presso Colledonico), Aquilinus (Aquilano), Clarinus (Chiarino), Tuscicia (Tossicia), Arnanus (Ornano Grande), Collis altus (Collalto), Cluvianus (Chiovano), Vicus (Vico) e Furca (Forca di Valle); infine, che, nel bacino orientale dell'affluente del Vomano, sorgevano Bassanus (Basciano), Castel Castonee (Castel Castagna), Aquaviva (Acquaviva), Insula (Isola del Gran Sasso), Li Castelli (Castelli) e Palearia (Santa Maria a Pagliara)⁷⁸. Il quadro insediativo va integrato con ulteriori dati. Sin dal 1140 risultano esistenti il castello di Collalto nonché le chiese di San Giorgio ad Ornano e di Santa Rufina di Aquilano⁷⁹. La chiesa di Santa Margherita di Leognano è attestata nel 1176⁸⁰. Ancora, le chiese di Santa Maria di Ronzano, San Giovanni al Mavone e di San Salvatore di Fano a Corno sono documentate per la prima volta nel 1183⁸¹, mentre il monastero di San Nicola di Corno lo è nel 1187⁸². Infine, al 1188 risale la notizia più alta sulle chiese di San Salvatore di Castelli e di San Cassiano di Cesa di Francia⁸³. Come si nota l'ampliamento del quadro territoriale è rilevante rispetto all'assetto dei secoli precedenti. Esso risulta avvenuto sia all'interno sia a sud della zona di confluenza del Mavone nel Vomano, al punto che l'area di «Valle» in senso stretto, quale indicò Antinori, appare occupata in tutta la delimitazione compresa tra i bacini fluviali e il confine montuoso.

Anche la mappa del potere si presenta più composita di quella già conosciuta. Novità appariscente è la configurazione di rapporti feudo-vassallatici stretti tra i signori della valle e i

loro fideles, tenuti al servizio militare. Ciò non significa però che la Valle Siciliana assumesse nel XII secolo carattere di circoscrizione feudale unitaria.

Il *Catalogus Baronum*, che registra il servizio militare dovuto da tutti i liberi del regno, titolari di feudi o semplici proprietari, in occasione della leva straordinaria imposta da Ruggero II nel 1150⁸⁴, indica con chiarezza che le terre della valle del Mavone sono soggette a più signori e non sempre nella loro integrità. In particolare, da esso risulta che sono signori di Fano Adriano Rinaldo di Trigano e suo fratello Guictuno⁸⁵; di Petrignano, Colledonico e due parti di Torriccia Gualtiero di Modero e il fratello Attone⁸⁶, mentre Trasmondo di Modero detiene la terza parte di Torriccia, nonché Chiarino⁸⁷; Aquilano è tenuta per metà da Gualtiero di Berardo e, per l'altra metà, dai suoi nipoti di nome Berardo e Gualtiero⁸⁸; Trasmondo di Arnano e Berardo di Chiovano sono signori di Ornano e di metà di Chiarino⁸⁹; Trasmondo e suo fratello Berardo detengono Castel Castagna; Acquaviva figura come di Ruggero di Acquaviva e di Enrico, certo congiunto di Ruggero⁹⁰; infine, Oderisio di Collepietro detiene a domino Rege Tossicia, Forca di Valle, Castelli, Collalto, Basciano, Vico, Isola e Pagliara⁹¹. Va rilevato che nessuno dei signori nominati vanta titolo comitale e che, ai fini del controllo della prestazione militare pro magna expeditione⁹² che ciascuno dichiara, alcuni dipendono dal conte di Abruzzo⁹³ e altri dal connestabile regio⁹⁴.

È evidente che Oderisio di Collepietro è feudatario del numero più consistente di terre nella valle del Mavone. Non è da escludere che egli appartenesse ai Pagliara, discendenti dei conti della Marsica⁹⁵, e che, senza conservare il titolo comitale originario, fosse stato investito dei beni già posseduti prima del 1140. Il che varrebbe anche per i suoi congiunti⁹⁶. La menzione di esponenti dei Pagliara ricorre, in effetti, agli inizi del 1100, in contesti documentari che ne provano il riconosciuto prestigio. Nel 1120, per l'appunto, un Oderisio Palariensis assiste alla cerimonia di investitura con cui il vescovo di Teramo dà in feudo San Flaviano e l'annesso castello di Isola ai conti aprutini Enrico e Matteo⁹⁷. Ancora, nel 1122 il medesimo Oderisio figura come testimone all'atto di conferma, che sottoscrive, dei conti aprutini Enrico e Matteo e dei loro fratelli Roberto, Guglielmo, Attone e Tancredi; atto di conferma, steso in favore della chiesa teramana, di beni dati in dono, ma per i quali i concedenti erano tenuti all'obbligo del servizio militare⁹⁸. Infine, nello stesso anno, un Pietro di Pagliara viene nominato tra i censuari della chiesa cattedrale aprutina⁹⁹. La fonte di tali notizie non dice nulla dell'ambito distrettuale su cui la famiglia Pagliara esercitò le proprie prerogative comitali. È vero che i dati superstiti sono relativi agli anni in cui tenne la cattedra vescovile di Teramo Berardo (1115-1122), che apparteneva ai Pagliara¹⁰⁰; però gli elementi documentari riproducono la situazione patrimoniale della chiesa di S. Maria Interamnensis, non confondibile con quella, ignota, dei conti di Pagliara. Eloquente prova di ciò è l'acquisto al prezzo di cinquanta bisanti, che, nel 1116, proprio Berardo fece dal fratello Rinaldo del castello di Luco. Non solo il castello rimase da allora alla chiesa di Teramo¹⁰¹, ma, nella stessa occasione in cui il vescovo ricevette l'assenso all'acquisto dal conte Attone, ottenne altresì di esercitare sugli uomini di Luco i diritti di «vocare et cogere ad exercitum et colloquium faciendum»¹⁰².

Al quadro signorile e feudale della valle del Mavone finora illustrato vanno aggiunti i dati relativi alla situazione patrimoniale ecclesiastica. In proposito, va rilevato che, nella seconda metà del XII secolo, l'area di colonizzazione voltornese estesa da Basciano a Castelli, e sviluppatasi sul bacino orientale del Mavone intorno alla cella di Santa Maria di Musano, perde la compattezza primitiva, e, inoltre, che sul versante occidentale della zona di confluenza del Mavone nel

Vomano, già punteggiata dai possedimenti della chiesa vescovile di Teramo, ormai più enti ecclesiastici vantano loro titoli di prerogative giurisdizionali e di proprietà.

La sopravvivenza del sito volturnese di Ronzano è attestata dalla chiesa di Santa Maria, della quale la prima data utile per fissarne la fondazione è il 1181, anno di completamento del ciclo di affreschi. In ogni caso, risulta che già nel 1183 sorse una lite riguardo alla giurisdizione sia di tale chiesa sia di San Giovanni al Mavone o ad Insulam — come viene indicata nelle fonti a richiamo inequivocabile del luogo primitivo di insediamento, appartenenti entrambe all'abbazia di San Quirico di Antrodoco. La sentenza del 1184, risolutoria della controversia, salvaguardò le prerogative della cattedra vescovile di Penne (diritto di visita nelle due sedi; di scomunica dei plebani; di conferimento della cura animarum ai clerici e di convocazione di questi ultimi al sinodo), nell'ambito diocesano della quale le chiese erano comprese e, parimente, rispettò i diritti abbaziali (di nomina e destituzione dei prepositi alle chiese) di Antrodoco. Essa tuttavia confermò a San Quirico la legittima proprietà delle due celle della valle del Mavone. Infine, dallo stesso documento si evince che l'ente monastico laziale possedeva, alla data indicata, la chiesa di San Salvatore di Fano a Corno (ad Fanum). Questa situazione patrimoniale è attestata, senza soluzione di continuità, fino alla fine del XII secolo¹⁰³.

Alle pendici del Gran Sasso, non lontano da Fano a Corno, il monastero di San Nicola di Corno (de Cornu), insieme con le sue pertinenze, figura, nell'ultimo decennio del XII secolo, tra i possedimenti dell'eremo di Santa Croce di Fonte Avellana¹⁰⁴. Non va trascurato però che un falso strumento di donazione alla chiesa dei Santi Nicola, Michele Arcangelo e Biagio (de heremo Montis Cornu) retrodata al 1055 l'esistenza della cella pennese dell'eremo marchigiano¹⁰⁵. Invero motivi di preoccupazione per il controllo della dipendenza periferica, che giustificassero il titolo di possesso antico, non mancarono. Una testimonianza, di poco posteriore al 1187, infatti, allude ai contrasti esistenti nella comunità monastica della valle del Mavone; al punto che la nomina di un priore si considera imprescindibile per evitare che la chiesa di San Nicola «depopuletur». Per di più la causa del disagio dei «fratres» non è di poco conto, giacché investe l'obbedienza alla regola avellanese¹⁰⁶, l'accoglienza, cioè, proprio di quell'opera di espansione territoriale e insieme di diffusione della riforma monastico-eremitica che, sin dagli anni del priorato di san Pier Damiani (1043-1072), Santa Croce intraprese nell'area umbro-marchigiana. Di quella San Nicola è l'estrema e tardiva propaggine pennese.

La chiesa di Santa Margherita di Leignano (in Legoniano) appartenne sin dal 1176 a San Giovanni in Venere¹⁰⁷. Non ne resta traccia anteriore, mentre è indubbio che la fondazione fu conseguenza della espansione lungo il corso dell'alto Vomano che l'abbazia chietina curò, nel Pennese come nell'Aprutino, facendo perno sulla cella di San Giovanni al Vomano (Montepagano), la prima attestazione della quale risale al 1047¹⁰⁸.

Nella seconda metà del XII secolo i vescovi di Penne contarono tra le loro pertinenze le chiese di Santa Rufina di Aquilano (de Aquilano) e di San Giorgio ad Ornano (ad Ornanum)¹⁰⁹. La documentazione coeva prova, comunque, che in questo periodo si fa netta la demarcazione, al di qua del Vomano, della diocesi di Penne dall'ambito territoriale teramano¹¹⁰. Concorrono a ciò sia la sorveglianza mantenuta dai presuli pennesi delle proprie prerogative giurisdizionali, come suggerisce la controversia con San Quirico di Antrodoco, sia l'appropriazione, curata dagli stessi, di taluni siti, da Atri a Città S. Angelo, da Bisenti a Loreto Aprutino, disseminati sul territorio finitimo della chiesa cattedrale. Non deve sorprendere, pertanto, che il vescovo Gualtiero ottenesse nel 1195 da Enrico VI non solo la conferma del possesso del castello di Collalto, ma

anche che gli uomini di esso prestassero a lui il ligio omaggio¹¹¹. È chiaro, infatti, che la presenza vescovile pennese, proprio nell'area occidentale della valle del Mavone che, nei due secoli precedenti, comprese vasti appezzamenti di proprietà del vescovo di Teramo, non fu più che una tappa dell'opera di ricognizione diocesana — la stessa, per altro, che nell'arco di un secolo maturerà nell'unione del capitolo di Atri con quello pennese¹¹² — iniziata alla metà del 1100.

Nel 1188 il monastero di S. Niccolò a Tordino, dipendenza di Montecassino, ottenne conferma del possesso delle chiese di San Pietro a Collalto (ad Collem altum), di San Cassiano di Cesa di Francia e di San Salvatore di Castelli (de Castellis)¹¹³. La fonte che ne dà notizia non lascia dubbi sul fatto che le celle costituissero i luoghi di culto di nuclei abitativi rurali. In essa, infatti, si fa riferimento al mulino attivo a un dipresso di San Pietro; è ricordato il castello di San Salvatore; di San Cassiano viene menzionata esplicitamente la corte con le sue pertinenze adiacenti. Se poi si guarda al complesso della proprietà pennese, quale è descritta nel documento, emerge che lo sfruttamento delle risorse idriche del Mavone e la coltivazione delle parcelle per casali e corti sono ugualmente praticati dal monastero cassinese. Siamo, insomma, di fronte alla tipica distrettuazione territoriale di tradizione benedettina. Semmai, attenendosi al circoscritto ambito della valle del Mavone, può rilevarsi come San Niccolò non controlli un'area unitaria ma siti lontani gli uni dagli altri. Anzi, con maggiore precisione, può riscontrarsi che esso si insinua nel bacino orientale del Mavone, nell'area cioè di colonizzazione volturnese, senza tuttavia coprire quest'ultima, «a capite Maoni iuxta radices montis Cornii», nella sua totalità. Sappiamo che Montecassino in precedenza non si irradiò, al di qua del Vomano, oltre Basciano¹¹⁴. Nel territorio de Bassano, come annota la conferma del 1188 con chiaro riferimento all'area e non al sito, San Niccolò a Tordino possedeva, per l'appunto, solo un mulino.

L'elemento di diversità tra la distrettuazione territoriale del XII secolo e quella dei secoli X-XI è tutto qui. La priorità fondiaria ecclesiastica si frammenta quanto ai titoli di possesso, ma la struttura dell'assetto insediativo da essa determinata non cambia. Le vicende di successione patrimoniale non impediscono il sorgere di stanziamenti nuovi, come San Cassiano di Cesa di Francia o San Nicola di Corno alle pendici del Gran Sasso, né frenano l'incremento di siti già noti, come quelli di Leognano, Chiarino e Aquilano. La continuità del fenomeno insediativo della valle del Mavone è provata, d'altro canto, dal fatto che nella seconda metà del secolo XII e non prima il perimetro dell'estensione abitativa si estende dalla fascia contermina al Vomano fino alla catena montuosa, dilatandosi progressivamente intorno al nucleo «de Valle» originario. Semmai il quadro feudale e signorile, che si è delineato, indica che la Valle Siciliana fu per tutto il 1100 appendice di ambiti patrimoniali e giurisdizionali che avevano l'epicentro al di fuori del comprensorio. Sicché potenti fattori di sviluppo, quali la riorganizzazione diocessana di Penne, la vigorosa opera di diffusione della riforma monastico-eremitica di san Pier Damiani, l'espansione di San Giovanni in Venere e Montecassino — proprio le abbazie ricordate insieme con San Vincenzo al Volturno e Farfa tra quelle su cui San Pietro aveva diritti particolari alla prima metà del XII secolo¹¹⁵ — portarono all'acme il processo di irradiazione territoriale innescato dalla grande colonizzazione altomedievale; ma a quest'ultimo non corrispose una configurazione amministrativa e politica, unitaria, della subregione.

Si è detto che l'attestazione più antica dell'uso del nome Valle Siciliana, con riguardo all'ambito amministrativo oltre che territoriale, risale al 1291. Il diploma comitale, in cui ricorre la menzione, è anche la prima testimonianza nella quale è possibile riscontrare che le terre della valle del Mavone erano comprese nella contea di Manoppello. Del dato documentario occorre

tener conto per la buona ragione che la dipendenza giurisdizionale della Valle Siciliana dalla contea rimarrà costante fino al 1526. Solo, infatti, con l'investitura regia del titolo di marchese della Valle Siciliana, concessa da Carlo V a Ferdinando de Alarcon y Mendoza, la circoscrizione feudale acquisirà gli istituti giurisdizionali autonomi della cancelleria e del tribunale, cui sovrintenderà, ben s'intende, il feudatario. Il che significa che solo dal 1526 — e fino al 1809¹¹⁶ — la subregione ebbe una linea dinastica sua propria che mantenne, per diritto ereditario e a titolo feudale, il governo delle terre e delle università in essa comprese. Nei secoli XIII-XV, invece, i Pagliara prima e gli Orsini poi esercitarono alta e bassa giustizia sulla Valle Siciliana in ragione della titolarità della contea di Manoppello, della quale, per l'appunto, furono investiti per nomina regia.

Concede il diploma nel 1291 Tommasa di Palearea, figlia del defunto conte di Manoppello Gualtiero. In particolare, la contessa conferma il privilegio di conferimento in giuspatronato della chiesa di San Martino di Tossicia, che proprio il padre, nel 1262, aveva rilasciato in favore degli abati di San Giorgio ad Ornano¹¹⁷. Il documento fissa, dunque, il nesso tra esercizio giurisdizionale sulla valle e possesso feudale della contea di Manoppello. Occorre ricordare che la famiglia Pagliara non conservò il titolo comitale avito, secondo la testimonianza del *Catalogus Baronum*, né, tanto meno, i suoi membri furono signori delle terre della valle del Mavone come di un feudo proprio. Di conseguenza non serve risalire alle lontane origini prenormanne della dinastia per ricostruire le circostanze, non documentate, che consentirono ai Pagliara di estendere la propria signoria sulla Valle Siciliana; è opportuno, invece, attenersi al dato certo che come conti di Manoppello ne furono i signori eminenti.

Procedendo a ritroso, è possibile accertare che nel 1248 Gualtiero di Pallara ottenne la conferma dei beni da lui posseduti dal pontefice Innocenzo IV¹¹⁸. Nel privilegio si fa riferimento a precedenti concessioni dei re di Sicilia ai conti di Manoppello. E abbastanza per ritenere che il conte Manerio, fratello di Gualtieri di Palearia, ricordato da Riccardo di San Germano in occasione dello scontro di Canne del 1202¹¹⁹, fosse un congiunto di Gualtiero di Pagliara conte nel 1248, al pari di lui insignito del titolo di signore di Manoppello. Le notizie sulla successione comitale di Manoppello riguardo ai Pagliara sono tutte qui. E ipotizzabile però che ottenessero l'investitura feudale della contea dopo che Boemondo conte di Manoppello ne fu spogliato, per aver partecipato alla rivolta del 1155-1156, capeggiata da Roberto III conte di Loritello¹²⁰.

Esponente di spicco della famiglia fu il Gualtieri presente a Canne insieme con Manerio. Già vescovo di Troia dal 1189, egli in qualità di cancelliere fece parte del consiglio di reggenza durante la minorità di Federico. L'influenza a corte di cui godé — per avere abusato della quale, anzi, da Federico II fu sollevato dall'incarico di cancelliere¹²¹ — favorì l'affermazione della casata. Il conte Gualtiero, su menzionato, poté anche per tali precedenti accedere alla carica di capitano generale¹²². D'altra parte, la trasmissione del titolo comitale in linea femminile — a Tommasa, moglie di Napoleone Orsini barone di Vicovaro, nel 1226; a Tommasa, moglie di Giordano Orsini conte di Anguillara, nel 1276, e a Maria, figlia di Tommasa di Sangro e di Giovanni di Subiaco, che sposa nel 1340 Napoleone Orsini¹²³ — suggello il prestigio acquisito con l'unione iure dotali al ramo della famiglia Orsini dei conti di Tagliacozzo¹²⁴.

Le testimonianze documentarie dell'archivio familiare provano che il possesso feudale della valle del Mavone rappresentò per gli Orsini un appannaggio, del quale si servirono con disinvoltura vendendone o alienandone parti. Il fenomeno, tutt'altro che insolito per la grande feudalità del Mezzogiorno medievale, andrebbe analizzato guardando al patrimonio complessivo della casata;

il che merita specifica indagine. In ogni caso esso — se proprio non è indice dell'estraneità degli Orsini dai luoghi di cui furono signori — pregiudicò il buon governo della Valle Siciliana. Di ciò sembra consapevole Paolo Oddone, sindaco di Isola, che, a nome dell'università, chiede ragione al re nel 1489 delle prepotenze e delle estorsioni delle quali è responsabile Pardo Orsini, definendolo nella supplica inequivocabilmente «tiranno».

L'istanza non ebbe seguito, perché i concittadini di Oddone ritrattarono l'accusa con parole rassicuranti sulla benevolenza verso di loro del feudatario. Proprio quelle che, più sorpreso della ingiuria irriguardosa che risentito dell'accusa di abusi feudali, Pardo stesso pronunciò nella curia del castello di Isola dinanzi ai sudditi: «La casa nostra da duecento anni in qua vi have tenuti come signori et non come tiranni»¹²⁵.

CLAUDIA VULTAGGIO

NOTE

¹ Sorgono alle pendici del Gran Sasso i comuni di Fano Adriano e Pietracamela. Del primo fa parte la frazione di Cerqueto, del secondo quella di Intermesoli. Da nord a sud punteggiano il bacino occidentale del Mavone il comune di Tossicia, con le frazioni di Aquilano, Azzinano, Case di Renzo, Chiarino e Flamignano, nonché quello di Colledara, con le frazioni di Villa Petto, Bascianella, Castiglione della Valle e Ornano Grande. Sono situati, invece, nel bacino orientale del Mavone il comune di Isola del Gran Sasso con le frazioni di Trignano, Capsano, Forca di Valle, Colliberti, Cesa di Francia, Cerchiara, S. Pietro, S. Massimo, Fano a Corno, Casale S. Nicolae Pretara; ancora il comune di Basciano con la frazione di S. Maria, quello di Penna S. Andrea, quello di Castel Castagna con la frazione di Ronzano, e, infine, quello di Castelli con le frazioni di Colledoro e Villa Rossi. Sono inoltre comprese entro i confini della valle del Mavone Leognano e Cusciano, entrambe frazioni del comune di Montorio al Vomano, che sorge al di là del fiume. Parte integrante del territorio della Valle Siciliana sono, da ultimo, le contrade di Petrignano e Colledonico a un dipresso di Leognano, Pastino, vicino a Flamignano, Palozza, Castelmaidetto e Collecastino nell'area di Chiarino, Chiovano e Ilii aggregate a Trignano, Vico non lontana da Ornano Grande, Acquaviva presso Capsano e Villa Piano in prossimità di S. Pietro. Cfr. I.G.M., Carta d'Italia alla scala 1:100000, F.0 140, Teramo, Firenze 1955; Nuovo dizionario dei comuni e frazioni di comuni, a cura di A. M. MUSSILLI, Roma 1977 e la carta allegata a questo volume.

² C. MINIERI RICCIO, Biblioteca storico-topografica degli Abruzzi composta sulla propria collezione, Appendici a cura di A. PARASCANDOLO, V. BINDI, G. PANSA, Napoli 1862-1891.

³ Per l'opera inedita (1650 circa), anche con riguardo all'inventario analitico dei manoscritti del Brunetti curato da F. Savini, cfr. Il «Fondo Palma», nn. CXXXCXXXII, pp. 85-86.

⁴ Per la signora marchesa della Valle Siciliana D. Emanuelle Alarcon y Mendoza contro l'Università di Castelli e D. Andrea Nicodemi per la denuncia da costui fatta sopra la Badia di S. Salvatore di Castelli, Napoli 1787; Memoria per la signora Marchesa della Valle Siciliana D.

Emanuelle Alarcon y Mendoza con i Majolicari del suo feudo di Castelli, Napoli 1790, ma sul contenuto delle memorie si veda anche MINIERI RICCIO, Biblioteca, s. v. Castelli.

⁵ Storia, I, pp. 327-331; II, pp. 230, 238, 525-6.

⁶ Famiglie, p. 123.

⁷ Corografia, XXV, pp. 27-28; XXVI, pp. 2-5; XXVII, p. 956; XXIX, pp. 157-174, 213-214, 366-399, 529-534. 653-659, 678, 707, edito anche in «Bullettino della R. Deputazione Abruzzese di Storia Patria», XIX (1928), pp. 193-224; XXX, pp. 542-543; XXXI, pp. 67-74, 539-546. Corografia, Mss., XXXII, pp. 400-402, 463-486; XXXIII, pp. 782-785; XXXV, pp. 266-267; XXXIX, pp. 455-456, ora edito in R. SIMARI, Il territorio del Gran Sasso nei manoscritti di Ludovico Antonio Antinori, in Omaggio al Gran Sasso, L'Aquila 1975, pp. 281-282; XLI, pp. 756-768, XLII, pp. 36-60, edito in SIMARI, PP. 283-284.

⁸ Il Regno di Napoli in prospettiva, Napoli 1703, III, pp. 64-65.

⁹ Dizionario geografico ragionato del Regno di Napoli, Napoli 1797-1805, III, pp. 322-325, 446-447.

¹⁰ Esempi, ancorché informati, del filone localistico sono P. VERRUA, Isola del Gran Sasso. Gli Orsini e L'Aquila, Padova 1928 e A. NICODEMI, I conti di Pagliara e la Valle Siciliana, Atri 1936.

¹¹ Cfr. in questo stesso volume alle p. 113 ss.

¹² Sui nomi storici di alcune vallate dell'Abruzzo e specialmente sul nome «Valle Siciliana», in «Rivista Geografica Italiana», XVI (1909), pp. 476-484.

¹³ J. PONTANI, De bello Neapolitano, 1. VI, in Raccolta Gravier, t. V, Napoli 1769, p. 140.

¹⁴ Ibid., pp. 139-146. La fonte sia per le notizie che per il modello è Plinio: come in *Naturalis historia* la ripartizione degli abitatori protoitalici, secondo le regioni augustee, approda alla celebrazione di Roma «*cunctarum gentium in toto orbe patria*» (III, 38-42), così in Pontano Napoli sintetizza la magnificenza delle civiltà greca e latina che hanno reso illustre l'Italia.

¹⁵ La tesi ricorre in PACICHELLI, Il Regno di Napoli, cit., p. 64 e in PALMA, Storia, I, pp. 13-4, ma si tratta di mera riproposizione delle parole di Pontano. Solo G. B. DELFICO (Dell'Interamnia Praetutia, Napoli 1812, pp. 7-8) fa sua l'opinione, sulla base di una lettura scorretta della vita, contenuta nel *Liber pontificalis*, di papa Leone II (682), nato in Sicilia.

¹⁶ Basta a provare la sensibilità per tale fenomeno la diligenza con la quale Palma (II, p. 230) registra la variante Sicignana che occasionalmente incontra. Quanto alla fonte, ch'egli estrapolò dalle carte di Brunetti, si tratta della concessione di sgravi fiscali del 24.1. 1432, emessa dalla regina Giovanna II a favore di Tossicia, Isola, Pagliara e Castelli, università comprese nella valle denominata Sicignana, cfr. C. DE CUPIS, Regesto degli Orsini, Sulmona 1903, I, p. 498. È appena il caso di osservare che la denominazione Sicignana come pure quella di Sillana, che ricorre altrettanto isolatamente in una concessione di re Roberto del 5.11.1342 a favore di Isola (DE CUPIS, Regesto, cit., I, p. 204), non costituiscono varianti ma, molto probabilmente, sono da considerarsi errori materiali degli scribi di cancelleria.

¹⁷ Corografia, XLII, p. 56.

¹⁸ In proposito Almagià osserva che si tratta di errore dello scalpellino, cfr. Sul nome (cit. a nota seguente), p. 478.

¹⁹ Studio specifico sull'argomento è R. ALMAGIÀ, Sul nome del piú alto gruppo montuoso dell'Appennino, in «Rivista Abruzzese di Scienze, Lettere ed Arti», XXVI (1911), pp. 328-336.

²⁰ J. E. MARTINEZ FERRANDO, Privilegios otorgados por el Emperador Carlos V en el Reyno de Nápoles, Barcelona 1943, n. 83, p. 10.

²¹ DE CUPIS, Regesto, cit., pp. 412-413.

²² Corografia, Mss., XXXIV, pp. 633-638, edito in SIMARI, pp. 278-279.

²³ M. FONDI, Abruzzo e Molise, Torino 1977, pp. 238-239, 257, 263-264.

²⁴ Fonte primaria per lo studio dell'assetto insediativo in età moderna è il catasto onciario carolino del 1741. Interessano la Valle Siciliana i volumi di apprezzo, cioè delle stime dei beni posseduti dagli enti ecclesiastici e dai cittadini, residenti o meno, e ancor piú i volumi delle rivele, vale a dire le dichiarazioni di possesso e di reddito effettivo, tutti atti, come si sa, raccolti per calcolare l'importo dei tributi, in A.S.N., Onciario, nn. 1722-1733, 1791-1793, 1810, 1813-1814, 1828-1836, 1907-1909, 1961-1964, 2040-2042. Essi riguardano specificamente le località di Fano Adriano, Intermesoli, Leognano, Colledonico, Flamignano, Chiarino, Cerqueto, Tossicia, Casale S. Nicola, Isola, Castel Castagna e Castelli, nonché il sito di Pagliara ora riconoscibile dalla chiesa di Santa Maria di Pagliara. I rinvii, comunque, danno un quadro completo, attraverso la descrizione parcellare della situazione patrimoniale, di tutta l'estensione abitativa della valle del Mavone secondo i confini attuali.

²⁵ «Valle Siciliana è tratto di piú terre parte però sul Monte, e parte nella Valle; le prime son dette della Montagna, e sono Pietracamela, Intermesoli, Fano Adriano, e Cerqueto; le seconde della Valle e sono Isola, Forca, Tossicia, Castelle, Colledonico, Coll'alto, Acquaviva, Leognano, Aquilano, Cerchiara, Pagliara», in Corografia, Mss., XLII, p. 36, edito in SIMARI, p. 283.

²⁶ Chr. Vult., I, pp. 276-277. Per gli anni di inizio e completamento (1119-1124) della cronaca, a correzione di quelli già proposti da Federici (Prefazione a Chr. Vult., Roma 1940, pp. XX-XXIII) e inoltre per le note del medesimo curatore (in Ricerche per l'edizione del Chronicon Vulturnense del monaco Giovanni, I, in «Buletino dell'Istituto Storico per il Medio Evo», 53 [1939], pp. 150-157), cfr. H. HOFFMANN, Das Chronicon Vulturnense und die Chronik von Montecassino, in «Deutsches Archiv», 22 (1966), pp. 181-188.

²⁷ Ibid., III, doc. 186, pp. 17-21.

²⁸ Il toponimo è di identificazione incerta. Forse ne sono riconoscibili le tracce in Santa Maria, frazione di Basciano, ma non è da escludere la connessione con la contrada di Santa Maria nei pressi di Scorrano, che è frazione del comune di Cellino Attanasio, e con Santa Maria, frazione del comune di Cermignano. In ogni caso si tratta di località finitime, che probabilmente proprio dal monastero vulturnese hanno assunto il toponimo, cfr. L.G.M., Teramo e Nuovo dizionario, cit., pp. 336, 341. Della sopravvivenza della chiesa di Santa Maria ad Mosianum siamo altresì informati dal mandato del 30.1.1324, spedito dagli esattori delle collectoriae, nella diocesi di

Penne e Atri, al loro nunzio, responsabile del pagamento delle decime da parte dei monasteri, delle pievi e delle chiese situati in Valle de Siciliano, cfr. *Rationes Decimarum Italiae*, n. 3162, p. 212.

²⁹ Chr. Vult., II, doc. 116, pp. 133-135.

³⁰ Ibid., II, doc. 118, pp. 140-144.

³¹ Ibid., I, p. 276.

³² Ibid., I, doc. 17, pp. 166-170.

³³ SAVINI, *Cartulario*, LVI, pp. 101-103.

³⁴ Ibid., Appendice, 1, p. 121 e LV, pp. 99-101.

³⁵ Ibid., p. 102.

³⁶ Chr. Vult., I, p. 276.

³⁷ Ibid., II, p. 135.

³⁸ Studio di riferimento complessivo per il tema è M. DEL TREPPO, «Terra Sancti Vincencii». L'abbazia di S. Vincenzo al Volturmo nell'Alto Medioevo, Napoli 1968, ma per l'estensione geografica dei possedimenti, cfr. pp. 12-13.

³⁹ SAVINI, *Cartulario*, p. 121.

⁴⁰ Ibid., p. 100.

⁴¹ Chr. Vult., I, p. 277.

⁴² Ibid., I, p. 276.

⁴³ SAVINI, *Cartulario*, p. 100.

⁴⁴ Ibid., p. 121.

⁴⁵ Ibid., p. 102.

⁴⁶ L'analisi del fenomeno dell'incastellamento è in DEL TREPPO, «Terra Sancti Vincencii», cit., in particolare cfr. pp. 50-51. Per la valutazione di questo studio in riferimento alla recente produzione storiografica sul tema dell'incastellamento, cfr. B. FIGLIUOLO, *Il feudalesimo mediterraneo: un nuovo modello?*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XCIX (1981), pp. 172-173.

⁴⁷ Chr. Farf., I, p. 188; ma per i titoli di possesso successivi, del 981, del 998, del 1084 e del 1118, cfr. *ibid.*, p. 345 e II, pp. 7, 175, 282. A proposito di tali testimonianze e dei relativi riferimenti contenuti nel *Regestum Farfense*, Federici annunciò uno studio diplomatico (Chr. Vult., II, p. 147, n. 3) che però non è mai apparso. Su Gregorio di Catino e sulla stesura della cronaca (1107-1119), cfr. H. ZIELINSKI, *Studien zu den spoletinischen «Privaturkunden» des 8. Jahrhunderts und ihrer Überlieferung im Regestum Farfense*, Tübingen 1972, pp. 25-29.

⁴⁸ Per la localizzazione del monastero di cui non resta traccia, cfr. N.F. FARAGLIA, Saggio di corografia abruzzese medioevale, (Napoli 1892) Bologna (rist. an.) 1977, p. 31.

⁴⁹ Chr. Vult., I, pp. 238-239, 369.

⁵⁰ Ibid., II, doc. 74, pp. 8-10 e per le conferme successive del 941, del 962, del 968, del 981, del 992 e del 997, cfr. ibid., docc. 99, 116, 120, 127, 146, 149, pp. 80-85, 133-136, 146-150, 173-177, 256-260, 266-269.

⁵¹ Nel diploma del 30.VI.968 di Ottone I, molto probabilmente interpolato per la parte che riguarda Santa Maria di Apinianico così si legge: «cum ecclesiis et cellis sibi subiectis et cum omnibus pertinenciis vel adiacentiis eorum, una cum castris, cappellis, titulis, casis, terris, vineis, campis, pratis, pascuis, silvis, piscariis, molendinis, aquis, aquarumque decursibus, servis et ancillis», cfr. Chr. Vult., II, p. 139.

⁵² Chr. Farf., I, p. 232, per i possedimenti al tempo del governo dell'abate Pietro (890-919) e ibid., p. 250, per quelli posseduti ab antiquo.

⁵³ Ibid., II, pp. 6-9.

⁵⁴ Ibid., I, p. 184.

⁵⁵ Ibid., I, pp. 250-251.

⁵⁶ Ibid., II, pp. 98-99, 138-140, 173-179, 279-287, rispettivamente per il praeceptum di Corrado II del 1027, per quello di Enrico III del 1050, nonché per il diploma di Enrico IV del 1084 e per quello di Enrico V del 1118. Per il riferimento che ricorre nel Regestum Farfense ai diplomi di Enrico V, in particolare per quanto riguarda il preteso possesso del monastero di S. Vincenzo al Volturno, cfr. ZIELINSKI, p. 21, n. 96.

⁵⁷ Ibid., II, p. 170.

⁵⁸ Chr. Vult., I, p. 191.

⁵⁹ Ricorre nel diploma comitale, del 21. VII, di Tommasa di Pagliara, contessa di Manoppello, in favore dell'abate di San Giorgio in Ornano, in A.S.C., Archivio Orsini, II. A. II. 33.

⁶⁰ Rationes decimarum Italiae, pp. 188-194, 211-212.

⁶¹ Fonti Aragonesi, XI, Napoli 1981, pp. 212, 217, 219, 225, 229, 235, 243, 249, 278.

⁶² Chr. Vult., II, doc. 173, pp. 328-330.

⁶³ Attone, conte di Penne, compare, quale concedente di terre pennesi, in un diploma a favore dell'abbazia di Montecassino del maggio 994, rogato in Penne; ancora, in una concessione cassinese, del luglio 1028, il conte Attone, figlio del conte Trasmondo, dichiara la propria discendenza dal conte Attone, che è forse il nostro Attone, e da Trasmondo duca e marchese, che è Trasmondo IV di Spoleto, cfr. F. SAVINI, Scorsa di un teramano nell'archivio di Montecassino, in «Rivista Abruzzese di scienze, lettere e arti», XXI (1906), nn. 6 e 12, pp. 230, 233, 408-409. Quanto alla linea dinastica comitale risalente a Berardo, figlio di Liuduno al quale si deve, nel 962, la fondazione di San Bartolomeo di Carpineto, cfr. PALMA, Storia, I, p. 233. Sul comitato

pennese, già gastaldato dell'antico ducato longobardo spoletino, cfr. FARAGLIA, Saggio di corografia abruzzese, cit., pp. 14-17, 44-46.

⁶⁴ «Le scorrerie de' Saraceni portarono presto un nuovo modo nelle ville. Rari fin qui erano stati i castelli nelle parti Pennesi, Teatine [...]. Ammaestrate da quella devastazione, le genti, scampate [...] presero a possedere precariamente e a fortificare i luoghi, moltiplicando e le case e gli abitatori, per essere così maggiori di numero e di unione, atti a resistere, [...] poi vennero gli Ungari e per tale motivo gli abitanti delle ville si industriarono a edificare in maggior numero i castelli e a fortificare con muraglie le loro ville», in Memorie, II, p. 42.

⁶⁵ «Le conquiste dei Normanni consistettero fin da principio [...] in fabbricare le ville ai castelli recinti [...]. Così quelli che già le avevano recinte o le perdettero o le dovettero tenere da essi e quei che le tenevano aperte dovettero ubbidire ai nuovi padroni», in Memorie, II, p. 60.

⁶⁶ In particolare, sull'impulso dato alla costruzione dei castelli dalla conquista normanna cfr. La terre et les hommes dans l'Italie normande au temps de Roger II: l'exemple campanien, in Società, potere e popolo nell'età di Ruggero II, Bari 1979, pp. 60-61.

⁶⁷ Nella narratio di una concessione livellare, dell'aprile 885, l'abate voltornese Maione dichiara che, a seguito della devastazione di San Vincenzo anche il monastero di Santa Maria in Apinianico fu preso e che i Saraceni «cunctum aurum et argentum, et preciosas vestes, vel omnia sacra ministeria exinde depredarunt, eundem vero monasterium igne crematum reliquerunt», in Chr. Vult., II, doc. 74, pp. 8-10.

⁶⁸ Sul problema dell'origine dei castelli per effetto delle invasioni di Saraceni e Ungari, cfr. DEL TREPPO, «Terra Sancti Vincencii», cit., pp. 47-49.

⁶⁹ Le fonti ricorrenti nella Corografia e negli Annali (X-XV) sono il Catalogus Baronum e gli atti dei relevi, dai quali Antinori usa estrapolare i nomi dei detentori di possessi signorili e dei titolari di feudi.

⁷⁰ È appena il caso di osservare che se nell'opera di Antinori poté agire la suggestione esercitata dal modello unitario della monarchia normanna (sul mito storiografico cfr. M. DEL TREPPO, Medioevo e Mezzogiorno: appunti per un bilancio storiografico, proposte per un'interpretazione, in Forme di potere e struttura sociale in Italia nel Medioevo, a cura di G. ROSSETTI, Bologna 1977, pp. 249-251), la storiografia locale della valle del Mavone, pur osservando l'impostazione memorialistica del precedente settecentesco, ha trascurato del tutto l'analisi della genesi del potere signorile e delle istituzioni del sistema feudale; con il risultato che la Valle Siciliana è apparsa sempre con orgoglio municipalistico — e non meno con malcelato stupore — terra di ragguardevoli interessi patrimoniali e di generose concessioni regie, senza che degli uni e delle altre si cogliessero le congiunture che li favorirono e, pertanto, nemmeno la portata di essi sulla storia della subregione.

⁷¹ Il nobile normanno, figlio di Gerberto e conte di Manoppello, rese prigioniero l'abate di San Clemente a Casauria Trasmondo, deceduto nel 1080 e, dopo il 1087, dominò sia il monastero casauriense sia il monastero di San Bartolomeo di Carpineto, del quale elesse abate Giovanni, della chiesa aprutina dei Sette Frati. Le notizie di fonte cronachistica provano altresì che Malmozzetto non si attenne all'accordo di Ceprano del 1080, secondo il quale dai territori di riconosciuto dominio normanno era esclusa la marca Firmana (il giuramento prestato da

Roberto il Guiscardo a Gregorio VII, dopo la scomunica inflittagli da quest'ultimo nel 1075 a causa dell'occupazione di territori afferenti alla giurisdizione di San Pietro, è in L. R. MÉNAGER, *Recueil des actes des ducs Normands d'Italie*, I, Bari 1981, n. 29, pp. 98-100); ma, in maniera autonoma rispetto alla posizione assunta dal Guiscardo e seguita dal conte di Loritello, si mosse alla conquista dei comitati aprutino e pennese, che erano compresi in quella circoscrizione. Cfr. C. RIVERA, *Le conquiste dei primi Normanni in Teate, Penne, Apruzzo e Valva*, in «*Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria*», XVI (1925), pp. 31-36; ma sulla presunta dipendenza feudale di Malmozzetto da Roberto I, conte di Loritello si veda L. GATTO, *Ugo Maumouzet, conte di Manoppello, normanno d'Abruzzo*, in *Studi sul Medioevo cristiano offerti a Raffaello Morghen*, I, Roma 1974, pp. 355-373.

⁷² Studio specifico è RIVERA, *Le conquiste*, cit., in particolare cfr. pp. 40-41, 58-59, 65, 72, 74.

⁷³ Si è visto in precedenza che il conte Trasmondo dona, nel 1085, diecimila moggia di terreno del contado pennese all'abbazia di Farfa. Ancora, risulta che, nel 1095, il figlio Trasmondo, anch'egli conte di Chieti, cede ampi beni compresi nell'Aprutino al vescovo di Fermo (RIVERA, *Le conquiste*, cit., p. 59). Quanto alle competenze giurisdizionali, il placito di San Flaviano del 1108 (SAVINI, *Cartulario*, IX, pp. 1619) ci mostra il conte di Apruzio Attone-assiso tra i giudici, gli avvocati delle parti, i nobili e gli ecclesiastici — emettere una sentenza in favore del vescovo di Teramo Oberto in forza della prerogativa, che è propria del supremo funzionario della contea, di dirimere controversie giuridiche.

⁷⁴ SAVINI, *Cartulario*, pp. 16-19.

⁷⁵ Copia del diploma di fondazione è negli atti esibiti in occasione della causa di reintegrazione di regio patronato, istruita nel 1784, dinanzi al tribunale del Cappellano Maggiore, ai danni del monastero olivetano di Santa Maria del Soccorso dell'Aquila, a cui Santa Maria di Picciano era, allora, annessa: A.S.N., Cappellano Maggiore, vol. 1069, processo 419, cc. 6-8. Del fascicolo giudiziario è edita la copia della donazione del 1114, in C. MINIERI RICCIO, *Saggio di codice diplomatico*, I, Napoli 1878, n. XV, pp. 19-20. Sulla documentazione di Santa Maria di Picciano, cfr. *Italia Pontificia*, IV, p. 291.

⁷⁶ RIVERA, *Le conquiste*, cit., pp. 80, 86-89; ma sullo sviluppo della signoria vescovile di Teramo cfr. F. SAVINI, *Sul dominio vescovile in Teramo e sulla condizione municipale della città sotto il medesimo*, in «*Archivio Storico per le Province Napoletane*», XV (1890), pp. 808-826.

⁷⁷ Sulla compilazione del quaternus e sulla situazione contingente che ne motivò la stesura e l'aggiornamento, cfr. Foreword a *Catalogus Baronum*, a cura di E. JAMISON, «*F.I.S.I.*» n. 101, Roma 1972, pp. XVI-XVIII.

⁷⁸ *Catalogus Baronum*, nn. 1057-1058, 1061-1062, 1181-1182, 1187, pp. 198-200, 240-242. L'identificazione dei toponimi è quella proposta dalla Jamison, tranne che per *Collis altus* (p. 240, n. 6).

⁷⁹ Compaiono tra le pertinenze concesse, il 27.X.1140, da Innocenzo II al vescovo di Penne Grimaldo, in *Italia Sacra*, I, coll. 1119-1120; *Italia Pontificia*, IV, n. 6, p. 285.

⁸⁰ Risulta tra le pertinenze dell'abbazia di San Giovanni in Venere, confermate, il 16.VI.1176, da Alessandro III all'abate Oderisio, in *Italia Sacra*, VI, coll. 709-711; *Italia Pontificia*, IV, p. 280.

⁸¹ Sono menzionate nella lite insorta tra il vescovo di Penne Oderisio e l'abate di San Quirico di Antrodoco Senebaldo del 1183 e composta con sentenza confermata da Lucio III, il 19.I.1184, in *Italia Sacra*, I, coll. 1120-1122; *Italia Pontificia*, IV, nn. 20-22, pp. 287.

⁸² È nominato tra i possessi dell'eremo di Santa Croce di Fonte Avellana, confermati, il 3.XI.1187, da Gregorio VIII, dietro richiesta del priore Filippo, in *Carte di Fonte Avellana*, II, n. 312, pp. 230-234.

⁸³ Figurano tra le pertinenze confermate, il 2.XII.1188, da Clemente III all'abate di San Niccolò a Tordino, in *Regesto delle pergamene Caetani*, pp. 2022; *Italia Pontificia*, IV, p. 315.

⁸⁴ Sul significato del servizio dichiarato dai signori, cfr. JAMISON, *Foreword*, cit., pp. XX-XXI.

⁸⁵ *Catalogus Baronum*, n. 1057; per la lettura proposta del nome Tmcumus, *ibid.*, p. 198, n. b.

⁸⁶ *Ibid.*, n. 1061.

⁸⁷ *Ibid.*, n. 1062.

⁸⁸ *Ibid.*, nn. 1058-1059.

⁸⁹ *Ibid.*, n. 1187.

⁹⁰ *Ibid.*, n. 1182.

⁹¹ *Ibid.*, n. 1181.

⁹² Sulle funzioni dei conti e dei connestabili quanto al controllo dell'armata, cfr. JAMISON, *Foreword*, cit., p. XXII.

⁹³ Rinaldo di Trigano e suo fratello Guictuno; Gualtiero di Modero e il fratello Attone; Trasmondo di Modero; Gualtiero di Berardo e i nipoti Berardo e Gualtiero.

⁹⁴ Trasmondo di Arnano; Berardo di Chiovano; Trasmondo e Berardo signori di Castel Castagna; Ruggero di Acquaviva ed Enrico; Oderisio di Collepietro.

⁹⁵ *Catalogus Baronum*, p. 240, n. a; NICODEMI, *I Conti di Pagliara*, cit., p. 22; VERRUA, *Isola del Gran Sasso e la Valle Siciliana*, cit., p. 8.

⁹⁶ Dal *Catalogus Baronum* si evince che un fratello di Oderisio, Galgano, detiene a domino Rege, nell'antico comitato longobardo di Valva, Caporciano, Navelli, Pescus Aprus, nonché, nel comitato di Penne, Castiglione (C. Messer Raimondo) e Appignano (n. 1184, p. 241); ancora che Gualtiero, figlio di Gionata di Collepietro, è signore, nel territorio valvense, di Collepietro, Turris, Roccapreturo, di parte di S. Benedetto (S. B. in Perrillis), e di Molina Aterno (n. 1185, pp. 241-242).

⁹⁷ SAVINI, *Cartulario*, XLIV, pp. 80-81. Quanto all'identificazione di Insula castello con Isola del Gran Sasso, che dette per certa Verrua (p. 7), ci sono dubbi perché oggetto della concessione

feudale è San Flaviano insieme con il castello di Isola. Del resto, nel privilegio concesso da Anastasio IV, il 27.xi. 1153, al vescovo aprutino Guido, figurano tra i beni confermati alla chiesa teramana sia la chiesa di San Flaviano cum castro, cioè il sito originario in senso stretto, sia il suburbium S. Flaviani cum Insula, cioè lo stanziamento aggregato al primitivo, cfr. PALMA, Storia, I, p. 160, che riproduce il privilegio da Ughelli (I, col. 357), ma lo commenta con note toponomastiche; e Italia Pontificia, IV, n. 13, p. 313.

⁹⁸ SAVINI, Cartulario, XLII, pp. 78-79.

⁹⁹ Ibid., Appendice, XIII, p. 130.

¹⁰⁰ Sulla vita e il governo vescovile di Berardo, cfr. PALMA, Storia, I, pp. 305-320.

¹⁰¹ Lucus figura nella conferma di Anastasio IV del 1153, per cui si veda n. 97, e nell'estratto dal Catalogus Baronum, in SAVINI, Cartulario, XXXII, p. 67 e Catalogus Baronum, n. 1221, p. 253

¹⁰² SAVINI, Cartulario, XXXIX, pp. 72-74. La carta di assenso di Attone fu considerata testimonianza convincente dell'affermazione dello sviluppo del feudalesimo in Abruzzo anche da Faraglia, che pure non tacque la propria diffidenza per le anticipazioni forzate di feudi e suffeudi in sede storiografica (pp. 9-12). Pregio del documento è, in ogni caso, nel fatto che fissa la sequenza precedente l'infeudazione al vescovo. Nella narratio della carta, infatti, il conte Attone dichiara di cedere pro remedio animae le prerogative di cui è legittimo depositario. Esse consistono, per l'appunto, nei diritti di esigere il servizio militare e di ricevere il consiglio dagli uomini del castello di Luco; i diritti, cioè, che Berardo, con la donazione, acquisisce e che il conte, cui «pertinent», aliena.

¹⁰³ Conferma della sentenza (si veda nota 81), viene data l'11.11.1195 da Celestino III al vescovo di Penne Oddone, in Italia Sacra, I, col. 1125 e Italia Pontificia, IV, n. 33, p. 287, ma, per l'iter della controversia, cfr. P. F. KEHR, Papsturkunden in Italien, a cura di R. VOLPINI, 1, Città del Vaticano 1977, pp. 337, 371.

¹⁰⁴ Per la prima attestazione si veda nota 82; il possesso viene confermato nel privilegio, del 24.IV.1196, concesso da Celestino III all'eremo dietro richiesta del priore Alberico; ricorre anche nel privilegio al medesimo ente del 24.IX. 1202, di Innocenzo III, che si rifà ai suoi predecessori Gregorio VIII e Celestino III, in Carte, II, nn. 351, 382, pp. 312-316, 376-381.

¹⁰⁵ Carte di Fonte Avellana, I, n. 9, pp. 20-22; ivi anche i rinvii per l'analisi del falso, tramandato dagli Annales Camaldulenses.

¹⁰⁶ «Mores fratrum vestrorum et fratrum Sancti Nicolai de Cornu non convenerant neque convenire poterant» si legge nella lettera spedita a Marco priore, in Carte di Fonte Avellana, II, n. 349, pp. 308-309.

¹⁰⁷ Di conferma del possesso, per cui si veda nota 80, è il privilegio concesso da Innocenzo III, il 2.XII.1204, all'abate Oddone, in Italia Sacra, VI, coll. 715-718; A. POTTHAST, Regesta Pontificum Romanorum, Berlin 1873, I, n. 2336.

¹⁰⁸ La chiesa sancti Johannis in comitatu Pinnensi figura tra le pertinenze riconosciute all'abbazia nel diploma di Enrico III del 1.III.1047, di conferma della fondazione, in M.G.H.,

Heinrici III Diplomata, herausgegeben von H. BRESSLAU u. P. KEHR, Berlin (rist.) 1957, n. 185, pp. 230-232.

¹⁰⁹ Le prime attestazioni risalgono al 1140, per cui si veda nota 79. Conferme successive sono di Eugenio III al vescovo Grimaldo, del 25.XII.1150; di Anastasio IV al vescovo Oderisio, del 22.IX.1153 e, al medesimo vescovo, di Alessandro III, del 23.III.1178, di Lucio III, del 21.v.1182 e di Clemente III, del 6.X.1189; infine di Celestino III al vescovo Oddone, dell'11.II.1195 in Italia Sacra, I, coll. 1119-1120, 1125; Italia Pontificia, IV, nn. 7-8, 14, 17, 31, 34, pp. 285-287; KEHR, Papsturkunden, pp. 337, 354-355, 362-363, 369, 371.

¹¹⁰ Per la delimitazione si vedano il privilegio di Innocenzo II alla nota 79 e quello di Anastasio IV del 1153 alla nota 97.

¹¹¹ Il diploma, del 4.IV, è in Italia Sacra, I, coll. 1128-1129; Regesta Imperii, IV, 3, n. 419, p. 171.

¹¹² La diocesi di Penne e Atri fu eretta da Innocenzo IV nel 1252, ma per il mandato al capitolo di Atri, del 15.111, cfr. SAVINI, Septem dioeceses, n. 1, p. 5.

¹¹³ Per la conferma si veda nota 83. Quanto ai dati documentari relativi al monastero, fondato nel 1004, cfr. PALMA, Storia, IV, pp. 181-193 e la silloge delle fonti superstiti, ancorché senza rinvii alle edizioni delle stesse, in G. DI CESARE, La terra di S. Atto. Storia del monastero di S. Nicolò a Tordino dalle origini al 1477, Teramo 1979.

¹¹⁴ Le dipendenze di Basciano figurano nel diploma di conferma dei beni, concesso, il 22.IX.1137, da Lotario III, in M.G.H., Lotharii III Diplomata, herausgegeben von E. v. OTTENTHAL u. H. HIRSCH, Berlin (rist.) 1957, n. 120, pp. 194-202.

¹¹⁵ Le «Liber Censuum» de l'église romaine, par P. FABRE - L. DUCHESNE - G. MOLLAT, Paris 1889-1952, I, pp. 243 b, 249, nn. 18, 20-21.

¹¹⁶ Alla data la marchesa della Valle Siciliana risulta impegnata nella causa di difesa, dopo l'introduzione delle leggi di abolizione dei diritti feudali, delle proprie competenze, in A. S. N., Commissione Feudale, busta 5, fascio 108, mutilo e, in parte, deleto.

¹¹⁷ Il privilegio è inserito nel diploma del 1291, per il quale si veda nota 59.

¹¹⁸ SAVINI, Septem dioeceses, nn. III-IV, p. 414.

¹¹⁹ RYCCARDI DE SANCTO GERMANO, Chronica, a cura di C. A. GARUFI, R. I. S.², VII, 2, Bologna 1937-1938, p. 23.

¹²⁰ Sulla rivolta baronale, cfr. A. DE FRANCESCO, Origini e sviluppo del feudalismo nel Molise fino alla caduta della dominazione normanna, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XXXV (1910), pp. 286-291 e F. CHALANDON, Histoire de la domination normande, Paris 1907, I, p. 183.

¹²¹ F. MUCIACCIA, Gualtiero «de Palear» Cancelliere del Regno di Sicilia, in «Archivio Storico Pugliese», IV (1951), pp. 74-107; E. KANTOROWICZ, Federico II imperatore, Milano 1976, pp. 20-24, 124.

¹²² KANTOROWICZ, Federico II, cit., p. 644.

¹²³ SAVINI, Septem dioeceses, nn. 12, 16, 73, pp. 279-280, 298; G. BRIGANTE COLONNA, Gli Orsini, Milano 1955, pp. 81-83, 110.

¹²⁴ Per la rubricella, del 1353, contenente i nomi dei castelli, dei feudi e delle terre portati in dote da Maria di Subiaco e, dal 1340, tenuti in possesso degli Orsini, ora presso il Department of Special Collections della University of California, cfr. DE CUPIS, Regesto, cit., p. 230 e E. VOLKERSZ, The Orsini family Archive, Los Angeles 1967, p. 59, n. 1, dattiloscritto depositato presso l'A.S.C.

¹²⁵ A.S.C., II.A.XIX. 43 e 44.

La Valle sotto i Mendoza

1. FEUDALITÀ

Nell'ambito del processo di ristrutturazione del Regno di Napoli, operato da Carlo V nei primi decenni del Cinquecento, la Valle Siciliana o del Mavone, che sotto gli Orsini si era sempre schierata in favore della Francia, venne assegnata allo spagnolo Ferdinando de Alarcon y Mendoza.

L'imperatore, ammirato per il valore dimostrato nella battaglia di Pavia (1525), nel corso della quale aveva sconfitto l'esercito francese e fatto prigioniero Francesco I, così gli scrisse:

«Per darvi adunque un qualche attestato di gratitudine per taluni vostri meriti e servizi, per moto nostro proprio abbiamo determinato di farvi con liberalità le sottoscritte donazioni che a voi diletto Ferdinando de Alarcon, ed ai vostri, riescano di ornamento e utilità, e siano insieme una piccola testimonianza della nostra gratitudine verso di voi.

Essendo venuti in nostro possesso ed in potere della nostra Curia per giusto titolo, in questo Regno di Sicilia di qua dal Faro, ed essendo stata devoluta a noi la Valle Siciliana "con tutti i

castelli" noi li diamo al diletto Ferdinando Alarcon ed ai suoi successori ed eredi, mentre erigiamo il marchesato della Valle Siciliana, e lo innalziamo, promuoviamo e decoriamo del titolo, dell'onore e della dignità di Marchese»¹.

Nel lungo documento d'inf feudazione, redatto a Toledo nel febbraio del 1526, Carlo V fu inoltre largo di consigli e di suggerimenti. In particolare raccomandò all'Alarcon che nella trasmissione del feudo venisse rispettato il diritto di primogenitura e che i maschi fossero preferiti alle femmine «conforme si usa al presente» e che nell'amministrazione della giustizia avesse di mira sempre l'integrità territoriale del marchesato.

A tal proposito gli concesse ogni sorta di giurisdizione regia:

«... con la cognizione delle prime e seconde cause sia civili che criminali, e delle miste, con facoltà di perdonare i delitti prima o dopo l'ingresso delle cause in tribunale, e di commutare le pene da personali in pecuniarie, di perdonare in tutto o in parte le colpe e di condonarle dopo che la parte lesa è stata soddisfatta dei danni ed ingiurie ricevute».

Aggiunse ancora il consiglio di curare «le terre ed i beni in modo migliore e con la maggiore pienezza» e di non dimenticare mai di essere il garante del feudo per cui gli concesse la facoltà di:

«... chiedere, esigere, rivendicare, e reintegrare qualunque parte, bene, selva, bosco, facchinaggio, diritto feudale e i feudi quaternati o non quaternati o le parti di tali donazioni, riunite o in parte, e tutte le altre cose ad una ad una spettanti alla detta Valle, terre, luoghi e beni e ciascuno di essi o di esse spettanti già in passato, alienate e concesse, donate e occupate, scoperte come illecite, con qualunque altro modo sottratte, non dovute, per qualunque ragione, titolo o causa per qualunque persona o persone... Perciò sia lecito e permesso a voi, diletto Illustre Marchese Ferdinando de Alarcon e a tutti i vostri eredi e successori predetti, per mezzo vostro o di altri a vostro nome, delle cose a voi date e concesse in virtù del presente privilegio, fin da adesso ed in qualunque tempo, con libera licenza e con plenaria potestà ed autorità, e senza bisogno che intervenga alcun comando di Giudice e decreto di Pretore, anche con mano armata e con la forza militare, se lo riterrete espediente, e per quanto vorrete e riterrete necessario, entrare, prendere, tenere, e occupare al fine di conseguire la corporale e vera possessione delle dette Valli, terre, luoghi e beni predetti, con tutti i vassalli, e le rendite dei vassalli, coi feudi quaternati e non quaternati, i feudatari e suffeudatari».

E affinché le cose scritte potessero sortire effetti positivi, rivolgendosi alle «Università e agli Uomini della Valle», aggiunse:

«... strettamente comandiamo e ordiniamo che in vigore dei predetti decreti, per sé o per ciascuno di loro diligentemente osservati, quella Valle, essi e ciascuno di loro, a voi, diletto Illustre Marchese Ferdinando de Alarcon, ed ai vostri eredi e successori predetti, in perpetuo tengano fedeltà fermamente, e osservino e facciano tenere inviolabilmente ed inconcussamente anche per mezzo degli altri, né agiscano in contrario o soffrano o permettano di contravvenire per qualunque ragione o causa, per quanto hanno cara la nostra grazia, e per quanto desiderano evitare la nostra ira ed indignazione, insieme alla pena di diecimila ducati d'oro».

Al Mendoza, dunque, il duplice compito di amministrare la giustizia e di garantire la pace nel feudo, comprendente Tossicia, Isola, Castelli, Forca, Cerchiara, Pagliara, Fano a Corno col suo

abitato, Acquaviva, Cusciano, Collalto, Colledonico, Aquilano, Turrina, Chiusano, Cameri, Rocca dei Figli di Josse, Pietra Camela, Cerqueto, Intermesoli, senza mortificare le aspirazioni sociali delle rispettive comunità locali. Il marchesato, infatti, aveva alle spalle alcuni secoli di storia, contea prima sotto i Pagliara, baronia poi sotto gli Orsini², che avevano lasciato una traccia non irrilevante nel patrimonio culturale e artistico della Valle. E i documenti raccolti in questo volume ne sono chiara testimonianza.

Tuttavia, quando Ferdinando de Alarcon y Mendoza assunse la guida del marchesato nel 1526, lo trovò in condizioni economiche poco floride e politicamente disorientato, non soltanto per gli inevitabili riflessi negativi del conflitto tra Francia e Spagna per il predominio sulla penisola, ma anche perché nella zona gravitavano gli interessi di vari signori locali e, non ultima, della Curia Aprutina nel feudo di Luco. La Valle era, inoltre, nel mirino degli interessi economici degli Aquilani, degli obiettivi politici dei feudatari romani, marsicani e atriani e, ovviamente, al centro delle aspirazioni degli eredi di Pardo Orsini, il feudatario filofrancese che per onestà aveva rimesso la baronia nelle mani dell'imperatore già dal 1522³.

L'ingresso, nel feudo avvenne pacificamente, come testimoniano le iscrizioni di Pietracamela e Leognano⁴, e con grande soddisfazione dello Spagnolo.

2. AMMINISTRAZIONE

Più difficile del previsto, viceversa, si rivelò l'amministrazione del feudo per le difficoltà di conciliare le prerogative vere e presunte dei singoli paesi con un minimo di efficienza organizzativa.

La decisione di scegliere Tossicia come sede politica del governatorato suscitò profonde ripercussioni negative tra i centri più importanti della vallata, e, mentre, Castelli, Fano Adriano e Pietracamela seppero dissimulare il loro disappunto, Isola del Gran Sasso non si diede per vinta, consapevole della sua importanza sia nel settore economico che in quello culturale.

In effetti, scrive Pietro Verrua, Isola del Gran Sasso

«... costituiva un centro di affluenza per la massa degli abitanti della vallata, per il marchesato insomma: poiché agevole era da Pagliara, Forca, Cerchiara, Acquaviva, Collalto, Casale S. Nicola, Fano a Corno, Capsano e altre ville parecchie, dalla stessa Castelli, far capo a Isola in occasione dei frequenti mercati e fiere; ad Isola mulini, gualcherie, lanifici, tintorie, commercio avviato, buoni affari, comodità non solo di afflusso, ma di soggiorno. All'importanza però di fatto acquistata dall'Isola per il movimento commerciale e per l'entità degli affari ivi svolgentesi, non corrispondeva l'importanza amministrativa di Isola, perché gli ufficiali o funzionari incaricati di governare le Università degli uomini di tutto il marchesato soggiornavano non all'Isola, ma a Tossicia»⁵.

Dopo una lotta durata quaranta anni, il 27 luglio 1569 il marchese don Ferdinando de Alarcon, da Venezia dove si trovava, emanò un decreto con il quale stabilì che anche Isola avesse

«... un ufficiale, governatore o capitano idoneo, probato, esperto dottore di legge, con adeguato stipendio da competergli dal feudatario, con ordinaria giurisdizione, autorità e potestà, con banco di Giustizia, con mero e misto imperio, con facoltà di spada..., — ma che — tale

funzionario imparzialmente in Isola e pubblicamente dovrà fare giustizia a tutte le persone dell'Isola e dintorni che giustizia chiederanno»⁶.

In sostanza, il marchese voleva che gli ufficiali, con le rispettive famiglie, dovessero risiedere uno nella terra di Isola e l'altro in quella di Tossicia e che avessero ognuno una «separata e affatto distinta giurisdizione e autorità e potestà per maggiore comodità e beneficio dei sudditi»⁷. Alcuni anni più tardi, nel 1589, superato lo scoglio e riportata la quiete a Isola del Gran Sasso, Ferdinando II incaricò il «portolano» di Castelli di rimettere ordine in quella, e di riflesso nelle altre Università, nei settori dell'edilizia, della salute pubblica e del commercio.

Giovanni Rodriguez, Portolano pro tempore, obbedendo al marchese, il 26 dicembre dello stesso anno emanò un solenne «banno» con il quale, dopo aver ricordato a tutti l'obbligo di denunciare al suo ufficio il possesso di oro, argento, cave e miniere di pertinenza del marchesato, ordinò a tutti i governatori di «fare diligentemente rivisitare e recognoscere tutte le mure publiche» e di provvedere a farle riparare laddove era necessario in «modo che non possa alcuno per esse intrare ne uscire contravenendo così al servitio (?) di sua Signoria Illustrissima et al quieto vivere e buon governo»⁸.

Ispezionate e restaurate le mura cittadine, gli amministratori locali dovevano

«... acconciare e far acconciare, allargare, disbuscare, disbrigare e purgare come conviene tutte le strate, ponti, piazze e altri luoghi pubblici che sonno nel territorio tanto dentro, come fuori la terra e altri habitationi che si trovano quasi imboscate et impediti si per comodità de viandanti e passeggeri come delli abitanti et altri pubblici benefici, talmente che si possa per ognuno liberamente e senza pericolo passare e praticare a piedi et cavallo e con salme anchora et li medesimi ponti, strate et altri luochi pubblici predetti conservare puoi de continuo de modo che siano purgati acconci et comodi».

Ovviamente all'opera di riparazione o di disboscamento delle vie d'accesso e delle strade di comunicazione dovevano collaborare anche i privati e soprattutto «li patroni contigui alle strate publiche che non si coltivano in modo che venghino ad occuparle e restringerle in niuna maniera».

Il divieto di occupazione di suolo pubblico non colpiva solo i contadini o i proprietari terrieri, ma anche gli abitanti dei paesi, in quanto, ammonì il Portolano:

«... Nisciuna persona de qual si voglia grado e conditione si ardisca né presuma fare né far fare in dette strate, piazze, mura et altri luoghi pubblici e sopra d'essi alcuna fabrica come finestre, porte, scale, ponte, colonne, appoggio, o altro impedimento in qualunque sorte senza expressa licenza in scriptis ottenuta da sua Signoria Illustrissima».

Chiunque, invece, avesse «in alcuni detti luoghi facti fabrice come de sopra, o qual si voglia impedimento era tenuto, entro tre giorni dalla pubblicazione del «banno», a riportare

«... il tutto in pristino overo pretendendo haverlo legitimamente potuto farlo comparisca avanti a noi ad allegare suoi raggioni e ciò s'intenda senza pregiudicio e derogatione delle pene incorse per la contraventione delli Capitoli, Costituzioni e Pragmatiche di questo regno».

A nessuno, inoltre, era consentito

«... tenere travi, né tabole né banche né catene o corde in luoco publico senza licenza ... exceptuando le corde per spandere panni e li travi per supportare case che minacciassero ruina che per termine conveniente al riparare l'edifitio se tollerando e non piú oltra».

Analogamente a tutti era proibito aprire fosse in prossimità delle vie pubbliche «ma volendo alcuno fareli dalla banda dentro loro terreni sia licito pur che non restringa dette vie publiche».

Non si poteva, quindi, «cavare rena né pietre nelle fosse di detta terra né appresso alle mura publice a quattro canne né in piazze o strade publice di suo distretto».

Una particolare normativa introdusse Giovanni Rodriguez per regolamentare la costruzione delle cloache. Innanzitutto ordinò che chiunque

«... tenesse nelle strate e piazze publice dentro e fuora la terra predette fosse, chiaviche, condotti o altre simile cose discoperte e profonde talmente che potesse essere nocumento e pericolo a chi passa di sopra o accosto a piedi, a cavallo o con salme essendo luoco di tale passaggio lo debbia subito ricoprire et appianare cosi coperti et appianati conservare sotto pena di oncie 4 d'oro. Intendendosi dette fosse chiaviche e condotti l'habbiano da ricoprire li patroni e non trovandosi patroni sia tenuta l'Università predetta».

Le fogne, comunque, non si potevano aprire in luoghi aperti al pubblico e senza licenza.

Due cose, inoltre, erano vietate a tutti e in ogni tempo: seminare «in li luochi publici o nelli fossi d'essa terra e non nelli terreni di particolari e privati» e appropriarsi dell'altrui bestiame. A questo proposito il Portolano ordinò che:

«... qualunque persona ... troverà bestiame o qualunque altra cosa dispersa che li debbia pigliare et consignare subito in persona dell'ufficiale in assenza del M.ro portulano li quali serrando tenuti riceverli con fare notamento de chi li cognoscerà e delli signali e qualità de ciascuna bestia o altra cosa consignatali e fare diligenza de sapere li patroni d'esse robbe et in ogni tempo che li sopravenga il patrone con veri segni e prove licite vogliamo et ordiniamo che li siano restituiti pagando solamente le spese facte et se alcuno alle cose predette contravverrà incorri in pena d'onze quattro d'oro».

Per prevenire e reprimere le frodi commerciali, il Portolano elaborò un provvedimento a parte. Dopo aver ricordato che a Castelli come in altri centri «per le varietà e differenze de pesi e misure vecchie e nove se commettono molte fraude tanto nel vendere come nel comprare», Giovanni Rodriguez dispose che gli strumenti di misurazione «a qual si voglia atto destinati e di qual si voglia nome nominate per fare effecto publico seu con quelle comprare e vendere» fossero fornite del marchio della Regia Corte. Avvertì, però, i possessori di pesi e misure non regolamentari che potevano aggiornarli e, quindi, usarli «con quella legalità che conviene a buoni e sinceri mercanti».

Definita riprovevole ogni azione fraudolenta e capace di carpire l'altrui buonafede, il Portolano intimò a tutti i commercianti «et ad ogni persona» di non

«... falsificare nel vendere e controllare in ogni modo alcuno qual si voglia sorte di mercantie come promettere una cosa per un'altra o dare la trista e corrotta per la buona, la vecchia per la nova e cosi per contrario o in qualunque altro modo fraudare le robbe e mercantie venale».

Il pensiero del Portolano era rivolto in modo particolare ai commercianti di lana, di tessuti e a quanti facevano panni per vendere, ai quali ricordo che i «panni da loro fatti o da farsi o da vendere» dovevano immancabilmente essere marcati dalla lettera «T» denotando «essere tirati e chi contraverà incorra nella pena d'once 4 d'oro».

Un provvedimento analogo, ma questa volta riguardante lo svolgimento della vita civile nell'ambito del marchesato, venne emanato nel 1664 dal governatore di Isola del Gran Sasso per ordine di Ferrante V.

Nel documento, il governatore, dopo aver sottolineato che era dovere del principe interessarsi della cosa pubblica e che «non vi era cosa, che piú convenga coloro a' quali è commesso il governo de' popoli che cercar modo che ciascun viva cristianamente et quietamente», riassunse in ventisette punti le piú importanti regole di comportamento che in passato avevano regolato e dovevano continuare a regolare in futuro la convivenza sociale nella vallata.

Il primo articolo, in linea con gli Statuti locali, ammoniva:

«... che non sia persona alcuna, che ardisca ne presuma biastemare, posteggiare, né invano nominare il glorioso Nome dell'Immortale Iddio, et della Beatissima Madre Vergine Maria, et di suoi Santi, et Sante, ma quelli honorare et riverire come si conviene»⁹.

Successivamente ricordo il divieto di uscire dai castelli «dopo sonate le due hore di notte», di indossare maschere, divise e travestimenti strani, di pronunciare parole ingiuriose contro qualcuno e di discutere animatamente. A nessuno era consentito praticare giuochi proibiti, portare armi da taglio o da fuoco senza regolare licenza e uscendo «andare sonando et cantando». Proibí ogni sorta di assembramento di «piú di due persone» e la convocazione del parlamento locale senza il consenso del governatore. Tutti, invece, dovevano offrire spontaneamente ogni sorta di aiuto al «balivo» incaricato di «andare ad eseguire nelle case o di persona contra alcuno delinquente o contumace carcerato».

Nessuno, quindi, doveva dare ospitalità o «far ricettare contumaci o fuor banditi» nelle proprie case o nelle altrui e favorire col silenzio i responsabili di risse, tumulti e ribellioni. In proposito il governatore intimò ai

«... Camerlenghi, Giudici, et altri dirigenti ... che occorendo risse, questioni, tumulti, querele, et altri disordini [sic] debbiano subito venire a darne notizia a Noi, et nostra Corte al piú lungo il di seguente a tale si possa, conforme è di giustizia procedere contra li trasgressori, et che le denuncie debbiano farle vere et reali, et con testimoni, et di questo farne un libro particolare, et infine del loro ufficio presentarlo in questa Corte, e le denuncie debbiano presentarle fra termine di ventiquattro hore, con notare il nome, il cognome del portatore che porterà dette querele e denuncie sotto pena di onze XXV d'oro d'applicarsi etc. et altra conforme alli Capitoli dell'Ill.mo et Ecc.mo Signor Marchese personalmente, dovendosi detti dirigenti andare escusandosi sempre di non haver avuto notizia. Conoscendosi da noi malizia et ignoranza crassa non s'ammetterà la lor scusa, ma si procederà con maggior rigore, et si punirà la loro malizia».

Analogamente, argomentò il governatore «uno chiamato dalla Corte per testimoniare o ad istanza di parte debbia subito venire a comparire ... stare con ogni debita riverenza con la testa scoperta ... senza toccare la banca dove si regge Corte». Commettendosi un delitto «con qualsiasi sorta d'arme in persona di chi sia, o verificandosi alcuna archibusciata di notte

incontinente» — ordinò il marchese — «quelli che saranno vicini al luogo dove sarà commesso il delitto o tirata archibusciata debbiano uscire con qualsivoglia sorta d'arme, et correre a favorire l'offeso et procurare (di avere) nelle mani il delinquente, o almeno conoscendo acciò di ciò si n'abbia notizie per potere contro di lui fare le debite quistioni». Ovviamente ai medici ricordo e ai «cirugici [sic] che saranno chiamati a medicare alcun ferito che non debbiano toccarlo né medicarlo senza nostra licentia in scriptis obtenta». Per non sbagliare, il governatore chiese a tutti i Camerlenghi la lista di «tutti i Capi della Jura et Frati Giurati» e ribadì che «non sia persona alcuna che ardisca ne presuma per le prime e seconde cause che spettano all'Ecc.mo Sig. Marchese Padrone andare né mandare ad altri tribunali, che a quelli di detto Ecc.mo Sig. Marchese Padrone per giustizia». Come era proibito adire ad altri tribunali per avere giustizia così era proibito usufruire di servizi diversi da quelli messi a disposizione della Corte.

«Che non sia persona alcuna — ammonì il governatore — che ardisca né presuma macinar grano, né olive, né valcar panni altrove, che alli molini, valchere e trappeti dell'Ecc.mo Signor Marchese» e soprattutto che «nessuna persona presuma portar panni alle valchere dell'Ecc.mo Signor Marchese Padrone per valcarli senza portar bolletta» d'accompagnamento.

Per quanto non compreso in questo documento né in quello del portolano di Castelli, le comunità locali come Castiglione della Valle, Isola del Gran Sasso e Forca di Valle continuarono a far riferimento ai propri statuti.

Forca di Valle, in forza degli ordinamenti elaborati nel 1540 con l'autorizzazione dello spagnolo Pietro Saga, era retta da un Camerlengo e da un Giudice di durata trimestrale che amministravano la giustizia due volte la settimana e cioè il martedì e il sabato per gli abitanti del paese e tutti i giorni per i forestieri e gli uomini di passaggio.

I due magistrati eleggevano i «viali», incaricati di tenere le strade del paese costantemente «larghe quattro braccia di canna comune», di sorvegliare i confini e di consolidare le «vie chiuse o le dirupate». Collaboravano con la giustizia i Massari, eletti perché

«... invigilassero, e punissero chi facesse opere servili nelle Domeniche, nella festa di S. Giusta, Protettrice del paese, e nelle altre feste di precetto, chi occupasse o danneggiasse prati, orti, vigne, deviasse corsi d'acqua, chi non tenesse chiuse le possessioni lungo la via dalla costa del Ceraso, o dalla Chiesa di S. Salvatore in so', chi lavorasse terreni di scadenze senza licenza, chi tagliasse erbe fresche prima de' 31 di luglio da Collicelli in sotto».

I Giurati o Frati Giurati, presenti in ciascuna Villa, avevano il compito di perseguire i bestemmiatori e gli attaccabrighe.

Tutti gli ufficiali, eletti o nominati, avevano il compito di

«prescrivere i confini delle guardate di Fano, che incominciavano dalla via del Colle d'Eccedo in sopra per dirittura al fonte di Bernardi, ed al passo dell'Aquila, e di lato il fiume Maone, dall'altro i tenimenti di S. Nicola, e da capo la Serra della Torricella. Così pure delle guardate di Forca dal Fonte della Volpe, e a capo il tenimento di Tossicia, e da un lato quello di Tossicia, e di Forca, e a piedi il Fossato»¹⁰.

Allo scadere del mandato, sia il Giudice che il Camerlengo dovevano attendere il giudizio del Sindacato prima di poter abbandonare il castello.

Non molto dissimile dai capitoli di Forca di Valle sono gli Statuti rurali di Castiglione della Valle, solo che qui la struttura amministrativa appare un po' piú complessa poiché accanto al Camerlengo, che rappresentava l'unità e la continuità nel tempo del castello, figurano il Capitano, a cui spettava il compito di difendere gli interessi del feudatario di fronte alla comunità, e l'Esattore, che riscuoteva «le collette et imposizioni fatte per servizio dell'Università»¹¹.

Il Consiglio Generale, invece, era un organo collegiale con funzioni deliberante e di controllo. Si riuniva all'inizio del mese di settembre e procedeva alla elezione del Procuratore, ma poteva essere convocato ogni qualvolta era necessario. Le deliberazioni, però, dovevano essere prese all'unanimità o, come si diceva allora, «nullo discrepante». Allo scadere del mandato del Procuratore, il Consiglio si trasformava in organo di controllo.

Il Procuratore, in quanto organo esecutivo del Consiglio Generale, doveva essere una persona «buona, idonea e sufficiente», capace di «procurare, governare e mantenere tutte le cose dell'Università, tanto mobili quanto immobili. Era obbligato ad appuntare in un libro «tutti i terraggi di grano, orzo, spelta, farro e qualsivoglia biade e frutti» riguardanti la comunità, nonché il danaro riscosso dalle «allocazioni di case, casalini, orti et altri territori». Non aveva, però, il potere di vendere gli oggetti o di conservarli senza l'autorizzazione del Camerlengo e dei Massari. Il Procuratore doveva, inoltre, annotare in un «quinterno» tutte le locazioni di case, «casalini, orti et altre possessioni affidate per banni ad augumento della Università». Non poteva, infine, dare in locazione alcuna cosa senza prima averla fatta «bandire per tre giorni nei luoghi soliti e consueti». Allo scadere del mandato era tenuto a dare non solo «lucido e chiaro conto della sua amministrazione, ma anche a «rendere ragione di tutte le cose per essa fatte, et amministrare, entrate et esiti et ogni altra cosa passata per le sue mani». In caso di frode riscontrata o di inganno perpetrato doveva «subito e incontinente restituire» tutto, con applicazione di «duplicata pena ad esempio degli altri, et sempre in ogni tempo» a vantaggio dell'Università.

Chiunque, avendo subito un danno, intendeva essere risarcito, doveva, innanzitutto, recarsi alla Corte e qui giurare nelle mani del Capitano di non revocare l'accusa, altrimenti il procedimento non iniziava. La denuncia doveva essere inoltrata alle autorità competenti entro il termine massimo di quindici di, pena la decadenza, e non se ne poteva presentare piú di una al giorno per la stessa causa. In genere all'istanza bisognava allegare anche la prova del reato; in caso contrario la Corte mandava «due uomini da bene» a verificare la consistenza del danno e se «non si trovasse esserli stato dato danno», l'accusatore pagava «ad ognuno delli detti uomini tornesi due».

Una volta accertato il reato, il Capitano era tenuto a soddisfare il danno «secondo l'arbitrio di due uomini da bene».

In linea di massima tutti potevano rivolgersi alla Corte per avere giustizia, solo le donne sposate e le figlie o i figli di famiglia dovevano essere autorizzati, rispettivamente, dal marito o dal padre, prima di sporgere denuncia, diversamente «se pure accusasse e querelasse» l'accusa, sottolineava lo Statuto, non era valida e il magistrato non poteva procedere né contro l'accusato né contro l'accusatore.

Quando un reato non era contemplato dallo Statuto, allora scattava il criterio dell'analogia, in quanto era previsto che

«... se alcuna volta non si trovasse scritto nelli presenti capitoli e espressamente dichiarato tanto dei danni dati con le persone quanto con le bestie, il Capitano possa procedere da simile a simile, e far pagare pena et emenda, secondo nelli altri capitoli».

Alle stesse leggi andavano soggetti i forestieri abitanti e i residenti temporanei nel Castello per i quali non erano previsti provvedimenti restrittivi.

Ogni reato comportava una pena e un'ammenda, la prima a beneficio della Corte, la seconda in favore del danneggiato. Gli unici ad essere esclusi dalla pena, ma non al pagamento dell'ammenda erano gli animali lattanti, cioè i porcellini, gli agnelli, i capretti di un mese, i vitelli, oltre i «polledri» e gli stalloni di due mesi. Analogamente sollevati dalla pena erano le «vacche per tutto il terreno, come suole accadere, per spazio di giorni otto», ma «passati li giorni otto, li padroni d'essi siano tenuti pagare quella pena che sono tenuti gli altri bovi secondo il danno che faranno».

Agli animali veniva riservato un particolare trattamento in funzione del loro valore. Lo Statuto prescriveva che:

«... s'alcuna persona trovasse animali d'altri, che facessero danno nella sua possessione, non debbia percooterli, né batterli, e chi contrafacesse e fosse accusato, paghi alla Corte grana tre et un quattrino e l'emenda secondo l'arbitrio di due comuni amici».

E non solo la legge proteggeva la vita degli animali di cui si conoscevano i legittimi proprietari, ma anche quella degli animali sconosciuti, poiché era stabilito che:

«... se alcuno trovasse animali d'altri, che dassero danno, e che non si conoscessero di chi fossero, sia lecito pigliarsi, e darsi in mano del Capitano tanto di giorno, quanto di notte, e per il Capitano li debbia fare, procurare alle spese delli animali, e non debbia restituirli al padrone finché non avrà pagato la pena e l'emenda».

Nessuna attenuante, viceversa, veniva invocata in occasione di «danni dati» da «servidori o garzoni» che «guardassero animali del padrone, e dassero danno con le loro persone, o con gli animali predetti, e fosse per difetto di malaguardia, delli predetti garzoni». Questi erano tenuti, in caso di negligenza, a soddisfare la pena «di loro propri beni, et anco l'emenda e con salario d'essi servidori, e quando il salario non bastasse a soddisfare la pena, et emenda, il padrone sia tenuto del suo proprio». La «malaguardia costituiva, addirittura, giusto motivo di licenziamento, poiché l'articolo precisava che:

«... se il padrone volesse ritenere al suo servizio il garzone predetto, che avrà commesso il danno, ut sopra, e poi commettesse altro danno, sia tenuto il padrone per esso soddisfare del suo proprio tanto della pena della Corte, quanto del danno da emendarsi al dannificato».

La persona danneggiata poteva richiedere l'ammenda al colpevole entro il termine massimo di sei mesi, passati i quali il «dannificante» non poteva più essere costretto al pagamento.

Alle stesse norme andavano soggetti anche i forestieri. Era, però, consentito sradicare alcune piante e tagliare legna nelle altrui proprietà nel caso in cui queste risultassero indispensabili per

la costruzione di «forche, corde per l'aratro e frasche per la traglia», ma era perseguita la persona che «estraesse, cavasse, o svellesse pali, frasche et altro legname dalle siepi o fratte altrui ancorché fossero state fatte per anni otto».

I danni prodotti nelle proprietà della Corte o delle chiese venivano puniti con il raddoppiamento sia della pena che dell'ammenda. La Corte, comunque, non poteva «inquirere ex officio poiché era tassativamente invocata la volontà dell'accusatore a non revocare la denuncia di parte.

L'ordinamento interno di Castiglione della Valle come i Capitoli di Forca di Valle furono con molta probabilità esemplati sugli Statuti quattrocenteschi di Isola del Gran Sasso, che, secondo il giudizio di Pietro Verrua, che per primo li studiò e pubblicò¹², costituiscono un vero monumento di saggezza giuridica e di pratica amministrativa.

Un Camerlengo e un Giudice guidavano il Comune, erano eletti dal Parlamento e restavano in carica per sei mesi durante i quali amministravano la giustizia due giorni la settimana. Venivano aiutati dai «balij», anch'essi «electi et scriptis», i quali dovevano «fare lo officio per uno mese per uno secundo glie tocca per scripta. Et lo qualunqua recusasse fare lo ufficio sia tenuto de pagare alla Corte solli vinti et recogliere uno che faccia luofficio ad esso spese».

Con i balivi, gli uomini di Isola dovevano eleggere «tre massari quando sel elege lu Camorlengo et Judice, colli quali dicti offitiali se debia conselgiare de le cose dubie le occurrese durante lo offitio».

Ai «Viali», invece, il compito della custodia delle strade tanto del centro di Isola

«... quanto nelle Ville quali Viali agiano ad provider delle vie reale et vicinale. Et le vie exterminate fareli riterminare et lestreete fareli allargar ad quilli che han restructe. Et che li adiacenti che devon acconzar le vie leacconcie per lu comandamento delli viali predicti ordinati ... per lu camorlingo et iudice».

A nessuno era, quindi, consentito di danneggiare le siepi di confine o di distruggere lo steccato che recingeva il paese anzi

«... la qualunqua persona guastasse lusteccato delu castello dell'isula oy delluburgo oy cazasse sticca delusticcato oy rompesse prea sia tenuto ad pena de grana dece per omne sticca che cacciasse o prea et degia remettere quanto in quilli termini che li darian luiudice Et reacconce ancora lusticcatto che li avesse guasto».

Pene severe erano previste per i padrini spendaccioni che in occasione del battesimo regalavano ai propri figliocci più del dovuto. Un articolo stabiliva che

«... nulla persona dell'Isula, tanto maschio quanto femina, degia dare et donare allu affilgiato, quale bactiza, in quello di dello bactismo plu de bolognini tre; et quando lu reveste non li debia fare altro che una camisia de lino, et un fagolecta centora et calzaricti de valore, inter la fagolecta centura et calzaricti, de grana quindici».

Si doveva essere tanto parsimoniosi nei regali quanto affettuosi nei momenti di smarrimento o di dolore. In caso di

«... morto alcuno dello castello dell'Insula overo delle ville, degia gire ad la casa dellu morto ad lo meno uno per foco, maschio o femena, et degia acompagnare lo morto ad la ecclesia et stare colliparenti de lu morto tanto in della ecclesia quanto innanti la casa per fin che lo morto sia seppellito et reaccompagnare li parenti per fine ad la licentia generale».

La moderazione era richiesta sia nella gioia che nel dolore. Era punito chiunque «iocasse ad azaro» sia

«... nello castello dell'Isula, overo nello suo territorio, et essendo accusato, sia tenuto ad pena de tari tre: et lu patrone de la casa, dove se iocassi, sia tenuto ad pena de tari tre. Et lu camorlengo ce debia procedere per suo officio. Excepto la festa de Natale, con octo iurni nanti et octo da poi: excepto lu mese de agosto, et lu jorno de la fira dell'Isula».

Queste e altre disposizioni vennero richiamate, proprio a Isola del Gran Sasso nel 1710 dal Governatore don Ubaldo dell'Ermosa.

Nell'ordinanza il governatore, confermando «tutti l'ordini, banni e pene imposte dai predecessori», sottolineò l'antico divieto

«... che dopo l'Ave Maria niuno ardischi andar senza lume cantando, né dopo le due ore di notte camminando per la Terra né tampoco entrare di giorno in essa con armi o bastone o ronca o altri istrumenti simili che non spettassero a qualche particolare professione o arte sotto pena di mesi tre di carcere e ducati sei in beneficio della casa Marchesale per ciascuna volta e perdita d'essi istrumenti»¹³.

Era fatto divieto a tutti di ospitare «gente forastiera senza darne contezza alla Corte ed il nome cognome e padria», molestare o «far violenza o rissa con persone ecclesiastiche, donne ed altre persone onorate», oppure «giocare a dadi o carte proibite ... tener casa aperta per detti giuochi sotto pena di ducati sei e mesi sei di carcere per ogni volta e per ciascuna persona».

Ai dottori, il governatore ribadì il divieto di «medicare persona alcuna che fusse stata ferita o maltrattata o bastonata con lividure, se prima non sarà stata indiziata e riconosciuta dalla nostra Corte». A tutti proibì di «tagliar arbori fruttiferi sopra terra aliena, anche se giacesse per terra e che da tutti possono arrestarsi quelli che portassero legna, frasche o altro che non fusse di selva, e detenersi sino a tanto che non averanno dimostrato ove l'hanno tagliate, e non provando siano tenuti irremissibilmente alla pena».

A chiusura del documento don Ubaldo dell'Ermosa ammonì: «Che niuno ardischi dissuadere le genti che non ricorresse alla Corte per far querele e dimandar giustizia, né far resistenza alli Regi Esattori o famigli di Sua Eccellenza il Padrone e nostra Corte».

I risultati piú consistenti e duraturi, Ferdinando de Alarcon y Mendoza li conseguí sul piano religioso, nei suoi rapporti con la curia vescovile di Penne entro la cui circoscrizione orbitava il marchesato della Valle. In particolare era stato apprezzato dalle popolazioni locali¹⁴ e dalle numerose comunità monastiche presenti nella vallata il suo atteggiamento, decisamente conciliante, mostrato in occasione del tragico sacco di Roma (1527) durante il quale Clemente VII rimase per sette mesi prigioniero in Castel Sant'Angelo.



10. Fano Adriano, chiesa di San Pietro. Loggetta laterale, capitello con gigli araldici e data della battaglia di Lepanto.

Il marchesato aveva in passato ospitato e in parte ospitava ancora a Flamignano, a Santa Maria di Ronzano e a San Salvatore di Castelli i monaci neri di osservanza cassinese; a Fano a Corno e a Sant'Agostino di Basciano i Camaldolesi; a Ornano i monaci bianchi cistercensi e, ancora, benedettini a Chiarino e a Colledara. Secondo Giulio Di Nicola, sembra che a Tossicia ci sia stato anche un monastero di Padri Alcantarini, forse nella chiesa di Sant'Antonio Abate o in quella, appunto, di San Pietro di Alcantara¹⁵. Non bisogna, inoltre, dimenticare che alla famiglia dei conti di Pagliara appartennero san Berardo e santa Colomba e che, secondo la tradizione, si deve proprio a san Francesco la erezione del primo convento francescano a Isola in occasione di una sua visita nella zona per sedare tra il 1215 e il 1216 una discordia tra i baroni locali¹⁶.

Nel corso del XVI secolo la guida religiosa delle popolazioni locali venne affidata dagli Spagnoli all'abilità dei Padri Predicatori dell'ordine dei Domenicani che nel giro di pochi anni organizzarono una rete di confraternite religiose in onore della Madonna del Rosario o del SS. Sacramento che si infittì ulteriormente dopo il successo di Lepanto (1571), la cui vittoria fu dai cristiani attribuita alla miracolosa apparizione della Vergine in favore dei crociati nel momento più difficile della battaglia contro i Turchi¹⁷. Da quell'anno non ci fu paese che non ebbe la sua confraternita, contribuendo, in tal modo, all'elevazione umana, oltre che religiosa, della Valle Siciliana specie per quei frequenti richiami al solidarismo cristiano. Ai conventi e alle cappelle costruite prima della presenza spagnola altre se ne aggiunsero, tra la prima e la seconda metà del Cinquecento, in onore dei santi in qualche modo collegati al culto mariano.

3. ECONOMIA

Con la pace religiosa Ferdinando de Alarcon y Mendoza e i primi eredi garantirono pure la libertà di commercio rintuzzando le pretese egemoniche degli Aquilani.

L'Aquila aveva sempre mostrato un particolare interesse per l'economia della vallata e in più di una occasione aveva cercato di assoggettarla. In occasione della discesa in Italia di Carlo VIII gli

Aquilani si schierarono in suo favore e subito inviarono seicento soldati alla volta di Tossicia per assicurarla ai Francesi. «La Terra dell'Isola – scrive l'Antinori – non volle sperimentare il rigore, ma concedendo l'ingresso e l'amichevole alloggio a quei fanti, compitamente li trattò e non ebbe danno alcuno»¹⁸. Il risultato pratico dell'operazione fu che Isola del Gran Sasso, come Tossicia, Cerchiara, Forca di Valle e altre comunità della Valle Siciliana, sottoscrivendo nell'aprile del 1495 il patto d'amicizia con L'Aquila furono da questa, di fatto, unite al contado aquilano. Stessa sorte toccò l'anno successivo (1496) alla cittadina di Castelli dove, anzi, riferisce l'Antinori, l'abate del luogo aveva consegnato la Badia di San Salvatore all'aquilano Girolamo Alfieri, ma «stando l'Aquila nel partito del re di Francia, procuro e in Castelli e nelle terre del contorno, e in quelle del contado aquilano far commozione in favore del partito contrario»¹⁹, cioè degli Aragonesi con evidenti intenzioni di danneggiare ulteriormente gli Orsini.

Salito sul trono di Napoli Ferdinando II, L'Aquila ebbe riconosciuta l'acquisizione dei castelli di Tossicia, Isola del Gran Sasso, Castelli, Cerchiara, Forca di Valle e Pietracamela²⁰.

La donazione spiega perché a Isola nel 1499 figura come capitano l'aquilano Battista Torelli e come il preposto di San Valentino presso Cerchiara fosse don Pietro di Assergi²¹.

Il Mendoza, pose fine agli sconfinamenti territoriali, ma non interruppe le comunicazioni tra i due versanti del Gran Sasso per cui Isola e Pietracamela continuarono gli scambi commerciali con gli Aquilani utilizzando probabilmente l'antico itinerario per il Vado di Corno e quello che, partendo da Pietracamela, passava per Campo Pericoli, arrivava al Passo della Portella, scendeva al castello di Assergi e da qui puntava su L'Aquila. A proposito del valico della Portella possediamo una preziosa testimonianza del 1573, dovuta ad uno dei primi esploratori del Gran Sasso, il De Marchi, che descrive l'ingegnoso sistema usato dai filatori di Pietracamela per trasportare la loro merce sul versante aquilano durante la cattiva stagione²².

Nei secoli della dominazione spagnola si sviluppò all'interno del marchesato un discreto artigianato. Castelli divenne patria di una prestigiosa ceramica, Fano Adriano un centro importante per la lavorazione del legno e la zona di Chiarino si specializzò nella lavorazione del rame.

I primi marchesi dimostrarono una discreta disponibilità anche nei settori della cultura e della salute pubblica. Nel Seicento Isola del Gran Sasso e Tossicia avevano un proprio ospedale²³, Fano Adriano e Castelli delle pregevoli «spezierie»²⁴, Tossicia e Castel Castagna due scuole pubbliche²⁵ e alcune biblioteche private come quella di Elia Schipa²⁶. Neppure pesarono sugli sviluppi culturali le origini castellane della famiglia del cardinale Silvio Antoniano che della Controriforma fu un autorevole rappresentante²⁷. Una specie di platerismo all'italiana fece la sua apparizione in quasi tutti i campi e, soprattutto, nella pittura e nell'arte religiosa. Esempi mirabili sono costituiti dal soffitto maiolicato di San Donato di Castelli (1615-1618), dagli altari lignei barocchi di Fano Adriano, Cerqueto, Pietracamela, Intermesoli e Leognano e dalle «cone» rinascimentali di Santa Teresa extra moenia a Tossicia, di San Sebastiano a Isola del Gran Sasso e di Santa Colomba a Pagliara.

Gli ultimi marchesi, purtroppo, non seppero sviluppare la politica di apertura e di grande liberalità dei primi Mendoza di cui parlò padre Serafino Razzi nei suoi Viaggi in Abruzzo nel corso del 1573. Il quaresimalista senese a proposito di Ferdinando II scrisse:

«È questo Signore, come dicono, molto cortese e cattolico, e si diletta molto delle cose spirituali. Stanza per la maggior parte del tempo in Napoli. Et alcuna volta ancora, e massimamente la estate costuma di venirsene a questo suo Marchesato. Onde ci tiene una bella libreria, di molti libri per lo piú volgari, e singolarmente legati. E perché si diletta detto Signore della musica, di voci, e di suoni vedemmo in una sua stanza quasi di tutte le sorte istrumenti musicali. Vedemmo ancora la sua cappella cotanto bella, et adorna quanto dir si possa, ripiena di cose sacre, con ricco altare, et organo: e con paramenti regii e papali havuti dal padre di questo Marchese, da papa Clemente VII dopo il sacco di Roma al quale egli si trovò e si portò cristianamente con esso Papa»²⁸.

I ceramisti castellani furono i primi a sperimentare il fiscalismo spagnolo e l'avidità dei governatori locali. Scrive il Celli:

«Da piú di mezzo secolo l'Università di Castelli esercitava un diritto di "esitura" di sei grana su ogni salma di maiolica che si vendeva, e questa tassa veniva riscossa con l'approvazione dei regi assenti del 1660 e del 1685. Il marchese don Ferdinando Paolo Alarcon y Mendoza, avendo avuto notizie del predetto diritto di esitura ... e ritenendo fosse sua pertinenza riscuotere una tassa di quel genere, richiamandosi al "jus platearum" notificò tale suo modo di vedere ai castellani, i quali risposero che la tassa imposta riguardava la maiolica venduta nei fondaci, non nella piazza, e che quindi non poteva invocarsi il "jus plateae"»²⁹.

L'opposizione castellana al provvedimento dell'erario durò dal 1715 al 1727 e passò dal mugugno individuale alla polemica aperta, dalla rivolta armata di piazza alle battaglie nelle aule dei tribunali, anche perché nel corso degli oltre dieci anni la Regia Camera si dimostrò debole e incerta, dando ora ragione all'Università e ora al marchese. Il risultato fu un impoverimento demografico ed economico di Castelli e, piú in generale, del marchesato. L'unico risultato positivo fu la diffusione della ceramica abruzzese nella corte di Napoli e nel napoletano oltre che nell'Europa centrale, per opera di Francescantonio Grue che nell'ambito dei disordini era stato arrestato e rinchiuso nelle carceri di Napoli.

Con molta probabilità la firma dell'atto di concordia tra le parti, nel 1727 fu voluta piú dal marchese, che temeva il peggio, come poi si verificò, che dalla città di Castelli. Tre anni piú tardi, infatti, gli Olandesi, che in precedenza avevano gestito una fiorente industria della lana a Isola del Gran Sasso, angariati dal fisco, abbandonarono il marchesato. La perdita della fabbrica olandese e, quindi, del commercio con l'Europa del Nord, andò ad aggiungersi alla scomparsa della corporazione dei fabbro-ferrai esistente a Isola già sul finire del Quattrocento³⁰.

Nello strumento di concordia si legge che:

«Rispetto all'altri suddetti capi e pretenzioni promosse dalla detta Università delli Castelli contro il suddetto Signor Marchese e Padrone, anzi in nome della medesima delle persone che hanno cagionato questo gran male, essendo essi capi di poco rilievo e di veruna sussistenza e solo atti ad alienare dal medesimo Signor Marchese l'amore verso detti suoi vassalli, e continenti cose di niun utile e profitto, né del pubblico, né del particolare, si è anche in vigore della presente transazione e concordia espressamente convenuto che si debbia seguitare a vivere, siccome è stato per lo passato e prima di promuoversi la detta lite, mentre il detto Signor Marchese non lascerà per l'avvenire di riguardare con occhio di padre detta sua Terra delli

Castelli, e non permetterà che dai suoi Ministri s'inferisca minimo pregiudizio a detti suoi vassalli»³¹.

Con il tempo la crisi della ceramica si aggravò a tal punto che lo stesso governo di Napoli, impose alla marchesa Emanuelle di non molestare ulteriormente e con vessazioni inutili i maiolicari della Valle Siciliana.

Nella risoluzione approvata dal Consiglio di Finanza e resa pubblica con reale dispaccio il 3 marzo 1792 si legge che:

«Per non rendersi frustranea la grazia fatta da S.M. ai ricorrenti majolicari della esenzione di alcuni Regii dazii, e per richiamarli all'esercizio del di loro mestiere, e vieppiù incoraggiarli ad estenderne la fabbrica, intende la M.S. di non potersi adottare mezzo piú efficace, se non quello di liberarli dal pagamento cui vogliansi obbligati per l'uso che fanno dell'acqua del fiume Gomogne [Leomogna] della Terra di Castelli appartenente alla sudetta Marchesa di Valle Mendoza per li molinelli da macinar creta; dandosi però a questa Dama il compenso corrispondente, qualora si troverà che abbia diritto legittimo a pretendere quella prestazione, che si suppone di esigere annualmente. Vuole dunque la stessa M.S. che per lo canale della Real Segreteria di Giustizia del carico di V.S. Illustrissima s'imponga all'indicato S.C. ove ritrovasi da essa Marchesa istituito il giudizio di manutenzione, che sollecitamente esamini le ragioni delle parti contendenti, e secondo la giustizia di esse proponga il compenso da darsi a detta Marchesa, sentendo però, e nell'esame della causa, e nel progettare il compenso, l'Avvocato Fiscale Vivenzio, con rimaner frattanto esonerati i Majolicari di continuare la prestazione sudetta del cui compenso, da proporsi quando sia dovuto, sarà garante la Regia Corte, mentre per il pubblico bene cerca la M.S. coll'innata Sua Sovrana clemenza di ristorare in quella Terra la fabrica delle majoliche»³².

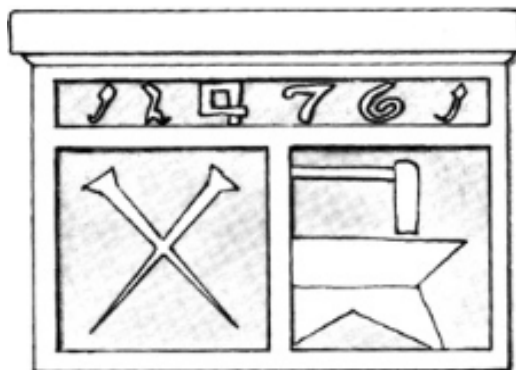
Analoghi sgravi e stesse agevolazioni chiesero in quegli stessi anni i tessitori di Isola del Gran Sasso. Pasquale Tauri, Nicola Mattucci e Vincenzo Tattoni in un documento di denuncia ricordarono come la «fabbrica dei panni fini di Olanda» era stata chiusa nel 1730 e gli Olandesi erano partiti

«... per non mettere conto di farli [i tessuti] piú per lo crescimento de' prezzi delle lane ... del prezzo dell'Oglio ... per pagarsi grosso dritto di valcatura e bolletta alla Camera Marchesale di cui sono le Valchiere ... per il peso delle bollette e delle dogane in Pescara ove si conducono detti panni carfagni e si imbarcavano per la Lombardia e Germania».

Allo stato attuale della situazione, sottolinearono gli estensori del documento, non si producono che «circa dieci pezzi di saia color nocciato l'anno», per cui se non si desiderava la chiusura immediata dei piccoli opifici era auspicabile l'intervento dello Stato. Con poche righe, ben congegnate dal punto di vista economico e in linea con le proposte piú avanzate del riformismo napoletano essi dissero che:

«Per ristabilirsi la fabbrica dei panni carfagni e accrescersi le saie si stima proprio togliersi i pesi e la dogana, abbassarsi il dritto della valcatura, e togliersi la bolletta e aiutarsi i fabricatori con un poco di capitale che darsigli potrebbe colle rendite del convento di S. Francesco da doversi sopprimere, come vi è nel Reg. Tribunale di Teramo il processo del 1779»³³.

In definitiva gli ultimi marchesi della Valle, abbandonando il criterio del buon senso e del «giusto governo» adottato da Ferdinando I e dalla sua consorte, trasformarono il feudo in uno strumento da usare per il consolidamento economico della casata.



11. Isola del Gran Sasso. Insegna di corporazione di fabbri (da Verrua).

Di qui l'acquisto di terre e feudi in altre zone dell'Abruzzo Teramano. Don Alvaro de Alarcon y Mendoza, ad esempio, nel 1639 acquisto nella Val Vibrata i feudi di Sant'Omero e Poggio Morello per 24.000 ducati e Canzano per 9.500 ducati rispettivamente dal principe della Rocca Francesco Filomarino e dal duca Donato Coppola³⁴.

Nell'ultimo periodo i Mendoza si trovarono invischiati in una serie di processi a volte attivati da loro a volte promossi dai loro sudditi, sempre, comunque, di carattere economico³⁵ o di natura fiscale per cui le leggi eversive della feudalità (1806) rappresentarono una vera liberazione per l'intera vallata. Subito le comunità locali riunirono i rispettivi parlamenti generali e invocarono l'immediata soppressione di ogni forma di sfruttamento diretto o indiretto, palese o occulto dell'estinto marchesato. I primi a protestare furono i comuni di Castelli e Isola del Gran Sasso con le rispettive frazioni di Pagliara, Cerchiara, Casale San Nicola, Acquaviva, Forca di Valle, Collalto e Capsano. Tutti chiesero l'abolizione dei diritti feudali, ingiustamente pretesi, e le prestazioni personali che la marchesa Emanuelle intendeva conservare come beni patrimoniali.

La Commissione feudale, più volte sollecitata, si pronunziò sempre a favore delle comunità locali come nell'agosto del 1809 quando riconobbe i diritti del Comune di Castelli.

Così si legge nel dispositivo della sentenza:

«Attesoché le prestazioni per legna, paglia, donativo, colletta di S. Maria, Capitolo, e giornate abusive, e personali sono state abolite dalla legge del 2 agosto 1806, che l'esazione a titolo di bagliva, portolania, e zecca di pesi, e misure son cessate per la legge del 20 maggio 1808, e per la dichiarazione del Gran Giudice Ministro della Giustizia delli 11 aprile di quest'anno; attesoché per le altre prestazioni dette prato di Cuna e prato della Corte non se n'è giustificata dall'ex-feudataria l'esazione, ordino che la Marchesa della Valle Siciliana si astenga di esigere dai suddetti comuni di Castelli, S. Nicola, Cerchiara, Acquaviva e Pagliara qualunque prestazione, sotto gli enunciati titoli di portolania, bagliva, e zecca di pesi e misure, di capitolo, giornate, paglia, legna, colletta di S. Maria, e donativo. Ben vero se crede spettargli compenso pe' corpi giurisdizionali di bagliva, portolania, e zecca di pesi e misure, ardisca dei titoli. Relativamente

poi alle prestazioni sotto nome di prato della Corte e prato di Cuma, l'exfeudataria fra giorni otto perentoriamente ne giustifichi l'esazione, altrimenti restino abolite senz'altra dichiarazione»³⁶.

Analogamente si pronunciò la Commissione in merito ai ricorsi promossi dai decurioni di Isola del Gran Sasso, Tossicia, Castel Castagna e Pietracamela.

Piú difficile si rivelò l'operazione di quotizzazione e sdemanializzazione delle proprietà comunali e feudali sia per la natura stessa del territorio che per le voci tendenziose opportunamente divulgate per scoraggiarne la realizzazione.

Il feudo di Aviano, ad esempio, in Castel Castagna fu causa di una lunga controversia tra i coloni e l'amministrazione comunale in gran parte dovuta alla presenza nel paese dell'ex marchese di Castiglione. Il Sotto-Intendente di Penne, infatti, interpellato dall'Intendente di Teramo nel giugno del 1853, scrisse:

«Passo infine a manifestarle che Antonio Marchese di Castiglioni Messer Raimondo da poco tempo passato a domiciliare in Castagna si è posto alla testa di quei contadini, che reclamano la divisione demaniale, e mercé lieve retribuzione si è assunto il carico di agire nel loro interesse. Sarebbe però di bene, che lo stesso venisse sottoposto ad un obbligo in polizia di non piú immischiarsi in simili affari, in cui non ha alcun interesse, e pe' quali la giustizia farà il suo regolare corso»³⁷.

I contadini, comunque, non si fecero intimidire e per rappresaglia si rifiutarono di corrispondere la fondiaria al comune sotto forma di derrate alimenari. Nella relazione che accompagna l'inchiesta si legge:

«Per antica consuetudine, coloro che si portano a coltivare i terreni, sono in obbligo seminarvi orzo, fava e marzola, col corrispondere in favore del Comune il 5° del prodotto ... Da tre anni circa, invece, di seminare orzo, o fava o marzola i coltivatori dei detti terreni vi seminano il granone, ad oggetto di nulla corrispondere in favore del Comune, mentre il solito consisteva nel seminare negli anni di controvece unitamente, o l'orzo, o la fava, o la marzola»³⁸.

Nel 1829 gli stessi contadini di Castel Castagna avevano inviato un esposto all'Intendente di Teramo per protestare contro l'amministrazione comunale che non consentiva loro l'esercizio del «diritto di legnare a legna secca» e di usufruire del compascuo per gli «animali minuti nella stagione d'inverno». I diritti reclamati, in effetti, non erano stati sufficientemente precisati dal legislatore francese. Tutti i decreti eversivi della feudalità nell'ordinare la divisione dei demani e lo scioglimento delle promiscuità non avevano apportato alcuna variazione relativamente al compascuo che, secondo le consuetudini locali, riguardava il diritto di poter far pascolare gli animali nei campi altrui dopo la «messa sia nelle ristoppie sia per la seconda erba». E l'Intendente al Regio Procuratore di Teramo nel 1819 così riferisce:

«...solamente mirando di proteggere l'agricoltura e la pastorizia nel tempo istesso permisero che ogni proprietario per esimersi da tale servitú avesse dovuto chiudere i propri fondi con mura, con siepi continue o siepi vive, ovvero con fossi di una data larghezza e profondità. Ciò non ostante son ricorsi da me i naturali di Acquaviva, Comune riunito a quello de Castelli, e mi han fatto presente che avendo usato di tal diritto e anche di quello di legnare al morto sotto la croce sieno stati querelati presso la giustizia Regia del Circondario. Io veggio bene che in quanto al dritto vantato per le legne morte loro non compete ragione. Parmi però che per tutt'altro non

sieno mal fondate le di loro doglianze... Ed è perciò che io la prego di prenderne conto, e farmi conoscere il netto dell'affare»³⁹.

Nelle more del giudizio, che poi non si espresse mai chiaramente, ogni paese si regolò a modo suo, secondo il parere dei rispettivi consigli comunali, spesso richiamando in vita antiche consuetudini.

Il Comune di Fano Adriano, nell'agosto del 1849, approvò un piano, predisposto dall'allora sindaco Dionisio De Laurentis-Nisi, articolato in quattro punti e che, in pratica, prevedeva il ripristino delle consuetudini seicentesche. In particolare si stabilì:

«1) Che i pecorai di questo Comune non possono entrare colli loro pecori, né con altri animali di parte alcuna nel corpo della montagna, cioè all'appartamento di sopra se non sarà la festività dei SS. Apostoli Pietro e Paolo li 29 del mese di giugno, eccettuati gli animali grandi che possono entrarvi un giorno avanti, cioè il giorno della loro vigilia 28 dell'anzidetto mese, a chi li scommerterà prima con qualsivoglia specie di animali, cioè ogni volta che si rappresagliano in detta Montagna pagherà un tari per ogni pezzo di animali grandi, e due grana a pezzo per ogni animale minuto. 2) Non possono scommettersi i prati prima S. Giacomo, tranne gli animali che lavorano, e gli altri animali pagheranno la stessa pena di due grana a pecora ed a capra, ed un tari per ogni pezzo di animali grandi. 3) Le ristoppie non possono scommettersi se non sarà terminata la trita, e gli animali addetti alla trebbiatura devono cacciarsi fuori delle ristoppie suddette la sera dopo 24 ore, e chi non adempirà a tale disposizione pagherà la pena predetta, salvo pe' porci, che deve pagarsi grana cinque per ognuno toties, quoties vi saranno intromessi. 4) I ristretti debbono essere riguardati dal 19 giugno a tutto novembre, s'intende tutte le contrade in cui sono alberi fruttiferi e gentili anche quelli di alto fusto colla soprannominata pena, eccetto gli animali necessari a lavorarvi, i quali ciascun proprietario deve mantenerle sopra le loro proprietà, altrimenti saranno tenuti alla stessa penale. E ciò vale non solo per Fano, ma anche pel riunito Cerqueto»⁴⁰.

Altrettante difficoltà incontro la divisione dei demani comunali sia per la miseria degli interessati che per il diffondersi dei pregiudizi religiosi tra i compratori. Uno stato d'animo questo che andò oltre le leggi eversive francesi, come ebbe a riconoscere il prefetto di Teramo nel 1865 allorché, invitando i sindaci a collaborare nella vendita dei beni demaniali, ricordo:

«Un altro mezzo di allontanare dall'asta gli oblatori è quello di far giuocare i pregiudizi religiosi nelle anime dei più deboli, perché una buona parte dei lotti si compone dei beni del clero già incamerati. Qui è d'uopo di tutta l'accortezza dei sig. Sindaci per rilevare ai loro amministrati l'abuso stranissimo che vien fatto della loro buona fede, con quest'assurda confusione della religione, che è cosa tutta spirituale e divina, coi beni e colle ricchezze esclusivamente temporali e terreni»⁴¹.

È l'interesse del nuovo regno per la vendita con la necessità di alienare una ingente massa di terreni diversamente inutili nelle mani dello Stato.

I proclami non mancarono neanche nel periodo francese come quello che Pio Coppa fece leggere dal parroco di Pietracamela nel corso della celebrazione della Messa. Nel volantino, che il cancelliere Antonio Dionisio copiò, il Ripartitore Regio scriveva:

«Veri padroni nelle vostre quote mi pare già di vedervi tutt'intenti ad edificarvi delle abitazioni per la vostra famiglia, e per i vostri bestiami, accurirle di piante, ed a farvi sbucciare col calore della vostra industria tutti que' germi preziosi che dovranno un giorno lautamente provvedervi la mensa. Si voi con i vostri figli mangerete in essa il pane del vostro podere, vi ristorerete con un vino, che fu spremuto dai grappoli delle vostre uve. Quando non sarà vago e consolante spettacolo il vedere de' deserti senza vita, degli inutili spineti, abitati una volta dalle sole bestie feroci, conversi poi in colline cariche di vigne, e di frutta, in pianure ombreggianti di ulivi, biondegianti di spighe, e nel salubre, e delizioso soggiorno di ricchi, e liberi cittadini?

Affrettatevi dunque o cittadini a produrre le vostre richieste innanzi al Cancelliere Comunale incaricato di riceverle, che vedrete quanto prima al suo termine un travaglio, quale non ha altro scopo, se non il vostro ben'essere; e voi Parrochi, chierico sagrate all'apostolato delle più utili verità dettate anche di questa la credenza, se amate una regenerazione agraria, che mira a vederle felici tutti i vostri filiani»⁴².

Per tornare ai Mendoza, essi, diversamente dai Carafa, signori di Montorio, non seppero comprendere il valore e lo spessore delle nuove realtà culturali ed economiche. Il fatto poi che proprio dalla Valle Siciliana provenissero due tra i maggiori protagonisti della crisi giacobina e sanfedista di fine Settecento, Matteo Manodoro, capo della reazione di Pietracamela e Giorgio Vincenzo Pigliacelli, guardasigilli della repubblica partenopea, sta a comprovare che tradizionalismo arcaico della montagna e spirito imprenditoriale borghese non facevano che convivere alla meglio nella medesima regione, salvo contrapporsi ferocemente nei momenti di maggiore pericolo⁴³.

Con il ritorno dei Borboni sul trono di Napoli, che non avevano modificato la precedente legislazione, tramontò definitivamente e senza gloria una dinastia che pure, all'inizio, aveva contribuito a rendere la Valle Siciliana un'oasi di pace, risparmiata dalle scorrerie degli eserciti, un vivaio privilegiato di monaci e di artigiani cui il Gran Sasso con il suo anfiteatro pietroso faceva da naturale barriera.

Bisogna, però, riconoscere che Carlo V con la creazione del Marchesato della Valle, sia pure a conduzione spagnola, fissò definitivamente i confini della provincia di Teramo, vanificando, prima, le rivendicazioni feudali degli Orsini, intrepidi nei loro propositi, ed eliminando, poi, i motivi di contrasto territoriali con la provincia aquilana.

ADELMO MARINO

NOTE

¹ I passi citati, senz'altra indicazione, s'intendono tratti dal documento pubblicato e tradotto da G. DI NICOLA, Carlo Quinto e la Valle Siciliana, Roma s.d.

² Per una conoscenza sommaria della Valle Siciliana e dei suoi feudatari nel periodo tardo-medievale, cfr. A. NICODEMI, I Conti di Pagliara e la Valle Siciliana, Atri 1936; P. VERRUA, Isola del Gran Sasso e la Valle Siciliana, Padova 1924; SAVINI, Famiglie; P. MARCOZZI, Il Gran

Sasso d'Italia e la Valle Siciliana, in «Le Vie d'Italia», XXXIII (1927), n. 9, pp. 1043-1051; PALMA, Storia, I, p. 369 ss.; II, p. 66 ss.; L. GATTO, Problemi e momenti dell'Abruzzo Normanno, in «Abruzzo», I (1970), pp. 81-106. Cfr. soprattutto, in questo stesso volume, p. 33 ss.

³ Gli Orsini entrarono in contatto con la Valle Siciliana nel 1226 attraverso il matrimonio di Tommasa, unica figlia di Gualtieri di Pagliara, con l'allora barone di Vicovaro. Dopo un periodo di governo piuttosto confuso per mancanza di eredi, nel 1340 il feudo si stabilizzò nelle sicure mani di Napoleone Orsini. Nel corso del Quattrocento il governo della baronia sfuggì più volte dalle mani della famiglia per i rovesci politici subiti in occasione delle diverse guerre per la successione al trono di Napoli tra le varie case regnanti. Nel 1582 il figlio di Pardo Orsini, quando oramai il marchesato era saldamente in potere del Mendoza, sperava di rivendicare qualcosa nella vallata poiché alcuni diritti non sembravano ancora caduti in prescrizione, come si evince dal *CONSILIUM illustris doctoris D. IOANNIS CARDUYN de Neapoli per D. Mathaeum de Afflicto pariter illustrem, ac eminentem iureconsultum amborum propria manu et sigillo subsignatum, causa illustrissimi D. Pardi de Ursinis tunc Baronis Vallis Siciliana Aprutij, etc.* e dalle pp. 51-54 delle *Sylvae comunium opinionum doctorum utriusque censurae in tres libros distinctae FRANCISCO VIVIO Aquilano V.I.D. auctore, liber secundus, etc. Aquilae, apud Georgium Daghanum Monteripellium Sabaudium, anno Domini MDLXXXII.*

In assenza di uno studio organico sulla famiglia e sul ruolo svolto dai suoi membri nell'ambito della regione abruzzese si possono ancora con profitto consultare: G. PANSA, Gli Orsini signori d'Abruzzo, Lanciano 1892; C. DE CUPIS, Regesto degli Orsini e dei Conti di Anguillara, in «Bulettno della R. Deputazione Abruzzese di Storia Patria», s. III, XIV (1923); XVI (1925); XVII (1926); E. MOSCHINO, Carlo VIII e Cesare Borgia in relazione con la Camera Aquilana, in «Nuova Antologia», Roma, S. VII, feb. 1928, p. 72 ss.; P. VERRUA, Isola del Gran Sasso, gli Orsini e l'Aquila, Padova 1928; ID., Isola del Gran Sasso e la Valle Siciliana, Padova 1924.

⁴ Cfr. Dizionario, s.vv. Leognano e Pietracamela, Epigrafi.

⁵ Cfr. P. VERRUA, Vecchie beghe tra Tossicia e Isola, Teramo 1937, p. 6.

⁶ Le citazioni riportate sono state desunte da VERRUA, Vecchie beghe, cit., pp. 8-9.

⁷ Cfr. VERRUA, Vecchie beghe, cit., p. 7.

⁸ Le citazioni senz'altra indicazione si intendono desunte da P. VERRUA, Documenti castellani. La portulania dello Stato o Marchesato della Valle, in «Teramo», gennaio-aprile 1937.

⁹ Le citazioni che seguono sono desunte da G. DI NICOLA, La Valle Siciliana e i banni di Ferrante Quinto, in «Attraverso l'Abruzzo», III (1974), n. 33.

¹⁰ Gli Statuti originali non esistono più, i passi riportati sono quelli che si trovano in ANTINORI, Corografia, XXXI, 2, pp. 543-544.

¹¹ Per una lettura completa degli Statuti, cfr. A. MARINO, Statuti rurali di Castiglione della Valle, Atri 1975.

¹² I passi citati che seguono sono stati desunti da P. VERRUA, Statuti di Isola del Gran Sasso del 18 giugno 1419, Casalbordino 1934.

¹³ A. NICODEMI, Francescantonio Grue nella rivolta di Castelli al Marchese della Valle Siciliana, Castellammare 1926, p. 82 ss.

¹⁴ Giudizi diversi, ma sostanzialmente positivi sull'operato del Mendoza sono stati espressi anche da L. VON PASTOR, Storia dei Papi, Roma 1925-33, IV, pp. 297-298; 302-306, e da NICODEMI, Francescantonio Grue, cit., p. 9.

¹⁵ Cfr. G. DI NICOLA, Tossicia, Isola del Gran Sasso 1971, p. 98.

¹⁶ Il convento, ora di proprietà dei Padri Passionisti, è stato trasformato in basilica in onore di san Gabriele. Il corpo di santa Colomba si trova nella chiesa di Santa Lucia di Isola del Gran Sasso dove venne trasportato tra il 1566 e il 1595. Anime profondamente ascetiche furono p. Serafino dell'Isola che durante il suo provincialato nel 1229 proibì di questuare un giorno per l'altro e p. Michelangelo eremita camaldolese che nacque nel 1708 di cui esisteva una biografia, ora dispersa, intitolata: Vita del servo di Dio P. D. Michelangelo eremita camaldolese della Congregazione napoletana composta da un sacerdote secolare napoletano fratello della Congregazione de' RR. Preti Missionari denominati della Confraternita dedicata all'Ill.mo D. Gennaro Salvi Marchese di S. Angelo a Scala, Napoli 1786.

¹⁷ La vittoria di Lepanto ebbe in Abruzzo una grandissima risonanza. Nel Teramano la data si trova scolpita su un capitello all'esterno della chiesa di Fano Adriano (fig. 10), mentre un quadro su tela, raffigurante il miracolo, si trova a Leognano (fig. 320). Per le confraternite, cfr. ÇARDERI, Testimonianze; ID., Carrellata.

¹⁸ Cfr. ANTINORI, Annali, XXXII, p. 469; XLI, 2, p. 759. Per un panorama storico del periodo, cfr. E. MOSCHINO, Carlo VIII e Cesare Borgia in relazione con la Camera aquilana, in «Nuova Antologia», s. VII, feb. 1928, p. 72 ss.

¹⁹ Cfr. ANTINORI, Corografia, XXIX, pp. 392 e 653.

²⁰ Cfr. ANTINORI, Corografia, XLI, pp. 759-760.

²¹ Cfr. ANTINORI, Corografia, XXII, pp. 480-487.

²² Cfr. AA. VV., Omaggio al Gran Sasso, 1874-1975, L'Aquila 1975, pag. 13. Sulle diverse attività socio-economiche del Gran Sasso, cfr. A. CLEMENTI, Sugli insediamenti medioevali nella zona del Gran Sasso, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», s. III, 1970, pp. 151-188. Il passo del De Marchi è riportato in questo volume a p. 120.

²³ Cfr. ÇARDERI, Testimonianze, pp. 161 e 79, 162, 223, 250, 252, 255.

²⁴ Cfr. A.S.T., Notaio De Curtis Fulvio, busta 156, vol. 33, f. 27r.

²⁵ Un atto del notaio Bartolomeo Paoletti di Tossicia venne rogato nell'ottobre del 1678 in una «schola quondam Domini Donati Paulitti», cfr. ÇARDERI, Carrellata, p. 6.

²⁶ Cfr. A.S.T., Notaio De Curtis, di Tossicia, busta 112, vol. 30, f. 33v.

²⁷ Dell'Antoniano non esistono ancora studi globali e dettagliati. Il lavoro più recente è quello di L. ILLUMINATI, *Discorso commemorativo del cardinale Silvio Antoniano*, Teramo 1953. Cfr. anche *Dizionario*, s.v. Castelli, *Notizie storiche*.

²⁸ Cfr. S. RAZZI, *Viaggi in Abruzzo*, L'Aquila 1968, pp. 98-99.

²⁹ Cfr. Q. CELLI, *Castelli nelle memorie del passato*, Teramo 1938, p. 172. I diritti o corpi feudali che Ferdinando Paolo de Alarcon y Mendoza godeva in Castelli erano i seguenti: «Corpo della Legna e della Paglia, per cui tutte le famiglie dei vassalli erano obbligate ogni anno a trasportare in Tossicia, residenza del Marchese, una salma di legna e un sacco di paglia a servizio dell'eccellentissimo Utile Padrone Colendissimo; Corpo della Bagliva, per la quale il feudatario, per mezzo del Baglivo o Aguzzino, infliggeva pene pecuniarie e corporali ai danneggiatori dei campi e delle strade; Corpo della Portolania, per la quale il feudatario esigeva una tassa dai vassalli che, a scopo di fabbricare, prendevano pietre ed arena dai fiumi; Corpo della zecca di pesi e misure, per cui il feudatario esigeva una tassa da coloro che, per ragioni di vendita, dovevano pesare o misurare qualunque merce; Corpo della Colletta di S. Maria, per cui il feudatario imponeva ai vassalli un certo contributo per il mantenimento della Chiesa di S. Maria in Befaro; Corpo dell'Adoa, per cui i vassalli, in riconoscimento del suo dominio e della sua padronanza, dovevano ogni anno offrire al Marchese un donativo», cfr. NICODEMI, *Francescantonio Grue*, cit., pp. 10-11.

³⁰ Della fiorente corporazione dei fabbro-ferrai esisteva a Isola un emblema scolpito su pietra, cfr. fig. 11. Altri se ne trovavano a Pietracamela e a Intermesoli.

³¹ Cfr. NICODEMI, *Francescantonio Grue*, cit., p. 53. Tra gli abusi contestati figuravano: «Primieramente, spettando all'Università delli Castelli la montagna con l'erbaggi che in quella sono e col torrente dell'acqua che vi nasce, detto Illustre Marchese si è di quella impadronito né si sa come e per qual titolo in grave danno e pregiudizio dei cittadini e del pubblico. Deve perciò essere condannato a restituirla e rilasciarla a beneficio d'essa Università insieme con i frutti. Secondo, il medesimo Illustre Marchese esige annui ducati sei per ciascun molino da macinar colori, che al n. di 17 sono piantati nel fiume o torrente e questo col pretesto che l'acqua sia sua, quando detta acqua nasce e scaturisce nel dominio di detta Università e per il territorio della medesima passa, né detto Illustre Marchese tiene concessione fattagli dall'Università suddetta. Deve perciò ordinarsi che si astenga in futuro. Terzo, sopra al medesimo torrente d'acqua propria di essa Università dal medesimo Illustre Marchese si possiede un altro molino da macinar grano e quello affitta per annue salme 100 di grano in circa, in pregiudizio di questa Università. Deve perciò ordinarsi che quello resti a beneficio della medesima, e detto Illustre Marchese non faccia mulini in detto torrente. Quarto, detto Illustre Marchese minus iuste et indebite si possiede una selva detta la Selva Grande e Selvetta, proprie e demaniali di essa Università. Deve perciò quella rilasciare insieme con i frutti. Quinto, il predetto Illustre Marchese per tutti i beni ed entrate burgensatiche che ha posseduto e che possiede in detta Terra dei Castelli non ha pagato né paga la buonatenenza a beneficio d'essa Università. Perciò dev'essere condannato a pagare detta buonatenenza a quella ragione che pagano gli altri cittadini, col pagare non solo le quantità dovute per il passato, ma anche così corrispondere per il futuro».

³² Cfr. C. ROSA, *Notizie storiche delle maioliche di Castelli*, Napoli 1857, p. 101.

³³ Cfr. P. VERRUA, Dal Gran Sasso all'alta Italia, alla Germania e all'Olanda, in «Rassegna di Storia ed Arte d'Abruzzo e Molise», Roma 1926, nn. 1-2.

³⁴ Cfr. A. IAMPIERI, Testamento di Alvaro de Mendoza y Alarcon (1671), in «Studi e Ricerche», 2 (1979), pp. 32-33.

³⁵ Per le controversie fiscali settecentesche si vedano le allegazioni di D. ROSSI, Fatto e ragioni per l'Università della Terra delli Castelli con l'Illustre Marchese della Valle D. Paolo Mendoza, seu con li magnifici dottor Gennaro Domenico Pigliacelli, Paolo Impardelli, e Niccolò Tattoni sotto il nome di detto Illustre Marchese. Da proponersi a S.E. il Sig. Vice-Re e suo Regio Collateral Consiglio dal Circospetto Segretario del Regno, Napoli 1723; A. FRANCESCO SAVERIO PEPE, Per la Signora Marchesa della Valle Siciliana D. Emanuelle Alarcon y Mendoza contro l'Università di Castelli e D. Andrea Nicodemi per la denuncia da costui fatta sopra la badia di S. Salvatore di Castelli. Nella R. Camera di S. Chiara, degnissimo Commissario il sig. Caporuota del S.C.D. Gregorio Bisogni: attitante D. Agnello Pasquale, Napoli 1787; A. SAVERIO PEPE, Memoria per la Signora Marchesa della Valle Siciliana D. Emanuelle Alarcon y Mendoza con i Majolicari del suo feudo di Castelli. L'illustre Principe di Sirignano sig. D. Tommaso Caravita Regio Consigliere, Commessario, Napoli 1790.

³⁶ A.S.T., Atti Demaniali, Castelli, Busta n. 24.

³⁷ A.S.T., Atti Demaniali, Castel Castagna, Busta n. 17, fasc. 2.

³⁸ A.S.T., Atti Demaniali-Castel Castagna, Busta n. 17.

³⁹ A.S.T., Atti Demaniali-Castelli, Busta n. 25, fasc. 3.

⁴⁰ A.S.T., Atti Demaniali-Fano Adriano (1813-1881), Busta n. 57, fasc. 5.

⁴¹ A.S.T., Atti Demaniali-Tossicia, Busta n. 100, fasc. 5, foglio a Stampa della Regia Prefettura indirizzato ai Sindaci.

⁴² A.S.T., Atti Demaniali-Pietracamela, Busta n. 79, fasc. 8.

⁴³ Cfr. R. COLAPIETRA, Itinerari storici abruzzesi, Lanciano 1979, p. 52.

Una parola longobarda nella Valle Siciliana: il gafio

1. PREMESSA *

In una recente raccolta di poesie¹, scritte nel dialetto di Castelli, comune della Valle Siciliana, l'autore ha voluto inserire alcuni disegni che si presentano, insieme con la lingua usata, come testimonianza di una civiltà arcaica. Tra varie fotografie e disegni è riportato, come emblema dell'architettura del vecchio paese, lo schizzo di un terrazzino pensile, interamente di legno, coperto da tettoia e sorretto da travi, anch'esse di legno: lu gafie², appunto, come illustra una precisa didascalia. Poco più sotto è riprodotto uno schizzo del panorama di Castelli, visto dalla vallata sottostante, con una successione in serie di più terrazzini dello stesso genere, come oggi non è più possibile vederne. Il gafio, insomma, è presentato in modo inequivocabile come un elemento caratteristico dell'architettura del paese. Da un veloce giro nella Valle Siciliana si trae, inoltre, l'impressione che il gafio è tanto raro adesso quanto, invece, doveva essere diffuso fino a qualche decennio fa: un esemplare ben conservato, infatti, è visibile solo a Cerqueto; un altro, cadente, è a Tossicia. Per il resto, però, nei vari paesi, sono dappertutto evidenti inconfondibili tracce di un gafio pre-esistente, spesso recuperato, con ringhiere di ferro e pavimenti in mattone, in un'edilizia più moderna, ma altre volte completamente abbandonato al generale degrado che tocca ad edifici da tempo non più abitati.

Anche per la caducità materiale dell'elemento in questione sarebbe il caso di tracciare un quadro della diffusione di questa parola nei dialetti meridionali. Al proposito è già nota la vitalità del termine in Calabria, Lucania, Puglia (almeno per epoche antiche), Campania, Molise e Abruzzo; ma non sono altrettanto noti alcuni documenti in cui questa parola ricorre. Sulla base di queste attestazioni è, anzi, possibile seguire le circostanze storiche che hanno fatto da sfondo alle

alterne vicende del gafio, un elemento architettonico spesso perseguito a norma di legge, come si potrà evidenziare in seguito. Va poi adeguatamente sottolineata la ramificazione dei significati diversi che la parola assume nelle diverse aree in cui è diffusa. Al termine, sarà poi il caso di chiarire un'attestazione, in verità non poco ambigua, che rinvierebbe ad una forma antico-toscana gheffo o gueffo: tale voce si rivelerà tutt'altro che di origine toscana, come l'analisi dei documenti relativi potrà provare.

2. LA PAROLA NEI DIALETTI MERIDIONALI

Se si esclude il caso dell'autorevole E. Gamillscheg³, quasi ogni studioso, che si sia occupato dei termini di origine longobarda passati nell'italiano, ha fornito alcune informazioni sulla diffusione del vocabolo e sui suoi diversi significati. Un punto di partenza può essere, nel nostro caso, ricercato tra le Postille etimologiche di P. A. Faré⁴:

9483a *WAIFA «terreno che non appartiene a nessuno». Irp. cal. gafiu e cafiu «altana, pianerottolo».

Notizie più ampie si traggono, inoltre, da due contributi in cui più diffusamente sono considerati i rapporti tra il longobardo e i dialetti italiani. Se, infatti, è fuor di dubbio l'origine della parola dal longobardo e se è sicura la diffusione assicurata dal permanere per vari secoli dei Longobardi nei ducati di Spoleto e di Benevento, occorre invece ricomporre in una specie di mosaico le diverse notizie, finora sparse, sulla vitalità della parola nei diversi dialetti.

Da G. Rohlfs apprendiamo quanto segue⁵:

«In documenti medievali (sec. XI-XV) la voce gafio è attestata anche per la zona di Bari (Cod. dipl. barese) e per il Salento (...). Il termine si riferisce in Calabria in certe zone alla terrazza sul tetto della casa (Crotone) o a un vicolo che passa sotto un cavalcavia. La voce (mancante nella Romania Germanica) corrisponde all'ant. franc. guaif, gaif, waif (passato all'inglese waif) “che non appartiene a nessuno”, p. es. choses gaives, beste gaive. Si può supporre che dal senso giuridico si sia sviluppata l'idea di “accessibile anche a persone estranee”. Per l'Italia Meridionale si potrebbe pensare anche ad influssi normanni. Ma la voce sembra mancare in Sicilia, mentre è documentata già in un diploma barese del 1005 (guaipho, Cod. dipl. barese, vol. IV), dunque assai prima dell'arrivo dei Normanni in Italia».

Del passaggio da un significato all'altro elabora una spiegazione F. Sabatini, che ha per primo ricostruito il quadro linguistico della presenza longobarda nell'Italia mediana e meridionale⁶:

«Il significato primo della parola doveva essere (d'accordo con quello del nord. waif) “comune, non appartenente a nessuno”, di solito riferito a un tratto di terreno che divide due edifici o a un pianerottolo su scala esterna. Tale impiego ha portato a significati più ristretti: da un lato “vicolo, angiporto”, dall'altro “ballatoio, terrazzino pensile *, bastione”».

Da lavori dialettologici relativi ad aree particolari delle regioni meridionali si ricevono altri dettagli. Ancora il Sabatini ricorda, ad esempio, alcune attestazioni di area abruzzese-molisana.

La voce yaifə è registrata dal Cremonese e poi dal Giammarco⁷ per la zona di Agnone (prov. di Campobasso), nel senso di

«stretto spazio di suolo, recintato, presso alcune chiese, per tenerle isolate, per non impedire la luce o per lo scolo delle acque».

La forma yeifə per la provincia di Teramo (zona di Colledara) è attestata per il significato, a noi già noto di

«specie di lunga terrazza di legno che dà sulla parte anteriore della casa dei contadini»

Di area abruzzese, ancora, è jefe, che a San Demetrio dei Vestini (L'Aquila) indica la «balconata di legno»⁸.



Castiglione della Valle, bastione della cinta esterna. Resti di un gaffio.

Per zone piú meridionali, R. Bigalke registra la voce nei paesi lucani Chiaromonte, Avigliano e Calvera, nel senso però di «pianerottolo»⁹. Sempre nel significato di «pianerottolo, con scala esterna di accesso» è usato l'irpino gafio o 'afio¹⁰.

Altra sfumatura di significato assume ancora la variante procidana di gafio, che nell'area flegrea indica, nella forma vefio, un «muretto di terrazze e loggiate»¹¹.

Un quadro riassuntivo della diffusione della parola è dato dall'Atlante ItaloSvizzero di Jaberg e Jud¹² che in tre zone diverse attestano le forme seguenti:

Castelli (Te) lu yafi^e li yíáfi^e (num. 618)

Monte di Procida (Na) u yefyǝ, u βǝfyǝ (num. 720)

Montefusco (Av) i āfy^o (num. 723).

Prima di passare ad altre valutazioni, bisogna ancora sottolineare una certa componente di tipo nostalgico-affettivo che accompagna le piú recenti attestazioni di gafio: sia il poeta di Castelli che il lessicografo di Procida danno un rilievo particolare a questa parola. Si pensi infatti che il glossario del procidano è proprio intitolato Véfio. Si entra cosí in un ambito che riguarda la valutazione con cui i parlanti considerano alcune parole (o oggetti) della propria cultura locale: cosí un valore affettivo del genere, riservato ad un termine che diviene quasi una parola-totem, andrebbe registrato in una storia della parola in questione, in modo da tener conto appunto del suo uso vivo e reale all'interno di una precisa comunità di parlanti.

3. L'ETIMOLOGIA DI GAFIO E IL COLLEGAMENTO CON LA CULTURA LONGOBARDA

La presenza dei Longobardi in Italia ha consentito la realizzazione di un primo esempio di unità linguistica; questo per la larga e a volte generalizzata diffusione di parole di origine germanica. Tale aspetto è stato messo in risalto a suo tempo dal Devoto¹³:

«L'espansione longobarda non lascia solo testimonianze lessicali. Essa sposta anche i rapporti tra le diverse regioni d'Italia. Essa stabilisce una continuità attraverso l'itinerario adriatico fino al Ducato di Benevento, continuità simboleggiata dalla diffusione della parola schiena».

Per quanto a noi interessa, in un ambito piú ristretto di unità linguistica meridionale, anche gafio conosce una diffusione molto ampia che non interessa solo il territorio del ducato di Benevento, ma si spinge anche in aree collegate con il ducato di Spoleto¹⁴. Tale diffusione sarà poi senz'altro rilanciata dall'unità rappresentata dal regno di Napoli e irradiata forse dal nuovo prestigio assunto da Napoli, come appunto si potrebbe concludere sulla base delle attestazioni note. Va senz'altro sottolineato, in ogni caso, che, come quasi tutte le parole longobarde entrate nei dialetti italiani, anche gafio rimanda al campo dell'esperienza quotidiana, agli aspetti della vita pratica che viene in molti casi riorganizzata completamente al contatto con la civiltà longobarda. Il massiccio apporto lessicale che si estende anche alla toponomastica¹⁵ coincide, insomma, con le nuove abitudini legate ad una nuova civiltà che, a cominciare dalle denominazioni delle parti del corpo, rimette ordine in molte azioni quotidiane e pratiche.

Interessata a queste innovazioni è in particolar modo l'edilizia, nel cui ambito quello di gafio non è assolutamente da considerare come un caso isolato di penetrazione linguistica. Un buon numero di parole che designano gli elementi architettonici deriva dal longobardo, in particolare quelle parole che rinviano alle usanze longobarde di costruire le case interamente in legno. Così precisa il Mastrelli¹⁶:

«Come è noto gli edifici germanici erano interamente costruiti in legno, e quindi non ci meravigliamo se, pure nell'adeguamento alle varie tecniche costruttive locali, i Longobardi hanno mantenuto, nelle nuove situazioni, talune caratteristiche delle strutture "lignee"; di questo tenace attaccamento alle avite tradizioni sono sicure testimonianze i termini *balk, *gattero, *laubja, *skūr, *spald».

Non deve perciò meravigliare nemmeno che il gafio così com'è conosciuto nel Teramano sia esclusivamente di legno. Quella che, a prima vista, potrebbe sembrare quasi una capricciosa diramazione semantica è, in realtà, un particolare che aggancia, senza altre mediazioni, il gafio alla civiltà e alla cultura dei Longobardi: ed è anche segno, probabilmente, di una diretta continuità d'uso, tanto della parola, quanto della pratica edilizia. Basti tener conto, del resto, che anche la parola balcone è di origine longobarda ed è collegata alle costruzioni lignee. Essa deriva infatti da *balk (= trave) ed è prova «della diffusione delle costruzioni lignee di tipo germanico»¹⁷, anche se ormai nel significato odierno si è andato cancellando il tratto che rimanda alla materia lignea.

Il gafio tutto di legno rappresenta, perciò, un diretto discendente, nonché un relitto, dell'avita cultura architettonica longobarda.

4. IL GAFIO NEI DOCUMENTI LEGISLATIVI DAL 1440

Erano già note le varie notizie sulla diffusione di gafio nei dialetti meridionali. Molto meno nota, viceversa, è una certa fortuna documentaria del termine che ricompare ogni tanto in Statuti o testi legislativi. Da queste citazioni è possibile risalire al contesto reale e alle implicazioni che riguardano l'oggetto. In tal modo è possibile proporsi l'intento di «conseguire non soltanto la consapevolezza dei "significati" presenti (...), ma la effettiva conoscenza delle "cose" da essi designate»¹⁸, obiettivo che il Mastrelli propone, appunto, a proposito degli studi sui longobardismi dell'italiano.

La legislazione che a più riprese regola l'edilizia del gafio non solo ci dà indirette informazioni sui significati della parola, ma ci presenta soprattutto l'oggetto reale, spesso ingombrante e fastidioso tanto da far sorgere problemi di tipo urbanistico. Non si dimentichi, infatti, che in qualche modo, i significati fin qui elencati rimandano per lo più a qualcosa che sporge dalla facciata di un edificio verso la pubblica via: questa caratteristica precipua è, tra l'altro, l'aggancio semantico più solido che sussiste tra i moderni significati e quelli della voce longobarda *waifa (= terreno che non appartiene a nessuno).

a. I documenti

Alla voce gaifo nel Dizionario Etimologico Italiano si ritrova un'attestazione teramana della parola¹⁹:

«gàifo m., ant., (a. 1306, a Ragusa; XIV sec., a Cattaro; a. 1440, a Teramo); altana; cfr. a. barese gaifo, calabr., irp., ecc. gàfiu, càfiu, altana, pianerottolo, ecc., longob. *waifa terreno che non appartiene a nessuno. Vedi "gueffo"».

Il rinvio 1440, a Teramo si riferisce evidentemente agli Statuti teramani del 1440. Di questi Statuti, scritti peraltro in latino, si era già occupato F. Savini, che ne procurava nel secolo scorso l'edizione e si diffondeva, in altra sede, in puntuali chiarimenti²⁰. Proprio due articoli degli Statuti (ristampati di recente) offrono due attestazioni della parola, che vi appare nella forma latina *gayfus*²¹:

«Assisiam facimus quod unicuique de Teramo liceat *gayfos* seu *trasannas* ante eorum domos et super apothecas facere et in publico extendere prout alii convicini sub pena et bampno. Et si quis vicinorum contradiceret solvat universitati Terami libras viginti nomine pene et *gayfos* et *trasannas* ante eius domos existentes statim removere debeat sub pena predicta. Et nichilominus predictus volens edificare vel habere *gayfos* possit ibidem, si quis in eodem vico sit habens (IV.16)».

(Stabiliamo che ad ogni cittadino di Teramo sia lecito costruire gaifi e trasanne davanti alla propria casa e sopra le botteghe ed estenderli sulla pubblica via come gli altri che sono nei pressi, sotto pena e bando. E se qualcuno dei vicini dovesse protestare, il responsabile paghi venti lire al Comune di Teramo e sia tenuto a rimuovere sia i gaifi sia le trasanne esistenti innanzi al proprio edificio, secondo la pena predetta. Nondimeno se qualcuno vuole costruire o avere gaifi, lo può fare, ma soltanto se c'è qualcun altro che ne ha lungo la stessa strada).

«Assisiam facimus quod licitum sit unicuique sua mercimonia appendere et tenere ante eius domum sive apothecam propriam vel conductam et in stanga prout et videbitur usque ad *gayfum* ... (IV.47)».

(Stabiliamo che sia lecito a ciascuno appendere ad una stanga le proprie merci davanti alla propria casa o bottega, di proprietà o in fitto, per quanto anche sembrerà opportuno non oltre il gaifo ...).

Da questi due articoli la regolamentazione relativa al gafo sembra demandata a dei semplici rapporti di buon vicinato²². In ogni caso, però, la presenza di una struttura sporgente sulla strada non è da far passare sotto silenzio. Secondo il Savini il gafo sarebbe una tettoia posta sulla porta delle botteghe oppure un verone o, ancora, un pianerottolo di scala esterna²³. Va detto, però, che le definizioni del Savini nascono più da una bibliografia precedente attentamente postillata, che da una diretta osservazione della realtà teramana.

Che il gafo sia comunque una struttura più o meno sopraelevata, da cui affacciarsi, lo si comprende poi da un articolo degli Statuti del Castello di Ancarano²⁴:

«R.11 ... Nulla persona (...) audeat vel presumat proicere aquam claram vel aliquam immunditiam de aliquo balcone, verdesca, galfio sive fenestris alicuius domus sub pena quinque solidum».

(Nessuno (...) osi o ardisca gettare acqua chiara o qualche immondizia da balconi, verdesca, galfii o finestre di qualche casa, sotto pena di cinque soldi).

Dal testo stesso sembra porsi un'equivalenza tra galfio (da notare l'improprio restauro di -l-, dovuto forse ad ipercorrettismo latineggiante)²⁵, balcone, verdesca e fenestris.



13. Cerqueto, borgo antico. Gafio.

Sia gli Statuti di Teramo che quelli del Castello di Ancarano sembrano presentare il galfio come un elemento edilizio sporgente e, almeno in IV.16, ingombrante. La costruzione del galfio comincia ad essere soggetta a limitazioni, proprio a causa dell'ingombro, quando vengono stabilite, dapprima nella sola capitale del Regno, ferree legislazioni edilizie. L'arrivo a Napoli del vicerè Pedro de Toledo segnò l'inizio di una quasi completa ristrutturazione urbana della caotica e affollata capitale²⁶. Già nel 1533, Don Pedro cercava con nuove norme, poi estese altrove, di rendere Napoli più abitabile eliminando, per quanto possibile, il rischio rappresentato dalle molte strade anguste e buie. Ecco, allora, che l'attenzione del vicere si appunta proprio su tutto ciò che possa sporgere in modo vistoso e ingombrante dalla facciata di un edificio. L'iniziativa mira a restituire nuova luce alle vie che erano soffocate anche dall'ombra di tettoie, ballatoi, balconcini ecc.

Una Cronica di Napoli anonima, risalente al pieno Cinquecento, già nota al Capasso attraverso una raccolta settecentesca curata da A.A. Pelliccia, informa di due editti successivi promulgati da Don Pedro²⁷ nel 1533:

«Eod. anno. Alli 27 di Febraro lo Giovedì a 20 hore fu buttato bando per la città di Napoli, che tutte le pennate, gaifi, e banche si levassero dalle strade dopo l'emanazione di detto bando sotto

la pena di onze 25, la medesima sera per tutto lo Venerdì sequente 28 detto, tutte le pennate e banche si levarono via, e buttavano per terra, che si sentiva gran rumore a sentire far questo, ma li gaifi e chianche non si levarono (p. 203)».

«A 2 di Maggio si buttò bando, che tutti li gaifi, et intelature della Città si buttassero per terra, il che fu eseguito di tal maniera che nello spatio d'otto giorni si trovarono buttati tutti per terra e per tutto lo mese di Maggio si trovarono acconciate e fabricate le mura dove si levarono li gaifi, e tutto ciò fu fatto per la pena, che vi si pose di 25 onze (p. 204)».

Nel gran lavoro a cui accenna la Cronica furono velocemente eseguiti gli ordini di Don Pedro che volle di persona compiacersi delle modifiche apportate²⁸:

«Tutto ciò con grande soddisfazione del Vicerè che insieme all'Alarcon ed al Collaterale e con molti signori napoletani e spagnuoli volle cavalcare per le strade, ammirando la magnificenza e larghezza delle medesime che da oscure e strette erano divenute luminose e comode, e che in esse dove non si mostrava mai sole, ora vi si vedeva per tutto lo di».

Dell'intervento urbanistico del vicerè conserva ancora memoria G.A. Summonte (che sembra utilizzare la stessa fonte)²⁹, a sua volta ricordato dal Filangieri che descrivendo un palazzo degli Alagno alla strada dei Tornieri³⁰ vi rileva ancora presenti sulla facciata i segni di travi asportate³¹:

«Le buche in cui erano immesse le teste dei travicelli di tali ripari ad ala, coverti da embrici o da assi impegolati, veggonsi ancora su molti vani di esse botteghe, ed in ispecie sull'architrave di quello del vico Tornieri, in cui doveva avere maggiore proporzione, stante la robustezza delle travi già ivi poste a mensola».

Piú interessanti per noi sono, però, le spiegazioni che vengono date nella nota relativa in cui è citato anche il Summonte³²:

«Durante il Medio Evo tutte le strade della vecchia Napoli erano ingombrate a metà altezza dalle sporgenti pennate e dalle insegne, nonché da scale esterne per modo che veggonsi spesso editti che lo proibiscono; ma quei che proprio le fece abolire, fu D. Pietro de Toledo. Ond'è, che leggiamo nel Summonte (...): E volendo D. Pietro abbellire e fortificare la città, alli 14 marzo 1533, fe' pubblicare bando per tutte le piazze, che fra certo termine tutti li Gaifi o Gaisi (nap. gaffio) archi portici pennate et altre cose, che impedivano il lume alle strade di essa città, le fussero levate, sfabbricate, il che fu eseguito irremissibilmente. Il Gaifo, o Gaffio, era una specie di verone, formato dallo sporto sulla strada del pianerottolo, o riposo di una scala esterna, riposo che poteva essere poggiato su d'una volta, sostenuta da gattoni a muro».

Si noti la discrepanza di date: la Cronica, così com'è tramandata dal Pelliccia, tramanda le date del 27 febbraio e del 2 maggio; il Summonte, la cui opera è anteriore a quella del Pelliccia, riporta la data del 14 marzo, riferendosi forse ad una replica dello stesso editto, o attingendo ad un manoscritto diverso. Un'altra curiosità è quasi irrilevante, ma tutto sommato indicativa: il Summonte stabilisce un'alternanza tra gaifi, gaisi e gaffio, oscillazione che condiziona ancora lo Strazzullo che infatti trascrive gaisi³³. L'oscillazione grafica della parola, che deriva senz'altro dalla facile confusione tra s e f nei caratteri delle grafie e delle stampe antiche, riflette in realtà la sorte incerta di una parola che solo raramente viene utilizzata nella scrittura; e il Summonte altro non fa che riferire fedelmente la fonte scritta, di cui non osa dubitare (gaifi o gaisi),

aggiungendo la forma della parola così come egli la conosce nell'uso parlato del dialetto napoletano a lui contemporaneo (gaffio).

Gli editti di Don Pedro vengono da Napoli estesi al resto del Regno, o, almeno per quanto qui più interessa, vengono sicuramente estesi a Teramo, come si può dedurre risalendo (sempre attraverso le notizie date dal Savini) ad un'opera di Muzio Muzij, letterato ed erudito vissuto ed operante a Teramo tra Cinquecento e Seicento. Il Savini conosce l'opera del Muzij da un manoscritto di cui riporta un passo molto breve³⁴. Nel 1893 l'opera del Muzij è stata edita a cura di G. Pannella³⁵, ed è a questa edizione che possiamo far ricorso per conoscere in che modo, forse con metodi un po' bruschi, nel 1544, vengono applicate anche a Teramo le regole stabilite da Don Pedro³⁶.



14. Cerqueto, borgo antico. Gafio.

«L'anno seguente '44 furono alquanto travagliati i cittadini dal Mastro Portolano in gran buttare a terra le scalate, ch'erano per le strade, e le trasanne, ed i gaffi, ch'erano nelle piazze sopra le botteghe, ed alcune nelle strade, e se con destrezza dai Signori del Reggimento non si fosse avuto ricorso a S.E. avrebbe fatto assai peggio».

Si parla qui di gaffi, ch'erano (...) sopra le botteghe così che si può pensare (come per gli Statuti di Teramo e del Castello di Ancarano) che fossero delle tettoie o, più ancora, dei terrazzini pensili. Fatto sta che anche questi, come quelli di cui dicono sia il Summonte che la Cronica, erano elementi che sporgevano in modo fastidioso sulla pubblica via, così che il loro abbattimento veniva considerato come un beneficio per la collettività.

b. Le circostanze storiche, la tipologia e il significato

Dagli Statuti, alla Cronica, fino al Muzij, possiamo ricostruirci un'idea delle città del Regno che sembrano impedito un po' dappertutto dai gaffi. Il primo piano urbanistico sistematico realizzato a Napoli ne ha suggerito subito la distruzione. Le sporgenze dalle facciate ingombravano le strade e costituivano un ostacolo improvviso per carrozze o uomini a cavallo. Ancora oggi, del resto, i paesini irpini o lucani presentano le strade ingombre dai pianerottoli esterni che servono di accesso a moltissime abitazioni. La funzione del gaffio è quindi quella di dare un accesso agli alloggi del livello superiore, che in questo tipo di edilizia sono separati dagli ambienti posti nel livello inferiore, seminterrato, in genere destinati a stalla, oppure a cantina o a magazzino. Anche l'osservazione di questi piccoli centri urbani della Lucania o dell'Irpinia conferma oggi l'impressione che dovette avere Don Pedro giungendo a Napoli: il gaffio è un elemento che mal si concilia con un centro solo appena trafficato ed è pertanto ovvio che la sua sopravvivenza è diventata difficile dove il suo ingombro diventava più notevole. Per questo, probabilmente, sono state ricercate altre soluzioni edilizie che possono anche aver rappresentato l'occasione per una ramificazione del significato della parola. Così, se nelle strade strette di Napoli la funzione ornamentale delle facciate dei palazzi è stata affidata agli spaziosi cortili interni³⁷, nel Teramano i gaffi si sono trovati ad essere confinati nei paesini e quasi ridotti ad appollaiarsi sotto i tetti, dove l'ingombro potesse essere minimo. Si può così spiegare il fatto che a Castelli non si ricordano terrazzini in legno posti sulle facciate delle case rivolte a fronte strada; ma sembra che questi fossero in abbondanza presenti sul versante degli edifici orientato verso la valle, sullo strapiombo. Anche da queste osservazioni dirette, come dalle fonti antiche, balza poi immediatamente agli occhi un'altra caratteristica, forse la più significativa, del gaffio: la sua estrema mobilità. Questo elemento architettonico quasi mai, infatti, nasce con il resto dell'edificio: il terrazzino in legno potrebbe verosimilmente essere nato come semplice tettoia, trasformata poi in balconcino, in seguito, infine, coperto; il tutto con l'inserimento di poche travi. A questo proposito sono molto chiari gli statuti di Teramo (IV.16), da cui sembra i gaffi potessero sorgere dalla sera alla mattina. Lo stesso vale per il gaffio come pianerottolo che, come si è sottolineato in precedenza, può essere facilmente aggiunto in un secondo momento sulla facciata di un edificio già costruito. Se ne può dedurre, allora, che la legislazione qui ricordata doveva porre riparo ad uno stato di fatto caratterizzato da una facile e disordinata proliferazione di questi elementi aggiunti sulle facciate.

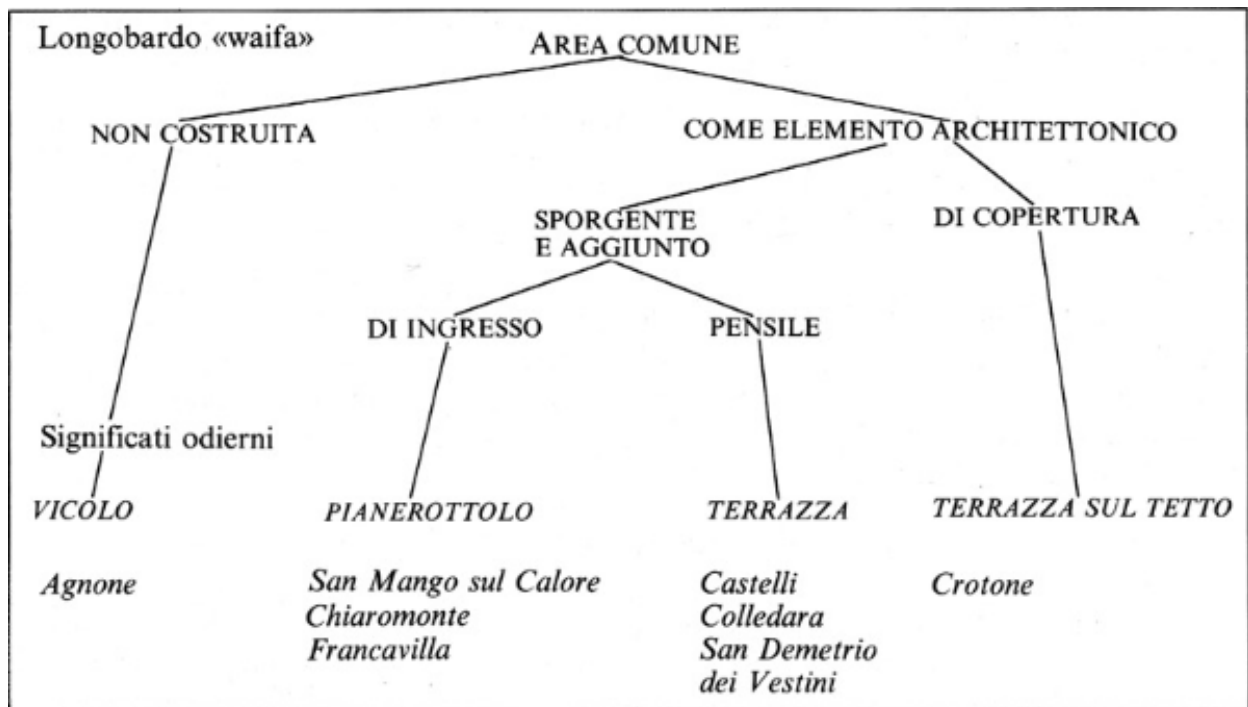


Tavola I. Ramificazione del significato di gafio.

A tanta mobilità dell'oggetto è probabilmente connessa la mobilità del significato della parola. Il termine longobardo si riferiva ad un'area comune esterna: ed è il senso che si conserva ad Agnone. È stato quindi usato per indicare anche un elemento architettonico aggiunto, sporgente verso l'esterno, sia a pianoterra, sia pensile (forse prima l'uno e poi l'altro). Al pianerottolo e alla terrazza corrispondevano, nell'interno, due o più vani, con altrettante porte sul gafio: anche in questo caso, allora, è evidente il senso di «area comune» per degli ambienti che possono anche appartenere ad abitazioni diverse e possono perciò essere separati all'interno. Ed è questo il significato della parola in Lucania e in Irpinia, che si conserva poi anche quando si riferisce ad un pianerottolo su cui affaccia una sola porta. Si può osservare, inoltre, che tali elementi della facciata dovevano in origine essere in legno: di questa originaria struttura lignea c'è oggi traccia solo nelle province di Teramo e dell'Aquila. Area comune, infine, è anche quella destinata alla copertura di un edificio, che spesso contiene abitazioni diverse: gafio, per l'appunto, a Crotone, è la «terrazza sul tetto», che può spiegarsi bene in zone marine o pianeggianti, ma non certo sulle colline lucane, irpine o abruzzesi, dove per ovvi motivi è usato un altro genere di copertura.

Va messo in rilievo un altro particolare finora solo parzialmente emerso; il gafio connota per lo più l'edilizia più umile: gli edifici che comprendono più abitazioni con diversi proprietari, e non i palazzotti o i palazzi che vengono realizzati in materiale meno caduco del legno, anche nei loro elementi esterni, e che in genere conoscono una progettazione più organica e meno affidata al caso. È chiaro alla fine che il significato della parola si è adattato alle circostanze storiche e alle diverse situazioni locali: tutto ciò può essere ricostruito sommariamente in uno schema (Tav. I) che metta in evidenza la matrice comune dei diversi significati del vocabolo che a prima vista sembrerebbero, invece, frutto di una bizzarra frammentazione.

5. SUL PRESUNTO ANTICO TOSCANO GUEFFO/GHEFFO

Il panorama della già ampia diffusione di gaffio (e varianti) nei dialetti italiani potrebbe essere completato con il semplice accenno a due forme registrate come voci antiche dal Dizionario Etimologico Italiano, in quel che sembra un sistema circolare di equivalenze:

«ghèffo (guèffo) m., ant., XIV sec.; sporto di fabbrica; terrazza, balcone; vedi “gàifo”».

«guèffo (-a, f.) m., ant., XIV sec.; sporto di un fabbricato; muro, bastione; vedi “ghèffo”».

Tanto generosa possibilità di alternanza per una parola sola, però, può forse nascondere, ed è quel che si vuol chiarire, un piccolo “giallo”: valutando la cosa quasi al microscopio si potrà dare la giusta cittadinanza a due (ma in realtà una sola) parole da alcuni attribuite all'antico toscano. La questione che qui si affronta è di per sé quasi oziosa, ma per essere ben chiarita deve essere necessariamente ingigantita fin quasi a sembrare fondamentale: se ne trarrà alla fine un esempio di come delle attestazioni lessicografiche, che vengono presentate come certe e inequivocabili, possano celare dei percorsi tortuosi e intricati.

Nelle sue pagine sui longobardismi G. Rohlfs riferisce che «in antico toscano abbiamo gueffo e gheffo “parte della casa che sporge in forma di balcone”»³⁸. Il Dizionario Etimologico e il Rohlfs sembrerebbero confortarsi a vicenda, ma in realtà attingono alla medesima fonte, il Dizionario del Tommaseo, che assegna le voci all'antico toscano e offre anche il quadro della situazione che a ben vedere si rivela intricata. Da gueffo il Tommaseo rimanda a:

«+ gheffo, e + gueffo S.m. Sporto di fabbrica alquanto fuori della muraglia principale (Fanf.) M.V. 3.83 (C) E un dí stando il re nel castello di Matalona sopra lo sporto, che chiamavano gheffo. E appresso: Caricarono si scioccamente il gheffo che gran parte n'andò in terra. G.V. 12.111 Saliro in sulla scala e al gueffo, cioè sporto sopra il giardino».

Un indizio immediato fa a questo punto comprendere che le cose non possono stare così semplicemente come potrebbe apparire dalle notizie date dal Rohlfs e dal Dizionario Etimologico Italiano: la crux, con cui il Tommaseo contraddistingue le voci arcaiche e ormai in disuso, è a volte anche il segnale implicito che accompagna parole dai trascorsi poco chiari, che il lessicografo sembra registrare in alcuni casi solo per scrupolo e completezza di informazione, quasi avvertendo, però, che vanno maneggiate con cura³⁹. Dal Dizionario si apprende in ogni caso che gheffo è parola usata da Matteo Villani (M.V.), mentre gueffo ricorre in Giovanni Villani (G.V.). Ma le poche righe contengono anche altre informazioni utili: le due parentesi rinviano infatti al linguista Pietro Fanfani (Fanf.) e al Vocabolario della Crusca (C). La garanzia del purista Fanfani, l'autorità della Crusca e l'attestazione nelle opere cronachistiche dei Villani sono bastate al Rohlfs per definire le due forme come parole dell'antico toscano: né forse, con tanti requisiti che ne provavano la «purezza», si poteva essere indotti a pensarla diversamente.



15. Valle Siciliana. Gafio.

Come il Dizionario Etimologico Italiano e il Rohlfs, anche il Battaglia si fida del Tommaseo e riporta le due voci, pur non assegnandole al toscano. Nel Grande Dizionario, però, la situazione sembra complicarsi pericolosamente perché, su implicito suggerimento del Tommaseo (cfr. la voce gueffa), vengono fusi nella stessa sorte il maschile gueffo con il femminile gueffa, sempre, del resto, in un sistema di rinvii circolari⁴⁰:

«Gheffo, s.m. Ant. Bastione.

M. Villani, 3.83: Stando il re nel Castello di Matalona sopra lo sporto che chiamavano gheffo, la sua gente presono un Unghero. = v. Gaifo e Gueffo».

«Gueffo, s.m. (anche gueffa, s.f.) Ant. Bastione, muraglia.

G. Villani [Tommaseo]: Saliro su la scala e al gueffo, cioè sporto sopra 'l giardino. A. Pucci, Cent., 47-91: Di questo i Fiorentin si facean beffe,/ ma e' tenien de cavalieri armati,/ benché scemate n'avesser le gueffe. = V. Gaifo e Gheffo».

La citazione aggiuntiva dal Pucci (che è già in Tommaseo alla voce gueffa) potrebbe far credere che la parola sia discretamente diffusa nell'italiano letterario e, quindi, il "caso" si potrebbe ritenere chiuso. Ma non è chiaro, ad ogni modo, come l'esito del longobardo *wiffa, cioè gueffa = "matassina", possa convergere su quello di *waif, quando in più, tra i due, sussiste anche un'opposizione di genere. Questo può essere spiegato solo se si pensa che il Pucci avesse poca dimestichezza con almeno una delle due parole, tanto da contaminarla con l'altra: ciò sarebbe verosimile se si dimostrasse che nel caso di gheffo o gueffo l'antico toscano non c'entra. Va innanzi tutto chiarito subito, però, che, comunque la si valuti, l'attestazione derivata dal Pucci va considerata come una testimonianza priva di fondamento, dal momento che, dal punto di vista testuale, il Centiloquio citato è solo un descriptus della Cronaca⁴¹, come informa il Tommaseo nella sua Tavola delle abbreviature:

«A. Pucci, Centiloquio ovvero la Cronaca di G. Villani ridotta in terza rima. Nei tomi III-IV-V e VI delle predette Delizie degli Eruditi Toscani».

In ogni caso, allora, uniche fonti di gheffo e gueffo rimangono sempre Matteo e Giovanni Villani, una volta che sia sgombrato il campo da altre indicazioni depistanti. Enunciato, così, il quadro della situazione come appare dalle moderne opere lessicografiche, occorre, a questo punto, fare un passo indietro, come accade spesso nei romanzi polizieschi: si ricorderà che il Tommaseo adduce come prove il nome del Fanfani e della Crusca. Conviene, perciò, seguire queste indicazioni.

Il Fanfani, non solo ha collaborato all'impresa di Tommaseo e Bellini ma ha realizzato in proprio, forse utilizzando gli stessi materiali, un Dizionario della pronunzia toscana, in cui, senza aggiungere nulla di nuovo, registra⁴²:

«Gueffo, e Gheffo. S.m. sporto di fabbrica, alquanto fuori della muraglia principale».

Come anche la parentesi chiarisce, il Tommaseo ha quindi accolto il suggerimento del Fanfani per quanto riguarda la definizione del termine. Per quanto riguarda la citazione da G. Villani, invece, la fonte è il Vocabolario della Crusca del 1612 che non segnala, però, né gheffo, né gaifo:

«Gueffo V.A. Lat. meniana. G.V. 12.111.3 E al gueffo, cioè sporto, sopra 'l giardino, ove il re Andreas fu gittato, strangolato, e morto».

Non resta a questo punto che analizzare meglio le citazioni tratte da Matteo e da Giovanni Villani. Tra gli indizi che si possono rilevare nel tentativo di uscire da un così fitto ginepraio di rinvii e notizie, oltre alla crux e ad un certo giro vizioso di citazioni, dalle voci compilate dal Tommaseo balza subito agli occhi, nei brevi passi riportati, la posizione nella frase delle parole che a noi interessano. Gheffo, infatti, è all'interno di un'inequivocabile glossa esplicativa, mentre gueffo è seguito da una spiegazione in glossa (spaziatura mia):

1) «M.V. 3.83 (C) (...) sopra lo sporto, che chiam a vanogh effo».

2) «G.V. 12.111 (...) e al gueffo, cioè sporto sopra 'l giardino».

A proposito, poi, dell'altra citazione da Matteo Villani, in cui non compaiono glosse, bisogna dire che in questo caso non occorrono spiegazioni, perché si tratta dello stesso passo da cui è tolta la citazione precedente, come del resto avverte (E appresso) lo stesso Tommaseo.

Dopo aver ridotto l'indagine ai due cronisti toscani, liberando il campo dagli equivoci su di essi costruiti, si può notare, alla fine, che né Matteo né Giovanni Villani avevano completa dimestichezza con la parola usata (come non l'aveva il Pucci), tanto da rendere necessaria, per il suo impiego, una glossa. L'ipotesi più plausibile è, allora, che i due riferiscano degli episodi relativi ad una regione (magari meridionale) in cui sia di uso abituale la parola in questione, che essi avrebbero derivato da una fonte locale per poi accoglierla, con una glossa, nei loro scritti, probabilmente perché la precisione nel riportare notizia di certi eventi richiedeva il ricorso ad un termine preciso. Se le cose stanno davvero così, quindi, il "caso" si rivela davvero semplice, ma in tutt'altra direzione rispetto a quella che sembrava la soluzione iniziale. Il riscontro diretto con le opere dei Villani conferma questa spiegazione⁴³.

In Giovanni Villani, infatti, l'uso della parola è giustificato pienamente dal contesto: egli riferisce la crudele morte del re Andrea d'Ungheria, giovanissimo sposo della regina Giovanna I, che fu ucciso in un agguato notturno ad Aversa, per l'appunto nei pressi di Napoli, dopo essere stato gettato giù e sospeso con una corda da un gheffo. Il passo che a noi interessa racconta del re d'Ungheria che vendica la morte del fratello Andrea, recandosi per prima cosa, al suo arrivo nel Regno, a visitare il teatro del delitto⁴⁴:

«Come il Re d'Ungheria fece morire il Duca di Durazzo, e fece pigliare gli altri Reali, e come entrò in Napoli. Cap. CXI.

Partito il re d'Ungheria di Benevento fece la via da Mattalona, e giunse in Aversa addi 17 di Gennaio (...) e giunti al Monistero de' Frati di Maiella smonto da cavallo, e saliro in su la scala, e al gueffo, cioè sporto sopra il giardino, ove il re Andrea fu gittato, strangolato, e morto».

Vale la pena di notare poi che nel luogo dove racconta della morte di Andrea d'Ungheria il Villani non usa la parola gueffo (perché non la ritrovava nella sua fonte?)⁴⁵:

«Come, e perché modo fu morto Andreas che dovea essere Re di Cicilia, e di Puglia. Cap. L.

In questi tempi, e anno, regnando nel regno di Puglia Andreas figliuolo di Carlo Umberto Re d'Ungheria (...). Fu preso il detto Andreas, e messogli un capresto in collo, e poi spenzolato dallo sporto della detta sala sopra il giardino, essendo per parte di detti traditori, ch'erano in quello, preso e tirato pe' piedi, tanto che lo strangolaro...».

Anche Matteo Villani racconta di eventi collegati al regno di Napoli, e in particolare alla città di Maddaloni, dove crollò un gheffo su cui era il re d'Ungheria. Nel riportare il passo è d'obbligo notare la scarsa fortuna in cui s'imbattevano i regnanti del ramo d'Ungheria ogni volta che mettevano piede su questa sorta di balconcino⁴⁶, che ritroviamo al centro di fosche vicende:

«Come il Conte di Caserta si rubellò dal re Luigi. Capitolo LXXXIII (...)

E un dí stando il re nel Castello di Matalona sopra lo sporto che chiamavano Gheffo la sua gente prese uno Unghero, soldato del detto Conte, e con tanta meraviglia il condussono al Re, che ogni gente gli traeva dietro come se gli havessero preso il Re delli Unni, e per questa pazzia caricarono sì scioccamente il Gheffo, che gran parte n'andò a terra; ove morirono diciassette huomini, e molti se ne magagnarono. Il re chera un poco da parte apprendendosi col Prenze, come a Dio piacque si ritenne in quello rimanente che del Gheffo non cadde. M. Filippo di Taranto traboccò sopra i caduti e non hebbe male».

Si deve sottolineare, a proposito di questa citazione, l'uso dell'iniziale maiuscola per Gheffo, che fa pensare quasi che la parola venga trattata, anche dallo stampatore, come un oggetto estraneo (e poco noto) da tenere a distanza.

Allora, è chiaro che gheffo e gueffo non sono due antiche voci toscane, ma rappresentano soltanto un prestito linguistico da un volgare meridionale al toscano. Si spiega in questo modo anche l'alternanza tra le due forme, che è nata appunto da un diverso adattamento della voce originaria su cui sono intervenuti i due Villani. Essi raccoglievano la parola da una cronaca locale, o comunque da testimonianze, scritte o orali, degli episodi avvenuti nella zona tra Napoli e Caserta e l'hanno conservata nei loro scritti modificandola. La forma locale della parola non doveva essere molto lontana da quella dell'odierno *procidano vefio*, forse con un'iniziale maggiormente caratterizzata dal tratto velare, a giudicare poi dall'adattamento toscano (quindi: *ghefio o *ghefo). In questa circostanza interviene opportunamente l' AIS che per l'area napoletana attesta le due varianti *u yéfyə* e *u βēfyə*⁴⁷, che comprovano l'avvenuto passaggio ad -e- della -a- presente nell'etimo longobardo. Dalla forma napoletana Giovanni Villani ha costruito la variante toscaneggiante, con un'operazione linguisticamente avvertita e ha attribuito alla *velāre* sonora iniziale il tratto labiale che questa abitualmente viene a perdere in napoletano (cfr. *questa/ nap. chesta; quella/ nap. chella ecc.*)⁴⁸ e ne ha ricavato in tal modo gueffo. Più conservativo, invece, sembra essere stato Matteo Villani che non ha introdotto nessun tratto fonetico estraneo al volgare del luogo; più che a scrupolo filologico o a sensibilità linguistica (che semmai sarebbe da riconoscere a Giovanni) la conservazione potrebbe essere dovuta all'intento di tenere alla giusta distanza una parola sentita come estranea e confinata già nel testo in una proposizione incidentale (che chiamavano Gheffo); tale senso di estraneità sembra poi fedelmente rispecchiato anche dall'aspetto grafico della stampa, da cui derivano i brani qui riportati, che per gheffo utilizza la maiuscola iniziale.

Conclusione

Non esiste, quindi, l'antico toscano gheffo o gueffo e dovevano averlo sospettato anche gli Accademici della Crusca, visto che nelle edizioni più recenti del Vocabolario la voce è assente. Doveva averlo sospettato anche il Magheri che, tra il 1823 e il 1825, ha curato un'edizione con criteri filologici delle due opere qui ricordate. Nelle due edizioni, infatti, manca del tutto la parola gheffo o gueffo, non si sa se per pura coincidenza o per voluta espunzione, nel caso che il

Magheri abbia scoperto che potesse trattarsi di interpolazioni di copisti⁴⁹. Fatto sta che le due edizioni venivano realizzate sotto l'influenza dell'Accademia della Crusca e il Magheri stesso mostra di aver compiuto una motivata collazione delle varianti. Del silenzio sulla parola non si accorsero il Tommaseo e il Fanfani; e per quest'ultimo si può parlare anzi di un piccolo abbaglio, visto che da purista ha riconosciuto i crismi della toscanità ad una forma proveniente da Aversa. Proprio complice il Fanfani, comunque, sono rientrate nell'antico toscano queste voci che rappresentano solo un occasionale e momentaneo prestito, che sarebbe stato addirittura effimero se non fossero state segnalate dal Vocabolario del 1612. Quella che doveva essere la breve avventura toscana del gafio ha provocato anche autorevoli interventi di chiarificazione. Il Rohlfs ha così ricostruito l'evoluzione fonetica dal longobardo al toscano, mentre le presunte forme toscane sono debitrice verso il napoletano⁵⁰:

«w > gu > g (...) cfr. l'antico toscano gheffo (altrimenti gueffo) 'balcone' (waif) (...) il napoletano gafio, calabrese gafiu 'pianerottolo' (waif)».

«Lo stesso trattamento mostra pure l'italiano meridionale gafiu (Calabria, Lucania, Campania) 'pianerottolo della scala esterna' da un più antico guafiu (< germ. waif). Al contrario, ai è passato ad e nell'antico toscano gueffo 'balcone'».

Che gueffo e gheffo costituissero in qualche modo un caso a parte, staccato dalla generale diffusione nei dialetti meridionali peninsulari, lo aveva forse intuito F. Sabatini che, pur accogliendo l'indicazione del Rohlfs, la isola con prudenza⁵¹: «L'area del tosc. gueffo, gheffo (attestato già in G. Villani) pare indipendente»; tanto indipendente, se vogliamo, da non essere mai stata toscana; ma proprio molto dipendente, invece, se si pensa che la presunta forma toscana è una derivazione da quella napoletana.

Per concludere, è proprio G. Rohlfs che indirettamente offre la sicurezza che la forma sia estranea al toscano: infatti non la include in una sua recente carrellata lessicografica sulle aree dialettali toscane⁵².

A puro titolo di curiosità, infine, meritano di essere segnalate due fonti latine che possono essere accostate al testo per noi sconosciuto da cui Giovanni e Matteo Villani potrebbero aver tratto sia le notizie qui riportate sia la parola gheffo o gueffo.

Molto succinto è il *Chronicon Suessanum*⁵³ a proposito degli avvenimenti del 1345:

«Eoque anno 17 septembris (...) Dominus noster Rex Andreas, apud civitatem Aversae, in Ecclesia S. Petri de Mayella crudeliter occisus fuit».

Scende più nei particolari Domenico di Gravina, uomo di chiesa e cronista di parte, che con raccapriccio descrive l'agguato al proprio signore⁵⁴:

«... funem sibi immittentes in gutture more furum suspenderunt eundem, tenentes sic eum usque quo necaverunt, et deinde ipsum in jardeno inferiori a summo usque deorsum praecipitaverunt eundem; et apertis januis dictae salae protinus abierunt, ac si nihil fecissent. (...) et inventus est dictus Dux laqueum habens in gutture praecipitus ab alto».

NICOLA DE BLASI

NOTE

*Ringrazio Valeria Liotti (alla quale dedico questo lavoro) che con i suoi precisi chiarimenti in materia storico-architettonica mi ha reso possibili alcuni utili collegamenti.

¹ MIMIROSA (EMILIO ROSA), *So'rmenõute. Composizioni in dialetto castellano*, Teramo 1980.

² ID., p. 71.

³ E. GAMILLSCHEG, *Romania Germanica. Sprach und Siedlungsgeschichte der Germanen auf Boden des alten Römerreichs*, voll. 3, Berlin-Leipzig 1934-36, non si occupa, infatti, dei derivati di *waifa.

⁴ P.A. FARÉ, *Postille italiane al REW*, Milano 1972, p. 425.

⁵ Cfr., ora anche in traduzione italiana, lo studio di G. ROHLFS, *La struttura linguistica dell'Italia*, in *Studi e ricerche sulla lingua e sui dialetti italiani*, Roma 1972, p. 24, nota 37.

⁶ F. SABATINI, *Riflessi linguistici della dominazione longobarda nell'Italia mediana e meridionale*, Firenze 1963, pp. 111-112. Naturalmente una tale diversità di significati può avere anche rapporti solo indiretti con l'effettiva presenza dei Longobardi in certe zone. Nel corso dei secoli, infatti, rapporti di vario genere possono spiegare sia prestiti lessicali che evoluzioni semantiche; su questo problema, cfr. F. ALBANO LEONI, *Bilinguismo e coscienza del bilinguismo nell'Italia longobarda*, in AA. VV., *Italia linguistica: idee, storia, struttura*, Bologna 1983, pp. 133-148 (particolarmente pp. 142-144).

⁷ E. GIAMMARCO, *Dizionario Abruzzese Molisano*, Roma 1969, II, che rinvia anche a G. CREMONESE, *Vocabolario del dialetto agnonese*, Agnone 1893.

⁸ Cfr. E. GIAMMARCO, *Lessico dei termini geografici dialettali d'Abruzzo e del Molise*, Roma 1960, p. 160, s.v. jefə (num. 64b).

⁹ R. BIGALKE, *Dizionario dialettale della Basilicata*, Heidelberg 1980.

¹⁰ La voce, ad esempio, è ancora attestata a San Mango sul Calore (Av), anche dopo il terremoto del 1980 che, se ha fatto sparire ogni traccia edilizia nel centro del paese, ha lasciato ancora visibile qualche vafio (questa la forma fonetica locale) nella periferia e nelle campagne.

¹¹ V. PARASCANDOLA, *Véfio. Folk-glossario del dialetto procidano*, Napoli 1976; cfr. la scheda bibliografica relativa (a cura di chi scrive) in *Campania*, in «*Rivista Italiana di Dialettologia*», 1979-80 (=RID 4), p. 449.

¹² K. JABERG-J. JUD, *Sprach und Sachatlas Italiens und der Südschweiz*, Zürich 1933, vol. V, tav. 870 (La loggia).

¹³ G. DEVOTO, *Profilo di storia linguistica italiana*, Firenze 1971⁴, p. 25.

¹⁴ SABATINI, op. cit., p. 112 delimita la diffusione della parola al «territorio del Ducato beneventano, con qualche avanzamento ai margini». Ma Teramo era parte del Ducato di

Spoletto. Il significato di 'terrazzino pensile in legno', tra l'altro, sembra caratterizzare solo queste aree del ducato di Spoleto.

¹⁵ A tale riguardo cfr. GAMILLSCHEG, op. cit., e SABATINI, op. cit.

¹⁶ C.A. MASTRELLI, La terminologia longobarda dei manufatti, in «Atti del Convegno Internazionale sul tema: La civiltà dei Longobardi in Europa», Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1974, pp. 257-259; cito da p. 259.

¹⁷ Ibid., ma cfr. ancora M. CORTELAZZO-P. ZOLLI, Dizionario etimologico della lingua italiana (=DELI), Bologna 1979 ss., alla voce balcone; B. MIGLIORINI, Storia della lingua italiana, Firenze 1960, p. 426; SABATINI, op. cit., p. 96; H. e R. KAHANE, Balcone. The Window, in «Romance Philology», XXX (1977) 4, pp. 565-572.

¹⁸ MASTRELLI, op. cit., p. 257.

¹⁹ C. BATTISTI-G. ALESSIO, Dizionario Etimologico Italiano, Firenze 1950-57.

²⁰ F. SAVINI (a cura di), Statuti del Comune di Teramo del 1440, Firenze 1889 e ID., Sugli statuti teramani del 1440, Firenze 1889.

²¹ Cito dall'edizione piú recente, Statuti del Comune di Teramo del 1440, a cura di F. Barberini, voll. 2, Atri 1978, pp. 344 e 374.

²² SAVINI, Sugli Statuti, cit., glossa come segue l'art. IV. 16 (p. 198): «Era a tutti permesso avere innanzi le case e sopra le botteghe i gaffii e le trasanne nella maniera in cui li tenevano i vicini. Aveano però questi il diritto d'impedire siffatte costruzioni, purché abbattessero le proprie e pagassero insieme 20 libbre o lire al tesoro del Comune».

²³ ID., p. 162.

²⁴ Statuti comunali del Castello di Ancarano, a cura di Paola Clementi, Teramo 1975, p. 156.

²⁵ Si tenga infatti presente l'esito dialettale voita per volta. Il fenomeno della velarizzazione di -i-davanti a consonante è conosciuto in Abruzzo: cfr. G. ROHLFS, Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti, vol. I, Fonetica, Torino 1966, par. 244.

²⁶ Sugli interventi urbanistici promossi da Pedro di Toledo, cfr. F. STRAZZULLO, Edilizia e urbanistica a Napoli dal '500 al '700, Napoli 1968.

²⁷ Questa Cronica di Napoli anonima è tra quelle riunite da A.A. PELLICCIA, Raccolta di varie croniche, diari, ed altri opuscoli così italiani come latini appartenenti alla storia del Regno di Napoli, Napoli 1780, voll. 5, vol. I, p. 193 ss. Dalla prefazione della Raccolta (p. XXII) si apprende che la Cronica è stata ripresa da un manoscritto della fine del Seicento. A tale fonte si risale grazie alle indicazioni dello STRAZZULLO, op. cit., p. 7. Cito dalle pp. 203 e 204 della Raccolta, vol. I.

²⁸ B. CAPASSO, La Vicaria vecchia, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XV (1890), pp. 593-635 (cito da p. 610), ricordato dallo Strazzullo, a sua volta rinvia alla Cronica.

²⁹ G. A. SUMMONTE, *Dell'Historia del Regno e della città di Napoli*, 6 tomi, Napoli 1749, tomo V, p. 178.

³⁰ Cfr. G. FILANGIERI, Nuovi documenti intorno la famiglia, le case e le vicende di Lucrezia d'Alagno, in «Archivio Storico per le Province napoletane», XI (1886), 1, pp. 65-330. Il vico Tornieri ricordato dal Filangieri era, a Napoli, sulla via Marina, all'altezza di via Duomo; ha oggi perso la sua configurazione di strada per l'allargamento di via Marina.

³¹ ID., p. 90.

³² Ibid., nota 1.

³³ STRAZZULLO, op. cit., p. 7, infatti, trascrive gaisi.

³⁴ SAVINI, *Sugli statuti*, cit., p. 169, s.v. Trasanna: «... ed il Muzij, St. di Teramo, ms., Dial. VIII....».

³⁵ M. MUZIJ, *Della storia di Teramo. Dialoghi sette, con note ed aggiunte di G. Pannella*, Torino 1893.

³⁶ ID., p. 244.

³⁷ Come si apprende da R. PANE, *Architettura dell'età barocca a Napoli*, Napoli 1939: «Le sue scale patrizie (di F. Sanfelice) si sostituiscono, per importanza decorativa, alle stesse facciate» (p. 182).

³⁸ ROHLFS, *La struttura*, cit., p. 24.

³⁹ N. TOMMASEO - B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, Torino 1858-1879, raccolgono materiale da vari collaboratori, oltre che dal Vocabolario della Crusca. Le fonti di molte attestazioni sono di difficile reperimento e spesso portano molto lontano da quanto indicato dalla Tavola delle Abbreviature, curata da G. Meini, che avrebbe bisogno di varie integrazioni e rettifiche: cfr. P. ZOLLI, Contributo alla «Tavola delle abbreviature» del Tommaseo-Bellini, in «Studi Mediolatini e Volgari», XXV (1977), pp. 201-241 e, dello stesso, Trecento aggiunte alla «Tavola delle abbreviature» del Tommaseo-Bellini, in «Studi di Lessicografia Italiana», III (1981), pp. 97-166; e ancora lo studio di T. POGGI SALANI, Per Tommaseo-Bellini, in «Studi Mediolatini e Volgari», XXVIII (1980). Alcune voci segnalate come arcaiche o fuori uso e precedute da crux si sono rivelate frutto di «traduzione» dal napoletano al toscano ad opera di un collaboratore del Dizionario: mi permetto di rinviare al mio lavoro, *Lessicografia infida e prospettive storico-linguistiche nel primo Ottocento*. A proposito di un testo napoletano toscanizzato da G. Campi, in «Studi di Lessicografia Italiana», II (1980), pp. 243-267.

⁴⁰ S. BATTAGLIA, *Grande Dizionario della lingua italiana*, Torino 1961 ss.

⁴¹ In filologia si intende come descriptus un manoscritto di cui si può «dimostrare che esso era copiato da uno più antico superstite»; esso può essere di conseguenza eliminato quando si voglia fissare l'edizione critica di un testo. Cfr. G. PASQUALI, *Storia della tradizione e critica del testo*, Milano 1974, (ma già Firenze 1952), p. 25.

⁴² P. FANFANI, *Vocabolario della pronunzia toscana*, Firenze 1863. Il Fanfani può essere considerato senz'altro un purista, convinto assertore anche della necessità di attingere copiosamente dall'uso toscano vivo. Nel suo connaturato trecentismo purista, poi, nel 1847 fu autore di un falso volgarizzamento del Trecento che da tutti fu considerato autentico (cfr. M. VITALE, *La questione della lingua*, 19782, p. 385 e note).

⁴³ I riscontri sono effettuati sulle edizioni di Firenze, Giunti, 1587 (G. VILLANI, *Cronaca*) e di Firenze, Giunti, 1581 (M. VILLANI, *Istorie*) che sono ricordate come le fonti del *Vocabolario della Crusca*, da L. RAZZOLINI, *Indice novissimo dei testi a stampa citati dagli Accademici della Crusca*, Milano 1863, p. 171 (nn. 1127 e 1130).

⁴⁴ VILLANI, op. cit., libro XII, cap. 111.

⁴⁵ Ibid., libro XII, cap. 50. Il Villani è utilizzato come fonte da G. A. SUMMONTE, a proposito dell'«uccisione di Andrea Ungaro», op. cit., tomo III, libro IV, p. 362 e p. 372.

⁴⁶ VILLANI, op. cit., libro III, cap. 83.

⁴⁷ JABERG-JUD, *Sprach und Sachatlas*, cit., tav. 870. Proprio della zona di Aversa è il passaggio di a ad e: cfr. ROHLFS, *Grammatica storica*, cit., vol. I, p. 42, par. 19.

⁴⁸ Ibid., pp. 220-222, par. 163.

⁴⁹ G. VILLANI, *Cronica*, ed. Magheri, Firenze 1823. Il Magheri ha curato anche l'edizione di M. VILLANI, *Cronica*, Firenze 1825.

⁵⁰ ROHLFS, *Grammatica Storica*, cit., vol. I, p. 231, par. 168, e p. 34, par. 15.

⁵¹ SABATINI, op. cit., p. 112.

⁵² Mi riferisco a ROHLFS, *Toscana dialettale delle aree marginali*, in «*Studi di Lessicografia Italiana*», I (1979), pp. 83-262, ora anche in volume a sé, da cui non si attinge nessuna notizia, cosa che non può stupire, su gueffo o gheffo. Per il significato di 'pianerottolo', invece, sono riunite le forme balco, balzuolo, baschetto, spallu (p. 248).

⁵³ *Chronicon Suessanum ab an. MCI ad ann. MCCCXLVIII*, in A.A. PELLICCIA, *Raccolta*, cit.; la citazione è da p. 66.

⁵⁴ DOMINICI DE GRAVINI, *Chronicon de rebus in Apulia gestis ab anno 1333 ad annum 1350*, in PELLICCIA, *Raccolta*, cit., da p. 215. La cronaca del Gravina è conservata in un manoscritto viennese, ma dall'Introduzione della Raccolta non si riesce a sapere niente di più.

Gli Statuti di Isola del Gran Sasso documento di volgare municipale quattrocentesco

Gli Statuti di Isola del Gran Sasso del 1419¹ rappresentano l'unico testo scritto nel volgare locale della Valle Siciliana, e uno dei pochi testi antichi ascrivibili alla provincia di Teramo².

Questo testo va ricollegato al quadro storico-linguistico del XV secolo, e al riguardo si deve ricordare che per tutto il Quattrocento, soprattutto nell'ambito degli usi letterari, il fiorentino continuò ad affermarsi come lingua di prestigio, anche se in modo non del tutto lineare e incontrastato: è noto, ad esempio, che scrittori come il Boiardo solo per gradi, e mai completamente, riuscirono ad adattarsi ad una lingua appresa attraverso le letture³. Per quanto riguarda, poi, le scritture prive di funzione letteraria e destinate ad usi pratici di vario genere, come le lettere mercantili o la documentazione cancelleresca, la situazione si presenta in una forma ancora più articolata. La dignità del fiorentino, difatti, si scontrava, fuori di Toscana e fuori delle opere letterarie, con le tradizioni scrittorie, più o meno consolidate, dei volgari municipali, meglio conosciuti e meglio adattabili alle diverse esigenze⁴. L'incontro (su cui viene ad incidere anche il latino), tra un volgare locale e un altro dotato di riconosciuta dignità letteraria, si risolve in vario modo, anche in situazioni di interferenza e di compromesso. Per ogni testo non toscano, fino all'inizio del Cinquecento, si potrebbe immaginare un confronto più o meno difficile sostenuto con il latino e con il fiorentino: la portata di un confronto del genere, naturalmente, possiamo considerarla attenuata quando si tratti di scritture maggiormente legate

alla realtà e ad una funzione pratica, specie se questa si esauriva in una zona culturalmente «decentrata» o isolata.

Tra i testi di uso pratico ricordati si inserisce il genere degli Statuti, per i quali si afferma gradualmente l'uso del volgare, che per ovvi motivi di comodità tende in questi campi politico-giuridici a sostituirsi al latino: in tempi diversi e in forme diverse, sin dai lontani Placiti cassinesi del 960, è proprio per ragioni di ordine pratico che il volgare sottrae spazio al latino⁵.

In una prospettiva che riconnetta il testo degli Statuti alle diverse tensioni esistenti tra latino, volgare locale e fiorentino, essi possono essere utilizzati nel tentativo di giungere ad una conoscenza più approfondita e meglio articolata della realtà storico-culturale della zona che rappresentano. Lo studio e l'analisi delle realtà locali di recente intrapresi, secondo una tendenza «policentrica» delle ricerche di linguistica italiana, ha mostrato che proprio partendo dai singoli testi è possibile ricostruire dei panorami altrimenti solo abbozzabili⁶.

Gli Statuti di Isola, che meritano quindi uno studio linguistico prima che contenutistico, sono già stati pubblicati, circa cinquanta anni fa dal Verrua (cfr. nota 1), che nel compiere la sua meritoria scoperta d'archivio muoveva però da generali interessi storici o cronachistici. Non va in ogni caso sottovalutata l'opera del Verrua, anche se, come si vedrà alla fine, si inserisce in una prospettiva ideologica, adeguata ai tempi, ma antistorica.

Il codice del testo, in parte pergameneo e in parte cartaceo, è descritto dallo studioso (pp. 6-9), ma purtroppo non ne resta più alcuna traccia nell'Archivio Comunale, dove il Verrua l'aveva trovato⁷. A questo proposito va precisato che non si tratta, purtroppo, di un caso raro: anche il manoscritto di un altro testo teramano, il Tesoro del Duomo di Teramo, è risultato irreperibile⁸. Si aggiunga poi che nella sua Introduzione il Verrua ringrazia il Podestà dell'epoca (p. 8), «il quale (...) facilitò in ogni modo la consultazione del codice». Siccome non si può sapere in che cosa potessero consistere tali facilitazioni, non resta che sperare in un esito più fortunato di ulteriori ricerche, magari condotte anche in altre direzioni.

Una volta che si è cercato di sottolineare quale potrebbe essere il valore linguistico del testo, è chiaro che la ricerca del codice originale risponde ad una precisa esigenza filologica: è infatti evidente che le attenzioni del Verrua erano rivolte maggiormente al contenuto degli Statuti e in assenza dell'originale non è possibile verificare in che misura sia scrupolosa la sua trascrizione.

A questo punto, mentre ci si può augurare che presto venga studiata la lingua del testo, è possibile qui annotarne brevemente, con pochi esempi, alcuni aspetti. Manca del tutto nel volgare usato il dittongo metafonetico, alla pari di quello di tipo toscano, proprio secondo gli esiti delle aree centrali: tenimento (p. 30), foristeri (ibid.), porci (p. 38), iorno (p. 40). In alcuni casi sembra presentarsi, però, la forma ridotta del dittongo stesso: iurni (p. 32). La chiusura metafonetica compare regolarmente in quilli (p. 32), misi (p. 41), cici (p. 37) e in curso (p. 38). Assente è invece l'anafonesi (che è tipica del fiorentino): progna (p. 35). Per quanto riguarda il consonantismo, poi, la *i-* è sempre al posto dell'affricata palatale toscana: iocasse (p. 40), jornata (p. 44), come nei già visti iorno e iurni. La *-5-* dopo *-l-* è diventata *-z-* tolze (p. 33), falzario (p. 33). La *-v-* per *-b-* è in vactesse (p. 39). Chiaro il passaggio di *-nd-* a *-nn-* (come nel romanesco e in altri dialetti centrali) in calenne (p. 30), annate (p. 31), quanno (p. 34), confermato anche dall'ipercorretto candeto per canneto (p. 37). Si nota l'epitesi in ene (p. 35) e trene (p. 34). Sembra notevole, infine, la grafia *-g-* avanti a vocale palatale, con valore velare sonoro: page (p.

33), ma in alternanza con paghe (p. 39) e con paghi (p. 41): si tratta di forme del congiuntivo III pers. sing., ma a tale proposito valgono le riserve sulla trascrizione prima avanzate.

Alcune formule in latino, qua e là ricorrenti in luogo di quelle volgari (et credatur iuramento accusatoris, p. 46), ricollegano il testo ad un uso giuridico tradizionalmente latineggiante.

Questa veloce carrellata può solo suggerire l'effettivo interesse del testo, che potrà essere confrontato con quelli consimili più vicini nel tempo e nello spazio: si pensi agli Statuti del Comune di Teramo e a quelli di Ascoli Piceno⁹.

Per concludere, bisogna riconoscere che già il Verrua aveva pensato (p. 14) che gli Statuti avessero «qualche importanza anche dal punto di vista schiettamente filologico, redatti come essi sono nel dialetto isolano del principio del secolo XV»; proprio per questo egli aggiunge un glossario alla fine del suo lavoro (si segnalano *cotu* e *cota* — da *cum+ire?* — nel senso di padrino e madrina, p. 91).

I buoni intenti filologici sono, però, travolti nel paragrafo successivo (p. 14), significativamente intitolato «Statuti e sentimento nazionale», nel quale i raffronti che si possono stabilire tra gli antichi statuti vengono attribuiti ad un'unità patriottica ante litteram, che raggiunge, tra l'altro, anche i territori dell'Adriatico orientale. Ancora più chiaro, a questo punto, come gli statuti vadano ricollocati nella storia e sottratti alla prospettiva nazionalistica che lascia intravedere un incipiente e malcelato sogno imperiale.

NICOLA DE BLASI

NOTE

¹ Sono pubblicati da P. VERRUA, Statuti di Isola del Gran Sasso del 18 giugno 1419, Estratto dagli «Atti del Convegno Storico Abruzzese-Molisano» del 1931, Roma-L'Aquila, vol. II, pp. 605-666, stampato in Casalbordino 1934, con numerazione autonoma delle pagine. Gli Statuti sono citati anche in ANTINORI, Corografia, Mss., XXXII, pp. 470-476, s.v. Isola.

² Oltre agli Statuti del Comune di Teramo (cfr. nota 9), si ha notizia di un altro testo teramano pubblicato da F. SAVINI, Il tesoro e la suppellettile della Cattedrale di Teramo nel sec. XV, in «Archivio Storico Italiano», S. V, XXIV (1899), pp. 23-51. Per questo testo cfr. quanto detto alla nota 8.

³ Rinvio per questo a F. BRUNI, L'età dell'Umanesimo, che costituisce il cap. v del volume di AA. VV., Una lingua per tutti. L'italiano, Roma 1980, p. 171. Si consideri, per quanto riguarda una certa relazione dei problemi di scelta linguistica con i diversi generi letterari, il caso di P. J. De Jennaro, rimatore colto fiorentineggiante, ma poeta popolare in vernacolo napoletano più pronunciato: cfr. P. J. DE JENNARO, Rime e lettere, a cura di M. Corti, Bologna 1956.

⁴ Può essere indicativo il caso della Sicilia: nella lingua dei documenti di cancelleria le alternative possibili sono dapprima tra siciliano, latino e catalano; solo nel XVI secolo si inserisce il toscano che prevarrà nel secolo successivo divenendo l'unica lingua consentita: cfr.

A. VARVARO, Note per la storia degli usi linguistici in Sicilia, in «Lingua Nostra», XXXVIII (1977), pp. 1-7.

⁵ Anche nel caso dei Placiti cassinesi il rapporto tra latino e volgare è legato alla necessità di estendere le leggi latine scritte ad una «utenza» poco, o per nulla, colta. Sui Placiti cfr. A. CASTELLANI, I piú antichi testi italiani, Bologna 1973, pp. 59-76.

⁶ Una certa svolta «regionalistica», che tende non ad isolare le diverse realtà, ma proprio ad integrarle meglio in una visione complessiva, è stata favorita dall'edizione di testi non toscani, prima poco noti o ignorati, o da ricostruzioni storico-culturali generali. Si ricordano a titolo di esempio, F. SABATINI, Napoli angioina. Cultura e società, Napoli 1975; A. VARVARO, Lingua e storia in Sicilia, Palermo 1982; F. BRUNI, La cultura e la prosa volgare nel '300 e nel '400, in AA. VV., Storia della Sicilia, s.l., 1980, vol. IV, pp. 179-279, nonché la raccolta di saggi a cura di A. STUSSI, Letteratura italiana e cultura regionale, Bologna 1979.

⁷ La ricerca, senza esito, viene condotta da tempo con appassionato impegno dall'assessore alla cultura del Comune di Isola del G. S., Silvio Di Eleonora, e da Antonio Mascitti, che stanno riordinando l'Archivio e la Biblioteca Comunali.

⁸ Che il codice sia oggi introvabile è segnalato da U. VIGNUZZI, Il volgare degli Statuti di Ascoli Piceno del 1377-1496, in «L'Italia Dialettale», XXXVIII (1975), pp. 90-189, e XXXIX (1976), pp. 93-228. Il testo teramano è detto «irreperibile» a p. 100, nota 372, nella seconda parte dello studio.

⁹ Per gli Statuti di Ascoli Piceno, cfr. VIGNUZZI, op. cit., che già accosta il volgare di Ascoli a quello abruzzese settentrionale. Il testo ne è pubblicato da L. ZDEKAUER-P. SELLA, Statuti di Ascoli Piceno dell'anno MCCCLXXVII, Roma 1910. Per quelli di Teramo, cfr. F. SAVINI, Statuti del Comune di Teramo del 1440, Firenze 1889 e, dello stesso, Sugli Statuti teramani del 1440, Firenze 1889 (che contiene anche utili annotazioni sulla lingua). Utile termine di raffronto per la lingua degli Statuti può essere la Cronaca volgare Isidoriana, a cura di P. D'ACHILLE, L'Aquila 1982.

Documenti sulla musica di tradizione orale della Valle

Le ricerche di carattere etnomusicologico che da alcuni anni si stanno conducendo sull'intero territorio dell'Abruzzo teramano, ci permettono di formulare, rispetto all'area culturale della Valle Siciliana analisi e descrizioni sul repertorio della musica di tradizione orale presente in tale zona.

Queste ricerche hanno avuto come metodologia di lavoro quella del rilevamento «sul campo» e cioè il riscontro di alcune ipotesi nella realtà attraverso la registrazione e la conseguente documentazione del fenomeno preso in esame, che a nostro avviso devono costituire la base indispensabile di ogni successiva elaborazione analitica.

Si sono individuati modelli ricollegabili generalmente al vasto repertorio musicale tradizionale dell'Italia centrale e parallelamente formalizzazioni particolari circoscritte specificamente all'area culturale della Valle.

Il giungere solo oggi allo studio della tradizione musicale orale dell'intera provincia di Teramo, e conseguentemente della Valle Siciliana, ha determinato un notevole ritardo nell'opera di rilevamento, catalogazione ed analisi delle molteplici forme in cui tale tradizione si esplica. Le cause di questi ritardi sono rintracciabili da un lato nella carenza, sino a tempi recenti, di interesse da parte di ricercatori e studiosi per questo particolare aspetto della cultura tradizionale, e dall'altro nel disinteresse da parte di istituzioni pubbliche, che ancor oggi trovano difficoltà a riconoscere alla comunicazione orale/tradizionale valore di bene culturale.

Questo ritardo ha quindi caratterizzato in modo determinante l'impostazione della ricerca che non ha potuto avvalersi di materiali raccolti in epoca precedente e ha dovuto quindi necessariamente far riferimento a dati attuali; di conseguenza il rilevamento si è basato sulle formalizzazioni che per la maggior parte si conservano solo ed esclusivamente nella memoria collettiva della comunità o nella memoria individuale dei singoli informatori.

Questo vale soprattutto per quanto riguarda il repertorio vocale (il canto nei suoi diversi generi) la cui presenza è andata progressivamente diminuendo negli ultimi decenni (in misura maggiore dal dopoguerra ad oggi) per le stesse cause a cui può attribuirsi la sua scomparsa sull'intero territorio nazionale: le trasformazioni sociali ed economiche, il diffondersi dei mass-media e di

nuove tecniche di informazione e di comunicazione ne hanno ridotto l'uso e le occasioni ed eliminato in gran parte la funzione¹.

Non accade lo stesso per la musica strumentale che, a differenza del canto, nella Valle Siciliana ha una presenza discretamente rilevante e riveste ancora un ruolo determinante pur se non sempre collegato ad occasioni festive collettive ma anche a momenti interindividuali.

Per comodità di esposizione abbiamo quindi schematicamente suddiviso l'intero repertorio musicale orale tradizionale in due gruppi: quello specificatamente vocale (di maggiore difficoltà di reperimento) e quello strumentale, anche se molto spesso musica e canto sono inscindibilmente legati tra di loro. Si sono volutamente tralasciati gli aspetti coreutici, che sono imprescindibilmente legati a fatti musicali, ma alcuni rilevamenti superficiali hanno confermato la nostra ipotesi della presenza in tale area del Saltarello o Saltarella.

1. GLI STRUMENTI

La prima formalizzazione di tipo strettamente strumentale che si individua nel territorio della Valle è quella di un particolare tipo di organico «bandistico» che assume la denominazione locale di «tammurr», erroneamente chiamati di Pretara, ma che sono presenti invece in molte località della valle come ad esempio Forca, Cerchiara, Casale S. Nicola, Fano a Corno.



16. Valle Siciliana. I “tammurr”.

Nomenclatura:

Organico	Tammurr
Flautino traverso	Piffero
Grancassa	Rancasc
Piattini	Piattin

Il rullante e la grancassa sono costruiti artigianalmente dagli stessi suonatori. Il legno generalmente usato per la costruzione della cassa è il frassino, la membrana viene ottenuta da una pelle di capra appositamente conciata. I legamenti per tenderla sono ottenuti disponendo la corda a Y ottenendo un numero di tredici legacci. Le dimensioni della grancassa sono cm 63 di diametro e cm 39 di altezza; quelle del rullante cm 36 di diametro e cm 21,5 di altezza.

Il materiale utilizzato per la costruzione del flauto è vario ed eterogeneo. Legno, sottotraccia in PVC, tubi di ottone. Lo strumento è lungo cm 33 e ha un diametro di cm 1,5. I piatti sono dei tradizionali piatti da banda dal diametro di cm 30. Questo tipo di organico è unico nell'intera Italia centro-settentrionale e forse (studi in merito sono ancora in corso) sull'intero territorio nazionale².



17. Valle Siciliana. Zampogna zoppa. Nell'immagine compare Egidio Balsami, uno degli ultimi costruttori dello strumento.

La formazione oltre a rivestire grande importanza storica per una maggiore comprensione della evoluzione della banda nel nostro paese e del suo ruolo nella cultura musicale tradizionale, si dimostra estremamente interessante per ciò che concerne gli studi organologici particolarmente diretti all'esame ed alla diffusione del flauto (in questo caso traverso) e delle percussioni nella cultura popolare italiana.

Uno studio inteso a chiarire le origini storiche di questa particolare formazione è ancora in corso, ma già si possono effettuare ipotesi, certamente affascinanti, ma che necessitano ancora di una notevole documentazione scientifica. Le prime formazioni di gruppi musicali composti da

una base percussiva e da una parte solistica risalgono al medioevo, assumendo nella maggior parte dei casi una funzione simbolico/celebrativa (cerimonie, regali, feste di corte) affiancata da una funzione intimidatoria/segnalatica (tipicamente guerresca).

È però nei primi anni del secolo XVI che si divulga la regola di affiancare alle truppe militari gruppi di suonatori: nel 1453 Francesco I stabilisce che ogni truppa di mille uomini comprenda una formazione musicale composta da quattro tamburi e due pifferi. Questa formazione conobbe la sua diffusione nell'intera Europa assumendo di volta in volta caratteristiche diverse, ma tendenzialmente rappresenterà il modello base della banda militare, e cioè la presenza di una base ritmico-percussiva con un bilanciamento melodico attraverso l'uso di un ottavino. Questo modello arriverà fino alla rivoluzione francese che determinerà una radicale trasformazione innovativa permettendo la nascita della banda di concezione moderna.

Dunque, con grande probabilità i «tammurr» della Valle Siciliana devono la loro origine a stanziamenti militari che si sono succeduti nel corso dei secoli. Il repertorio proprio di questa formazione bandistica è oggi estremamente vario ed eterogeneo e comprende formalizzati appartenenti al repertorio di valzer, polke, mazurke, insieme ad un repertorio di tipo canzonettistico.

Altro dato estremamente rilevante che meglio ci aiuta a comprendere la realtà musicale tradizionale della Valle Siciliana è quello della presenza in alcuni paesi della zampogna³.

Nomenclatura:

Lo strumento	Scupina
Chanter destro	Totara femmena, mm 374
Chanter sinistro	Totara maschio, mm 502
Bordone maggiore	zzone, mm 335
Bordone minore	fischietto, mm 130
Blocco	cippo

Questo strumento appartenente, secondo la classificazione Sachs-Hornbostel, alla famiglia degli aerofoni ad ancia semplice o doppia, con un numero variabile di canne cilindriche o coniche, e che si caratterizza per un sacco di pelle (agnello-capra-capretto) che funge da deposito d'aria per permettere un suono continuo senza staccati, si rileva principalmente in comunità a sistema economico di tipo agro-pastorale.

La ricerca, iniziata allo scopo di individuare sull'intero territorio montano della provincia di Teramo (Gran Sasso e Monti della Laga) la presenza di questo particolare strumento, ha nel corso di pochi anni portato al rilevamento di dati di rilevante importanza per i recenti studi di carattere etnorganologico che in Italia si stanno attuando, permettendo l'individuazione di due tipologie di strumenti diversi gli uni dagli altri, ma abbastanza vicini geograficamente tra di loro.

La zampogna zoppa della Valle Siciliana è ormai uscita dall'uso corrente da diversi anni⁴; gli ultimi suonatori hanno smesso la loro attività nel secondo dopoguerra, ma le ricerche condotte hanno consentito la individuazione ed il reperimento di altri esemplari dello strumento⁵.

Questo, detto «scupina», è formato da un grosso otre di pecora con pelo rivolto verso l'interno, da un insufflatore, da una testata d'innesto delle canne, «cippo», da due chanter, «totere», contraddistinte rispettivamente in «femmina» il destro e «maschio» il sinistro, ed infine da due bordoni chiamati «zzone».

Nel chanter destro vi sono due fori anteriori di cui tre utilizzati per suonare, altri di accordatura ed uno posteriore alto. Nel chanter sinistro i fori anteriori sono sette, di cui quattro utilizzati per suonare ed il resto di accordatura. Le ance, doppie, venivano costruite con canne locali⁶. L'uso dello strumento era di tipo solista. Veniva suonato con l'accompagnamento del tamburello.

L'uso e la funzione della «scupina» erano principalmente legati a momenti di festa come matrimoni, processioni, oppure a serenate e alla novena natalizia. La funzione principale era però quella dell'accompagnamento del ballo, il saltarello.

Nella Valle Siciliana non si sono trovate per ora altre tracce della presenza della zampogna e questa prima fase della ricerca ha messo quindi in luce che:

- 1) lo strumento era presente con caratteristiche morfologiche che portano a pensare ad un modello di zampogna «zoppa» di area laziale-molisana, molto simile a quella di Anticoli Corrado nel Lazio;
- 2) la sua presenza in questa zona era attiva e conservava le sue funzioni sino a non molto tempo fa, tanto che tutti, chi più chi meno, sono in grado di fornire informazioni sullo strumento;
- 3) i suonatori ed i costruttori erano pochi, uno in ogni paese, con a disposizione un'area di «intervento sufficientemente grande»;
- 4) la funzione si svolgeva all'interno della comunità con una presenza costante nei momenti più significativi della vita collettiva: feste, processioni, matrimoni, corteggiamento.

Come questo strumento sia entrato in questa area lo stato attuale della ricerca non ci permette ancora di spiegare, ma con molta probabilità è passato, forse in un periodo non molto lontano, dall'area laziale e quella aquilana e da questa nell'area teramana.

2. IL CANTO

Lo stato delle ricerche oggi per ciò che concerne specificatamente il canto tradizionale si basa, per i motivi prima esposti su un materiale quantitativamente inferiore a quello della musica strumentale; ma nonostante ciò si è potuto, sulla base delle registrazioni effettuate, definire la presenza di alcune formalizzazioni che tendenzialmente sono rintracciabili nell'intera provincia teramana e ancor più macroscopicamente nell'Italia centrale.

Il repertorio di maggiore interesse è rappresentato dalla massiccia presenza all'interno della valle del cosiddetto «canto lirico».

«Nella consuetudine degli studi folkloristici italiani la categoria del canto lirico/satirico, viene concepita in antitesi a quella del canto narrativo. In questa concezione il canto lirico è un insieme di componimenti che non raccontano una “storia” ma esprimono sentimenti e/o

evocano situazioni. Questi sentimenti possono essere amorosi ma anche di tutt'altro carattere e natura (sdegno, invettiva, scherno, satira)»⁷.

Nella Valle Siciliana il canto lirico viene dagli informatori generalmente denominato «stornello» e si estrinseca in una pluralità di occasioni e funzioni: serenate, canti di lavoro (mietitura, raccolta del granturco, fienagione, ecc.), canti satirici, canzoni a ballo e canti di questua.

Completamente assente sembra essere invece la canzone narrativa: infatti le poche ballate che sono state individuate nell'intera provincia teramana non possono nella maniera più assoluta essere considerate come autoctone, ma sono state importate in epoca abbastanza recente.

Gli esempi di stornelli che qui riportiamo sono stati scelti tra quelli raccolti a Forca di Valle⁸: viene qui riportata solamente la trascrizione del testo, per quanto concerne la trascrizione musicale essa è infatti tutt'ora in corso. Queste registrazioni sono dei cosiddetti «canti a ballo», utilizzati appunto per ballare e accompagnati dall'organetto a due bassi. Esse sono rispettivamente un saltarello di epoca più «arcaica» ed una polka⁹.

Il primo canto è uno stornello cantato sul tempo di saltarello in 12/8 ed è a tema amoroso. Esso è formato da più strofe (se ne riportano tre) ed ogni strofa è composta da 4 versi. Generalmente nello stornello i versi sono endecasillabi e l'endecasillabo può essere a sua volta diviso in 2 emistichi (il primo di solito settenario, il secondo quinario o quadrisillabo, a seconda dell'accento tonico). In questo caso la quartina è formata da un distico di endecasillabi (i primi due versi eguali):

	1° emistichio	2° emistichio
1° verso	O quanto siete bella/	e siete cara
2° verso	O quanto siete bella/	e siete cara

Seguono poi altri due versi che hanno in comune il primo emistichio («l'acqua che corre la») ma solamente l'ultimo è endecasillabo. Nel 3° verso il secondo emistichio non forma un endecasillabo ma lo supera per ciò che riguarda la parte metrica, mentre per rientrare nella ritmica musicale subisce una particolare accelerazione. Questo emistichio viene poi ripetuto identico nella stessa posizione in ognuna delle strofe:

	1° emistichio	2° emistichio
3° verso	L'acqua che corre la/	l'amore con te lo voje fa
4° verso	L'acqua che corre la/	fate fermare

Oddio mio e cosi va la vita
oddio mio e cosi va la vita
duman ju mont jo/l'amore con te lo voje fa
domani e il giorno che mi vuoi lasciare.

O quanto siete bella e siete cara
o quanto siete bella e siete cara
l'acqua che scorre la/l'amore con te lo voje fa
l'acqua che scorre la fate fermare

L'acqua che scorre la fate fermare
L'acqua che scorre la fate fermare
l'albero secco lo/l'amore con te lo voje fa
l'albero secco lo fate fiorire

Il secondo canto è eseguito a tempo di polka (2/4) ed è anch'esso a tema amoroso. È composto da piú strofe ed ogni strofa è formata da 4 versi di cui il primo ed il quarto sono endecasillabi mentre il secondo ed il terzo sono settenari. Il secondo ed il terzo verso sono eguali al primo emistichio dell'ultimo verso:

Mpaccitille bella su sta finestra
l'hai fatto innamorare
l'hai fatto innamorare
l'hai fatto innamorare gesú cristo

Ej jesse lasse' ma se potessi
con una scalina d'oro
con una scalina d'oro
con una scalina d'oro di cento passi

E la scalina d'oro la si rubasse
l'abbraccerei d'amore
l'abbraccerei d'amore
l'abbraccerei d'amore e di carezze

Quando nascesti tu nasciò li rose
la festa si faceva
la festa si faceva
la festa si faceva in Paradise

Quando nascesti tu lu sole si balla
la luna ce la fa
la luna ce la fa
la luna ce la fa 'na saltarella

MAURIZIO ANSELMINI

NOTE

¹ Sulla funzione della musica nelle culture tradizionali, cfr. R. LEYDI, I canti popolari italiani, Milano 1973; A. P. MERRIAM, Antropologia della musica, Palermo 1983; C. SACHS, Le sorgenti della musica, Torino 1979; M. SCHNEIDER, Il significato della musica, Milano 1979.

² Formazioni simili a quella della Valle Siciliana si riscontrano in alcune province campane e precisamente in quelle di Napoli e Caserta. Si ha infatti la presenza di formazioni di tamburo da banda, grancassa, piatti, per ciò che riguarda la parte ritmica, e ciaramella (negli ultimi anni clarinetto) per ciò che riguarda la parte melodica.

³ I recenti studi condotti dal prof. Roberto Leydi dell'Università di Bologna, dal dott. Febo Guizzi, e da chi scrive per ciò che riguarda il territorio dell'Abruzzo e del Molise, hanno permesso di definire in modo estremamente esaustivo la diffusione della zampogna sull'intero territorio nazionale. Questo ingente lavoro ha individuato la presenza di numerose tipologie di strumenti, con caratteristiche morfologico-acustico-sonore diverse tra loro e con repertori musicali di estremo valore scientifico/culturale. Questo materiale vede la pubblicazione in un libro in corso di stampa e nella realizzazione di 4 dischi di cui due già in distribuzione per la casa discografica Albatros.

⁴ Si definisce zampogna zoppa uno strumento con l'assenza di chiave al chanter sinistro e con 4 fori su di esso, e con 3 + 1 fori sul chanter destro.

⁵ Il primo rilevamento ci ha portato alla conoscenza di Egidio Balsami, nato a Pretara nel 1899, figlio di un costruttore di zampogne morto a circa 85 anni nel 1936, il quale ha consentito il reperimento di dati fondamentali per un'interpretazione organologica dello strumento.

⁶ Il Balsami (vedi nota 5) reperiva le canne occorrenti in una località denominata «Costa della luna», situata fra Montorio al Vomano e Isola del Gran Sasso. Le continue ricerche hanno portato alla individuazione di altri suonatori e costruttori che sono ormai scomparsi da diversi anni. Ad esempio, Franco Trasatti, vissuto a Villa Piano, denominato «lu cafone» nato nel 1866 e morto nel 1944, di cui siamo riusciti a reperire una vecchia foto fornitaci con estrema gentilezza da un nipote. L'immagine lo rappresenta mentre suona accompagnato da un cantore, ed è stata scattata in occasione della festa della Madonna di Pagliara (ottavo di Pasqua) intorno agli anni trenta. Essa ci permette di individuare i piccoli puntali di osso utilizzati per l'inserimento della cera nei fori per l'accordatura ed un tappo di chiusura del bordone. Altra presenza di suonatori si è riscontrata a Fano a Corno: gli anziani del posto ricordano un certo Giovanni Fabriano di Biscelli, piccola frazione ora disabitata a pochi chilometri da Fano; e a Casale S. Nicola ricordano un vecchio suonatore di nome Egidio Matteucci. Egidio Balsami, suonatore prima citato, ci ha fornito il nome di un altro costruttore molto abile, un certo Ilario di Forca di Valle. Recatici sul posto si è saputo che si chiamava Ilario Gerardi, morto anch'egli diversi anni fa.

⁷ R. LEYDI, Italia, vol. III, libretto allegato al disco ed. Albatros, VPA, 8126, p. 2. Gli orientamenti ultimi della ricerca etnomusicologica in Italia, per ciò che riguarda lo studio del canto lirico, si rivolgono oggi ad uno studio dell'interazione tra struttura musicale e testo poetico, che non ritrovano sempre una precisa rispondenza tra loro nella pratica esecutiva. Si riscontra infatti che mentre la parte musicale si organizza secondo una struttura abbastanza definita, quella verbale si adatta ad essa: per adeguarsi alla melodia ed al ritmo si hanno così modificazioni nella struttura del verso, nella metrica e nella formazione della strofa, che non rispettano quindi sempre le regole della metrica. Cfr. T. MAGRINI - G. BELLOSI, Vi do la buonasera, Studi sul canto popolare in Romagna. Il repertorio lirico, Bologna 1982.

⁸ Gli informatori sono il sig. Pietro Della Volpe (canto) e Antonio Verzilli (organetto diatonico).

⁹ Polka, valzer, e mazurka appartengono ad un repertorio definito «moderno» entrato a far parte del patrimonio musicale tradizionale in epoca relativamente recente (seconda metà dell'800).

Sopravvivenze di elementi arcaici in musiche strumentali di Isola del Gran Sasso

Nelle pagine precedenti è stata sottolineata la carenza di raccolte etnofoniche per l'area della Valle Siciliana e in generale per tutta la provincia teramana¹. Documenti rari e interessanti si possono perciò considerare cinque motivi pubblicati nel 1924 nel saggio di Pietro Verrua su Isola del Gran Sasso². In una breve nota di ringraziamento al termine del saggio il Verrua

ricorda «l'isolano Don Giulio Tobia, musicista valoroso, che per me raccolse ad orecchio i motivi musicali del suo paese qui riferiti»³.

Si tratta di quattro brani strumentali per piffero e tamburo e di un canto di pellegrinaggio al Santuario di San Gabriele. Di maggiore interesse sono i quattro brani strumentali, che lasciano trasparire qualche elemento di suggestiva arcaicità e che testimoniano una evoluzione delle funzioni svolte dai due strumenti: in origine legati alla vita militare, in seguito destinati a rallegrare i giorni di festa della comunità popolare. Questi motivi strumentali hanno evidenti tratti in comune: ritmi popolari ben marcati, andamento di marcia lenta o veloce (legato al passo dei suonatori, come di solito nella musica militare o processionale), frequenza di appoggiature e acciacature semplici e multiple, prevalenza nell'esecuzione melodica dello «staccato» in alternanza con coppie di suoni «legati» e «portati» al termine di ogni semifrase.

Tre motivi presentano una struttura identica su identico ritmo di 6/8: una frase musicale principale di quattro battute viene ripetuta con lievi varianti; una seconda frase melodica, anch'essa ripetuta, termina però con due o quattro battute simili alla conclusione della prima frase. I due elementi melodici sono molto diversi: al primo, più cantabile e ritmicamente accattivante (e quindi più assimilabile a modelli di danza) si contrappone piuttosto nettamente il secondo, tenuto in prevalenza nel registro acuto con note lunghe e scandite a guisa di richiamo. I due elementi sembrano dunque arieggiare l'uno la tradizione del saltarello, l'altro lo squillo, il segnale militare. Entrambe le origini sono plausibili e ci riportano al tardo medioevo o al Rinascimento.

Il saltarello era già la danza popolare tipica di varie regioni italiane (soprattutto centrali) quando fu assunto fra le danze d'arte e i suoi passi vennero codificati nel *De arte saltandi et choreas ducendi* di Domenico da Piacenza (ms. alla Bibl. Nat. di Parigi, datato 1416). Il suo successo nelle corti rinascimentali fu grandissimo come testimonia Antonio Cornazano definendolo «il più allegro danzare de tutti» (*Libro sull'arte del danzare*, ms. alla Bibl. Vaticana, del 1455). La voga del saltarello durò per tutto il Cinquecento, ma nella seconda metà di quel secolo era già in decadenza; tornò così ad essere un ballo popolare nel Lazio e nelle altre regioni centrali (con altri nomi in tutte le regioni d'Italia). I più antichi esempi di saltarello sono contenuti in un celebre manoscritto italiano del XIV secolo, ora al British Museum⁴, ed è interessante notare una certa affinità melodica fra il terzo saltarello del codice trecentesco (f. 62v) ed uno dei motivi riportati dal Verrua (la «diana»). Inoltre la continuità della tradizione coreutica del saltarello nella zona è confermata dall'uso tuttora esistente di una danza popolare detta «laccio d'amore» a Penna S. Andrea, paese non lontano dalla confluenza del Mavone nel Vomano. Il «laccio d'amore» comprende ritmi di saltarello ed è di origine cinquecentesca⁵.

Gli elementi melodico-ritmici che suggeriscono una origine militare vanno riferiti innanzitutto alla tradizione storica del piccolo flauto traverso, strumento usato, in unione con il tamburo, per segnali militari da fermo e in movimento. Dall'avvento degli eserciti mercenari al Settecento l'antenato del moderno ottavino e il tamburo cilindrico a due membrane sono stati gli strumenti della fanteria⁶. In Italia si diffusero con i mercenari svizzeri⁷ e con i lanzichenecci. Da questa tradizione di musica militare deriverebbe, come suggerito nelle pagine precedenti, il complesso chiamato «tammurr», ancora oggi presente in qualche centro della Valle Siciliana, complesso forse unico nel panorama della musica popolare italiana.

Con ogni probabilità uno stanziamento militare si ebbe con la costituzione della Valle in marchesato per Ferdinando de Alarcon y Mendoza nel 1526, con sede del governatorato a Tossicia; un secondo gruppo di soldati fu verosimilmente distaccato ad Isola nel 1569, quando ivi fu insediato un distinto Ufficiale di governo civile e militare («con facoltà di spada»)⁸. I compiti di ordinaria amministrazione affidati all'Ufficiale e la lunga pace goduta dal territorio potrebbero aver portato all'utilizzazione del piffero e del tamburino militare nelle feste civili e religiose; d'altronde ai cittadini era fatto divieto di «andare sonando» per le strade nel bando emanato nel 1664 dal governatore di Isola⁹. Una situazione di questo tipo, protratta per secoli, può dar ragione della commistione di elementi presente nei motivi riportati dal Verrua.

Una conferma indiretta è suggerita dalle occasioni in cui venivano eseguite queste musiche: la «diana», le «processioni», i «vespri», i «fuochi». La diana era suonata la mattina della domenica, come segnale e annuncio del dí di festa. Il Verrua ricorda che i due strumenti muovevano dalla villa o casale di Colliberti verso Isola. Forse a Colliberti era situato in origine il piccolo presidio di soldati di cui facevano parte il piffero e il tamburino? Il Verrua affermava che questa melodia «si vien tramandando immutata di generazione in generazione attraverso i secoli», ciò che non sembra impossibile; certo, lo stesso nome di diana non è moderno:

«Batter la diana vuol dire batter il tamburo all'apparir del giorno, quando si vede la stella mattutina, ovvero stella diana, cioè stella del dí»¹⁰.

L'uso del batter la diana conferma le origini militari di questa melodia (segnale di sveglia per le truppe); ma la prima parte presenta un innegabile andamento di saltarello.

Il secondo motivo era eseguito durante le processioni, con espressione che il Verrua giudica «grave e solenne, veramente ieratica». Ignoriamo quale processione fosse così solennizzata. Una processione con accompagnamento di soldati fa da scenario a un fatto di cronaca avvenuto a Forca di Valle verso la metà del Settecento¹¹.

La melodia intonata ai «vespri» è lontana dal carattere di coro religioso popolare, di sapore meridionale, del motivo delle processioni; sembra piuttosto riportarci alla tipologia della «diana».



18. Isola del Gran Sasso. La "Diana" (da Verrua).



19. Isola del Gran Sasso. Le "Processioni" (da Verrua).

Se l'impressione di un carattere meramente strumentale, con squilli a mo' di segnale nella seconda frase melodica, non è fallace, questa musica per i vesperi non va collegata con la funzione liturgica, ma di nuovo con origini militari: piffero e tamburino segnalano alla comunità l'ora ufficiale del finir del giorno così come ne avevano segnalato l'inizio.

La quarta melodia veniva eseguita ai «fuochi» e cioè, secondo la spiegazione del Verrua, in occasione di luminarie pirotecniche oppure in feste private, di nozze o d'altro. A noi sembra piuttosto riconducibile ai tradizionali «fuochi di Sant'Antonio» (17 gennaio), così importanti nel folklore della provincia teramana. Nella cultura contadina i «fuochi» avevano lo scopo di «riscaldare» la terra coltivata nel mese più freddo dell'anno affinché non mancasse di produrre i germogli nella futura primavera; nella cultura pastorale dai falò, accesi la sera del 16 gennaio, si traevano i tizzoni per benedire gli animali e proteggerli dal «fuoco sacro» (herpes zoster). Riti celebrati da tempi remotissimi, che spesso hanno coinciso con la macellazione del maiale (di qui la connessione con sant'Antonio Abate) e con canti di questua molto popolari in Abruzzo¹². Questo brano presenta una struttura diversa: ad una prima frase di sei battute segue una risposta squillante di otto battute; poi un nuovo spunto melodico ripetuto due volte e un elemento conclusivo di quattro battute. Anche il ritmo è diverso e suggerisce un passo molto scandito degli esecutori in marcia.



20. Isola del Gran Sasso. I "Vespri" (da Verrua).

Abbiamo riportato le musiche così come le pubblicò il Verrua, salvo la correzione di qualche particolare. La trascrizione appare fedele, abbastanza accurata, pur essendo priva della base ritmica del tamburo; così questi motivi dovevano dunque essere eseguiti all'inizio del nostro secolo. Il motivo della «diana» ci sembra il più arcaico, anche perché oscilla fra una tonica SOL e una tonica DO; anche quello dei «vespri» contraddice a tratti la scala di FA su cui appare costruito; tutti e quattro (specie «vespri» e «fuochi») usano il settimo grado non solo come sensibile ma con valore melodico autonomo e presentano così intervalli di quarta aumentata fra tempi forti successivi.

Affiorano dunque in queste musiche residui modalità arcaici e moduli scalari col quarto grado aumentato; questi moduli non sono ignoti al panorama etnofonico italiano¹³, ma in qualche modo diverso ne sembra l'uso rispetto alle melodie di Isola: queste potrebbero riallacciarsi, per il tramite di successive alterazioni, agli antichi modi lidio, ipolidio e ipomisolidio. La persistenza di strutture modalità è tipica per solito delle aree contadine prive di centri urbani importanti; la Valle Siciliana, per di più, ha svolto per secoli le sue attività agricole e pastorali in condizioni di innegabile isolamento geografico.

I quattro motivi studiati terminano tutti con una volatina ascendente o discendente che sembra adattissima all'ottavino. Formule terminali di questo tipo sono oggi passate all'organetto; tuttavia se ne possono trovare di simili anche nella musica vocale, specie nella grande fioritura della monodia profana medievale, dalle Cantigas de Santa Maria alle melodie trovadoriche, dai Minnesinger alle laudi. Questo, come gli altri riferimenti al medioevo, è suggerito del resto dalla opportunità di un procedimento di lavoro che, se scavalca l'epoca di probabile origine delle melodie studiate, ciò fa per riportarsi a un periodo storico durante il quale più evidenti sono le interazioni fra musica popolare e musica colta, prima cioè che la formalizzazione polifonica rinascimentale e un'attività musicale squisitamente urbana oscurassero in parte i fecondi rapporti fra i due mondi musicali. È ovvio d'altronde supporre una sostanziale continuità di

tradizioni, pur via via modificate o parzialmente rinnovate, lungo l'arco temporale che va dal basso medioevo all'età moderna.



21. Isola del Gran Sasso. I "Fuochi" (da Verrua).

Un breve cenno, infine, al canto di pellegrinaggio al Santuario di San Gabriele, presentato dal Verrua come il piú comune ma anche il piú commovente di un non modesto repertorio. Il canto comprende una strofa intonata con molta ampiezza e largamente, senza rigore ritmico, e un ritornello piú scandito, piú orecchiabile, di gusto tipicamente popolare. Tutto il canto è intonato a due voci, condotte costantemente per terze parallele. Se questa melodia risale alla fine del secolo scorso, quando i Passionisti riscattarono l'edificio dalle autorità civili ed ebbe inizio la consuetudine del pellegrinaggio¹⁴, è plausibile l'ipotesi che sia stata creata da un religioso dell'ordine; ma potrebbe invece trattarsi di un canto preesistente, adattato al nuovo testo (il rapporto fra parole e melodia non si può certo dire elegante). Ad ogni modo il culto del nuovo santo, canonizzato nel 1920, si è propagato con grande vivacità, dando luogo a numerosi canti di pellegrinaggio da zone vicine e lontane¹⁵. Quello riportato dal Verrua, a prescindere dalle sue origini, è interessante esempio di quella polivocalità per terze tipica dei moduli etnofonici dell'Italia settentrionale, che con un processo di penetrazione forse già anteriore all'unità nazionale «ha raggiunto con forti esiti l'Abruzzo»¹⁶.

SAVERIO FRANCHI

NOTE

¹ Materiale di qualche interesse si può trovare nei due volumi di E. MONTANARO, *Canti della terra d'Abruzzo*, Milano 1924, e soprattutto, per l'area di nostro interesse, nella raccolta inedita curata dal reverendo Nicola Jobbi, parroco di Cerqueto.

² *Isola del Gran Sasso e la Valle Siciliana*, Padova 1924, p. 40 ss.

³ Ibid., p. 50.

⁴ Add. 29987. Il manoscritto riporta ventidue melodie di danza (fra cui quattro saltarelli), tutte pubblicate da J. WOLF, *Die Tänze des Mittelalters*, in «Archiv für Musikwissenschaft», I (1918), pp. 24-42.

⁵ S «È eseguita attorno a un palo da varie coppie di giovani (originariamente 12) che, al suono di una fisarmonica, intrecciano le cordelle (nastrei) attorno al palo girando in senso antiorario; quindi, invertendo la direzione, sciolgono l'intreccio delle cordelle. I partecipanti sono vestiti in costumi settecenteschi, e i cavalieri danno la destra alle dame, che agitano il tamburello scandendo il ritmo della danza. La ronda attorno al palo è preceduta da una sfilata e seguita da una danza di commiato, entrambe a ritmo di saltarello» (Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, Torino 1983, II, p. 650; bibliografia *ivi*).

⁶ C. SACHS, *The History of Musical Instruments*, London 1940 (ed. it. *Storia degli strumenti musicali*, Milano 1980, pp. 337-338 e 340-341); G. HAYES, *Gli strumenti e la notazione musicale*, in *The New Oxford History of Music*, ed. it. Milano 1978³, IV, p. 820 s.

⁷ Martin Agricola designa nel suo trattato il piccolo flauto traverso militare come «Schweitzerpfeiff» (*Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg 1528, ff. XIII-XIV).

⁸ Cfr. *supra*, p. 57. A p. 67 è riportata una interessante testimonianza del p. Serafino Razzi sugli strumenti musicali del marchese Ferdinando II («quasi di tutte le sorte»), raccolti nel palazzo di Tossicia. Il p. Razzi ben si intendeva di musica: pubblico due famose raccolte di laudi nel 1563 e nel 1609.

⁹ Cfr. *supra*, p. 59.

¹⁰ P. MINUCCI, *Note al Malmantile* racquistato di L. LIPPI, Siena 1676, II, 688.

¹¹ L'episodio è ricordato in G. DI NICOLA, *Paesi d'Abruzzo, Isola del Gran Sasso* 1968, p. 161 s.

¹² P. D. LUPINETTI, *Sant'Antonio Abate nelle tradizioni e nei canti popolari abruzzesi*, in «Lares», XVII (1951). Il più famoso di questi canti («Nel deserto dell'Egitto») è stato trascritto a Cerqueto e fa parte della raccolta del reverendo Nicola Jobbi: vi si possono notare spunti ritmici non dissimili da quelli della melodia in esame.

¹³ Ad es. nelle tammuriate, canzoni a ballo di area napoletana (*Terra di Lavoro*), per cui cfr. R. DE SIMONE, *Canti e tradizioni popolari in Campania*, Roma 1979. Altri paralleli con moduli scalari o melodico-ritmici affini si possono trovare in canti popolari abruzzesi delle raccolte citate, marchigiani (L. DE ANGELIS, *Canti popolari della terra picena*, in «Lares», XII (1941), pp. 130-147; G. GINOBILI, *Popolaresca marchigiana*, Macerata 1966) e molisani (A. M. CIRESE, *Canti popolari del Molise*, Rieti 1957; in particolare v. la «Pagliara» di Fossalto). Del resto, certe formule si trovano già in melodie medievali (ad es. in un rondellus a due voci del Cod. Harl. 978, f. 8v, del British Museum).

¹⁴ Il convento, di origini duecentesche, aveva ospitato il passionista Gabriele dell'Addolorata (al secolo Francesco Possenti da Assisi, 1838-62) negli ultimi anni della sua vita. In seguito (1866) era stato espropriato dallo Stato e adibito a villeggiatura estiva per i collegiali del Convitto Nazionale di Teramo. Nel 1894 i Passionisti lo riscattarono e tra il 1898 e il 1920 lo trasformarono nell'attuale Santuario.

¹⁵ Particolarmente interessante quello dei pellegrini di Farindola, il cui testo è stato pubblicato da ELVIRA NOBILIO (*Vita tradizionale dei contadini abruzzesi del territorio di Penne*, Firenze 1962, p. 203 s.). Si tratta di un canto strofico: ogni strofa nomina una parte del corpo di San Gabriele; così ognuno dei pellegrini che si reca al Santuario del santo guaritore può invocare la grazia per la propria infermità.

¹⁶ R. LEYDI, *I canti popolari italiani*, Milano 1973, p. 20.

Capitolo secondo

ARCHEOLOGIA

Viabilità antica e il toponimo «Valle Siciliana»

Ricostruire la viabilità antica della Valle è problema il cui interesse va al di là della semplice delineazione di una carta archeologica. Infatti, dello scomodo toponimo di «Siciliana», attribuito almeno dal XIII secolo in poi alla valle del Mavone, hanno cercato da ultimo di darsi ragione i moderni geografi¹, rifiutando le erudite quanto fantasiose esegesi degli Umanisti e dei latinisti cinquecenteschi.

L'occasione di riaprire la discussione e di cercare una giustificazione più agevole e «scientifica» della denominazione si offrì nel secolo scorso per il ritrovamento prima di un miliario a Sant'Omero, nel 1823 (ma pubblicato dieci anni dopo)², poi di un'iscrizione a Roma, presso Porta Collina, nel 1873³, che rivelavano l'esistenza di una via romana, la via Caecilia, per altro

fino a quel momento sconosciuta, e della quale si credette di poter ravvisare il percorso attraverso l'Abruzzo teramano.

La derivazione di «Siciliana» da «Caeciliana», cioè valle attraversata o nei pressi della via Caecilia, apparve a tal punto ovvia da costituire dal quel momento in avanti l'unica e definitiva spiegazione del misterioso toponimo.

Le ricerche condotte in occasione di questo studio hanno portato invece a scoperte e soluzioni diverse.

Il perché del toponimo e la sua storia dall'alto medioevo in poi sono argomento di un saggio contenuto nelle pagine di questo volume ed è superfluo qui riassumerne le conclusioni. I sopralluoghi operati nella valle del Mavone e lungo il presunto tracciato della via Caecilia, insieme allo studio della questione nella bibliografia recente, hanno determinato una mappa della viabilità nella zona, che rende il collegamento fra la via romana e la valle inconsistente e non soltanto a livello toponomastico. Si è constatato infatti come sia estremamente improbabile che la via Caecilia abbia in antico percorso la valle del Vomano e tanto meno quella del Mavone, e che quest'ultima, al contrario, era attraversata da un'altra strada che passando per il Vado di Corno la poneva in contatto con il versante aquilano dell'Appennino.

1. LA VIA CAECILIA

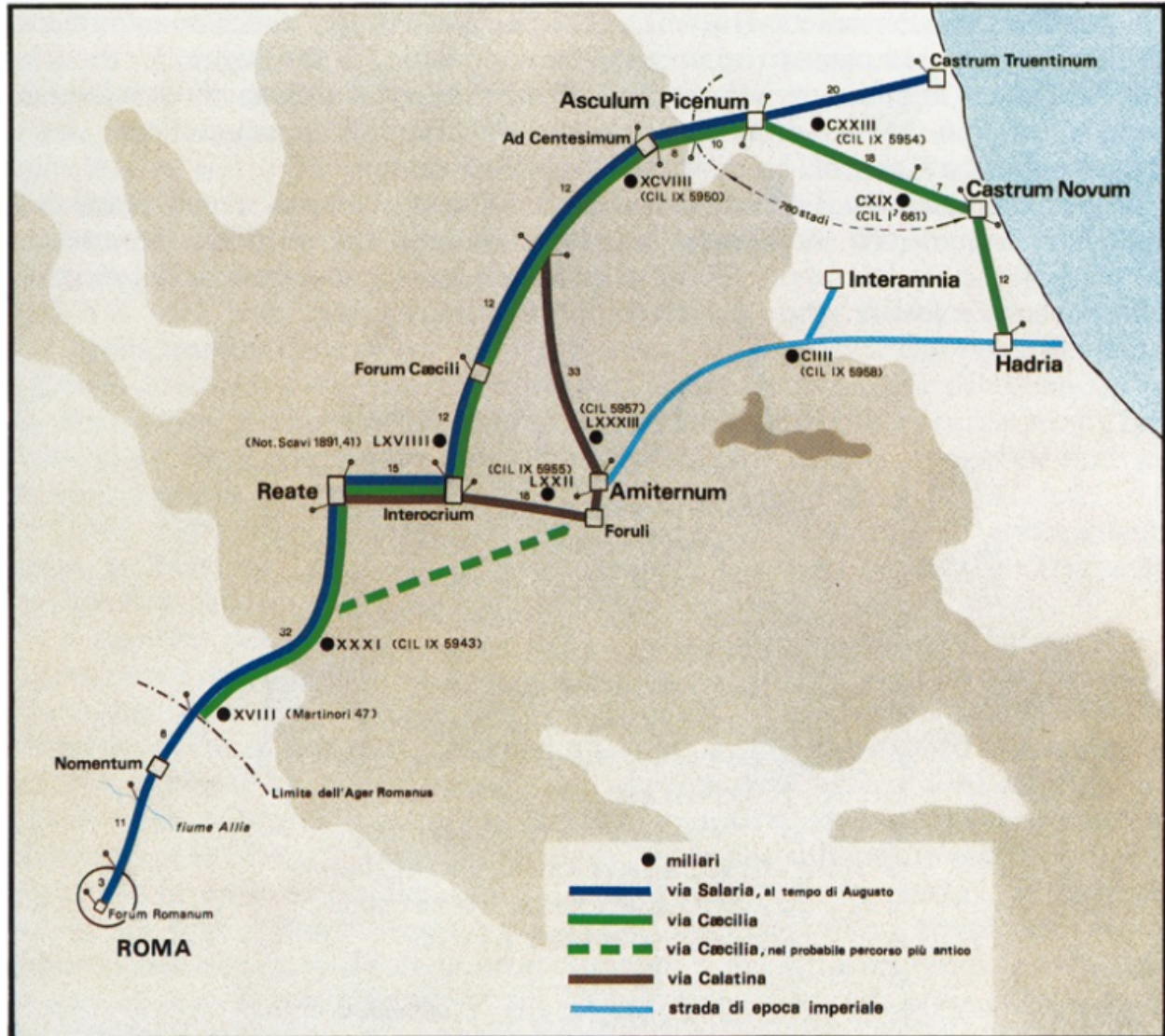
L'epigrafe rinvenuta a Porta Collina documenta ufficialmente, da parte di coloro che ne furono incaricati, i lavori di restauro della via Caecilia. In parte lacunosa, fu edita inizialmente, anche in considerazione del luogo di rinvenimento, come relativa alla via Salaria: al secondo rigo di essa si leggeva [in censu]ra Caecili ed a Lucio Cecilio Metello, censore nel 114 a.C. il Mommsen riferiva il restauro della via. Un attento riesame dello Hülsen⁴ stabilì che al rigo 2 doveva leggersi [v]ia Caecilia: si aveva per la prima volta (l'epigrafe veniva ora più giustamente datata ad età sillana) la menzione di una via della quale, sulla base del rapporto tra gli elementi citati nel testo epigrafico ed i dati topografici, si poteva tentare di ricostruire il percorso. Dato per certo che il rinvenimento dell'iscrizione presso l'inizio della via Salaria assicurava lo stretto legame tra le due vie, lo Hülsen ipotizzò che la Caecilia si distaccasse dalla prima presso il miliario Xxxv, dove nell'iscrizione si cita un ponte (sarebbe lo stesso ponte, sul fiume Farfa, citato per la Salaria in CIL, I², 808), per proseguire verso NE traversando le valli del Turano e del Salto e raggiungere attraverso Foruli la conca di Amiternum; da qui doveva superare il valico appenninico (p..nninum del rigo 8) tra le vallate dell'Aterno e del Vomano e raggiungere Hatria, mentre una deviazione allo sbocco del valico doveva portare ad Interamnia Praetuttiorum (interamnum del rigo 13). Presso Interamnia sarebbe stato collocato in origine il miliario rinvenuto a Sant'Omero con l'indicazione CXIX ed il nome di L. Caecili[us] 2.f. Metel[lus] cos., probabilmente Lucio Cecilio Metello Diademato, console nel 117 a.C., realizzatore dell'intera strada.

In questa ricostruzione lo Hülsen e dopo di lui il Persichetti, che ne cerco conferma in una indagine topografica⁵, utilizzarono alcuni tratti viari individuati con certezza:

1) quello riconosciuto dallo stesso Persichetti tra Capradosso (Cliternia) e Vigliano (Fisternae)⁶;

2) il tronco Foruli-Amiternum, attestato dal Ponte Nascoso, di età repubblicana, e dall'allineamento dei monumenti funerari di Amiternum presso Preturo;

3) il percorso che attraverso il passo delle Capannelle e la valle del Vomano giunge a Montorio e da qui lungo il fiume porta ad Hatria e, con una deviazione a NE, alla valle del Tordino e ad Interamnia. Di esso già il Palma⁷ aveva individuato alcuni elementi: il pilone a grossi blocchi di un ponte presso Aprati, che permetteva alla via di passare dalla sponda sinistra alla destra, un miliario col n. CIIII a Poggio Umbricchio sulla sinistra e, più oltre, la spalla di un altro ponte e tagli nella roccia presso Fano Adriano. Gli stessi elementi riscontrava alcuni decenni dopo il Paolini⁸, forse semplicemente ricalcando il Palma; il Martinori⁹ segnalava inoltre presso Poggio Umbricchio ostruzioni della via in grossi blocchi non squadri. Il miliario di Poggio Umbricchio, già visto anche dal Delfico¹⁰, fu riscontrato dal Dressel ed inserito in CIL, IX, 5958. Il Palma riteneva che la via proseguisse lungo la valle del Vomano, mentre da Montorio una diramazione lungo la valle che mette in comunicazione i bacini del Vomano e del Tordino doveva raggiungere Interamnia. La carta del Kiepert nel vol. IX del CIL segna invece nella regione un solo asse viario che dopo Poggio Umbricchio, per raggiungere Hatria, avrebbe attraversato Montorio, Teramo, Forcella e Cellino. Notandone la illogicità, il Barnabei¹¹ riconfermava come il percorso principale dovesse proseguire per Hatria e ad esso riferiva un tratto di strada scoperto nella valle del Piomba a N di Cermignano e Monte Giove ed un cippo con l'indicazione PCXXV, allora conservato sulla cima di Monte Giove (su quest'ultimo sia per la forma parallelepipedica e non cilindrica, sia per l'indicazione delle miglia, superiore di molto alla distanza tra Monte Giove e Poggio Umbricchio dove è il miliario CIIII, esprimeva dubbi già lo Hülsen).



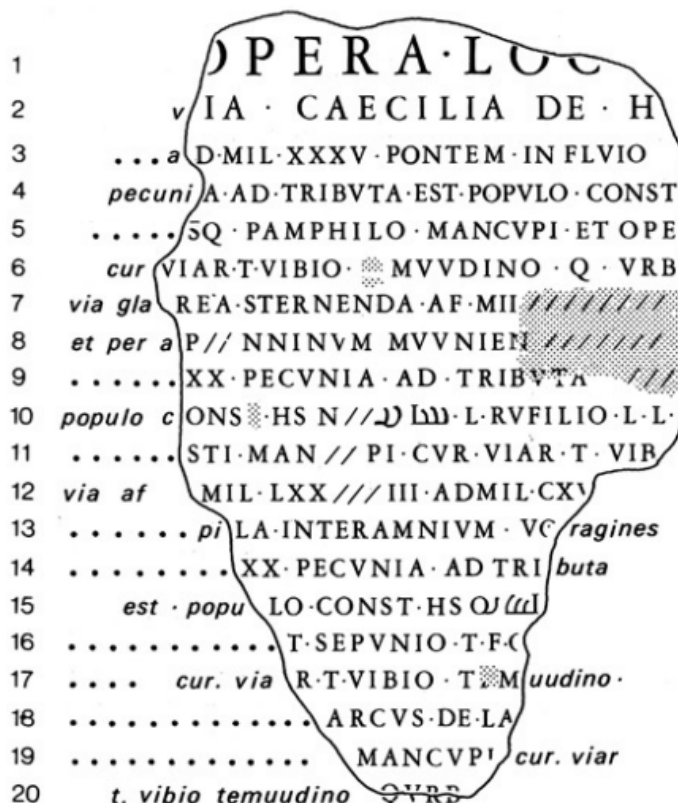
22. Viabilità antica tra Roma e la costa adriatica (da Radke).

Concordemente, invece, si pone a Montorio l'innesto della deviazione per Interamnia: se ne può trovare conferma nella notizia, riferita da G. Cerulli Irelli¹² dell'esistenza nell'area del centro antico di ben tre ponti, due sotto quelli moderni alle estremità O e NE dell'abitato, uno — meno verisimile — presso la cattedrale. La via passerebbe sulla sinistra del Vomano e, dopo la deviazione per Interamnia, tornerebbe sulla destra probabilmente collegando il vicus in località San Rustico di Basciano, Monte Giove ed Hatria.

Quanto al percorso della strada dopo Interamnia, sino quasi certamente a Castrum Novum, la soluzione semplicistica dello Hülsen di ritenere il problematico miliario di Sant'Omero¹³ certamente da riferirsi alla via Caecilia, qui trasportato da Teramo, è una delle tante ipotesi avanzate per far corrispondere i percorsi della Salaria o della supposta Caecilia con l'indicazione CXIX del miliario stesso: infatti nel primo caso il miliario 119 avrebbe dovuto trovarsi presso Asculum nella valle del Tronto, nel secondo Sant'Omero e Poggio Umbricchio avrebbero dovuto distare solo 15 e non 36 miglia.

Il blocco, certamente reimpiegato, o è stato considerato lontano dalla collocazione originaria (Persichetti-Hülsen), o si è ritenuta errata l'indicazione numerica (Miller), oppure si è pensato ad un allungamento della via tra Poggio Umbricchio e Sant'Omero, in età imperiale romana (Nissen), o si è supposto, riferendolo alla Salaria, un piú breve ed antico percorso di essa che si concludesse non a Truentum ma a Castrum Novum e Hatria (Mommsen).

Recentemente il Radke¹⁴ sembra abbia finalmente chiarito alcuni punti della controversa questione, seppure in un testo talmente aggrovigliato, sconnesso e talora sibillino da lasciare nel lettore, cui si affidano le conclusioni del discorso, non poche perplessità. Dato per certo:



23. Roma, Porta Collina. Iscrizione relativa alla via Caecilia (da Radke).

1) che il miliario di Sant'Omero non può essere stato spostato dalla collocazione originaria, e del resto nei pressi erano tracce di lastricato stradale¹⁵;

2) che è indiscutibile la lettura CXIX dell'indicazione numerica su di esso;

3) che nell'iscrizione della Porta Collina al rigo 13 interamnium non indica la città pretuzia, comunque sempre chiamata Interamnia, ma va piú esattamente letto inter amnium e forse integrato [pi]la inter amnium vo[ragines], cioè «argine tra le sponde dirupate dei fiumi», piuttosto che [a]la Interamnium vo[rsus], cioè «diverticolo per Interamnia» (di questa pila è traccia, tra l'altro, nell'argine in pietrame alto circa otto metri che si incontra nel letto del Tronto ad ovest di Arli, presso Santa Caterina);

4) che il percorso proposto per la via Caecilia attraverso il passo delle Capannelle, a parte incongruenze nelle indicazioni di spesa per i singoli tratti, è ad ogni modo superiore alle 119

miglia e non ha senso un collegamento fra Interamnia e Castrum Novum che passi per Sant'Omero;

il Radke conclude che la via Caecilia, i cui restauri sono descritti nell'epigrafe ed il cui miliario CXIX è quello di Sant'Omero, altro non è che il prolungamento della Salaria, in origine terminante a Reate¹⁶, sino ad Asculum, Castrum Novum ed Hatria. Il miliario di Sant'Omero (come già sembrava pensare il Miller) si porrebbe sul tratto interno Asculum-Castrum Novum-Hatria; l'indicazione CXIX si spiegherebbe con il fatto che il calcolo dei miliari in età repubblicana veniva iniziato dal confine dell'Ager Romanus, al tempo di Catone sull'Allia, poi all'incirca a 17 miglia da Roma. Calcolando da tale punto di partenza il percorso della via attraverso Interocrium e Asculum, Sant'Omero si trova esattamente a 119 miglia; inoltre esattamente a metà percorso tra il confine dell'Ager Romanus e Hatria cadrebbe l'ubicazione sullo spartiacque tra le vallate del Velino e del Tronto) di un Forum, variamente denominato nelle fonti Forum Oecri (Tab. Peut. V, 4), Decii (Guido 54), Deci (Plinio, N.H., III, 107), che potrebbe derivare da un originario Forum Cecili o Caecili¹⁷. Certamente dopo il 72 d.C. (cfr. CIL, IX, 5943, 5950, 5954), l'intera via si chiamava ormai Salaria (il collegamento lungo la litoranea tra Castrum Truentinum e Castrum Novum è certamente successivo ad Augusto, ma non precisamente databile).

La via che attraverso il valico delle Capannelle raggiungeva Interamnia e Hatria non è dunque mai stata chiamata Caecilia; d'altra parte la via Caecilia è comunque anteriore alla fine del II secolo a.C. e Suetonio (Iul. 44, 3) dice chiaramente che al tempo di Cesare, il quale per primo ne progettò la realizzazione, non esisteva un collegamento tra i due mari attraverso l'Appennino. La Caecilia-Salaria aggirava in realtà l'Appennino centrale, mentre un vero attraversamento venne realizzato poi con l'audace strada che soltanto in età imperiale fu tagliata nelle scoscese pendici della valle del Vomano. La via entrava in Interamnia da SO: presso Ponte Messato si è scoperto nel 1961/68 un tratto della strada romana, fiancheggiato da monumenti funerari¹⁸; nel letto del Vezzola sussisteva ancora un arco di ponte romano¹⁹ sul quale usciva dalla città la via che seguendo la valle del Tordino doveva raggiungere Castrum Novum.

Grazie alle ricerche condotte in relazione a questo volume, possiamo oggi segnalare, accanto alle considerazioni del Radke, un documento medievale di notevole interesse ai fini della questione della via Caecilia, giacché contiene il toponimo «Valle Ceciliana». Si tratta dell'annotazione fatta nel 1122 dei possedimenti dell'abbazia di San Silvestro di Pietrabattuta, annotazione trascritta nel 1227 e successivamente nel 1526 e riportata nella sua Corografia dall'Antinori²⁰.

Fra le chiese soggette all'abbazia si nomina infatti un «S. Valentino della Valle Ceciliana»²¹. L'Antinori, alla cui epoca la valle del Mavone era di norma chiamata Valle Siciliana, identifica dubitativamente la chiesa con quella di San Valentino nei pressi di Isola del Gran Sasso («probabilmente nella terra e nel territorio dell'Isola»). Tuttavia, uno studio condotto sul documento e pubblicato qui appresso²², indica chiaramente le zone interessate dai possedimenti dell'abbazia, che si dispongono fra la diocesi di Rieti e quelle di Amiterno e di Forcona.

Il documento non segue nella citazione delle chiese un chiaro ordine geografico, anche se a volte ne raggruppa alcune vicine, per cui è impossibile localizzare con precisione il toponimo «Valle Ceciliana» al di qua o al di là del valico di Sella di Corno. Qualora si desse credito alle

considerazioni del Radke, bisognerebbe presumerlo piú prossimo alla zona di Rieti e Antrodoto, dove sul fondo valle correva il tronco principale della via Caecilia.



24. Piana di San Valentino. Il tracciato della strada antica; sullo sfondo è visibile il cippo.

Infatti, per il tratto Foruli-Amiternum della supposta via Caecilia lo studioso ipotizza la denominazione di via Calatina, ricostruibile emendando il testo di Dionigi di Alicarnasso. Questa via, staccandosi dalla Caecilia ad Interocrium, per Fisternae, Foruli, Pitinum, Amiternum, toccando le città per noi ancora sconosciute di Batia, Tiora Matiene e Lista, si ricongiungeva alla via principale nella valle del Tronto; essa sarebbe stata ancora in uso in età imperiale nel tratto Interocrium-Amiternum (riconoscibile sulla Tab. Peut., V, 4), come provano

i miliari CIL, IX, 5955, 5956, 5957 e resti stradali a Pizzoli; da Amiternum la strada imperiale, sinora erroneamente denominata Caecilia, conduceva attraverso l'Appennino ad Hatria, Interamnia e Castrum Novum²³.



25. Piana di San Valentino. Il tracciato della strada antica corre parallelo al corso del fiume Mavone.

In conclusione, comunque si vogliano valutare le argomentazioni sopra addotte, rimane il fatto che il tracciato della via Caecilia non tocca in alcun modo la Valle Siciliana, che da essa avrebbe tratto il nome.

2. LA VIA ROMANA DELLA VALLE DEL MAVONE

Un tratto di strada romana basolata fu segnalato alcuni anni or sono a sudovest dell'abitato di Fano a Corno, alla quota di circa 700 metri (notizia nell'Archivio della Soprintendenza Archeologica di Chieti).

Altri basoli vennero alla luce durante i lavori per l'autostrada Roma-L'AquilaAlba Adriatica, allo sbocco della galleria del Gran Sasso, sempre sopra Fano a Corno, a quota leggermente superiore (notizia e fotografie fra le carte dell'allora direttore dei lavori ing. Bellante, oggi irreperibili).

Questi rinvenimenti si collocano lungo il tracciato di una antica mulattiera, certamente in uso fino alla fine del secolo scorso e a tutt'oggi percorribile interamente a piedi, che da Cesa di

Francia, passando per Fano a Corno e Casale S. Nicola, sale a Fonte Nera e, superati i Pozzi della Lama Nera e la Lama Bianca, valica l'Appennino fra il monte Aquila e il Brancastello a Vado di Corno (1924 m), sfociando su Campo Imperatore, con la possibilità da quel punto di raggiungere la piana di Assergi. Il dislivello così superato è di mille metri.

A valle dei due punti in cui si rinvennero i basoli, fra Cerchiara e Cesa di Francia, la mulattiera corre su un falsopiano in salita detto Piana di San Valentino per la presenza dell'antica chiesa di San Valentino dell'Isola. Lungo il suo percorso, a poca distanza dai ruderi della chiesa, è stato rinvenuto un grande blocco di pietra tronco-conico nel quale è senz'altro da riconoscere un cippo miliare anepigrafe.

Il cippo presenta una smussatura nella parte terminale in alto, che riguarda solo una semicirconferenza; misura complessivamente in altezza m 1,17 (con m 0,52 nella parte ipogea e m 0,65 nella parte aerea); ha una circonferenza di base di m 2 e una superiore di circa m 1,30.

La zona di San Valentino era già nota per i rinvenimenti effettuati sullo scorcio del secolo scorso che fanno presupporre l'esistenza di una necropoli, attiva almeno fino al II secolo d.C. (cfr. Mappa dei trovamenti). Ai margini della piana verso Cerchiara è inoltre la località dal nome trasparente di Colle Romano.

È assai probabile che i tratti basolati e il cippo siano in correlazione e che la mulattiera corra ancora sul tracciato antico della strada romana. Del pari è indubbio che la strada dovesse proseguire fino al valico e costituire un collegamento viario di ampia portata. Una strada lastricata in questa zona può essere difficilmente spiegata come il tratto terminale di un diverticolo, tanto più che non è accertata, né è forse pensabile l'esistenza di un insediamento a quota superiore, sulle pendici montane del Gran Sasso, tale da giustificare il prolungamento fino ad esso della viabilità secondaria.

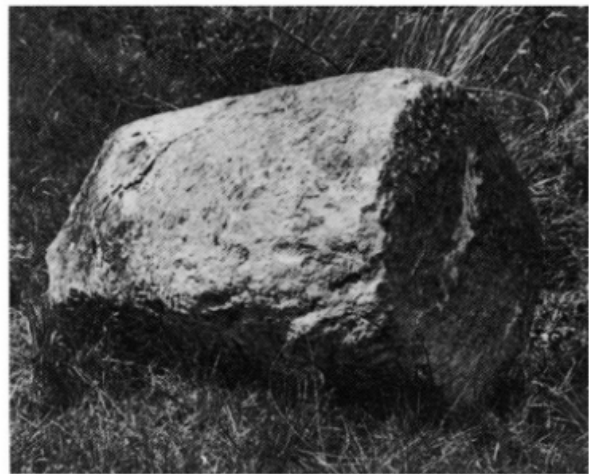
Per salire a piedi da Fano a Corno al Vado un discreto camminatore impiega, nella buona stagione, quattro ore; un'ora dal passo a Campo Imperatore e tre da Campo Imperatore ad Assergi. Nel percorso inverso chiaramente i tempi cambiano: cinque o sei ore da Assergi a Campo Imperatore, due o tre ore di qui a Vado di Corno, due dal Vado a Fano.

C'è una curiosa notizia sulla frequentazione di questi passi montani del Gran Sasso anche durante la cattiva stagione che ci viene da uno dei primi esploratori moderni delle maggiori vette appenniniche, Francesco De Marchi. Nel 1573, a proposito del valico della Portella, subito a nord di quello di Vado di Corno, assai più elevato (2388 m) e raggiungibile da Pietracamela, egli scrive²⁴.

«A questa Portella si vede una cosa che non trovo in luoco nessuno dove gli huomeni calano giù di questa montagna con tanta velocità che gl'uccelli non possano volare più forte e questi sono d'un Castello nominato la Pietra Camea, li quali stanno per settentrione al Corno Monte come di sopra. Questi vivano di mercantia di panni grossi li quali son nominati carfagni. Hora questi l'invernata quando son le nievi alte sei o otto braccia, et in tali luochi più de quindeci, massime nei valloni, hora questi passano alle raddici di detto monte per la Valle che fa il Corno e Monte Cefalone et arrivano a questa Portella (cap. 15). Qui gettano i ruotoli del panno giù per un vallone ripidissimo et quelli panni calano giù di sopra la nieve gielata e vengono tre miglia et alle volte tre e mezzo prima che si retenghino. Paiono sassi che si dirupino giù per quella montagna.

Poi gl'huomeni si pongono a sedere e si mettano tra le gambe l'uno e l'altro bene stretti insieme, et anno un bastone tra le gambe con un ferro al capo, et alli calcagni si pongano certe punte di ferro lunghe un nodo di dito (cap. 16). Questi si lassano venir giú per quel vallone dove i panni vanno innanzi a loro»²⁵.

Dell'uso del valico della Portella in epoca romana non c'è traccia, ma piú a nord del Vado di Corno, la via imperiale romana segnalata dal cippo di Poggio Umbricchio superava l'Appennino al valico ben piú agevole delle Capannelle (1300 m). L'esistenza e la frequentazione di due valichi montani non molto distanti fra loro trova un parallelo all'estremità opposta del massiccio del Gran Sasso dove, oltre alle Gole di Popoli, il valico di Forca di Penne permetteva piú facilmente, anche se a quota maggiore, i collegamenti tra i due nuclei vestini della costa e dell'interno.



26. Piana di San Valentino, strada romana. Cippo anepigrafe.

Quale fosse poi il percorso a valle di Cesa di Francia della strada romana che abbiamo creduto di individuare, è impossibile a dirsi con precisione. Le località nelle quali è stato rinvenuto materiale romano si dispongono, in ogni caso, grosso modo lungo il percorso della strada statale 491 che da Isola raggiunge Tossicia: Vico, dal nome significativo, e Ornano. Dopo Tossicia la strada poteva scendere su Montorio al Vomano e riallacciarsi alla strada imperiale di Poggio Umbricchio, oppure, passando fra le località di Petrignano e Leognano da un lato e Villa Petto dall'altro raggiungere il vicus di San Rustico alla confluenza del Mavone con il Vomano e di qui inserirsi sulla medesima via imperiale in direzione di Hatria.

LUISA FRANCHI DELL'ORTO
GAETANO MESSINEO

NOTE

¹ Cfr. R. ALMAGIÀ, Sui nomi storici di alcune vallate dell'Abruzzo e specialmente sul nome «Valle Siciliana», in *Rivista Geografica Italiana*, XVI (1909), VIII, pp. 483 s. L'ipotesi di «Siciliana» da «Caeciliana» e del passaggio della via Caecilia nella Valle del Vomano è ancora accolta da G. CONTA, *Asculum II*, 1, Pisa 1982, p. 346 ss. Per l'origine medievale del toponimo, si vedano in questo stesso volume le pp. 33-40.

² N. PALMA, in «*Bull. dell'Istituto*», 1833, p. 101.

³ «*Eph. Epigraphica*», II (1875), pp. 199-205 (Henzen-Bormann); *CIL*, VI, 3824; *CIL*, IX, p. 690.

⁴ «*Not. Scavi*», 1896, p. 87 ss.

⁵ N. PERSICHETTI, Alla ricerca della via Caecilia, in «*Röm. Mitt.*», 1897, p. 193 ss.

⁶ N. PERSICHETTI, Viaggio archeologico sulla via Salaria, Roma 1893, p. 139 ss.

⁷ N. PALMA, *Compendio della Storia civile del Pretuzio*, Teramo 1850, p. 36.

⁸ D. PAOLINI, *Dei popoli e monumenti antichi nell'agro di Montorio al Vomano*, Teramo 1898, pp. 91, 92, 100.

⁹ E. MARTINORI, *Via Salaria-Via Claudia Nova*, Roma 1931, p. 124 s.

¹⁰ *Dell'Interamnia Pretuzia Memorie* di G. B. Delfico, Napoli 1812, p. 123, 73.

¹¹ «*Röm. Mitt.*», 1888, p. 12.

¹² *Carta Archeologica*, pp. 70-71, nn. 4, 5, 10.

¹³ PALMA, in «*Bull. dell'Istituto*», cit., p. 101; D. DE GUIDOBALDI, in «*Not. Scavi*», 1878, p. 27; *CIL*, IX, 5953 (MOMMSEN); PERSICHETTI, *Viaggio*, cit., p. 113; H. DESSAU, *ILS*, 5810; H. NISSEN, *Italische Landeskunde*, Berlin 1883-1902, II, p. 429; H. MILLER, *Itinera Romana*, Stuttgart 1916, p. 317; A. DEGRASSI, *ILLRP*, 459.

¹⁴ G. RADKE, in RE, Suppl. XIII (1963), s.v. Viae Publicae Romanae; ID., Viae Publicae Romanae, Bologna 1981, p. 325 ss.

¹⁵ «Not. Scavi», 1878, p. 27; CIL, IX, p. 584.

¹⁶ O. SEEK, in RE, I A, col. 1845.

¹⁷G. RADKE, Kleine Pauly, p. 602.

¹⁸ Carta archeologica, p. 64, n. 8.

¹⁹ F. SAVINI, Gli edifizii teramani nel Medioevo, Roma 1907, tav. LVII.

²⁰ Cfr. piú avanti, p. 124 s., n. 17.

²¹ Cfr. anche ANTINORI, Corografia, Mss. XXXII, p. 484, s.v. Isola.

²² A. R. STAFFA, L'abbazia di San Silvestro di Pietrabattuta, p. 123 ss.

²³ Il Persichetti («Röm. Mitt.», 1897, p. 216) riferiva naturalmente alla via Caecilia due file parallele e rettilinee di blocchi rozzamente squadrate di travertino da lui notati nella valle di Porcinaro, in comune di Pizzoli, e un chilometro piú avanti in contrada San Giovanni.

²⁴ Da Omaggio al Gran Sasso, L'Aquila 1975, p. 13. Cfr. anche F. DE MARCHI, Il Corno Monte, a cura di A. Clementi, L'Aquila 1973.

²⁵ Leggendo delle punte di ferro poste sotto le soles dei calcagni è impossibile non andare col pensiero ai calzari forniti di ramponi o di chiodi di ferro infissi in soles di legno che si incontrano nelle necropoli medioadriatiche al di qua e al di là della catena appenninica (Campoalano, Loreto Aprutino, Castrano). Vedi L. FRANCHI DELL'ORTO, in CAA, pp. 276 s., 302 s., 316.

L'abbazia di San Silvestro di Pietrabattuta e il toponimo «Valle Ceciliana»

L'abbazia di San Silvestro di Pietrabattuta è menzionata nelle fonti documentarie note solo nel 1153, fra i possedimenti confermati dal papa Anastasio IV alla chiesa reatina¹, a cui venne ancora riconosciuta da parte di Lucio III nel 1182². Incerte sono le origini di questo centro monastico che, anche se ristretto ad un ambito locale, rivestì a lungo grande importanza per le dimensioni dei suoi possedimenti estesi nel territorio ai confini fra l'Aquilano e il Reatino. Sono, pur tuttavia, ben più antiche del XII secolo. Infatti molti sono gli elementi che assimilano questa regione ai limitrofi territori del Cicolano e dei Marsi, in cui i monaci assunsero direttamente, a partire dall'alto medioevo il ministero parrocchiale, talvolta con l'accordo dell'episcopato locale, esplicando una vera e propria azione di missione³; ben attestata è la presenza sia di grandi abbazie, come Farfa, Casamari, Montecassino⁴, sia di importanti centri monastici locali, come San Paolo de Orthunis presso Collemaggiore e San Leopardo presso Borgorose⁵. Anche per San Silvestro è dunque possibile ipotizzare origini simili, anche se non è agevole fornire precise indicazioni cronologiche per le difficoltà di una sicura identificazione di eventuali resti architettonici dell'edificio. Questi erano ancora visibili, in ogni caso, nel 1752 a circa due o tre chilometri a sud-est di Vigliano, così come è segnato nella carta topografica del Franchi⁶.

L'estensione dei beni dell'abbazia nei territori ai confini della diocesi di Rieti con quelle di Forcona e soprattutto Amiterno, legata ad una sostanziale autonomia da esse, era forse in relazione con le incertezze giurisdizionali e le debolezze istituzionali di quei vescovati. Nel XII secolo la diocesi di Amiterno, che comprendeva anche San Silvestro, era unita a quella di Rieti; nel 1227 i beni dell'abbazia vennero divisi in undici benefici, canonicali e semplici, per ordine e volere del vescovo Gerardo e l'atto venne stipulato nel palazzo abbaziale nella rocca di San Silvestro dal notaio Giacomo Silvestri di Rieti⁷. Tuttavia negli anni 1220-1233 il vescovo Rinaldo era in lite con il capitolo e i chierici dell'abbazia a proposito della giurisdizione delle chiese di San Pietro di Corno, San Tomaso di Viliano, San Nicola di Riotorto e San Ippolito di Ciculi⁸, per cui sembra probabile che San Silvestro avesse conservato una certa autonomia. La sentenza di Teodino, vescovo di Forcona, a favore del vescovo di Rieti, e «contra abbatem S. Silvestri de Pietrabattuta», applicata, non è ben chiaro se immediatamente o in epoca di poco successiva, segnò comunque la riduzione di questa autonomia, poi del tutto venuta meno con la costituzione

nel 1257 della nuova diocesi dell'Aquila. L'abbazia è ancora menzionata nella decima della diocesi aquilana del 1327:

«ecclesia S. Silvestri de Pretavactita procuratio media»⁹, ma i pagamenti non dovevano essere regolari, tanto che nel 1403 venne interdetta per «contumacia a pagare la procurazione di visita e le decime papali»¹⁰, e nel 1406 venne direttamente aggregata alla cattedrale dell'Aquila¹¹. Ormai cessata la presenza monastica, venne amministrata da abati commendatari, nel 1435 Paolo di Sassa, nel 1489 Liberato di Masio, canonico del duomo aquilano, nel 1520 il cardinale Fieschi¹², mentre l'incastellamento esistente presso il monastero e nominato nel documento del 1227 («... Rocca S. Silv. de Petra Battuta») venne abbandonato nel XV secolo¹³ e una parte cospicua della popolazione si trasferì a Fossa e poi a L'Aquila¹⁴. Nel 1582 il Sindaco degli originari del castello diruto di San Silvestro che, abitanti in L'Aquila, pure formavano ancora Università, ottenne monitorio di scomunica dal papa Gregorio XIII contro gli occupatori di terreni ed altri fondi spettanti alla loro Università¹⁵. Anche l'abbazia era all'epoca in rovina e gli ultimi canonici e benefici vennero uniti, provvisoriamente nel 1606 e definitivamente nel 1623, alla cattedrale dell'Aquila, segnando con l'alienazione dei suoi beni la fine di quello storico monastero¹⁶.

L'estensione e la portata di quei possedimenti sono valutabili sulla base di un documento del 1122 esemplato nella divisione del patrimonio abbaziale del 1227 dal notaio Giacomo Silvestri di Rieti; la carta venne ulteriormente trascritta dal notaio Giovanni Fabrizi di Fossa ad istanza degli originari di San Silvestro che risiedevano a Fossa e che, trasferitisi a L'Aquila la depositarono nell'archivio del notaio Francesco-Antonio Cesura; da qui l'Antinori la riportò nella sua *Corografia*¹⁷:

«Nel 1122 si fece l'annotazione delle Cellule suggiacenti alla Chiesa di S. Silvestro di Pietra Battita, e sono: S. Pietro di Corno, S. Tommaso di Vigliano, S. Donato della città reatina, S. Silvestro di Monte Secco, con una Chiesa in Toffia, S. Marina di Roma, S. Giovanni di Laura; S. Maria di Peschio Rocchiano; S. Silvestro della Valle di Rocchiano; S. Maria di Rocca di Bruardo; S. Ippolito, S. Paolo a Creuzza; S. Nicola di Rivotorto; S. Vittorino di Meletino; e pare nel tenimento di S. Silvestro, in cui si ha la contrada di Meletino;

S. Andrea di Casale; S. Croce di Civita vale a dire Tommasa la metà della Chiesa di S. Valentino di Scoppleto, di S. Maria di Colle; e pure sembra in tenimento di S. Silvestro; in cui erano i locali di Colle, di Colle Matignano, e di Colle Alperto.

La metà delle chiese di S. Angelo in Terria, e di S. Donato come la prima così pare, la seconda di Forcella; le intere Chiese di S. Simeone di Onna, di S. Valentino della Valle Ceciliana, di S. Giovanni di Cerreto probabilmente nella Terra, e nel territorio dell'Isola, S. Pietro d'Algese, di S. Maria del predio de figli di Sciolfo—S. Clemente della Gonella, S. Tizio di Vizza, di S. Silvestro de Primani; S. Alessandro di Corno, S. Maria di Quercia rotonda S. Anastasia di Colle Fecato, e finalmente la Chiesa di S. Paolo di Peltino colle chiese grangie, e membri di essa, cioè la Chiesa di Colle Cornillo, l'altra di S. Croce, di S. Pietro de Rossi, di S. Niccolò delle Poraniche. Da tutte queste Chiese o siano celle soggette esigeva l'Abate i redditi annui nelle feste di S. Silvestro, dell'Assunzione, del Carneprivo, della Quaresima, della Pasca e di altre al solito da chi spalle di porci e tortelli di pane, e travi di legno; da chi le porzioni delle oblazioni de vivi e de morti; da chi forme di caci; da chi focacce, galline, quartari di grani o d'orzi e denari Pavesi; da chi gigliati, metri d'olio; da chi staj di grani, lunghe, cioè pezzi di lardi, polli, metà delle decime de vivi, e

dell'oblazioni de morti; da chi coppe d'olio. Per loppiu erano addette con tutti i loro tenimenti; o con casaleni, chiuse, orticelli, pergolati, oliveti, e simili. Quindi in alcune come in S. Croce di Città Tomassa, doveva essere invitato cò suoi socj nella Festa titolare, e a lui spettava fare la locazione di essa Chiesa con Sacramento; forse questo corrisponde a quella che ora si dice Collazione, con giuramento. Così nell'altra di S. Paolo a Peltino, ch'egli locava, e dislocava a suo Arbitrio, e vi ordinava il Proposto, che doveva probabilmente perciò essere amovibile. In quella di S. Valentino della Valle, oltre alla locazione con sagramento, poteva andare, ed avere buone spese con quanti socj portasse o a cavallo o a piedi, e stare a suo beneplacido, e di piu esigere un servizio nella Capitania de' Precarelli».



27. Carta topografica del Contado e della Diocesi dell'Aquila di C. Franchi

(da Difesa per la fidelissima Città dell'Aquila, Napoli 1752) e particolare.





28. Ruederi di chiesa medievale a sud-est di Vigliano, forse San Silvestro di Pietrabattuta (oggi indicata come Santo Stefano). Fianco.

Date le ripetute trascrizioni è necessaria grande cautela nell'utilizzazione del documento, sia per le inevitabili corruzioni nella grafia dei toponimi, sia per la difficoltà di valutarne a pieno l'autenticità in mancanza dell'originale. Tuttavia, sia l'indizione dell'anno 1122 sia quella del 1526 sono esatte, e inoltre numerosi toponimi utilizzati sono gli stessi presenti nelle due citate bolle papali del XII secolo, come risulterà dall'analisi sistematica dei singoli siti.

Il documento contiene tre parti integrate fra loro: nomi di chiese di cui all'epoca l'Antinori era in grado di precisare il sito, e per i cui toponimi fa riferimento alla grafia settecentesca (Vigliano, Pescorocchiano, Onna, ad esempio); nomi di chiese di cui non poteva indicare con sicurezza il sito o lo ignorava addirittura, per cui si limitava a citare i toponimi nella grafia originale medievale (Terria, Valle Ceciliana, Vizza, Primani, ad esempio); ed infine osservazioni sulla localizzazione di alcuni siti, che non vanno accettate senza una analisi puntuale.

La carta menziona innanzitutto due chiese, San Pietro di Corno, situata presso il castello di Corno, come è documentato nella bolla del 1153¹⁸, e San Tommaso di Vigliano, sita presso il villaggio omonimo (lungo la S.S. dell'Appennino Abruzzese n. 17), attestata nel 1153 e nel 1182 fra le chiese dipendenti almeno nominalmente dal vescovo di Rieti, ma ancora legata a San Silvestro nel 1231; ambedue erano nel 1327 fra le chiese che dovevano al vescovo dell'Aquila «procuracionem integram»¹⁹.



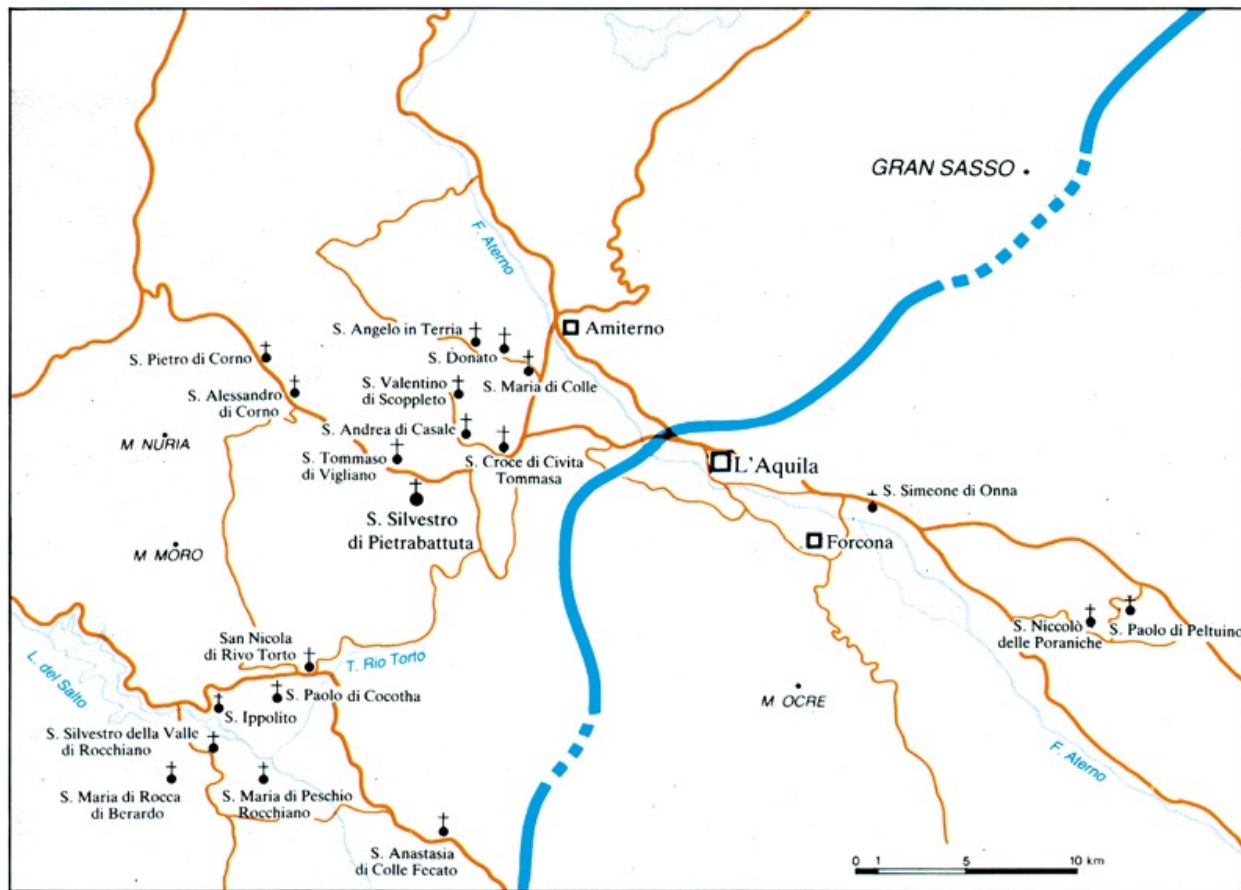
29. Ruederi di chiesa medievale a sud-est di Vigliano, forse San Silvestro di Pietrabattuta (oggi indicata come Santo Stefano). Facciata.

Passa poi ad elencare una serie di possedimenti situati, come sembra, lontano dal nucleo dei beni badiali: San Donato di Rieti, S. Marina di Roma, San Silvestro di Monte Secco, San Giovanni di Laura, in località non identificate ma a quel che pare non rintracciabili in Abruzzo. Elenca poi i beni situati nel Cicolano: Santa Maria di Pescorocchiano era situata a nord di questo villaggio e conservò tale nome sino alla fine del XIV secolo mentre nel XV è attestata col nome di Santa Maria di Montefalcone dal nome della collina su cui sorgeva²⁰, nel 1570, ormai in rovina, venne restaurata dal cardinale Amulio²¹, ma venne abbandonata poco dopo. San Silvestro della Valle di Rocchiano esisteva ancora nel 1398 col nome di San Silvestro del Bosco, in aperta campagna a pochi chilometri da Pescorocchiano²²; solo nel XV secolo, con l'abbandono del Castello di Macchiatemone situato lungo il Salto davanti a Sant'Ippolito, si costituì un nuovo villaggio, Pace, di cui San Silvestro divenne parrocchiale, ed ancora nel 1561 il rettore della chiesa conservava la rettoria di San Bartolomeo del «Castrum Macchia Demonis»²³. Santa Maria di Rocca di Bruardo, menzionata fra San Silvestro e Sant'Ippolito, chiese site a poca distanza l'una dall'altra, non doveva essere lontana, ma la grafia del toponimo, date le due trascrizioni subite dal documento, va emendata in Rocca di Berardo. Proprio nel territorio del villaggio di Roccaberardi, esistente in comune di Pescorocchiano, è documentata nel 1398 una chiesa di Santa Maria poi divenuta nel XVII secolo parrocchiale di Campolano²⁴, centro già esistente nel XII secolo e compreso fra i feudi dell'abbazia di San Salvatore Maggiores²⁵.



30. Chiesa medievale a sud-est di Vigliano. Epigrafi funerarie e capitello di lesena romani rimessi in opera nelle strutture murarie.

Anche presso Sant'Ippolito la presenza monastica è particolarmente antica: nel 1182 era un monastero, «S. Crucis et S. Ippoliti», dipendente dal vescovo di Rieti²⁶, forse solo nominalmente in quanto nel 1233 era compreso fra le chiese sulla cui giurisdizione disputavano il vescovo e l'abate di San Silvestro. Il nome corrispondeva a due luoghi di culto distinti, Santa Croce, ormai semplice cappella nel 1398²⁷ e poi abbandonata, e Sant'Ippolito, esistente sino al 1939 quando venne ricoperta dalle acque del lago artificiale del Salto. Dopo Sant'Ippolito il documento del 1122 menziona San Paolo di Creuzza, e per questo sito è utile un confronto con le due bolle papali, del 1153: «plebem S. Petri in Canapinula... monasterium S. Pauli de Cocotha», e del 1182: «plebem S. Petri in Cana Pinula... monasterium S. Pauli de Cateca, monasterium S. Crucis et S. Ippoliti».



31. San Silvestro di Pietrabattuta e le sue pertinenze.

Nel 1233 poi, il papa Gregorio ix confermò all'abate di San Pietro di Ferentillo vari possedimenti nel Cicolano fra cui le chiese di San Pietro in Canavinula e San Paolo in Cocucia²⁸, e le due chiese sono ancora menzionate nel 1398: «San Paulo de Carenis debet unam procurationem cum capellis suis, S. Petro de Candavinis, S. Giovanni de Radicaro, S. Nicolao de Riotorto»²⁹. Quest'ultima chiesa esiste tuttora presso Santo Stefano nel territorio del comune di Fiamignano, ed è elencata nel documento del 1122 dopo San Paolo di Creuzza, che a sua volta compare dopo Sant'Ippolito, per cui San Paolo è da identificarsi con la chiesa omonima esistente presso i villaggi di Collegiudeo e San Pietro (in comune di Fiamignano), copiosamente attestata nelle fonti con una toponomastica alquanto varia, Cocotha, Cateca, Cocucia, Carenis, mentre la lezione Creuzza è probabilmente un errore dovuto ad una delle due trascrizioni. Ben prima del XV secolo comunque ogni vita monastica presso la chiesa era cessata e nel Seicento gli edifici del monastero erano in completa rovina³⁰.

San Nicola di Riotorto, legata ancora nel 1233 a San Silvestro, tornata poi a far parte integrante della diocesi di Rieti e sottoposta a San Paolo, fu sede invece di una presenza monastica che anche dopo la metà del XIII secolo si protrasse senza apparenti punti di riferimento sino al Cinquecento; infatti ancora nel 1561 presso la chiesa «detta abbazia» vivevano il rettore e quattro monaci³¹. Con San Nicola termina l'elenco dei beni situati nel Cicolano, e la chiesa poi citata, San Vittorino di Meletino, doveva essere, come suppone l'Antinori, nei pressi di San Silvestro, anche se ormai abbandonata³², ed infatti i siti menzionati nelle righe successive sono fra l'abbazia e Amiterno. Sant'Andrea di Casale esiste ancora, anche se in rovina, nei pressi del

villaggio omonimo sito fra Civitatomassa e Scoppito, ed è menzionata fra le chiese della diocesi dell'Aquila nella decima del 1327³³; Santa Croce era a Civitatomassa; San Valentino era presso Scoppito, nel 1153 era pieve col nome di San Valentino in Collectario: «plebem S. Petri in Precoro [Preturo), plebem S. Valentini in Collectario, plebem S. Marci et S. Donati in Terria»³⁴. Anche San Donato dipendeva da San Silvestro ed è scomparsa, ma a documentare il sito resta San Marco, nel villaggio omonimo situato circa due chilometri a nord-est di Preturo³⁵. San Donato, menzionata come anche San Valentino e San Marco nelle decime vescovili del XIV secolo, era poco più a ovest nei pressi del villaggio di Forcella³⁶ ove è da localizzare il sito di Terria, presso cui esisteva anche la chiesa di Sant'Angelo. L'antico villaggio di Forcella era situato circa un chilometro e mezzo ad ovest di San Marco nel 1752 («ruderi di S. Antonio» nelle carte dell'I.G.M.), come è dimostrato dalla Carta del Contado e della Diocesi dell'Aquila del Franchi.

Il documento del 1120 cita ancora una chiesa situata nella zona, Santa Maria di Colle, villaggio posto circa un chilometro a nord di Preturo; menziona poi San Simeone d'Onna, sita nel villaggio di questo nome circa cinque chilometri ad est dell'Aquila, presente nelle decime del XIV secolo, «ecclesia S. Simeonis de Undis»³⁷, ed elenca poi varie chiese, fra cui San Valentino della Valle Ceciliana, forse di minore importanza, e delle quali è difficile precisare l'ubicazione. Quella, proposta dall'Antinori, di San Valentino della Valle Ceciliana e San Giovanni di Cerreto nel territorio di Isola del Gran Sasso, sembra contrastare decisamente con la realtà territoriale dei beni dell'abbazia di San Silvestro, tutti collocati fra l'Aquilano e il Reatino, e con le motivazioni storiche che ne erano all'origine, per cui non è accettabile. Inoltre altri due luoghi di culto nominati nelle ultime righe del documento, più facilmente identificabili, sono nuovamente ai confini fra la diocesi aquilana e quella di Rieti: Sant'Alessandro nella zona di Corno e Rocca di Corno e Sant'Anastasia di Colle Fecato presso Borgorose (un tempo Borgocollefegato), sul sito dell'incastellamento abbandonato di Collefegato. Questa chiesa è menzionata anche nel 1182 come dipendenza della vicina abbazia di San Leopardò³⁸, costruita sui resti in opera poligonale di un edificio di culto pagano. San Paolo di Peltino, infine, è presso le rovine della città romana di Peltuinum, fra Prata d'Ansidonia e Castelnuovo, ed era fra le chiese dipendenti dalla diocesi di Valva nel XIV secolo: «Ecclesia S. Pauli ad Peltinum cum ecclesiis et beneficiis eiusdem»³⁹; nei pressi dovevano essere situate tutte le chiese menzionate come «grange e membri di essa» e cioè la chiesa di Colle Cornillo, Santa Croce, San Pietro de Rossi e San Niccolò delle Poraniche, anche se è stato possibile identificare solo il sito di quest'ultima fra Prata e San Nicandro⁴⁰. In conclusione, come è evidente anche da un esame della carta allegata, i possedimenti di San Silvestro di Pietrabattuta erano estesi fra il Cicolano e il contado amiterino, vero centro della potenza dell'abbazia, la cui fortuna nel medioevo fu legata strettamente alla sua posizione territoriale fra la diocesi di Rieti e quelle di Amiterno e di Forcona.

ANDREA R. STAFFA

NOTE

¹ Bolla di Anastasio IV papa a favore della Chiesa Reatina, a. 1153, in Archivio Capitolare di Rieti, arm. II, fasc. A, n. 1, pubblicata in M. MICHAELI, Memorie storiche della città di Rieti e dei paesi circostanti, dalle origini al 1560, voll. 4, Rieti 1897-99, 11, Appendice di documenti.

² Bolla di Lucio III papa delimitante i confini della diocesi di Rieti, in Archivio Capitolare di Rieti, arm. II, fasc. A, n. 2, pubbl. in MICHAELI, loc. cit.

³ P. TOUBERT, Les structures du Latium Medieval, voll. 2, Roma 1973, II, pp. 907-908.

⁴ Ibid., II, p. 908, nn. 6-9; cfr. anche A.R. STAFFA, La topografia altomedievale della zona di Corvaro, in «Atti del Convegno sull'antipapa Nicolò V, Borgorose 1979», Rieti 1981, pp. 113-124.

⁵ A.R. STAFFA, Il basso Cicolano dalla tarda antichità al secolo XIII, in «Atti del i Convegno di Studi su Storia e Tradizioni Popolari del Cicolano, Petrella Salto 1981», Rieti 1982, pp. 15-22; ID., La topografia pievana del Cicolano, in «Atti del Convegno su S. Francesco nella Civiltà Medievale, Borgorose 1982» e Rieti 1983.

⁶ C. FRANCHI, Difesa per la fidelissima Città dell'Aquila, Napoli 1752, Carta topografica del contado e della diocesi dell'Aquila; Rationes Decimarum Italiae, Carta delle diocesi abruzzesi alleg., propone la stessa ubicazione. I sopralluoghi effettuati in occasione di questo lavoro nella zona a sud e a sud-est di Vigliano, hanno consentito di rilevare che in tutta l'area indicata esistono soltanto le rovine di una rocca medievale e di una chiesa diruta, oggi detta di Santo Stefano, già segnalati dalle carte dell'I.G.M. ai piedi del Monte della Rocca. La chiesa è un edificio di notevole interesse, databile sicuramente al secolo XII (cfr. San Giovanni ad Insulam). Ha una facciata di conci squadrati a coronamento rettilineo, con campanile a vela sulla sinistra e avanzi di un antistante portico. L'interno era a tre navate, absidato, con cripta. Nella lunetta del portale e sull'arcone absidale sono tracce di affreschi; nella muratura sono rimessi in opera frammenti di decorazioni scultoree, due teste d'ariete e tre epigrafi funerarie che attestano la presenza nelle immediate vicinanze di una necropoli di epoca romana. È suggestiva l'ipotesi di trovarsi dinanzi alle rovine della rocca e dell'abbazia di San Silvestro, della quale altrimenti non sopravviverebbe alcuna traccia nella zona indicata dalle carte antiche.

⁷ Per la storia della diocesi di Amiterno, cfr. L. PANIERMINI, Contributo alla storia delle diocesi di Amiterno, Forcona e Valva nell'alto medioevo, in «Rend. Pontif. Accad. di Archeologia», XLIV (1971-72), p. 257 ss.; ID., Il santuario del martire Vittorino in Amiterno e la sua catacomba, Terni 1974; ID., Il santuario di S. Vittorino in Amiternum. Note sulla sua origine, in «Rivista di Archeologia», III (1980); ID., Possessi farfensi nel territorio di Amiterno. Note di archeologia altomedievale, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», 103 (1980), pp. 41-52; ANTINORI, Corografia, Mss., XXXIX, p. 608: «Instr. Not. Iacobi Silvestri de Reat. act. in Rocca S. Silv. de Petra Battuta a. 1227, licet per error. 1287 corr. in calce eiusdem. Ind. 15 die kal. April. cop.p.m. Not. Joh. Fabrit. de Fossa 17 April. 1526. ind. 13 in Arch. Franc. A. Cesurae, nunc Jo. Pauli Aquilae».

⁸ Archivio Capitolare di Rieti, arm. II, fasc. C, n. 1.

⁹ Rationes Decimarum Italiae, L'Aquila, decima dell'a. 1327, n. 214, p. 13.

¹⁰ ANTINORI, Corografia, Mss., XXXIX, p. 608; ms. XXV/2, Aquila, Acta Decimarum a. 1403.

¹¹ T. BONANNI, La corografia dei comuni e dei villaggi della provincia del 20 Abruzzo Ulteriore, L'Aquila 1883, p. 23.

¹² ANTINORI, Corografia, Mss., XXXIX, pp. 600-602.

- ¹³ ANTINORI, *ibid.*, p. 610: «Nel 1440 Perna... vendette a Cecco di Grande di Rocca S. Silvestro un terreno sodivo in quel locale al vocabolo Fossacieca; non se ne asserisce che la Rocca di S. Silvestro fosse abitata. Erano gli uomini di essa passati all'Aquila e anche altrove. Si vedano molti di quegli originarii nel 1526 dimoranti in Fossa»; «Instr. Not. Franc. N. Alexand. de Ocre de Aquila 1440, die 29 Sept. Ind. 4, in Arch. Franc. A. Cesurae, nunc Jo. Pauli de Pauli Aquilae».
- ¹⁴ ANTINORI, *ibid.*, p. 600: «... in altro Istrumento del 1457 si vende un terreno nelle pertinenze di Rocca di S. Silvestro da Luzio di Ventura di S. Silvestro allora abitante nell'Aquila»; in «Arch. Cath. Aquilae».
- ¹⁵ Breve di Gregorio XIII, a. 1584, 1 Febbraio, in Arch. S. Margheritae Aqu. n. 29, in ANTINORI, *ibid.*, P. 602.
- ¹⁶ Istrumento per confirmazione d'unione in beneficio a. 1623, in Arch. Cath. Aqu. c. I, in ANTINORI, *ibid.*, p. 600.
- ¹⁷ ANTINORI, *Corografia, Mss.*, XXXIX, p. 604. Nota di Antinori: «Notitia cellular. eccl. S. Silvestri de Petra Battita 1102 (corr. 1122) ind. xv die XI Kal. April. ex censual. in Priv. Antiquo p.m. Not. Iacobi Silvestri de Reate, exempl. 1526, ind. XIII p.m. Not. Joh. Fabritii de Fossa in Archiv. Franc. Ant. Cesurae, nunc et Joh. Pauli de Paulis Aquilae»; p. 610, «Copia Instr. a. 1122 facta Fossae ad Instant. Homm. Rocc. S. Silvestri, v. hic».
- ¹⁸ «Ecclesia S. Petri de Rocca de Cornu».
- ¹⁹ *Rationes Decimarum Italiae, L'Aquila*, decima del 1327, nn. 163, 164, p. 11.
- ²⁰ Archivio Vescovile di Rieti (da qui in avanti, A.V.R.), posiz. XII, cart. 52, n. 87, Registro delle decime della mensa vescovile aa. 1438-77, in *Memorie della Sacra Visita in Regno del Vescovo Marini 1786-88*, f. 61.
- ²¹ A.V.R., *Visita della Diocesi Reatina del Vescovo Amulio a. 1570*, f. 20.
- ²² A.V.R., posiz. XII, cart. 52, n. 87, Registro in cui si notano le chiese che pagano la decima al vescovo di Rieti, a. 1398, in *Memorie della Sacra Visita in Regno 1786-88 del vescovo Marini* (da qui in avanti R.D.R. 1398 in M.M. 1786-88), f. 233.
- ²³ A.V.R., posiz. X, cart. 2, n. 2, *Visita Pastorale della diocesi di Rieti del vescovo Osio*, a. 1561, f. 70.
- ²⁴ A.V.R., R.D.R. 1398 in M.M. 1786-88 cit., f.4.
- ²⁵ Archivio della basilica romana di S. Pietro in Vincoli, fondo pergamene, Bolla di Celestino III papa a. 1191 a favore dell'abbazia di San Salvatore Maggiore, copia autentica del 20 Gennaio 1414; Archivio Segreto Vaticano, Bolla di Onorio III papa a favore del monastero di San Salvatore Maggiore, arm. XII, capsula 9, in parte pubblicata in I. SCHUSTER, *Il monastero di S. Salvatore sul monte Letenano*, in «A.S.R.S.P.», XXXVII (1918), pp. 426-427.
- ²⁶ Bolla di Lucio III, 1182, cit.
- ²⁷ A.V.R., R.D.R. 1398 in M.M. 1786-88 cit., f. 233.
- ²⁸ *Regesta Gregorii IX Papae (1227-41)*, ed. L. AUVRAY, S. CLEMENCET, L. CAROLUS-BARRÉ, voll. 4, Parigi 1890-1955, I, p. 466, doc. 743, 16 Settembre 1231.
- ²⁹ A.V.R., R.D.R. 1398 in M.M. 1786-88 cit., f. 163.

³⁰ A.V.R., Visita della Diocesi Reatina del Vescovo Bolognetti a. 1651, f. 124 v.

³¹ A.V.R., Visita Osio, cit., f.99v.

³² Non è presente nelle Rationes Decimarum Italiae, che tuttavia, nel 1327, n. 237, attestano l'esistenza nel territorio di Vigliano di varie chiese non menzionate, «Ecclesie de Viliano».

³³ I.G.M., f. 139 II SO; Rationes Decimarum Italiae, Decima dell'Aquila del 1327, n. 237: «Ecclesia S. Andree de Pozo».

³⁴ Bolla di Anastasio IV, 1153, cit.

³⁵ I.G.M., f. 139 II SO.

³⁶ Rationes Decimarum Italiae, Decima dell'Aquila del 1327, n. 168: «Ecclesia S. Donati de Forcella procuratio integra»; n. 293: «Ecclesia S. Donati de Forcella»; n. 239: «Ecclesia S. Valentini cum cappellis»; n. 292: «Ecclesia S. Marci de Preturo».

³⁷ Rationes Decimarum Italiae, a. 1313, n. 12: «Ecclesia S. Simeonis de Undis par unum de ossibus et splanatas duas. S.».

³⁸ Bolla di Lucio III, 1182, cit.

³⁹ Rationes Decimarum Italiae, Decima di Sulmona del 1328, n. 1952; cfr. MORETTI, Architettura medioevale, S. Paolo di Peluinum, p. 125 ss.

⁴⁰ BONANNI, La corografia, cit., p. 21.

Mappa dei trovamenti dalla preistoria all'età imperiale romana

Tutto il territorio della Valle, dall'arco montano alla confluenza del Mavone con il Vomano, appare abitato fin dai tempi preistorici. Il dato piú antico sono le stazioni neolitiche scoperte dal Rosa lungo la Valle del Mavone, a Castelli, a Isola del Gran Sasso, a Villa Petto. Persino l'asprezza della zona piú elevata non ha impedito la presenza di insediamenti, sia pure stagionali, durante l'età del Bronzo Medio, quando gli abitatori della regione da coltivatori si fanno allevatori di greggi (Campo Pericoli).

L'Età del Ferro vede una notevole frequentazione della zona: da Ornano a San Giovanni ad Insulam, fino all'imbocco della Valle a Villa Petto si incontrano necropoli di questo periodo da collocare principalmente nell'arco dei secoli VIII-VI a.C., quando in tutto l'Abruzzo la cultura medio-adriatica si sviluppa fino a vivere un momento di particolare floridezza dalla fine del VII agli inizi del V secolo a.C. Per i confronti che si possono istituire la Valle del Mavone gravita in questo periodo sulla zona atriana.

Incerte le testimonianze successive alla decadenza delle culture medio-adriatiche; tracce di insediamenti ricompaiono in età romana repubblicana e proseguono nel corso dell'età imperiale, non di rado trapassando senza soluzione di continuità negli abitati alto medievali.

CAMPO PERICOLI

Campo di tipo carsico, ricco di doline, situato tra il Corno Grande, i monti Aquila e Portella, i pizzi Cefalone e Intermesoli, a 1950 m sul livello del mare.

Vi sono state rinvenute tracce di un insediamento preistorico dell'età del Bronzo Medio: frammenti di ceramica d'impasto assai rozza.

Questo periodo corrisponde alla fioritura della cultura appenninica, che vede insediamenti caratterizzati da un tipo di cultura unitario lungo tutto l'arco dell'Appennino. Il Puglisi ritiene che ciò si debba alla grande importanza acquistata dall'allevamento del bestiame a scapito delle coltivazioni, piú facile preda per eventuali nemici, e dai cicli stagionali degli spostamenti con le greggi che creano occasioni di incontro e di conseguente diffusione di messaggi culturali.

Anche l'insediamento di Campo Pericoli risponde a questa logica, giacché per la sua posizione elevata, che lo rende innevato per parecchi mesi all'anno, non può che rappresentare un accampamento stagionale, ricco di pascoli nella stagione buona.



32. Castelli, chiesa di San Giovanni Battista. Gradinata d'accesso, rocchio di colonna antica con base modanata e pertinente.

CASTELLI

C. Rosa nel 1873 esplorò le grotte nei pressi di Castelli rinvenendovi materiale dell'industria litica; egli rilevò anche la presenza di gruppi di capanne.

Sulla scalinata d'accesso della parrocchiale di San Giovanni Battista sono posti due rocchi di colonne con basi modanate ad essi pertinenti. Le colonne hanno un diametro di cm 40. Provengono con ogni probabilità dalla diruta abbazia di San Salvatore sopra Castelli, alla quale appartengono i resti medievali murati sulla facciata della chiesa stessa. Le due colonne appaiono antiche e certo furono riadoperate nell'abbazia che, secondo la tradizione, fu fondata dai benedettini anteriormente al mille. Quale fosse l'edificio antico al quale eventualmente appartennero è impossibile a dirsi.

Dai pressi di Castelli, da una località situata lungo il corso del torrente Leomogna, dove sorgeva un'antica chiesa di Santa Rufina (oggi del tutto scomparsa), proviene anche un cippo con iscrizione latina alla Vittoria, scoperto ed edito dal Barnabei:

///AVIA . c. f.
victORIAE
u. s. L. M.

Il cippo è oggi irreperibile.

CESA DI FRANCIA

Il Barnabei riporta la notizia del rinvenimento nel XVIII secolo di alcune statuette bronzee, avvenuto in questa località. Le statuette sarebbero poi state mandate al Museo di Napoli.

La notizia è interessante perché Cesa di Francia si colloca lungo il percorso della mulattiera che forse ripete il tracciato della strada romana che saliva al Vado di Corno. Il materiale descritto dal Barnabei è oggi irreperibile.

Per il rinvenimento di basoli di strada romana a FANO A CORNO, cfr. p. 119. Per FANO ADRIANO E FLAMIGNANO, cfr. Dizionario, s.vv.

ISOLA DEL GRAN SASSO

Nel 1873 C. Rosa esplora alcune grotte, rinvenendo manufatti litici e segnala una stazione dell'Età della Pietra lungo il Mavone.

LEOGNANO

Il Barnabei dà notizia del rinvenimento in questa località di un aureo di Nerone del 51 d.C., oggi disperso.

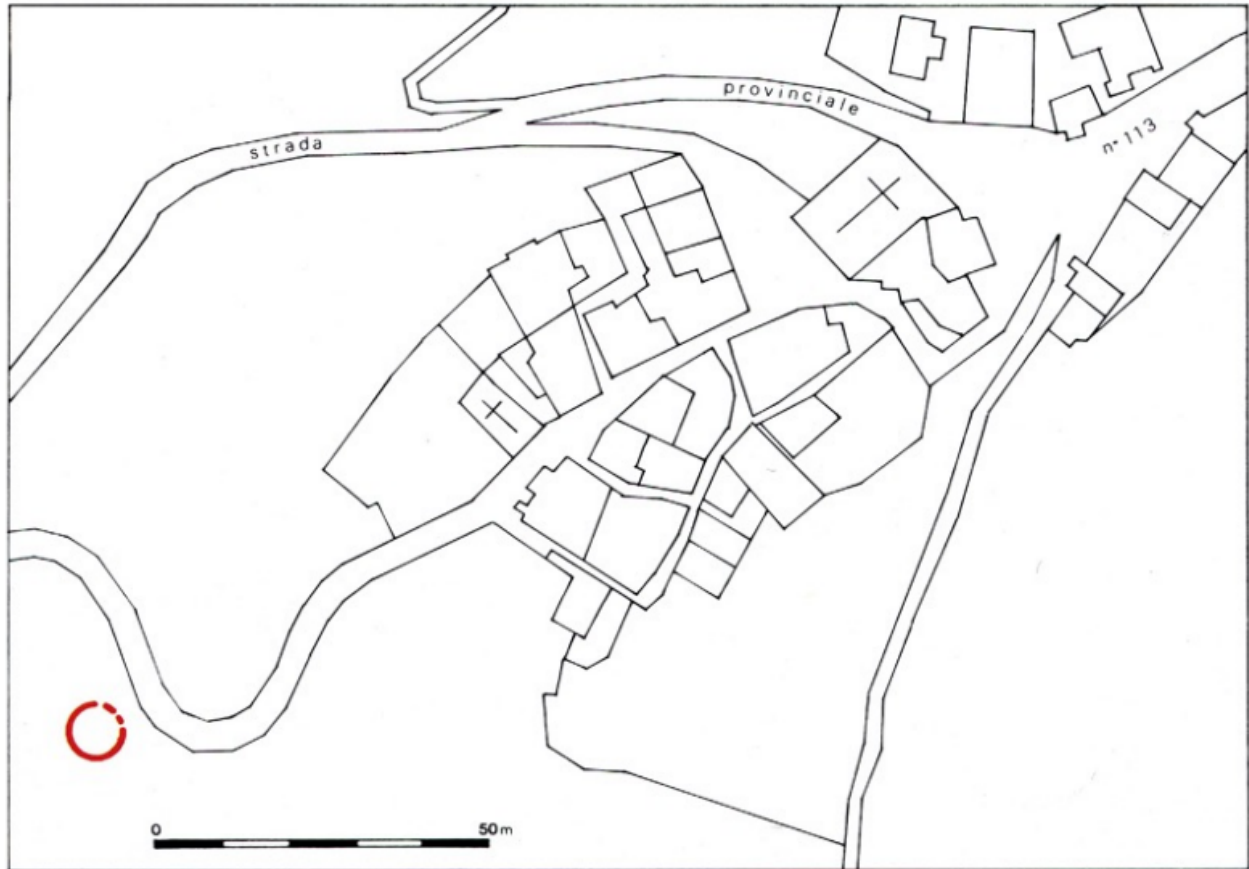
Nella campagna subito dopo le ultime case del paese è stata scoperta, in occasione di questo lavoro, una cisterna circolare per la raccolta delle acque, ancor oggi chiamata «piscina». La cisterna era certamente collegata ad un praedium rusticum di età imperiale forse di quel Leonianus del quale resterebbe memoria nel toponimo.



33. Leignano. Cisterna circolare.



34. Leignano. Cisterna circolare, rilievo.



35. Leognano. Planimetria con localizzazione della cisterna.

È perfettamente rotonda, con diametro di m 9,10; sporge dal terreno per un'altezza massima di m 1,95 (mentre all'interno, dove è più interrata si ha un'altezza massima di m 1,20). Presenta una rottura per un tratto di circa m 5 in direzione del paese, ma i blocchi del muro in calcestruzzo giacciono spezzati in situ. Lo spessore del muro è costantemente di cm 55. Nell'impasto dell'opus caementicium sono schegge di pietra locale e sassi.

La cisterna non sembra immediatamente collegata ad altre strutture relative ad un insediamento rustico. Si potrebbe quindi pensare che fosse destinata all'irrigazione dei campi, piuttosto che a fornire l'acqua per uso domestico.

Cisterne isolate da strutture architettoniche e ugualmente destinate ad uso agricolo si hanno, ad esempio, in quella scoperta a Roma in località Serpentana, del pari circolare, ma con diametro maggiore, oppure in quella rinvenuta nella valle della Caffarella. Altre cisterne circolari sono presenti in territorio tuscolano.

Ma l'esempio più prossimo, per tipo e dimensioni, è in Teramo, dove, nei pressi del nuovo Istituto Tecnico, all'imbocco dell'abitato venendo da Montorio al Vomano, è venuta di recente alla luce una cisterna circolare, apparentemente isolata (diametro m 10,75; spessore del muro cm 60).

ORNANO

La Carta archeologica da notizia nel cortile della canonica dei resti di due colonne romane, una con capitello dorico, fusto a sezione poligonale e diametro di m 0,35; l'altra, sempre con capitello dorico e fusto per metà liscio e per metà scanalato con diametro di m 0,41. Oggi è rimasto in situ soltanto il fusto della seconda. Anche i capitelli sono scomparsi.

Sul fianco destro della parrocchiale di San Giorgio, lungo un tubo di gronda che scende dal tetto, è rimessa in opera nel muro un'epigrafe romana:

JENI.T.F.P.BABIDENI.C.F.P.VETEDI.T.F.FOC.DE.Q

La grafia delle lettere è antica, con la P aperta e quasi quadrata e i punti a croce. Vi si leggono i nomi di tre magistrati di un qualche vicus. FOC potrebbe indicare delle fauces fatte fare dai magistrati; in ogni caso il DE.Q che segue è ininterpretabile. Babidenus è nome tipico dell'area centro-adriatica.

Al pari dell'epigrafe rinvenuta a Basciano (CIL, IX, 5047), questa di Ornano attesta l'esistenza di un vicus. Va collocata cronologicamente all'inizio del I secolo a.C. Forse potrebbe essere immediatamente successiva al riordinamento amministrativo di Silla, ma tenendo conto che in quest'epoca la P aperta è rara in questa zona.



36. Ornano, chiesa di San Giorgio. Fianco destro: epigrafe romana repubblicana.

PETRIGNANO

Durante i sopralluoghi effettuati in occasione di questo lavoro sono stati rinvenuti nella campagna attorno alla piccola chiesa di San Martino, affioranti sul terreno dopo l'aratura, frammenti di grandi coppi, tessere di mosaico bianche e nere, resti di ossa. Inoltre gli aratri avevano estratto grossi blocchi di opus caementicium, accantonati poi in mucchio dai trattori.



37. Petrignano, chiesa di San Martino. Facciata:
iscrizione funeraria di Gaio Norbano.

Sulla facciata sopra l'ingresso della chiesetta è da tempo murata un'epigrafe funeraria proveniente dalla medesima zona:

«C(aius) Norbanus C(ai) l(ibertus)/Mena sibi et/Decimiae P(ubli) l(ibertae) Dorini/coniugi suae et/Fuscae l(ibertae) et/Tertio l(iberto)/vivos fecit».

Si tratta di un'iscrizione funeraria del liberto Gaio Norbano che costruisce il sepolcro per sé, per la moglie Decimia Dorini (sic) e i liberti Fusca e Tertius. Da notare nell'ultima riga il *vivos per vivos*, che però non è necessariamente indizio di arcaicità (cfr. CIL, IX, p. 803).

Due colonnine di ordine dorico inquadrano lo specchio epigrafico. È questo un motivo non molto diffuso nelle epigrafi funerarie.

La presenza dell'epigrafe e i materiali rinvenuti sul terreno non lasciano dubbi sull'esistenza nella località denominata Petrignano di una necropoli, che probabilmente serviva un'ampia zona agricola, compreso il non lontano *praedium rusticum* di Leognano.

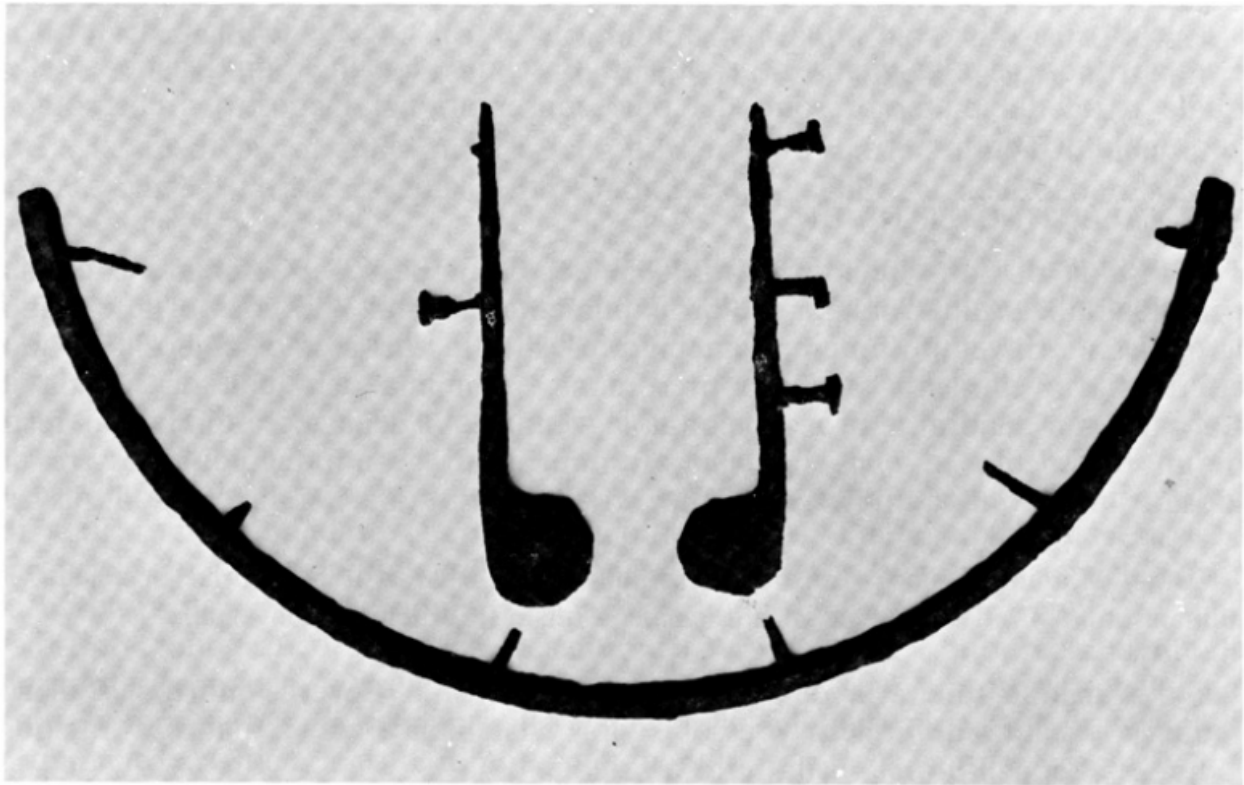
Nei documenti medievali (cfr. Dizionario, s.v.) risulta per il toponimo anche la variante «Petroniano», che potrebbe derivare da un antico «*praedium Petronianum*».

SAN GIOVANNI AD INSULAM (O AL MAVONE)

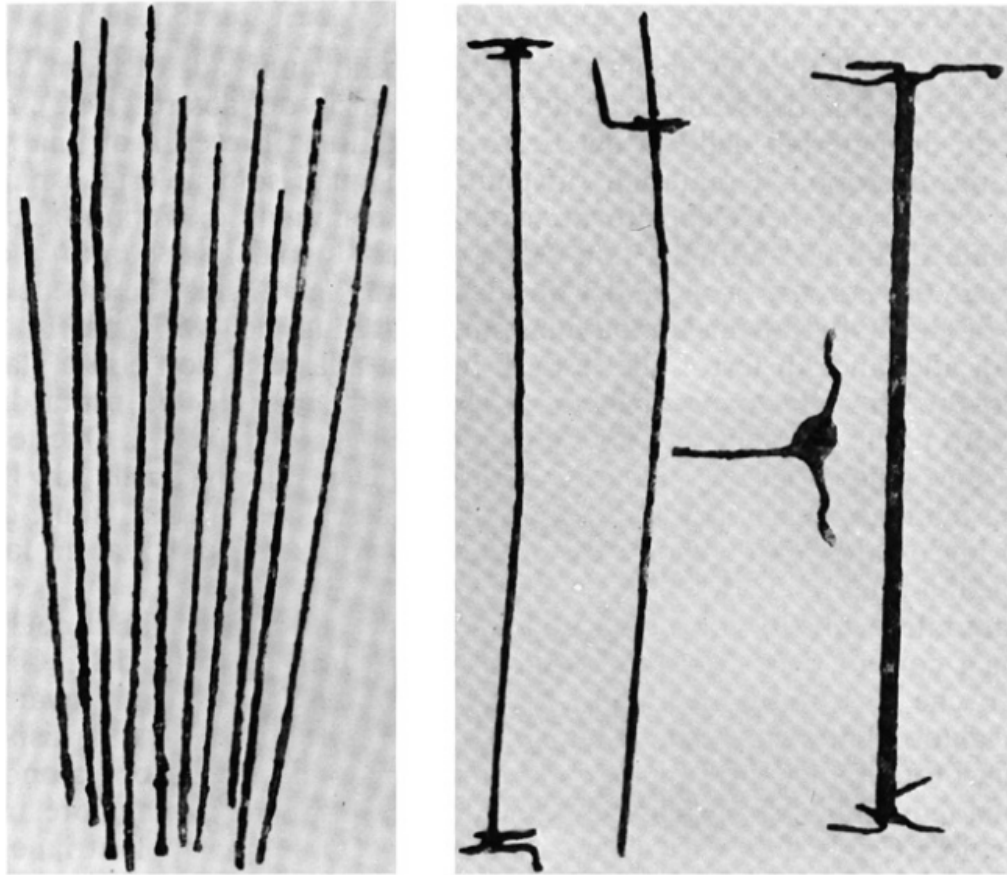
Nella zona dell'abbazia medievale di San Giovanni ad Insulam si sono verificati, fra la fine del secolo scorso (1897) e l'inizio del nostro (1902), ripetuti trovamenti di materiali dell'Età del Ferro attestanti la presenza di una vasta e interessante necropoli. I materiali rinvenuti (dei quali solo un'esigua parte è a tutt'oggi conservata nel Deposito archeologico comunale di Teramo) spaziano dalle fibule di bronzo a foglia con staffa a disco ovoidale decorato a disegni geometrici, alle borchie bronzee del tipo Novilara, agli anelli, alle catenelle, agli sferoidi di pasta vitrea della tomba femminile rinvenuta nel 1897 (materiale tutto disperso), alle lance di ferro, alle teste di mazza, alla daga con els a stami del tipo Atri-Pretara, alle spade di ferro, al cerchio di ferro di

una ruota di carro (conservato per metà) delle due tombe maschili rinvenute nel 1902. Queste ultime contenevano anche lebeti, caldaie, un'oinochoe e una bacinella di bronzo, ceramica d'impasto nero lucido del tipo Atri-Colle della Giustizia, fibule di ferro ad arco ingrossato, alari e candelabri in ferro e, segno di ricchezza, un fascio di dieci spiedi a quadrello.

Il materiale è quello consueto delle tombe dei guerrieri dell'Età del Ferro e richiama i corredi delle necropoli atriane, soprattutto di Colle della Giustizia, piuttosto che le sepolture assai più ricche e cronologicamente più avanzate di Campovalano. Tuttavia, l'esiguo numero delle tombe rinvenute e la dispersione della quasi totalità dei corredi non consentono una puntualizzazione cronologica. La tomba femminile presenta indubbiamente caratteristiche di maggiore antichità (VIII secolo a.C.); le due maschili, per i confronti con le necropoli atriane, fanno propendere per una datazione più bassa (VII-VI secolo a.C.).



38. San Giovanni ad Insulam, necropoli arcaica. Parti di carro in ferro. Teramo, Deposito archeologico comunale.



39-40. San Giovanni ad Insulam, necropoli arcaica. Spiedi in ferro; alari e candelabro. Teramo, Deposito archeologico comunale.

È indubbio che il sepolcreto dovette essere in uso per lungo tempo nei secoli dell'Età del Ferro. Esso si ricollega alla vicina necropoli di Basciano, località San Rustico, della quale parte dei materiali sono del pari conservati nel Deposito archeologico comunale di Teramo.

SAN VALENTINO, PIANA DI

La Piana di San Valentino, fra Isola del Gran Sasso e Cerchiara è quella percorsa dalla strada romana che probabilmente saliva al Vado di Corno e lungo la quale si è rinvenuto un cippo anepigrafe. Alla fine del secolo scorso vi furono effettuati rinvenimenti di epoca preromana e romana dei quali dà notizia il Barnabei: un quadrante bronzeo con la leggenda HAT della zecca di Hatria, resti di un pavimento in opus signinum, frammenti di grandi tegoloni, tessere di mosaico policromo e un'iscrizione funeraria, conservata a Cerchiara (Coll. priv.):

«D(iis) M(anibus)/C(aio) Antistio/Severo/mil(iti) coh(ortis) VIII pr(aetoriae)/spe(culatori) militans ann(os) X/decessit Faleris/cuius cineres/Antistius Coraesus/rettulit pater».

È l'iscrizione funeraria del pretoriano C. Antistius Severus morto a Falerii (odierna località di Falleri, presso Civita Castellana), che il padre, Antistius Coraesus, seppellì, forse, nella terra d'origine.



41. Piana di San Valentino. Iscrizione funeraria di Gaio Antistio Severo. Cerchiara, collezione privata.

Questo Antistio aveva militato per dieci anni nella nona coorte pretoria con la qualifica di *speculator*. Il corpo degli *speculatores* era formato da trecento ufficiali scelti (*principales*) ed era quello più propriamente destinato a proteggere l'imperatore e la sua famiglia, e a seguirlo in tutti i suoi movimenti anche al di fuori dell'Italia.

La lastra di pietra sulla quale è scolpita l'epigrafe ha le seguenti dimensioni: altezza cm 84, larghezza cm 58, profondità cm 12; l'altezza delle lettere va da cm 6,5 a cm 1,5.

Sia per i caratteri epigrafici che per il contenuto — soldati di origine italica furono reclutati nelle coorti pretorie solo fino all'età dei Severi esclusa — l'iscrizione si può datare al II secolo d.C.

LUISA FRANCHI DELL'ORTO
GAETANO MESSINEO

Più di recente è stata rinvenuta nella medesima località una testina di Herakles di giallo antico ossidato (Cerchiara, Coll. privata). La testa (altezza cm 8,5; larghezza cm 4; profondità cm 4,5)

coronata, mostra l'eroe maturo, i capelli corti, la barba prolissa, l'espressione patetica accentuata dagli occhi profondi.

Il tipo iconografico deriva da creazioni del IV secolo a.C., piú precisamente di impronta scopadea. Derivazioni di opere scopadee sono caratteristiche della cultura formale di età romana alla metà circa del II secolo d.C., in opere di artigianato artistico, a volte di notevole qualità: sarcofagi, sculture decorative.

Con ogni probabilità la testa apparteneva ad una piccola erma usata come decorazione, forse di un giardino, di una casa di particolare censo.

La cronologia della scultura è confermata dalla materia nella quale essa è stata eseguita: il giallo antico che, in questo caso, ha subito un'ossidazione dovuta probabilmente all'incendio dell'edificio al quale essa apparteneva.

Sculture di giallo antico (estratto dalle miniere dell'antica Simitthu, in Numidia) sono predilette soprattutto nell'età di Adriano e degli Antonini per la preziosità del materiale, le luminescenze e le trasparenze che esso suggerisce per mezzo di una lavorazione che richiede una pratica artigiana piú specializzata e complessa di quella caratteristica per il marmo bianco.

La testa di Herakles testimonia la ricchezza e l'aggiornamento culturale della decorazione di un edificio, probabilmente privato, in Abruzzo, attorno al 150 d.C.

ANTONIO GIULIANO

TOSSICIA

Alla fine del secolo scorso fu segnalato il rinvenimento nei pressi di Tossicia di un asse preromano con la leggenda HAT della zecca di Hatria. Oggi disperso.

VICO

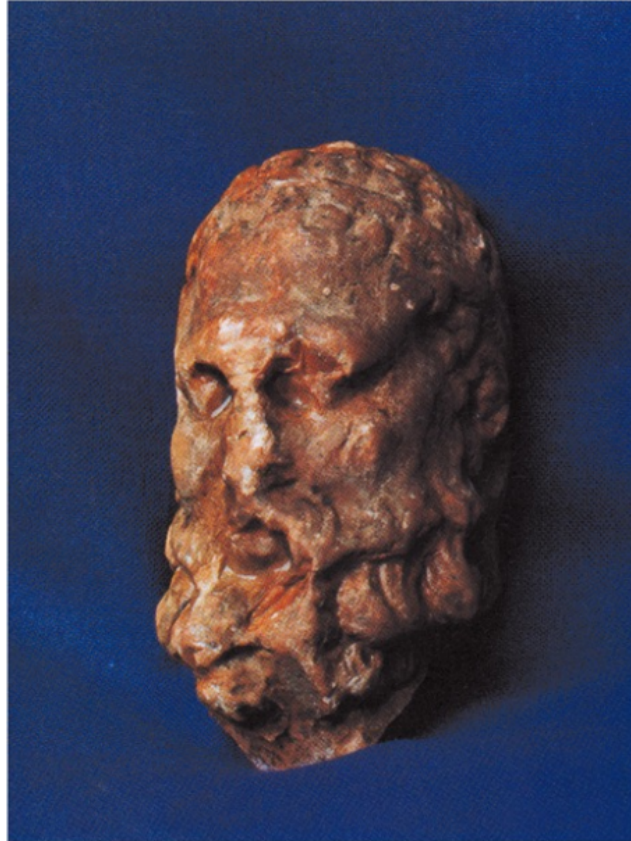
In questa località, alla fine del secolo scorso fu rinvenuta una tomba ad inumazione con uno scheletro di grandi dimensioni. Il corredo consisteva in due vasi di terracotta ed uno in «ceramica smaltata», una daga, una lancia e un pugnale di forma tondeggianti che lo scopritore ritenne di epoca romana. Il materiale è oggi irreperibile.

VILLA PETTO, LOCALITÀ PIANO DELLA CORTE

C. Rosa rinvenne in questa località una stazione preistorica neolitica all'aperto. Egli constatò che i rifiuti dei pasti e dell'industria venivano gettati sul terreno e si ammucchiavano allo stesso modo che si trova in uso nella cultura dei køkkenmøddinger.

Uno scavo effettuato nel 1928 nella medesima località portò alla scoperta invece di materiali provenienti da una necropoli parte dell'Età del Ferro e parte romana di età repubblicana. Tra i reperti dell'Età del Ferro vanno annoverati fibule, spilloni e ciondoli di bronzo; tra quelli più tardi un frammento di iscrizione (italica?) e una moneta d'argento repubblicana.

LUISA FRANCHI DELL'ORTO
GAETANO MESSINEO



42. Piana di San Valentino. Testina di Herakles. Cerchiara, collezione privata.

BIBLIOGRAFIA

CAMPO PERICOLI

S.M. PUGLISI, *La civiltà appenninica. Origine delle comunità pastorali in Italia*, Firenze 1959, p. 16 s. e passim; *Carta archeologica*, p. 55, n. 2; A.M. RADMILLI, *Gli insediamenti preistorici in Abruzzo*, in «L'UniverSo», XXXIX, 5 (1959), pp. 894, 896; ID., *Piccola guida della preistoria italiana*, XI. Abruzzo (a cura di), Firenze 1962, p. 93; ID., *Considerazioni sull'età del bronzo in Abruzzo*, in «Abruzzo», III, 1-2 (1965), p. 142; D.H. TRUMP, *L'Italia centro-meridionale prima dei Romani*, Milano 1978, p. 130.

CASTELLI

G. SPERANZA, *Il Piceno dalle origini alla fine d'ogni sua autonomia sotto Augusto*, Ascoli Piceno 1900, 1, p. 25 s.; L. RIVERA, *Studi di preistoria e di storia di C. Rosa*, in «Boll. Società di Storia Patria A. L. Antinori negli Abruzzi», XXI, ser. 20, punt. XXIV (1909), p. 327 s.; F. BARNABEI, in «Giornale degli scavi di Pompei», n.s. III (1874), p. 22; ID., in «Riv. Abruzzese», XIV (1899), p. 408; CIL IX, 5046, cfr. Suppl. p. 698; *Carta archeologica*, p. 42, n. 2.

CESA DI FRANCIA

F. BARNABEI, in «Not. Scavi», 1899, p. 263; *Carta archeologica*, p. 73, n. 18.

ISOLA DEL GRAN SASSO

C. ROSA, *Una stazione umana dell'età della pietra nella Valle del Mavone*, in «Gazzetta di Teramo», 31 agosto 1873; ID., *Scoperte paleoetnologiche fatte nella Valle della Vibrata ed in altri luoghi dell'Abruzzo Teramano nel 1873*, in «Archivio per l'Antropologia e la Etnologia», IV (1874), fasc. II, p. 201 s.; RIVERA, cit. in scheda Castelli, p. 327.

LEOGNANO

F. BARNABEI, in «Not. Scavi», 1896, p. 177 s., *Carta archeologica*, p. 71, n. 11. Per le cisterne: G. MESSINEO, *Settore Nord del Suburbio di Roma - Notiziario archeologico*, in «Bull. Comunale», 1981, in corso di stampa; L. QUILICI, *La via Latina da Roma a Castel Savelli*, Roma 1978, p. 41, tav. 1; L. DEVOTI, *Cisterne del periodo romano nel Tuscolano*, Frascati 1978, pp. 105 S., 123 s., 162 s.

ORNANO

Carta archeologica, p. 72, nn. 14, 15; CIL, IX, 5048. Per il nome Babidenus, cfr. W. SCHULZE, *Zur Geschichte lateinischer Eigennamen*, in «Abhandl. königl. Gesellschaft Wiss. Göttingen. Ph.-hist. Kl.», V (1904), p. 132.

PETRIGNANO

F. BARNABEI, in «Not. Scavi», 1891, p. 368 s.; CIL, IX, 5049; *Carta archeologica*, p. 71, n. 12. Il materiale rinvenuto nei sopralluoghi è depositato presso il Consorzio Aprutino Patrimonio Storico Artistico, Teramo.

SAN GIOVANNI AD INSULAM

E. BRIZIO, Regione V. Picenum. I: Atri. II: Penne. III: Bacucco. IV: Castiglione M.R. V: Appignano. VI: Basciano. VII: Sepolcro di S. Giovanni al Mavone, in «Not. Scavi», 1902, fasc. 5, pp. 262-266; Carta archeologica, p. 31 s., nn. 14-16; L. FRANCHI DELL'ORTO, in CAA, pp. 288-291.

SAN VALENTINO, PIANA DI

F. BARNABEI, in «Not. Scavi», 1896, p. 178; *ibid.*, 1899, p. 262 s.; ID., in «Riv. Abruzzese», XIV (1899), pp. 406-408; «Ann. Epigr.», 1900, n. 2; Carta archeologica, p. 72, n. 17; A. PASSERINI, *Le coorti pretorie*, Roma 1939, p. 150.

Per la cronologia della testina di Herakles, cfr. G. KASCHNITZ-WEINBERG, *Le Sculture del Magazzino del Museo Vaticano*, Città del Vaticano 1937, p. 98 s., 110; nn. 205, 239; tavv. XL, XLIV; per le sculture in giallo antico: R. GNOLI, *Marmora Romana*, Roma 1971, p. 139 ss.

TOSSICIA

«Riv. Abruzzese», X (1895), p. 551; Carta archeologica, p. 71, n. 13.

VICO

R. PETRILLI, *Rassegna archeologica. Nota*, in «Riv. Abruzzese», XIII (1898), p. 184; Carta archeologica, p. 72, n. 16.

VILLA PETTO

G. A. COLINI, *Scoperte archeologiche nella Valle della Vibrata*, Roma 1910, p. 223; U. ANTONELLI, in *EI*, I (Roma 1929), s.v. Abruzzo: Preistoria, p. 140; Carta archeologica, p. 35, n. 1.

Capitolo terzo

IL MEDIOEVO MONASTICO

Santa Maria ad Ronzanum

1. LE TESTIMONIANZE DOCUMENTARIE E LE PREMESSE STORICO-RELIGIOSE

Il piú antico ed esplicito ricordo storico di Santa Maria «de Ronzano» o «ad Ronzanum»¹ s'incontra in un rescritto papale del 21 gennaio 1184. In questo rescritto, datato da Anagni dove risiedeva, papa Lucio III comunicava a Oderisio, vescovo di Penne, la conferma della sentenza (emessa il 22 dicembre dell'anno appena decorso dal vescovo di Porto e Santa Rufina, Teodino, e

dal cardinale diacono dei Santi Sergio e Bacco, Ottaviano), con la quale si dava finalmente termine alla contesa, «diutius agitata» ma ora composta «pro bono pacis de assensu utriusque partis», che aveva opposto lo stesso vescovo di Penne a Senebaldo, abate del monastero dei Santi Quirico e Giuditta presso Antrodoco, circa i diritti che la cattedra episcopale pennese e l'abbazia antrodocana accampavano «in his quinque ecclesiis, scilicet in Sancti Joannis in Insula, Sanctae Mariae ad Ronzanum, Sancti Joannis in Casanello, Sancti Nicolai in Galbano, Sancti Salvatoris ad Fanum»².

Tutti gli studiosi dell'argomento, a partire da Giacinto Pannella e da Vincenzo Bindi, non hanno mai, o quasi mai mancato di rifarsi a questo fondamentale punto di partenza. Ma, sebbene il documento sia stato trascritto e messo a disposizione degli storici dell'arte dallo stesso Bindi fin dal 1889; sebbene riguardasse anche un secondo monumento dell'Abruzzo medievale ancora in essere, San Giovanni al Mavone presso Isola del Gran Sasso; esso non è mai stato utilizzato in tutto il potenziale informativo che gli attribuisce, anche agli effetti storico-artistici, il suo contenuto storico religioso. Stando, infatti, alle espressioni inconfondibili ricorrenti nella sentenza, che, per altro, il rescritto papale afferma di riferire testualmente «de verbo ad verbum», se ne ricava innanzitutto che la contesa a cui essa dava soluzione appartiene al novero degli eventi più direttamente connessi ad un momento caratteristico ed emergente della storia ecclesiastica dell'avanzato XII secolo: quello per il quale, secondo la sintesi fatta non molto tempo a dietro da Giovanni Miccoli³, al continuato tentativo di «inserimento dei monasteri nel possesso di chiese nella campagna» venne contrapponendosi «lo sforzo di mantenere il controllo su tutte le chiese del territorio da parte dei vescovi»; derivandone altresì un reiterato intervento papale, inteso a «garantire la giustizia canonica», ma anche «a distinguere le competenze del vescovo sulla cura animarum da quella sui beni, riservata all'istituto monastico»⁴. L'affermazione di principio, che tanto nella sentenza come nel rescritto in questione conclude i patti stipulati, e cioè che «correctio vero in spiritualibus pertinebit ad episcopum, in temporalibus ad abbatem»⁵, è inoltre tipica dell'ancor più generale orientamento assunto dal papato nel governo delle cose ecclesiastiche durante la seconda metà del XII secolo, per cui da un lato si tendeva a «riportare i monaci [...] dentro le mura del chiostro», assicurando «ai monasteri la tutela della situazione patrimoniale esistente», da un altro si proponeva di assodare che «la cura animarum e la distribuzione dei beni ecclesiastici sono di esclusiva competenza del vescovo. I monaci devono vivere con ogni umiltà soggetti ai propri vescovi, e ad essi, come a maestri e a pastori della chiesa di Dio, devono tributare in tutto una debita obbedienza e una devota soggezione»⁶.

Orbene, posto che il vescovo di Penne aveva sollevato una questione di questo genere nei confronti dell'abate di San Quirico, il che comporta che il monastero al quale quest'ultimo presiedeva avesse mostrato non certo da poco le tendenze a cui ora si reagiva, il rescritto papale del 1184 autorizza ad arguire che gli oggetti della disputa, e tra questi la chiesa «ad Ronzanum», erano presenze attive sull'orizzonte storico da un tempo molto più lungo di quanto fino ad oggi non si sia ritenuto; da prima, a ogni modo, anche della già addietrata indicazione temporale implicita nel comparativo «diutius» ricorrente nel rescritto, che sta lì a indicare appunto un lungo, e forse molto lungo protrarsi della lite⁷.

A conferma, si può aggiungere che lo stesso abbinamento, nella menzione della sentenza, di Santa Maria di Ronzano ad una chiesa come San Giovanni «in Insula», la cui storia costruttiva ancora oggi controllabile riconduce, per la parte essenziale e qualificante, a non più tardi della

prima metà del XII secolo (cfr. anche qui alle pp. 235-258), è di per sé un dato perentoriamente asseverativo, che non può essere né ignorato, né sottovalutato. Mentre merita nota particolare il fatto, sfuggito del tutto agli studiosi, che fra i vari materiali rimessi in opera nel tessuto murario della chiesa — precisamente nel rialzo di uno dei gradini di accesso alla zona absidale di sinistra — si trova un interessante frammento di scultura a basso rilievo, raffigurante un animale simbolico che non può non essere datato, al più tardi, fra X e XI secolo, e che proprio per ciò si dimostra capace di testimoniare, pur nella sua erraticità, di una qualche attività artistica svolta in loco non meno di centocinquanta, duecento anni prima del ricordo documentario del 1183-84⁸.

Dalla circostanza, accertata sempre per il tramite del medesimo documento, che Santa Maria di Ronzano faceva capo all'abbazia di San Quirico, è possibile ricavare infine anche altre indicazioni. La prima deriva dal fatto che, permanendo il cenobio antrodocano nell'osservanza «ex ordine Sancti Benedicti» a cui era affiliato dall'origine⁹, lo stesso abate Senebaldo, che il rescritto di Lucio III ci ha fatto conoscere mentre era in lite con il vescovo di Penne, aveva in precedenza promosso e portato a compimento la ricostruzione del monastero stesso, e ne aveva fatto consacrare il nuovo edificio dal vescovo di Rieti Dodone, nel 1179¹⁰. Supponendo che Senebaldo estendesse egli stesso, o, con il proprio esempio, contribuisse a far estendere ad altre chiese dipendenti da San Quirico il piano di ricostruzione applicato alla casa madre dell'abbazia, potremmo ricavarne che anche la campagna di lavori di cui fu prodotto l'attuale chiesa di Santa Maria di Ronzano avesse origine dal quel medesimo contesto, sia promozionale che cronologico, giusto fra la fine degli anni 1170 e gli inizi degli '80.



43. Santa Maria di Ronzano.

È infatti questo il momento di ricordare che, all'interno della chiesa, sulla cornice in pietra che marca la divisione fra la calotta absidale e la parte inferiore dell'abside centrale contenente gli antichi affreschi di cui parleremo più avanti, corre un'iscrizione con una data, che è stata letta ora 1171¹¹, ora 1181¹², ora addirittura 1281¹³, ma che un riscontro rigoroso, di cui diremo analiticamente più avanti, impone di leggere 1181: in un contesto epigrafico che, come è ammesso da tutti coloro che se ne sono occupati, tramanda anche il nome del «preposto» in carica a quel tempo: un «dominus Petrus [...] prepositus», la cui prepositura, vale a dire luogotenenza o delega al governo della sede periferica, derivava evidentemente dallo stesso abate di San Quirico.

Una seconda indicazione, relativa però ad avvenimenti più tardi, si ricava dalla notizia — anch'essa trascurata del tutto fino ad ora — che nel 1215, «pro eo, quod monachi abbatem suum necaverant et luxuriose viventes dissipaverant bona loci»¹⁴, papa Innocenzo III decretò un cambio della guardia al monastero di San Quirico, disponendone il passaggio dai benedettini, che l'avevano retto dalle origini, all'ordine di più recente istituzione dei «canonici regulares premonstratenses», e nominandone abate un monaco di nome Gervasio (o Gerardo)¹⁵. Il quale, alla morte di Innocenzo sopravvenuta l'anno successivo, curò di ottenere dal nuovo papa Onorio III la conferma nella carica; il che avvenne con la bolla del 3 agosto 1216, mentre Onorio stesso, rinnovando la decisione che Celestino III aveva preso il 9 giugno 1195 su richiesta del vecchio

abate Senebaldo, e «ad exemplar» di ciò che avevano già fatto Innocenzo II e Alessandro III¹⁶, tornava a porre il monastero antrodocano sotto la diretta protezione papale¹⁷.



44. Santa Maria di Ronzano, zona absidale di sinistra. Frammento scultoreo con animale simbolico.

Onorio III, per altro, stabiliva ora il passaggio definitivo della comunità di San Quirico all'osservanza della regola agostiniana, che era appunto quella che i canonici premostratensi seguivano dalla fondazione, avvenuta nel 1121 a Prémontré (dove il nome) presso Laon, ad opera di san Norberto di Xanten¹⁸. Poiché è fuori di dubbio che, con l'insediamento dei premostratensi a San Quirico, anche Santa Maria di Ronzano passasse sotto le cure del nuovo ordine (e lo si ricava da un'ulteriore bolla di Onorio III in data 23 marzo 1224), resta da vedere quali ripercussioni avesse su questa situazione il fatto che, secondo la bolla del novembre 1231 con cui Gregorio IX pose anche l'abbazia di San Pietro in Valle presso Ferentillo alle dipendenze della santa sede, Santa Maria di Ronzano era in tale epoca afferente a quest'ultimo monastero. Nella presente impossibilità di accedere al documento originale, conservato come tutto l'Archivium abbatiae Ferentilli ab anno 575 ad annum 1649 nell'archivio del Capitolo Lateranense ora chiuso, non abbiamo modo di controllare se, dalla lunga nota di possedimenti in esso contenuta, risulti che nel 1231 afferisse a San Pietro in Valle anche l'abbaziamadre della prepositura ronzanese, San Quirico. È molto probabile che fosse così, però, visto che chi a suo tempo ha potuto leggere per intero il documento, riferisce che «le località sottomesse arrivavano nell'alto Lazio e a Roma stessa»¹⁹. Ma il punto essenziale è che in nessun modo ciò dovette significare, né a Ronzano né ad Antrodoco, l'abbandono della disciplina premostratense. Pur seguendo la regola benedettina, e dopo il 1257 la cistercense, San Pietro in Valle era dalla metà del XII secolo in rapporti diretti di sottomissione, sia economici che religiosi (oltre che artistici, come provano notoriamente i suoi affreschi tardo-romanici: cfr. qui stesso più avanti, a p. 196) con San Giovanni in Laterano in Roma e il capitolo dei suoi canonici regolari, i quali — è arcinoto — seguivano la stessa regola agostiniana dei premostratensi. Né è trascurabile che nel 1303, quando nell'abbazia di Ferentillo si verificarono disordini e furono perpetrate scorrettezze gravi, Bonifacio VIII ne affidasse definitivamente la gestione spirituale e temporale proprio al Capitolo Lateranense. Orbene, c'è da chiedersi se di questa vicenda, o almeno di un tratto essenziale di essa, a Ronzano non si ritrovi traccia in una qualche parte dell'edificio o nel suo

corredo figurativo. La risposta positiva viene da un importante affresco dell'avanzato XIV secolo, presente vistosamente nell'absidiola di destra, e ciò nonostante rimasto sostanzialmente inedito²⁰. Rinviando a dopo l'esame storico-artistico e attenendoci ora alla sua sola iconografia, possiamo constatare che, se non vi sono difficoltà a riconoscerci in alto l'evangelista Matteo, perché identificato da una scritta; e in basso, a destra, san Nicola di Bari; sarebbe praticamente impossibile stabilire l'identità del santo monaco raffigurato in basso a sinistra (per giunta con il donatore in vesti di canonico agostiniano che gli si inginocchia davanti in preghiera, a testimoniare dell'importanza attribuitagli nell'economia culturale della scena), se non pensassimo appunto al fondatore dei premostratensi, san Norberto di Xanten. Nell'unica rappresentazione coeva identificata finora in Italia, e precisamente nel medaglione ad affresco di scuola prvietana del XIV secolo, che, con il nome del raffigurato iscritto sul bordo, si conserva nell'abbazia dei Santi Severo e Martino presso Orvieto, san Norberto appare come un monaco in abiti bianchi, di aspetto giovanile e senza barba, recante un libro tra le mani²¹. Quasi non v'è bisogno di sottolinearlo: il complesso delle stesse caratteristiche e ognuno degli attributi ad esse collegate tornano dettagliatamente anche nell'immagine di Santa Maria di Ronzano, consentendo di identificarla con sicurezza. Anzi, sia dallo spicco monumentale conferitole, che non ha riscontro nel marginale affreschetto orvietano, sia dall'esser posta in un'evidenza iconica accordata di consueto solo alla figura del patrono e del «genius loci», deriva che l'immagine del fondatore dei premostratensi faccia lì la più importante apparizione iconografica che se ne rintracci finora, almeno in Italia; recando altresì la testimonianza che a Ronzano l'ordine di san Norberto era effettivamente presente ed attivo ancora a un secolo e mezzo circa dal passaggio di San Quirico e della prepositura abruzzese sotto il suo controllo.

Dal fatto che nell'affresco trecentesco ora introdotto nel discorso, la figura di san Norberto sia posta deliberatamente a fronte, come in un dittico, a quella di san Nicola di Bari, si potrebbe essere indotti a intravedere anche altro. Ad esempio che, essendo l'antico vescovo di Mira, Nicola, venerato soprattutto a Bari, dove le sue reliquie, com'è noto, erano state trasportate dal tardo XI secolo e affidate alle cure dei benedettini; ed essendo stata Barletta, con la chiesa di San Samuele, la prima sede italiana in cui, anteriormente al 1149, si insediarono i premostratensi, derivandone poco dopo anche una seconda sede pugliese, a Santa Maria di Brindisi²²;



45. Santa Maria di Ronzano, edificio presso la chiesa. Cornice di finestra: frammento scultoreo rimesso in opera.

quell'abbinamento indicasse l'esistenza di un qualche rapporto privilegiato — intanto, di natura monastica ed ecclesiale; ma esteso eventualmente anche a fatti culturali ed artistici — fra i centri

della Puglia adriatica e la prepositura «ad Ronzanum». Avremo modo di rilevare, in seguito, che, in una fase di poco precedente, lo stesso pittore dell'affresco in questione aveva eseguito un trittico ora ubicato nella chiesa cinquecentesca della Rabatana a Tursi, in Basilicata, ma che proviene con certezza dal medesimo territorio, fosse da una fondazione monastica, fosse dalla cattedrale della vicina Anglona (il cui titolo e il cui vescovato passarono nel 1546 appunto a quella di Tursi²³). Siamo però in tempi troppo avanzati per indurne alcunché in merito alla storia sia monastica che artistica della chiesa di Ronzano nel XII secolo, e per giunta non possiamo fingere di ignorare né che il culto di san Nicola di Bari fu tra i più diffusi in Europa dopo l'approdo delle sue reliquie in Puglia (si rilevi, tra l'altro, che, tra le cinque chiese alto-abruzzesi nominate nel rescritto papale del 1184, una ha il titolo di «Sancti Nicolai in Galbano»), né che l'arrivo dei premostratensi a San Quirico, e dunque a Santa Maria di Ronzano, non è anteriore al 1215. Pure è un fatto che, dal momento in cui sono divenuti più consapevoli gli studi sugli aspetti artistico-architettonici originali della nostra chiesa, nessuno ha mai sollevato problemi di collegamento culturale che, spingendosi al di là dei confini d'Abruzzo, non puntassero innanzitutto verso Bari e la Puglia adriatica. Mai, in ogni caso, che puntassero verso il territorio di Antrodoco e del Reatino, dove indirizzerebbero concordemente tutte le notizie storiche finora disponibili, e non senza spingere a ricercare anche un rapporto eventuale con il grande centro monastico-benedettino di Farfa, nella Sabina, di cui San Quirico era stato con ogni probabilità una filiazione fin da prima del 986²⁴.

2. IL MONUMENTO E LA SUA CULTURA ARCHITETTONICA

L'edificio della chiesa «ad Ronzanum» sorge isolato su un colle in vista del Gran Sasso, a qualche chilometro di distanza da Castel Castagna. E si presenta – se ne veda qui anche il nuovo ed eccellente rilievo in pianta, curato appositamente dall'architetto Riccardo Franchi – come una struttura longitudinale a tre navate coperte a tetto, la centrale più alta delle laterali e avanzante di poco²⁵, su cui s'innesta un corpo trasversale compatto e appena sporgente. Il quale, coperto a sua volta da un tetto a due spioventi disposti nella stessa direzione, sebbene ad una quota leggermente superiore di quella delle navate, ingloba entro un blocco geometrico unico sia il transetto (che all'interno risulta di tre campate coperte con volte a crociera), sia il presbiterio con la testata, sia le tre absidi; nascoste e dissimulate, queste ultime, dietro una vera e propria facciata posteriore, rettilinea in pianta e cuspidata in alzato.

All'esterno, tale organismo è strutturato in un tessuto murario nel quale il laterizio e la pietra da taglio si accostano generando forme di decoro elementare. Lavorata con precisione estrema, la pietra ordisce una sorta di intelaiatura, che, aggettando lievemente sulla superficie contro cui si profila, innerva di archi ciechi la parte inferiore dell'intero corpo trasversale, di lesene e pilastri quello longitudinale e il prospetto, spaziando ogni elemento secondo il criterio di controllata sobrietà che dalla ragione funzionale fa dipendere il metro proporzionante e il risultato estetico.



46. Santa Maria di Ronzano. Lato posteriore della chiesa.

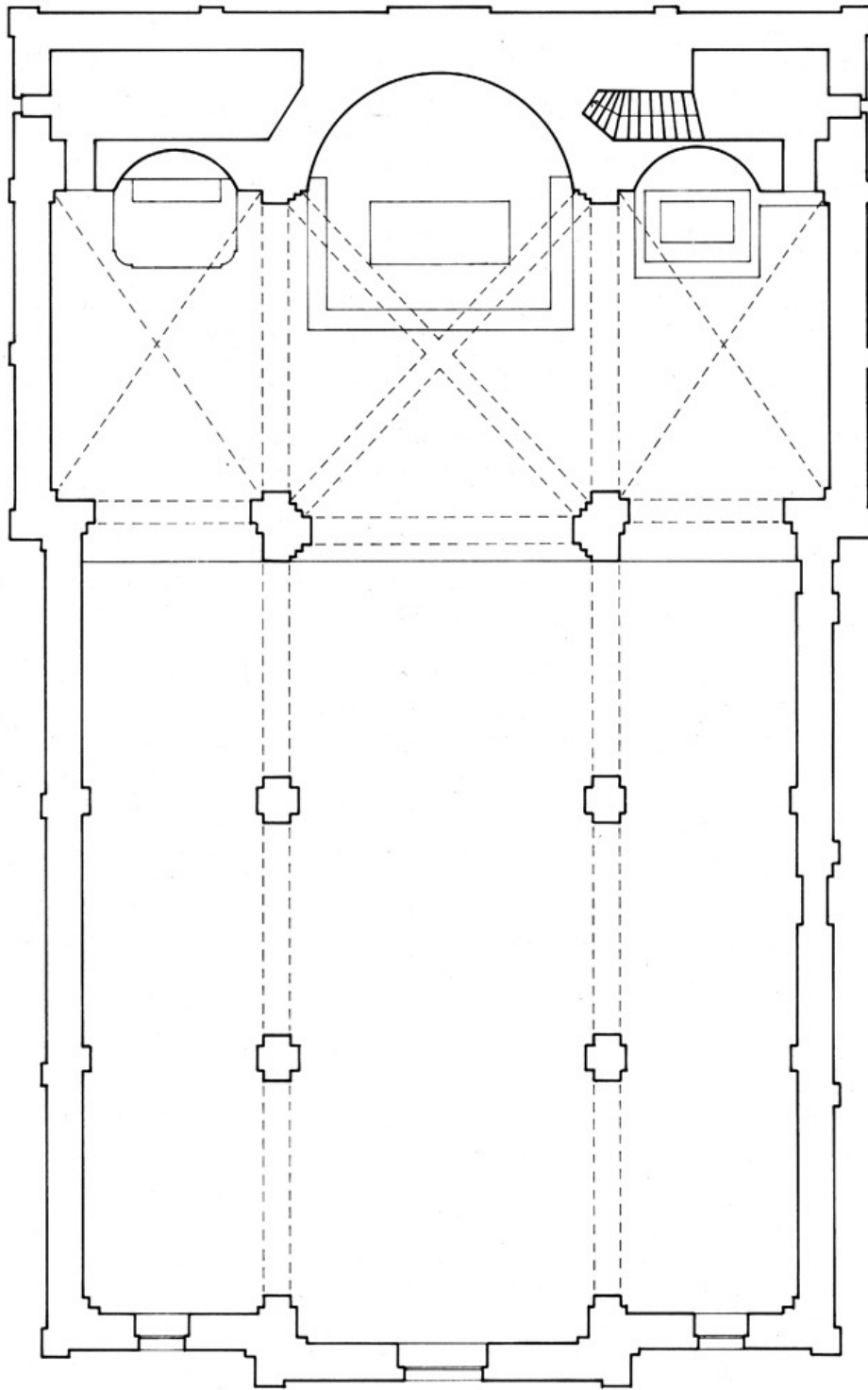
Il laterizio si sviluppa dentro ed al di sopra di questa intelaiatura, in un paramento murario tessuto di piccoli mattoni lasciati «a vista» e disposti di taglio con regolarità fitta e uniforme, la cui mostra di materia povera è compensata preventivamente dall'ornamento naturale del colore giallo volgente al rosso, tipico del cotto, che dilaga sui volumi dell'edificio a contrasto con il grigio fisso della pietra. Pietra, per altro, che riemerge sia nelle mostre, spesso scolpite, delle finestre che forano ripetutamente il paramento, e in specie nella monumentale monofora del prospetto posteriore; sia nel piccolo campanile a vela, svettante sul transetto, che si intesse di pietra e cotto ad un tempo, alla ricerca di un sottile effetto di dicromia.

L'interno reca i segni di un vecchio incendio, le cui calcinature gli hanno inferto ferite che ne sfigurano la precisione esecutiva; ma, come non ne è stata rimossa del tutto l'impronta di «una speciale armonia delle proporzioni», che conferisce agli spazi recinti «una vastità maggiore del vero»²⁶, così vi si ripresenta senza alterazioni lo stesso accostamento dei due materiali. Qui, tuttavia, con una maggiore evidenza delle parti in pietra; le quali, poste in ogni dove a far da alto e slanciato basamento alle superfici in cotto, per giunta in rinforzato collegamento strutturale con l'esterno, ordiscono un nuovo e più diramato telaio portante. Sono infatti costruiti in pietra sia i due partiti longitudinali di arcate e controarcate, a pieno centro le prime, lievemente rialzate al colmo le seconde, che spartiscono le navate impostandosi su esili pilastri cruciformi (la cui fronte prospiciente le navate stesse è per altro proseguita in verticale, oltre il capitello, da lesene che contribuiscono a farli apparire più alti e sottili); sia l'articolato e aereo sistema di archi su pilastri che costruisce alle diverse altezze il punto di incrocio, e d'accesso reciproco, fra le navate e le parti del transetto; sia la fronte delle absidi e delle testate del transetto stesso, con

archi falcati che tendono ad apparire ogivali; sia infine i costoloni, costituiti da piccoli conci tagliati e connessi come mattoni, che si incrociano nella volta soprastante il presbiterio con un oggetto così pronunciato, da sembrare ad essa sovrapposti.

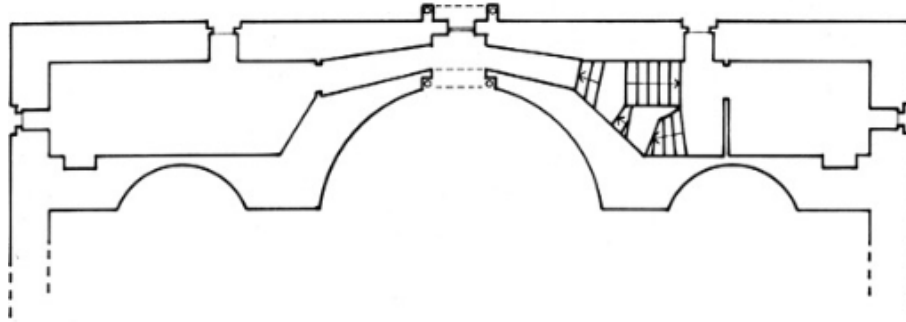
Cimentandosi con una analisi tecnico-architettonica per la prima volta approfondita di tutto ciò, Gavini trasse le seguenti conclusioni «...questa mole [...] presenta una regolarità di schema ed una sapienza di esecuzione tali da rivelare come la genialità dell'architetto s'imponesse anche alla tradizione. Vi è unità di concetto e contemporaneità di costruzione in tutte le sue parti [...]. Si potrebbe dire che il tempio rappresenti l'opera organicamente più completa [d'Abruzzo] giunta fino a noi»²⁷. Nel ribadire ognuno di questi giudizi, e anche in contrasto con i rilievi di uno scrittore di nuova leva sui quali torneremo subito, è però impossibile non osservare che la componente forse essenziale della «genialità» con cui l'architetto di Santa Maria di Ronzano seppe «imporsi anche alla tradizione», si identifica con la capacità di mediazione con cui egli adatto e ridusse brillantemente alle esigenze di un'architettura ecclesiastica «rurale» un complesso di conoscenze architettoniche che manifesta a ogni passo l'origine colta. Si direbbe, anzi, che proprio la sicurezza mentale e l'agilità operativa con cui l'architetto di Ronzano impresse unità al suo lessico e alla sua sintassi edificatoria, sono la prova più evidente dell'origine colta di quel lessico e di quella sintassi, così come sono prova della consapevolezza che l'architetto dovette avere egli stesso della non comune origine dei suoi strumenti, vale a dire della natura non estemporanea, ma professionale e propriamente culturale della sua formazione.

Orbene, in base a quel che rilevò per primo Émile Bertaux, ed hanno confermato in seguito storici quali Pietro Toesca e specialisti quali Gavini²⁸, la cultura architettonica da cui prende figura Santa Maria di Ronzano ha riscontri estremamente precisi in molti aspetti di quella elaborata in uno dei maggiori centri della ricerca architettonica europea del XII secolo: appunto Bari e la Puglia barese. I tre studiosi sopracitati si trovarono d'accordo sul fatto che una soluzione altamente caratterizzante, quale quella della facciata posteriore che dissimula dietro una fronte rettilinea la curva esterna delle absidi, non solo non ha paragoni in Abruzzo, ma ha il suo prototipo esclusivo nelle due grandi chiese di Bari, la basilica di San Nicola e la cattedrale di San Sabino. Ascendenti tipologici e stilistici ugualmente baresi furono assegnati dai medesimi storici alla grande monofora che si apre al centro del prospetto posteriore, come al partito decorativo delle arcate. Ed è vero che, rispetto ai modelli pugliesi indicati, sembrerebbe delinearci, almeno secondo il parere del giovane studioso a cui alludevo poco a dietro, una ragione di divergenza tutt'altro che trascurabile; ossia che, mentre «in Puglia» il corpo trasversale di testa è coperto da un tetto il cui spigolo corre in senso ortogonale rispetto all'asse delle navate, sicché il prospetto posteriore sarebbe «costituito da un parallelepipedo sul quale si appoggia una delle falde del tetto»; a Ronzano il tetto del corpo trasversale ha lo spigolo orientato nella stessa direzione dell'asse delle navate, sicché ne risulta «una facciata posteriore a doppio spiovente»²⁹. Ma si tratta di riflettere che né la divergenza osservata manca di elementi in grado di ricondurre giusto al punto da cui ci si voleva allontanare; né i rilevamenti delle analogie con le scelte costruttive e formali dell'architettura romanica pugliese possono credersi esauriti con quelli, pur fondamentali, effettuati finora.



47. Santa Maria di Ronzano. Pianta.

Il fatto che nella chiesa di Ronzano fosse adottata la soluzione descritta, vale a dire di orientare lo spigolo del tetto del corpo trasversale secondo lo stesso asse di quello delle navate, non può non suscitare innanzitutto la domanda: se ciò non rientri fra le scelte che in modo più diretto dovettero essere suggerite da esigenze di opportunità specifica; e, perciò, se più di altro ciò non possa testimoniare della capacità dell'architetto a utilizzare e trasformare al fine richiesto un patrimonio di conoscenze molto più ricco e approfondito di quanto non si pensi.



48. Santa Maria di Ronzano, livello superiore della zona absidale. Pianta.

Proviamoci a ristudiare attentamente sia la morfologia dei transetti e delle facciate posteriori delle chiese pugliesi che possono essere chiamate in questione, sia la storia delle trasformazioni che quella morfologia subì negli edifici della regione sorti durante l'avanzato corso del XII secolo. E cominciamo col rilevare un dato di fatto, sfuggito almeno a chi ha voluto vedere un'antitesi radicale fra l'orientamento dei tetti di Ronzano e quello dei tetti nelle chiese di Puglia.

A Bari, tanto nella basilica di San Nicola come nella subito successiva cattedrale di San Sabino, non è vero per nulla che «una delle due falde del tetto» del transetto «si appoggia» al «parallelepipedo» inglobante le absidi. Alla lettera, ciò si verifica solo nelle chiese romaniche pugliesi come la cattedrale di Trani (con la quale, per altro, Santa Maria di Ronzano non ha somiglianze planimetriche), dove i semicilindri delle absidi, invece di essere dissimulati, restano in piena evidenza, aggettando sul lato esterno del transetto con cui l'edificio si conclude³⁰. Per contro, nelle due chiese di Bari, il «parallelepipedo» inglobante le absidi si mantiene distinto dal transetto vero e proprio, sporgendo ulteriormente, rispetto ad esso, come un corpo autonomo aggiunto. La circostanza è, o dovrebbe essere notoria, perché in entrambe tali chiese, nel «parallelepipedo» in discorso, una per lato rispetto alla curva delle tre absidi che ne occupano la parte mediana, si sviluppano due torri quadrate: scalarie o meno che fossero in origine; campanili più o meno portati a termine, o demoliti in un secondo tempo; ma tali che a San Nicola ora si arrestano ad un'altezza di poco inferiore alle falde del tetto del transetto, mentre a San Sabino l'una oltrepassa appena quel livello, l'altra si proietta verso l'alto in forma di torre campanaria. Per giunta, e sempre in entrambe le chiese baresi, l'autonomia architettonica del «parallelepipedo» è messa in valore dal fatto che, nella parte in cui non interferiscono le torri, esso raggiunge una quota pronunciatamente più bassa del transetto; oltre che esibisce all'esterno, sui fianchi, un ordine di bifore sovrapposte, distinto e distanziato da quello del transetto medesimo.



49. Santa Maria di Ronzano, lato posteriore. Monofora.

Di qui la conseguenza finale: che in questo genere di edifici, non solo la falda del tetto del

transetto, in quanto «spiove» subito prima della linea d'inizio del «parallelepipedo», è materialmente impedita di appoggiarsi a quest'ultimo; ma che il «parallelepipedo» stesso, in quanto corpo autonomo, ha una copertura anch'essa autonoma: geometricamente piana e a terrazza, ad angolo retto rispetto al corpo che copre, e parallela rispetto all'intero corpo trasversale dell'edificio; però, rispetto al tetto del transetto, svincolata del tutto³¹.

Date queste caratteristiche, ne consegue che, come corpi di fabbrica distinti, il «parallelepipedo» e il transetto potevano essere esposti a sorti e sviluppi indipendenti; erano, cioè, modificabili, almeno potenzialmente, sia nella morfologia che nelle relazioni reciproche, e potevano anche essere separati, fosse o non in vista del reimpiego, di ciascuno o di entrambi, secondo nuovi rapporti. E infatti, dei due esempi che l'architettura pugliese del XII secolo presenta in materia di rimessa in opera del corpo di fabbrica posteriore inglobante le absidi, quello della cattedrale di Bitonto, pur ricalcando da presso i modelli di Bari (di San Sabino, in specie) nel mantenere distinte le coperture dei due corpi, compie un passo già non trascurabile verso la modificazione dei loro rapporti in quanto abolisce le finestre laterali del «parallelepipedo», e così attenua la sua separazione dal transetto vero e proprio³². Il secondo caso, invece, quello del duomo vecchio di Molfetta alias San Corrado, fa un passo molto più radicale, sia nel senso di un mutamento sconvolgente dei rapporti tra i due corpi, sia nel senso di una più incisiva trasformazione morfologica. E ciò in conseguenza del fatto che, in pianta come in alzato, il duomo molfettese stralcia il corpo di fabbrica posteriore inglobante le absidi dall'accoppiata originaria con il transetto; quindi, pur riducendolo a dissimulare un'abside sola, serrata fra le due torri, lo appone ad un grandioso esempio di chiesa pugliese a tre cupole, che il transetto non comportava, né avrebbe mai potuto comportare. Di qui un organismo senza precedenti, nel quale quel corpo di fabbrica: a) si dispone in senso coassiale, non più trasversale, rispetto al resto della chiesa; b) si salda alla zona presbiteriale coperta dalla terza cupola in un blocco unico e accentrato, che resta anch'esso coassiale al rimanente della chiesa, pur tendendo a distinguersene; c) riceve una copertura che, nonostante l'interruzione al vertice cagionato dall'interferenza del corpo della cupola, prende la doppia inclinazione laterale di un tetto a falde, e per conseguenza genera, pur con la stessa interruzione al vertice, una facciata posteriore a doppio spiovente³³. Il duomo molfettese, in altri termini, veniva a introdurre nel processo anche una serie di nuove potenzialità, che possono essere così descritte: 1) tendenza a costituire nella testata della chiesa un blocco accentrato, includente la zona presbiteriale e il corpo terminale dissimulante l'abside; 2) tendenza a coprire tale blocco con un tetto che non si disponesse in senso trasversale rispetto a quello che copre il resto della chiesa, ma lo proseguisse nella stessa direzione e comunque fosse coassiale ad esso; 3) tendenza a ridurre il corpo absidale, e il prospetto con cui si presenta posteriormente, ad un organismo architettonico concludentesi con una facciata a doppio spiovente.

Orbene, alla luce di tutto questo, le stesse caratteristiche di Santa Maria di Ronzano che si potevano presumere «divergenti», dimostrano che il loro autore non solo era al corrente dell'intero processo che aveva condotto da San Nicola di Bari al duomo vecchio di Molfetta, ma ne conosceva e ne dominava bene sia gli aspetti particolari, sia il loro potenziale di adattabilità.



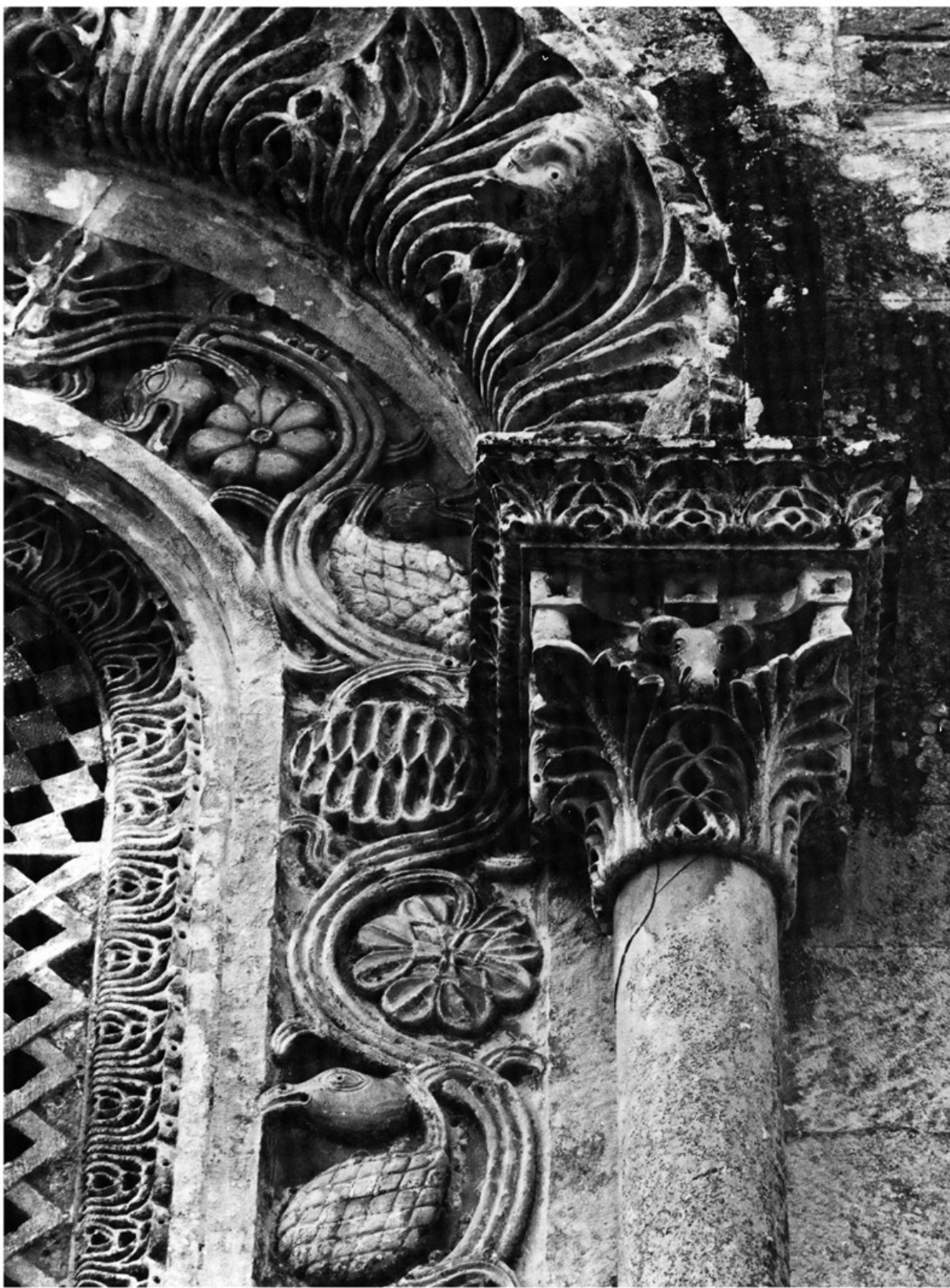
50. Santa Maria di Ronzano, lato posteriore. Monofora, particolare.

In sostanza, egli operò in una combinazione consapevolmente sincretistica, per la quale il corpo di fabbrica inglobante le absidi, e il transetto, tornavano a riunirsi tra loro al modo di Bari; nel medesimo tempo si saldavano in un blocco unico, accentrato sotto un tetto a due spioventi, al modo di Molfetta. Epperò, proprio da tale combinazione era derivato un risultato inedito, sia rispetto a Bari che a Molfetta: quello di indurre lo stesso transetto (la cui trasversalità rispetto alle navate, essendo ovviamente costitutiva, non poteva non essere conservata), e il corpo di fabbrica inglobante le absidi (per altro, ridivenute tre, rispetto all'unica di Molfetta), sotto un tetto coassiale ai tetti delle navate, unico e a doppio spiovente, e appunto perciò tale da imprimere al coronamento della facciata posteriore la sagoma «a capanna».

Come non concludere, d'altra parte, secondo quanto s'era già intravisto poco a dietro, che un risultato del genere ha in sé anche i connotati di una risposta specifica data ad esigenze di opportunità specifica? Quando si consideri che a Castel Castagna, d'inverno, nevica generosamente; il che non avviene, di solito, in Puglia; s'intenderà a volo che codesta esigenza di opportunità specifica, al di là di eventuali esigenze diverse e magari liturgiche, dovette essere costituita dalla necessità primaria di inclinare i tetti della chiesa in modo che gli uni non scaricassero sugli altri, e tutti scaricassero lateralmente. Per conseguenza, non è difficile capire perché a tale necessità, non la soluzione di San Nicola, bensì quella di Molfetta potesse far fronte; senza dire che, nelle condizioni date, la soluzione molfettese era più delle altre capace di perfezionamento funzionale e di adattamento morfologico.

Stando così le cose, dovremo convenire che l'assetto impresso dall'architetto di Ronzano al corpo posteriore della sua chiesa, lungi dall'essere definibile una «divergenza dai supposti modelli»³⁴, ne rappresenta uno svolgimento eccezionalmente attento. Uno svolgimento, altresì, che da un lato si rivela frutto di una capacità veramente geniale di adattare i risultati di una delle maggiori culture architettoniche del secolo al grado zero della ragione funzionale; da un altro lato, per essere state le parti del duomo molfettese qui prese in considerazione, erette in un periodo corrente da non dopo il 1150 circa, fino a prima del 1184³⁵, risulta basato sulla conoscenza aggiornata in modo sorprendente di avvenimenti che anche a Bari e a Molfetta rappresentavano un'esperienza di punta ancora in corso.

In forme non meno addentrate e particolari, tale conoscenza è del resto rintracciabile in numerosi altri aspetti dell'edificio, finora non considerati o non considerati abbastanza. Sarà sufficiente rilevare che il sistema di archi ciechi su lesene avvolgente i lati esterni del corpo posteriore, non è che la ripresa, sebbene limitata alle arcate maggiori, dell'analogo sistema di archi ciechi su lesene che avvolge il blocco del corpo absidale posteriore e del transetto nelle due chiese di Bari e nella cattedrale di Bitonto³⁶. Il profilo barese-bitontino di tali archi, con capitelli lineari appena accusati, è anche il modello su cui a Ronzano sono esemplate tutte le membrature in pietra dell'interno, inclusi i capitelli delle arcate trasversali, e delle pilastrate su cui s'impostano gli archi del transetto. Capitelli che a Gavini, certo per la loro linearità e il loro scarso sviluppo, sembrarono per altro «insignificanti»³⁷. E sono derivati letteralmente da San Nicola, più che da San Sabino, il disegno e la proporzione complessiva dell'abside maggiore all'interno³⁸: con l'arco frontale alto e il soprarco falcato, il corso sottile della cornice che divide il catino dal semicilindro di base, e il fine giuoco delle riseghe agli angoli dell'imposto dell'arco, dove si profilano gli spigoli dei capitelli e dei pilastri laterali.



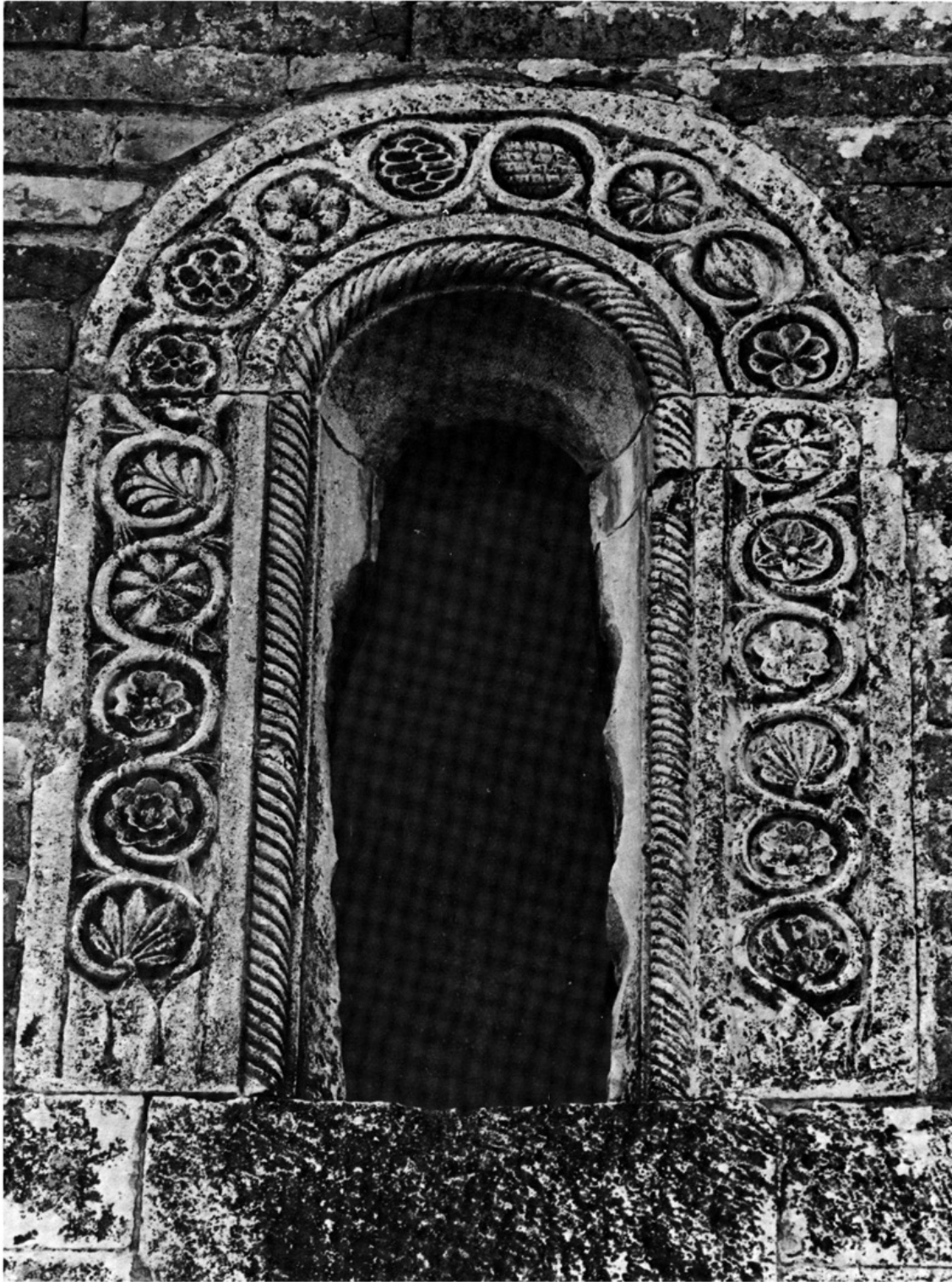
51. Santa Maria di Ronzano, lato posteriore. Monofora, particolare.

Né è meno «barese», nello stesso senso, la falcatura degli archi frontali nelle altre absidi, e di quelli esterni sulla facciata anteriore.

Della grande monofora posteriore, infine, è stata rilevata da tutti, come s'è già ricordato, la dipendenza tipologica e morfologica dai prototipi pugliesi. Ma resta da osservare che tale dipendenza si estende finanche al modo con cui essa si imposta su una sorta di piedritto verticale interrompente al centro la serie degli archi ciechi; modo che rivela appunto lo studio della soluzione analoga data per la prima volta nella facciata posteriore di San Nicola, e poi di lì variamente imitata. A rinforzo, un più accurato esame del disegno e della decorazione del finestrone ronzanese, a fronte delle molte e celeberrime monofore del medesimo tipo che scandiscono la storia del romanico di Puglia, ottiene il duplice risultato di comprovare ulteriormente l'ampiezza e l'alto grado di aggiornamento della cultura del loro autore, e in più di mettere in luce la spregiudicatezza con cui questi preferì gli aspetti più rari del repertorio a lui noto, e la libertà con cui li riutilizzò. Va osservato in prima istanza che le monofore pugliesi più antiche, come quella di San Nicola, nonché alcune delle successive, nel genere di quelle della cattedrale di Bari e di Bitonto, fanno appoggiare le due colonnine laterali e gli imposti dell'arcone soprastante su quattro mensole con motivi animali o antropomorfi³⁹; la monofora di Ronzano, viceversa, abolisce del tutto tali motivi, e segue uno schema affatto insolito, di cui occorre andare a scovare i corrispettivi in un portale in qualche modo eccentrico come quello del 1180 circa ai Santi Nicola e Cataldo di Lecce⁴⁰, o, tra le monofore, in quella ancor più tardiva, e per altri versi più complicata, che appare sulla facciata del duomo di Barletta⁴¹. Quanto ai temi, alle forme e all'ordinamento della decorazione, i riscontri più stringenti sembrano essere con le monofore absidali della chiesa di Ognissanti a Trani, della cattedrale di Bari, della cattedrale di Bitonto⁴²; per altro con uno stile di scultura a sottosquadri acuti e creste sottilmente chiaroscurate, specie nei fregi tra loro omologhi della fascia più interna dei capitelli e dell'arcone, che si rivede uguale solo a Bitonto, negli ornati di alcuni dei capitelli a stampella presenti nelle gallerie esafore delle fiancate della cattedrale⁴³. Ma anche tali riscontri s'incrociano secondo un ritmo libero, a cui è difficile dare ordine.

E un ultimo punto occorre rilevare. Il fregio corrente nell'arcone ricordato or ora, era completato in origine da una serie di nove piccole teste umane, due sole delle quali sono ancora in loco, sopravvissute al vandalismo di ladri o di maniaci purtroppo recenti⁴⁴. Ebbene, il motivo, introvabile — a quel che pare — nei finestrone e nei portali di Puglia finora passati in rassegna, ha un riscontro nelle dodici testine d'angelo che figurano sull'archivolto proveniente dal portale di un'altra antica e rara cattedrale della Puglia adriatica, quella di Monopoli; il quale archivolto, a suo turno, pare che avesse un gemello (o qualcosa di simile) nel portale principale della cattedrale di Acerenza⁴⁵.

Che, per altro, esattamente come l'idea di riunire in un blocco unico a spioventi laterali il transetto e il corpo di fabbrica inglobante le absidi, la monofora di Ronzano ci riponga davvero di fronte alla capacità dell'ignoto architetto di indurre un ricco e raro bagaglio di conoscenze in un risultato che non ripete o assesta il già saputo, bensì lo rinventa, possiamo costatarlo ancora da questo: che, grazie, ad una riorganizzazione propriamente architettonica delle singole parti, e soprattutto in forza dell'idea senza precedenti di voltare un soprarco liscio e falcato a coronamento del complesso organismo decorativo sottostante, la monofora in questione sorpassa i modelli che presuppone, per anticipare, almeno nel rapporto proporzionale, soluzioni di età già sveva come il coronamento del portale occidentale nel castello di Bari⁴⁶.



52. Santa Maria di Ronzano, fianco sinistro. Monofora.

Sarebbe erroneo passare sotto silenzio anche il fatto che, rispetto agli stessi modelli pugliesi, la monofora di Ronzano è l'unica a conservare integro il bellissimo «cancello» marmoreo originale; il quale si sviluppa con trafori di duplice disegno, che gli conferiscono un'efficacia

ottica e decorativa di rara intensità. Per altro, questo «cancello» non è solo, a Ronzano. Gli si accompagnano i due ancora presenti in altre finestre della zona posteriore, dove i trafori hanno disegni non meno efficaci, e tali da costituire, insieme a quelli della monofora principale, un corredo ornamentale di non comune bellezza.

Rifacendo a questo punto il conto dei tempi, dobbiamo prendere atto che nessuno dei riscontri pugliesi suggeriti dalle varie parti della chiesa in esame, e a cui occorra riconoscere il requisito di precedente culturalmente necessario, scende al di qua di una data posteriore al 1170-80. Le analogie con opere come il portale dei Santi Nicola e Cataldo a Lecce, la cui data di completamento si aggira sul 1180, o la monofora di facciata della cattedrale di Barletta, che sembra dover essere anche più tarda⁴⁷, sono analogie collaterali prive di portata condizionante; e anche quelle con parti strutturali o plastico-decorative appartenenti a fabbriche quali le cattedrali di Bari e di Bitonto — le cui rispettive campagne edificatorie, per le parti qui chiamate in causa, pare che incominciassero intorno al 1175-1177⁴⁸ — sono analogie dovute piuttosto all'appartenenza dei rispettivi autori ad un medesimo contesto culturale, sviluppante per giunta le medesime premesse, che non ad una dipendenza specifica e necessaria. Risalendo al 1107 l'arcone di Monopoli, e già agli inizi del XII secolo l'ingresso delle scelte effettuate a San Nicola di Bari nella maggior circolazione culturale «romantica», i punti di riferimento condizionanti in senso stretto devono essere considerati solo quelli riguardanti il duomo vecchio di Molfetta, al quale si lavorava dal 1150 circa, se non addirittura dal 1136, e la cui fisionomia strutturale doveva essere definita nel 1184, se in quell'anno la chiesa era già officiata⁴⁹. Anche i fatti culturali, insomma, tendono a confermare quel che più addietro avevamo indotto non solo dal solito rescritto papale del 1183-84, ma dai documenti relativi all'attività edificatoria dell'abate Senebaldo nella casa madre di San Quirico: doversi datare la campagna di lavori, di cui fu prodotto l'attuale chiesa di Santa Maria di Ronzano, verso la fine degli anni 1170, e in ogni caso non oltre gli inizi degli '80, come del resto molti in passato avevano ritenuto che attestasse da sé la data 1181 a cui abbiamo già accennato.

3. IL PROBLEMA DELLA SUPPOSTA «SECONDA FASE COSTRUTTIVA»

Senonché, di recente, pur non volendosi porre in dubbio che la parte architettonica più significativa della chiesa ronzanese appartenga ai tardi anni settanta del XII secolo⁵⁰, è stata elaborata la tesi secondo cui la struttura dell'edificio recherebbe i segni di una seconda e più tarda fase costruttiva. La quale, in sostanza, sarebbe consistita: a) nel rialzamento delle navate laterali e nell'allineamento delle falde dei loro tetti con quelle del tetto della navata centrale; un rialzamento per altro, ora controllabile solo sulle vecchie fotografie, perché fu cancellato del tutto dai lavori di ripristino condotti nel 1933-34; b) nella «disordinata sistemazione costruttiva» delle volte del transetto, con una «irregolare imposta» dei costoloni a crociera in quella sovrastante il presbiterio (il che mostrerebbe che un tal tipo di volta costolonata non sarebbe affatto — come fu sostenuto da Bertaux in poi — un esempio «arcaico» del genere) e con «la difficoltà d'inserimento degli «archi acuti» in pietra sotto le arcate di tutte e tre le volte del transetto stesso; c) nell'apertura della vasta finestra circolare sulla facciata principale; e, oltre a vari interventi murari di portata minore, d) nella decorazione pittorica ad affresco dell'abside maggiore e delle testate del transetto.



53. Santa Maria di Ronzano, fianco sinistro. Monofora.

Poiché gli affreschi presenti in tali settori della chiesa sarebbero riferibili complessivamente al 1281, e non — secondo la precedente lettura della data dipinta nell'abside — al 1181, il 1281 costituirebbe il termine cronologico obbligante per datare tutti i «rimaneggiamenti» elencati, dei quali l'esecuzione degli affreschi costituirebbe la conclusione e il coronamento⁵¹.

Che la tesi così riassunta abbia una sua ingegnosa (o, forse, solo astuta?) coerenza, pare difficile negare; ma tutt'altro discorso è che risponda alla realtà fattuale, specie per alcuni dei punti messi in questione, e soprattutto per la conclusione relativa agli affreschi. Vediamolo nei particolari.

A) Non è dubbio, naturalmente, che un rialzamento delle navate laterali sia stato operato nella chiesa di Ronzano ad un dato momento della sua vita storica⁵²; ma un intenditore come Gavini, che pure giudicava quel rialzamento una «deturpazione [...] frequente in Abruzzo», osservò che la data di esso, per l'accuratezza della sua esecuzione e «per la buona qualità dei materiali, non deve allontanarsi di molto dalla data della [...] erezione [della chiesa originaria]»⁵³. «Non allontanarsi di molto» non può comportare il ritardo di un intero secolo. Né lo comporta di necessità l'osservazione di Wolfgang Krönig, il quale rifiutò l'opinione di Gavini secondo cui a Ronzano il rialzamento delle navate laterali avrebbe avuto per fine la riduzione della chiesa al noto tipo che si definisce «a sala», ma ammise che nella chiesa in questione, come in altre d'Abruzzo, ciò accadde «offensichtlich» (evidentemente) «unter dem Einfluss der Hallenkirchen» (sotto l'influenza delle chiese a sala)⁵⁴. D'altronde, poiché il ripristino effettuato nel 1933-34 ci ha privato per sempre della possibilità di tornare a verificare in re la consistenza materiale e formale, oltre che la natura tecnica, dell'intervento, sarebbe non meno ozioso

disputare su questo punto, che arbitrario fondare su di esso qualunque tipo di conclusione storico-artistica.

B) Sarebbe difficile negare il rilievo di partenza anche a proposito del punto successivo: che le volte del transetto mostrino una «disordinata sistemazione costruttiva». Ma, a parte l'ovvio controrilievo che in questo caso verrebbe a rendere testimonianza di seriosità il «disordine della sistemazione costruttiva, e non più l'accuratezza di fattura o la buona qualità dei materiali, allegate a favore del punto precedente; tutte le altre osservazioni sono tali da suscitare contro osservazioni specifiche e confutazioni di merito. Già Toesca, ad esempio, aveva accostato e ricordato insieme la volta «a costoloni e a crociera [...] in Santa Maria di Ronzano» e i «costoloni quadrati negli avanzi del duomo di Teramo, distrutto nel 1156»⁵⁵: due organismi struttivi ed estetici che si richiamano l'un l'altro in termini effettivamente così perentori, da aver indotto anche Gavini (il quale scriveva contemporaneamente a Toesca e però da lui indipendentemente) a ipotizzare l'ascendenza di influenze «territoriali» teramane nella chiesa ronzanese: «giacché non è indifferente la sua ubicazione – affermava l'attento storico dell'architettura abruzzese – al fatto che possa aver seguito, come San Giovanni ad Isola, i sistemi costruttivi di quel centro importante d'attività artistica che fu Teramo nel dodicesimo secolo»⁵⁶. E poiché i larghi costoloni a sezione rettangolare, «che nel vetusto edificio teramano sostengono la volta a crociera rialzata», appartengono con certezza ad un'epoca che o precede di poco il 1156 (l'anno in cui Teramo fu distrutta dalle truppe di Roberto di Bassavilla e, secondo Muzij, fu «abbruciata e spianata tutta, fuorché due cappelle della chiesa cattedrale»), o segue immediatamente quella data⁵⁷, ne deriva di necessità che la volta a crociera di Ronzano, sostenuta anch'essa da costoloni a massiccia sezione rettangolare, merita affatto di rimanere nel luogo storico in cui la precedente tradizione critica l'aveva collocata, a prova di una precoce e diciamo pure «arcaica» ricezione di novità maggiori, o di più consapevole provenienza. Non è infatti lecito trascurare che il problema di tutte e tre le volte presenti nel transetto in questione, lungi dall'essere un problema puramente tecnico-morfologico da sbrigare isolatamente sotto la formula empirica di «disordinata sistemazione costruttiva», è in realtà un aspetto della più diramata e più complessa ricerca, in corso almeno dalla metà del XII secolo, tesa a dar soluzione all'innesto di un transetto a volte su una navata multipla a tetto. Una ricerca che, sostanzialmente nuova rispetto ai problemi pugliesi sopra esaminati, fu per altro già ben studiata dalla Wagner-Rieger nel 1957: innanzitutto in rapporto ai quesiti sollevati dal transetto della cattedrale di Caserta Vecchia, ma coinvolgendo specificatamente anche Santa Maria di Ronzano. Secondo il buon riassunto datone recentemente da Cadei, la Wagner-Rieger inseriva giustamente la questione «in una prospettiva di nascente gotico italiano», entro cui, «per l'influsso cistercense [...] unito a echi lombardi», l'accostamento tra la zona del coro a volte e le navate a tetto pone la cattedrale casertana a pari con «un gruppo di ben noti edifici sparsi nell'Italia centro-meridionale e dislocati in un arco di tempo piuttosto ampio tra XII e XIII secolo e cioè: San Clemente a Casauria, Santa Maria a Ronzano, la cattedrale di Teramo e i duomi di Anagni e di Cosenza»⁵⁸. In ultimo luogo, ma ora in termini di mera correttezza d'informazione, non è vero affatto né che gli «archi acuti» in pietra mostrino «difficoltà d'inserimento» sotto le arcate descritte dalle volte del transetto; né che si tratti di «inserimento», né — soprattutto — che quegli archi siano propriamente «acuti».



54. Santa Maria di Ronzano, fianco sinistro. Monofora.

Come s'è visto piú a dietro, tutti quegli archi, e molti altri presenti nella chiesa, sono in realtà archi «falcati», tendenti — ma solo tendenti — alla cuspide; hanno inoltre la stessa sagoma e il medesimo apparecchio del soparco conclusivo della monofora posteriore, e appaiono riconducibili integralmente, come e piú degli altri, ai già ricordati prototipi pugliesi di Bari e di Molfetta, oltre che di Trani (si pensi, in particolare, al basamento del campanile) e di Bitonto. Tutto ciò vuol dire che, se a Ronzano non vogliamo posticipare all'inoltrato o finiente XIII secolo l'intero apparato di archi in pietra, e persino la solenne monofora del prospetto posteriore, occorre non ritardare nemmeno di un giorno anche i presunti archi «acuti» del transetto, sui quali, del resto, le volte s'innestano come su strutture presupposte, e non viceversa.

C) La finestra circolare aperta nella parte alta della facciata principale ha fornito il maggiore argomento, a causa delle sue ampie dimensioni, anche alla tesi ritardante di Ranke⁵⁹. Ma Ranke pensava agli inizi del Duecento, non al 1281;



55. Santa Maria di Ronzano. Interno.

ed ora, a guardar bene, gli stessi inizi del Duecento paiono troppo tardivi. Pur senza ricorrere alle già discusse conseguenze generali della inattesa retrodatazione ad anni anteriori al 1148 di un rosone come quello di Santa Maria della Strada presso Matrice⁶⁰, merita nota il fatto, finora non rilevato, che la finestra circolare di Ronzano ha somiglianze davvero straordinarie, sia di taglio (nonostante il minor numero delle riseghe concentriche) e sia di proporzione rispetto al corpo di fabbrica in cui si apre, con quella analoga di San Zeno a Verona: vale a dire con la ben nota «Ruota della fortuna» (Fortune rota), che un'iscrizione coeva dice opera dello scultore Brioloto⁶¹. Orbene, per quanto da Pietro Toesca in poi sia venuta prevalendo la tendenza a datare la «ruota» di Brioloto sul «principio del Dugento» (e «probably about the beginning of the thirteenth century» l'ha datata ancora Crighton), sarebbe erroneo sottovalutare sia che lo stesso editore dei documenti su Brioloto, il veronese Luigi Simeoni, la collocava fra il 1187 e il 1214; sia che, fra tali documenti i due più antichi, del 14 aprile 1189, dicono Brioloto in rapporti

così particolari con l'abbazia di San Zeno e con il suo abate, da lasciar presupporre una dimestichezza già lunga;



56. Santa Maria di Ronzano. Interno.

sia infine che, mentre i figli di Brioloto ricevono pagamenti fin dal 1215, Brioloto stesso risulta morto da qualche tempo alla data del 1 gennaio 1226⁶². Tutto ciò sembra rendere, più che lecita, necessaria la retrodatazione della «ruota» veronese a ben prima dell'inizio del XIII secolo⁶³. E poiché il suo rapporto di somiglianza con la finestra circolare di Ronzano non può non essere inteso nel senso ovvio di una sua priorità su questa, ne deriva pienamente l'argomento ancipite: che la «ruota» di San Zeno dovette essere compiuta già verso la fine degli anni '70 del XII secolo, e la finestra di Ronzano aprirsi, in perfetta sincronia con la conclusione della originaria campagna di lavori, tra gli ultimissimi anni '70 e i primissimi del decennio successivo. La verosimiglianza di tale conclusione può essere per giunta rinforzata da un altro e ben preciso caso di «trapasso» veronese nell'Abruzzo adriatico, risalente giusto agli stessi anni: quello che si

legge negli splendidi e non ancora ben studiati rilievi con storie del Battista esistenti ai lati del portale maggiore di San Giovanni in Venere, presso Fossacesia⁶⁴. Resti di un assetto della facciata principale che deve presumersi parecchio anteriore a quello del 1225-30 ancora oggi visibile, questi rilievi sono la prosecuzione diretta, ad opera di piú di un maestro, delle celebri sculture che Niccolò e Guglielmo intagliarono ai lati del portale di San Zeno a Verona. Prosecuzione diretta, in particolare, per l'identico criterio in base a cui tornano a trovare luogo ai lati del portale, per l'uguale discorso stilistico che sviluppano, per certi elementi riposti, come gli accenni all'arco acuto, che ricorrono in entrambi i cicli, in alcune delle rispettive inquadrature architettoniche. Ma, oltre che prosecuzione diretta, anche potenziamento plastico, di tipo singolarmente neo-wiligelmano; e al tempo stesso piú acuto raffinamento di fattura, tanto da farli assomigliare maggiormente, sebbene ad un grado di qualità che a San Giovanni in Venere è nettamente piú alto, ai rilievi dell'arca dei santi Sergio e Bacco datata nel 1179 in punto, che è pervenuta al Museo di Verona, com'è noto, dal monastero di San Silvestro a Nogara, nel basso Veronese. Il caso delle storie del Battista a Fossacesia si colloca, per altro, sulla medesima linea di «diffusione dell'arte di Niccolò lungo la costa dell'Adriatico», che Kingsley-Porter, riconducendo i noti frammenti di Ravenna e di Ancona ad una matrice appunto veronese-niccoliana, indicò fin dal 1925; e che, sia pure con oscillazioni fra le culture «niccoliane» di Verona, di Piacenza o di Ferrara, riaffiora di nuovo in tre bassorilievi della cattedrale di Fano, e quindi si spinge fino al chiostro di Monreale, dove soluzioni plastico-tipologiche di origine tra veronese e piacentina, ma sempre di marca niccoliana, e non senza attinenze con l'arca dei santi Sergio e Bacco, sono state individuate giustamente in un numero non esiguo di capitelli⁶⁵. Citata Monreale, del resto, torna a mente anche il fatto che a San Giovanni in Venere – e, senza dubbi, dal tempo della prima fase dei lavori di rinnovamento, promossi, come si sa, dall'abate-cardinale Oderisio II, nel 1165 – la tipologia architettonico-decorativa delle absidi appare improntata ad un modello siculo-campano molto simile a quello monrealese, come è stato già da tempo riconosciuto⁶⁶; donde l'evidenza che, pur al di dentro di una situazione culturale per molti aspetti ancora piú complessa, nel cantiere di quella chiesa si delinea un'accostamento particolare fra derivazioni niccoliano-veronesi e derivazioni siciliane (la cui data, per giunta, non può non fissarsi da sé fra il 1165, anno d'inizio del rinnovamento oderisiano, e il 1179-80, termine cronologico desumibile per analogia dalla data dell'arca dei santi Sergio e Bacco sopra citata). Ebbene, come non vedere che anche e proprio questo specifico innesto di fatti veronesi su fatti meridionali, è in grado di fornire un punto di riscontro cronologico, oltre che culturale, all'accostamento tendenziale analogo che si è venuto delineando a Santa Maria di Ronzano fra l'impianto «pugliese» dell'organismo di base e l'innesto «veronese» rappresentato dal finestrone circolare?

D) Qualunque cosa si voglia pensare di tutti e di ciascuno degli argomenti esposti finora, resta da contrapporre al punto d) un dato obiettivo, ultimo e principalissimo. Chi ha voluto coniugare la post-datazione degli affreschi ronzanesi già ritenuti del 1181 con l'ipotesi di un rimaneggiamento tardo-duecentesco dell'intero edificio, ha infatti trascurato di notare che, quand'anche tutti gli interventi descritti ai punti a), b) e c) risalissero effettivamente alla data presunta (e perciò non avessero fondamento alcuno le osservazioni avverse esposte ai corrispondenti punti A, B e C), resterebbe che nessuno di tali interventi interferisce a tal punto nelle strutture murarie dell'edificio sulle quali posano gli affreschi in questione, da condizionare la data delle strutture, non meno che degli affreschi ai quali queste fanno da supporto.



57. Santa Maria di Ronzano. Crociera della campata centrale del transetto.

Fatta la sola eccezione dei due finestroni rettangolari esistenti nelle testate del transetto, che furono aperti, ovviamente, in epoca ben piú avanzata dell'ultimo Duecento; e tenuto fermo che l'apparecchio degli archi pseudo-acuti di cui si è detto al punto B) non consente di attribuirli ad epoca diversa da quella del resto dell'edificio; chiunque può controllare da sé che tanto gli affreschi del prebisterio, quanto quelli delle due testate del transetto, insistono su strutture e superfici murarie indipendenti affatto da qualsiasi altra opera che possa supporre successiva. Indipendenti, in particolare, dalle tre volte del transetto, e persino dai costoloni a crociera della mediana tra queste; volte e costoloni i quali, ove fossero stati costruiti davvero in un secondo momento, occorre convenire che lo furono previa l'accurata salvaguardia delle strutture sulle quali si trovano gli affreschi.

Naturalmente, ciò non vuole dire ancora che tutti gli affreschi presenti nei settori indicati risalgano all'epoca piú antica. Vedremo piú tardi che, a differenza di quanto ha supposto anche il fautore del ritardo complessivo al 1281, occorre fare distinzioni e sottodistinzioni, basate innanzitutto sull'analisi stilistico-culturale dei singoli affreschi o di gruppi di essi. Vuol dire, però, che, se non ci si imbatte in altri e ben specificati motivi interni, niente di esterno obbliga a datare tutti o anche solo una parte di tali affreschi ad epoca apprezzabilmente piú tarda di quella indicata dalle strutture della chiesa risalenti alla fase costruttiva originaria, o — per esser precisi — al decennio 1170-1180.

4. L'ISCRIZIONE

Il problema torna perciò alle sue radici naturali. E, in via preliminare — con una battuta di anticipo sulla stessa reiterazione dell'analisi storico-artistica degli affreschi, che dovrà essere il banco di prova definitivo —, si concentra nel vaglio della effettiva realtà testuale dell'iscrizione a cui s'è piú volte accennato, e della data in essa contenuta. Pur avendone anticipato il risultato in principio, è infatti questo il momento di esporre analiticamente, in tutti i suoi aspetti, le tappe della verifica materiale e filologica dell'iscrizione contestata.

		· M ·	· C ·	· L ·	X	X	X	· I ·	⊠	⊠	DNU	PETRUS
1	2	3	4	5	6	7	8	9				

SET	XUNO	·	PREPOXITUS				HOC	OPUS	
10	11	12	13	14	15	16	17	18	

58. Santa Maria di Ronzano, abside maggiore. Iscrizione.

Con l'avvertenza che, non disponendo di cronache o di altri documenti scritti su cui effettuare controlli di contenuto storico piú ampi di quelli già effettuati finora (per esempio, accertare dalla via cronistica in quali anni fosse «prepositus» di Santa Maria «ad Ronzanum» il «dominus Petrus» del quale la scritta stessa tramanda il nome), la verifica deve essere, e non può non dover essere, esclusivamente materiale e filologica.

A questo proposito, chi ha sostenuto la tesi del ritardo, ha argomentato così. Il testo dell'iscrizione, vergato in «evanescenti lettere rossastre», reca attualmente «le cifre relative all'anno 1171»; ma, già fra la fine del secolo scorso e gli inizi del corrente, un uomo come Bertaux, il quale in un primo momento aveva letto tali cifre appunto come «1171», ritenne di dover correggere la lettura in «1181». «Ciò significa, evidentemente, che almeno una “X”, ancora a mala pena visibile all'inizio di questo secolo, è stata del tutto cancellata dal tempo. Non v'è pertanto difficoltà alcuna a ritenere che un'altra lettera, ben piú importante: una “C”, sia anch'essa ormai illeggibile, perché totalmente svanita». In forza di ciò, anche «l'ampio spazio esistente tra la M e la “seconda” C», che è tuttora rimasta, verrebbe a «trovare una giustificazione convincente», risultandone la datazione: «1281 (cioè M[C] CLX X [X] I)»⁶⁷.

Ad un riscontro davvero rigoroso, ecco invece che cosa è dato costatare. Dipinta al «rossaccio», la scritta corre sulla fronte dei conci di cui si compone la cornice divisoria fra la calotta absidale e la parte inferiore dell'abside principale. E su tali conci, i quali per altro sono sostanzialmente di uguale lunghezza e nove per lato con mezzera al centro della monofora, le singole lettere della scritta si distribuiscono secondo un metro che tiene conto della successione dei conci stessi, a partire dal terzo da sinistra. Sul terzo concio, tra due segni d'interpunzione di forma triangolare, è una M. Sul quarto, sempre tra due segni d'interpunzione, è una c. Sul quinto, dopo un nuovo segno d'interpunzione, e a una distanza dalla C che è uguale a quella che separa questa dalla M, è una L. Fin qui, tutto è nitidissimo. Dopo la L, che è seguita dal segno d'interpunzione, la conservazione del «rossaccio» in cui la scritta è dipinta rende le cose un po' meno chiare. Tuttavia, prima che il quinto concio finisca, si legge una X; il sesto mostra un'altra X all'inizio, e alla fine, dopo un tratto apparentemente vuoto, se ne deve leggere almeno una terza; il settimo concio, dopo qualcosa che sembra il solito segno di interpunzione, reca chiara una I, seguita da altri due segni, all'apparenza soltanto decorativi. Dall'ottavo concio al dodicesimo vengono le parti dell'iscrizione che menzionano il preposito: DNU («dominus»), appunto nell'ottavo; nel nono PETRV («Petrus»); nel decimo il supposto SETXUNO O SETXUN'Q; e a cavallo fra undicesimo e dodicesimo, con i soliti segni di interpunzione, PREPOXITUS, vale a dire «praepositus», seguito da tre conci bianchi. Tra il sedicesimo e il diciassettesimo, finalmente, si percepiscono i resti di altre lettere, finora mai rilevate, la cui lettura più probabile, effettuate le opportune integrazioni, sembra essere: [FIERI FECIT] HOC OPU [S]; concludendosi il tutto con un ultimo concio bianco.

Come è palmare anche dalle riproduzioni fotografiche, non v'è alcun dubbio che dopo la M di «mille», seguita in origine, così come segue ora, da una ed una sola C. La data controversa va insomma letta effettivamente: MCLXXXI (1181). E sia pure con qualche incertezza per le cifre finali, che in passato furono lette ora '71 (LXXI), ora '81 (LXXXI); ma che, sebbene non sia impossibile congetturare persino un '91 (cioè quattro, e non solo tre X, dopo l'L: LXXXXI), sembrano più fondatamente leggibili come '81 (LXXXI).

Merita nota, sempre a tal proposito, anche un ultimo fatto: che le due lettere conclusive del supposto SETXUNO, O SETXUN'Q, sono tali da non escludere un'eventuale lettura SETXUM, ossia «sextum»; il che, dovendosi tradurre la parola «sextum» con la frase «per la sesta volta», darebbe luogo a intendere che, quell'anno, «dominus Petrus» ricopriva appunto per la sesta volta la carica di preposito del convento ronzanese. Ebbene, è singolare la coincidenza che, giusto nello stesso anno 1181, la scritta dedicatoria dei celebri smalti di Nicolas de Verdun a Klosterneuburg (ai quali, per altro, dovremo tornare ad appellarci per ragioni più interne) dica qualcosa di estremamente simile per il monaco committente «Gwernherus corde sereno», sesto preposito, o preposito per la sesta volta della comunità agostiniana di lassú. Naturalmente, la coincidenza può dare qualche aiuto a intendere meglio la parte finora meno bene intesa della scritta di Ronzano; ma non implica ancora che, su quella sola base, se ne possa cavare altro ai fini propriamente cronologici. L'essenziale, a tali fini, si ricava dal perfetto accordo temporale che si ristabilisce fra la lettura «1181» della data ronzanese e tutto quanto è emerso finora, non meno dalla storia documentaria che da quella architettonica. Inoltre, l'accordo coinvolge la situazione storicoartistica degli affreschi ai quali la data risarcita più direttamente si riferisce, se vorremo deciderci a intenderli nella loro effettiva realtà culturale.

5. GLI AFFRESCHI DEL 1181

Per avviare a quest'ultimo punto, è anche bene precisare subito che, a differenza di quanto è stato da altri sostenuto, non tutto il complesso degli affreschi pre-trecenteschi presenti nella zona presbiteriale e nelle due testate del transetto ronzanese appartiene ad una medesima campagna di lavori⁶⁸, né si può dire «che l'intero ciclo di Ronzano è ispirato a una concezione figurativa unica, e che non esistono nelle parti della composizione dissonanze sostanziali della cultura figurativa»⁶⁹. Alla data del 1181, a nostro parere, si collegano in modo diretto e certo solo gli affreschi dell'abside maggiore: il Cristo in maestà, nel catino; gli Apostoli con gli Evangelisti e l'Annunciazione, nel primo registro sottostante; le storie dell'infanzia e della passione di Cristo, nei due registri conclusivi: tutte opere dovute ad una maestranza unica, guidata da un «capo» che ne ideò il complesso e ne eseguì la maggior parte, ma lasciò ad un'équipe di coadiutori l'esecuzione di talune delle storie della passione, specie nel tratto che va dalla Cattura alla Flagellazione. Possono e debbono essere riferite alla medesima epoca anche le storie del Vecchio e del Nuovo Testamento affrescate sulla testata destra del transetto, e la isolata «testa di santo» affrescata sul pilastro destro dell'arco trionfale. Però, con i chiarimenti qui appresso illustrati. Primo: che solo la «testa di santo», l'unica esterna al circuito absidi-transetto, è attribuibile alla mano stessa del maestro a cui sono dovute le parti di maggiore spicco negli affreschi dell'abside. Secondo: che, degli affreschi presenti nella testata destra del transetto, le storie superstiti del Vecchio Testamento con la Creazione, Adamo ed Eva rimproverati da Dio nell'Eden dopo il peccato e il Lavoro dei progenitori, e le due derivate dalla tradizione apocrifia con storie di sant'Anna e di san Gioacchino (ossia, il primo e il secondo registro della parete, a partire dall'alto), appartengono alla mano di un maestro non solo diverso, ma culturalmente autonomo, anche se non divergente, da quello dell'abside. Terzo: che appartengono ad un aiuto o, forse diremmo meglio, all'équipe del maestro dell'abside, le storie mariane del registro piú basso, dove infatti si riscontrano le medesime caratteristiche, anche di minor livello qualitativo, che connotano quelle fra le storie cristologiche dell'abside nelle quali abbiamo intravisto l'intervento dei coadiutori⁷⁰. Tutto il rimanente, a incominciare dall'affresco ora frammentario del Giudizio universale nella testata sinistra del transetto, appartiene a epoche, culture e mani nettamente diverse e piú tarde⁷¹. In modo tale, per altro, da indurre a una ricostruzione della vicenda decorativa dell'intera chiesa differente da quella supposta finora.

Se infatti, devono ritenersi tra loro coevi e contestuali solo gli affreschi dell'abside maggiore e della testata destra del transetto; ma poi questi affreschi risultano opera di due maestri distinti, dei quali uno attende a poche scene, e l'altro predomina, facendosi per giunta coadiuvare da un'équipe che interviene proprio lí dove il primo scompare; ciò vuol dire almeno due cose. Una è che, all'inizio, dovettero essere convocati due pittori principali, e il lavoro suddiviso fra essi. Il primo pittore, con alcuni aiuti, assunse e intraprese la decorazione dell'abside; il secondo, da solo a quel che pare, quella del transetto destro. Ma, per una qualche ragione, il secondo venne meno prima di aver compiuto la parte assegnatagli; sicché l'altro, vistosi affidare anche l'incarico di sopperirlo, provvide affidando a sua volta ai coadiutori la continuazione delle storie arrestatesi alle due di san Gioacchino. La seconda cosa — provata sia dal fatto che gli affreschi riferibili al 1181 ora si limitano all'abside centrale e ad uno dei transetti, sia dal fatto stesso che fossero chiamati due pittori e non uno solo, per giunta con aiuti — è che la decorazione pittorica originaria dovette estendersi a varie altre parti della chiesa; quanto meno, anche al transetto sinistro, se si vuol considerare solo accidentale, e non indicativa di una maggiore estensione

degli affreschi verso quelle parti dell'edificio, la presenza della «testa di santo» sul pilastro dell'arco trionfale.

Ma che sorte sarà toccata, allora, a tutti gli affreschi della prima epoca che non ci sono pervenuti? E, in particolare, poiché un ciclo iconografico che muove dalla creazione del mondo e continua con le storie del peccato e della redenzione, non poteva non concludersi con una rappresentazione del giudizio finale; che sorte sarà toccata alla redazione del Giudizio supponibile per il 1181, e che evidentemente dovrà tenere il luogo di quella, con ogni fondamento non solo diversa, ma posteriore, che, sia pure in parte, è giunta fino a noi?



59. Santa Maria di Ronzano. Abside maggiore.

Il punto che non è stato preso in considerazione dagli studiosi degli affreschi ronzanesi è che, come già detto, la chiesa reca tuttora i segni di un incendio di non trascurabile portata; e che tali segni, in forma di calcinature della pietra visibili su tutti i pilastri delle navate, sono molto più estesi e gravi dal lato sinistro, e proprio in corrispondenza del braccio sinistro del transetto. Né, a questo stesso proposito, è da trascurare il fatto che l'unico brano di affresco presente nella chiesa, esterno alla zona presbiteriale e riferibile alla cultura, all'epoca e alla mano del maestro dell'abside, si trovi sul pilastro destro, non sul sinistro dell'arco trionfale. Se da tutto ciò possiamo ritenerci autorizzati a ricavare che giusto tale incendio fu la causa della distruzione di quella parte degli affreschi del 1181 che non c'è pervenuta; e dunque anche del Giudizio che abbiamo supposto avesse luogo sulla testata sinistra del transetto, esattamente dove ora si trovano i resti dell'altro; non vi sono difficoltà a supporre che la chiesa ronzanese conobbe, sí, una seconda campagna di lavori, bensí limitata alla riparazione dei danni provocati dall'incendio; e, per le pitture, limitata al rifacimento del Giudizio andato perduto nella parte dell'edificio che verosimilmente fu più danneggiata. Certo è che, in merito alla nuova redazione del Giudizio universale della quale ora vediamo i resti, questo è il momento di ricordare che fin dal 1935 Gerardo Rasetti ne paragonò le figure dei patriarchi con quelle, pressoché identiche per stile e per iconografia, di Santa Maria «ad Cryptas» presso Fossa, e ne ricavò ineccepibilmente che entrambe sono «pitture della stessa epoca, della stessa scuola, se non forse della stessa mano»⁷² Posto che Enzo Carli ha potuto in seguito fissare la datazione degli affreschi di Fossa attorno al 1283⁷³, s'impone di ritenere che questa, o una simile a questa, sia anche la data della riparazione del Giudizio ronzanese. Ma, naturalmente, solo di detto Giudizio; e senza che ciò torni a fornire argomenti a chi anche da tale circostanza ha voluto inferire lo spostamento al 1281 di tutti gli affreschi di cui veniamo trattando⁷⁴. Il quale spostamento, perciò — ora possiamo dirlo con cognizione di causa —, sembra aver avuto davvero a che fare con quel che intendeva il vecchio Pietro Toesca, quando esortava gli allievi a guardarsene con ogni cura: «[...] e, soprattutto, non fate mai ipotesi inutili».

«Un altro monumento da apprezzare nel contesto dei fatti romanici, è il ciclo di affreschi conservato nella chiesa di Santa Maria di Ronzano presso Castelcastagna, nell'Abruzzo più riposto, e datato, ciò che è sempre raro, l'anno 1181. Studiato dal Bertaux fin dal 1904 [in realtà, dal 1899], non ha avuto buona stampa ad onta di qualche citazione anche recente, ed è stato giudicato dall'Anthony opera rustica. Ma la sua fattura, anche se troppo ruvidamente convolta e persino sgarbata per essere l'indice di un capolavoro di rango, non è tale da non suscitare il maggior interesse. Dentro quella ruvidezza un po' barbara, agisce una capacità di ideazione esilarante.



60. Santa Maria di Ronzano, catino dell'abside maggiore. Il Cristo in maestà, particolare.

Per soffermarci soltanto sulle scene che adornano l'abside maggiore (a cui lavora un pittore diverso da quelli che eseguirono gli affreschi delle testate dei transetti [...], in proposito, però, si veda quel che è stato precisato meglio poco a dietro)], possono valere di guida la «Strage degli Innocenti» e la «Fuga in Egitto».

La prima, con l'andamento di un tabellone popolaresco da cantastorie di campagna, attribuisce all'episodio una spaurita evidenza, che sorpassa ogni norma iconografica. La seconda svara sulle gamme di una «verve» addirittura umoresca. Il S. Giuseppe, ad esempio, a forza di insistere sull'aria greve e pesa della fisionomia, è divenuto poco meno che un vecchio saltimbanco girovago, un giullare buono da divertire le compagnie sboccate dei «clerici vagantes». Ed è vero che l'idea dello svelto cavallino lilla dalle orecchie aguzze, ornato dalle spirali di una lumeggiatura briosa e tesa come una scarica elettrica, è di una bellezza capace di ritrovarsi ascendenti illustri dentro la tradizione ottoniana e post-ottoniana, allo stesso modo, il gruppo della Madonna col bambino rivela i modelli di una tradizione più recente, ma non meno grande; ad onta di questo tutto è ridotto sotto il segno di una ispirazione che si vorrebbe definire coscientemente comica.

L'estro che sostiene codesta singolare levata d'ingegno è così spregiudicato, da rammentare il clima satirico e giocoso di quella celebre porzione della letteratura medievale, tra popolaresca e ribelle, che va dai «fabliaux» al «Roman de Renard», dai «Carmina Burana» alla poesia dei Joculars.



61. Santa Maria di Ronzano, abside maggiore.
Primo registro: Apostoli ed Evangelisti.

A Ronzano, insomma, si sarebbe tentati di indicare una specie di equivalente pittorico delle testimonianze irregolari dello spirito del XII secolo, quasi fosse il prodotto di una sorta di «pictor vagans», un pittore goliardico sfuggito alle compagnie del vagabondaggio intellettuale d'età romanica. La critica dell'arte medievale dovrebbe porsi più spesso problemi del genere, giacché non è dubbio che anche in altri settori della figurazione del tempo, dove la ruvidezza e lo sgarbo non sono sempre il segno di una deficienza espressiva, possono ravvisarsi i sintomi di una posizione analoga a questa.

Anche dal punto di vista della cultura, gli affreschi di Ronzano risultano singolarmente informati ed interessanti. L'Anthony ha sostenuto che in tali pitture dovrebbe scorgersi, non fosse che per la rozzezza, una somiglianza con gli affreschi di Saint-Martin-de-Fenouillar. Credo invece che debba continuarsi ad accordar credito alla convinzione dell'insuperato Bertaux, il

quale [...], quando pubblicò per primo i disegni al tratto da lui stesso cavati sul posto dall'inaspettato ciclo pittorico, vi suppose all'opera un artista francese. La cultura di questi affreschi è infatti francese per intero e, per giunta, se si vorrà guardar bene in quel modo di tormentare e sconvolgere i presupposti di un patrimonio di conoscenze, è cultura d'una Francia insigne, tale da non poter essere rimasta ignota ad un ingegno, che, se fu umoresco per elezione, non per questo doveva essere incolto e disinformato.



62. Santa Maria di Ronzano, abside maggiore. Primo registro: Apostoli ed Evangelisti; Angelo annunciante.

La Vergine-regina che figura nell'«Annunciazione», quella disegnata dal Bertaux, appare ispirata a nient'altro che al modello regale di «Nôtre Dame de la Belle Verrière» nella famosa vetrata della cattedrale di Chartres e ancora a quel modello supremo rinvia, anzi con più specificato riferimento, la Madonna col bambino della «Fuga in Egitto». La dipendenza dall'arte

vetraria, che il Bertaux seppe notare per primo, risulta messa in evidenza dal singolare aspetto tecnico per cui gli affreschi di Ronzano appaiono quasi cartoni preparatori di imprese decorative, a cui la forza e lo stacco dei contorni devono attribuire un risalto che non sarebbe altrimenti richiesto.

Il complesso di tali richiami, se ora lo si esamina sotto il rispetto del progresso dei tempi artistici, ha già condotto al limite in cui l'arte romanica rifluisce in quella proto-gotica».

Con questo brano, che risale all'ormai lontano 1962⁷⁵, chi scrive si proponeva di porre gli affreschi ronzanesi al riparo sia dalla taccia d'essere «un ben misero esempio di arte romanica» (come un Van Marle aveva potuto scrivere nel 1923, e non mancò di ripetere nel 1932)⁷⁶, sia d'essere improntato a un «carattere genericamente mediocre» (come tornerà a giudicare un Matthiae, pur sette anni dopo la pubblicazione del brano riferito)⁷⁷, sia d'essere solo «una variante popolare [dello] stile degli affreschi di S. Angelo [in Formis]» (come affermerà nel 1968 persino un Demus, dimostrando questa volta una genericità ed una carenza d'informazione specifica, che sorprendono in un medievista di quel rango)⁷⁸. Un secondo intento di quel brano era altresì non solo d'inserire «finalmente» gli affreschi di Ronzano «nel contesto dei più importanti fatti della “pittura delle origini”» (come concederà anche lo studioso il quale, quegli affreschi, vorrà poi sbalzarli cent'anni avanti, tornando anche per tale via a demolirne l'importanza, pur senza mostrare di avvedersene)⁷⁹, ma di inserirveli come uno dei testi più stimolanti e più intimamente sincronizzati, sia dal punto di vista figurativo che culturale, con il processo di rinnovamento «romanzo», «romanico» e «occidentale» nel senso intensivo della parola, di cui il panorama pittorico d'Italia, arroccato ancora nell'avanzato XIII secolo in un atteggiamento di prevalente conservazione filo-bizantina, mostra i segni con esasperante parsimonia.

Pur continuando anche oggi a tener per fermi questi punti essenziali, non è, però, che almeno qualcuna delle cose dette nel brano riferito non richieda, dopo vent'anni e più dalla pubblicazione, qualche ritocco o qualche approfondimento. E vorremmo incominciare dall'iconografia, lì rimasta quasi del tutto fuori dal discorso, ma che gli studi specifici cresciuti nel frattempo ora consentono invece di collocare al punto d'incontro fra una più riposta logica e una «irregolarità che reclama di essere diversamente compresa.



63. Santa Maria di Ronzano, abside maggiore. Primo registro: Annunciazione.



64. Santa Maria di Ronzano, abside maggiore. Primo registro: Apostoli ed Evangelisti.

Specie in tempi recenti, il particolare dell'iconografia ronzanese che piú ha fatto parlare di «anomalia» e di «stranezza», è che nell'abside maggiore, a quel che è stato definito una «contaminazione» fra il tema della Maestà del Cristo e quello dell'Ascensione, si unisce l'inserimento inatteso dell'Annunciazione della Madonna giusto al centro del coro degli Apostoli. Nella presunzione di un arbitrio compiuto nei confronti della formula canonica dell'Ascensione, questo inserimento ha fatto parlare (in termini, per verità, un po' singolari; ma li riferiamo come sono) di «estraniazione della Vergine, che diviene partecipe della scena dell'Annunciazione, con l'aggiunta dell'inconsueta attribuzione di regalità, all'atto dell'Annuncio, che la Vergine ottiene per la presenza della corona sulla testa». Ed è stato anche sostenuto che questa «attribuzione di regalità», vale a dire - in parole correnti - il fatto che la Madonna è qui raffigurata con una vistosa corona in capo, sarebbe da spiegare supponendo che «il concetto di regalità della Vergine [...] poteva facilmente diffondersi a livello popolare per la semplicità della suggestione analogica

tra Madonna e Regina [...], e dunque riferirsi anche ad una scena cui, propriamente, non competeva»⁸⁰.

Ora, che tutto questo sia, quanto meno, non comune, è indubbio; ma pare tutt'altro che convincente la spiegazione «popolare». Può aiutare a entrare meglio nella questione una circostanza iconografica notata e valorizzata da Ursula Schlegel negli affreschi di Giotto alla cappella Scrovegni di Padova. Qui la scena dell'Annunciazione, stralciata dalla sequenza storica, è collocata in alto, ai lati dell'arco trionfale, in modo che, visibile per prima da chi entra nella chiesa, quale prosecuzione immediata del soprastante «prologo in cielo», non solo assuma la preminenza su tutte le altre scene, ma acquisti il valore di un vero e proprio «esponente». E ciò intende significare, scriveva la Schlegel, che, «come in numerose rappresentazioni dell'«Annunciazione» sulle tombe del Trecento, particolarmente a Padova e nel resto del Veneto, [...] la Vergine dell'Annunciazione, per decreto della provvidenza, è il sentiero e la porta del Paradiso»⁸¹.

In realtà, non si può dire che questa interpretazione dell'Annunciazione come «porta del Paradiso» sia limitata al Veneto del XIV secolo, e tanto meno a Giotto. La Schlegel stessa non mancava di notare che essa s'incontra già presso san Bernardo di Chiaravalle, e un poco più tardi anche presso Matilde di Magdeburg; entrambi d'accordo nel riconoscere nell'Annunciazione «un'illustrazione dello schema della Salvezza, il volere di Dio» per il quale la seconda persona della Trinità sacrifica se stessa ai fini della redenzione⁸². Possiamo aggiungere, a nostra volta, che sul terreno specifico della produzione artistica, una collocazione dell'Annunciazione affatto simile a quella prescelta da Giotto a Padova — ossia, estrapolata dalla narrazione storica e posta in evidenza ai lati dell'arco trionfale —, ricorre per ben tre volte anche nella Sicilia del XII secolo, precisamente nei cicli musivi bizantino-normanni della Cappella Palatina e della Martorana a Palermo, e della cattedrale di Monreale, oltretutto nei mosaici anch'essi «bizantini» nell'abside della cattedrale di Torcello⁸³. Con questi precedenti (san Bernardo moriva nel 1153 e fu canonizzato nel 1174; i mosaici di Monreale, più tardi di quelli della Palatina e della Martorana, datano da prima del 1189), per giunta lungo una traiettoria che ha all'altro capo gli affreschi padovani di Giotto (i quali, evidentemente, non inauguravano, ma concludevano una ormai ben nota linea interpretativa), sembra perfettamente lecito ricavare che l'«anomalia», ovvero «stranezza», messa in opera a Ronzano abbia a che fare con questo stesso e ben definito «significato» dottrinale. Estrapolata anche qui dalla sequenza storica; collocata fuori contesto e in evidenza, ai lati dell'unica finestra campeggiante al centro dell'abside, in modo analogo a quello di Palermo, Monreale, Torcello e Padova, anche l'Annunciazione di Ronzano tende a imporsi ai riguardanti come fulcro della rappresentazione, prendendo il medesimo valore significativo di «porta del Paradiso», di passaggio obbligato e momento centrale della redenzione e della salvezza.



65. Santa Maria di Ronzano, abside maggiore. Secondo registro: Visitazione; Natività.

A guardare ancora meglio, anzi, la legittimità di una tale interpretazione è confermata dalla presenza all'altezza del volto dell'annunciata, sulla sinistra, dell'immagine di un edificio, sviluppato in verticale e coperto da una cupola: una sorta di torre, perforata da due finestre al piano rialzato. Sfuggito a tutti gli esegeti, tale particolare potrebbe a tutta prima far pensare ad una prefigurazione di quello speciale simbolismo mariologico, studiato da Erwin Panofsky a proposito della «Madonna nella chiesa» di Jan Van Eyck a Berlino, per il quale il confronto fra l'immagine fisica della Madonna e l'immagine fisica della Chiesa come edificio genera l'identificazione mistica della Madonna nella sua dimensione sacrale con la Chiesa come istituzione e come idea. Esiste, invece, qualcosa di più specifico e documentato, a cui s'è rifatta di nuovo la Schlegel a proposito delle architetture alle quali anche l'Annunciazione padovana di Giotto è accostata. Una scritta medievale, che si legge sul candelabro della cattedrale di Bayeux, afferma: «Le torri alloggiano le virtù». Dunque, il paragone fra l'Annunciata e la torre altro non implica che il simbolo delle virtù; della «Virtù» assoluta e suprema, anzi, che occorre considerare patrimonio coesenziale di colei che, al momento dell'annuncio, diviene la «Madre di Dio»⁸⁴. E come la torre ha finestre, che la rendono non meno luminosa che trasparente, ecco che anche questo concorre a ribadire il simbolo: con le parole di Sedlmayr, citate pur esse dalla Schlegel, «la trasparenza simboleggia le virtù degli abitanti del Paradiso i quali sono puri fin nell'intimo»⁸⁵. Né vorrà apparire una forzatura se a questo punto azzardiamo che a Ronzano, il fatto stesso di collocare l'Annunciata, paragonata alla torre, giusto accanto alla monofora che serba tuttora il suo «cancello» trasparente, può voler continuare a sottendere la medesima simbologia della trasparenza, ora arricchita del più materiale dei referenti, il dato fisico.

Posto così che la particolare collocazione data a Ronzano all'Annunciazione in realtà le attribuisce questo tipo di preminenza, andrà aggiunto subito che non solo l'ipotesi iniziale di un

arbitrio compiuto nei confronti della formula canonica dell'Ascensione perde ogni base, ma che la conclusione da trarre non potrà piú essere quella di una «estraniazione della Vergine, che diviene partecipe della scena dell'Annunciazione». Al contrario, è come se la figura della Madonna, che nelle rappresentazioni correnti dell'Ascensione appare isolata al centro dei dodici Apostoli, qui si fosse sdoppiata, o per dir meglio raddoppiata, al fine di dar luogo ad un potenziamento intensivo, non all'estraniazione della sua presenza, ed alla valorizzazione ideologico-visuale del ruolo da lei assolto nella vicenda della redenzione. Non sembra dubbio, per conseguenza ulteriore, che indipendentemente dall'identificazione della speciale tradizione iconografica da cui il motivo specifico possa essere stato tratto, l'attributo di regalità, aggiunto mediante l'inattesa e vistosa imposizione della corona sul capo dell'Annunciata, debba essere inteso nel quadro del medesimo programma di potenziamento e di valorizzazione.

Ma il nuovo tentativo di interpretazione non può arrestarsi qui. Tutto quanto abbiamo rilevato finora, si trova in effetti al centro di un piú ampio discorso iconografico; il quale parte dalla storia della creazione, del peccato e della punizione dei progenitori, e della giovinezza di Maria, sulla testata destra del transetto; prosegue con le storie dell'infanzia e della passione di Cristo nei due registri dell'abside centrale sottostanti al nesso iconografico focalizzato sull'Annunciazione; e si concludeva per certo con la scena del Giudizio finale, di cui è verosimile, per le ragioni già esposte, che esistesse una redazione precedente a quella che ora vediamo in frammenti sull'altra testata del transetto. Matthiae sostenne la tesi che, nella sua interezza, il ciclo presenterebbe una semplice riproposizione del «riscontro tra i due testamenti, intendendo il primo come antefatto del secondo»; il che «era un dato acquisito a Roma fin dal secolo V» e conobbe nell'Italia centrale e nella Sicilia del XII secolo una intensa «rifiocitura». Pur con «alcune varianti», il programma di Ronzano rientrerebbe perciò «nell'ambito tradizionale della cultura figurativa» del momento⁸⁶.

Noi riteniamo invece che, nel programma in esame, il riscontro fra i due testamenti costituisca solo una premessa: presupposta, generale e di fondo, per quanto è ovvia nel quadro totalizzante dell'escatologia medievale. La scelta caratterizzante sembra piuttosto un'altra; e si collega al fatto che, nell'economia complessiva del piano iconografico, da un lato risulta la tendenza a concentrare il discorso sui momenti essenziali della storia della redenzione, dalla caduta alla salvezza (creazione condizionante; peccato; punizione; avvento del Cristo redentore; sua passione e gloria; giudizio finale), per giunta con la soppressione drastica di allusioni a fatti solitamente considerati non trascurabili («genesi» ridotta al minimo; mancanza di ogni riferimento non solo alle profezie e alle prefigurazioni veterotestamentarie, ma alla predicazione e ai miracoli del Cristo); da un altro lato, si accorda molto piú spazio del prevedibile, almeno nei confronti della propensione riduzionistica ed essenzializzante che s'è detta, alle storie dei parenti della Madonna, della Madonna «ante Christum natum», dell'infanzia del Cristo, dove, attesa o presente, è sempre la Madonna a sostenere il ruolo protagonista. Di contro alle tre scene veterotestamentarie e alle sei dedicate alla passione di Cristo, le storie mariane sono complessivamente undici: le prime sei, relative esclusivamente alla Madonna, dal concepimento all'annunciazione; le rimanenti cinque, alla nascita e all'infanzia del suo figlio-dio. Confrontato questo stato di cose con ciò che abbiamo arguito dall'«anomalia» dell'Annunciazione, parrebbe dunque di poterne cavare l'indice di una propensione netta a caratterizzare l'intero ciclo in senso mariologico. Ma, allora, in base a quale aspetto della mariologia?

Il contributo piú ritenibile dato nel 1969 da Matthiae sulla via del miglioramento di quel che aveva fatto Bertaux in materia di identificazione delle singole scene presenti a Ronzano, consisté, a nostro parere, nello stabilire che le scene subito successive al Lavoro dei progenitori raffigurassero «l'antefatto dell'Annunciazione».



66. Santa Maria di Ronzano, abside maggiore.
Secondo registro: Adorazione dei Magi.

Raffigurano precisamente, e nell'ordine, tre episodi della vita di sant'Anna e san Gioacchino, genitori della Madonna: l'Annuncio della maternità ad Anna, l'Annuncio a Gioacchino, ritiratosi fra i pastori dopo l'espulsione dal Tempio, e un terzo episodio dello stesso ciclo, di incerta decifrazione perché ora guasto e lacunoso, che potrebbe aver raffigurato la Presentazione di Maria bambina al Tempio, o la Reintegrazione di Gioacchino nella dignità sacerdotale, o, meno probabilmente, l'Incontro di Anna e Gioacchino alla Porta Aurea. Seguono lo Sposalizio della Madonna e la Presentazione di Gesù bambino al Tempio, quest'ultima con un anticipo incongruo rispetto alla Visitazione e addirittura alla Natività, che aprono il ciclo cristologico nell'abside⁸⁷. Matthiae non mancò di notare, anche, che questo «antefatto dell'Annunciazione» segue «il racconto degli apocrifi»; ma né specificò quali apocrifi, e secondo quale particolare versione; né diede segno di avvedersi dell'importanza che assumeva per il 1181, e a Ronzano, soprattutto la presenza delle tre storie dei parenti della Madonna; né sospetto quale senso proprio la presenza di quelle storie attribuisse al programma iconografico complessivo.

Ad ampliare appena un poco le cognizioni, non tarda a emergere che la redazione ronzanese delle storie di Anna e Gioacchino segue anch'essa il cosiddetto Protoevangelo di Giacomo il testo famoso composto nel II secolo d.C. in Siria, e rimasto alla base, fino all'inoltrato XV secolo, dell'intera tradizione iconografica relativa all'infanzia sia della Madonna che del Cristo. La prova che tale testo fosse noto non per sentito dire a chi pianificò questo settore degli affreschi ronzanesi, si ricava dal fatto che nell'Annuncio a sant'Anna, alle spalle della santa, compare un

vistoso albero spoglio, sui cui rami gli estesi guasti ora lasciano percepire a mala pena le sagome superstiti di qualche uccello. Ebbene, il raro particolare, che solo in parte coincide con quello posto a caratterizzare la scena sin dal tempo dei due avori siriaci ora all'Ermitage di Leningrado, datati variamente fra VI e VIII secolo e nei quali la critica indica la piú antica illustrazione nota finora del Protoevangelo di Giacomo⁸⁸, implica una rilettura autonoma delle parole con cui in quel testo Anna stessa compiangere la propria sterilità: «Persino gli uccelli sono piú fecondi di te»⁸⁹. Non si manchi infatti di osservare che, come il Protoevangelo insiste in modo particolare sul tema della sterilità di Anna, e invece l'avorio di Leningrado pone gli uccelli su alberi frondosi come continuerà a fare la tradizione successiva, l'albero spoglio e secco di Ronzano vuole addurre una piú forte sottolineatura metaforica dello spirito del testo, per assimilazione invece che per contrasto.

Con questa prima certezza, ecco allora come occorre ridisegnare la mappa della situazione. Nel vicino oriente e nelle regioni bizantine e russe, gli esempi di iconografie tratte dal Protoevangelo di Giacomo annoverano, con gli avori di Leningrado, anche gli affreschi cappadocesi di Kizilçukur, databili fra il IX e il X secolo⁹⁰, i mosaici del nartece nella chiesa del monastero a Dafni, dell'XI secolo avanzato, e, tra il molto altro, anche alcuni affreschi del monastero SpasoMirožskij a Pskov, del 1156 circa⁹¹. In occidente, invece, dato che la ricorrenza delle immagini (e non delle storie) dei santi Anna e Gioacchino nei mosaici siciliani non può far testo altro che di riflesso⁹²; dato altresì che le sculture nelle colonne del ciborio di San Marco a Venezia (dove le storie dei parenti della Madonna appaiono spiegatamente), o sono opera bizantina del V-VI secolo, o veneziana del XII⁹³; o bizantina del V-VI rilavorata in tutto o in parte a Venezia nel XIII secolo; occorre attendere gli avanzati anni '70 del Duecento per incontrare, con lo straordinario altare pisano del Maestro di san Martino⁹⁴, un monumento davvero esplicito in quel riferimento. Circa trent'anni prima del passaggio alla sezione mariana di Giotto nella cappella Scrovegni. Di qui l'importante conclusione che, alla data del 1181, le storie dei parenti della Madonna a Ronzano, non solo vengono a far da ponte fra oriente e occidente, ma si attestano come primo esempio, finora noto in fatto di pittura monumentale, di una illustrazione europea del Protoevangelo di Giacomo. E vedremo fra poco da quale ambiente occorre supporre che questo esempio provenisse.

Provando a fare un altro passo avanti sulla via dell'interpretazione, un ulteriore punto da rilevare è che la sequenza Annuncio ad Anna-Annuncio a Gioacchino, immediata e messa a fronte molto piú marcatamente che in nessuno degli altri esempi noti, comporta con ogni evidenza un riferimento al carattere puramente miracoloso del concepimento di Maria da parte di sant'Anna.



67. Santa Maria di Ronzano, abside maggiore. Secondo registro: Fuga in Egitto.

È poco noto che, in una particolare versione del Protoevangelo di Giacomo, l'angelo che appare a Gioacchino mentre questi soggiorna fra i pastori non si limita a dirgli di tornare a casa perché Anna è ora in grado di concepire; gli dice di tornare perché Anna ha già concepito, ed ha concepito una figlia il cui nome sarà Maria: «Gioacchino, Gioacchino, il Signore Iddio ha esaudito la tua preghiera; tua moglie Anna ha concepito»⁹⁵. Che negli affreschi ronzanesi l'annuncio dell'angelo a Gioacchino sia collocato così da presso all'annuncio dell'angelo ad Anna da scoprire l'intento di bruciare i tempi dell'intervallo e trasformare la successione in simultaneità, non può non indicare che anche lì, come nel Protoevangelo, al «concepimento» di sant'Anna è attribuito il senso di un evento avvenuto miracolosamente, vale a dire al di fuori della concupiscenza e dell'intervento umano. Insomma la Madonna, intende l'iconografo di Ronzano – come del resto era convinzione corrente a quell'epoca, almeno nelle chiese orientali – nacque «senza peccato»; e nacque «senza peccato» in vista dell'incarnazione in lei del Cristo, per opera dello Spirito Santo.

Con questo, l'argomento è già dentro al dibattito sulla Immacolata Concezione. Ma per venire meglio a tale conclusiva implicazione, vale la pena di non trascurare che un altro punto è sintomatico. In materia di contiguità significanti, a Ronzano se ne ricava una seconda: le storie di sant'Anna seguono attaccate alle storie del peccato e della punizione di Adamo ed Eva. Come non vedervi l'intento ulteriore di valorizzare il senso provvidenziale per cui il riscatto dalla colpa, ossia l'opera della redenzione, incomincia con la concezione miracolosa della Madonna nel grembo di sua madre, ed ha nella Madonna concepita miracolosamente lo strumento necessario?



68. Santa Maria di Ronzano, abside maggiore. Secondo registro: Fuga in Egitto, particolare.



69. Santa Maria di Ronzano, abside maggiore. Secondo registro: Fuga in Egitto, particolare.

Fra i diversi testi medievali, che, da sant'Ireneo di Lione a sant'Agostino e così avanti, alludono variamente a tale modo d'intendere il ruolo della Madonna nel riscatto dal peccato originale, merita la citazione un passo della duecentesca *Queste du Saint Graal*. Nella sezione dedicata alla leggenda dell'«Albero della vita», il problema è felicemente sintetizzato così: «[...] perché [...] per la donna la vita era perduta e per la donna sarebbe ridata [...]. Attraverso la Vergine Maria sarebbe ristorato il retaggio che era allora perduto»⁹⁶. Questo riferimento a Maria vergine, sia detto per inciso, sembra memore dell'antica affermazione di sant'Ireneo (II secolo d.C.) secondo la quale, come l'umanità era stata sottomessa alla morte da una vergine (Eva, al momento del peccato, non si era ancora congiunta con Adamo), così fu salvata e redenta da una Vergine, la Madonna. Non sarà allora per caso se a Ronzano, quasi volendo uscire a ritroso dalla scena dove i progenitori scontano la condanna di «trarre con fatica il nutrimento della terra», Eva seminuda, e con la mano alla rocca dal cui penneccchio ripende il fuso, in un'immagine di indimenticabile evidenza, sembra abolire (ancor più che scavalcare) il limite tra il riquadro a cui appartiene e quello vicino con l'annuncio a sant'Anna, per andarsi ad appoggiare di schiena alla stessa edicoletta da cui l'angelo sta avvertendo Anna del concepimento della Madonna: «Per la donna la vita era perduta e per la donna sarebbe ridata», appunto. Siamo, evidentemente, anche alle origini del tema iconografico di «Maria, nuova Eva», il cui punto di approdo figurativo può essere indicato in una miniatura del manoscritto M 8 della Biblioteca di Jena, illustrato nel 1477 per le nozze di Massimiliano d'Austria con Maria di Borgogna⁹⁷. L'immagine della Madonna con il Bambino, quest'ultimo recante in mano un ramoscello dell'«Albero della Vita», vi è messa a fronte di Eva ignuda, stante sotto l'albero del peccato, da cui, in luogo di frutti, pendono teschi. E l'antitesi comporta l'idea del riscatto.

Sulla linea del ruolo protagonista rivendicato alla Madonna in tale riscatto, c'è verso, per conseguenza, che a Ronzano appaia meno incongrua anche l'anticipazione della Presentazione di Gesù al Tempio. Posta a chiudere la sequenza dedicata all'«antefatto dell'Annunciazione»; ridotta, secondo la tendenza essenzializzante notata più a dietro, alla Madonna sola che protende il Bambino verso il vecchio Simeone in un «a fronte» di valore ancora una volta intensivo; la scena interviene a sancire nella dimensione sacralizzante del Tempio, e perciò poco importa se con uno strappo all'ordine dei tempi, giusto il concetto che, nel «ristoro del retaggio che era allora perduto», il ruolo della Vergine, la «corredentrice», fu non meno essenziale che insostituibile.

Ritornando allora all'accennato dibattito sull'Immacolata Concezione, basterà ricordare appena il fatto, studiato analiticamente dalla Levi-D'Ancona⁹⁸ e non sfuggito a Grabar⁹⁹, che, in oriente come in occidente, le storie dei genitori della Madonna tratte dal Protoevangelo comportano per loro stesse l'associazione alla dottrina dell'Immacolata; e anzi ne costituiscono le standard representations. Analogamente, implicano un riferimento alla stessa dottrina anche le altre connessioni che abbiamo notato: l'antitesi sottesa dall'allusione a «Maria, nuova Eva» e l'estensione dal Cristo a sua madre dell'opera di riscatto dalla condanna meritata dai progenitori nell'Eden.



70. Santa Maria di Ronzano, abside maggiore. Secondo registro: Strage degli innocenti.

Dobbiamo anche notare il caso specifico che nella già ricordata pala pisana del Maestro di san Martino, alla quale, per quanto già avanzata nel tempo, la Levi-D'Ancona ebbe ragione di assegnare il rango di uno dei piú importanti monumenti occidentali nell'associazione ideologica fra storie tratte dal Protoevangelo e la dottrina dell'Immacolata Concezione¹⁰⁰, la narrazione dei fatti di Anna e Gioacchino è preceduta, in alto a sinistra, dall'Annunciazione alla Madonna: estrapolata anche lì dalla successione storica e posta in evidenza, in testa a tutto, con lo stesso valore di «esponente» che dalla cappella padovana di Giotto si è venuto riversando all'indietro, fino all'«anomalia» di Ronzano. A proposito della quale «anomalia», che abbiamo visto come debba essere riguardata in una prospettiva iconografica al cui inizio stanno le storie della Genesi con il peccato nell'Eden e la punizione, non è fuori tema né anacronistico notare ancora che, all'inizio del Quattrocento, sia un Giovanni di Paolo, sia (e ripetutamente) l'Angelico, associeranno in un medesimo dipinto l'Annunciazione con la Cacciata dall'Eden, nell'intento evidente di celebrare di nuovo, con spirito senza dubbio «immaculista», il trionfo di Maria «sine macula» sulle conseguenze della «macula» originale¹⁰¹.

Alla domanda posta piú a dietro, circa quale particolare aspetto della mariologia potesse essersi trovato alla base della pur evidente propensione di Ronzano a caratterizzare gli affreschi del 1181 in senso mariologico, s'impone dunque la risposta che si tratto della mariologia «immaculistica». Né, in linea di massima, potrà generare sorpresa, per quanto sia in palmare dissenso con quanto è stato finora scritto in proposito, che un programma iconografico del genere trovasse luogo in una chiesa il cui titolo, attestato per iscritto almeno dal 1183-84, era ed è pur sempre «Sancta Maria». Quel che richiede un supplemento di spiegazioni è invece da quale via, o almeno di dove, potesse giungere fin là una cognizione non poi cosí ovvia, né orecchiata.

Sempre dall'indagine della Levi-D'Ancona si ricava che, se la sede originaria della dottrina e del culto dell'Immacolata fu la chiesa orientale, seguita ben presto dalla bizantina, l'occidente non tardò poi troppo a dar segni d'interesse in proposito: rimanendone, però, pressoché intatta l'Italia, fino alla seconda metà del XIII secolo, e comunque con la costante riluttanza della chiesa di Roma, la quale, avendo condannato fin dai tempi di Innocenzo I (inizi del V secolo) il Protoevangelo di Giacomo, preferì condividere a lungo sia l'avversione al culto di sant'Anna esposta da san Pier Damiani (XI secolo) nel Sermo III, in Nativitate, sia la ferma opposizione di san Bernardo non solo al culto, ma all'idea di un'immacolata concezione della Madonna, che, a suo parere, avrebbe comportato a catena anche quella di sant'Anna e cosí all'indietro.

Ad ogni modo, dopo un prologo nell'VIII e nel IX secolo (Ambrogio Autperto di San Vincenzo al Volturno, Paolo Winfrido di Aquileia, Pascasio Radberto di Corbie), al cui starter point stanno giusto i sermoni sulla «concezione di Ambrogio Autperto, che fu un monaco franco formatosi nelle Gallie, venuto al Sud nell'imminenza della discesa di Carlo Magno e fattosi promotore di un particolare culto della Madonna nel cenobio di San Vincenzo al Volturno, di cui divenne (776-778) l'abate di parte franca, opposto al candidato di parte longobarda, Potone; il dibattito piú vivo a favore dell' «immaculismo» consapevolmente motivato ebbe per teatro l'Inghilterra e la Francia, e per epoca decisiva l'XI e la prima metà del XII secolo. Basterà ricordarne sommariamente le tappe: il De conceptu virginali et originali peccato di sant'Anselmo d'Aosta, vescovo di Canterbury (1093-1109); le precisazioni ulteriori apportate alla discussione dal benedettino Eadmero di Clare (morto nel 1124) e da Anselmo di Edmunsbury (morto nel 1148), rispettivamente biografo e nipote di sant'Anselmo; il Tractatus de conceptione Sanctae Mariae

di Osberto di Clare (morto nel 1160); il *De Conceptione Beatae et Gloriosae Virginis Mariae* di Abelardo (1079-1142), contrapposto alle opinioni avverse di san Bernardo da Chiaravalle, ma convergente con il culto mariano di quest'ultimo almeno nel fatto che entrambi applicano alla Madonna il passo del Cantico dei Cantici che poi rimarrà a celebrarne la immacolatezza: «*tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te*»; il sermone sull'Immacolata Concezione del 1150 in punto, di Pietro Comestore, il Pietro Mangiadore di Dante (*Paradiso*, XII, 134), decano della cattedrale di Troyes.

Sempre per l'occidente, anche la liturgia, integrativa della discussione teologica così riassunta, ha in Inghilterra una sorta di rinforzato punto di partenza: dagli inizi dell'XI secolo nel monastero benedettino di New Minster, presso Winchester;



71-72. Santa Maria di Ronzano, abside maggiore. Terzo registro: Bacio di Giuda; Cristo dinanzi a Pilato.

ma poi soprattutto nei centri dell'Inghilterra meridionale dove si svolse l'attività del già ricordato Anselmo di Edmunsbury, il quale, con ogni probabilità, fu il responsabile dell'introduzione del culto dell'Immacolata anche in Francia, posto che, viaggiando verso Roma, soggiorno per due volte a Lione e a Rouen, e Lione e Rouen sono i centri francesi dove sono stati individuati i più antichi libri liturgici di Francia nei quali sia registrata la festa ecclesiastica dell'Immacolata Concezione¹⁰².

Stando di contro a tutto questo la riluttanza, se non l'opposizione, della chiesa di Roma; e, comunque, durando l'assenza di segni di qualche rilievo nelle altre regioni italiane che, almeno fino alla caduta di Costantinopoli (1204), non fossero in contatto diretto con il mondo bizantino (pensiamo alle — del resto avere — raffigurazioni di sant'Anna e san Gioacchino, che s'incontrano nei mosaici siciliani su ricordati); sembra difficile non concludere che, alla data del 1181, la fonte almeno delle idee generali — ma, vedremo, non solo di quelle —, alle quali si improntò il ciclo iconografico di Ronzano, debba essere ricercata necessariamente oltralpe: come per altro, dai tempi di Bertaux in poi, hanno indicato quasi senza eccezione i riscontri della cultura figurativa di cui erano portatori i maestri che li eseguirono. E poiché è già ricorso il ricordo di Pietro Comestore, può essere stimolante tener presente queste due circostanze. La

prima è che il suo discorso sull'Immacolata Concezione si basa sull'argomento che, come Cristo ricevè da Adamo la sua natura di uomo ma non il peccato, così Maria ebbe dai genitori la carne, ma non il peccato né la concupiscenza¹⁰³. La seconda è che «Petrus Comestor» o «Manducator», e anche «Mangiadore» e «Divoratore» (come si trova variamente indicato il soprannome meritatogli dalla sua straordinaria avidità di letture), fu anche autore di una celebre *Historia Scholastica*, riassuntiva della storia sacra dal principio del mondo fino all'ascensione del Cristo, che, insieme ai *Libri Sententiarum* di Pietro Lombardo, prese a circolare subito per l'Europa quale fonte di comodo da cui attingere i temi della predicazione. Scrive Georges Duby, che quei due libri furono «veri e propri manuali sempre pronti, che il predicatore porta con sé nella bisaccia, per trovarci occasionalmente un riferimento, giacché la materia l'ha già tutta in mente»¹⁰⁴. Ebbene, poiché la parte qualificante del discorso iconografico di Ronzano va esattamente dalla creazione del mondo all'ascensione del Cristo, e, concentrandosi sull'Annunciazione, comporta giusto l'argomento immaculistico or ora riferito, vien da chiedersi se l'iconografo o i pittori-iconografi che approdarono — certo d'oltralpe — alla prepositura benedettina di Castel Castagna, non portassero già nella bisaccia proprio gli scritti del «Divoratore», morto a Troyes di recente, si dice fra il 1178 e il 1185.

Per soffermarci ancora un poco sul tema dell'iconografia ronzanese, resta da dire che, all'eccezionalità fortemente caratterizzata del programma generale, corrisponde nelle singole scene e nei singoli passaggi un numero davvero rilevante di rarità iconiche, che o sono state notate solo in parte e senza fornirne una valutazione sistematica, o sono state fraintese, o non sono state notate affatto. Oltre il non poco che abbiamo indicato via via, annotiamo qualche altro tratto saliente.

Nella Creazione del mondo, per esempio, tutto è di estrema originalità: dalla figura del Dio-padre-creatore, prima persona della Trinità, che è rappresentata, come anche nella successiva scena dell'Eden, con le ferite ancora sanguinanti alle mani e ai piedi, e con il nimbo cruciato, identificandolo così con il Cristo reduce anzi tempo dal sacrificio della croce; alla sfera del cielo, dei mari e della terra, che — si badi — include in una sua porzione l'uomo che ha già aggiogato i buoi e attende al lavoro dei campi ancor prima del peccato di Adamo ed Eva e della loro cacciata dal Paradiso terrestre; alla struttura stessa della scena, con il creatore in piedi e in cammino dinanzi al cosmo appena formato. Matthiae aveva notato in particolare che «l'Eterno è in aspetto di Cristo», e aveva rinvio alle storie della creazione nella Palatina di Palermo sia per l'atto di «stare in piedi» (e non seduto) del creatore, sia per l'«idea» della sfera dell'universo, che a suo dire, deriverebbe appunto «dalle sfere che sempre nel ciclo palermitano stanno davanti all'Eterno nel secondo e nel quarto giorno della creazione»¹⁰⁵. Occorre, viceversa, rendersi conto che la questione è di gran lunga più complessa e non può essere risolta con uno sguardo gettato così affrettatamente alle sole tradizioni prevalentemente bizantine riflesse nei mosaici della Palatina. Il tema del creatore stante, e non seduto, non solo è quello che prevale di netto nell'intero svolgimento della raffigurazione medievale della Genesi, soprattutto d'occidente; ma risale ai modelli più vivaci e creativi delle origini ellenistico-cristiane (come la Bibbia Cotton del British Museum, che è opera probabilmente alessandrina del V secolo d.C., o la Genesi di Vienna, che è ritenuta antiochena del VI);



73. Santa Maria di Ronzano, abside maggiore. Terzo registro: Flagellazione; Crocifissione. Quarto registro: tendaggio.

e si trova, certo per un tramite del tutto simile, nelle grandi Bibbie carolingie del IX secolo (la Bibbia di Bamberg; l'altra detta di Moutier-Grandval del British Museum; l'altra ancora, detta di Carlo il Calvo, a San Paolo fuori le mura in Roma)¹⁰⁶. Arricchito del particolare del nimbo con la croce iscritta (che del resto figura già nella Bibbia Cotton, e perciò dovette avere anch'esso origini molto antiche), lo stesso tema torna nella figura del creatore, ormai totalmente romanica e occidentalizzata, presente nei celeberrimi rilievi di Wiligelmo a Modena, di Niccolò e Guglielmo a San Zeno in Verona; e si fa vedere subito in opere dell'Europa continentale come gli affreschi della Genesi a Saint-Jean-Baptiste di Château-Gontier (c. 1100), a Saint-Savin-sur-

Gartempe (tardo XI secolo) e a San Saturnino di Osormort (c. 1150, ora al museo di Vich); o, poco piú tardi, in disegni e miniature come quelli del perduto Hortus deliciarum, illustrato in Alsazia e della Genesi di Millstatt ora al Rudolfini di Klagenfurt. Un particolare, questo del nimbo cruciato, che nel XII secolo si trova anche in alcune versioni umbro-romane delle storie della Genesi, però con il creatore seduto e imberbe, come quelle miniate nella Bibbia del Pantheon alla Vaticana, o quelle affrescate in San Pietro in Valle a Ferentillo¹⁰⁷; e che per altro, sebbene manchi dalla analoga versione affrescata nella ex cappella di San Sebastiano nel Laterano a Roma (similissima a quella di Ferentillo, ma piú antica e piú marcatamente bizantineggiante)¹⁰⁸, torna a collegarsi con la figura stante del creatore nei ben noti mosaici della Genesi „nell'atrio di San Marco a Venezia, i quali non sono anteriori agli inizi del XIII secolo, ma per tutto il resto si rifanno coscientemente, come si sa, a prototipi tardo-antichi, alessandrini e, insomma, ellenistico-cristiani come la già citata Bibbia Cotton¹⁰⁹.

Quanto al motivo della sfera dell'universo, le analogie iconografiche piú strette si colgono, a nostro parere, con un'opera totalmente occidentale, anche se già al limite estremo della validità cronologica: la Bibbia Lothian, ora alla Morgan Library di New York (ms. M. 791), che gli specialisti, dapprima incerti fra Canterbury e la Normandia, ora tendono a localizzare in Normandia intorno all'anno 1200¹¹⁰. Qui le storie della creazione (f. 4v) si basano sulla ripetuta mostra di una sfera dell'universo, spartita all'interno in settori di acque e terre, che è la piú simile a questa di Ronzano che sia per ora dato di indicare. Vi ritorna, inoltre, la figura dell'eterno in piedi, e questa volta ambulante; la quale, se non reca anche le ferite sanguinanti, ha un nimbo attraversato da una croce che è in maggiore evidenza rispetto agli esempi sopra citati e accenna addirittura a sorpassare con la parte finale delle braccia il limite del nimbo stesso. Ecco, infatti, il punto da rilevare e commentare ancora: il nimbo del creatore di Ronzano è attraversato anch'esso dalle braccia di una croce, di colore rosso vivo, che oltrepassano vistosamente il cerchio dell'aureola, da tutte e tre le parti visibili. Quest'altro particolare, che a scanso di equivoci è bene dir subito che non è esclusivo della Bibbia Lothian, ha una storia antica, tutt'altro che ben chiarita, al cui capo stanno le segnalazioni di Grabar, Meyer Shapiro e Bognetti, prodotte negli anni 1950 in margine alla discussione sulla cronologia degli affreschi «longobardi» di Santa Maria «foris portas» a Castelseprio¹¹¹. Presente a Castelseprio stessa, la particolarità iconografica fu allora rilevata prevalentemente in opere dell'VIII-IX secolo appartenenti all'area carolingia, e nord-europea, come il Salterio di Utrecht e il frammento di Düsseldorf; alle quali fu aggiunta subito una miniatura di un Evangelario salisburghese dell'XI secolo, ora a Monaco: opere tutte, ad ogni modo, dove la particolarità è in rapporto preferenziale con Gesù bambino¹¹². L'area di presenza del tema risulta invece molto piú vasta, nel tempo e nello spazio, se si prendono in considerazione anche i casi in cui esso è collegato con il Cristo adulto; ed è notevole che tutti i casi-adducibili (almeno, a conoscenza di chi scrive) restino anche questa volta ancorati all'Europa nordoccidentale: innanzitutto alla massima e piú qualificata parte dei centri ottoniani tra X e XI secolo, da Corvey a Paderborn, alla regione del Weser, a Hildesheim, con momenti di grande rilievo nel Maestro del Registrum Gregorii (il quale, nel Sacramentario di Lorsch ora a Chantilly, applicò il tema anche al Cristo crocifisso), nelle opere della Reichenau legate al nome di Liuthar, e non meno a Colonia, con i due vistosissimi esempi ricorrenti nel Vangelo della Biblioteca di Bamberg¹¹³.



74. Santa Maria di Ronzano, abside maggiore. Terzo registro: Richiesta del corpo del Cristo a Pilato.

Si passa quindi alla Francia dell'XI secolo avanzato, con la Maestà nel Messale della Biblioteca Nazionale di Parigi, miniato per Saint-Denis nel monastero di Saint-Vaast ad Arras¹¹⁴; al Belgio di cinquant'anni piú tardi, con la Bibbia di Stavelot (c. 1093-1097) ora al British Museum; e persino alla Spagna catalana del XII secolo, con i frontali d'altare di Seo de Urgel e di Hix, entrambi al Museo de Arte de Cataluña a Barcellona¹¹⁵.

Circostanza di per sé non rilevante, ma in qualche modo sintomatica se messa in rapporto con il caso di Ronzano, è che il tema torni anche, qui collegato di nuovo al Gesù bambino, in una delle opere francesi studiate dalla Levi-D'Ancona tra quelle documentanti precocemente l'iconografia dell'Immacolata Concezione: la gigantesca immagine della Madonna recante in braccio il Bambino (il cui nimbo è cruciato appunto al modo che diciamo), che appare a f. 4v di un manoscritto di Cîteaux, ora alla biblioteca municipale di Digione (ms. 129), la cui data non sorpassa di molto gli inizi del XII secolo¹¹⁶.

Fatto è, però, che anche rispetto all'infittirsi degli esempi in discorso, e senza mai retrocedere dall'occidente — pur trapassando essi dal Cristo bambino al Cristo in maestà (imberbe e

giovanile, o barbato e adulto che sia) e allo stesso Cristo sulla croce — l'attribuzione del motivo al nimbo del creatore non riesce a trovare riscontri fuori di Ronzano o, a dir meglio, ne trova solo di esclusivi, per un verso costringendo a risalire addirittura al creatore della remota Bibbia Cotton, dove alla figura giovanile e imberbe dell'eterno — se le copie di Peiresc e i frammenti assai guasti pervenutici non ingannano — è attribuito appunto un nimbo con le braccia della croce che lo oltrepassano da tre parti (il quale nimbo, per conseguenza, deve essere ritenuto in assoluto anche il piú antico esempio finora rintracciato di tale motivo);



75. Santa Maria di Ronzano, abside maggiore. Terzo registro: Sepoltura.

per altro verso nella stessa Bibbia Lothian, che tuttavia sembra accennare al motivo, piú che rappresentarlo a pieno. Salvo errori ed omissioni, resta senza riscontro in modo perentorio anche la ben piú impegnativa identificazione dell'immagine del Padre eterno-creatore con quella del Figlio già passato per il martirio del Golgota. Senza dubbi, tale identificazione ha a che fare nell'intimo con la fondamentale convinzione cristiana per cui l'incarnazione del Verbo è prevista dall'eterno come conseguenza della creazione; donde il fatto che il creatore sia rappresentato spesso, come s'è visto, con il nimbo cruciato, e che in qualche codice miniato di epoca piú tarda la scena della Crocifissione sia posta al seguito immediato delle scene della Genesi¹¹⁷. Ma l'identificazione di Ronzano è piuttosto un'immedesimazione; la quale, accogliendo l'idea

secondo cui il Figlio preesiste al cosmo nell'unità primordiale con il Padre, poi la applica al piano della salvezza: ciò che non facevano gli antichi trinitaristi, i quali invece ritenevano che quell'idea, indipendentemente dal piano della salvezza, inerisse solo alla realtà «in sé» del Dio trinitario.



76. Santa Maria di Ronzano, abside maggiore.
Terzo registro: Lamento delle pie donne.

C'è verso di scoprire, insomma, che anche questo importante particolare, per l'occasione spinto in figure al limite dell'ortodossia, a Ronzano intervenisse a rinforzo del programma complessivo che abbiamo visto incardinarsi nell'Annunciazione, momento risolutore del processo che, attraverso la caduta e la redenzione, va dalla creazione al giudizio finale. Sicché, ci si viene a trovare di fronte al ripensamento colto, consapevole e coraggioso quanto originale, di una non comune dottrina, tradotta in immagini capaci di un potenziale didattico ancora meno comune.

Passando ad altro, non ci soffermeremo a indagare se l'albero secco che accompagna l'Annuncio a sant'Anna, di cui ci siamo occupati sotto un diverso aspetto, abbia o non a che fare anche con le leggende correnti per l'Europa settentrionale nel genere di quella registrata dal tardo Pèlerinage de l'âme di Guillaume de Deguileville (c. 1330), che nell'albero secco, in quanto supponevano che questo potesse rivivere miracolosamente grazie all'innesto di un nuovo ramo,

intendevano indicare una figura della nascita della Madonna e poi del Cristo, e che infatti si ritrovano alla base di iconografie fiamminghe dell'avanzato XV secolo, quale quella illustrata da Petrus Christus nella nota Madonna dell'albero secco ora alla collezione Thyssen-Bornemisza alla Castagnola presso Lugano¹¹⁸. Non soffermiamoci nemmeno a notare che nel successivo Annuncio a Gioacchino può acquistare un valore documentario non irrilevante persino la dettagliatissima e non tipizzata raffigurazione dell'abito da viaggio indossato da Gioacchino stesso, che, con quell'ampia pellegrina rossa, allacciata al collo e munita di cappuccio, sembra voler essere un vero e proprio ritratto del mantellum, qualcosa di intermedio fra la paenula e la lacerna, con cui si coprivano, ancora al modo antico, i viaggiatori dei secoli medievali.

Richiamando, invece, il qualche passo fatto poco avanti per intendere meglio la posizione anticipata e la riduzione al puro essenziale della Presentazione al Tempio, è importante sostare un momento sul particolare iconografico più inatteso della scena: la vistosa presenza del calice (con la «palla» rettangolare posta a coprirlo) sull'altare intorno a cui la scena si svolge. Che anche tale particolare, per la sua così esplicita «formulazione visiva», sia «assai poco frequente», e che, in quanto il calice è interpretabile come «calice eucaristico», il medesimo particolare «rinvia alla celebrazione del sacrificio», sono punti già ben rilevati da altri¹¹⁹. Essi si impongono, del resto, anche per forza propria, da un lato confermando ulteriormente i connotati di rarità iconografica del ciclo ronzanese, dall'altro acquistando un significato più preciso proprio dal fatto di trovarsi inseriti nel programma «mariano», con Maria come «corredentrice», che siamo venuti rilevando. Senonché, l'autore delle pur giuste osservazioni su riferite, lamentando che la studiosa americana — la Shorr — dell'Iconographic development of the Presentation in the temple avesse, sí, affermato che «sull'altare è talvolta collocato un calice», ma poi non avesse menzionato esempi, ritenne di poter colmare la lacuna scrivendo: «uno (fra tali esempi) è quello dell'Antelami nel battistero di Parma»¹²⁰. Evidentemente, per «Antelami nel battistero di Parma» deve intendersi la Presentazione raffigurata nella quinta nicchia all'interno del battistero stesso¹²¹. Ma tale Presentazione, eseguita di certo non prima del 1196, poteva essere addotta a punto di riscontro per l'affresco di Ronzano solo ritenendo questo posteriore a quell'anno; e anche in tal caso, che evidentemente è il caso preferito dal proponente, non ci si sarebbe potuti sottrarre alla seguente osservazione: che a Parma il vecchio Simeone, proteso a ricevere il bambino dalla madre che glielo porge, in realtà volge le spalle all'altare su cui sono esposti i vasi sacri; e ciò, a differenza di Ronzano, non può non far apparire attenuato il valore simbolico che a quella presenza andava connessa. Nel ricavarne che una simile attenuazione dipendesse proprio dalla data ormai tarda della Presentazione parmense, viene naturale di chiedersi se non siano reperibili esempi della stessa iconografia, anteriori al recuperato «1181», nei quali possa essere indicato, se non un modello, almeno un precedente esplicito del tema riscontrabile a Ronzano in una redazione di evidenza ancora tanto esemplare.



77. Santa Maria di Ronzano, testata destra del transetto. Storie del Vecchio e Nuovo Testamento.

Gli esempi corrispondenti a tali requisiti esistono in numero, tutti nell'Europa continentale o insulare, e ci limiteremo a citarne due: la Presentazione inclusa in un foglio del British Museum contenente storie dell'infanzia di Cristo (probabile prontuario, insieme ad altri tre fogli simili, di affrescatori e miniatori, e datato di solito verso la metà del XII secolo), dove la Madonna porge il Bambino al vecchio Simeone tenendolo giusto al di sopra del calice poggiato sull'altare¹²²; quindi la Presentazione posta in evidenza anche maggiore tra le tavolette di argomento cristologico

costituenti il singolarissimo soffitto di San Martino a Zillis, nei Grigioni, che risale alla prima metà dello stesso XII secolo e che, dal punto di vista iconografico, mostra la medesima, identica versione adottata a Ronzano, con una uguale riduzione della scena alle tre persone essenziali, e con un'analogo, intensiva messa in risalto del calice (e della patena) sulla mensa dell'altare¹²³.

Venendo alle scene dell'abside, sarà intanto opportuno non trascurare due punti relativi alla Maestà-Ascensione e all'Annunciazione in essa inserite. Il primo è che, a differenza di quel che scrisse Matthiae, l'atto trionfale del Cristo, con la destra levata a benedire e la sinistra a sostenere il globo, non è il risultato di «un trapianto iconografico nordico» dalle immagini di sovrani in maestà presenti in taluni codici miniati di età ottoniana¹²⁴; ma deriva da opere, o rappresenta un esito assolutamente parallelo ad esse, temporalmente più vicine e sotto il rispetto iconografico ben più somiglianti, nelle quali quel medesimo trapianto originario, avanzando il XII secolo, aveva già dato frutti moderni. Mi riferisco specialmente al Cristo in maestà che orna il baldacchino proveniente da Tost, in Catalogna, ora al Museo di Barcellona¹²⁵, che differisce dal Cristo di Ronzano solo perché nella mano sinistra, in luogo della sfera, ha una targhetta quadrata; in tutto il resto, inclusa la scritta «Ego sum lux mundi» (che è rara in quel contesto, ma appare sia nel globo di Ronzano, sia nella targhetta di Tost), la somiglianza iconica non potrebbe essere più stringente, obbligando a supporre linee di mediazione che non è escluso siano state, come vedremo fra poco, meno indirette di quanto si sarebbe indotti a ritenere.

Il secondo punto riguarda la figura dell'Annunciata, e consiste nel fatto che, se l'attributo della corona regale là conferitale ha riscontri che spaziano dagli affreschi del IX secolo a San Vincenzo al Volturno e dal Salterio proto-carolingio di Stoccarda, fino al pulpito senese di Nicola Pisano e oltre, ma attraversando per tappe quasi tutta l'Europa romanica¹²⁶, non vi è certo bisogno di attendere le statue ormai pienamente gotiche della Mater Ecclesia¹²⁷ per farne derivare un simile risultato. Posto che la regalità dell'Annunciata di San Vincenzo al Volturno è stata messa in rapporto insistentemente, da Toesca a Belting, con le riflessioni mariane redatte nell'VIII secolo dall'abate franco Ambrogio Autperto, e Ambrogio Autperto abbiamo trovato all'origine anche delle speculazioni sulla concezione «sine macula» della Madonna, che a Ronzano traspaiono da ogni dove, sembra del tutto plausibile che la vera fonte dell'iconografia ronzanese debba essere cercata lungo la traiettoria di quelle speculazioni. Perciò, terremo innanzitutto presente che, come nella massima parte delle successive rappresentazioni canoniche dell'Immacolata sotto figura di «Donna dell'Apocalisse», trionfatrice su Satana, la Madonna ha in capo la corona regale già in quella ormai famosa miniatura del 1023-35, presente nell'Uffiziolo di New Minster a Winchester (British Museum, ms. Cotton Titus, D XXVII, f. 75v), dove il coinvolgimento iconografico della stessa Madonna col Bambino nella raffigurazione della Trinità (a formare quel che Kantorowicz volle definire una «Quinità») ha dato giustamente motivo alla Levi-D'Ancona di riconoscere una delle più antiche immagini dell'Immacolata Concezione, per altro proveniente dallo stesso monastero benedettino di New Minster, che fu responsabile dell'introduzione del culto liturgico di quella dottrina in Inghilterra¹²⁸.

Merita nota anche il fatto che, se la figura dell'Annunciata di Ronzano ha potuto ricordare immagini scolpite, il riscontro più congruo non dovrà essere cercato nelle statue «di una cattedrale gotica tedesca», come suggeriva Matthiae¹²⁹; basterà ricordarsi di esempi plastici cronologicamente più adeguati, nonché meglio calzanti dal punto di vista iconografico, quali la «Chiesa» altocinta e incoronata che compare nel chiostro romanico di Saint-Trophime ad Arles, anteriormente al 1183¹³⁰.



78. Santa Maria di Ronzano, testata destra del transetto. Primo registro: Creazione.

Né è irrilevante che, nella foggia, la corona della nostra Annunciata richiami soprattutto quella definita «a fascia con quattro fioroni», che non solo non è ancora «gotica», ma ha il suo prototipo nella corona del tesoro di Essen, opera renano-vestfalica dell'estremo X secolo¹³¹. Un insieme di fatti, per altro, che sul piano del senso iconografico globale ineriscono tutti alla circostanza di base che abbiamo tentato di chiarire nel quadro della mariologia europea del XII secolo; e che ora potremmo completare con l'osservazione che, se l'Annunciazione collocata ai lati di un arco o di una finestra può comportare l'evocazione simbolico-parenetica della «porta del cielo», e la torre rappresentata accanto all'Annunciata può sottendere il simbolo della «torre di virtù» in quanto essenziale al grembo della vergine che sta divenendo «la casa di Dio», «turris davidica» e «turris eburnea», «domus Dei», «porta coeli» e «fenestra coeli» sono anche appellativi ricorrenti nelle litanie della Madonna, la cui formulazione, com'è noto, si precisò e prese a diffondersi anch'essa nel XII secolo¹³².

E poiché siamo ancora in argomento mariano, soffermiamoci un momento anche sul particolare della figura femminile che, nella sottostante Natività, è raffigurata con l'aureola e nell'atto di tendere le mani verso la Madonna, la quale, da sotto le coltri di un gran letto alle cui spalle sta san Giuseppe, si solleva a porgerle il Bambino (questi essendo raffigurato nella stessa scena una seconda volta: in fasce, disteso sulla mangiatoia che è collocata in alto, riscaldato dal bue e

dall'asinello). Si tratta certamente di una narrazione speciale della Natività, che cura di spostare l'accento in un senso anch'esso pregnantemente mariologico, utilizzando non tanto la leggenda del Protoevangelo di Giacomo, da cui emerge la figura di una levatrice dapprima punita perché rimasta in dubbio sulla verginità che la Madonna avrebbe conservato anche dopo il parto, e in seguito giustificata perché riscattata nella fede¹³³, quanto la diversa versione apocrifia sulla guarigione della donna ebrea venuta ad aiutare e a «riconoscere» la Madonna, che ci è tramandata dall'Evangelium infantiae Salvatoris arabicum. Vale la pena di rileggere il passo in extenso in una traduzione recente:

«Giuseppe uscì in fretta a cercare una donna che aiutasse la partoriente, e, mentre si dava da fare per trovarla, vide una vecchia ebrea, oriunda di Gerusalemme, e le disse: “Possa tu essere benedetta: vieni qui ed entra in questa grotta dove è una donna prossima a partorire”. E così la vecchia e Giuseppe con lei giunsero alla grotta e vi entrarono, quando il sole era già tramontato. Ed ecco che la grotta era ripiena di luci più brillanti del fulgore di ogni lucerna o candela e più splendenti del raggio di sole. Il bambino, avvolto in fasce e posto in una greppia, succhiava al petto della signora Maria, sua madre. Quando, meravigliati, videro tanta luce, la vecchia chiese a Maria: “E sei tu la madre di questo neonato?”. E avendo Maria assentito, ella aggiunse: “Non sei affatto eguale alle altre figlie di Eva”. E Maria: “Come nessun altro fanciullo somiglia al figlio mio, così la madre sua non ha pari fra le altre donne”. E la vecchia: “O mia signora, son venuta per ricevere una ricompensa, poiché da tempo sono affetta da paralisi”. E la nostra signora Maria le disse allora: “Poni la tua mano sul bambino”. La vecchia così fece e guarì d'un tratto. E andò via dicendo: “D'ora in poi sarò serva e famiglia di questo bambino per tutti i giorni della mia vita”. Vennero allora i pastori [...], apparvero loro gli eserciti celesti che lodavano e glorificavano Dio [...]. E anche i pastori, seguendo l'esempio degli angeli, lodarono Dio. E in un attimo quella grotta divenne simile ad un tempio sublime [...]a motivo della nascita del Cristo Signore. E quella vecchia ebrea, poi che vide manifesti tali miracoli, ringraziò Dio dicendo: “Ti ringrazio, o Dio, Dio di Israele, poiché i miei occhi hanno visto la natività del Salvatore del mondo”»¹³⁴.

Che sia questa la particolare leggenda raffigurata in sintesi a Ronzano sotto la specie solo apparentemente tradizionale della Natività, dovrà d'ora in poi essere annoverato fra le cose certe; e va sottolineato che della narrazione apocrifia lí sono ritenuti o allusi specialmente i seguenti punti: a) la donna arriva presso Maria quando il Cristo è già nato ed è stato già posto in fasce nella greppia (dove il fatto che nella scena il Bambino sia raffigurato due volte); b) la «grotta» è «ripiena di luci» (non sono altro che fulgore, infatti, quei fitti emblemi alonari che circondano e invadono la scena, e sono invece assenti in tutte le altre scene del ciclo); c) la donna paralitica ottiene la guarigione toccando il neonato che Maria stessa le porge. È il caso di sottolineare, altresì, che se la donna qui ha l'aureola, ciò dipenderà certo dalla volontà di far rilevare il potere santificante che si è riversato su di lei sia per essere stata testimone della «natività del Salvatore del mondo», sia per aver ricevuto il miracolo; ma, nel contesto specifico, la stessa aureola non manca di far pensare anche e specialmente al merito acquistato dalla vecchia ebrea per aver saputo riconoscere l'impareggiabilità della Madonna: «Non sei affatto eguale alle altre figlie di Eva», parole a cui fanno eco quelle della Madonna stessa: «Come nessun altro fanciullo somiglia al figlio mio, così la madre sua non ha pari fra le altre donne». Ed è questo il punto che risulta centrale, com'è ovvio, nella prospettiva che abbiamo tentato di tracciare.

Saremo perciò davvero grati allo studioso il quale, pur citando con tutt'altri intenti almeno una parte del medesimo capitolo dell'apocrifo «arabicum»¹³⁵, ha avuto il merito indubbio di spingerci a rileggerlo più ampiamente, e, per conseguenza, di indurci a porlo in una più stretta relazione con l'affresco di Ronzano. Quel che non può essere condiviso delle opinioni di questo stesso studioso, è invece la tesi secondo cui la donna di Ronzano sarebbe un corrispettivo anche temporale della «Anastasia» (è questo il nome attribuito da altre versioni della leggenda alla vecchia paralitica dell'Evangelium arabicum), che appare intorno al 1263, identificata da una scritta, fra le levatrici della Natività in San Pellegrino di Bominaco¹³⁶. In realtà la «Anastasia» di Bominaco, che per altro figura in un contesto iconografico improntato ad una redazione rigorosamente «bizantina» della Natività, non solo è priva di aureola, ma soprattutto non è in atto di tendere le mani verso la Madonna, né la Madonna le porge il Bambino. Evidentemente, anche questa volta Ronzano esige che si faccia appello ad una diversa e più antica linea iconografica.



79. Santa Maria di Ronzano, testata destra del transetto. Primo registro: Cacciata dall'Eden.

All'altezza del XII secolo, tale linea diversa include almeno la Natività della porta bronzea di Benevento, dove la donna, che non ha aureola epperò tende entrambe le mani verso il Bambino disteso sulla mangiatoia, ha sicuramente a che fare con la paralitica miracolata dell'Evangelium arabicum, e non con la levatrice incredula (la «Salomè» del Protoevangelo o la «Emea» di Castelseprio) a cui la ricollegava Kurt Weitzmann¹³⁷. Dallo stadio registrato a Benevento, tuttavia, quella medesima linea fa un ulteriore balzo indietro, mettendo capo ad una redazione più antica, più ricca e ancora diversa, che può essere identificata in due esempi, finora non studiati da questo punto di vista, appartenenti all'area della cultura di Winchester fra X e XI secolo, e localizzati a cavallo del canale della Manica. Sono le Natività presenti rispettivamente al f. 12r dell'Evangelario di Saint-Bertin (Biblioteca Municipale di Boulogne-sur-Mer, ms. 11), miniato verso la fine del X secolo appunto nell'abbazia di Saint-Bertin presso Saint-Omer, e al f. 32v del cosiddetto Messale di Roberto di Jumièges (Biblioteca Municipale di Rouen, ms. Y6), che il futuro vescovo di Londra e di Canterbury fece miniare forse a Ely, ma ancora nello stile di Winchester, fra il 1006 e il 1023, e che in seguito donò all'abbazia normanna di Jumièges¹³⁸. In entrambe le scene, sebbene con un risalto che è maggiore nella seconda, si vede intanto la

Madonna distesa su un letto ricco e lavorato, che occupa per largo l'intero campo centrale della miniatura. San Giuseppe è presente due volte nella prima: accanto al letto della puerpera e, in basso, accanto alla mangiatoia dov'è il neonato; mentre nella seconda appare una volta sola: in basso, davanti alla mangiatoia, e in un gesto di grave perplessità. Quel che interessa, però, è che in tutti e due i casi, accanto alla Madonna giacente sul letto, compare una donna nell'atto di tendere le mani verso il suo capo. Per verità, soprattutto nella Natività di Saint-Bertin, tale atto è chiaramente quello di accomodare i cuscini dietro la testa della giacente. Senonché, nella Natività per Roberto di Jumièges non solo tale gesto è definito in modo da accentuare il senso di aiuto prestato, ma la donna, che a Saint-Bertin non l'aveva, ha intorno al capo un'aureola, di ampiezza pari a quella della Madonna stessa, e alle sue spalle, dal cielo, sopraggiunge a volo un angelo benedicente. Non mancheremo di notare, per altro, che questo angelo, al quale nella scena è dedicato tutto lo spazio recinto dall'arcata superiore dell'incorniciatura, sostituisce quello che nell'altra Natività compare nel contesto dell'Annuncio ai pastori. Iconografia davvero senza riscontri in entrambi i casi e, in entrambi i casi, riconducibile con certezza all'Evangelium arabicum, perché questo è il solo a collegare, come abbiamo visto, la storia della paralitica guarita con l'annuncio ai pastori e l'apparizione dell'angelo. Inoltre, la redazione presente nel messale di Roberto di Jumièges sembra andare molto addentro anche al tema della santificazione toccata alla donna per intercessione della Madonna. Ebbene, è proprio ciò che suggerisce una traccia credibile per ricostruire la vera fonte iconica dell'affresco di Ronzano; il quale ha in comune con la Natività per Roberto di Jumièges persino l'immagine del gran letto su cui giace la Madonna, che per altro è tema estraneo a Bominaco come a Benevento, né è mai presente nelle Natività di norma bizantina.

Ma, a Ronzano, una rarità ancora più toccante dal punto di vista dell'intreccio leggendario e narrativo, si intravede nella scena inclusa fra la Crocifissione e la Deposizione. Matthiae scrisse che in tale scena, «di difficile interpretazione», «verso sinistra è una figura eretta che una iscrizione permette di riconoscere come Caifas e davanti a lui, pure identificabile per l'iscrizione, quella di Pilato. Una figura femminile non nimбата si inginocchia [...] mentre un personaggio barbato e nimbato è eretto in atto di presentare un oggetto, indefinibile, forse il sudario. A causa del posto occupato dal riquadro, esso dovrebbe essere interpretato come la richiesta del corpo del giustiziato. Il fatto strano è che la figura femminile inginocchiata, sia essa Maria o una delle pie donne, è senza nimbo. Se l'ordine cronologico non fu rispettato si potrebbe pensare alla moglie di Pilato che supplica il marito di non macchiarsi del sangue del giusto [...]»¹³⁹. Ora, il dato oggettivo, sfuggito a tutti, è che accanto alla donna in ginocchio si legge bene, tracciata con gli stessi caratteri di «Caifas» e di «Pilatus» e per altro identica a quella apposta accanto alla Madonna nella precedente Adorazione dei Magi, la scritta «Mater d[om]in[i]»; e se la donna non ha il nimbo, ha però davanti a sé tre stelle bianche, simbolo mariano ben noto; mentre, al di sopra del «personaggio barbato e nimbato», sulla cornice, è nitida la scritta «Josef», con i caratteri consueti. È dunque sicuro che la scena, avendo luogo dopo la Crocifissione e prima della Sepoltura, rappresenti la richiesta del corpo di Cristo a Pilato; e poiché «Josef» non può essere altri che Giuseppe d'Arimatea, è sicuro che la rappresenti secondo le linee di base della narrazione su cui tutti e quattro i Vangeli sinottici concordano.



80. Santa Maria di Ronzano, testata destra del transetto.
Secondo registro: Lavoro dei progenitori.

Nondimeno è noto che i Vangeli sinottici indugiano a dare particolari insoliti su questo episodio (la discepolanza occulta di Giuseppe, la sua ricchezza e la sua appartenenza al Sinedrio, il «coraggio» da lui avuto di presentarsi dinanzi a Pilato, persino la «meraviglia» di Pilato che Gesù «fosse già morto»), ma tacciono del tutto sul fatto che alla richiesta partecipasse anche la Madonna; né fanno parola della presenza di Caifa (il cui nome, come si sa, è ignoto alla tradizione neotestamentaria riconosciuta); né forniscono elementi per identificare quell'«oggetto indefinibile», in realtà una sorta di coppa-zuppiera munita di coperchio in ceramica bianca (e non un sudario!), che compare accanto a Giuseppe d'Arimatea come se lui stesso l'avesse portata, e su cui Pilato poggia, in modo da attrarre l'attenzione, e si direbbe con delicatezza, la mano sinistra.

Nell'intraprendere un tentativo per individuare almeno in via di ipotesi la diversa fonte da cui questi particolari furono tolti, è bene confessare subito che resta difficilissimo spiegare la pur indiscutibile presenza della «Mater Domini», per giunta nel ruolo di prima e più importante supplice che qui le è attribuito, e accompagnata dalle tre stelle bianche. Si brancola nel buio assoluto; a meno di non lasciare aperto lo spiraglio che, nell'economia «mariana» del programma iconografico generale, quella presenza sia stata aggiunta deliberatamente e per l'occasione, anche a colmare una lacuna, in verità poco spiegabile, delle narrazioni tradizionali. Ma il buio tende a diradarsi se osserviamo che il nome di «Caifas», qui iscritto sul corpo del

personaggio stesso con particolare risalto, è tramandato dal Vangelo apocrifo di Nicodemo (opera latina non posteriore al VI secolo) insieme a quello degli altri accusatori del Salvatore (Annas, Summas, Datam, Gamaliel, Levi, Neftalim); e il pseudo-Vangelo di Nicodemo, che include persino le testimonianze della discesa di Cristo al limbo prima della resurrezione, è anche un testo basilare per la storia di Pilato (Acta Pilati si suole intitolare la prima parte dello scritto), nonché per la storia di Giuseppe d'Arimatea. Ricordato altresì che già nel V secolo era emersa la tendenza a coinvolgere in una medesima sorte Pilato, Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo stesso (testi di quell'epoca parlano del rinvenimento di reliquie di quest'ultimo, insieme con quelle di santo Stefano, Giuseppe d'Arimatea, Pilato e Gamaliel), dobbiamo aggiungere che da un lato l'opinione medievale venne delineando, da Tertulliano in poi, un'interpretazione favorevole dei fatti di Pilato, fino a costruire la leggenda del suo martirio e della sua santificazione, che la Chiesa copta, ad esempio, venera con festa apposita il 25 giugno; da un altro, che il pseudo-Vangelo di Nicodemo divenne la matrice di almeno una parte della più durevole e ricca leggenda di Giuseppe d'Arimatea, la quale, dal tempo del prezioso testo latino della *Vindicta Salvatoris*, poi rimaneggiato in versioni romanze, introdusse i racconti sui prodigi del «gradalis», il vaso che diverrà in seguito il «Santo Graal», nel quale appunto Giuseppe d'Arimatea avrebbe raccolto il sangue stillato dalle piaghe del Cristo crocifisso. Com'è noto, per opera di Robert de Boron, attivo alla fine del XII secolo nell'Inghilterra dei Plantageneti, questa leggenda diede luogo alla *Estoire dou Graal*, poi ristesa e ampliata in prosa nel *Roman de l'estoire dou Graal*, dove il «gradalis», alias «graal», che Giuseppe d'Arimatea avrebbe impiegato per raccogliere e serbare il sangue sparso dal Cristo sulla croce, è identificato per la prima volta con il vaso eucaristico dell'«ultima cena», e dove interviene la profezia, posta giusto a conclusione della «estoire», che Giuseppe stesso avrebbe portato il «graal», arca del Nuovo Testamento, in occidente, venendo a evangelizzare la Britannia. Con il che, com'è stato bene osservato, la leggenda graaliana si raccordava alla «materia bretone»¹⁴⁰; ma, al medesimo tempo, proprio in forza dell'affermazione di un passaggio diretto di questo diverso simbolo del Nuovo Testamento dalla Terra Santa all'occidente continentale, si compiva anche un tentativo, spinto al limite dell'eresia come notò Giulio Bertoni, per contrastare la «supremazia di Roma nella storia della propaganda delle dottrine della Chiesa e per sostituire un'altra autorità a quella di san Pietro»¹⁴¹.

Ora, se consideriamo che anteriormente a Robert de Boron (e allo stesso Chrétien de Troyes, il quale nel *Perceval* o *Conte dou Graal* ne aveva già fatto un uso letterario, pur lasciandone il senso nell'indeterminato), la parola «graal» in lingua d'Oil, e «gradalis» in lingua d'Oc avevano, insieme al latino medievale «gradalis» che le avrebbe generate entrambe, il significato di «scodella» (altri precisa: di una «specie di coppa»); e che, comunque, tra Francia meridionale e Catalogna, dove ebbero corso attestato anche da documenti, designavano correntemente utensili domestici¹⁴²; viene naturale di supporre che la coppa-zuppiera di cui abbiamo notato la presenza, con quell'aria di oggetto d'uso comune nobilitato, alluda proprio al «gradalis» di Giuseppe d'Arimatea, stimolando a interpretare tutta la scena ronzanese nel senso suggerito dalla leggenda, incluso il coinvolgimento di Pilato già avviato alla fede; per altro in un momento in cui Robert de Boron non aveva ancora collegato il «graal» con il calice dell'«ultima cena», ed il recipiente conservava nella credenza corrente la fisionomia dell'oggetto di uso domestico, però già circondato dall'aura di prodigio di cui l'aveva avvolto la *Vindicta Salvatoris*. Né sembra da temere l'obiezione che la coppa-zuppiera di Ronzano possa invece alludere agli aromi, «una mistura di mirra e di aloe, quasi cento libre», di cui, secondo il Vangelo di Giovanni (XIX, 39-40), sarebbero state intrise le «bende di lino» approntate per avvolgere il corpo di Gesù

«secondo il modo di seppellire in uso presso gli ebrei». Infatti Giovanni, che è l'unico tra gli evangelisti del Canone a menzionare questo particolare, precisa che tali aromi furono portati soltanto dopo che Giuseppe d'Arimatea, non solo aveva ottenuto da Pilato il permesso di togliere il corpo di Gesù dalla croce, ma l'aveva già tolto; e a portarli, sopraggiungendo, sarebbe stato Nicodemo, l'altro discepolo occulto, «quello che da principio era andato di notte da Gesù», lo stesso al quale — ma parecchio più tardi — sarebbe stato attribuito il Vangelo apocrifo di cui abbiamo parlato.



81. Santa Maria di Ronzano, testata destra del transetto.
Secondo registro: Annunciazione della maternità ad Anna.

Quanto a Giuseppe d'Arimatea, gli altri tre sinottici concordano nel riferire che, sempre e solo dopo aver chiesto e ottenuto il permesso di Pilato, avvolse il corpo di Gesù «in un bianco lenzuolo» (Matteo, XXVII, 59); «comprato un lenzuolo e deposto il corpo, lo avvolse nel lenzuolo» (Marco, XV, 46); «poi, dopo averlo sceso dalla croce, lo avvolse in un lenzuolo» (Luca, XXIII, 53). Sicché, se la cronologia del racconto fu rispettata, non si può neanche dire, come proponeva Matthiae, che nell'affresco di Ronzano il «personaggio barbato e nimato è [...] in atto di presentare [...] forse il sudario». In realtà, quegli che la scritta accerta essere «Josef» d'Arimatea, è lì nell'atto di tenere la coppa-zuppiera con mani coperte dal drappo che egli reca sulle spalle a mo' di mantello, e il gesto è quello liturgico, ben noto, con cui nel medioevo si suolevano maneggiare gli oggetti sacri o di spetanza imperiale. D'altronde, se si trattasse davvero del sudario o di un vaso di unguenti, entrambi in quel momento non ancora santificati, che senso avrebbe il gesto attribuito a Pilato, il quale tende la mano verso la coppa in un atto che si direbbe di accarezzante tenerezza, più ancora che di devozione nascente, se non solo di rispetto? Naturalmente, sottomettiamo l'ipotesi alle verifiche avvenire; ma se qui fosse stato rappresentato effettivamente il «gradalis» — ossia la coppa del sangue di Cristo, altro simbolo del Nuovo Testamento e strumento con cui Dio manifesta la sua grazia — per giunta nell'intenzione di sommare ai prodigi del «gradalis» anche l'avvio di Pilato verso la fede e la santificazione sin dal momento in cui acconsenti alla sepoltura del corpo di Gesù, ve ne sarebbe a sufficienza per intendere nella solita prospettiva mariana anche il più verosimile senso della «Mater Domini». Inginocchiata a implorare, ma pur sempre protagonista, la Madonna tornerebbe a sostenervi il ruolo di insostituibile mediatrice, questa volta nei confronti del potere gratificante del sangue del Salvatore.

Resta da aggiungere un'ultima nota, di pura filologia iconografica ma non poco influente, a proposito del numero dei chiodi con cui il Cristo è infisso sulla croce nella scena della Crocifissione, ormai purtroppo frammentaria. Gli specialisti sanno bene che v'è un momento, nello svolgimento medievale del tema, in cui il crocifisso, che era stato raffigurato dalle origini con quattro chiodi, uno per arto, prende ad essere raffigurato con tre chiodi: i piedi sovrapposti in modo da essere trafitti entrambi da un chiodo solo. Ripercorrere il dibattito sulle ragioni ideologiche del cambiamento, del resto non ancora ben chiarite, o prender posizione a favore di questa o di quella teoria, qui non è indispensabile; ma è evidente che, essendo il crocifisso di Ronzano raffigurato già con tre chiodi (in realtà i guasti hanno lasciato indenne solo la parte inferiore della figura; ma, poiché il cambiamento riguardo esclusivamente questa parte, non vi sono motivi di incertezza sull'oggettività del particolare), è essenziale sapere da quale momento e con quale frequenza il nuovo assetto iconografico è documentato. Tanto più perché anche questo assetto è stato sfruttato a prova della necessità di postdatare l'intero ciclo ronzanese al 1281, e con l'argomento che Gérard Cames, l'autore di un saggio specifico «sur les origines du crucifix à trois clous», non avrebbe citato altro che «un solo sporadico esempio» databile prima del decennio 1171-81, mentre «la divulgazione iconografica del motivo si ebbe [...] nel XIII secolo»¹⁴³.

Ebbene, a riprendere in mano il saggio di Cames, il quale, del resto, nella parte introduttiva non fa che dare un «resoconto critico» di un'inedita dissertazione di dottorato di K.A. Wirth dedicata nel 1953 all'argomento specifico¹⁴⁴, la situazione risulta apprezzabilmente diversa.

Il tema, intanto, appare contemporaneamente nell'ambito letterario e nell'ambito figurativo. Ma se (con questo, senza voler escludere possibili modificazioni dello stato delle cose in senso

ancora piú favorevole) la data di composizione dell'Orendellied, il poema probabilmente alsaziano dove il motivo dei tre chiodi è registrato, si fa risalire alla metà del XII secolo solo per induzioni; la data della testimonianza figurativa piú antica è perentoria, e riguarda un'opera di rilievo della produzione mosana specializzata in quegli oggetti che piú tardi saranno chiamati «dinanderies». Si tratta del fonte battesimale, in ottone fuso, inciso e cesellato, che ora è ai Musées Royaux d'Art et d'Histoire di Bruxelles, ma proviene dalla chiesa di Saint-Germain a Tirlémont; e nel quale, mentre su di una delle curve della vasca spicca un crocifisso appunto a tre chiodi, sulle fasce verticali corre la scritta: «Anno dominice incarnationis millesimo centesimo quadragesimo nono regnante Cunrado episcopo [...], ecc.]: dunque 1149, e senza dubbi possibili¹⁴⁵.



82-83. Santa Maria di Ronzano, testata destra del transetto. Terzo registro:
Presentazione di Maria bambina al Tempio (?); Sposalizio della Vergine.

Né il seguito è meno interessante; non solo perché gli esempi successivi, specifici e databili con sicurezza, non tardano oltre il 1206-16 (reliquiario del tesoro di San Marco a Venezia, eseguito dopo il 1206, ma prima del 1216, dall'orafo mosano Gherardo, per Enrico conte di Fiandra e imperatore latino di Costantinopoli; opere di oreficeria attribuite a Hugo d'Oignies, coeve alla precedente e conservate nel convento di Nôtre-Dame a Namur; miniatura nel Salterio ora a Stoccarda, scritto per il langravio Hermann di Turingia fra il 1211 e il 1213); ma soprattutto perché, tra gli esempi sintomatici, non possono non essere incluse anche quelle opere nelle quali il riferimento ai tre chiodi è esplicito, pur non essendo applicato materialmente ad una rappresentazione del crocifisso. In parte sulla scorta di Wirth, in parte autonomamente, Comes elencava una serie di raffigurazioni plastiche del Giudizio universale, tutte francesi del secondo quarto del XII secolo (Beaulieu, Martel, Sainte-Foy a Conques ecc.), dove tra i simboli della passione, le cosiddette «arma Christi», i chiodi rappresentati sono già tre e non piú quattro. Comes indicava la ricorrenza di tale particolare anche in diversi monumenti d'altro genere databili fra il 1170 e il 1200, in alcuni dei quali si presenta anche il caso speciale per cui, all'interno di una medesima opera a piú scene, si passa dai quattro chiodi nella Crocifissione ai tre delle «arma Christi» nel Giudizio. Fra le opere di quest'ultimo tipo si incontrano addirittura: alla data del 1181, gli smalti dell'ambone di Nicolas de Verdun a Klosterneuburg; sul 1200 circa, le miniature del Salterio di Ingeborg di Danimarca a Chantilly; e, subito dopo, lo stesso già

ricordato Salterio del langravio Hermann di Turingia, che, per mano di un medesimo artista, a f. 171v raffigura con quattro chiodi il crocifisso incluso nella Trinità, e a f.73v, nella Crocifissione vera e propria, ne raffigura tre¹⁴⁶.



84. Santa Maria di Ronzano, testata destra del transetto. Secondo registro: Annuncio della maternità di Anna a Gioacchino.

Chi scrive ritiene che al novero di questa casistica occorra allegare anche quei tipi di Deposizione, dove il Cristo ha le mani già schiodate, ma non così i piedi, che sono tenuti ancora infissi alla croce da un unico chiodo in via di essere estratto da uno dei discepoli presenti. Un esempio del genere, davvero molto antico, sembra quello della straordinaria Deposizione presente a f. 24 del Salterio di Hildesheim (St. Godehards Bibliothek), miniato da un maestro forse continentale nell'abbazia inglese di St. Alban presso Londra prima del 1146, e forse poco dopo il 1119-25¹⁴⁷.

Com'è evidente, da tutto ciò non risulta che, prima del 1170-80, il tema del crocifisso a tre chiodi debba ritenersi limitato ad «un solo sporadico esempio»; giusto al contrario, ebbe un'area di propagazione già vasta almeno dalla metà del XII secolo; e, come precisarono bene Wirth e Cames, si trattò da principio di un fenomeno localizzato principalmente nella regione renano-mosana, i cui esempi specifici che qui interessano di più, dal fonte battesimale di Tirlmont al reliquiario di Enrico di Fiandra, non sono ancora caratterizzati dal più evoluto tipo di crocifisso con le gambe avvolte l'una all'altra e con il corpo spostato ad arco, lateralmente, come nei Cristi ad «S» venuti di Bisanzio; sono improntati bensì ad un tipo più arcaico e severo, affatto

occidentale, dove il crocifisso continua a tenere le gambe giustapposte, e sovrappone soltanto i piedi. «C'est la phase initiale de l'évolution», scriveva Cames¹⁴⁸.



85. Santa Maria di Ronzano, testata destra del transetto. Terzo registro: Presentazione di Gesù bambino al Tempio.

A questo punto, è sufficiente tornare a gettare uno sguardo a quel che resta del crocifisso di Ronzano, per constatare che la descrizione del tipo esemplare di tale «phase initiale de l'évolution», gli si addice tanto da sembrare cavata da esso. La riconferma della data del 1181 compie il resto, obbligandoci a riconoscere qui uno dei piú antichi esempi europei del nuovo schema iconografico, e il piú antico in assoluto per l'Italia.

Né basta ancora. La stessa rarità e precocità della testimonianza ci obbliga a supporre un legame non mediato tra questo aspetto dell'affresco e gli altri eventi iconografici in esso rispecchiati, che abbiamo visto aver sede preferenziale nell'Europa di nord-ovest e, in particolare, nella regione renano-mosana. Come non ricavarne un'indicazione altrettanto obbligante anche sul piano specifico della cultura artistica?

Passiamo cosí alla verifica del punto centrale delle osservazioni del 1962 da cui avevamo ripreso le mosse. Nella sostanza del discorso storico-artistico, pare a chi scrive che anche quelle osservazioni reggano ancora; e l'indicazione guadagnata or ora, dalla via dell'analisi iconografica, proprio nella sostanza sembra confermarle. Ma non è dubbio che anch'esse chiedano di essere integrate e, per dire meglio, ridisegnate, alla ricerca di un assetto piú organico in cui ciò che è già stato osservato in generale si precisi anche nel particolare.

Dovendo considerare caduto per ragioni di tempi il confronto, avanzato dal fautore della postdatazione, con miniature di inoltrata cultura parigina duecentesca in diaspora verso l'Inghilterra, quali quelle del Salterio Oscott¹⁴⁹ — le quali, semmai, potranno essere sintomo di un itinerario culturale inverso, alla cui origine dovettero trovarsi le stesse fonti da cui anche gli affreschi di Ronzano attinsero —; essendo altresì risultati inconsistenti, per mancanza di verità oggettiva, i rinvii proposti da Matthiae ai prodotti di «cultura germanica» del XII secolo, «in particolare a quelli della] zona di Salisburgo e in genere [di] ambiente tirolese»¹⁵⁰ — ma dove sono, a Ronzano, i corrispettivi dell'aulica estrazione costantinopolitana che marca così profondamente il «romanico» dei dipinti e delle miniature salisburghesi? —; il problema va riaffrontato, a nostro parere, tenendo conto di due altri elementi preliminari. Il primo coincide con il fatto che a Ronzano i pittori-guida del 1181 sono due, e portano culture differenziate. Il secondo è che potrebbe non mancare di fondamento, almeno per una certa parte, l'accento a cui chi scrive si lasciò andare nell'unica occasione che ebbe dopo il 1962 di riparlare di queste pitture: che in esse sia avvertibile una componente spagnuola¹⁵¹.

Distinto da quello dell'abside, l'autore delle storie della creazione, del peccato e dei genitori della Madonna mostra un'intensa propensione alla definizione lineare dei contorni, e tende talmente la caratterizzazione delle fisionomie sul filo espressivo dei profili, da attribuire alle rappresentazioni un'eleganza già gotica. Sebbene, occorre precisare, si tratti di una goticità ancora assai contenuta, e proprio perciò lontana dal rischio della maniera, che insidia tutte le opere di data più tardiva. Inoltre, questo insieme di contorni lineati, di tensione espressiva dei profili, di contenuta goticità, lascia spazio ad una ricerca sottilmente pittorica, che si esplica in un lavoro corsivo del pennello portato con pressione variabile: lumeggiatura intermittente dei bordi (come nella sfera dell'universo), descrizione filiforme di certe erbe (come nell'albero dell'Eden e poi nel campo lavorato da Adamo), stesura delicata di alcune zone di colore più tenue (come in certi rosa di tutte e tre le scene della Genesi). E occorre valorizzare il fatto che ne scaturiscono autentici capolavori d'invenzione iconica e di larga, ma intensamente espressiva spaziatura: la Creazione del mondo, il Lavoro dei progenitori, la stessa figura dell'Eterno in entrambe le scene dove appare, ne sono i risultati più lampanti, da iscrivere nell'antologia della buona pittura europea del secolo.

Ebbene, pur nella circostanza che cose simili restano praticamente senza riscontro (almeno nel senso che, rispetto a tutte le altre opere pervenuteci, non trovano quel tipo di somiglianza da cui scaturisce il giudizio di identità o di solidarietà culturale), il rinvio più pertinente sembra ad affreschi tardo-romanici della Francia centrale, come quelli della pieve di Saint-Jacques-des-Guérets, e specialmente nella cappella di Santa Caterina in Nôtre-Dame di Montmorillon-sur-Gartempe, dove è già presente un criterio linearistico e profilante, qua e là spinto fino alla linea curva reiterata, che almeno in linea di principio stilistico, o, per dir meglio, di specificità dell'inflessione linguistica, è analogo (e omologo) a quello del maestro della Creazione di Ronzano¹⁵².



86. Santa Maria di Ronzano, pilastro dell'arco trionfale. Testa di santo.

Un'altra analogia può essere segnalata con profili «caricati» del tardo romanico francese, quali quelli davvero straordinari affrescati su alcuni pilastri della *Chambre de Saint-Michel* a Saint-Julien di Brioude in Alvernia, la cui datazione a non dopo gli ultimi decenni del XII secolo, e quindi precedente a quella degli altri affreschi presenti nella stessa cappella che si fanno risalire agli inizi del Duecento, deve ritenersi la più probabile¹⁵³.

Nondimeno, il nodo culturale da cui il maestro della Creazione di Ronzano toglie i fili principali, resta lo stesso dell'altro, vale a dire del capo-équipe dell'abside. Rispetto al quale, dobbiamo certo supporre che il maestro della Creazione impersonasse una fase più svolta, già implicata persino in talune esperienze avanzate del primo «gotico» (dove l'impressione che possa essersi trattato di un pittore, forse più giovane, sebbene destinato a sparire presto, almeno da Castel Castagna); ma non possiamo non riconoscere che la base stessa di tale aggiornamento, vale a dire l'esperienza costitutiva e gli ingredienti originari di formazione della fisionomia culturale del pittore più giovane, rimanevano quelli appunto dell'abside, con i quali si identificano, in tutta la loro complessità.

Ma in quali termini, dopo un più accurato ripensamento, possiamo oggi ridelineare la cultura del maestro dell'abside? E fu essa il frutto di un'esperienza unica e simultanea, o non piuttosto il risultato di un processo, magari di un itinerario anche geografico, percorso in un momento di

crescita e di mutamenti profondi? A considerare che il secondo quarto del XII secolo segna nella Francia continentale non solo lo spostamento dei centri d'iniziativa artistica dal sud aquitanico, borgognone e provenzale, all'Île-de-France e al «Domaine royal», ma uno svolgimento culturale del massimo respiro, che prese a base le esperienze condotte a Moissac, a Vézelay, a Autun, ad Arles, e le convogliò verso la tettonicità lucidamente sistematica e la recuperata verità di fatto a cui s'improntano il portale di Suger (purtroppo distrutto) nell'abbazia di Saint-Denis, e il portale dei Re nella cattedrale di Chartres, vi è margine sufficiente, crediamo, per non escludere a priori la seconda possibilità. Tanto più che il nodo culturale del maestro dell'abside non nasconde una differenziata stratificazione e, a guardar bene, lascia intravedere un cammino dal sud verso il nord che muove ancor più da sud e approda ancor più a nord di quanto lo stesso modello di Saint-Denis e di Chartres non comporti.

L'accento alla Spagna, che chi scrive fece alla ripresa del 1969, e la costatazione, stimolata poco a dietro anche dalla ricerca iconografica, che il Cristo in gloria dell'abside di Ronzano ha somiglianze importanti anche sotto il rispetto della forma artistica con un'opera catalana come il Redentore in maestà del baldacchino di Tost ora a Barcellona; sono premesse sufficienti per passare a quest'altra precisazione: che la Spagna in questione deve essere stata una certa e insolita Catalogna romanica, precisamente quella di Santa Margherita a Vilaseca presso Sescorts, a cui verso la metà del XII secolo fu destinato il singolare «antependium» con la Madonna regina fra storie della santa titolare della chiesa, che oggi è al Museo episcopale di Vich¹⁵⁴. Quest'opera, tanto spesso riprodotta quanto poco studiata, ha alle spalle un'elaborazione di forme complesse e di estesa, caricata espressività, il cui corrispettivo più stretto nella lingua specifica, più immediato nel tempo, può essere indicato in un altro «antependium», questo di argomento interamente mariano, che si conserva pure a Vich e che è riferito a circa cinquant'anni prima¹⁵⁵: derivandone dunque l'evidenza di una linea di ricerca assai originale, il cui carattere, intensamente fantastico e corsivo, da un lato presuppone l'assimilazione dell'intero corso della miniatura mozarabica, da un altro lascia presagire gli esiti più complessi di miniature catalane dell'estremo XII secolo quale il foglio unico di un «Beato de Liébana» ora al Museo diocesano di Gerona¹⁵⁶; ma il cui momento di maturità esemplare è rappresentato senza dubbi proprio dall'«antependium» di Santa Margherita, che del resto non potrebbe esser certo creduto opera sporadica o spaesata. Ora, se dei tratti caratterizzanti di questo «antependium» consideriamo ad un tempo l'insistenza quasi esasperante a costruire la mobilità delle forme con sistemi di spirali e di vortici grafico-coloristici; il modo caricato di curvare la linea dei profili e di rendere mediante la tensione di quelle curve l'incalzante intensità espressiva delle fisionomie; e lo sgarbo umoresco, capricciosamente drammatico, da cui è agitato tutto questo groppo di vortici e curve, che sono vortici e curve non meno di sentimenti che di forme; non dovremmo tardare ad ammettere che i caratteri ugualmente dominanti del maestro dell'abside, specie come appaiono negli Apostoli, nella Fuga in Egitto e nei due scomparti della Strage degli innocenti, hanno sicuramente la stessa matrice, se non provengono addirittura da quell'opera specifica.



87. Santa Maria di Ronzano, testata sinistra del transetto. Giudizio Universale.

Certo non si potrà negare, tra l'altro, che persino i connotati paleografici delle scritte, tendenti tutte e due le volte a voltarsi in ornamento, siano sorprendentemente simili — e senza riscontri altrove — nei due complessi pittorici; né che il governatore «Olymbrius» e il «rex Erodes» siedano entrambi con le gambe accavallate nel gesto, ancora raro per quest'epoca ma pertinente in modo esclusivo all'iconografia transalpina, del potere signorile ufficializzato. Ciò assodato, occorre tuttavia saper avvedersi che i vortici e le spirali del capo-équipe di Ronzano non sono di semplice natura grafico-coloristica, né restano in superficie. Vanno bensì in profondità: con segno scavante, occhielli chiaroscurati e un piú lumeggiato corpo plastico-pittorico, che fanno riprender loro in crescendo la parvenza veritiera di drappeggi e pieghe, nonostante l'ostentato residuo di un che di stravolgente e di eccessivo.

Di qui, diviene allora possibile avanzare ancora, sino all'altra osservazione che nell'abside di Ronzano l'intera schiera degli Apostoli, ma in particolare le seconde tre figure da sinistra, oltre le due basilari dell'Annunciazione, hanno un vero e proprio piglio statuario; e tale piglio — sia per il rilevato carattere plastico delle spirali e dei vortici di pieghe, sia per l'«à plomb» quasi architettonico delle strutture corporee, sia per gli allungamenti specie delle gambe, e per i panni fascianti, che aggirando strettamente quelle gambe contribuiscono ad allungarle di piú — prende a ricordare con intensità progressiva le lunghissime statuecolonna di Saint-Denis alla data del 1140 circa, e, subito dopo, di Chartres. Il punto meno generico della somiglianza sembra di coglierlo con le tre statuecolonna del fornice destro del portale dei Re nella cattedrale di Chartres. Vale a dire con quelle nelle quali George Henderson, postulando all'opera nel cantiere chartrense «una bottega scultoria in cui due maestri piú anziani aprirono gradualmente la via alla superiorità tecnica e intellettuale del terzo», individuo lo stesso maestro che aveva lavorato poco prima per l'abate Suger a Saint-Denis e che, pur con tratti meno arcaici dell'ancora romanico scultore del fornice di sinistra, raffigura, specie nella centrale fra quelle tre statue, «dei drappeggiamenti che tendono ad organizzarsi in assetti formali capaci di attrarre intensamente lo sguardo, come ad esempio la grande spirale sul ginocchio sinistro, che ricorda il

Cristo romano di Vézelay»¹⁵⁷. Abbiamo già accennato, poco addietro, al viaggio di materiali formali in via di trasformazione dalle regioni meridionali della Francia verso il nord; questo richiamato dallo Henderson ne è uno e può essere affiancato da quel che ebbe a notare George Zarnecki (sebbene senza l'approvazione di Paul Deschamps) a proposito di probabili, analoghe derivazioni dei maestri attivi a Chartres da «Gislebertus», il grande scultore della cattedrale di Autun, presso il quale, tra l'altro, i vortici e le spirali, graffiti — si direbbe — o strigliati in fitte curve filiformi sulla fantomatica lunghezza dei suoi personaggi, giuocano un ruolo non meno importante che a Vézelay¹⁵⁸.



88. Santa Maria di Ronzano, testata sinistra del transetto. Giudizio Universale, particolare.

Da ciò la riprova della possibilità e della verosimiglianza storica che il maestro dell'abside di Ronzano fosse risalito anch'egli dal sud (questa volta, transpirenaico) verso l'Île-de-France; e che le sue spirali, le volute di pieghe di certi suoi panneggiamenti, avessero subito lo stesso processo di trasformazione, dal pittoricismo puro e di superficie del momento meridionale alla ristrutturazione plastica successiva, che indicano gli «eye-catching patterns» (gli «assetti formali attira-l'occhio») del «Saint-Denis Master» a Chartres.

Era stata appunto Chartres, del resto, a fornire sia a Bertaux nel 1904, sia a chi scrive, molto più tardi, il principale punto di riferimento per intendere il nocciolo della cultura figurativa coagulata negli affreschi ronzanesi del 1181. Allora, il riscontro prevalente cadde sul «modello regale di Nôtre Dame de la Belle Verrière» e sull'arte vetraria da quel modello rappresentata, anche perché parvero basi possibili di certe caratteristiche tecnico-figurative, che conferiscono ai nostri affreschi un aspetto inconfondibile. Oggi, tale riferimento merita sempre di essere ribadito. E, anzi, deve essere rinforzato, perché al paragone con la parte antica della «Belle

Verrière>> può essere aggiunto quello con la raffigurazione mariana nella finestra centrale del coro principale, che «ancor prima della fine del medioevo veniva già definita la maistresse verrière des haultes verrières de l'eglise»¹⁵⁹. E si potrebbe continuare ancora, con i rinvii alle straordinarie raffigurazioni in trasparenza di una umanità di nuova tempra che appaiono nella vetrata della «Claire - voie»¹⁶⁰, implicanti anche «ce retour à l'antique que l'on peut observer dans plus d'un pays bien avant de la fin du XII^e siècle pour se prolonger durant les premières décennies du siècle suivant en ne cédant que lentement le pas à la stylisation gothique»¹⁶¹.



89. Santa Maria di Ronzano, testata sinistra del transetto. Giudizio Universale, particolare.

Ma occorre dire anche che, se gli affreschi del maestro dell'abside hanno quell'aspetto particolare che li assomiglia a cartoni per vetrate, lo stesso aspetto non manca di far pensare a traduzioni grafiche di sculture vere e proprie; sicché il ricordo non tarda ad avviarsi verso il più precoce esempio di traduzioni grafiche di sculture proto-gotiche, il *Livre de portraiture* di Villard de Honnecourt, realizzato non più tardi degli anni venti del Duecento.

Qui, probabilmente, tocchiamo il terzo ed ultimo strato della cultura del capoéquipe di Ronzano, dove, ad integrazione di ciò che avevamo intravisto nel 1962 («il complesso [dei] richiami [...] ha già condotto al limite in cui l'arte romanica rifluisce in quella gotica»), si delinea la convergenza delle esperienze fattibili a Chartres poco dopo 1150 con quelle che la precisa indicazione renanomosana fornita dall'origine iconografica del tema del crocifisso a tre chiodi ora suggerisce di prendere in considerazione. Sono proprio taluni disegni del piccardo Villard, qui appena citati a proposito di traduzioni da sculture, ma sorprendentemente simili anche alle oreficerie e agli smalti con cui l'Europa franco-belga stava contribuendo al rinnovamento proto-gotico, a ricordarci che giusto dalle rive della Mosa era partito Nicolas de Verdun per andare a realizzare nell'Austria viennese, dentro il 1181, il primo capolavoro compiuto del nuovo indirizzo: il ciclo di

smalti per l'ambone di Klosterneuburg, al quale già ci siamo riferiti parlando piú addietro di scritte e di prepositi¹⁶².

In realtà, a parte la forza intensamente drammatica della narrazione e la potenza di immagine e di fattura che a Klosterneuburg raggiungono livelli sostanzialmente ineguagliati, le somiglianze del ciclo absidale di Ronzano con quest'opera sono consistenti; specie nella larghezza del disegno generale, ma persino in talune soluzioni di panneggiamento in certo modo «all'antica», sovrapposte alle volute di provenienza meridionale ristrutturata a Chartres, che a Ronzano appaiono in figure di rilievo particolare quale il Battista all'estrema destra del coro apostolico. In oltre, in tutte le parti di piú alta qualità, gli affreschi ronzaresi fanno avvertire un riflesso vivace di quel fiato nuovo e svecchiante che, abbandonato l'universo simbolico e visionario dell'età decorsa, cerca ora una maggiore credibilità di aspetti: con equilibri razionalmente semplificati, con criteri piú stabili e strutturati nell'ordinamento del mondo visibile, e mediante una soluzione plastica del problema della forma indipendente affatto da quella pretesa in appannaggio esclusivo da Bisanzio. Tutti elementi, che intanto coincidono con i caratteri-guida del vasto movimento rinnovatore la cui presenza crescente è stata notata nell'Europa occidentale a partire dal secondo quarto del XII secolo¹⁶³; ma che trovano proprio nelle cinquantuno placche a smalto dell'ambone di Klosterneuburg la sanzione e il punto di svolta risolutore. Senza dire che, in definitiva, costituiscono anche il piú probabile motivo (evidentemente, in quanto fraintesi) per il quale gli affreschi di Ronzano sono parsi a taluno cosí insostenibilmente anticipatori, da doverli ritardare di un secolo.

E ancora: a considerare che la stratificazione culturale del maestro dell'abside tende a lasciare sul fondo la premessa catalana dell'«antependium» di Santa Margherita per far intravedere il tratto di strada che dal portale dei Re a Chartres va a mettere capo — ma ormai fuori tempo massimo per la validità — alla vetrata della «Claire-voie» e ai disegni di Villard che sono cose già duecentesche; siamo obbligati a tener ben presente che la fase mediana (dunque, cronologicamente attingibile, e per giunta centralmente decisiva) di quel tragitto è costituita da nient'altro che dai materiali culturali, dalle sollecitazioni storiche, dai luoghi e dalla stessa atmosfera esistenziale di cui Nicolas de Verdun fu fruitore, gestore e interprete ad un tempo, negli anni subito precedenti a quelli in cui viaggio dalle rive della Mosa all'abbazia di Klosterneuburg, per andarvi a eseguire l'opera che ha iscritta la stessa data di Ronzano, il 1181.

Questa bella, quanto singolare coincidenza non ci sedurrà al punto di far balenare il dubbio-speranza che il capo-équipe di Ronzano, forse nato anch'egli prima della metà del secolo, avesse avuto a che fare personalmente con Nicolas de Verdun ancora in patria, e magari avesse ripreso la strada del sud insieme a lui, per separarsene sotto le Alpi, dove l'uno piegò verso l'Italia appenninica e l'altro verso Vienna. Dall'insieme di queste osservazioni, tuttavia, dovrebbe risultare confermata definitivamente la tesi che i maestri di Ronzano (fosse, o non, il piú anziano un catalano risalito in precedenza verso il «Domaine royal» e la Mosa) provenivano dal cuore della Francia moderna. Oggi, per altro, una simile provenienza non è piú un caso isolato nella stessa Valle Siciliana: studi piú attenti hanno permesso di stabilire che la splendida croce-reliquiario appartenente anch'essa dall'antico all'abbazia ronzaresca è giusto opera renano-mosana della seconda metà del XII secolo¹⁶⁴; mentre la non meno importante statua in legno della Madonna col Bambino, pervenuta alla parrocchiale della vicina Castelli dall'abbazia di San Salvatore, ha a che fare in modo non elusivo con i modi del maestro maggiore del portale dei Re

a Chartres, tanto da riproporre in termini specifici il problema di un rapporto diretto fra la cerchia ronzanese e quell'ambiente nei decenni successivi al 1150¹⁶⁵.



90. Santa Maria di Ronzano, testata sinistra del transetto. Giudizio Universale, particolare.

Due acquisizioni, appunto, che contribuiscono bene a costruire un contesto (nello stesso tempo in cui contestualizzano se stesse) intorno al nodo chartrense-mosano che, con l'antefatto in lontananza della Passione di santa Margherita a Vilaseca di Sescorts, s'è venuto stringendo attorno al maestro dell'abside e al suo verosimile discepolo del transetto. Un contesto, inoltre, che, acquistando un corpo storico di non comune consistenza, si riscatta anche dalla taccia della «stranezza», buona per i paesi di montagna assuefatti alle streghe e ai folli.

L'evocazione delle streghe e dei folli stimola però ad aggiungere qualche parola anche a proposito dell'ultimo punto ancora non ripreso in considerazione del passo del 1962 su citato: quello sulle testimonianze irregolari dello spirito del XII secolo e sulla possibilità che i maestri presenti a Ronzano nel 1181 avessero a che fare con i «clerici vagantes» e con il vagabondaggio intellettuale caratteristico dell'epoca.

Forse, il punto specifico del «vagabondaggio» potrebbe oggi non essere più valido, se consideriamo che i committenti di Ronzano erano pur sempre monaci regolari, i quali non avranno mancato di giovare dell'opera, magari, di un correligionario, trasferitosi per qualche ragione dalla Francia, o dalla Francia fatto venire appositamente, chissà sul filo di quali rapporti e di quali interessi.



91. Santa Maria di Ronzano, absidiola di destra. L'evangelista Matteo.

Certo, fanno pensare ad un trasferimento non irregolare né sporadico anche i connotati culturali della croce-reliquiario e della statua della Madonna di cui s'è detto; oltre che, naturalmente, la silloge di vasta e approfondita cultura mariologica, per tanta parte di provenienza anglo-francese e relativamente recente, a cui c'è parso improntarsi l'iconografia dell'intero ciclo ronzanese. Ma, se ci accordiamo nel ritenere che l'apporto veramente originale del maestro dell'abside va indicato nel modo spregiudicatamente estroso con cui egli agita, muove e incercina l'intera matassa della sua sapienza figurale, per dar luogo alla «spaurita evidenza» e alla «verve umoresca», addirittura «coscientemente comica», che chi scrive si adoprò a suo tempo a cogliere nella Strage degli innocenti e nella Fuga in Egitto (fatti tutti, questi, che per altro non mancano di affondare una qualche radice anche nel grottesco drammatico della Passione di santa Margherita a Vilaseca); allora dovremo convenire che almeno la proposta di un'analogia di clima con quella parte della letteratura medievale d'occidente che merita sempre d'essere definita «tra popolarasca e ribelle», e di cui — possiamo ora aggiungere — facevano parte di diritto anche le narrazioni apocrife e le leggende al limite dell'eresia di cui gli affreschi ronzanesi sono risultati al corrente, evidentemente non era infondata.



92. Santa Maria di Ronzano, absidiola di destra. I santi Norberto di Xanten e Nicola di Bari con il dedicante.

6. GLI AFFRESCHI DEL XIII E DEL XIV SECOLO

Dopo quanto è stato detto a suo luogo sulla necessità di considerare i frammenti di Giudizio universale oggi esistenti nella testata sinistra del transetto quel che resta di un tardo rifacimento del Giudizio che dovette concludere per necessità di discorso religioso il ciclo del 1181, non sono necessarie molte altre parole. Come abbiamo già ricordato, tali frammenti furono messi per la prima volta in rapporto con il Giudizio di Santa Maria «ad Cryptas» presso Fossa, come opera della stessa epoca e scuola se non della stessa mano, dal vecchio studioso abruzzese Gerardo Rasetti, nel 1935¹⁶⁶. Anche Matthiae li considerò opera di un pittore di «formazione tradizionale e locale», caratterizzato da «manierismi bizantineggianti» e per giunta li giudicò di mano e di cultura diversa rispetto alle altre pitture della stessa chiesa¹⁶⁷. Però Rasetti era convinto che i Giudizi universali di Ronzano e di Fossa fossero del XII secolo; e Matthiae non diede segni di pensare diversamente, sebbene né rilevasse il parere di Rasetti, né si avvedesse che, avendo nel frattempo Enzo Carli stabilito che le pitture di Santa Maria «ad Cryptas» sono del 1283 circa¹⁶⁸, quel parere comportava intanto che i frammenti di Ronzano fossero postdatati ad un anno non dissimile da quello, ma anche che, per conseguenza materiale, essi dovessero essere distaccati dalle sorti critico-cronologiche degli altri affreschi della chiesa. Della necessità di questo distacco non si avvide nemmeno il principale sostenitore della opportunità di spostare avanti di

cent'anni gli affreschi datati 1181; anzi, avendo apprezzato il parere di Rasetti sulla vicinanza d'epoca e di stile tra il Giudizio di Ronzano e quello di Fossa, essendo anche al corrente della nuova datazione al 1283 di quest'ultimo, lo stesso studioso se ne fece un argomento di forza per ribadire la tesi del ritardo generale al 1281 che sosteneva in via principale¹⁶⁹. Valentino Pace - è di lui che si tratta - ebbe però il merito di rimettere a fronte i frammenti di Ronzano con quelli di Fossa, e di ribadire giustamente, fatte le opportune rettifiche di data, il parere di Rasetti, recando un contributo ritenibile all'ampliamento di quel «corpus» di pittura abruzzese tardo-duecentesca, bizantineggiante d'impianto ma non priva di fermenti, tutti ancora da studiare, che va dagli affreschi di San Tommaso presso Caramanico a quelli di San Pellegrino di Bominaco e di Fossa, ora includendo anche questo di Ronzano. Naturalmente, non è che il «corpus» sia anche tale da poterlo ridurre alla spettanza di un'unica mano, così come è unico, invece, l'indirizzo culturale di fondo. Le differenze interne al gruppo sono importanti, e lo sono soprattutto a San Pellegrino di Bominaco, dove opera l'équipe di maggior livello. Ma la recente pulitura della tavola di Fossa recante la firma di Gentile di Rocca con la data del 1283 - l'opera intorno a cui, da Piccirilli a Carli, si tentò di costituire un po' troppo indiscriminatamente un gruppo di dipinti di ampiezza inconsueta per l'epoca e per la regione - obbligherà certamente, almeno a parere di chi scrive, a riaprire il vecchio caso dell'eventuale partecipazione di questo maestro all'esecuzione di almeno una parte del «corpus» di affreschi in questione, e specialmente di Fossa.

L'ultimo affresco da considerare è quello che ha già attirato la nostra attenzione per il consistente apporto di carattere storico che abbiamo potuto cavare dalla sua iconografia, e in particolare dalla rara presenza in esso della raffigurazione di san Norberto di Xanten (cfr. alle pp. 150-151). Resterebbe ora da esaminarne la fisionomia storico-artistica, che è stata sottovalutata del tutto dalla scarsissima letteratura che si sia avveduta anche solo della sua esistenza¹⁷⁰. Ma poiché chi scrive ne ha trattato in un saggio di prossima pubblicazione, scritto in collaborazione con un suo valente allievo¹⁷¹, qui ci limiteremo a riassumerne le conclusioni.

L'opera rappresenta un momento importante, e ancora abbastanza antico, dello stesso pittore che eseguì nell'avanzata seconda metà del Trecento i noti affreschi esistenti nel corpo inferiore della chiesa di Santa Maria a Offida, un tempo attribuiti ad Andrea da Bologna, ma nel 1961, da chi scrive, posti a conclusione del percorso di una personalità che da questa sua presenza a Offida ha preso il nome¹⁷². Il punto di partenza di tale personalità si identifica in alcuni affreschi del duomo di Atri: un sintetico Giudizio universale con le «arma Christi», un'Annunciazione e una Madonna in trono fra i santi (tra questi sono riconoscibili sant'Antonio Abate e san Ludovico di Tolosa), dai quali emerge con chiarezza il segno di una giovanile esperienza riminese, compiuta probabilmente su opere riminesi presenti nelle Marche. Tale esperienza riminese, però, si somma subito alla conoscenza, sicuramente tempestiva, delle opere ancora giovanili di Maso di Banco (forse viste a Napoli, dove Maso aveva lavorato con Giotto dal 1328 al 1333) e poco dopo anche di quelle mature dello stesso maestro, queste incontrate più verosimilmente nelle Marche o mediate da pittori marchigiani presenti per tempo a Firenze, o da fiorentini presenti specialmente a Fabriano. Di questo momento è prova innanzi tutto il trittico di Tursi in Basilicata¹⁷³, essenziale per lo studio dei rapporti del maestro con Napoli, e più addietro citato a prova di una sua possibile mediazione tra l'Abruzzo teramano, la Puglia e gli insediamenti premostratensi in entrambe le regioni.



93. Santa Maria di Ronzano, lunetta del portale. Madonna in trono e stemma.

Seguono gli affreschi ancor piú intensamente masiani di Montefiore sull'Aso, di cui chi scrive valorizzò l'importanza nel 1961, e che rappresentano un momento di ancor piú limpido coagulo dell'esperienza calibratamente spaziosa, in senso post-giottesco e appunto masiano, del maestro. L'affresco di Ronzano, il cui ordinamento è calcolato e spartito in modo da trarre il maggior vantaggio possibile dalla forma già cilindrata dell'absidiola in cui s'insedia, prende luogo sicuramente dopo il trittico di Tursi; e ciò perché non ne ripresenta le sottigliezze pittoriche di piú approfondita matrice riminese. Ma, come non accenna alla piú piccola concessione verso i goticismi franco-emiliani che il pittore preferirà in seguito, e invece insiste sulla vastità degli spazi, sui moduli colonnari delle figure, sulle ostentate simmetrie, chiede di essere collocato prima degli affreschi di Montefiore: forse nel momento di piú imperturbata intelligenza, pur venendo da esperienze eteroclitiche, della razionale metrica giottesco-masiana. Né sarebbe bene sottovalutare che, per quanto i ricordi riminesi tendano a velarvisi, deve essere proprio una persistente radice di quella stessa premessa a far sì che l'ordinamento razionale degli spazi e delle forme, combinandosi con il decoro antico e anch'esso premeditato dei drappi, attribuisca all'opera un sapore ancora assisiato.

Come il maestro procedesse verso le brillanti e intensamente gotiche storie di santa Caterina e santa Lucia nella chiesa inferiore di Offida, e per istrada lasciasse vari altri segni di sé, tutti meritevoli di considerazione, esula dal discorso presente. Qui è necessario aggiungere soltanto che non sono piccole né superficiali le somiglianze che tutte le opere di questo pittore hanno anche con le miniature del gruppo teramano di primo Trecento facente capo a quelle, firmate e non firmate, che si attribuiscono a Berardo da Teramo e Muzio di Francesco Cambi, pure da Teramo¹⁷⁴. Si ha anzi l'impressione, salvo errore, che, una volta venuti a capo di una migliore definizione dell'opera di quei due maestri, almeno qualcuno dei momenti della pittura trecentesca fiorita nella regione aprutino-piceno (che per altro dovette essere assai originale e

ricca, e che sicuramente incluse anche il maestro di Offida) potrà uscire dall'anonimato e chiamarsi col nome storico dell'uno o dell'altro miniatore teramano.

FERDINANDO BOLOGNA

NOTE

¹ La bibliografia pressoché completa sulla storia l'architettura e la decorazione pittorica della chiesa è la seguente: G. PANNELLA, in BINDI, Monumenti, pp. 558-563; A. L. FROETHINGHAM, Cyclopedia of Architecture, Boston 1892, s.v. Ronzano; E. BERTAUX, Due tesori di pittura medioevale, S. Maria di Ronzano e S. Pellegrino in Bominaco, con appendice del Calendario Valvense, in «Rassegna abruzzese di Storia e Arte», III (1899), n. 8, pp. 107-114; ID., L'art (1904), pp. 287, 289, 299, 545-547; V. BALZANO, L'Arte abruzzese, Bergamo 1910, pp. 46-47; R. VAN MARLE, The Development of the Italian Schools of Painting, I, L'Aja 1923, p. 223 (trad. it., Le scuole della pittura italiana, L'Aja-Firenze-Roma 1932, pp. 215-216); P. TOESCA, Storia dell'arte italiana, I, Il Medioevo, Torino 1927, pp. 609, 843, 969; GAVINI, Storia dell'architettura, I, pp. 196-200, 290; II, pp. 330, 338; G. RASETTI, IL Giudizio Universale in arte e la pittura medioevale abruzzese, Pescara 1935, pp. 110-113; W. KRÖNIG, Hallenkirchen in Mittelitalien, in «Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 1938, 2, pp. 132 ss.; E. CARLI, Affreschi benedettini del secolo XIII in Abruzzo, in «Le Arti», I (1939), p. 450; G. RASETTI, Il calendario nell'arte italiana e il calendario abruzzese, Pescara 1941, pp. 93-94; R. WAGNER - RIEGER, Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik, Graz-Köln, I, 1956, p. 81; II, 1957, pp. 86, 99, nota 11, 109-110; BOLOGNA, La pittura (1962), pp. 69-71; F. DE MAFFEI, Pittura Italiana, in EUA, XI (Roma-Venezia 1963), s.v. Romanico, col. 819; M. ROTILI, Origini della pittura italiana, Bergamo 1963, p. 50; O. DEMUS - M. HIRMER, Romanische Wandmalerei, München 1968 (trad. it. Pittura murale romanica, Milano 1969, p. 53); W. RANKE, Frühe Rundfenster in Italien, tesi di laurea discussa presso la libera università di Berlino, 1968, pp. 137-164; F. BOLOGNA, Mille capolavori nascosti, in «L'Espresso», n. 31, 3 agosto 1969, p. 6; G. MATTHIAE, Pittura medioevale abruzzese, Milano 1969, pp. 17-26; V. PACE, Su Santa Maria di Ronzano: Problemi e proposte, in «Commentari», XX (1969), fasc. IV, pp. 259-269; MORETTI, Architettura medioevale, pp. XXI, 188-191; V. PACE, Note su alcune scene evangeliche nella pittura del Duecento in Abruzzo, in «Commentari», XXIII (1972), fasc. I-II, pp. 152-162; ID., Profilo della pittura medioevale abruzzese (L'iconografia dei programmi absidali del XII e XIII secolo), in «Abruzzo», XIV, (1976), n. 1 («Atti del Settimo Convegno Nazionale della cultura abruzzese, vol. 1), pp. 69-71; ID., in AA. VV., Aggiornamento a: E. Bertaux, iv, pp. 498, 503, 505, 507, 509; V, pp. 716, 717, 718, 719, 738; A. CADEI, ibid., v, p. 780; D. V. FUCINESE, Arte e archeologia in Abruzzo, Bibliografia, Roma 1978, p. 360 (rinvii alla bibliografia della voce Castel Castagna, nell'«Indice della località»).

² Sulle seguenti cinque chiese: San Giovanni in Insula (o «ad Insulam», ossia San Giovanni al Mavone, presso Isola del Gran Sasso), Santa Maria di Ronzano, San Giovanni in Casanello (presso Atri), San Nicola in Galbano, San Salvatore a Fano (con ogni probabilità Fano a Corno]». Il testo originale e completo del rescritto si legge in Patrologia Latina, CCI, coll. 1232-1234, anno 1184, n. CXXVI, con il rinvio a Italia Sacra, I, coll. 1120-1122 (cfr. qui

Dizionario, s.v. Monasteri). Circa la pertinenza del documento ai registi relativi all'abbazia dei santi Quirico e Giuditta (sita presso Antrodoco, in contrada Capratice, nel Reatino, ora distrutta) e dell'episcopato di Penne, cfr. Italia Pontificia, IV, pp. 27 e 287. Per l'identificazione piú precisa o piú probabile delle altre chiese citate nel documento, cfr. anche qui, a p. 46 e Dizionario, s. v. Monasteri.

³ Cfr. G. MICCOLI, La storia religiosa, in Storia d'Italia, II, tomo 1, Torino 1974, pp. 544-546.

⁴ Cfr. *ibid.*, p. 546.

⁵ Il compito di ristabilire la buona condotta nelle cose spirituali spetta al vescovo; nelle temporali, all'abate»: cfr. Patrologia Latina, cit., col. 1234.

⁶ Cfr. MICCOLI, La storia religiosa, cit., p. 545.

⁷ Cfr. Patrologia Latina, cit., col. 1232: controversia quae [...] fuerat diutius agitata». Mette conto rilevare, in proposito, che da una bolla di Onorio III, datata 23.11. 1226, si ha notizia di un'ulteriore ripresa della lite fra il vescovo di Penne e l'abate di San Quirico, cfr. ANTINORI, Annali, VIII, 2, p. 503, riferito in Regesto delle fonti, p. 332. Cfr. qui Dizionario, s.v. Monasteri.

⁸ Cfr. in questo stesso volume a pag. 35, dove è parola di una «curte de Ruzano» nel comitato pennese fin dal X secolo.

⁹ Cfr. Italia Pontificia, IV, p. 26 e bolla di Celestino III del 13.VI.1195, in ANTINORI, Annali, VIII, 1, p. 185, riferito in Regesto delle fonti, p. 332.

¹⁰ Cfr. Italia Pontificia, iv, p. 26.

¹¹ BERTAUX, Due tesori, cit., p. 108; GAVINI, Storia dell'architettura, I, p. 196; RASETTI, Il Giudizio Universale, cit., p. 110; ID., Il calendario, cit., p. 93; MATTHIAE, Pittura medioevale abruzzese, cit., pp. 2324.

¹² PANNELLA, in BINDI, Monumenti, pp. 558-559; BERTAUX, L'Art (1904), p. 288; CARLI, Affreschi benedettini, cit., p. 450; ANTHONY, Romanesque Frescoes, cit., p. 95; BOLOGNA, La pittura (1962), p. 69; e altri.

¹³ F. DE MAFFEI, in EUA, XI, cit., col. 819; PACE, Su Santa Maria di Ronzano, cit., con argomenti che lo stesso autore ha ripetuto senza mutamenti in tutti i suoi successivi accenni al problema. Una datazione complessivamente tarda dell'edificio è stata sostenuta anche dal Ranke, ma si tornerà a parlarne piú avanti.

¹⁴ «A causa del fatto che i monaci avevano ucciso l'abate e, vivendo sregolatamente, avevano dissipato i beni del monastero»: cfr. bolla di Innocenzo III, citata in Italia Pontificia, IV, p. 26.

¹⁵ Cfr. *ibid.* L'incertezza sul nome del nuovo abate premostratense è data dal fatto che, mentre Italia Pontificia, iv, *ibid.*, lo dà per «Gervasio, Antinori (o almeno l'estensore del Regesto delle fonti, cfr. la precedente nota 7) lo dà per «Gerardo».

¹⁶ Cfr. Italia Pontificia, IV, p. 27; Regesto delle fonti, p. 332.

¹⁷ Cfr. ANTINORI, *Annali*, VIII, p. 405, riferito in *Regesto delle fonti*, p. 332. *Italia Pontificia*, IV, p. 26, ricorda che la nomina del nuovo abate da parte di Innocenzo III, ribadita nel 1216 da Onorio III, ottenne anche la conferma di Federico II, nell'aprile 1217.

¹⁸ Cfr. i dati e la bibliografia essenziale, in *EI*, XXVIII (1935), s.v. *Premostratensi*, p. 190.

¹⁹ Cfr. E. BORSELLINO, *L'abazia di S. Pietro in Valle presso Ferentillo*, Spoleto 1974, p. 14. Per gli altri documenti papali richiamati nel testo, cfr. qui *Dizionario*, s.v. *Monasteri*, con particolare riguardo a SAVINI, *Septem dioeceses*, p. 240, n. 40.

²⁰ Ne accenna del tutto incidentalmente (e ne riproduce anche un particolare, ma a scopo estraneo alla sua identità storico-artistica), PACE, *Su Santa Maria di Ronzano*, cit., fig. 9, pp. 262 e 269 nota 17, il quale per altro si limita una prima volta a menzionarlo solo implicitamente tra «le mediocri pitture delle absidi minori», la seconda volta a definirlo non più che «affresco trecentesco».

²¹ Cfr. G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Firenze 1965, coll. 829-831, n. 274, fig. 994: «represented as a youthful beardless monk in white, holding a book», «name below».

²² Cfr. il dato bibliografico generale citato alla precedente nota 19; ma di lì si risalga soprattutto al classico L. C. HUGO, *Sacri et canonici ordinis premonstratensis annales*, Nancy 1734-1736, voll. 2.

²³ Cfr. più avanti, a pag. 225.

²⁴ Cfr. di nuovo *Italia Pontificia*, iv, p. 26: «ad id [monasterium] referenda esse videtur notitia in notis Farfensis monasterii ad a. 986 (ed. Reg. Farf. II. 17): Hugo abbas ingreditur monasterium S. Quirici».

²⁵ La quota delle navate laterali è stata ripristinata da un restauro degli anni 1930, consistito nella demolizione del rialzamento delle navate stesse, che in epoca non precisata ne aveva allineato la copertura a quella della navata centrale. Ma, per la discussione sulla data e sulla finalità di tale rialzamento, e per la bibliografia relativa, si veda più avanti alle pp. 164 ss.

²⁶ Cfr. GAVINI, *Storia dell'architettura*, 1, p. 196.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Cfr. BERTAUX, *L'Art* (1904), pp. 545-547; TOESCA, *Il Medioevo*, cit., pp. 609 e 843; GAVINI, *Storia dell'architettura*, I, p. 196.

²⁹ Cfr. PACE, *Su Santa Maria di Ronzano*, cit., p.262.

³⁰ Ottima riproduzione di questa parte della cattedrale di Trani in C. A. WILLEMSSEN. D. ODENTHAL, *Puglia*, Bari 1966, tavv. 112-113. Cfr. anche AA. VV., *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, Milano 1980, fig. 213 e 218. A quest'ultimo lavoro, p. 408 ss., si rinvia una volta per tutte anche per il completamento dei dati bibliografici relativi agli aspetti dell'architettura pugliese ai quali si farà riferimento nelle prossime note.

³¹ Per riproduzioni nelle quali tali particolari siano visibili, cfr. WILLEMSSEN - ODENTHAL, Puglia, cit., tavv. 176, 180, 181 (San Nicola), e tav. 166 (Cattedrale di San Sabino). Cfr. anche A. PETRUCCI, Cattedrali di Puglia, Roma 1960, fig. 102. Per la descrizione e i rilievi del corpo di fabbrica in questione a San Nicola, è utile vedere F. SCHETTINI, La basilica di San Nicola, Bari 1967, specialmente le pp. 30-34, i grafici delle pp. 26, 32, 36, 37, 39, 42, e la fig. 19. Ma sullo stato degli studi generali intorno all'architettura di San Nicola, e sui limiti entro cui il contributo di Schettini può essere utilizzato, cfr. le note di A. THIERY, in Aggiornamento a: E. Bertaux, V, p. 561 ss.

³² Cfr. le riproduzioni in WILLEMSSEN - ODENTHAL, Puglia, cit., fig. 141. Pianta in PETRUCCI, Cattedrali di Puglia, cit., p. 84. Un altro caso abbastanza simile a questo di Bitonto è offerto dalla cattedrale di Giovinazzo: cfr. WILLEMSSEN - ODENTHAL, Puglia, cit., fig. 133; ma, a parte il fatto che la facciata posteriore accusa più delle altre la presenza delle due torri, l'opera è troppo tardiva (XIII secolo) per interessare il nostro discorso.

³³ Cfr. le riproduzioni in PETRUCCI, Cattedrali di Puglia, cit., figg. 81-85, pianta a p. 73, e in WILLEMSSEN - ODENTHAL, Puglia, cit., figg. 129-131, pianta a p. 29, fig. 6. Per la ricca bibliografia sulla chiesa, dove però non abbiamo trovato una trattazione esplicita degli aspetti qui illustrati, cfr. le note di R. A. MORRONE - M.S. CALÒ MARIANI, in Aggiornamento a: E. Bertaux, pp. 611-612.

³⁴ Cfr. PACE, Su Santa Maria di Ronzano, cit., p. 262.

³⁵ Circa la cronologia del duomo vecchio di Molfetta, la cui fase più antica V. M. Valente fa decorrere dal 1150 al 1200, tenendo però conto del fatto che nel 1184 la chiesa era già officiata, mentre F. Samarelli ne anticipa la fondazione addirittura al 1136, cfr. lo stato degli studi nelle note di R. A. MORRONE - M.S. CALÒ MARIANI, in Aggiornamento a: E. Bertaux, p. 611. Si aggiunga anche quanto esposto sinteticamente in AA.VV., La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente, cit., p.228.

³⁶ Riproduzioni in WILLEMSSEN - ODENTHAL, Puglia, cit., figg. 142 (Bitonto), 166 (cattedrale di Bari), 180-181 (San Nicola di Bari). La ripresa, precisiamo per chiarezza, avviene sopprimendo le due arcatelle interne a ciascuna arcata maggiore. Si noti, inoltre, che sistemi di archi con doppia arcatella interna, simili a quelli di Bari e Bitonto, si rivedono anche nel corpo posteriore della cattedrale di Trani; ma qui essi sono limitati alle sole arcate del transetto e non rivestono anche la facciata posteriore di questo, che è dominata dalle absidi (cfr. WILLEMSSEN - ODENTHAL, Puglia, cit., figg. 112-113, 116).

³⁷ GAVINI, Storia dell'architettura, 1, p. 199.

³⁸ Cfr. le riproduzioni in WILLEMSSEN - ODENTHAL, Puglia, cit., fig. 192 (interno dell'abside centrale di San Nicola), e PETRUCCI, Cattedrali di Puglia, fig. 126 (interno dell'abside centrale di San Sabino).

³⁹ Cfr. le riproduzioni in WILLEMSSEN - ODENTHAL, Puglia, cit., rispettivamente alle figg. 181, 171, 142; ma cfr. anche, ibid., la fig. 125.

⁴⁰ Riproduzione, ibid., fig. 224.

⁴¹ Riproduzione, *ibid.*, fig. 102.

⁴² Riproduzione, *ibid.*, rispettivamente alle figg. 125, 171, 141, 136, 143.

⁴³ Cfr. la riproduzione, *ibid.*, fig. 139. Cfr. anche in F. SCHETTINI, *La scultura pugliese dall'XI al XII secolo*, Bari 1946, figg. 44-45.

⁴⁴ Nella foto del G.F.N. del M.P.I. pubblicata in TOESCA, *Il Medioevo*, cit., II, p. 639, fig. 419, le testine superstiti e ben visibili sono tre: prova certa che quella tra queste ora mancante (esattamente la testina che occupava in origine la terza posizione a partire dall'imposto di sinistra, guardando) è stata asportata in tempi recenti, e anzi, con ogni verosimiglianza, recentissimi.

⁴⁵ Una buona riproduzione dell'arcone di Monopoli, ora esposto in frammenti nella sacrestia della cattedrale nuova, è in WILLEMSSEN - ODENTHAL, *Puglia*, cit., fig. 195. Per la notizia relativa all'arcone di Acerenza, ora non più esistente, cfr., *ibid.*, p. 301, nota alla fig. 195.

⁴⁶ Cfr. la riproduzione, *ibid.*, fig. 158.

⁴⁷ Cfr. M.S. CALO MARIANI, in *Aggiornamento a: E. Bertaux*, pp. 963-964

⁴⁸ Si vedano le indicazioni sommarie di WILLEMSSEN - ODENTHAL, *Puglia*, cit., pp. 299, 300. In particolare, per la datazione del finestrone absidale della cattedrale di Bari, cfr. la nota di A. THIERY, in *Aggiornamento a: E. Bertaux*, pp. 659-660, con il riassunto della discussione. Per Bitonto, cfr. *ibid.*, *passim*, da p. 785 in avanti.

⁴⁹ Cfr. quanto già esposto nella precedente nota 35.

⁵⁰ Una post-datazione dell'intera chiesa alla prima metà del XIII secolo è stata sostenuta, tuttavia, almeno da RANKE, *Frühe Rundfenster*, cit., loc. cit.

⁵¹ Cfr. PACE, *Su Santa Maria di Ronzano*, cit., pp. 262-265 e note relative; a p. 266 la conclusione: «pertanto proprio la data di esecuzione degli affreschi può offrire il termine "ante quem" con cui stabilire l'epoca delle modifiche architettoniche, e - reciprocamente - può venire giustificata per la coincidenza con la nuova fase costruttiva». Dello stesso autore si vedano inoltre le note in *Aggiornamento a: E. Bertaux*, pp. 718-719.

⁵² Si vedano, in proposito, le fotografie (per altro diverse fra loro) pubblicate da GAVINI, *Storia dell'architettura*, I, p. 199, fig. 236, e da PACE, *Su Santa Maria di Ronzano*, cit., p. 263, fig. 10.

⁵³ GAVINI, *Storia dell'architettura*, I, rispettivamente alle pp. 196, 198, 290.

⁵⁴ Cfr. KRÖNIG, *Hallenkirchen in Mittelitalien*, cit., loc. cit.

⁵⁵ TOESCA, *Il Medioevo*, cit., II, 609.

⁵⁶ GAVINI, *Storia dell'architettura*, I p. 196.

⁵⁷ Cfr. per tutto GAVINI, *Storia dell'architettura*, I, pp. 138-142, con riproduzioni (si veda specialmente la fig. 169). Sul problema dell'importante chiesa teramana, che, tra l'altro, include un triforio di grande prestigio architettonico appartenente ad una più antica fase costruttiva (su

cui cfr. di nuovo GAVINI, *Storia dell'architettura*, I, pp. 2-4) e che è via via venuta prendendo i nomi di «Sant'Anna dei Pompetti», «Sancta Maria Aprutiensis», «San Getulio», prima cattedrale della città, queste pagine di Gavini sono a tutt'oggi le più informate. Ma non v'è dubbio che l'intera questione solleciti una ripresa ed un maggior approfondimento delle indagini.

⁵⁸ Cfr. WAGNER - RIEGER, *Die italienische Baukunst*, cit., III, pp. 109-110, 113-115, e A. CADEI, in *Aggiornamento a: E. Bertaux*, V, pp. 779-781.

⁵⁹ Cfr. RANKE, *Frühe Rundfenster*, cit., loc. cit.

⁶⁰ Cfr. E. JAMISON, *Notes on S. Maria della Strada at Matrice: its History and Sculpture*, in «*Papers of the British School at Rome*», XIV, n.s. 1 (1938), pp. 3297; RANKE, *Frühe Rundfenster*, cit., pp. 157-161; V. PACE, in *Aggiornamento a: E. Bertaux*, cit., V, p. 689.

⁶¹ Sulla «Ruota» veronese, cfr. TOESCA, *Il Medioevo*, cit., II, p. 887 nota 14; W. ARSLAN, *La pittura e la scultura veronese dal sec. VIII al sec. XIII*, Milano 1943, pp. 139-142 (nelle note la bibliografia precedente); G. DE FRANCOVICH, *Contributi alla scultura romanica veronese*, in «*Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*», IX (1942), pp. 108-109; ID., *Benedetto Antelami*, Milano-Firenze 1952, p. 106 nota 238 (un brevissimo cenno, ma con altra bibliografia); G. H. CRICHTON, *Romanesque Sculpture in Italy*, London 1954, p. 83 (con ottima riproduzione a fig. 47). Circa l'assetto più probabile della parte centrale della finestra di Ronzano (che è ora priva di qualsiasi elemento radiale e solo in questo si differenzia oltre che nel minor numero delle riseghe concentriche, dal modello veronese), cfr. quanto riferisce PACE, *Su Santa Maria di Ronzano*, cit., p. 268 nota 9, riportando un parere di G. Matthiae e G. Greci. Sebbene qui non interessi in modo diretto, ricordiamo che sul simbolismo collegato alla «ruota della fortuna» esiste un'ampia bibliografia moderna, in buona parte citata da E. KITZINGER, *World Map and Fortune's Wheel*, in «*Proceedings of American Philosophical Society*», 117 (ottobre 1973), pp. 344-373.

⁶² Cfr. L. SIMEONI, *Lo scultore Brioloto e l'iscrizione di San Zeno*, in «*Atti dell'Accademia di Agricoltura [...] Veronese*», s. III, LXXIV (1898), p. 8 ss.; e ARSLAN, *La pittura e la scultura veronese*, cit., pp. 152-153, nota 1.

⁶³ A tal proposito, poiché qualche studioso (come, ad esempio, CRICHTON, *Romanesque Sculpture in Italy*, cit., p. 83) ha scritto che Brioloto risulterebbe occupato al completamento della parte superiore della facciata di San Zeno insieme ad un tale Adamino di San Giorgio, è il caso di precisare che nessun documento o fatto oggettivo accosta esplicitamente i due maestri, mentre Adamino è ricordato a Verona solo a partire dal 1217 (cfr. ARSLAN, *La pittura e la scultura veronese*, cit., pp. 150-151). Ciò lascerebbe presumere, semmai, che Adamino subentrasse a Brioloto, non che collaborasse con lui.

⁶⁴ Per le riproduzioni, si rinvia a GAVINI, *Storia dell'architettura*, 1, pp. 410-494; ma per una documentazione più analitica occorre ricorrere alle foto Moscioni nn. 21704-707, e anche G.F.N., serie E, nn. 15756 ss., e serie F, nn. 557 ss.

⁶⁵ La situazione storico-critica prospettata nel testo è quella che chi scrive aveva già in mente nel 1950, quando menzionò i rilievi di San Giovanni in Venere come opere «quasi veronesi»), da considerare nel numero ristretto delle più vitali sculture romaniche dell'Italia centro-

meridionale (cfr. F. BOLOGNA, Per una revisione dei problemi della scultura meridionale dal IX al XIII secolo, in *Sculture lignee nella Campania*, Catalogo della mostra, Napoli 1950, p. 27). Ma, per le tappe precedenti e successive del problema, cfr. anche e specialmente: TOESCA, *Il Medioevo*, cit., II, pp. 846-848, il quale, pur datando i rilievi al 1230 circa (certo nella supposizione che si riferisse anche ad essi la scritta con il «*fieri fecit*» di Rainaldo, abate dal 1225 al 1230, che si legge nella lunetta del portale centrale), ne osservò per primo non solo le connessioni con i rilievi «del San Zeno di Verona - coi quali hanno comune qualche ornato ed il comporre, folto di figure su piani diversi -», ma anche le somiglianze con «qualche capitello del chiostro di Monreale» e con «altre sculture della regione adriatica», tra cui quelle già nel portale di S. Ciriaco ad Ancona; CRICHTON, *Romanesque Sculpture in Italy*, cit., pp. 129-130, il quale diede un'accurata lettura iconografica dei rilievi, ma ripeté sostanzialmente il Toesca, per altro limitatamente al fatto che essi «represent the style of the San Zeno façade at Verona in a more advanced stage, as the date of the San Giovanni portal is about 1230»; L. COCHETTI-PRATESI, *La Scuola di Piacenza*, Roma 1973, pp. 92-93, la quale, pur omettendo di citare il Toesca, ma aggiungendo qualche altro dato bibliografico, ha parlato di «echi niccoliani», mediati alle sculture di Fano e di Ancona «forse da opere di piú alta qualità, come i bassorilievi di San Giovanni in Venere, la cui cronologia va certo arretrata di molti decenni rispetto a quella del portale in cui sono inseriti»; V. PACE, in *Aggiornamento a: E. Bertaux*, IV, p. 741, il quale, non senza imprecisioni soprattutto nei riguardi di Toesca e della Cochetti-Pratesi, si limita ad uno stringato riassunto delle principali opinioni precedenti. Per quanto riguarda piú specificatamente il problema della diffusione lungo la costa adriatica della cultura niccoliano-veronese (almeno fino a Ravenna ed a Ancona), cfr. specialmente A. KINGSLEY-PORTER, Il portale romanico della Cattedrale di Ancona, in «*Dedalo*», 1925-26, p. 69 ss., che precede, per data di pubblicazione, anche le osservazioni del Toesca, nonché quella degli scrittori piú recenti che non l'hanno piú ricordato. Per le riproduzioni, la bibliografia e la discussione sull'arca veronese dei santi Sergio e Bacco, cfr. ARSLAN, *La pittura e la scultura veronese*, cit., pp. 704-705, figg. 140-141; e COCHETTI-PRATESI, *La Scuola di Piacenza*, cit., pp. 85-89. Per la questione delle tracce veronesi (e di artefici che avevano lavorato a Verona) nelle sculture del chiostro di Monreale, oltre al giudizio già implicito nell'accento di Toesca or ora ricordato, cfr. di nuovo specialmente COCHETTI-PRATESI, *La Scuola di Piacenza*, cit., pp. 90-91, con il rinvio ai precedenti scritti della stessa autrice sullo stesso argomento.

⁶⁶ Cfr. A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, III, Milano 1903, p. 524; TOESCA, *Il Medioevo*, cit. II, p. 609.

⁶⁷ Cfr. PACE, *Su Santa Maria di Ronzano*, cit., pp. 267-268.

⁶⁸ Sebbene nessuno si sia posto il problema in modo esplicito, la contemporaneità degli affreschi indicati è stata accettata in sostanza da tutti gli studiosi precedenti; e l'ha accettata anche PACE, *Su Santa Maria di Ronzano*, cit., p. 267, assumendo la data 1281 per l'intero complesso pittorico in questione.

⁶⁹ MATTHIAE, *Pittura medioevale abruzzese*, cit., p. 2470

⁷⁰ Circa la ripartizione delle spettanze negli affreschi fin qui indicati, MATTHIAE, *Pittura medioevale abruzzese*, cit., p. 24-25, ha ritenuto viceversa che «tutti gli affreschi sulla parete sinistra se intendeva destra!» del transetto hanno omogeneità di fattura»; mentre nell'abside «altra mano» avrebbe eseguito «gli apostoli e l'Annunciazione»; questa «medesima mano» si

ritrovarebbe «nelle Storie dell'Infanzia». «Al pittore che ha dipinto il Cristo in maestà nel catino [...] e che non appare, nonostante questa sua prevalenza, il meglio dotato fra tutti», apparterrebbero «le prime scene» dell'abside, «l'ultimo scomparto del secondo registro e i tre al termine di quello più basso». Non occorrono specificazioni per dimostrare che di tanto era infondata l'affermazione dell'unità complessiva, di cui si parla nel passo riferito poco a dietro nel testo e indicato nella nota precedente, per quanto sono irrispondenti sia l'«omogeneità» di autore attribuita agli affreschi nella parte sinistra del transetto, sia l'artificiosa e superflua iperdistinzione di mani negli affreschi dell'abside!

⁷¹ Sebbene senza accennare a differenze d'epoca, MATTHIAE, *Pittura medioevale abruzzese*, cit., p. 25, vide bene che «il pittore cui spettano [...] i resti del Giudizio Universale e cioè il S. Michele che pesa le anime, S. Pietro che le introduce in Paradiso ed i Patriarchi recanti in grembo le anime degli eletti è ben distinto dagli altri anche per il substrato della sua cultura». Ma su ciò, oltre la precedente nota 68, si veda quanto è esposto più avanti nel testo e nelle note.

⁷² Cfr. RASETTI, *Il Giudizio Universale*, cit., p. 113, citato e utilizzato, sebbene in altra direzione, anche da PACE, *Su Santa Maria di Ronzano*, cit., p. 269, nota 26, e ID., *Note su alcune scene evangeliche*, cit., p. 161, nota 11.

⁷³ Cfr. CARLI, *Affreschi benedettini*, cit., pp. 452-455. Ma in proposito si veda più avanti nel testo.

⁷⁴ Cfr. ancora PACE, *Su Santa Maria di Ronzano*, cit., p. 267.

⁷⁵ Cfr. BOLOGNA, *La pittura* (1962), pp. 69-71.

⁷⁶ Cfr. VAN MARLE, *The Development*, cit., I, p. 223 (trad. it. I, p. 216), dove è anche sintomatico della sommarissima attenzione prestata all'opera il fatto che l'autore (ibid., p. 215) riferisse che Santa Maria di Ronzano si trovi «presso Fossacesia»!

⁷⁷ Cfr. MATTHIAE, *Pittura medioevale abruzzese*, cit., p. 25.

⁷⁸ Cfr. O. DEMUS, *Romanische Wandmalerei*, trad. it., *Pittura murale romanica*, cit., p. 53, dove l'intero passo suona così: «[...] negli Abruzzi si conserva una variante popolare di questo stile fino alla seconda metà del secolo XIII (Santa Maria di Ronzano, 1181; Capestrano, intorno al 1200 (sic!); Bominaco, 1263; Fossacesia, fine del secolo XIII); e seguono i globali rinvii bibliografici di nota 43 ai soli «E. Bertaux, 1904; E. Carli, 1938-39; Y. Wettstein, 1960, pp. 93 ss. con bibliografia». Si noti anche che Demus, sebbene nella sua bibliografia generale non manchi di includere *La pittura italiana delle origini*, la dice però pubblicata a Firenze (sic! cfr. ibid., p. 225) e non la utilizza mai, nemmeno per discuterne o respingerne le tesi. Posto che di quel libro era disponibile dal 1964 anche un'edizione in lingua tedesca, nemmeno ciò pare poco sorprendente. Un comportamento analogo va rilevato in C. R. DODWELL, *Painting in Europe 880 to 1200*, «The Pelican History of Art, Penguin Books, Harmondsworth 1971, il quale intanto passa del tutto sotto silenzio gli affreschi di Ronzano, quindi include anch'egli nella «Selected Bibliography» il libro di chi scrive, e questa volta nell'edizione inglese (che, però, dice pubblicata a Londra: cfr. ibid., p. 238), ma senza utilizzarlo in alcun modo.

⁷⁹ Cfr. PACE, *Su Santa Maria di Ronzano*, cit., p. 259.

⁸⁰ PACE, *Profilo della pittura medioevale abruzzese*, cit., pp. 69-71, col rinvio all'altro scritto dello stesso autore, *Note su alcune scene evangeliche*, cit., p. 152155. Per la presenza «insolita» dell'Annunciazione nel luogo descritto, cfr. anche MATTHIAE, *Pittura medioevale abruzzese*, cit., pp. 20-22, che per altro contiene anche la più ampia descrizione (sebbene non anche: interpretazione) iconografica del ciclo.

⁸¹ Cfr. U. SCHLEGEL, *Zum Bildprogramm der Arena-Kapelle*, in «*Zeitschrift für Kunstgeschichte*», XX (1957), pp. 125-146; cito dalla traduzione inglese, *On the Picture Program of the Arena Chapel*, pubblicata in *Giotto: The Arena Chapel Frescoes*, a cura di H. STUBBLEBINE, London 1969, p. 195.

⁸² Cfr. *ibid.*, p. 195 nota 50, con il rinvio a SAUER, *Lexikon für Theologie und Kirche*, x, 1938, p. 564.

⁸³ Cfr. le riproduzioni degli esempi siciliani in O. DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1950, tavv. Ila, 45, 49, 59. Per Torcello, cfr. S. BETTINI, *Pittura cristiana delle origini*, Novara 1942, tav. 114, e anche H. SCHRADE, *La peinture romane*, ed. franc., Paris-Bruxelles 1966, p. 115.

⁸⁴ Cfr. SCHLEGEL, *On the Picture Program of the Arena Chapel*, cit., p. 195.

⁸⁵ Cfr. H. SEDLMAYR, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950, p. 132, citato da SCHLEGEL, *On the Picture Program of the Arena Chapel*, cit., p. 195, nota 49.

⁸⁶ Cfr. MATTHIAE, *Pittura medioevale abruzzese*, cit., pp. 18-19.

⁸⁷ Cfr. *ibid.*, pp. 19-20.

⁸⁸ Cfr. W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1976, n. 129, e *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, a cura di K. WEITZMANN, Metropolitan Museum of Art New York - Princeton University Press 1979, pp. 510-512, nn. 459 e 460 (scheda critica di H. L. KESSLER).

⁸⁹ Cfr. E. HENNECKE, *New Testament Apocrypha*, Philadelphia 1963, pp. 375-376; citato anche in *Age of Spirituality*, cit., p. 510.

⁹⁰ Cfr. A. GRABAR, *Christian Iconography. A Study of its Origins*, Bollingen Series, XXXV, 10, Princeton 1968, p. 129, fig. 307.

⁹¹ Cfr. V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, ed. it. ampliata dall'autore, Torino 1967, pp. 195-196, 227.

⁹² Cfr. almeno le riproduzioni in DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily*, cit., figg. 54-a e 54-b.

⁹³ Cfr. lo stato della discussione in O. DEMUS, *The Church of San Marco in Venice. History. Architecture. Sculpture*, Dumbarton Oaks, Washington 1960, pp. 166-168.

⁹⁴ Cfr. in proposito anche BOLOGNA, *La pittura* (1962), pp. 112-113, figg. 76-80 (a colori).

⁹⁵ *Protoevangelo di Giacomo*, iv, 2, in *The Apocryphal New Testament*, Oxford 1926, p. 40. Riprendo la citazione (ritraducendola dall'inglese) e l'osservazione di merito, da M. LEVI-

D'ANCONA, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, The College Art Association of America, in conjunction with *The Art Bulletin*, 1957, p. 6 e nota 1.

⁹⁶ Tolgo la citazione da *Romanzi medievali d'amore e d'avventura*, a cura di L. SPITZER e A. BIANCHINI, Milano 1981, p. 210 (traduzione dal francese di A. Bianchini).

⁹⁷ Cfr. LEVI-D'ANCONA, *The Iconography of the Immaculate Conception*, cit., pp. 35-36, fig. 15.

⁹⁸ Cfr. LEVI-D'ANCONA, *ibid.*, pp. 6, 18, 38, 46.

⁹⁹ Cfr. GRABAR, *Christian Iconography*, cit., pp. 129-130.

¹⁰⁰ Cfr. LEVI-D'ANCONA, *The Iconography of the Immaculate Conception*, cit., pp. 43-44. L'autrice, la quale naturalmente non manca di ricordare che, sempre a Pisa, lo stesso maestro aveva eseguito anche la non meno straordinaria pala di sant'Anna, ora al Museo (riproduzione a colori in BOLOGNA, *La pittura* [1962], tav. 76), dà valore speciale alla circostanza che i frati francescani della stessa città avevano istituito la festa liturgica dell'Immacolata Concezione per il loro ordine nel 1263.

¹⁰¹ Cfr. LEVI-D'ANCONA, *The Iconography of the Immaculate Conception*, cit., p. 38 e nota 95. Oltre che nel dipinto di Madrid, il solo menzionato dall'autrice, l'Angelico tornò a trattare lo stesso tema, non senza l'aiuto dei coadiutori, anche nei ben noti dipinti di Cortona e di Montecarlo (cfr. J. POPE-HENNESSY, *Fra Angelico*, London 1952, tavv. 8-9 e figg. V-VI).

¹⁰² Cfr. per tutto LEVI-D'ANCONA, *The Iconography of the Immaculate Conception*, cit., pp. 5-13. Per la posizione di Ambrogio Autperto, che la Levi D'Ancona dice con curiosa confusione «Bishop of San Vincenzo of Benevento» (*ibid.*, p. 7), cfr. invece M. DEL TREPPO, *La vita economica e sociale in una grande abbazia del Mezzogiorno: San Vincenzo al Volturno nell'alto medioevo*, in «Archivio storico per le Province Napoletane», 1956, pp. 31-110.

¹⁰³ Cfr. LEVI-D'ANCONA, *The Iconography of the Immaculate Conception*, cit., p. 9.

¹⁰⁴ G. DUBY, *L'arte e la società medioevale* (ed. it., su quella Gallimard del 1976), Bari 1977, p. 169.

¹⁰⁵ Cfr. MATTHIAE, *Pittura medioevale abruzzese*, cit., p. 19.

¹⁰⁶ Riproduzioni in J. BECHWITH, *Early Medieval Art*, London 1964, figg. 46, 50.

¹⁰⁷ Riproduzioni, rispettivamente, in DODWELL, *Painting in Europe*, cit., fig. 165; DEMUS, *Pittura murale romanica*, cit., tav. XX. In quest'ultima opera, alle tavv. 103-104, 106, XLVIII, 108, 113, 174, riproduzioni anche degli altri affreschi sopra citati.

¹⁰⁸ Riproduzione in DEMUS, *ibid.*, fig. 40.

¹⁰⁹ Riproduzioni, tra l'altro, in S. BETTINI, *Mosaici antichi di San Marco a Venezia*, Bergamo 1944, tavv. L, LII-LV. Sulla Bibbia Cotton (alle cui illustrazioni, ora in frammenti, si farà riferimento anche più avanti nel testo), cfr. K. WEITZMANN, *Observations on the Cotton Genesis Fragments*, in *Late Classical and Medieval Studies in honor of Albert Mathias Friend*

Jr., Princeton 1955, pp. 112-131, con riproduzioni; per i rapporti con i mosaici di San Marco, cfr. anche R. B. GREEN, *The Adam and Eve Cycle in the «Hortus deliciarum»*, *ibid.*, pp. 340-347.

¹¹⁰ Cfr. M. RICKERT, *Painting in Britain. The Middle Ages*, «The Pelican History of Art», Harmondsworth 1954, pp. 109, 110 e tav. 92 (dove è riprodotto il foglio 4 v, di cui appresso).

¹¹¹ Cfr. le indicazioni bibliografiche, il riassunto e la discussione della questione in G. BOGNETTI, *Castelseprio, archéologie, art et histoire*, Venezia 1960, pp. 62-63. Ma sul valore della questione specifica in rapporto al problema di Castelseprio, si vedano le giuste limitazioni di G. DE FRANCOVICH, *Problemi della pittura e della scultura preromanica*, in «Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo», Spoleto 1955, pp. 460-462.

¹¹² Riproduzioni in BOGNETTI, *Castelseprio*, *cit.*, figg. 48-50.

¹¹³ Cfr., in particolare, le scene riprodotte in: AA. VV., *Il secolo dell'anno Mille*, ed. it., Milano 1974, figg. 93 («Cristo in gloria», imberbe, a f. 6r nell'Evangelario ms. Astor 1, della Public Library di New York, miniato probabilmente a Corvey verso la metà del X sec.), 97 («Cristo in maestà», disegno a f. 12r nell'Evangelario ms. theol., fol. 60 della Biblioteca di Kassel, ora alla Staatsbibliothek di Berlino, proveniente dal monastero di Abdinghof presso Paderbon, fine X sec.), 101 («L'incarnazione del verbo», incipit del Vangelo di san Giovanni a f. 174r dei Vangeli di Bernoardo, ms. 18 della Cattedrale di Hildesheim, miniato per l'abate Bernoardo di Hildesheim, inizi XI sec.), 121 («Crocifissione» a f. 4v del Sacramentario di Lorsch, ms. 1447 del Museo Condé di Chantilly, miniato a Treviri dal Maestro del Registrum Gregorii verso il 980), 124 («Cristo in maestà», imberbe, a f. lv dell'Evangelario della Sainte-Chapelle, ms. Lat. 8851 della Bibliothèque Nationale di Parigi, miniato a Treviri dal Maestro del Registrum Gregorii verso il 984), 82 («Enrico II e Cunegonda incoronati dal Cristo» imberbe, f. 2r dell'Evangelario di Enrico II, Clm. 4452 della Staatsbibliothek di Monaco di Baviera, miniato alla Reichenau fra il 1007 e il 1012, «gruppo Liuthar»), 155 («Cristo in maestà», incipit del Vangelo di Giovanni, f. 154v dell'Evangelario di Bamberga, ms. Bibl. 94 nella Staatsbibliothek di Bamberga, miniato a Colonia verso la metà dell'XI sec.), 179 («Scena della passione», f. 32r dell'Evangelario ms. 78A dei Musei Statali di Berlino, miniato alla Reichenau verso il 1080), 177 («Cristo che placa la tempesta», f. 22r dell'Evangelario Clm. 15713 della Staatsbibliothek di Monaco di Baviera, miniato a Salisburgo verso la metà dell'XI sec.). Altre riproduzioni di opere interessanti la questione in ambito ottoniano possono vedersi in: H. SCHRADE, *Vor- und frühromunische Malerei*, Köln 1958, tavv. 82 e 102 (relative ancora all'Evangelario di Enrico II, Clm. 4452 di Monaco); DODWELL, *Painting in Europe*, *cit.*, fig. 63 (relativa ad una delle scene cristologiche aggiunte verso il 985 dal Maestro del Registrum Gregorii al Codex Egberti, cod. 24 della Stadtbibliothek di Treviri); E. EHL, *Pittura tedesca antica. «Valori Plastici»*, Roma s.d., tavv. 23 e 46, relative a immagini miniate dell'Evangelario di Santo Stefano a Vienna, del tardo X secolo, e dell'Evangelario del duca di Arenberg a Bruxelles, del secolo successivo.

¹¹⁴ Riproduzione in *Il secolo dell'anno Mille*, *cit.*, fig. 198.

¹¹⁵ Riproduzioni in DODWELL, *Painting in Europe*, *cit.*, rispettivamente alle figg. 177, 221, 234. I due «antependia» catalani sono riprodotti anche, e messi a fronte, da H. SCHRADE, *La peinture romane*, ed. franc., Bruxelles-Parigi 1966, p. 164; qui anche un bel particolare dell'«antependium» di Seo de Urgel, a p.

¹¹⁶ Cfr. LEVI-D'ANCONA, *The Iconography of the Immaculate Conception*, cit., pp. 65-66, fig. 48. Ma, per una riproduzione della miniatura da cui il particolare sia meglio percepibile, cfr. M. A. DIMIER - J. PORCHER, *L'Art Cistercien*. France, Zodiaque, 1962, tav. a colori a p. 11.

¹¹⁷ Cfr., ad esempio, la Bibbia napoletana prototrecentesca di Cava dei Tirreni (in M. ROTILI, *La miniatura nella Badia di Cava*, vol. I, Cava dei Tirreni 1976, tav. XXXVII, dove per altro si nota che la Crocifissione segue le scene della Creazione, ma precede la Cacciata dall'Eden), e quella bolognese, forse di poco più antica, ms. 259 della Biblioteca antoniana di Padova (in F. AVRIL - F. D'ARCAIS, *Codici miniati dall'XI al XIV secolo nella Biblioteca Antoniana*, Padova 1975, p. 726, fig. 38, dove la Crocifissione, anticipata dal busto del Cristo benedicente, segue alla Creazione di Adamo ed Eva). A proposito di un analogo, però solo tendenziale accostamento del «creatore» con il «redentore» osservabile anche in altre bibbie medievali, è bene ricordare che, per quanto il caso non abbia riscontri specifici con Ronzano, P. ROMANELLI, *Esempio di sopravvivenza classica in una miniatura medievale*, in *Mélanges d'archéologie, d'épigraphie et d'histoire offerts à Jérôme Carcopino*, Parigi 1966, p. 821, fig. 2, osservò che in un foglio (noto in copia del perduto Hortus deliciarum, raffigurante la creazione degli animali, «domina al centro l'immagine dell'Eterno, rappresentato tuttavia più come il Dio Redentore che come il Dio Creatore: il volto è infatti quello del Cristo, giovanile (...). La figura ha le braccia aperte (...)»).

¹¹⁸ Cfr. per tutto, e ancora, LEVI-D'ANCONA, *The Iconography of the Immaculate Conception*, cit., p. 50, fig. 40. E si aggiunga che a Bruges esisteva una confraternita dell'«arbre sec», di cui Petrus Christuse sua moglie entrarono a far parte qualche tempo prima del 1462. Ma si noti pure che nella tavoletta della collezione Thyssen i rami secchi dell'albero terminano in aculei e con essi formano una evidente «corona di spine», mentre ne pendono quindici lettere A, che alludono certo all'Ave Maria, e forse alle quindici «poste» del rosario, sebbene a quell'epoca (Christus mori fra il 1472 e il 1473) queste erano solo in procinto di essere definite.

¹¹⁹ Cfr. PACE, *Note su alcune scene evangeliche*, cit.,

¹²⁰ Cfr. *ibid.*, p. 162, nota 32. Il rinvio è a D. C. SHORR, *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple*, in «*The Art Bulletin*», XXVIII (1946), p. 17 ss.

¹²¹ Cfr. la riproduzione in G. DE FRANCOVICH, *Benedetto Antelami*, Milano-Firenze 1952, II, tav. 162, fig. 270.

¹²² Cfr. la riproduzione in RICKERT, *Painting in Britain. The Middle Ages*, cit., pp. 81-82, fig. 67A.

¹²³ Cfr. la riproduzione in E. MURBACH, *Zillis. Die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin*, Zürich-Freiburg i. Br., 1967, tav. F-IV,79.

¹²⁴ Cfr. MATTHIAE, *Pittura medioevale abruzzese*, cit., p. 20.

¹²⁵ Cfr. W. S. COOK - J. GUDIOL-RICART, *Pittura e imagineria románica*, in *Ars Hispaniae*, vi, Madrid 1950, fig. 168. Altra eccellente riproduzione del particolare che qui interessa in SCHRADER, *La peinture romane*, cit., p. 182 commento a p. 196).

¹²⁶ Cfr. PACE, *Note su alcune scene evangeliche*, cit., pp. 182-185.

¹²⁷ Cfr. *ibid.*, e MATTHIAE, *Pittura medioevale abruzzese*, cit., p. 22.

¹²⁸ Cfr. LEVI-D'ANCONA, *The Iconography of the Immaculate Conception*, cit., p. 20, con bibliografia, e fig. 1.

¹²⁹ MATTHIAE, *Pittura medioevale abruzzese*, cit., p. 22.c

¹³⁰ Cfr. foto Barral, Arles, riprodotta nel dépliant di A. HECKENROTH, *Cloître de la primatiale StTrophime d'Arles*, Nancy 1960, p. 10.

¹³¹ Cfr. J. TARALON, in *Il secolo dell'anno Mille*, cit., p. 349, fig. 374.

¹³² Cfr. A. DE SANTI, *Les Litanies de la Sainte Vierge*, Parigi 1900, citato da LEVI-D'ANCONA, *The Iconography of the Immaculate Conception*, cit., p. 65, nota 151. «Fenestra coeli» è anche la didascalia che accompagna l'immagine della Madonna nella miniatura di Cîteaux, ora a Digione, sopra ricordata (cfr. p. 197); «domus Dei et porta coeli» s'incontrano anche insieme, come didascalia di un dipinto del Metropolitan Museum di New York (cfr. di nuovo LEVI-D'ANCONA, *ibid.*, pp. 65, 70 nota 162).

¹³³ Per la storia complessiva di questo tema, che si fa rarissimo dopo l'VIII secolo, cfr. K. WEITZMANN, *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio*. Princeton 1951, pp. 55-56, il quale per altro tende a ricondurlo in un alveo troppo esclusivamente «bizantino».

¹³⁴ Cito il passo da *Vangeli apocrifi*, a cura di A. DI NOLA, Foligno 1979, pp. 116-117.

¹³⁵ Cfr. PACE, *Note su alcune scene evangeliche*, cit., p. 156.

¹³⁶ Cfr. *ibid.*, pp. 156-157.

¹³⁷ Cfr. WEITZMANN, *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio*, cit., pp. 155-156; *ibid.*, a fig. 63 della tavola XXVII, anche una riproduzione della scena.

¹³⁸ Riproduzione di entrambe le miniature in G. MANDEL, *La Miniatura romanica e gotica*, Milano 1964, rispettivamente alle figg. 55 e 33. Ma, per la seconda, cfr. anche RICKERT, *Painting in Britain. The Middle Ages*, cit., pp. 34, 45, tav. 31.

¹³⁹ MATTHIAE, *Pittura medioevale abruzzese*, cit., p. 23.

¹⁴⁰ La letteratura su tutti questi punti è troppo vasta per essere qui indicata con qualche completezza, né chi scrive la possiede nei particolari. Se ne veda l'essenziale nelle voci Nicodemo, Pilato, Gral, san della EI (voll. XXIV, XXVII, XVII). Per la "Vindicta Salvatoris", cfr. anche A. VISCARDI, *Le letterature d'Oce d'Oil*, Firenze 1967, p. 232. Per Robert de Boron (nonché per il precedente del Perceval, di Chrétien de Troyes e per il susseguente del Lancelot-Graal), cfr. SPITZER - BIANCHINI, *Romanzi medievali d'amore e d'avventura*, cit., specialmente pp. XXXIII-XXXIX.

¹⁴¹ Cfr. G. BERTONI, in EI, XVIII (Roma 1933), s.v. Gral, san, p. 645.

¹⁴² Cfr. SPITZER-BIANCHINI, in *Romanzi medievali d'amore e d'avventura*, cit., p. XXXV.

¹⁴³ Cfr. PACE, *Su Santa Maria di Ronzano*, cit., pp. 267 e 269, nota 25.

¹⁴⁴ Cfr. G. CAMES, Recherches sur les origines du Crucifix à trois clous, in «Cahiers archéologiques», XV (1966), pp. 185-202, che nel primo paragrafo riassume e analizza K. A. WIRTH, Die Entstehung des Dreinagel Crucifixus, dissertazione di dottorato, Frankfurt a. M. 1953.

¹⁴⁵ Sul fonte battesimale di Tirmont, cfr. ora anche il catalogo della mostra Tesori dell'arte mosana (950-1250), Roma 1973-74, pp. 31-32, scheda n. 7, tav. 7, con ampia bibliografia.

¹⁴⁶ Cfr. l'elenco completo dei casi qui riassunti, e le riproduzioni di alcuni, in CAMES, Recherches sur les origines, cit., pp. 188, 192-194, 196, figg. 12, 13, 1 e 14.

¹⁴⁷ Cfr. M. RICKERT, La miniatura inglese dalle origini alla fine del secolo XII, Milano 1959, pp. 24-25, fig. 35. Per una valutazione della eccezionalità della scena, anche se non in rapporto al nostro problema, cfr. O. PÄCHT, The rise of pictorial narrative in Twelfth-Century England, Oxford 1962, p. 30, dove l'origine iconografica della particolare versione in essa seguita è ricondotta ad antichi precedenti siriaci.

¹⁴⁸ Cfr. CAMES, Recherches sur les origines, cit., p. 186.

¹⁴⁹ Cfr. PACE, Su Santa Maria di Ronzano, cit., pp. 266-267, fig. 13.

¹⁵⁰ Cfr. MATTHIAE, Pittura medioevale abruzzese, cit., p. 26.

¹⁵¹ Cfr. BOLOGNA, Mille capolavori nascosti, in «L'Espresso», cit., p. 6. Pur senza commenti, questo fuggevole accenno fu rilevato da PACE, Note su alcune scene evangeliche, cit., p. 161, nota 11.

¹⁵² Per gli affreschi citati, cfr. rispettivamente: P. DESCHAMPS - M. THIBOUT, La Peinture murale en France. Le Haut Moyen Age et l'époque romane, Paris 1951, pp. 126-130, con una datazione verso il 1179-80 («une époque voisine de l'avènement de PhilippeAuguste»); ID., La peinture murale en France au début de l'époque gothique, Paris 1963, pp. 71-73, con una datazione «aux environs de l'an 1200». Buone riproduzioni di entrambi i cicli in DEMUS, Pittura murale romanica, cit., tavv. 140-141, 142 e LXII.

¹⁵³ Le migliori riproduzioni di questi particolari affreschi (sui quali cfr. anche le trattazioni citate alla nota precedente: DESCHAMPS-THIBOUT, 1963 e DEMUS), sono in J. AINAUD-A. HELD, La pittura romanica, Milano 1963, tavv. 94 e 95.

¹⁵⁴ Riproduzione a colori dell'intero, in AINAUDHELD, La pittura romanica, cit., tav. 131; eccellenti riproduzioni a colori di particolari in E. JUNYENT, Catalogne romane, II, Zodiaque, 1961, pp. 251-252, e in M. BUCCI, I primitivi catalani, in «Forma e colore», n. 17, Firenze 1965, tavv. 15 e 16. Sull'opera cfr. anche DODWELL, Painting in Europe, cit., p. 191, tav. 220, dove ne sono sottolineate le affinità con la miniatura e con la tradizione mozarabica.

¹⁵⁵ Riproduzione di un particolare in AINAUDHELD, La pittura romanica, cit., tav. 120.

¹⁵⁶ Riproduzione a colori in P. DE PALOL-M. HIRMER, Spanien. Kunst des frühen Mittelalters vom Westgotenreich bis zum Ende der Romanik, München * 1965, tav. XLVIII.

¹⁵⁷ Cfr., anche per le riproduzioni delle statue chartrensi menzionate, G. HENDERSON, Chartres, «Penguin Books», Harmondsworth 1968, p. 49, fig. 17. Per il Cristo di Vézelay, ben noto, un'ottima riproduzione del particolare specifico è in C. OURSEL, L'Art de Bourgogne, Parigi 1953, tav. 58.

¹⁵⁸ Cfr. in proposito D. GRIVOT-G. ZARNECKI, «Gislebertus» sculpteur d'Autun, Edition Trianon, Paris 1960, passim, con analitiche illustrazioni. Per le riserve di Deschamps, cfr. *ibid.*, «Préface», p. 12.

¹⁵⁹ Cfr. SCHRADE, La peinture romane, cit., p. 143, figg. alle pp. 136-137.

¹⁶⁰ Ottime riproduzioni a colori in E. CASTELNUOVO, Le vetrate della cattedrale di Chartres, in «L'arte racconta», n. 48, Milano 1965, tavv. 25-29 (ivi anche un'accurata silloge sugli studi moderni relativi a quelle vetrate).

¹⁶¹ Cfr. SCHRADE, La peinture romane, cit., p. 143.

¹⁶² Circa i possibili nessi fra i disegni di Villard e l'oreficeria mosana dei decenni precedenti - sul che sarebbe desiderabile uno studio più approfondito è interessante rilevare la forte somiglianza di figure come quella benedicente a f. 28r del Livre de portraiture con talune di Nicolas de Verdun a Klosterneuburg come il Mosè nel passaggio del Mar Rosso. Cfr. ottime riproduzioni dei due particolari, rispettivamente in P. MÉRIMÉE, Etudes sur les arts du Moyen Age, a cura di P. JOSSERAND, Paris 1967, p. 266; e in R. LONGHI, Opere, VII, Giudizio sul Duecento ecc., Firenze 1974, tav. 44.

¹⁶³ Cfr. un riassunto e una bibliografia di questo problema. che ha interessato i Wormald, i Boeckler, i Beenken, la Krautheimer-Hess, Laurent, Swarzenski, Homburger, Panofsky, Pächt, ecc., in O. VON SIMSON, The Gothic Cathedral, Princeton 1962' (Bollingen Paperback Edition, 1974), p. 45 e nota 62.

¹⁶⁴ Cfr. *infra* a p. 263 ss.

¹⁶⁵ Cfr. *infra* a p. 300 ss.

¹⁶⁶ Cfr. la precedente nota 72.

¹⁶⁷ Cfr. MATTHIAE, Pittura medioevale abruzzese, cit., p. 25. Cfr. anche la precedente nota 71.

¹⁶⁸ Cfr. la precedente nota 73.

¹⁶⁹ Cfr. le precedenti note 68 e 74.

¹⁷⁰ Cfr. la precedente nota 20.

¹⁷¹ Cfr. F. BOLOGNA-P. L. LEONE DE CASTRIS, Percorso del maestro di Offida, nella raccolta di scritti di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili, in corso di pubblicazione a Napoli.

¹⁷² Per un prospetto dei precedenti del problema, in attesa dell'uscita del saggio indicato alla nota precedente, cfr. G. CROCKETTI, Pittori del Quattrocento nelle chiese farfensi delle Marche, in «Aspetti e problemi del monachesimo nelle Marche», Atti del convegno, Fabriano 1982, pp.

234-238, che tuttavia contiene proposte ulteriori in gran parte discusse e non accolte nel saggio suddetto.

¹⁷³ Cfr. la riproduzione anche a colori di quest'opera in A. GRELLE-IUSCO, *Arte in Basilicata*, Roma 1981, scheda n. 2, pp. 161-164, dove ne è accuratamente documentata la provenienza, ma dove è attribuita a «Ignoto pittore pugliese (?) attivo verso l'ottavo decennio del secolo XIV».

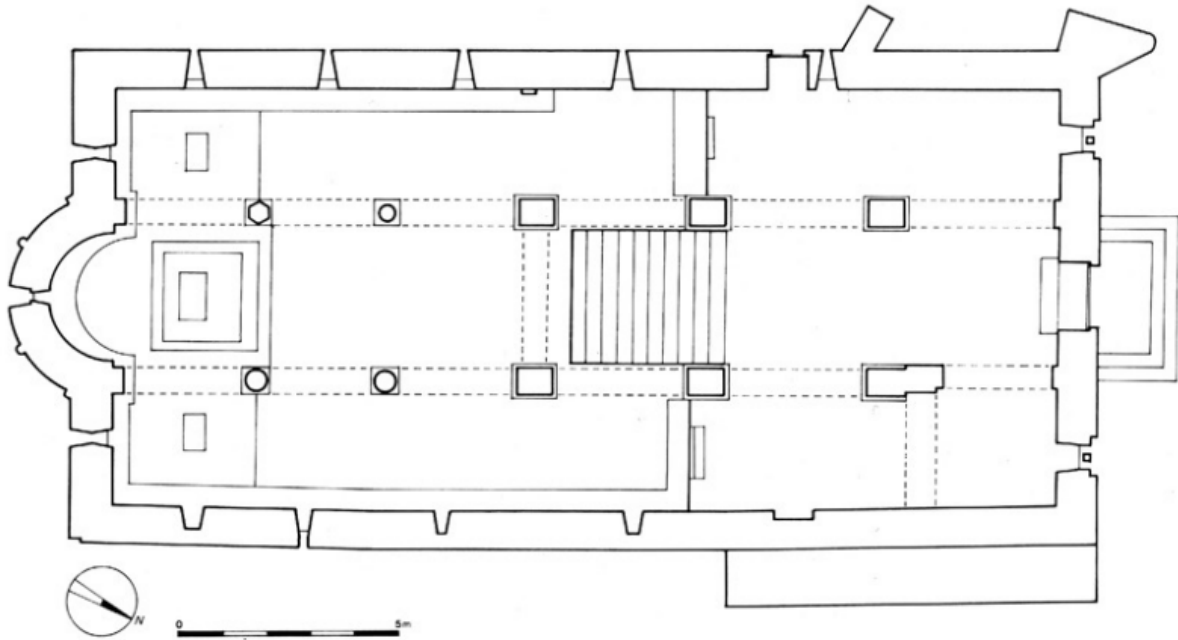
¹⁷⁴ Su questi miniatori, cfr. V. BALZANO, Berardo di Teramo antico miniatore abruzzese ignorato, in «Rassegna di Storia e d'Arte d'Abruzzo e Molise», III (1927), n. 2-3, pp. 118-120; P. TOESCA, La collezione di Ulrico Hoepli, Milano 1930, pp. 84-90; P. LIEBAERT, Muzio di Cambio da Teramo, ignoto miniatore abruzzese del secolo XIV, in «Rassegna d'Arte degli Abruzzi e Molise, I (1912), n. 2, pp. 35-48; G. SALVONI SAVORINI, Monumenti della miniatura negli Abruzzi, in «Atti e memorie del convegno storico abruzzese-molisano», II, Casalbordino 1935, pp. 495-519; P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1950, p. 832; *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, viii, Torino 1975, s.v. Muzio di Cambio, p. 70.

San Giovanni ad Insulam

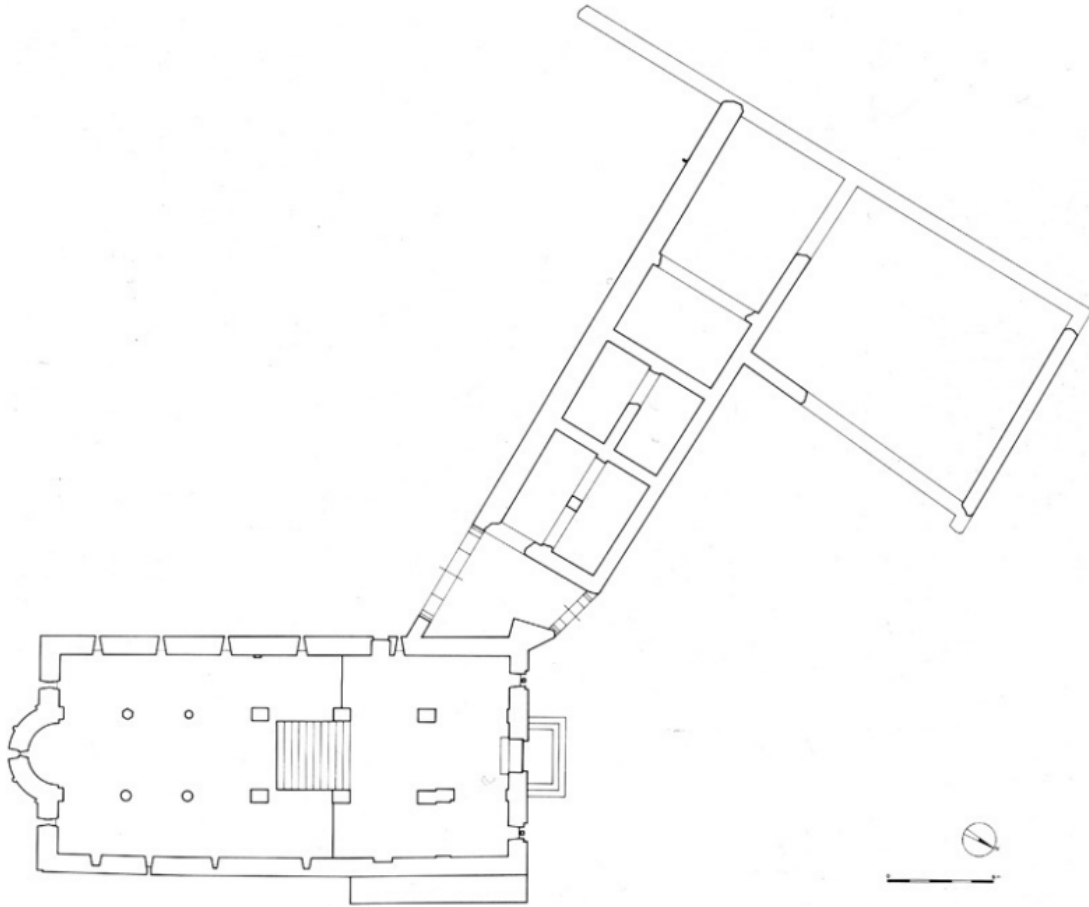
La chiesa, a tre navate e un'abside, si sviluppa su sei arcate, imperniate su pilastri nel corpo anteriore fino all'impostazione del grande arco trionfale, poi su colonne. L'edificio si erge sopra una cripta.



94. San Giovanni ad Insulam. Il complesso abbaziale



95-96. San Giovanni ad Insulam. Chiesa, pianta; chiesa e resti della zona conventuale, pianta.

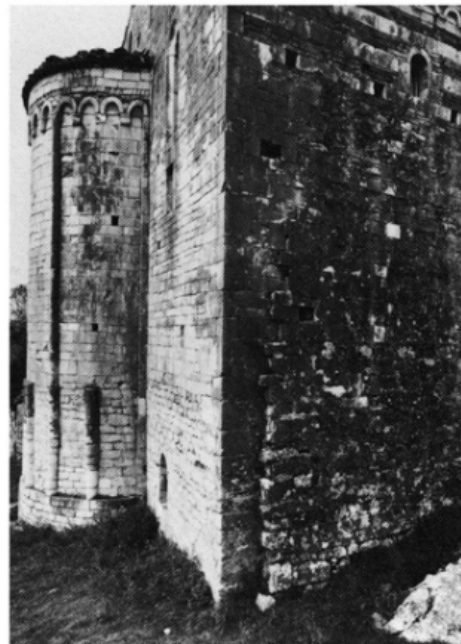




97. San Giovanni ad Insulam. Facciata.



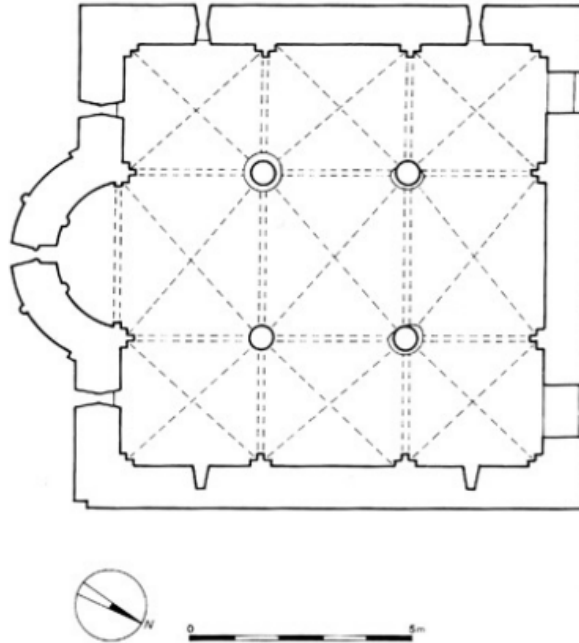
98. San Giovanni ad Insulam, fianco destro. Finestra ad occhio e coronamento con decorazione ad archetti pensili poggiati su mensole e linea seghettata di conci.



99. San Giovanni ad Insulam, abside. Zona inferiore: monofora della cripta e decorazione a semicolonne.
 100. San Giovanni ad Insulam. Zona absidale e fianco sinistro.



101. San Giovanni ad Insulam. Lato posteriore.



102. San Giovanni ad Insulam, cripta. Pianta.

Presenta il prospetto con coronamento orizzontale e una decorazione ad archetti pensili, poggianti su mensole, a ridosso della copertura della chiesa, scorre lungo la parete frontale e quelle laterali, riprendendosi poi lungo il semicerchio dell'abside, sovrastata sempre da una linea seghettata di conci ad essa tangente. Il portale principale mostra l'archivolto incorniciato da un'edicola e gli stipiti costituiti non da pilastri bensì da conci riquadrati, a contenere figurazioni a bassorilievo.

La periodizzazione delle fasi come degli elementi costruttivi della chiesa di San Giovanni ad Insulam non ha documenti specifici a cui rifarsi.

Nella assenza di descrizioni o di documenti attinenti l'opera, emerge, come prima notizia, quella relativa anche a Santa Maria di Ronzano, legata alla lite tra il vescovo di Penne, Oderisio, e Senebaldo, abate di San Quirico presso Antrodoco. L'anno era il 1184 e da ciò si deduce che a quel tempo la chiesa di San Giovanni ad Insulam aveva salda esistenza e, di conseguenza, una sua precisa configurazione¹.

Il primo problema da porsi è quello relativo al rapporto tra la cripta e il sovrastante edificio.

Era la cripta una chiesa preesistente, riutilizzata poi quando si decise di dar luogo ad una costruzione più ampia? Era, dunque, una chiesa antecedente il mille? Questa ipotesi, avanzata dal Balzano² è stata respinta dal Gavini, che ha sottolineato l'unità progettuale di cripta e chiesa³. Ambedue a tre navate, l'una si inserisce sulle strutture dell'altra; e ciò è tanto più evidente in quanto il piano della chiesa viene sopraelevato in corrispondenza della cripta, la quale segna, così, ben i due terzi dello sviluppo dell'aula, che è raccordata nei due livelli da sei scalini. La cripta ha pianta quasi quadrata (m 10 x 9,90), le tre navate sono coperte con volte a crociera che, partendo con nervature tripartite in forte aggetto dalle lesene di parete, si incentrano su quattro corte colonne mediate da grandi e squadri capitelli. L'abside semicircolare è in corrispondenza di quella superiore.

Questa struttura è databile al secolo XI e si segnala all'esterno per essere realizzata con pietre tagliate grossolanamente rispetto ai conci regolari con cui la chiesa si sovrappone.

Unità progettuale, dunque, ma due fasi diverse di costruzione. A cui occorre aggiungere una terza, riscontrabile ad occhio sulle pareti esterne della chiesa, durante la quale si innalzò la copertura delle navate laterali, integrandola al tetto spiovente della navata centrale. Di qui anche la sopraelevazione della facciata e il coronamento orizzontale che vela la continuità raggiunta dall'edificio.

Se per questa terza fase, il coronamento della facciata, il motivo degli archetti pensili e la nuova muratura superiore in conci alternati a fasce di laterizi rossi porta al XIII secolo, resta da periodizzare la chiesa nel percorso della sua definizione.

Sono i rilievi plastici del portale ed altri all'interno che possono scandire e connotare le tappe di lavoro che hanno toccato San Giovanni ad Insulam.

Una lastra infissa nella muratura all'interno, come decorazione, risulta essere un'antica transenna. Da un motivo centrale, verticale, duplicato di nodi di Salomone si estende poi, da ambo le parti, un fitto intaglio a quadrati risegati diagonalmente. Si tratta di un esemplare del VII o VIII secolo di quella sconfinata produzione altomedievale di decorazione astratta che accomuna le regioni piú lontane con varianti di esecuzione piú che di motivi⁴.



103. San Giovanni ad Insulam, cripta. Interno.



104. San Giovanni ad Insulam, cripta. Imposti delle crociere delle volte.



105. San Giovanni ad Insulam, cripta. Abside.



106. San Giovanni ad Insulam, facciata. Bifora di destra.

La presenza di un reperto così antico attesta la preesistenza sul luogo di una chiesa antecedente al 1000.

Giungendo ora propriamente alla chiesa di San Giovanni, osserviamo alcuni dei rilievi del portale principale; cioè i due leoni affrontati e poi a destra le due colombe e il grifo rampante su una foglia stilizzata, a sinistra i due uccelli mostruosi e la leonessa con la coda rialzata. Sono tutti accomunati dalla medesima tecnica di esecuzione. Conci di varia dimensione e forma vengono riquadrati con un abbassamento del piano di superficie, da cui emerge, come ritagliata, la sagoma della figura. Richiamano l'attenzione soprattutto il leone di sinistra, la leonessa e il grifo per l'esecuzione più accurata che lascia ben vedere la decorazione stilizzata interna alle figure: il cordone che segna la linea della zampa del leone, la rosetta e le striature che ricoprono la leonessa, la fitta trama di vari motivi che percorre il grifo.

La tecnica come i moduli di figurazione trovano un riscontro vicino nel portale destro della chiesa di San Liberatore a Maiella⁵: nei simili leoni affrontati, nella fantasia astratta dei vegetali sugli stipiti. Questo portale si data intorno al 1080, quando la chiesa risulta essere stata «innovata» per volontà dell'abate Desiderio⁶. Un'altra data più tarda è nel portale di San Pietro ad Oratorium⁷, il cui archivolt appartiene alla medesima «scuola», dove sull'architrave campeggia la data del 1100 quale anno della chiesa «renovata».

La provenienza culturale di questa plastica porta ad ascendenze lontane, che hanno fecondato successive e diramate riprese.

L'origine è orientale, nella iconografia sviluppata dalle arti sontuarie sassanidi. Il repertorio figurativo, specialmente animalistico, che la civiltà mesopotamica aveva elaborato andò rifluendo nell'arte bizantina come in quella islamica, diffondendosi nel Mediterraneo. Le stoffe che si rifacevano a modelli sassanidi, soprattutto, ne furono i principali tramiti di divulgazione.

Se guardiamo alla produzione plastica troviamo riscontri alle nostre formelle, per la tecnica a intaglio come per l'iconografia, sia in opere lontane, quale la decorazione esterna della chiesa di Achthamar, il maggiore monumento della scultura armena, chiaramente dipendente dai modelli sassanidi, sia in ambiti prossimi come la Campania e la Puglia.

Il cancello dell'Oratorio di Sant'Aspreno a Napoli e i rilievi del museo Correale a Sorrento presentano figurazioni animali d'iconografia e tecnica simili a quelle di San Giovanni.

Così, il pluteo con leoni al museo provinciale di Capua richiama, per la sagoma sinuosa e agile delle due bestie affrontate, la figurazione analoga sull'architrave della chiesa di San Clemente al Vomano in Abruzzo, che a sua volta è molto vicina a quella dei leoni di San Giovanni.

A Capua, ancora, all'Arcivescovato la base in marmo di un piedistallo mostra i simboli alati degli evangelisti, dei quali il leone è per noi un'altro riferimento⁸.

L'olifante in avorio della pinacoteca di Bari, come quello del British Museum, recano figurazioni animali di preciso riscontro con quelle di San Giovanni.

Sono, tutte queste, opere di ambito bizantino risalenti al X-XI secolo, le quali tradiscono la loro derivazione dagli antichi modelli orientali, a volte anche nei particolari decorativi propri delle stoffe sassanidi.

Anche nella miniatura giunse questa iconografia e tra i codici dell'abbazia di Montecassino possiamo trovare riferimenti pertinenti alle figurazioni delle nostre formelle. Si consideri il f.79r del ms. Cassinese 431⁹, che presenta due animali sagomati come quelli di San Giovanni e, soprattutto, l'Homiliarium¹⁰ vergato dal monaco Leone nel 1072, ms. 99, f.23, che trova riscontro in un rilievo all'interno della chiesa.

Qui vi sono, infatti, altri rilievi da includere nel gruppo del portale. Sono una testa anch'essa riquadrata, alcuni motivi decorativi di stilizzazione vegetale e un animale che rovescia il collo all'indietro incrociando la testa con il corpo, disposto a sé sulla parete.

È l'esemplare che si ritrova nel codice cassinese ms.99, miniato al tempo dell'abate Desiderio. Questi animali dal corpo filiforme disteso e il capo rovesciato sembrano avere l'origine della loro agile sagoma in quella parte del pavimento dell'abbazia di Montecassino, fatta realizzare da Desiderio ad artisti saraceni, dove sono rappresentate figure di pantera.

L'influenza dei motivi orientali poté essere ricevuta, infatti, non solo tramite la mediazione bizantina, ma anche attraverso i prodotti musulmani.

Oltre questo caso testimoniato dal cronista Amato, autore dell'Historia Normannorum, da cui sappiamo che fu richiesto l'intervento di artisti saraceni, è noto che l'abate Desiderio fu acquirente di stoffe orientali, rifornendosi presso Amalfi che era uno dei principali centri di smistamento dei prodotti bizantini e orientali.



107. San Giovanni ad Insulam. Portale.



108. San Giovanni ad Insulam, portale. Stipite sinistro: uccelli mostruosi.



109. San Giovanni ad Insulam, portale. Stipite sinistro: leone.



110. San Giovanni ad Insulam, portale. Stipite destro: colombe.



111. San Giovanni ad Insulam, portale. Stipite destro: leone



112. San Giovanni ad Insulam, portale. Stipite sinistro: leonessa.

Ritornando all'ultimo rilievo plastico del gruppo, c'è da dire che ha come riferimenti vicini due formelle con figurazioni animali presenti nella cattedrale valvense. Dal Moretti sono state datate al IX-X secolo¹¹; ora sembra più opportuno, per il riscontro di San Giovanni, ma non solo, portarli alla seconda metà del secolo XI, quando a partire dal 1075 la chiesa di San Pelino ebbe ad essere rinnovata per opera del vescovo Trasmondo.



113. San Giovanni ad Insulam, portale. Stipite destro: grifo rampante su foglia stilizzata.

Proseguendo nella periodizzazione, sembrano essere l'archivolto, l'architrave e le mensole del portale l'opera successiva. Il rilievo è piú evoluto, come attesta il maggior corpo della figurazione che svolge motivi umani e vegetali nella chiave di una immaginazione tendente piú al naturalismo che all'astrazione. Siamo, dunque, in una fase seguente la decorazione stilizzata del secolo XI e, tuttavia, non c'è ancora in questa plastica una piú piena emergenza della forma dal

piano di fondo. La tecnica non è più quella dell'intaglio, ma il modellato plastico non va oltre il bassorilievo.

L'opera di confronto per questo stadio della tecnica e della figurazione sembra essere il portale della chiesa non lontana di San Clemente al Vomano¹². L'archivolto e gli stipiti sono percorsi da un motivo a girali vegetali pregno di naturalismo e richiamante modelli classici.



114. San Giovanni ad Insulam, portale. Stipite sinistro: drago.



115. San Giovanni ad Insulam, portale. Stipite destro: drago che divora un serpente.



116 a-d. San Giovanni ad Insulam, portale. Decorazione dell'architrave.

Ricordano il portale della cattedrale valvense, i cui girali notiamo che si dipartono da un cespo di foglie che è analogo sull'archivolto di San Giovanni.

Ma la fattura del portale di San Clemente non è ricca nel modellato come lo è, invece, quella della cattedrale valvense. Essa si colloca, appunto, in una fase intermedia tra fine XI secolo e XII inoltrato. Fortuna vuole che qui, sullo stipite di sinistra, vi sia una data, che fissa al 1108 l'opera.



117. San Giovanni ad Insulam, portale laterale destro. Decorazione dell'archivolto.

Il gruppo di San Giovanni non deve, allora, discostarsi molto da tale data e, consentendone lo scorrimento dovuto alle opere di questo periodo e luogo, ne chiuderemmo i termini alla prima metà del XII secolo.

Entro il medesimo tempo va collocata anche la decorazione — pur essa a girali vegetali — dell'archivolto del portale destro. Qui il motivo è reso in modi lineari ed essenziali che rinviano per la tecnica in sé, più che per la figurazione e la qualità, al portale con archivolto di Santa Maria in Cellis¹³, che si situa intorno al 1132 per la data scritta sul battente destro delle porte di legno intagliato della chiesa, le quali risultano ad esso affini.

Una ragione per non avanzare oltre i tempi di questa «scuola» è data anche dalla presenza in San Giovanni di rilievi più evoluti, da collocare nella seconda metà del XII secolo; non sembrando molto probabile che la maniera più antiquata si dilungasse fino ad operare quasi in contemporaneità con quella più avanzata.

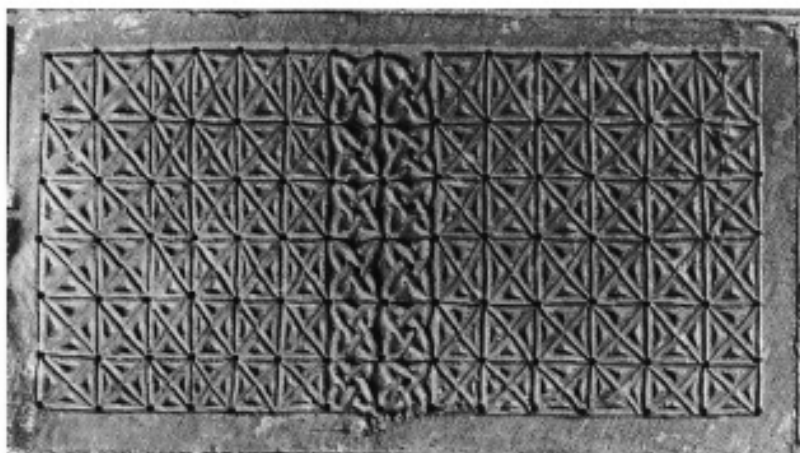
È ancora al portale che occorre guardare: alle due figurazioni del drago che divora un serpente, a destra, e a sinistra del solo drago. E poi all'interno, dove dallo spigolo di un capitello emerge in bell'aggetto una testa mostruosa che addenta il corpo di un cane e, dallo spigolo opposto, il rilievo corposo di un'aquila.

In queste opere il modellato dà pienezza alle figure, che risaltano in una plastica sicura e ben emergente dal fondo. La fattura come la figurazione pongono tali sculture dentro l'ambito del rinnovamento romanico che in queste zone giunge con notevole ritardo.

Cercando un confronto nel contesto territoriale di San Giovanni sembra giusto fermarsi ai rilievi dell'ambone di Santa Maria Assunta a Bominaco¹⁴. Osservandone, in particolare, sull'architrave, la testa animale ad uno spigolo ed il cane con il capo retroverso che la precede, entrambi molto simili alla figurazione mostruosa del capitello di San Giovanni.



118. San Giovanni ad Insulam. Interno.



119. San Giovanni ad Insulam, interno. Transenna decorata con nodi di Salomone e motivi geometrici rimessa in opera.



120-123. San Giovanni ad Insulam, interno. Fregi con decorazioni vegetali rimessi in opera.



124. San Giovanni ad Insulam, interno. Rilievo con testa felina rimesso in opera.

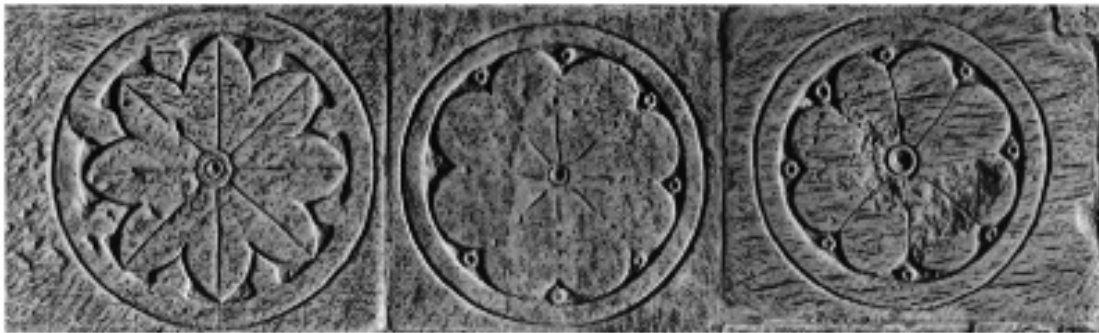
C'è una analogia che è corrispondenza di stadio tecnico e immaginativo, nella più evoluta capacità di plasmare la materia per trarne rapporti di maggiore complessità tra rilievo e piano di fondo.

L'ambone porta la data del 1180, che induce ad accordare alle opere di San Giovanni lo spazio della seconda metà del XII secolo.

Proviamo ora a riprendere complessivamente il problema dell'«opera» della chiesa, alla luce insieme e delle tre fasi architettoniche che risaltano dalle fasce di muratura e delle periodizzazioni analitiche avanzate circa le parti di decorazione.

Nel secolo XI incomincia la costruzione della cripta; l'inizio della chiesa ha uno stacco rispetto ad essa, però segue ancora entro il secolo, come dimostra il primo gruppo di rilievi.

Il Gavini, pur dando una datazione delle formelle del portale e del gruppo plastico del capitello corrispondente in generale a quella qui argomentata (le differenze concernono la distribuzione delle opere nei due gruppi del secolo XI e XII), attribuì il portale nella sua interezza architettonica, cioè l'archivolto, l'architrave, le mensole e l'edicola, al XIII secolo¹⁵. Con ciò venne a sostenere che il completamento della facciata si era avuto in quel periodo e, con essa, la messa in opera delle precedenti formelle, prima inutilizzate.



125-126. San Giovanni ad Insulam, interno. Capitelli di pilastri a motivi vegetali.
127-128. San Giovanni ad Insulam, interno. Fregi con motivi a rosette rimessi in opera.



129. San Giovanni ad Insulam, interno. Capitello decorato con aquile e testa mostruosa che addenta un cane.



130-131. San Giovanni ad Insulam, interno. Rilievi rimessi in opera:
animale che rovescia il collo all'indietro; drago che divora un serpente.

Tuttavia già il Ranke¹⁶, in un'analisi di ciò che rimane del rosone, ha corretto quest'ipotesi parlando piuttosto di una riutilizzazione del portale e del rosone nella facciata duecentesca, datandoli invece tra il 1170 e il 1180, periodo in cui dovette avere termine la seconda fase di costruzione della chiesa. Egli ha attribuito ad un incendio o terremoto la necessità seguente di modificare l'edificio, da cui dunque la sua sopraelevazione con relativa nuova facciata a coronamento orizzontale.

Ci sembra meglio, invece, considerare che, iniziata la costruzione della chiesa nel secolo XI e procedendo nel corso del XII con termine nel terzo quarto del secolo, il portale si sia andato costituendo secondo i tempi da noi assegnati ai vari elementi.

Entro il 1100 furono disposti i primi rilievi, seguì poi, nella prima metà del XII secolo, il portale (archivolto, architrave e mensole) e nella seconda venne la decorazione più evoluta, con la quale la chiesa fu completata. L'innalzamento delle mura dell'edificio durante il XIII secolo introdusse nella facciata, con il coronamento orizzontale, l'edicola sul portale e le due bifore ai lati¹⁷.

STEFANO GALLO



132. San Giovanni ad Insulam, interno. Rilievo rimesso in opera: equini al pascolo.

NOTE

¹ Vedi la bolla del gennaio 1184 di papa Lucio III, della quale si è parlato più addietro a p. 147 ss. Cfr. Dizionario, s.v. Monasteri.

² V. BALZANO, San Giovanni ad Insulam o al Mavone, in «Rassegna d'Arte degli Abruzzi e del Molise», marzo 1914, pp. 13-22.

³ GAVINI, Storia dell'architettura, pp. 92-97, 146-148.

⁴ Cfr. Decorazione scultorea-architettonica in Abruzzo, a cura di M. Moretti, Roma 1972, scheda n. 32, p. 55.

⁵ MORETTI, Architettura medioevale, p. 20.

⁶ Cfr. GAVINI, Storia dell'architettura I, p. 53 ss.

⁷ MORETTI, Architettura medioevale, p. 39.

⁸ Riproduzione fot. in Italia Romanica, vol. iv, La Campania, testi di M. D'ONOFRIO-V. PACE, Milano 1981, fig. 76.

⁹ Riproduzione fot. in I Bizantini in Italia, Milano 1982, n. 479.

¹⁰ Riproduzione fot. in M. SALMI, La miniatura italiana, Milano 1956, p. 5.

¹¹ MORETTI, Architettura medioevale, p. 78 s.

¹² MORETTI, Architettura medioevale, p. 106. .

¹³ MORETTI, Architettura medioevale, p. 144.

¹⁴ MORETTI, Architettura medioevale, p. 48 s.

¹⁵ Di I. C. GAVINI, oltre alla Storia dell'architettura, cit., cfr. Nota sulla scultura in Abruzzo, in «Rassegna di Storia d'Arte», II (1926), pp. 187-190.

¹⁶ W. RANKE, Frühe Rundfenster in Italien, Berlin 1970, pp. 145-150.

¹⁷ Per altri aspetti della discussione sul problema di San Giovanni ad Insulam, cfr. G. MATTHIAE, Le facciate a coronamento rettilineo in Abruzzo, in «Bullettino della regia deputazione abruzzese di Storia Patria», XXVI (1935), vol. v, pp. 12-13, (che per la facciata rettilinea della chiesa postula rapporti con l'architettura umbra); G. DE FRANCOVICH, La corrente comasca nella scultura europea, II. La diffusione, in «Rivista dell'Istituto nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», 1937, pp. 81-82 (che considera unitario il portale con le sue sculture, collegando il tutto, almeno per il rapporto di pura giustapposizione fra struttura e pannelli scolpiti, alla corrente comasco-pavese); R. WAGNER-RIEGER, Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik, vol. II, Graz-Köln 1957, p. 159 (che classifica il portale insieme a quelli di San Michele a Marsico Novo e di Santa Maria della Strada presso Matrice, considerandoli tutti appartenenti ad una delle famiglie di portali che sarebbero distinguibili nell'arte degli Hohenstaufen); e infine Aggiornamento a: E. Bertaux, tomo V, pp. 703, 710, 716, 717, 737.

Capitolo quarto

OREFICERIA

Reliquiario della Vera Croce a Castel Castagna

A Castel Castagna si conserva un'antica croce a doppia traversa, proveniente dalla chiesa di Santa Maria di Ronzano. Il verso è decorato da gemme, disposte su un fondo a filigrana d'oro; all'intersezione del braccio verticale con quello orizzontale maggiore è inserito nel corpo della croce un frammento ligneo cruciforme, lungo la cui sagoma rimane ora solo un segmento del filo di perline che lo demarcava; la gemma all'estremità destra del braccio orizzontale maggiore porta incisa una iscrizione in caratteri cufici. Il retro e le facce laterali sono rivestite da una lamina d'oro. Sul retro essa è lavorata con la ripetizione di un motivo a fiore inscritto in un cerchio e all'intersezione tra il braccio verticale e quello orizzontale maggiore è raffigurato a sbalzo l'agnello crucigero, contornato dalla scritta *Ecce Agnus Dei*; le facce laterali recano iscrizioni in una grafia gotica artificiosa. L'anima della croce è in legno, come appare dalle cavità che la perdita di tre gemme ha portato alla luce.

Questo oggetto, inedito agli studi, risulta chiaramente quale composizione di due diversi momenti: il rivestimento posteriore e laterale, lavoro eseguito alla fine del XIV-inizio XV secolo a copertura della preesistente e più antica croce, di cui rimane a noi il verso.

Si tratta di una croce reliquiario, contenente un frammento della Vera Croce, ovvero una stauroteca¹.

È un'opera rara, perché poche sono le stauroteche a doppia traversa a noi rimaste, quando si guardi a prima del XIII secolo come in questo caso sembra doversi fare; è un'opera rara, inoltre, perché non ha immediati e precisi riscontri in croci della medesima tipologia.

Ma, per bene addentrarsi nella questione filologica, sarà utile spendere prima alcune parole sul contesto della funzione religiosa delle stauroteche.

Secondo quanto è scritto nel *Chronicon Paschale*, la vera croce di Cristo fu ritrovata nel 320 d.C. da Elena Augusta, madre dell'imperatore Costantino. Con il ritrovamento ne iniziò il culto. Già Costantino fece erigere sulla più alta cima del Golgota una monumentale croce in lamina d'oro decorata da gemme. Notizie di questo culto ci sono giunte dal diario di viaggio della pellegrina Aetheria, datato tra la fine del IV e l'inizio del V secolo. Da san Cirillo, vescovo di Gerusalemme morto nel 386, sappiamo che frammenti della vera croce andavano in giro per il mondo; e il monaco irlandese Adamnenus, autore dei *Tres Libri de Locis Sanctis*, scritti nella seconda metà del VII secolo, ci dà testimonianza della presenza in Costantinopoli delle reliquie. Queste dovevano essere state trasferite, almeno in parte, a Costantinopoli da prima della conquista persiana di Gerusalemme del 614. Sappiamo che a Costantinopoli si officiavano celebrazioni della vera croce con l'esposizione delle reliquie; e dal *Liber Pontificalis* abbiamo notizia che a Roma, già nel secolo VIII, il venerdì santo, una reliquia veniva portata dal papa, dentro una croce d'oro, dalla Basilica del Salvatore a quella di Santa Croce in Gerusalemme.

L'uso della croce quale custodia della reliquia della vera croce era antico. La croce reliquiario che si conserva in San Pietro in Vaticano fu donata a Roma dall'imperatore Giustino II e dalla consorte, come risulta dall'iscrizione incisa nella parte centrale dei quattro bracci, e risale dunque al VI secolo.

A partire dal X secolo a Bisanzio si afferma per le stauroteche l'uso della croce a doppia traversa: la reliquia della vera croce viene disposta in forma di croce a doppia traversa dentro un

contenitore, che è o una cassetta rettangolare o un trittico. La croce di legno, cioè la reliquia, può essere lasciata entro il suo vano, posto al centro della stauroteca, senza decorazioni, le quali si diffondono sul contenitore (trittico di Lavra, a Monte Athos, di Michele VII Parapinakès, 1067-1068)², sia essere rivestita con gemme, argento e portare un'iscrizione (stauroteca di Limburg a Lahan, 948-976; croce di Montecassino³, seconda metà del X secolo); ma anche in tal caso è alla stauroteca che viene riservata la decorazione più preziosa.

L'uso della forma a doppia traversa ha la sua spiegazione più accreditata nell'ipotesi che vede nel secondo braccio superiore la ripresa del titulus che fu infitto sulla croce di Cristo. Ciò trova anche conferma in quelle stauroteche che hanno aggiunto un terzo braccio, minore, in basso; il che, ad evidenza, fa riferimento al suppedaneum.

Si intende, così, dare alla reliquia della vera croce quella forma che ripeteva l'originale, perché la croce a doppia traversa era in primo luogo reliquia.

E chiara la differenza tra la croce reliquiario del passato e il nuovo uso della croce a doppia traversa. Nel primo caso si ha un oggetto, prezioso lavoro d'oreficeria, simbolo della croce di Cristo e dunque dell'idea cristiana della redenzione, il quale contiene un frammento, una reliquia della vera croce; nel secondo caso il simbolismo della forma viene assorbito nel corpo della reliquia, che assume la forma della vera croce di Cristo, ma in quanto essa è la vera croce è anche più e altro del simbolo.

E, infatti, mentre la croce tradizionale conservava, ma esponeva la reliquia, la stauroteca a doppia traversa diviene una cassetta o un trittico in cui la reliquia, la croce, viene principalmente custodita.

Ciò spiega perché in questi oggetti la preziosità della decorazione è rivolta soprattutto al contenitore e non alla croce: la croce rimane anzitutto reliquia.

In occidente la croce a doppia traversa compare nel secolo XI, ma i pochi esempi rimasti ce la presentano quale semplice reliquia; occorre attendere il secolo seguente perché divenga oggetto d'oreficeria, ma è soprattutto a partire dal XIII secolo, dopo il depreamento di Bisanzio con la quarta crociata del 1204, che essa si afferma e ne inizia una ricca e varia produzione.

La funzione di custodia di questa stauroteca bizantina non viene accolta dall'occidente, che la assume solo come più pertinente ad un uso che non è diverso da quello della antica croce reliquiario. La croce a doppia traversa diviene qui per la sua forma il simbolo della vera croce e, dunque, la croce deputata a recare la reliquia; ma la reliquia è un frammento contenuto ed esposto, spesso una piccola croce dentro la croce. La stauroteca prende allora la forma di croce a doppia traversa e il lavoro d'oreficeria svilupperà la sua ornamentazione e inventiva sulla struttura della croce.



133. Castel Castagna. Reliquiario della Vera Croce in custodia lignea dipinta.

Se così è nella generalità dei casi, esistono tuttavia eccezioni. Il trittico di Florennes (inizio del XIII secolo) e quello di Mettlach (circa 1220) riprendono i modelli bizantini, inserendo la croce in un involucro che si presenta come un rilucente esempio di arte sontuaria. Ma anche qui è

evidente il valore espositivo dell'insieme e, inoltre, la croce che vi è contenuta, ricca di decorazioni, risalta come tale, non diversamente dalle altre stauroteche occidentali.

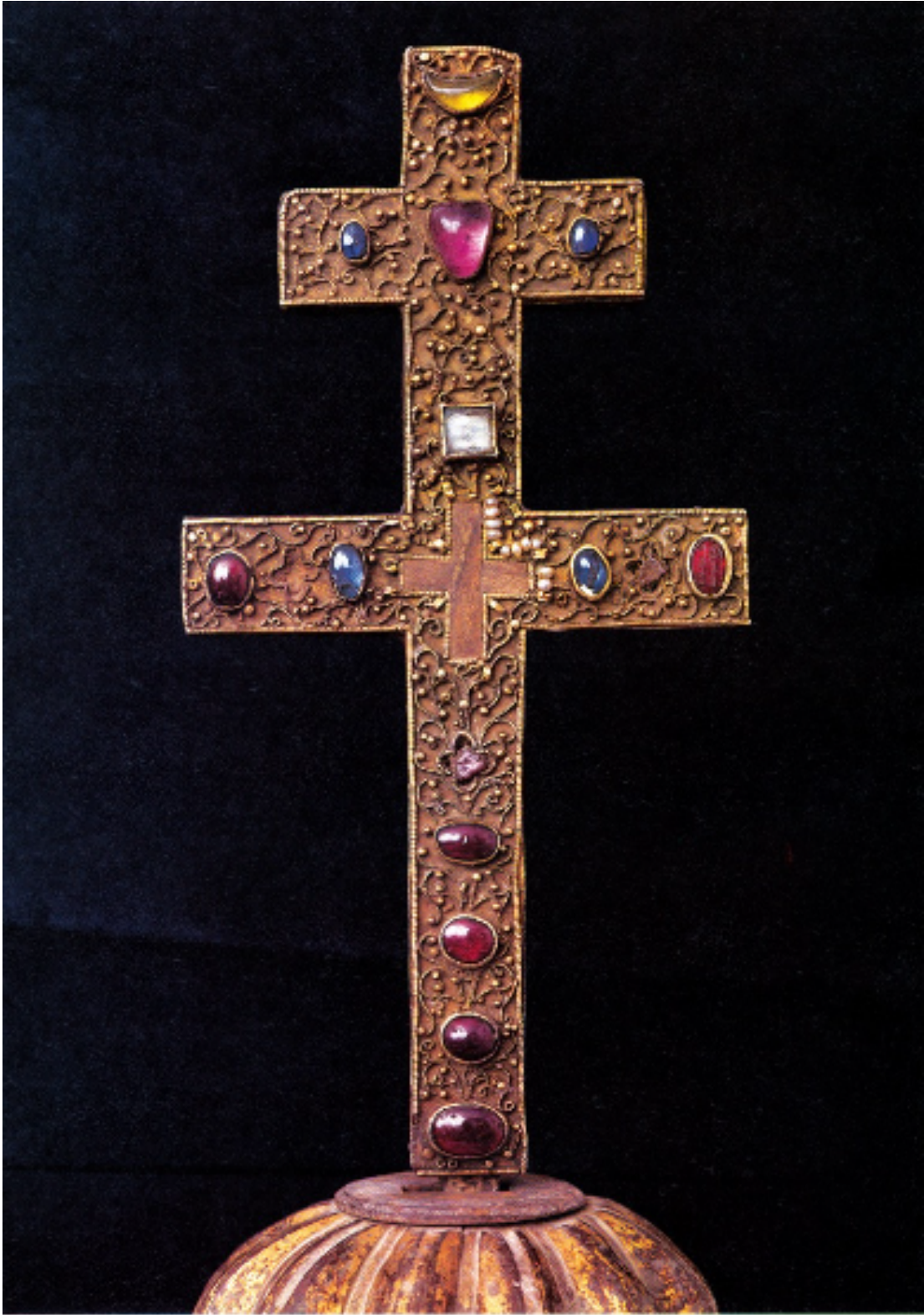
Della funzione espositiva assegnata in occidente alla stauroteca è poi preciso segno il reliquiario di Enrico di Fiandra (1206). La reliquia in forma di croce a doppia traversa, di chiara provenienza bizantina, viene montata in una leggera cornice d'oro che ne riveste i bordi; dalla base si aprono due foglie simbolizzanti l'*arbor vitae*, su cui si levano le figure a tutto tondo della Madonna e di san Giovanni; e tra il braccio maggiore e quello minore, sulle cui facce leggere foglie traforate velano il legno, trovano posto altre due figure simbolizzanti l'Ecclesia e la Sinagoga; mentre al centro, inchiodato al legno, è il Cristo crocifisso. Quest'opera, splendido lavoro mosano firmato da Maestro Gerardo, assume la croce a doppia traversa come reliquia in quanto il legno viene lasciato scoperto e visibile, e ne costituisce il corpo essenziale; ma fa di piú, al tempo stesso la mette in mostra come tale per tutta la figurazione che ad essa si appoggia e con questa figurazione la richiama a valere quale croce, la rende croce cioè simbolo della croce e, quale simbolo, esponibile.

Alla luce di quanto detto, la stauroteca di Castel Castagna deve ritenersi un'opera di produzione occidentale. La decorazione a filigrana e gemme ne fa inequivocabilmente l'oggetto simbolico croce e la reliquia non è che un piccolo frammento al suo interno. Inoltre, la decorazione della croce a doppia traversa nelle opere bizantine non giunge mai all'uso della filigrana. L'esempio costantinopolitano piú ricco che ci sia pervenuto, la stauroteca di Limburg a Lahan, mostra ampie e numerose parti ricoperte da filigrana, ma non la croce; e per le ragioni prima addotte.

Si potrebbe, tuttavia, considerare che poco ci è giunto dei tesori di Bisanzio e, dalla osservazione che numerose stauroteche bizantine, anche di produzione italiana (Urbino, Brescia, secolo XII), portano una decorazione a sbalzo con motivi a girali, dedurre la supposizione che può essersi data anche una lavorazione a filigrana.

A questo punto saranno i caratteri della filigrana della croce di Castel Castagna a sollevarci dal dubbio.

Lo Hahnloser nello studiare la filigrana veneziana del XIII-XIV secolo, che riveste tanta parte degli oggetti del Tesoro di San Marco, ne rilevava la derivazione non da Bisanzio bensì dai «modelli della regione mosano-renana»⁴. Mentre a Bisanzio il filo di filigrana veniva usato «a singoli sottilissimi elementi [...] in occidente, invece, verso la metà del XII secolo, si cominciano ad usare fili doppi o tripli di metallo e a produrre in modo diverso: qui alti listelli piatti vengono cesellati, nella parte superiore, a forma di corda e saldati poi l'uno all'altro; ciò si verifica, per quanto ci consta, prima nella zona renano-mosana e quindi nella Francia occidentale...»⁵.



134. Castel Castagna. Reliquiario della Vera Croce. Lunghezza: cm 27; larghezza: cm 9, cm 14; spessore: cm 2.

Ora, se si mette a confronto la filigrana bizantina della stauroteca di Limburg a Lahan o quella dell'icona dell'Arcangelo Michele a San Marco (prima metà del secolo XI), altra opera ben rappresentativa dell'arte di Costantinopoli, con la filigrana della croce di Castel Castagna, risalta con evidenza che le une sono condotte secondo un registro geometrico d'ampio e regolare respiro che, valendosi d'un filo sottile e lungo, ricopre di un'aurea e astratta tessitura la superficie; mentre l'altra, svolta con piú spessi e brevi segmenti, che accolgono i pallini della fusione come parte del motivo decorativo, dà luogo a una alternanza di vuoti e di pieni, di rilievo e di fondo, la cui trama si caratterizza per una corposa discontinuità.

È in occidente che troviamo riscontri a questi tratti, lungo una linea che inizia fin da prima della metà del XII secolo.

Già la cassetta di copertura dell'evangelario conservata al museo del Louvre, prodotto della regione renano-mosana tra la fine del X e l'inizio dell'XI secolo, proveniente da Maastricht, presenta una filigrana che nel rapporto linea-spazio, nel disegno, nella segmentazione del filo richiama quella della nostra croce; la leggerezza e fluidità del filo se ne mantiene, invece, ancora lontana.

Ma di certo è tra le opere di questa regione che si incontrano filigrane prossime a quella della croce di Castel Castagna.

Tuttavia, non è un'operazione sicura quella di individuare il periodo a cui essa appartiene. Gli oggetti d'arte sontuaria della regione renano-mosana recano quasi sempre una decorazione a filigrana, ma a volte in una stessa opera vengono utilizzati, in parti diverse, motivi che appartengono a momenti successivi dell'evoluzione tecnico-formale della filigrana. Si ritrova una utilizzazione dei motivi piú antichi a fianco a quelli piú complessi e ricchi di fine XII inizio XIII secolo o comunque su opere di questo periodo. La filigrana gotica a rosette, a foglioline e infine a grappoli d'uva o pigne, vicina a quella piú semplice, segmentata e ruvida del romanico, come si vede sullo Scigno dei Tre Re del duomo di Colonia (1198-1230).

La filigrana della croce di Castel Castagna si lega per tecnica e forma al romanico e trova fedeli riscontri nella decorazione di opere tra XI e XII secolo, come per esempio il Cristo in Maestà dell'altare di Roger di Helmarshausen (1100) e la coperta di libro nel tesoro del duomo di Treviri (1100) del medesimo artista. Tuttavia, anche lo Scigno di Carlo Magno (1200-1215) nel duomo di Aquisgrana mostra una filigrana analoga.

Ma, a cominciare dalla fine del XII secolo e nel corso del XIII, la produzione di stauroteche a doppia traversa ebbe un grande incremento e numerose sono le opere che si prestano oggi all'osservazione. Ora, mentre si nota una analogia di fondo della croce di Castel Castagna con questi esempi, che toglie ogni dubbio sulla matrice occidentale del nostro oggetto, si nota anche la diversità con un lavoro di decorazione a filigrana e gemme sempre piú ricco e complesso e con una variazione sulla struttura della croce che viene potenziata in modi diversi sia nell'asse verticale che nei bracci.

La croce di Castel Castagna, piuttosto, si avvicina a quella della chiesa d'Aubazine (Corrèze), certo mancante di filigrana e con una diversa decorazione a gemme, ma che nella essenzialità della struttura e della scansione tra piano di fondo e gemme corrisponde bene al suo registro, così da suggerire di attribuire le due opere al medesimo periodo.



135. Castel Castagna. Reliquiario della Vera Croce, lato posteriore.

Questa croce francese in argento dorato reca un frammento di iscrizione inciso in lettere latine del XII secolo⁶. Sembra, allora, che si possa concludere con il collocare la stauroteca di Castel Castagna nell'area produttiva renano-mosana e, assegnandola all'arco di tempo a cavallo della metà del secolo XII, riconoscerla quale precoce esempio di croce occidentale a doppia traversa.

STEFANO GALLO

NOTE

¹ Riguardo al tema delle reliquie della vera croce e quello delle stauroteche si sono tenuti presenti soprattutto i seguenti testi: E. MÂLE, *Le mosaïque de l'église de S. Stefano Rotondo à Rome*, in *Scritti in onore di Bartolomeo Nogara*, Città del Vaticano 1937, pp. 257-262; J. BRAUN, *Die Reliquaire des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg 1940; J. RAUCH, *Die Limburger Staurotek 1: Kreuzreliquien und Kreuzfeiern*, in «*Das Münster*», VIII (1955), p. 201 ss.; A. LIPINSKY, *La 'crux gemmata' e il culto della Santa Croce - nei monumenti superstiti e nelle raffigurazioni monumentali*, in «*Felix Ravenna*», fasc. 30, giugno 1960, pp. 5-62; A. FROLOW, *La reliquie de la vraie croix*, Paris 1961; ID., *Les reliquaires de la vraie croix*, Paris 1965; W. F. VOLBACH, *La stauroteca di Monopoli*, Roma 1969.

² Riproduzione fot. in FROLOW, op. cit., 1965, fig.10.

³ Per la stauroteca di Montecassino, cfr. H. M. WILLARD, *The stauroteca of Romanus at Montecassino*, in «*Dumbarton Oaks Papers*», XXX (1976), pp. 65-68.

⁴ H. R. HAHNLOSER (con contributi di K. ERDMANN), Opere occidentali dei secoli XII - XIV, in *Il Tesoro di San Marco*, vol. II, Firenze 1971, p. 132.

⁵ *Ibid.*, pp. 132-133.

⁶ E. RUPIN, *L'Oeuvre de Limoges*, Nogent-Le-Roi 1977, p. 301, figg. 369-370.

Iscrizione a caratteri cufici su una gemma della croce di Castel Castagna

Un'iscrizione in caratteri cufici è su una corniola (?) incastonata sul lato destro del braccio maggiore di una stauroteca appartenente alla chiesa di Santa Maria di Ronzano e conservata a Castel Castagna.



136 a. Castel Castagna. Reliquiario della Vera Croce, gemma con iscrizione a caratteri cufici.

La stauroteca risulta presentata come inedita nell'annuale convegno di studi bizantini nel 1981, a Reggio Calabria, da Angelo Lipinsky di Roma.

L'iscrizione è incisa in cavo, su due righe, in caratteri arabi del tipo detto cufico. La direzione della scritta è da sinistra a destra, cioè in senso inverso alla normale direzione della scrittura araba. Il senso ed i caratteri incisi possono far supporre che si tratti di pietra da incastonare su anello da adoperare come sigillo.

L'esame della scritta indica la ripetizione, per tre volte, di due diversi gruppi di lettere sia nel primo rigo, sia nel secondo.

Nel primo rigo, si tratta di due lettere, senza punti diacritici, com'è il caso dei caratteri cufici, ripetute tre volte separatamente. La prima delle due lettere appartiene al gruppo di lettere arabe b, t, th, n, y, che vengono scritte nella posizione iniziale, tutte nella stessa identica forma, distinte solo con punti diacritici che nel cufico non vengono indicati. La seconda lettera, che è la lettera finale anche dei gruppi di lettere del secondo rigo, sembra essere l'equivalente della consonante h.

Una lettura che dia possibilmente un senso a questo gruppo biconsonantico (le vocali brevi in arabo non vengono scritte), potrebbe essere beh, che in persiano significa «buono».


Nel secondo rigo il problema si complica: i tre gruppi di lettere possono difatti risultare composti sia da due lettere, sia da quattro. Nel primo caso, la lettera iniziale può appartenere al gruppo di lettere s o sh. Nel secondo caso, le tre prime lettere potrebbero appartenere al gruppo già indicato nel primo rigo, cioè b, t, th, n, y; in questo caso, il numero di ipotesi possibile si allarga per quante possono essere le possibili combinazioni fra tre lettere ed i loro cinque valori.

Nel primo caso una possibile lettura, dalla quale si ricavi un senso, può essere seh che, sempre in persiano, è il numerale tre.

Da notare che sul terzo seh sono incise due specie di fiorellini tripetali stilizzati, uno dei quali rivolto verso l'alto, mentre il secondo, a brevissima distanza, è rivolto verso il basso.

Per una migliore comprensione, ecco i disegni delle due righe con sotto ogni lettera le possibili trascrizioni:

1^a riga:



1	2	1	2	1	2	→
b	h	b	h	b	h	

2^a riga:

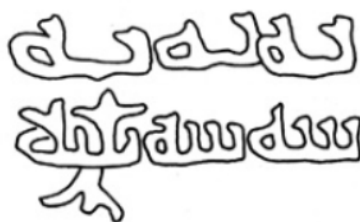


I ipotesi
(due lettere)

1	2	1	2	1	2	→
s	h	s	h	s	h	

II ipotesi
(quattro lettere)

1	2	3	4	
b	b	b	h	× 3
t	t	t		
th	th	th		
n	n	n		
y	y	y		



136 b. Castel Castagna. Facsimile della pietra con l'iscrizione rivolta nel senso normale di lettura dei caratteri incisi.

In conclusione, beh beh beh - seh seh seh potrebbe rappresentare una di quelle formule magiche di tipo profilattico che vengono incise su pietre dure da incastonare di solito su anelli. La formula, così come è, non risulta però fra quelle raccolte dai vari autori di studi sull'argomento.

GIOVANNI OMAN

Iscrizione sulle facce laterali della croce di Castel Castagna

Sulle facce laterali della croce a doppia traversa di Castel Castagna corre un'iscrizione della quale si propone quest'ordine di lettura:

- a. DE PAN(N)O CU(M) Q(U)O FUIT
- b. D(OMI)N(U)S P(RE)SE(N)TAT(US) I(N) TEMPLO
- c. DE S(AN)C(T)O THOMA(SO) AP(OSTO)LO
- d. DE BEATO COSMA
- e. DE ↔* LIGNO D(OMI)NI

* Lettera abrasa.

Osservazioni: La scrittura ha perduto ogni carattere di naturalezza e di spontaneità; è artificiosa, scolastica e calligrafica, ottenuta con lettere di sistemi grafici diversi.



137 a-d. Castel Castagna. Reliquiario della Vera Croce, iscrizione sulle facce laterali.



137 e. Castel Castagna. Reliquiario della Vera Croce, iscrizione sulle facce laterali.

Accanto a lettere capitali spiccano la M gotica, levigatissima, che è propria di chi non usa naturalmente questa scrittura, e la T semionciale, cioè propria di un sistema grafico piuttosto antico (fino al X secolo), mentre la D non è mai onciale, né semionciale, né gotica. Anche il sistema di abbreviazioni è piuttosto recente. Fortissima è la componente dell'imitazione e della stilizzazione.

Tutti questi elementi concorrono a definire questa scrittura cronologicamente tarda e assolutamente non anteriore al XIV secolo.

RED.

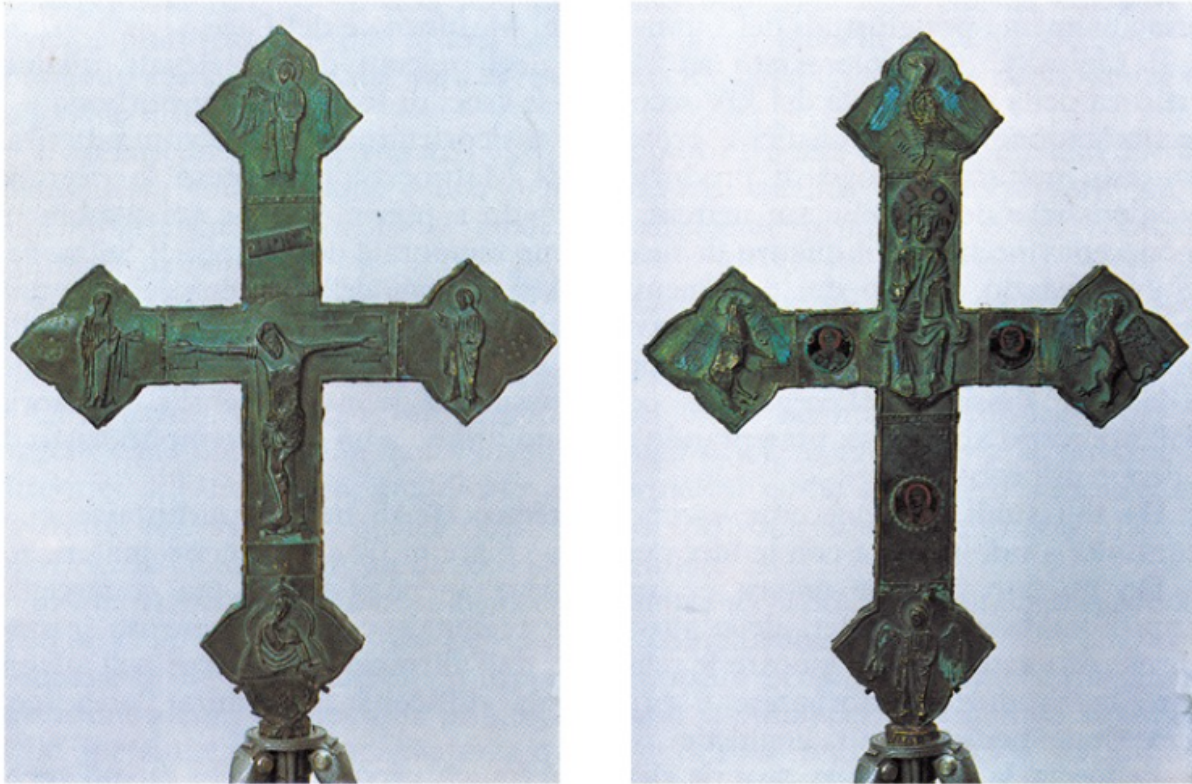
Croci abruzzesi dal XIV al XVI secolo

Il territorio abruzzese, nonostante le spoliazioni dei secoli passati e quelle piú recenti, conserva ancora un numero considerevole di oggetti d'oreficeria, i piú antichi risalenti alla fine del XIII secolo inizio del XIV, che si legano a quelli che furono i centri produttivi locali.

Il corpus è religioso, prevalentemente costituito da croci, in una piú esigua rappresentanza da reliquiari, quindi da calici, pastorali, ostensori, ecc.

La storia di questa produzione incomincia ad essere indagata presto, alla fine dell'Ottocento, con gli studi del Gmelin, del Bertaux, del Piccirilli.

Il Gmelin¹ impostava soprattutto la ricerca relativa alla individuazione e periodizzazione dei marchi apposti alle opere in argento. Il Bertaux² svolgeva l'analisi del bel dittico di Lucera, probabilmente una coperta di evangelario, recante il marchio di controllo di Sulmona, ne metteva in evidenza i segni di cultura trecentesca toscana, chiudendo all'ipotesi del Gmelin che voleva l'oreficeria abruzzese sulla linea dell'antica scuola bizantina di Montecassino.



138. Cerchiara. Croce astile in rame con smalti. Lunghezza: cm 52; larghezza: cm 40; spessore: cm 3.

Il Piccirilli³, studioso abruzzese non affetto da tentazioni campanilistiche, dava una illustrazione precisa di alcune tra le opere principali, avanzava i primi raffronti, lasciandoci in tal modo punti di riferimento precisi anche per opere che in seguito sono state trafugate.

Nel 1905 a Chieti, la Mostra d'arte antica abruzzese forniva una documentazione complessiva del patrimonio d'oreficeria della regione. Purtroppo la carenza del catalogo, privo di riproduzioni fotografiche e con schede sommarie, non ci ha pienamente trasmesso il valore scientifico di quella precoce e notevole occasione di studio. Né le conoscenze, ancora poco diramate, della storiografia artistica ad essa contemporanea consentirono a quel tempo uno studio che abbracciasse sistematicamente il vasto materiale esposto.

Occorreva ancora procedere analiticamente, come faceva il Piccirilli, per incorrere, sotto l'attrazione delle prestigiose opere realizzate durante la prima metà del XV secolo da Nicola da Guardiagrele, in ipotesi di itinerari artistici ben funzionali alle dispute campanilistiche sulle preminenze tra i vari centri produttivi, ma in nulla agli avanzamenti storiografici.

Era il 1951 quando dal Toesca⁴ veniva il primo sguardo complessivo e lucido all'insieme dell'oreficeria abruzzese dagli inizi alla soglia del XV secolo.

Da allora la conoscenza in generale degli oggetti d'arte sontuaria si è andata sempre più accrescendo grazie all'organizzazione di mostre, spesso regionali, che ne vanno redigendo di fatto l'inventario; e gli studi hanno iniziato a ricomporre i contesti territoriali di produzione e le linee di diffusione degli oggetti e delle maestranze.

Negli anni 60/70 la storia dell'oreficeria abruzzese ha fatto i suoi passi avanti principalmente per gli studi del Lipinsky, del Mattiocco e del Pace.

Il Lipinsky⁵ si è interessato ad alcuni degli oggetti di più elevata qualità artistica della prima metà del XIV secolo — le croci di Rosciolo e di Borbona —, analizzandone i tratti stilistici e provando a ricostruirne il nesso committenza, contesto culturale, luogo di produzione. Il Mattiocco⁶ ha ripreso le ricerche pionieristiche del Gmelin sui marchi, riuscendo a precisare — a noi sembra in modo convincente — il quadro di successione temporale dei marchi di Sulmona; e, avvicinando quanto dai documenti noti si sapeva delle origini della scuola sulmonese e degli orafi che vi lavoravano all'analisi di alcuni momenti di quella produzione, ne ha proposto una più precisa e ricca immagine. Il Pace⁷ ha provato a delineare l'insieme del corpus che occorre assumere quando si pensi a una storia dell'oreficeria abruzzese, presentando e dando ordine a un quadro molto vasto di opere e di problemi.

Da tali studi le conoscenze escono incrementate di molto; purtuttavia ci si continua a non trovare con le idee del tutto chiare di fronte a questo materiale.

Da un lato ciò che manca è, come rileva anche il Pace, una conoscenza approfondita dei caratteri delle varie aree regionali, così da avere un tessuto dispiegato entro cui far giocare le relazioni; dall'altro ciò che emerge nell'affrontare la produzione abruzzese è proprio la difficoltà a definire l'area, con precisione, nei suoi tratti linguistici.



139. Cusciano. Croce astile in rame.

È questa la condizione propria di ogni regione produttiva che, quand'anche risulti attiva e feconda a lungo, svolgendo gli aggiornamenti necessari, si mantenga però laterale rispetto ai centri più avanzati, senza determinare una caratterizzazione stilistica ad alto livello degli oggetti tale da risulterne una qualificata traccia di riconoscimento.

La caratterizzazione si determina, invece, nella tipologia della produzione media; il che consente l'identificazione dell'area produttiva, ma esclude la messa a fuoco sulle opere dai tratti linguistici piú elaborati. In altre parole, le opere emergenti in quanto ad esse non fa seguito una tradizione che ne conservi il livello, piuttosto che presentarsi agli studi come modelli della produzione, si pongono come casi oscuri, non si risolvono cioè nella effettualità riconosciuta di uno stile diffuso.

Cosí nascono gli interrogativi circa il rapporto tra una certa produzione media di modesta connotazione e una o piú opere di qualità; gli interrogativi, cioè, sull'appartenenza o meno al medesimo ambiente produttivo e sul contesto culturale dell'opera.

Come vedremo, quest'ordine di problemi viene sollevato dagli studi del Lipinsky, i quali si incentrano appunto su oggetti che rappresentano i piú elaborati risultati dell'inizio del XIV secolo rinvenibili nell'area abruzzese.

Ci si trova, dunque, in un campo costituito da un numero considerevole di oggetti e già portato alla luce e ordinato dagli studi, in cui tuttavia la carenza di direttrici stilistiche ben qualificate e affermatesi come modelli da seguire ha sottratto alle ricerche quella possibilità di raffronti limpidi e precisi da cui proviene la chiarezza di un quadro storiografico.

In questa occasione allora, mentre ci si potrà avvalere delle condizioni soddisfacenti dello stato degli studi per la contestualizzazione degli oggetti e l'ulteriore discussione dei problemi, ci si propone di portare progressivamente a maggiore precisione alcuni momenti, in primo luogo con la pubblicazione chiara e analitica delle opere, della cui inadeguatezza questi studi risentono e, da cui si spera, poi, che anche la pertinenza critica possa trarre giovamento.



140. Castel Castagna. Croce astile, recto: il Cristo in croce fra i simboli degli Evangelisti. Probabilmente in seguito a un restauro la croce è stata mal rimontata: a questo lato appartiene il Cristo in trono e viceversa.

Il piú antico centro d'oreficeria in Abruzzo fu Sulmona; abbiamo notizia da documenti della presenza di orafi, del controllo sui metalli preziosi, dell'uso di oggetti di pregio per l'arredo sacro nel secolo XIII.

Ciò che rimane della produzione piú antica, che dovette essere vasta e che è da mettere in rapporto anche alla crescita dei fermenti religiosi, è un cospicuo numero di croci di rame. Presentano una tipologia stabile che consiste in una struttura a cinque lamine, una centrale e quattro laterali, con bracci terminali a forma trilobata ora tonda ora acuta. Sul recto la crocifissione con figure dolenti ai lati, in basso Adamo o un teschio spesso entro una sagoma trilobata rappresentante il Golgota, in alto un angelo o l'agnello crucigero. Sul verso, al centro il Cristo in trono e alle estremità i simboli degli evangelisti. Sulla parte intermedia dei bracci si trovano punzonature circolari decorative, oppure smalti opachi usati anche per il nimbo del Cristo. L'iconografia della crocifissione è quella con il Cristo morto, che prese ad affermarsi in Italia con le grandi croci dipinte a partire dal terzo decennio del XIII secolo; prima conservando la frontalità del Cristo, poi portando le gambe in torsione e utilizzando un solo chiodo a trafiggere i piedi.



141. Castel Castagna. Croce astile, verso: il Cristo in trono fra la Madonna, san Giovanni e angeli. Lunghezza: cm 70; larghezza: cm 59; spessore: cm 4.

La datazione precisa di queste opere trattandosi di una produzione quasi seriale, realizzata prevalentemente con l'uso di stampi, non è possibile: essa copre un arco di tempo che va dalla metà del XIII secolo alla metà del successivo.

La zona del Teramano ne conserva il maggior numero di esemplari, ma se ne ritrovano nella Sabina, nell'Ascolano, in genere nell'Italia centrale e anche nel settentrione.

Il Balzano⁸ ne fece la cernita per l'area teramana, indicando le croci di Prognetto, di Castiglione Messer Raimondo, di Ornano Grande, di Spiano, di Villa Collalto, di Coltinello, di Pepolo, di Ioanella, di Cavuccio, di Montorio al Vomano, di Fustagnaro, di Guazzano, di Villa Rupo, di Cortino, di Ponzano.

Se ne aggiungono ora altre due, ritrovate a Cerchiara e a Cusciano. Quella di Cerchiara ha un motivo di interesse in tre placchette di smalto raffiguranti la Madonna e due santi; realizzate con colori opachi le figure risentono di modelli giotteschi.

Dell'inizio del secolo XIV, ma fuori dal corpus tardo-bizantino descritto, sono il dittico di Lucera e la croce di Rosciolo, che mostrano caratteri linguistici aggiornati in modi diversi al gotico. È

rispetto ad esse che si discute il problema dell'apertura dell'oreficeria abruzzese alle nuove forme prodotte nell'occidente.

Il dittico porta il marchio di controllo di Sulmona e nella crocifissione, nella Madonna e san Giovanni, nel Cristo in trono si rivela come una rielaborazione semplificante del linguaggio giottesco. Il Cristo in croce riprende il nuovo modello proposto da Giotto, così come fanno anche gli angeli con le mani serrate al petto; il panneggio delle vesti della Madonna e del san Giovanni accenna con tratti essenziali ad una qualche illusione di volume e l'imposto delle figure costruito con sapiente gioco di contrapposti si distacca dalla superficie; il trono del Cristo con i braccioli e lo schienale alto e cuspidato è una versione semplificata del trono giottesco, di cui prova a conservare la funzione spazializzante.

Il Mattiocco nello studiare la cronologia dei marchi di Sulmona era giunto alla necessità di anticipare la datazione del Bertaux dalla seconda metà del XIV secolo alla prima metà. I dati di linguaggio corrispondono bene a questo momento e ne risulta così attestata la precocità dell'aggiornamento dell'oreficeria sulmonese, di cui emergono anche i tratti più tradizionali nei simboli degli evangelisti.



142. Pietracamela. Croce astile in argento dorato di Nicola da Guardiagrele, recto: il Cristo in croce fra la Madonna e san Giovanni; in alto un angelo; in basso il Golgota con teschio.



143. Pietracamela. Croce astile in argento dorato di Nicola da Guardiagrele, verso: il Cristo in trono fra i simboli degli Evangelisti. Lunghezza: cm 60; larghezza: cm 50; spessore: cm 4.

Il Pace ha, invece, proposto una modifica della cronologia dei marchi del Mattiocco che si incentra sullo slittamento del dittico di Lucera fino al quartoquinto decennio del secolo XV. Questo spostamento trova sostegno, secondo lo studioso, nei «caratteri stilistici degli sbalzi»⁹.

Ora, risultando evidente la matrice di primo Trecento del gotico espresso nel dittico, non si può accettare questa variazione, in cui è probabilmente da leggere l'orientamento a ritenere attardata l'oreficeria sulmonese rispetto ai tempi principali di evoluzione del linguaggio.

Questo tema si ripropone in altro modo per la croce di Rosciolo, che è oggi esposta al museo di Palazzo Venezia. Datata 1334 e recante lo stemma di casa Orsini, questa croce in argento dorato, decorata da numerosi smalti, grande e ricca di figure ben sbalzate accompagnate da motivi vegetali, si struttura in una forma che potenzia la tipologia abruzzese con il quadrato all'intersezione dei bracci e alle estremità, dove però i lati si inflettono concavi a contenere l'emergenza dei tradizionali lobi.

L'opera è stata studiata dal Lipinsky, che ha chiarito quale dovette esserne la committenza, e dei caratteri linguistici ha messo in luce varie ascendenze nordiche, concludendo che essa «venne lavorata a Napoli da un maestro aperto alle più disparate influenze del suo tempo, soprattutto francesi e senesi»¹⁰. A questa croce il Lipinsky collega anche, e giustamente, quella di Borbona di cui nota la maggiore finezza di esecuzione e un modellato delle figure condotto in modo meno convenzionale. Lo studioso giunge così a ritenere che «esse furono eseguite nella medesima bottega senese-napoletana, forse derivanti, ambedue, da un prototipo comune»¹¹.

Ora ciò che risalta ad osservare queste opere, e fermandosi soprattutto su quella di Borbona, è l'estraneità dell'imposto delle figure alla plastica gotica senese di inizio secolo. Qui ci si trova di fronte a volumi serrati, a personaggi di cui il panneggio anche quando è più approfondito non prova a portare alla luce il pathos nella tensione dinamica delle linee, bensì lo avvolge e lo fa avvertire come una intima e contenuta forza interna.

Il Cristo in trono della croce di Borbona dal piegarsi così illusivo di morbidezza della veste non risulta per nulla toccato nella sua unità plastica, la cui coesione delle parti trova convergenza e amplificazione nella frontalità dell'imposto. La croce di Rosciolo conserva questa impostazione pur nella falcatura delle forme che dà movimento alla Madonna in trono e al Cristo crocifisso.



144. Pietracamela. Croce astile, nodo dell'asta con smalti.



145. Pietracamela. Croce astile in argento dorato di Nicola da Guardiagrele, recto: il Cristo in croce fra figure dolenti; in alto il Padre Eterno. Il Cristo è lavoro settecentesco e sostituisce l'originale perduto.



146. Pietracamela. Croce astile in argento dorato di Nicola da Guardiagrele, verso: il Cristo in trono fra i simboli degli Evangelisti; sul nodo dell'asta lo stemma degli Orsini. Lunghezza: cm 63; larghezza: cm 53; spessore: cm 4.

La matrice figurativa piú profonda di queste opere si riconosce andando molto indietro nel tempo, fino a giungere a quel momento tra fine XII inizio XIII secolo in cui nella regione mosano-renana il romanico trovava la via del recupero del volume della figura umana, nelle casse-reliquiario dai cui lati emergono personaggi di possente e saldo realismo, e poi continuando, dalla unitá plastica ritrovata iniziava a sviluppare le possibilitá di movimento e articolazione, aprendo quella nuova fase che chiamiamo gotico.



147. Pietracamela. Croce astile in argento dorato di Nicola da Guardiagrele, recto: la Madonna, particolare.

La croce di Rosciolo e quella di Borbona si richiamano a questo momento di passaggio tra romanico e gotico, piú che trovare riferimento nel gotico francese assunto dalla plastica di Siena.

Si faccia, inoltre, caso all'idea di riprendere con le ali degli evangelisti la forma dei lobi, facendole divenire un motivo decorativo della superficie: è un'idea in cui traspare una intelligenza delle soluzioni di rapporto tra figura e fondo nella loro indisciunta integrazione che ascende ancora alla cultura romanica.

Esclusi, dunque, i riferimenti a Siena per la plastica, non sembra piú giustificato il nesso proposto dal Lipinsky Siena-gotico francese-Napoli e non c'è ragione di estrarre queste opere dal contesto abruzzese, di cui attestano un particolare momento dell'apertura al linguaggio d'occidente in cui, prima di esemplarsi sul gotico maturo, si assunsero a modello quei risultati che ne costituirono le premesse.

In questo contesto occorre ripensare a quell'opera singolare e di notevole bellezza che è la croce di Cittaducale¹². Singolare perché in essa i caratteri nordici e in particolare tedeschi sono

espressi ad un grado di definizione tale da lasciare in dubbio se si tratti di un'opera esemplata sui modelli d'oltralpe, o piuttosto di lí pervenutaci.

Va subito detto che il motivo a racemi con foglioline, che ricopre con misurata spaziatura la croce, lo si ritrova molto simile su una coperta in argento, contenente un avorio tardo-carolingio, di Braunschweig, facente parte del Tesoro dei Guelfi¹³.



148. Pietracamela. Croce astile in argento dorato di Nicola da Guardiagrele, verso: il Cristo in trono, particolare.

Pur non essendo identico — nell'opera tedesca il motivo è a cinque foglioline, mentre sulla croce è a tre — la somiglianza è stringente. La datazione che viene assegnata alla coperta è della seconda metà del XIV secolo.

Questo nesso serra il riferimento all'ambiente tedesco, ma del resto esso risalta da tutta la plastica dell'opera, che nelle teste modellate con tratti tagliati e nelle barbe condotte a punte separate richiama i tratti caratteristici dei prodotti della Bassa Sassonia.

In definitiva, anche in questo caso la matrice culturale dell'opera è analoga a quella individuata per le croci di Borbona e di Rosciolo, rinviando all'oreficeria di fine XII inizio XIII secolo del Reno e della Bassa Sassonia.



149. Bascianella. Croce astile, recto: il Cristo in croce fra figure dolenti; in alto il Padre Eterno.

Se occorre lasciare sospeso, in attesa di uno studio piú approfondito, un giudizio preciso che decida se si tratti di una tarda opera tedesca, oppure di un riferimento a motivi tedeschi e se di inizio secolo oppure di Trecento avanzato, sembra tuttavia interessante e, diremmo, sintomatica la presenza di una croce con questi caratteri nel contesto di quelle di Borbona e di Rosciolo. E l'ipotesi che si presenta, soprattutto ad osservare come il momento plastico di maggior rilievo delle croci di Borbona e di Cittaducale, la figura del Cristo in trono, ne riveli l'affinità sia di capacità tecnica che d'ambito figurativo -- sono due personaggi che si troverebbero bene sui lati della Cassa di Anno a Colonia o di Carlo ad Aquisgrana - è che la croce di Cittaducale sia di terra abruzzese e rappresenti la prima tappa di questa operazione di recupero delle fonti del rinnovamento dell'arte occidentale che prende corpo con colori già piú locali nelle altre due croci. In tale caso la si potrebbe datare a ridosso della fondazione di Cittaducale, la quale avvenne per atto di Carlo II d'Angiò nel 1309.



150. Bascianella. Croce astile, verso: san Pietro fra i simboli degli Evangelisti. Lunghezza: cm 29; larghezza: cm 25; spessore: cm 2.

Ricondotte, tuttavia, con sicurezza almeno le croci di Borbona e di Rosciolo all'ambito abruzzese, è quasi superfluo aggiungere che non furono accompagnate da una produzione d'alto livello che ne seguisse con fedeltà o svolgesse ulteriormente il linguaggio. Rimangono, però numerose opere che, con qualità variabile, ma sempre al di sotto di una complessiva tenuta della qualificazione formale, ne riprendono alcuni dei motivi.

Le croci di Sant'Elpidio e di Forcella sono le migliori del restante gruppo trecentesco e in esse la derivazione dal nuovo modello è pressoché integrale.

La croce di Castel Castagna, invece, affianca la nuova iconografia alla persistenza di formule tradizionali. Mentre la raffigurazione dei simboli degli evangelisti e dei dolenti utilizza gli stampi delle opere tardo-bizantine, per le scene di maggior rilievo della crocifissione e del Cristo in trono si fa ricorso alle immagini proposte da Borbona e Rosciolo. Anche la rappresentazione del Golgota fa proprio il nuovo modello e la decorazione vegetale, pur ridotta al minimo, ha la

medesima derivazione. (Probabilmente a seguito di un restauro, la croce appare rimontata male: il Cristo crocefisso va posto fra le figure dolenti, il Cristo in trono fra i simboli degli evangelisti).

L'uso di questa duplice iconografia si ritrova anche nella croce di Ripa Fagnano, in quella ormai persa di Castelli, in quella di Montedinove e in numerose altre: ebbe molto seguito rispondendo bene alle esigenze della produzione media abruzzese di aggiornare con semplicità le sue formule.

Portandoci ora nella prima metà del XV secolo, si rileva che la presenza di un orafo di prestigio quale Nicola da Guardiagrele determina quel punto di riferimento che nel corso del secolo precedente era mancato.

Le due croci conservate a Pietracamela trovano nelle opere di Nicola riscontri che valgono a chiarirne i caratteri linguistici.

La prima in ordine di tempo si connette al periodo in cui Nicola non ha ancora maturato le nuove esperienze quattrocentesche che lo porteranno al linguaggio veneto-fiorentino del paliotto di Teramo.

Sia le figure del Cristo in croce che quella del Cristo in trono di Pietracamela si inseriscono nella cultura figurativa tardo-trecentesca espressa nella croce di Nicola a Lanciano del 1422; e nella disposizione rigida e verticale delle pieghe della veste del Cristo in trono come nell'imposto del Cristo in croce se ne vedono le analogie.

La croce reca il bollo di Sulmona che, in base alla ricostruzione del Mattiocco, era in uso negli anni intorno al 1430.

Le figure laterali, realizzate a stampo e poi riprese a bulino, mostrano la continuità delle antiche formule con generici aggiornamenti di stile trecentesco. Come in molte altre croci quattrocentesche abruzzesi, il fondo è tutto decorato con una incisione a motivi vegetali.

L'altra opera, invece, nella falcatura obliqua delle pieghe del Cristo in trono e nell'imposto che si svolge in un duplice contrastante orientamento delle tensioni, esprime quella carica dinamica sintetica che si ritrova nelle figure della croce di Nicola a Guardiagrele (1431), dove è già stata assorbita la lezione ghibertiana della porta del Battistero di Firenze.

Anch'essa reca il bollo di Sulmona, quello in uso dal 1407 al 1430, che fissa questa croce, così come emerge dal linguaggio, a ridosso della prima opera a noi nota con cui Nicola si presenta in Abruzzo portatore delle nuove acquisizioni.

Di migliore fattura sono le figure laterali rispetto all'altra opera di Pietracamela, mentre il Cristo in croce è un lavoro settecentesco.

Si conserva, inoltre, a Pietracamela un nodo decorato con smalti di notevole interesse. Nella figurazione mossa per avviluppi segmentati e netti del pannello e articolata in una torsione agile e tesa delle forme, si riconosce quella cultura tedesca che agli inizi del secolo XV si svolge in una diramata circolazione riguardante la Spagna e l'Italia.

Anche l'Abruzzo fu toccato da questa linea di diffusione. Nel 1412 lo scultore tedesco Gualtieri d'Alemagna realizza il monumento funebre per Restaino Caldora e quando intorno al 1435 il pittore abruzzese Giovanni da Sulmona dipinge gli affreschi per la cappella Caldora nella Badia

Morrone, egli mostra uno stile prego di tratti sottili e stilizzati che denunciano l'influenza della cultura tedesca.



151. Isola del Gran Sasso. Ostensorio tardo gotico (inizio XV secolo); il coronamento e il piede, almeno per il decoro superiore, sono dovuti a un restauro seicentesco.

La raffigurazione degli angeli, in particolare, trova negli smalti di Pietracamela, in quel modo di ruotare la figura intorno al proprio asse, un momento di stretta analogia.

Questi smalti, da datare all'inizio del secolo, sono allora un esempio della figurazione tedesca a cui fece riferimento un pittore locale quale Giovanni da Sulmona.

La croce di Bascianella (1591) ci porta alla fine del secolo XVI, periodo ormai di crisi della produzione abruzzese, in cui l'uso degli stampi si generalizza; vediamo, infatti, che la figurazione è realizzata su placche in lamina argentata sommariamente rilevata con lo stampo ed appena ripresa a bulino, simulando movimento ed espressione con il ricorso a pochi tratti di maniera.

STEFANO GALLO

NOTE

¹ L. GMELIN, *Die mittelalterliche Goldschmiedekunst in den Abruzzen*, München 1980 (trad. it.: *L'oreficeria medievale negli Abruzzi*, Teramo 1891).

² E. BERTAUX, *Un dittico sulmonese di argento nel duomo di Lucera*, in «Rassegna Abruzzese di Storia e Arte», fasc. III (1899), pp. 211-215.

³ P. PICCIRILLI, *Oreficeria medievale alla mostra d'arte abruzzese. Opere sulmonesi del sec. XIV attribuite ad un'antica scuola di Guardiagrele*, in «L'Arte», X (1907), pp. 138-143.

⁴ P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1951, pp. 908-911.

⁵ A. LIPINSKY, *La croce degli Orsini del 1334 e l'arte orafa napoletana*, in «Napoli Nobilissima», VI, fasc. III-IV (1967), pp. 123-134; ID., *Croci processionali trecentesche a Borbona ed a Sant'Elpidio*, in «Napoli Nobilissima», VIII (1969), pp. 26-32.

⁶ E. MATTIOCCO, *L'oreficeria medievale abruzzese. La scuola di Sulmona*, in «Abruzzo», VI (1968), pp. 361-403.

⁷ V. PACE, *Per la storia dell'oreficeria abruzzese*, in «Bollettino d'Arte», serie V, LVII, fasc. II (1972), pp. 78-89.

⁸ V. BALZANO, *L'arte abruzzese*, Bergamo 1910, pp. 69-116.

⁹ PACE, *op. cit.*, p. 79.

¹⁰ LIPINSKY, *op. cit.*, 1967, p. 133.

¹¹ LIPINSKY, *op. cit.*, 1969, p. 28.

¹² Cfr. A. MORTARI, *Il Tesoro del Duomo di Rieti*, Roma 1974, pp. 32-33.

¹³ O. VON FALKE, R. SCHMIDT, G. SWARZENSKI, *Der Welfenschatz*, Frankfurt a. M. 1930, scheda n. 43, pp. 173-175.

Bacile per elemosine Castel Castagna

Si tratta di uno dei caratteristici bacili lavorati in metallo, che si usavano anche in chiesa per raccogliere le offerte dei fedeli, e che furono esclusi da tale uso con l'applicazione delle norme del concilio di Trento intese a rendere segrete le elemosine e la loro entità.



152. Castel Castagna. Bacile per elemosine.

Di bacili in ottone, con forme del tutto analoghe a questa, fu ricca la produzione soprattutto nel XV secolo, e particolarmente a Dinant, centro belga famoso dal XII secolo nella lavorazione artistica del metallo e nella produzione di quegli oggetti d'ogni tipo che erano comunemente definiti «dinanderies». Ma non sono rari gli esempi di bacili di ugual genere lavorati nella Germania meridionale, e specialmente a Norimberga, fino all'avanzato XVI secolo.

L'esemplare qui riprodotto è di particolare qualità e presenta una finezza di repertori ornamentali, in qualche modo al corrente delle mode rinascimentali italiane, e un rigore esecutivo di non comune eleganza, che lo fanno ritenere databile fra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo. Pur senza voler stabilire con precisione se l'opera appartenga alle «dinanderies» vere e proprie, o sia di fattura tedesca, merita però nota il fatto che il suo sistema decorativo ha indubbe affinità di gusto con quello documentato nel famoso disegno-progetto di coppe,

eseguito da Albrecht Dürer a Norimberga (ora a Dresda al Landesmuseum), e che si suppone da lui fornito all'orafo-argenteo, norimberghese anch'egli, Ludwig Krug. È il caso di ricordare, altresì, che nella Norimberga del tardo XV secolo i padri di Dürer e di Krug erano stati orafi entrambi, ed entrambi avevano lavorato nel 1489 il vasellame d'argento per l'imperatore Federico III.

Va infine ricordato che tra il XV e il XVI secolo sembra operare in territorio abruzzese una vera e propria bottega di artigiani tedeschi, produttrice di analoghi piatti, pubblicati dal Lipinsky¹.

RED.

NOTE

¹ A. LIPINSKY, Un gruppo di documenti artistici poco noti, in «Per l'arte sacra», VII (1930), pp. 9-13. Si veda anche, per ulteriori riscontri, L. MORTARI, Museo Civico di Rieti, Roma 1960.

Capitolo quinto

SCULTURA
(XIII-XVI secolo)

Ambone dall'abbazia di San Salvatore
Chiesa di San Giovanni Battista
Castelli

L'arco temporale di svolgimento della produzione abruzzese di amboni ha i suoi estremi nel 1132, data dell'ambone di Carsoli, e nel 1267, data di quello di Corcumello¹.

Intorno al 1180 si collocano le opere in cui prende forma una rinnovata vitalità della plastica, la quale si distanzia dai repertori e dall'intaglio tardo-bizantino del secolo XI, che perdura nel XII, come dalla rigenerante mescolanza di cultura islamica e bizantina che aveva avuto in Abruzzo i suoi suggestivi interpreti nei maestri Roberto e Nicodemo, e ricevendo anche impulso dalla scultura francese inizia a trovare una capacità di rilievo e di costruzione della forma con cui intraprendere il cammino artistico d'occidente.

Le opere principali di questo cambiamento sono l'ambone di Santa Maria Assunta a Bominaco, quello di San Clemente a Casauria e di San Pelino a Pentima².

L'organismo viene articolato su quattro colonne che configurano il rettangolo lungo cui si dispongono gli architravi sorreggenti la balaustra suddivisa in varie lastre.

L'ambone di San Clemente a Casauria si segnala particolarmente per il lavoro di decorazione, dove sono intervenute anche le maestranze francesi che fecero parte del grande cantiere della badia. L'intaglio finissimo svolge una grande varietà di motivi vegetali nuovi rispetto ai repertori tradizionali, avvolgendo l'organismo di una trama fantastica quanto di illusività naturalistica.

I frammenti d'ambone provenienti dall'abbazia di San Salvatore, ora collocati a ridosso della facciata della chiesa di San Giovanni Battista a Castelli, mostrano di dipendere da questo modello. La colonna poggiate su una piattaforma, l'architrave, la balaustra divisa in riquadri rettangolari ne ripetono la struttura;



153. Castelli, chiesa di San Giovanni Battista. Ambone murato sulla facciata, particolare



154. Castelli, chiesa di San Giovanni Battista.
Ambone murato sulla facciata, capitello.

ma è la decorazione che richiama diffusamente quella prestigiosa opera. Il motivo a palme sovrapposte è una delle novità della chiesa di San Clemente a Casauria e l'avviluppo vegetale, disposto tra le fauci dei mostri, nella sua ricchezza naturalistica dipende dall'architrave di quell'ambone.

È, tuttavia, evidente da questi frammenti che l'esecuzione è stata condotta con tutt'altra tecnica, ancora legata ad un intaglio di superficie, all'incisione della pietra, più che a trarne una figurazione plastica.

Così l'immagine alata del san Marco, mentre negli avvolgimenti a cannolo del lembo della veste denuncia i modelli del portale principale di San Clemente, nella realizzazione per segmenti striati, sul fondo appena approfondito del riquadro, si presenta prossima piuttosto ad un prodotto tardo-bizantino. E lo stesso è da dirsi del toro e del leone alati, nei quali è chiara la volontà di dare rilievo alle forme, ma servendosi delle antiche tecniche. Il motivo della doppia palma viene anch'esso tradotto nella decoratività dell'intaglio e la sua diffusa ripetizione intesse come d'una sigla i bordi della balaustra.

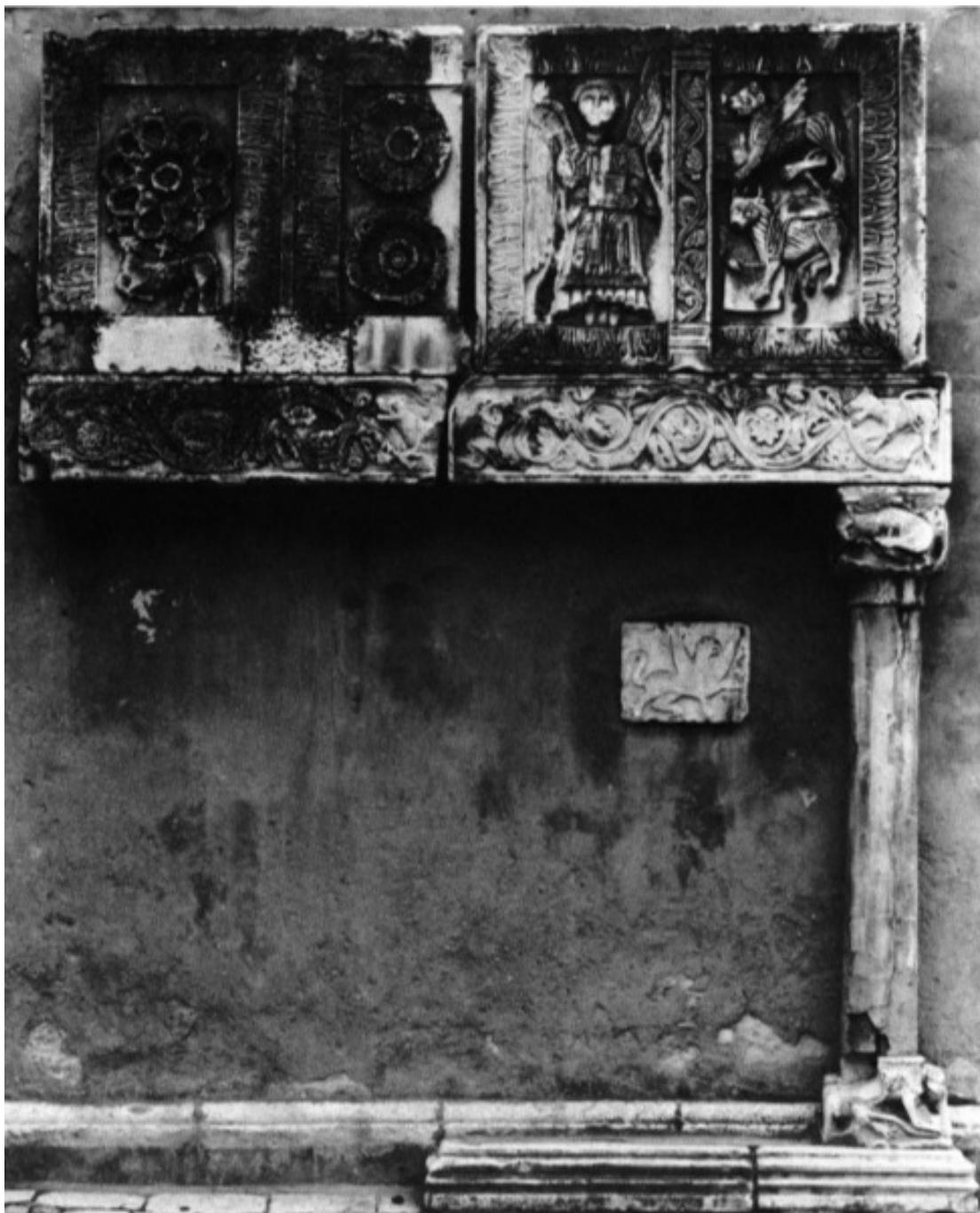
Vicino questi frammenti è posto un concio, dove con la tecnica dell'abbassamento di piano, propria in questa regione nel secolo XI, è disegnata la sagoma di un grifo.

STEFANO GALLO

NOTE

1 Cfr. O. LEHMANN-BROCKHAUS, *Gli Amboni Abruzzesi*, in «Abruzzo», VI, 2-3 (1968), pp. 333-350.

2 Per le riproduzioni fotografiche, cfr. MORETTI, *Architettura medioevale*, pp. 48 s., 210 s., 76 s.



155. Castelli, chiesa di San Giovanni Battista. Ambone proveniente dall'abbazia di San Salvatore murato sulla facciata.

Madonna con il Bambino

Chiesa di San Giovanni Battista

Castelli

Non si può essere mai certi che anche le bibliografie specializzate, e magari analitiche, abbiano carattere esauriente. Nel caso particolare, sia la bibliografia del Chierici, del 1947, sia quella più recente di D.V. Fucinese, concordano nell'indicare che sulla statua in legno della Madonna con il Bambino proveniente dal monastero di San Salvatore a Castelli e ora conservata nella chiesa madre della stessa città, l'unico scritto degno di menzione sarebbe quello del 1933 di Maria Rosa Gabbrielli, dove l'opera è giudicata «imitazione di noti moduli (...), palese lavoro dei primi del XV secolo, di artefice paesano»; e segue la chiosa: «siamo con questa scultura nel vero e proprio campo dei “Madonnari” falegnami o intagliatori, dove la meschinità della copia tiene luogo di spontaneità fresca e ingenua»¹. In realtà, il gruppo plastico può fare assegnamento su giudizi a stampa meno pessimistici, come quello di Valerio Mariani, pubblicato appena tre anni prima, nel quale, facendo parola degli «arcaismi originalissimi» ricorrenti nella scultura in legno abruzzese del XIII e del XIV secolo, si aggiunge di passata l'esempio della «Madonna di Castelli, felice interpretazione locale di schemi bizantini»². Dal contesto, si ricava anche che Mariani riteneva l'opera del XIII secolo.

È stato solo nel 1978, tuttavia, che la Madonna di Castelli s'è vista porre nel meritato risalto; sebbene in una pubblicazione locale e affatto «sui generis», però di rilevante qualità editoriale, quale è il calendario monografico che la Cassa di Risparmio della provincia di Teramo pubblica annualmente. Riprodotta in grande, con uno splendido particolare a colori in copertina, essa s'è vista anche dedicare da Giammario Sgattoni una breve scheda, ma ricca di informazioni e con spunti di non comune acutezza. Dalla quale si apprende intanto che i Castellani continuano a chiamare la statua «Sant'Anna», sebbene si tratti ad evidenza di una «Madonna regina»; che il monastero di San Salvatore a cui l'opera apparteneva era ricco anche di pergamene e antifonari, «schempiati» in «occasione di un carnevale» e a seguito di furti; e che il vecchio soprintendente Armando Venè la riteneva «scultura di tipo romanico» e la presumeva «opera della piena metà del secolo XIII».

Ciò che interessa di più, per altro, è che, insieme ad un convinto apprezzamento delle alte qualità della statua, e nonostante una reiterata datazione al XIII secolo, Sgattoni scrivesse: i suoi caratteri, «più che a quelli di coeve e già celebri Madonne laziali, tosco-umbre e pugliesi, si richiamano alle pennellate a spirale degli affreschi di Ronzano (1181) [...]».³



156. Castelli, chiesa di San Giovanni Battista. Madonna con Bambino. Legno policromato; altezza: cm 154; larghezza: cm 57.

Probabilmente, quest'ultima osservazione non è di quelle che reggono ad una verifica filologica

rigorosa, perché il principio stilistico a cui la statua si impronta è un controllato e architettonico ordine di forme, non l'estro scavante dei vortici e delle spirali degli affreschi rozzanesi del 1181; ma il collegamento che ne deriva è ugualmente orientante, perché non è dubbio che la statua si fondi su una cultura coincidente almeno con una delle componenti della cultura di quegli affreschi, vale a dire la chartreuse⁴.

Per giungere più agevolmente alla prova di ciò, occorre innanzitutto domandarsi se nella sua parte inferiore, dove la veste si scampana un po' lentamente e le forme si fanno generiche, la statua non abbia subito una scalpellatura seriore, intesa ad un pseudo aggiornamento.



157. Castelli, chiesa di San Giovanni Battista.
Madonna con Bambino, particolare.

Certo è che questa parte contrasta con la tensione e con la chiarezza calibrante che danno carattere al busto e alla testa della Madonna, e all'intera figura del Bambino; brani tutti, che si improntano ora ad accenni di allungamento, subito controllati nella tornitura delle superfici; ora ad un'organizzazione dei volumi di base e ad un ordine delle pieghe dei panni, che generano l'impressione di una costruita solidità; al tempo stesso, ad una geometria intimamente umanizzata, che consente l'affiorare di tratti essenziali e realistici: le ampie maniche, alla moda, della Madonna; le trecce annodate e ravvolte (con i capelli cilindrici ad uno ad uno) della affascinante pettinatura lasciata in vista sotto la sua turrata corona d'oro; e finalmente il volto stesso del Bambino, capolavoro di sintesi tra regola e verità, vale a dire tra canoni di una risorgente misura classica (il che solo in parte poteva far pensare al mondo bizantino) e la riconquista della credibilità, non più simbolica, del mondo dei sentimenti e dell'esperienza.

Ebbene, ciascuno di questi caratteri, e la tendenza complessiva che ne emerge, trovano riscontri puntuali solo nell'organismo plastico-architettonico del portale dei Re alla cattedrale di Chartres; in particolare, nelle sculture monumentali, sia laterali che della lunetta, del fornice centrale, le quali, secondo l'attendibile lettura di George Henderson, rappresentano il più avanzato punto d'arrivo, sia tecnico che intellettuale, dell'intero complesso, e producono per la prima volta, alla svolta del medioevo, immagini di uomini e donne interamente «convincenti»⁵.

Il modo di ordinare le pieghe della veste indossata dal Bambino castellano, così parallele e cannulate, e disposte in modo che ai bordi disegnino sempre un gradiente, principio esso stesso di controllo e di alta stilizzazione, ha un modello difficile da eguagliare, ma insostituibile, proprio nel grandioso ordine di pieghe nelle vesti del Cristo apocalittico al colmo del suddetto fornice chartreuse, e che ha un'eco di acuta verità persino nelle onde dei capelli del Cristo stesso.



158. Castelli, chiesa di San Giovanni Battista.
Madonna con Bambino, particolare.

Anche l'idea delle maniche alla moda della Madonna discende dalle figure femminili presenti nello stesso portale; così come ne discende almeno il senso di vita vissuta che su quelle statue indugia a raffigurare trecce domestiche di una favolosa lunghezza, e a Castelli le ripiega attorno alla testa, ma lasciandone stillare la fragranza di cosa vista. È affatto chartreuse, del resto, la stessa idea iconografico liturgica della «Madonna regina», che qui appare in una redazione di rara autorità, quale solo la «mariolatria» francese del secolo XII poteva suggerire.

Un'ultima notazione deve riguardare il tipo di corone qui tenuto presente. I riscontri più convincenti, sotto questo riguardo, sono con le corone ripetutamente e vistosamente scolpite nel timpano del portale principale dell'abbazia di San Pietro a Moissac⁶. Ma anche ciò non è in contrasto con il prevalente collegamento con Chartres, posto che l'apporto meridionale alla formazione dello stile che prevalse fra Parigi e Chartres alla metà del XII secolo è noto. Va rilevato, altresì, che ulteriori confronti non sono impossibili con altri esempi di sculture francesi in legno di origine benedettino-cluniacense, come la straordinaria, e tuttavia più arcaica e più antica «Madonna regina» ora a Saint-Denis, che proviene dall'abbazia di Saint-Martin-des-Champs⁷.



159. Castelli, chiesa di San Giovanni Battista.
Madonna con Bambino, particolare.

In conclusione, la Madonna di Castelli è opera di gran livello, per qualità e per antefatti culturali; e per tutte le ragioni esposte è databile non oltre la fine del XII secolo. Anzi, l'approfondita e fresca conoscenza dei fatti chartrensi che dimostra, per buona parte coincidente con quella che emerge anche dagli affreschi del 1181 della vicina abbazia di Santa Maria di Ronzano, suggerisce non solo una data non lontana da tale anno, ma anche l'esistenza di un nodo di eventi culturalmente omogenei verificatisi nella zona, al passaggio dagli anni '70 agli anni '80 del XII secolo.

FERDINANDO BOLOGNA

NOTE

¹ M. R. GABBRIELLI, *Plastica lignea abruzzese*, in «Rassegna marchigiana», XI (1933), nn. 3-4, p. 123.

² V. MARIANI, *Sculture lignee in Abruzzo*, Istituto naz. L.U.C.E., Bergamo 1930, pagine non numerate (seconda del testo).

³ *Sculture lignee nel Teramano*, a cura di G. SGATTONI, calendario della Cassa di Risparmio della provincia di Teramo per il 1978, commento alla tavola di copertina, penultimo foglio.

⁴ Cfr. qui a p. 221. ⁵ Cfr. G. HENDERSON, Chartres, «Penguin Books», Harmondsworth 1968, pp. 49-53.

⁶ Cfr. ottime riproduzioni di particolari in M. VIDAL-J. MAURY-J. PORCHER, Quercy Roman, Zodiaque, 1959, pp. 35, 56, 59, 64, 74, 75, 76, 77 ecc.

⁷ Cfr. una buona riproduzione in J. EVANS, Art in Medieval France, 987-1498, Oxford 1969, tav. 8.

Busto virile
Chiesa di San Giovanni Battista
Castelli

Murato sulla facciata della chiesa madre di Castelli come un motivo decorativo erratico, riutilizzabile ad libitum, ma, con ogni probabilità, proveniente dalla stessa chiesa monastica di San Salvatore dalla quale sono pervenuti alla chiesa castellana i frammenti di ambone rimurati con uguale criterio sulla medesima facciata e la Madonna regina in legno policromato conservata all'interno¹; questo frammento di busto di giovane uomo, incoronato d'un serto di fiori, è sfuggito del tutto alla considerazione degli studi. Eppure si tratta, ad evidenza, di un raro «pezzo» di scultura duecentesca, rilevante non solo per una migliore conoscenza della plastica medievale nell'Abruzzo teramano, ma per la ricostruzione di un altro nesso fra gli ambienti artistici campano-pugliesi e quelli dell'Italia centrale in età sveva, che non sembra essere stato ancora avvertito nemmeno dagli studi specialistici.

L'opera ricorda a prima vista tutta la serie dei celebri «busti» meridionali di età e di cultura fridericiana, con particolare riguardo a taluni di Lagopesole, di Foggia, di Capua², e non senza qualche attinenza con lo stesso busto capuano della «Justitia imperialis» proveniente dalla porta sul Volturmo, nonché con il suo verosimile antecedente «románico», la mensola dell'abbazia di Cava dei Tirreni con una testa virile incoronata³. Di queste opere il busto di Castelli condivide anche il recuperato spirito profano, e soprattutto l'intento di fondo che alla rievocazione di un'antica maestà, trionfale e celebrativa all'origine, viene imprimendo i connotati inediti di una tensione delle forme ormai affatto gotica e naturalisticamente moderna. Ci si avvede ben presto, tuttavia, che tale tensione qui è maggiore e più svolta che non nelle stesse opere richiamate, tanto da far arguire uno stadio più avanzato, derivato con ogni verosimiglianza dal momento definitivo di crescita e di propagazione dell'intera cultura figurativa d'età sveva.

Per identificare il punto esatto della derivazione, occorre tener presenti tre episodi cruciali, che hanno l'uno rispetto all'altro un peso artistico del tutto differente, ma sono complementari ai nostri fini.

Il primo episodio è quello, ormai comprovato, della formazione pugliese fridericiana di Nicola Pisano; e, specialmente ora che disponiamo della pubblicazione integrale delle straordinarie teste-mensola esistenti all'imposto della cupola del duomo di Siena⁴, può essere condensato nel fatto che l'attività di Nicola anteriore al 1260, già a quel tempo organizzata come attività di un'équipe culturalmente omogenea riunita attorno al maestro, rappresenta in ultima istanza una vera e propria prosecuzione, nel tempo e nello spazio, delle ricerche portate a compimento nei decenni precedenti dalle squadre di maestri attivi nei cantieri di Puglia, e può per conseguenza essere considerata, anche ai fini storiografici, come un'integrazione di queste.

Il secondo episodio è rappresentato dal retroterra culturale di un monumento come l'ambone del duomo di Ravello. Il quale, firmato e datato da Nicola di Bartolomeo da Foggia nel 1272, è ormai certo che non può essere creduto, come si faceva un tempo, opera derivata — sic et simpliciter — dalla lezione degli amboni toscani di Nicola Pisano; deve essere invece giudicato il frutto della prosecuzione e dello svolgimento culturale in età ormai angioina, di conoscenze acquisite e maturate ben prima, in età ancora sveva, e con ogni probabilità sotto l'ascendente di una verosimile fase originaria di Nicola Pisano risalente a prima del suo passaggio dalla Puglia in Toscana.



160. Castelli, chiesa di San Giovanni Battista.
Busto virile murato sulla facciata, profilo.

Come se, in altri termini, Nicola di Bartolomeo da Foggia (il quale, tra l'altro, è bene non dimenticare che poté essere figlio del «proto magister» del palazzo imperiale di Federico II a Foggia, Bartolomeo) si fosse formato per tempo nello stesso ambiente pugliese dove si formò anche Nicola Pisano, e dove tuttavia Nicola Pisano poteva aver avuto modo di manifestarsi precocemente con caratteri tanto originali, da divenire fin d'allora un punto di riferimento, ponendo così le basi di un indirizzo che egli stesso, fra Pisa, Lucca e Siena, Nicola di Bartolomeo fra Foggia e il Salernitano, avrebbero svolto nel prosieguo del tempo, collateralmente e in piena autonomia⁵.

Il terzo episodio è inedito dal punto di vista che qui interessa, e si identifica con l'aspetto meno studiato della fonte detta delle Novantanove Cannelle a L'Aquila, la cui parte più antica è garantita dalla scritta «Anno Domini MCCLXXII. Magister Tancredus de Pentoma de Valva fecit hoc opus». Come opera architettonica, la fonte può contare su una reputazione secolare, le cui tappe più autorevoli vanno dal raro passo che a Tancredi da Pentima dedicò Francesco Milizia nelle Memorie degli architetti antichi e moderni del 1781, a quello perfino poetico di Pietro Toesca del 1927, alla nota di grande apprezzamento riservata nel 1966 a «Tancredo di Valva» e alla sua opera da John White, pur nell'avara economia di una sintesi costretta a coprire gli anni correnti dal 1250 al 1400. Non senza sorpresa, qui si legge, infatti, che tra le fontane duecentesche d'Italia, «a parte il gruppo collegato a Nicola Pisano, il solo altro tipo importante sopravvissuto è rappresentato dalla Fontana delle Novantanove Cannelle [...]»⁶.



161. Castelli, chiesa di San Giovanni Battista.
Busto virile murato sulla facciata, fronte.

Nondimeno, nessuno ha prestato attenzione al ricco corredo di sculture che, in forma di «mascheroni», vi fungono da porta-getti: se si eccettua il solo Gavini, il quale però tendeva a sostenere che tanto nel paramento bicromo, quanto nella parte plastica, «la fonte [...] che noi oggi vediamo è completamente opera del Quattrocento»⁷. Alla riprova, non si può negare che l'assetto attuale della fonte sia il prodotto di una serie d'interventi successivi, fra i quali occorre annoverare uno quattrocentesco, consistito in un vero e proprio ampliamento. Anzi è il carattere accentuatamente e brillantemente «gotico internazionale» di alcuni dei «mascheroni» porta-getto, che permette di datare tale intervento-ampliamento a non oltre la metà del XV secolo, consentendo altresì di indicarvi la partecipazione di lapicidi settentrionali, allora presenti a L'Aquila, quali Gualtiero d'Alemagna e Giovanni da Milano. Ma ciò non può ricacciare nel nulla la data storica del 1272, né continuare a tener celato che, fra i numerosi e assai vari «mascheroni», se ne distingue un gruppo consistente, specialmente lungo la vasca della facciata centrale, i cui caratteri sono di un «gotico» teso e naturalisticamente essenziale, che non solo è congruo in tutto con la data del 1272, ma — praticamente senza riscontri, a quel tempo, nel resto della scultura d'Italia — trova il più convincente punto di derivazione culturale solo nel nodo della plastica pugliese-fridericiana di cui il giovane Nicola Pisano (con gli echi protratti di Nicola di Bartolomeo) è insieme il maggior testimone e il continuatore più creativo. Se prendiamo in considerazione, a caso, tre di tali «mascheroni», come la «testa di giovane con capelli riavviati all'indietro», la «testa d'uomo con cuffia» e la «testa di monaco con tonsura», ci si avvede all'istante che, pur variando la qualità, la prima si pone a mezza strada fra una delle teste-mensola più famose di Castel Del Monte (nella volta sopra la scala della terza torre) e quella classificata come D-31 nella cupola del duomo di Siena⁸; la seconda riscontra in modo diretto le teste-mensola M-II e M-IV, ma anche A-9 e L-89 sempre a Siena⁹, nonché un altro celebre telamone di CastelDelMont¹⁰; e la terza va a prender posto lungo il medesimo itinerario

plastico-tipologico che conduce dalle teste-mensola senesi come la C-22 a talune delle piú celebri teste di monaci scolpite piú tardi da Nicola, per esempio nell'arca di San Domenico a Bologna¹¹.

Posto che l'autore dei «mascheroni» in questione fosse lo stesso «magister» Tancredi da Pentima e Valva che architettò la fontana, o che invece fosse solo un suo collaboratore, ma solidale e coetaneo in termini di cultura; posto altresì che Casteldelmonte e Siena, passando dagli anni di Federico II a quelli di Manfredi, si rinviano gli stessi messaggi riguardo all'arte scultoria di un Nicola «de Apulia» in via di farsi «pisano»; posto in terzo luogo che i cantieri meridionali non mutarono indirizzo dopo la caduta degli Svevi, tanto che il Nicola di Bartolomeo da Foggia di cui abbiamo detto poteva firmare nel 1272, lo stesso anno della Fontana delle Cannelle, un'opera che lo rivela condiscipolo e seguace di un Nicola Pisano «ante litteram» e ancora tutto calato nell'esperienza meridionale; s'impone la conclusione che maestro Tancredi o chi per lui si fosse formato anch'egli nel Sud pugliese, giusto in uno dei centri propulsori della cultura moderna, patrocinata dagli Svevi, e dove quella stessa cultura non cessò di dar segni di vitalità traente anche dopo la definitiva disfatta di Manfredi e di Corradino. Non si può dimenticare, inoltre, che un altro ramo di quella cultura, e di nuovo secondo un'accezione che andò a dar prova di sé anche a Siena e in un centro importante del Senese come San Gimignano, aveva fatto la sua apparizione in Abruzzo assai per tempo: precisamente nel duomo di Atri, con l'affresco del Contrasto dei vivi e dei morti, che deve essere considerato uno dei monumenti basilari della visione del mondo fridericiana e la cui presenza nella regione si spiega storicamente in rapporto all'istituzione del giustizierato svevo d'Abruzzo e al peso importante acquistato nel territorio dalla stessa «aula» di Federico e di Manfredi per il tramite delle personalità locali che ottennero di esservi assunte ai massimi gradi dello stato e della feudalità¹².

Tornando di qui al «busto virile» di Castelli, si può allora precisare che la sua reale estrazione stilistica coincide con quella delle sculture duecentesche della Fontana delle Novantanove Cannelle. Il riscontro piú stringente, per la pienezza della forma plastica e per il taglio acuto e sgusciante degli occhi, è con la «testa d'uomo con cuffia» a L'Aquila; e ne deriva anche la conclusione che la data dell'opera, non anteriore alla metà del secolo, potrebbe scendere fino agli anni 1270, senza per questo subire il contraccolpo che i ritardi culturali solitamente comportano. Naturalmente, con ciò non si vuole affermare né l'appartenenza del busto castellano alla stessa mano di scultore che operò a L'Aquila, né una sua dipendenza diretta dalle scelte rappresentate dalle sculture della fonte di Tancredi da Pentima. Con ogni probabilità, dovè trattarsi anche questa volta di un esito collaterale ed autonomo, sebbene angolato in modo estremamente simile all'altro, e pur nel flusso dell'irradiazione pressoché «italiana» (certo ben presente nell'Italia centrale) del medesimo orientamento pugliese-fridericiano.

Può essere opportuno notare, anzi, che, come è parso lecito inquadrare l'affresco di Atri tra le conseguenze storiche della costituzione sveva del giustizierato d'Abruzzo, così non sembra illecito congetturare un rapporto anche piú stretto e specifico fra la presenza di un'opera simile nella Valle Siciliana e la forte presenza feudale, nello stesso territorio, dei conti di Pagliara, i quali, tra la prima e la seconda metà del XIII secolo, espressero personalità di peso rilevante alla corte sveva, e tra queste un Gualtieri che fu vescovo di Troia (in Puglia, si badi) e poi arcivescovo di Palermo e gran cancelliere, e un secondo Gualtierio, suo nipote, capitano generale del regno di Sicilia nel 1229¹³. In una prospettiva del genere, considerato che il carattere del busto di Castelli è profano non solo nell'orientamento dei contenuti culturali, ma anche nella specifica tipologia

iconografica, sembrerebbe fondato supporre che in origine esso figurasse non già in una chiesa, ma in un edificio signorile, e perciò che l'edificio signorile potesse essere proprio il castello dei conti di Pagliara, i cui resti, illustrati anch'essi nel presente lavoro, sono ubicati a sud-est di Isola del Gran Sasso e a sud-ovest di Castelli⁴. Né a questa congettura si oppone troppo recisamente il fatto che il busto si trovi sulla facciata della chiesa castellana insieme ad altre opere provenienti con certezza dalla chiesa monastica di San Salvatore: i conti di Pagliara tennero rapporti stretti con quel monastero, se è vero che gran parte dei suoi benefici provenivano dalla donazione di san Berardo «ex Comitibus Pallae aureae».

FERDINANDO BOLOGNA

NOTE

¹ Per tali opere, cfr. qui le schede relative alle pp. 297 SS., 300 ss.

² Cfr. le riproduzioni in: GNUDI, fig. 9; RIGHETTI, fig. 25; LORUSSO, fig. 8: tutti in Federico II e l'arte del Duecento italiano, «Atti della III settimana di studi di Storia dell'arte medievale dell'Università di Roma, vol. 1, Galatina 1980.

³ Cfr. la riproduzione a fronte delle due opere in F. BOLOGNA, I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, con un riesame dell'arte nell'età fridericiana, Roma 1969, tav. 1-9, figg. 17-18. E si noti che il recente parere di V. PACE, Aspetti della scultura in Campania, in Federico II e l'arte del Duecento italiano, cit., vol. I, p. 322, secondo cui la mensola cavese non costituirebbe il precedente dell'aspetto conservatore che pure persiste nella «Justitia» sulla linea delle continuità classicizzanti locali (come chi scrive sostenne, ibid., p. 33), bensì sarebbe «un'eco a Cava dell'episodio capuano», è reso inverosimile dal fatto che, mentre non uno dei caratteri plastici e tipologici della mensola di Cava reca segni dell'altra componente del busto di Capua che è improntata a fatti «gotici» moderni, tutto il resto ha connotati di arcaicità romanico-campana così schietta da non essere scambiabile con fenomeni di arcaismo «ex post».

⁴ Cfr. A. BAGNOLI, Novità su Nicola Pisano scultore nel Duomo di Siena, in «Prospettiva», 27 (ottobre 1981), pp. 27-46, con ricco corredo di illustrazioni.

⁵ J. WHITE, Art and Architecture in Italy. 1250 to 1400, «The Pelican History of Art, Harmondsworth 1966, p. 408, nota 6.

⁶ Per questa interpretazione della posizione di Nicola di Bartolomeo rispetto a quella di Nicola Pisano, cfr. BOLOGNA, I pittori alla corte angioina, cit., pp. 36, 70 nota 118.

⁷ Cfr. GAVINI, Storia dell'architettura, II, pp. 238-239. Purtroppo, nessuna delle sculture della fonte è mai stata riprodotta adeguatamente, e sarebbe desiderabile che l'intero complesso architettonico e plastico fosse fatto oggetto presto di una pubblicazione scientifica apposita.

⁸ Cfr. le riproduzioni, rispettivamente in AA. VV., La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente, Milano 1980, fig. 342, e BAGNOLI, Novità su Nicola Pisano, cit., fig. 19.

⁹ Riproduzioni in BAGNOLI, *ibid.*, figg. 3, 4-5, 9, 33.

¹⁰ Riproduzione in *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, cit., fig. 349.

¹¹ Riproduzioni in BAGNOLI, *Novità su Nicola Pisano*, cit., figg. 11, 13.

¹² Sul problema dell'affresco di Atri, noto piú comunemente come «Trionfo della Morte», e sugli equivalenti di esso a Siena e a San Gimignano, cfr. di nuovo BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina*, cit., pp. 41-47 e note, e dello stesso autore anche *Nascita dell'arte senese*, in *Il gotico a Siena*, catalogo della mostra, Firenze 1982, pp. 32-34 (ora disponibile anche in lingua francese, Avignone 1983).

¹³ Sui rapporti dei Pagliara con la corte sveva, cfr. Q. CELLI, *Castelli nelle memorie del passato*, Teramo 1938, pp. 149-157; cfr. anche in questo stesso volume, p. 48 s. Devo queste, ed altre, indicazioni alla cortesia della dottoressa Luisa Franchi dell'Orto, che qui vivamente ringrazio.

¹⁴ Cfr. *Dizionario*, s.v. Pagliara.

Portale di Matteo da Napoli Chiesa di San Massimo Isola del Gran Sasso

Il portale, citato già dal Bertaux¹, reca nell'iscrizione (v. *Dizionario*, s.v. Isola del G. S., Epigrafi, n. 1) il nome dell'autore, Matteo da Napoli, e la data, 1420. Il Bertaux lo mise in relazione con il portale di Cellino Attanasio, datato 1424, con il quale però non presenta affinità. Resta invece da sottolineare che la datazione conferma presenze napoletane nel Teramano nel terzo decennio del Quattrocento, come risulta dall'iscrizione di Cellino (dove tuttavia non si ritrova un preciso riferimento a Matteo) e da quella sul portale laterale della chiesa di San Domenico a Penne, ove compare una statua raffigurante san Biagio, eseguita nel 1425 da «Matteo de Caprio» (che, se «Caprio» va inteso come «Capri», non è escluso sia lo stesso Matteo da Napoli).

Dopo le citazioni del Casini² e del Balzano³, il Gavini⁴, raggruppò le presenze di archi inflessi di influenza veneta nell'area abruzzese o confinante, individuando altri esemplari simili in Sant'Agostino ad Atri, in Santa Sinforosa a Tossicia, in San Francesco e in Sant'Agostino ad Amatrice, in San Pietro a Leonessa. Il portale di Isola, successivamente citato dal Chierici⁵, da A. Calvani⁶,

dal Moretti⁷, dalla Guida del T.C.I.⁸ presenta questo inatteso connubio di forme venete sottoposte all'interpretazione di un maestro meridionale. Ne deriva una parziale adesione all'esemplarità dell'arco inflesso adottato in San Marco: rispetto alla cui tipologia fiammante qui prevale un'intento meno decorativo e piuttosto funzionale al solido incardinamento dell'arco sui piedritti.

Alla Madonna che allatta il Bambino che sovrasta la composizione si accompagnano, nelle zone inferiori, disposti lateralmente, due santi, di cui quello a destra raffigura san Massimo, il santo cui è dedicata la chiesa.

L'Enciclopedia Italiana⁹ alla voce Matteo da Napoli segnala erroneamente una Annunciazione sul portale di San Massimo, probabilmente in base alla confusione con il gruppo di statue che decorano il portale di Cellino.

Come già l'archivolto, anche nelle statue si manifesta una particolare impronta veneta. Se la Madonna incoronata che allatta il Bambino, ricoperto da una veste mossa e fortemente scanalata, rivela ancoraggi ad una visione ancora gotica, di cui è possibile ritrovare addentellati nell'area napoletana, quando si passa ad esaminare il san Massimo non si può non considerare l'avvenuta evoluzione verso forme che fondono la saldezza d'impianto all'incisività dell'espressione: il tutto consolidato assecondando il lento processo di sganciamento del linguaggio gotico verso l'approdo rinascimentale.

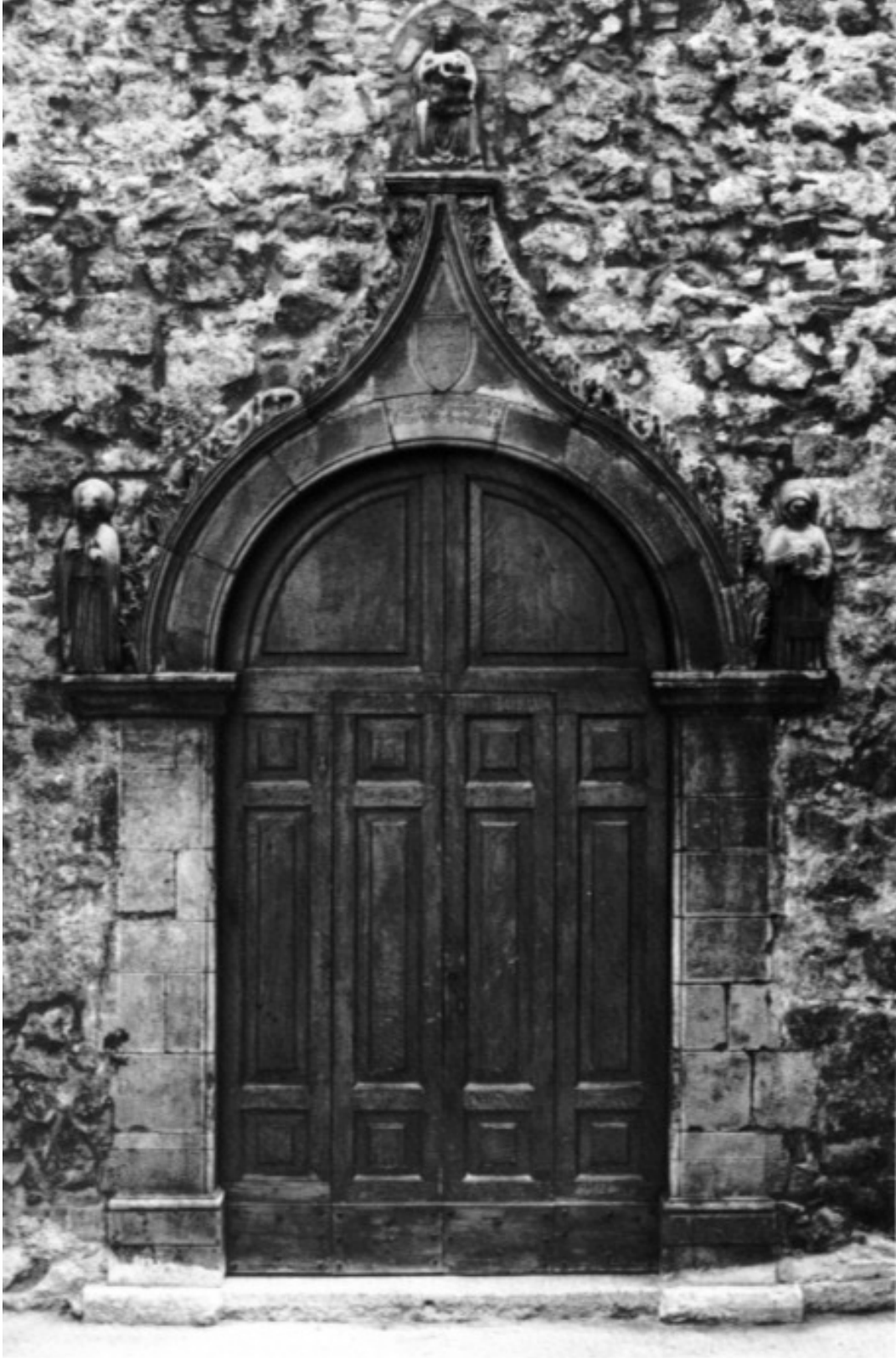
MARIO A. PAVONE



162. Isola del Gran Sasso, chiesa di San Massimo.
Portale: Madonna che allatta il Bambino.



163-164. Isola del Gran Sasso, chiesa di San Massimo. Portale: santo vescovo; san Massimo.



165. Isola del Gran Sasso, chiesa di San Massimo. Portale.

NOTE

¹ BERTAUX, L'Art (1904), p. 206, n. 1.

² T. CASINI, Epigrafia medievale abruzzese, in «Riv. Abruzzese», 1907, p. 442 s.

³ V. BALZANO, Notizie d'arte abruzzese, in «Riv. Abruzzese», 1908, p. 595.

⁴ GAVINI, Storia dell'architettura, II, pp. 205-206;. ID., Sommario della storia della scultura in Abruzzo, in «Convegno storico abruzzese-molisano. Atti e Memorie, marzo 1931», Casalbordino 1933, 1, p. 369.

⁵ U. CHIERICI, Saggio di bibliografia per la storia delle arti figurative in Abruzzo, L'Aquila 1947, p. 192.

⁶ A. CALVANI, La galleria del Gran Sasso d'Italia. esaminata dal punto di vista paesistico-monumentale, L'Aquila 1964, P. 16.

⁷ MORETTI, Architettura medioevale, p. 626, &

⁸ Guida d'Italia del T.C.I.: Abruzzo e Molise, Milano- 1979, p. 150.

⁹ EI, s.v. Matteo da Napoli.

**Madonna in trono con il Bambino
Già chiesa di Sant'Egidio
Cerqueto**

La statua, realizzata in legno, trafugata nel 1976, ci è nota solo attraverso riproduzioni fotografiche. La Savorini¹, nel precisarne la provenienza dalla chiesa di San Giacomo, la considerava «stilizzata secondo i modi ultramontani».

La robusta sintesi plastica che connota il gruppo permette di osservare come l'ignoto intagliatore, sebbene ancorato a moduli iconografici tradizionali, spinga la delineazione delle figure verso una monumentalità d'impianto. Sicché saldamente posta su un rigido cuscino, collocato al di sopra del seggio, la Madonna si avvantaggia della frontalità per apparire in tutta la sua compattezza materica. Ed attraverso il movimento del velo, come del manto dorato, che gira sulle ginocchia per estendersi alla copertura delle gambe, la ricerca plastico-spaziale si approfondisce e sospinge la figura fuori da quell'impronta arcaica, che resta un puro vincolo devozionale. Il superamento della visione gotica, mediata attraverso l'ambiente angioino di Napoli, traspare dal confronto con l'analoga composizione trecentesca di Sant'Angelo Abbamano.

A Cerqueto il linguaggio scultoreo si arricchisce di connotazioni individualizzanti che costituiscono l'avvio verso l'immissione delle figure in una dimensione prospettica. In proposito va sottolineata l'emergenza del seno della Vergine al di sotto della preziosa veste dalla trama in oro su rosso, in quanto non più neutralizzato, come in esemplari anteriori, dall'accentuazione delle pieghe degli abiti.



166. Cerqueto, già chiesa di Sant'Egidio. Madonna in trono con Bambino. Legno policromato.

La corona posta solo sul capo della Vergine e non del Bambino, allo stesso modo che nell'affresco delitiesco nella chiesa di San Rocco a Castelli, accentua la preminenza «mariana» dell'impostazione figurativa.

Il Bambino, dal volto tondeggiante, è colto nell'atto benedicente. Il suo manto azzurro che si dispone sulle gambe allo stesso modo di quello che ricopre la Vergine, si apre per far luogo al braccio che si solleva, ma anche per rivelare il ricamo in oro della veste che riflette la luce, quasi fosse una corazza. La statua è opera di un ignoto scultore degli inizi del XV secolo.

MARIO A. PAVONE

NOTE

¹G. SAVORINI, Opere d'arte in alcuni paesi della montagna teramana, in *Abruzzo Teramano*, I, 6 (1931), p. 4.

Portali Chiesa di Santa Sinforosa Tossicia

Il portale principale, di impostazione ancora romanica, è stato attribuito a «Mecolo de civita de Penna» per l'inesatta lettura dell'iscrizione posta sulla sinistra dell'architrave. Questa, leggibile parzialmente, rivela come la sovrapposizione della testa della Vergine, proveniente da una statua di piú ampie dimensioni, abbia finito per eliminare ogni traccia di un importante documento storico. Ed è davvero sintomatico del non eccessivo interesse filologico per il dato storicoartistico se l'errore ha trovato continuità dal Balzano¹, al Gavini², al Moretti³ ed ancora nella Guida del T.C.I.⁴. Invece è proprio la lastra su cui poggia l'archivolto a costituire il centro del problema circa i tempi di esecuzione del portale.



167. Tossicia, chiesa di Santa Sinforosa. Portale maggiore: lunetta.



168. Tossicia, chiesa di Santa Sinfiorosa. Portale maggiore: testa dell'Annunciata.

Non solo infatti la scanalatura che accompagna l'archivolto si interrompe sia a destra che a sinistra, ma d'altra parte ambedue le lastre cui sono attaccate le teste della Vergine e dell'Angelo annunziante non trovano continuità organica nell'architrave. Quindi, una volta considerate estranee al complesso decorativo originario le due teste, ci si imbatte nel problema della mancata continuità dell'epigrafe, che appare trunca sul lato destro. Sarebbe pertanto da mettere in dubbio il rapporto dell'iscrizione non solo con la testa sovrapposta (che ha richiamato l'altra a destra solo per motivi di correlazione iconografica), ma anche con l'intero assetto decorativo.



169. Tossicia, chiesa di Santa Sinforosa. Portale maggiore: testa dell'Angelo annunciante.

Il problema quindi della riutilizzazione di materiale precedente, o comunque proveniente da altri edifici, esiste ed andrà valutato opportunamente nel momento in cui si vorrà far luce sull'artista che eseguì quelle due stupende teste, rimesse in opera per un puro scopo di rispondenze iconografiche con gli altri portali della stessa Tossicia. È per tale motivo che l'Angelo annunciante tradisce l'impossibilità della disposizione laterale, mentre la Vergine che conserva una torsione ancora gotica del capo riesce ad assecondare le esigenze di lateralità richieste dalla decorazione del portale.

Sono comunque esempi di una elevata maturazione culturale che si pongono sul finire del XIV secolo, e andranno a suo tempo studiati in rapporto ai problemi della formazione di Nicola da Guardiagrele come scultore monumentale.

L'originalità della realizzazione è nel misurato bilanciamento tra propensioni gotiche e fermezza classica: che se è il punto di contrasto tra le due soluzioni figurative, è soprattutto l'ostacolo maggiore per assorbire in una visione d'insieme gli elementi decorativi dell'architrave.

Questi nei loro richiami orientali ad un «Medioevo fantastico»⁵ (si vedano il cervo e l'ippogrifo che si rincorrono) costituiscono il punto di arrivo di una tradizione artigianale capace di lavori di grande artificio decorativo, ancorati ad un passato di cui si ripropongono formulazioni ormai prive di significato.



170. Tossicia, chiesa di Santa Sinforosa. Portale laterale.



171. Tossicia, chiesa di Santa Sinforosa. Portale maggiore.

Nel portale laterale invece il modello è indubbiamente veneto e la soluzione dell'archivolto risolto con due ampi festoni che si scindono in alto finendo sui due capitelli laterali, rimanda, come osserva il Gavino, ripreso dal Moretti', all'esempio di Isola. Caratteristiche, alla sommità delle sottili colonne tortili che fungono da struttura di innesto per i festoni, le due figure dell'arcangelo Gabriele e della Vergine, scolpite con infinita cura nei dettagli, pur nelle ridotte dimensioni, e risolte in atteggiamenti di forte corrispondenza emotiva.

Per la chiesa di Santa Sinforosa, vedi Dizionario, s. v. Tossicia.

MARIO A. PAVONE

NOTE

¹ V. BALZANO, *Notizie d'arte abruzzese*, in «Riv. Abruzzese» 1908, pp. 242-246; ID., *Elenco degli edifici monumentali. Provincia di Teramo*, Roma 1916, p. 68.

² GAVINI, Storia dell'architettura, II, p. 206.

³ MORETTI, Architettura medioevale, p. 628.

⁴ Guida d'Italia del T.C.I.: Abruzzo e Molise, Milano 1979, p. 149.

⁵ La voluta allusione al testo di J. BALTRUSAITIS, Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica, Milano 1973, vale come rimando per l'identificazione delle molteplici varianti dei sistemi decorativi adottati per i portali, in cui perdura l'alternanza tra elementi figurativi, tra il mostruoso e l'esotico, ed elementi geometrici particolarmente elaborati.

⁶ GAVINI, Storia dell'architettura, II, p. 206.

⁷ MORETTI, Architettura medioevale, p. 629.

Portale di Andrea Lombardo Chiesa di Sant'Antonio Abate Tossicia

La presenza di artisti lombardi nel Quattrocento in Abruzzo, emersa dai documenti notarili degli archivi dell'Aquila e di Sulmona, venne segnalata dal De Nicola e dal Chini¹ e portò alla

constatazione dell'esistenza di «una piú che numerosa colonia di artefici lombardi», diversificati nelle varie specialità: fabbricanti di mattoni, cavatori di pietra, scalpellini, scultori².

Non si conoscono le ragioni di tale, diramata, presenza lombarda, ma si può ipotizzare che traesse origine dalla forte richiesta di maestranze specializzate nella lavorazione della pietra: rispetto alla quale i lombardi non solo vantavano antichissime tradizioni, ma erano in grado di garantire la perfetta copertura di tutte le fasi di lavorazione. Preferita al marmo per ragioni di costi, la pietra, grazie alla sua larga reperibilità si offriva con caratteri singolarissimi, allo scalpello degli artefici, capaci di tradurre l'elemento «locale» a valore artistico. Ed una volta evitata l'importazione dei marmi, il costo dell'opera veniva ad essere proiettato quasi esclusivamente sulla manodopera. In tal senso, quella lombarda, che vantava una già ampia affermazione, proprio per le contenute richieste pecuniarie che avevano già sortito positivi esiti concorrenziali in ambito veneto, dovette trovare facile affermazione in quei territori in cui lo sviluppo delle sedi ecclesiastiche non aveva comportato una parallela elevazione socio-economica.

Anche nel Teramano non mancano testimonianze di artisti lombardi. Sulla facciata della chiesa di Sant'Antonio Abate a Tossicia compare infatti, sulla sinistra del maestoso portale, oltre alla data 1471, l'iscrizione «Hoc opus fecit Andreas lombardus». Non vi sono motivi per ritenere tale scritta non collegata al portale, che manifesta un notevole impegno compositivo e soprattutto l'opera di una maestranza sicuramente lombarda ed aggiornata sui fatti salienti della seconda metà del Quattrocento.

Al momento non è possibile risalire con esattezza all'autore, anche se potrebbe trattarsi di quell'Andrea da Como, che il Chini ricorda attivo a L'Aquila nel 1474. Ma a testimoniare le sue capacità operative, oltre che il livello artistico raggiunto, restano proprio i rilievi di Sant'Antonio, che si aprono ad un'ampia varietà di influenze culturali.

Strutturalmente il portale che con l'intera facciata venne smontato e restaurato dalla Soprintendenza dopo l'ultima guerra mondiale, costituisce un meditato recupero di quello romanico, cui si ricollega per l'ampiezza degli archi a tutto sesto sovrapposti e decorati con motivi variati, ed inseriti entro la schematica sequenza delle formelle.



172. Tossicia. Chiesa di Sant'Antonio Abate.

La stessa presenza nella zona superiore di una partizione triangolare, rifinita dal medesimo fogliame che accompagna il piú ampio dei tre archi della zona sottostante, costituisce un aggancio non trascurabile a strutture sopraelevate, tipiche dell'area padana, riprese in chiara funzione di revival.

Il coronamento degli archi con foglie mosse, fortemente scanalate e ripiegate in avanti, contrapposte a quelle della cuspide, elaborate in modo da rispondere a criteri geometrici di uniformità, rivela il persistente ancoraggio tardo gotico dell'artista.

Su tali elementi decorativi esterni viene a prevalere, negli inserimenti scultorei figurati, l'aggancio ad una lezione piú moderna, che dà al portale una maturata definizione quattrocentesca.



173. Tossicia, chiesa di Sant'Antonio Abate.
Portale: statua di Sant'Antonio Abate.

Andrea ha cosí modo di rivelare in pieno la propria matrice culturale, la base lombarda della sua formazione. Ed in primo luogo colpisce la coincidenza tra l'impostazione del capo del Padre Eterno con quella del sant'Antonio Abate, posto nella zona centrale della lunetta che sovrasta l'architrave, al quale (è bene sottolinearlo) è dedicata la chiesa.

Infatti, la presenza del culto di questo santo nel Teramano consente di estendere il numero dei centri abruzzesi interessati alla devozione verso il «Varvute»³ (barbuta), cui si ricollegano rituali che costituiscono una non piccola spia della cultura subalterna: Sant'Antonio Abate «si

identifica in sostanza con le plebi contadine e con i diseredati abruzzesi, divenendone il campione»⁴, estendendo la propria capacità protettiva sui beni rurali e sul bestiame di allevamento. Il legame del santo con il maiale è riproposto attraverso la presenza di alcuni maiali alla base dei piedritti, che mentre rievocano l'episodio, citato dall'antoniano Aymar Falco⁵, della guarigione del porcellino, assolvono ad una funzione eminentemente propiziatoria, in contrapposizione all'identificazione del porco col demonio. Oltre all'ampia difesa delle comunità rurali dai pericoli di crisi periodiche di fertilità agricola e di incremento delle nascite di animali, la connessione di sant'Antonio con il maiale valeva anche come protezione dai rischi della salute, tra i quali il molto frequente «fuoco di sant'Antonio», per la cui guarigione era assai diffuso l'uso terapeutico del grasso di maiale⁶.



174. Tossicia, chiesa di Sant'Antonio Abate.
Archivolto del portale: il Padre Eterno.

In effetti la complessità del portale e gli interventi diversificati all'interno di esso lascerebbero pensare alla presenza di collaboratori del maestro: il che non è possibile escludere, ma è piuttosto riferibile solo all'esecuzione di alcune parti che paiono contrastare col disegno d'insieme. In particolare resta evidente il contrasto tra le teste anteriori, sottostanti alle due statue che raffigurano l'Annunciazione, ed il gruppo di teste retrostanti. Nelle teste più esterne la carica espressiva ne stravolge le fisionomie, acuendo soluzioni grottesche, quanto irriverenti, come nell'uomo sulla destra, la cui lingua appare pendere manifestamente dalle labbra carnose. Questo elemento va inoltre considerato come rivelatore di un'integrazione del linguaggio lombardo con le richieste culturali locali, in quanto proprio l'uso della lingua in fuori trovò

ampia diffusione nei mascheroni abruzzesi rivolti a scongiurare pericoli esistenziali⁷. Tuttavia la testa angolare femminile di destra lega in maniera pronunciata e convincente con quella della Vergine soprastante, sia per la ricercata ondulazione dei capelli, come per la delineazione del volto, dando modo di considerare come i punti di affinità tra le diverse parti dell'intero complesso decorativo sono maggiori di quanto possa apparire ad un primo sguardo d'insieme.

La serie delle teste comunque trova un interessante precedente nel portale di Sant'Antonio ad Atri, dove sono presenti alcune fisionomie simili a quelle di Tossicia: segno di una presa di contatto diretta del maestro lombardo con le realizzazioni scultoree presenti nel Teramano.

Inoltre il gusto ritrattistico che presiede alla delineazione dei rilievi frontali e di profilo, che si innestano alla sommità dei piedritti, rivela l'influenza delle opere di Donatello rivolte al recupero degli esemplari romani d'età repubblicana: nella testa giovanile angolare di sinistra è possibile scorgere un chiaro riferimento al san Giorgio donatelliano di Orsanmichele a Firenze.

Punto di riferimento per Andrea resta la lezione donatelliana, nota soprattutto attraverso i lavori padovani del maestro fiorentino: dall'altare dedicato a sant'Antonio al Gattamelata. Solo che la visione donatelliana appare rimeditata sulla scorta di quanto emerso in area lombarda ad opera degli scultori attivi, poco dopo la metà del Quattrocento, nei cantieri della Certosa di Pavia: si tratta quindi di un donatellismo visto attraverso l'esperienza pavese.

Certo gli angeli dell'archivolto centrale, intenti al suono delle trombe, riprendono quelli dell'altare padovano: ma non minore è la vicinanza ai festosi fanciulli del pulpito del duomo di Prato come della cantoria del duomo fiorentino per le espressioni sorridenti e per i capelli legati sulla fronte da un nastro. Sebbene i riquadri marmorei evidenzino il condizionamento cui è sottoposta la forma all'interno della delimitazione spaziale, talune soluzioni, come l'angelo di destra, colto in una vistosa torsione che coinvolge il panneggio, costituiscono prelievi diretti dal metro donatelliano. Le attenzioni naturalistiche, manifeste negli angeli impegnati nel suono delle trombe, non mancano negli altri riquadri, dove all'accentuarsi della frequenza delle pieghe delle vesti corrisponde un'intensificata carica espressiva. Al centro, la sequenza degli angeli musicanti si interrompe, per lasciare il posto alla solenne testa del Padre Eterno, con l'aureola in prospettiva, che risalta nel suo concepimento a tutto tondo, per le sue ampie cavità oculari e per la fluente ed estesa barba che si confonde con i lunghi capelli. Un'interpretazione plastica che si differenzia dalle pur armoniose figure di contorno per una resa più tormentata della forma, che l'accomuna all'esito del sant'Antonio Abate.

Attraverso questi due prodotti scultorei si palesano con maggiore evidenza i debiti di Andrea verso il gruppo di artisti lombardi attivi nella decorazione della Certosa di Pavia⁸: in particolare l'attenzione appare qui rivolta ai santi in terracotta del Chiostro grande, la cui data di esecuzione è indicata intorno al 1465.



175. Tossicia, chiesa di Sant'Antonio Abate. Portale.

L'arcangelo Gabriele e la Vergine che appaiono separati ed in atto di affrontarsi ai due lati del portale, come è dato molto spesso ritrovare in Abruzzo, costituiscono senz'altro i pezzi scultorei di maggiore interesse dell'intero portale. Il fatto che nella stessa località si incontrino tre diversi esemplari relativi alla medesima iconografia (si vedano i due portali di Santa Sinforosa) andrebbe adeguatamente valutato dal punto di vista del significato strettamente religioso, all'interno del XV secolo. Poste alle sommità di strutture colonnari non omogenee e derivanti dalla sovrapposizione di mezze colonne (di cui quella in basso a sinistra costituisce un rimando simbolico al fusto arboreo), le due sculture disposte di profilo, accentuano l'articolato movimento dei panneggi, che nella Vergine trova un'espansione che coincide con l'allusione all'avvenuto concepimento. L'originalità delle soluzioni qui adottate va sottolineata sia rispetto alla produzione di quegli anni nella Valle Siciliana, sia considerando che alla data 1471 Cristoforo e Antonio Mantegazza, che costituiscono il riferimento «lombardo» per lo scultore del portale di Tossicia, non si erano ancora pienamente qualificati nella decorazione della Certosa, essendo subentrati a capo dell'équipe dei decoratori solo nel 1473.



176. Tossicia, chiesa di Sant'Antonio Abate. Portale: piedritto sinistro.
177. Tossicia, chiesa di Sant'Antonio Abate. Portale: piedritto destro.



178. Tossicia, chiesa di Sant'Antonio Abate. Portale: statua dell'Angelo annunciante.
179. Tossicia, chiesa di Sant'Antonio Abate. Portale: statua dell'Annunciata.

L'arcangelo inoltre, se riscopre la propria identità con le figure degli angeli dell'archivolto per la sostanziale ambiguità dell'espressione, presenta nel panneggio una ricerca di morbidezza materica che rimanda a Jacopo della Quercia. Così per l'elaborazione dei capelli, oltre che per il concepimento del capo, al pari che nel sant'Antonio Abate, testimonia invece una diretta filiazione da modelli lombardi già indicati. Subentra a questo punto anche la lezione di Giovanni Antonio Amadeo, maturata negli anni della realizzazione della Cappella Colleoni. L'ovale allungato del volto della Vergine ricorda infatti le Virtù della facciata della Cappella Colleoni a Bergamo, rispetto alle quali la Vergine di Tossicia guadagna in ampiezza volumetrica di pieghe, riducendo l'effetto di panno bagnato su cui ritorneranno i Mantegazza nella facciata della Certosa pavese.



180. Tossicia, chiesa di Sant'Antonio Abate. Portale: capitelli figurati dei piedritti, lato sinistro.



181. Tossicia, chiesa di Sant'Antonio Abate. Portale: capitelli figurati dei piedritti, lato destro.

D'altra parte la ricca cornice di girali d'acanto nell'archivolto maggiore è fortemente legata a precise scelte manifestate dallo scultore lombardo nel monumento funerario per Bartolomeo Colleoni⁹.

MARIO A. PAVONE

NOTE

¹ G. DE NICOLA, Silvestro dell'Aquila, in «L'Arte», 1908, p. 1; M. CHINI, Pittori aquilani del '400, in «Rassegna d'Arte degli Abruzzi e del Molise», 1912, p. 10; ID., Silvestro Aquilano e l'arte in Aquila nella II metà del sec. XV, L'Aquila 1954, p. 37.

² CHINI, art. cit., 1912, p. 10.

³ Tale attributo è presente nel noto detto abruzzese: «Guardati da lu Varvute, da lu Forzute e da lu Garehazzute» riferito a sant'Antonio Abate, san Sebastiano e a san Biagio protettore del gargarozzo. A. M. DI NOLA (Aspetti magico-religiosi di una cultura subalterna, Torino 1976, p. 207 ss.) ha chiarito come «il santo dall'area di un'esperienza sradicata da ogni connessione con la realtà viene inserito in un quadro religioso contadino, decisamente collegato ai problemi più corposi e concreti della vita quotidiana delle plebi rustiche. Egli appare il portatore di una potenza ambigua manifestata in atteggiamenti che provocano il terrore e respingono per la loro portata numinosa, ed in altri atteggiamenti che, al contrario, lo riducono a protettore

bonaccione, grossolano e allegro dei contadini e degli umili. Prevale certamente, nel rapporto con il gruppo, il secondo aspetto, che garantisce un totale affidamento in ogni specie di necessità e in alcuni specifici patronati».

⁴ Ibid., p. 252.

⁵ A. FALCO, *Antoniana Historiae*, Lione 1534: cfr. DI NOLA, op. cit., p. 217 ss.

⁶ Sui vari usi terapeutici del grasso e della carne di porco, oltre che delle ossa, si veda in DI NOLA, op. cit., pp. 229-231, dove è riportata l'interessante affermazione di G. A. GALANTE, *Guida sacra della Città di Napoli*, Napoli 1872, pp. 426-427: «Giovanna regina di Napoli edificò... la chiesa sacra a Sant'Antonio abate con monastero de' monaci Antoniani, a' quali affidò pure l'ospedale ivi eretto per gl'infermi del fuoco sacro, morbo frequentissimo in quei tempi, che curavasi da quei monaci col lardo porcino, e però facevansi loro grandi offerte di porci, specialmente di quelli che nasceano con qualche segno particolare, per riguardo al Tau segnato sulla tunica bianca de' monaci».

⁷ F. CERCONE, *Esibizione fallica della lingua in mascheroni peligni*, in «Lares», 1975, 2, pp. 193-196.

⁸ G. CHIERICI, *La Certosa di Pavia*, Roma 1942; E. ARSLAN, *La scultura nella seconda metà del Quattrocento*, in «Storia di Milano, Milano 1956, pp. 703-724.

⁹ Il portale di Sant'Antonio Abate risulta citato da: V. BALZANO, *Elenco degli edifici monumentali. Provincia di Teramo*, Roma 1916, p. 68; GAVINI, *Storia dell'architettura*, II, pp. 163-171; ID., *Sommario della storia della scultura in Abruzzo*, in «Convegno storico abruzzese-molisano. Atti e Memorie, marzo 1931», Casalbordino 1933, I, p. 368; U. CHIERICI, *Saggio di bibliografia per la storia delle arti figurative in Abruzzo*, L'Aquila 1947, p. 209; A. CALVANI, *La galleria del Gran Sasso d'Italia esaminata dal punto di vista paesistico-monumentale*, L'Aquila 1964, p. 19; MORETTI, *Architettura medioevale*, p. 636; *Guida d'Italia del T.C.I.: Abruzzo e Molise*, Milano 1979, pp. 148-149.

Madonna che adora il Bambino Chiesa di Santa Sinforosa Tossicia

Il gruppo in legno della Madonna col Bambino della chiesa di Santa Sinforosa di Tossicia è contenuto all'interno di una nicchia seicentesca in legno dorato.

La nicchia presenta due cariatidi laterali a mezzo busto, connotate da biondi capelli fluenti. La loro fattura consente di individuare la mano del medesimo intagliatore cui spettano i due altari laterali della parrocchiale di Cusciano. Il fatto che qui le cariatidi si presentano con un incarnato chiaro, addirittura roseo, conferma che le presenze «scure» di Cusciano trovano la loro motivazione in una specifica richiesta culturale di base, quale non si verificò a Tossicia.

La scultura collocata all'interno della nicchia, che ripete la nota iconografia della Madonna seduta e con le mani giunte in atto di adorare il Bambino, va considerata diversa e sicuramente anteriore alla nicchia, e non di poco. Se la datazione della scultura oscilla infatti tra la fine del Quattro e gli inizi del



182. Tossicia, chiesa di Santa Sinforosa. Madonna che adora il Bambino. Legno policromato.

Cappella della Madonna della Neve Tossicia

Una cappella rinascimentale, con il coronamento a timpano su un arco a tutto sesto sostenuto da colonne e iscritto nell'alzato rettangolare formato dalle paraste e dalla trabeazione, si erge nella campagna poco fuori Tossicia. È indicata come cappella della Madonna della Neve o cona di Santa Teresa.

La decorazione plastica, a intaglio sul prospetto dell'archivolto e lungo le paraste, scolpita a tutto tondo nelle figurazioni sotto le volute dei capitelli delle due colonne, rinvia al mausoleo di San Pietro Celestino nella chiesa di Santa Maria a Collemaggio (L'Aquila), dove l'autore lasciò inciso nome e data nella scritta: «Opus Magistri Hyeromini Vicentini Sculptoris A.D.MDXVII».

Il rilievo con animali mostruosi dell'archivolto, condotto con un intaglio netto che stacca le figure dal fondo, le veste di levigatezza metallica e ne costringe l'energia in nervosi avvolgimenti, risolti però in un fluire scandito dalla ripetizione del motivo, si rincontra lungo la trabeazione del mausoleo di Collemaggio sul lato sinistro tra il primo e il secondo ordine: analoga nella capacità di giocare l'affrontarsi delle bestie come ondulazione di una linea che congiunge gli estremi addensando e rilasciando l'energia, analoga nella fattura e nella figurazione serpentiforme che, del resto, si vede diffusa su tutto il mausoleo.

Ma quel che risalta con maggior spicco nella plastica della cappella di Tossicia sono le sculture dei capitelli. Da una parte due teste umane dalla fisionomia tesa e individuata, le quali si metamorfizzano mostruosamente con lo sviluppo di lunghe corna che arrivano fino al capitello di cui condividono la sfrangiatura vegetale. Dall'altra due teste d'aquila, reclinate di sotto le volute, svolgono nella gravidanza di naturale dei lembi di pietra, intrecciati quali piume del collo e convergenti poi nella curvatura del becco, la metamorfosi delle foglie in cui il capitello quasi si sfalda.

Sono motivi nei quali si esprime una accentuata modulazione naturalistica del genere metamorfico ed è questo il carattere di fondo anche della decorazione del mausoleo di Collemaggio, dove ritroviamo analoga la figurazione delle teste d'aquila, quella del pronunciato volto umano e dei capitelli con teste raccordate in forma di corna.

Il mausoleo di Collemaggio, come è noto, chiama in causa un'altra opera, il mausoleo di San Bernardino, anch'esso a L'Aquila, la cui realizzazione fu affidata allo scultore e architetto di maggiore prestigio della regione, cioè a Silvestro dell'Aquila. Già il Chini¹, nella sua monografia su Silvestro, ha discusso il problema delle varie mani che lavorarono al mausoleo ed è da condividere l'opinione che l'intaglio decorativo sia da attribuire ad un intervento specifico e separato dal resto dell'opera.



183. Tossicia, cappella della Madonna della Neve (o di Santa Teresa).



184. Tossicia, cappella della Madonna della Neve. Capitello della parasta sinistra.

185. Tossicia, cappella della Madonna della Neve. Capitello della parasta destra.

Tuttavia, come in generale una analisi critico-filologica del mausoleo ancora manca, così anche la decorazione nelle sue ascendenze culturali rimane ancora alquanto indeterminata.

Il Puppi² agli inizi degli anni '60 riprendeva in considerazione il mausoleo di San Pietro Celestino a Collemaggio nel quadro di un tentativo di identificazione di Girolamo da Vicenza e di ricostruzione della sua formazione. Richiamandosi al giudizio del Chini, riconosceva una derivazione generale del mausoleo di Collemaggio da quello di San Bernardino, ma affermava poi che «gli elementi compositivi sono disposti e scanditi con più largo respiro e, direi, con maggiore disinvoltura; e l'ornamentazione, pur ricca e vivace, viene da repertorio diverso e diversamente trattata. C'è, nel mausoleo celestiniano, la presenza di un altro mondo figurativo, d'un altro linguaggio e di un altro gusto, che trovano riscontro proprio in quei filoni lombardi attivi nel Veneto: che sta, per esempio, alla base d'un complesso come quello vicentino del Carmine»³.

Il Puppi aveva ritenuto di identificare il Girolamo da Vicenza di Collemaggio nello scultore Girolamo Pittoni, iscritto alla fraglia di Vicenza nel 1504, del quale un documento attesta nel 1520 la presenza in città alludendo però ad una precedente lontananza, e che ha un'ampia produzione documentata al suo attivo in collaborazione con Giovanni Porlezza, ma a partire dal 1531 e secondo i modi sanmicheliani, che si discostano molto da quanto si vede nel mausoleo dell'Aquila. Lo studioso ne proponeva la formazione sotto la direzione del lombardo Giacomo Porlezza, padre di Giovanni, e sotto l'influenza di un'altra famiglia di lapidisti insediata a Vicenza, di provenienza anch'essa lombarda, quella di Tommaso e Bernardino da Lugano, da cui

verrà fuori Rocco da Vicenza; e lo immaginava poi muoversi «al seguito di Rocco», quando questi intorno al 1510 andava via da Vicenza per iniziare a girare tra l'Umbria e le Marche, dove ha realizzato numerose opere, e «lasciarlo poi, e prender la sua strada, che avrebbe dovuto condurlo all'Aquila»⁴.

Il raffronto della tomba di San Bernardino con quella di San Pietro Celestino a L'Aquila, e la cappella di Tossicia ce ne darà ulteriori elementi, non consente in verità un giudizio di così drastica diversità riguardo l'ornamentazione. C'è una rispondenza dei motivi decorativi, della figurazione, della tecnica che le accomuna strettamente. Una differenza, tuttavia, si nota e consiste nella traduzione a Collemaggio dell'insieme del linguaggio del mausoleo di San Bernardino in quella affinata attenzione individualizzante e naturalistica che si è descritta e che manca nella prima opera, la quale mantiene il metamorfismo entro un registro più classicista.

In sintesi, occorre parlare, a nostro avviso, di una variazione lungo la continuità della medesima cultura.

La cappella di Tossicia offre due interessanti esempi per questo punto di vista: le teste entro i capitelli delle due paraste. Quella di destra è un mascherone che ritroviamo analogo, nella essenzialità del motivo, sulla parasta esterna di sinistra al secondo ordine del mausoleo di San Bernardino; ma al confronto risalta come la plastica di Tossicia sia stata modellata con una selezione formale che ha specificato la fisionomia di genere del mascherone di San Bernardino. Pur tuttavia tra le due soluzioni c'è continuità, non solo, ma è chiara la matrice lombarda della formula quando si noti che il medesimo mascherone di San Bernardino lo si può vedere a decorazione della Scalea del Palazzo Ducale di Urbino, opera di Ambrogio Barocci da Milano⁵.



186. Tossicia, cappella della Madonna della Neve. Capitello della semicolonna sinistra.



187. Tossicia, cappella della Madonna della Neve. Capitello della semicolonna destra.

L'altra testa di Tossicia, poi, non è altro che la ripresa di uno dei momenti plastici più intensi del mausoleo di San Bernardino, la statua di san Paolo; ripresa che documenta insieme la continuità

tra le due opere e l'attenzione naturalista sottesa alla utilizzazione per un ruolo, diremmo, da mascherone di un esempio alto di definizione figurativa.

Si può ancora proporre l'esempio della testa che si apre in foglie, apposta sulla parasta interna di destra del secondo ordine del mausoleo di San Bernardino, la quale viene replicata a Collemaggio sulla parasta esterna di sinistra al primo ordine, modellata però con l'accentuazione naturalistica di cui si è detto.

C'è, dunque, una continuità tra le due opere ed essa rinvia alla cultura lombarda che negli ultimi decenni del secolo XV si diffonde con Ambrogio Barocci da Milano e Gian Cristoforo Romano nel Veneto e nelle Marche, realizzando una delle sue espressioni principali al Palazzo Ducale di Urbino.

E soprattutto la decorazione svolta da Ambrogio ad Urbino che mostra le affinità più strette con quella del mausoleo di San Bernardino, e ad essa già il riferimento del mascherone ci aveva prima richiamato.

E a Venezia, dove Ambrogio va a realizzare il portale della chiesa di San Giobbe, questi motivi sono diffusi anche dalla famiglia dei Lombardo, in modo a volte assolutamente simile, come nella chiesa dei Miracoli, i cui rilievi rinviano con pertinenza tanto al Palazzo Ducale di Urbino che al mausoleo di San Bernardino.

La ricostruzione dell'ambiente vicentino fatta dal Puppi, sulla scorta delle ricerche dello Zorzi, si lega bene a quanto fin qui si è rilevato e occorre dire che è nell'ambito della produzione della bottega di Tommaso di Bartolomeo da Lugano che si incontrano le soluzioni plastiche di Collemaggio e di Tossicia.

Il portale di palazzo Thiene a Vicenza (1489), opera realizzata da Tommaso, mostra il motivo della testa umana con corna che si congiungono al capitello e il medesimo lo vediamo anche nel ciborio di Rocco a Spello (1522), dove è effigiato un mascherone analogo anche nella determinatezza naturalistica a quello prima citato di Collemaggio⁶.



188. Tossicia, chiesa di Santa Sinforosa. Monumento smembrato e rimesso in opera: leone stiloforo.

189. Tossicia, chiesa di Santa Sinforosa. Monumento smembrato e rimesso in opera: leone stiloforo.



190-191. Tossicia, chiesa di Santa Sinforosa. Monumento smembrato e rimesso in opera: angeli dorifori.

Rimangono ora da fare alcune considerazioni sull'architettura delle opere qui prese in esame.

Il mausoleo di San Bernardino nel grande arco a tutto sesto sovrastante l'architrave riprende il modello proposto da Bernardo Rossellino con la tomba di Leonardo Bruni; modello dunque toscano, replicato molto da Mino da Fiesole e portato anche a Roma.

Silvestro, per la sua formazione fiorentina e il seguente soggiorno romano, quando ne prese ad elaborare il progetto aveva ben presente questa impostazione.

Il mausoleo di Collemaggio non c'è dubbio che si conformi nell'impianto all'opera di Silvestro; l'architettura, cioè, per le scelte di composizione relative alla funzione del monumento assume il progetto del San Bernardino. Ma poi la figurazione architettonica varia, è diversa, denuncia chiaramente la derivazione da un altro modello, più che essere solo di maggior slancio. Quelle colonne binate su doppio ordine e il coronamento a timpano, sfogliando le tante varianti che si succedono entro una forma-tipo, può condurre ad Abbiategrasso, all'arcone di ingresso del Duomo, opera concepita dal Bramante.

È che nel Veneto viene diffusa la soluzione lombarda dell'arco a tutto sesto inscritto tra paraste e trabeazione, a cui è naturale seguito l'aggiunta a volte del timpano. Pietro Lombardo la usa a Venezia nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo per il monumento al doge Niccolò Marcello e per quello al doge Mocenigo. Ambrogio da Milano la porta anche a Spoleto, nel monumento Orsini del Duomo.

A Vicenza è la soluzione dominante e occorre tenere ben presente in particolare l'altare Porto-Pagello nella chiesa di Santa Corona, che il Puppi attribuisce a Girolamo Pittoni, perché qui troviamo insieme l'uso delle colonne, dell'arco tra paraste, della trabeazione, della decorazione a intaglio; il tutto secondo una misura e un modo che si rivede poi anche nelle opere di Rocco, quali il ciborio di Spello, il grande altare della chiesa di Sant'Emiliano a Treviso, il portale della cattedrale di Mongiovinò (Lago Trasimeno) che rivela la medesima impostazione del prospetto di Collemaggio e ancor meglio si mostra quale variazione sulla matrice lombarda nel confronto con la porta sul fianco della cattedrale di Como.

Nella cappella di Tossicia abbiamo ora un'opera che sintetizza bene questo modello architettonico e che vale a portarlo alla luce anche nel mausoleo di San Pietro Celestino a Collemaggio, dove si trova fuso insieme alla struttura del mausoleo di San Bernardino.

In conclusione va detto che la cultura lombarda ricostruita dal Puppi per Girolamo Pittoni quale Girolamo da Vicenza di Collemaggio viene confermata dalle associazioni stimulate dalla cappella di Tossicia, pur nella mancanza ancora di un quadro complessivo e preciso dello sviluppo delle relazioni artistiche nell'area lombardo-veneta, e da esse risulta inoltre per questo periodo una stretta vicinanza tra Rocco e Girolamo quali continuatori del vecchio ceppo lombardo di Vicenza.

Ancora a Tossicia, nella chiesa di Santa Sinfiora, si vedono figurazioni plastiche del medesimo genere di quelle della cappella. Riguardando l'ambone poggiante su leoni stilofori e i frammenti di un monumento situato nell'abside, che smembrato e ridotto a pochi pezzi è del tutto irriconoscibile nella sua primitiva costituzione.

Purtroppo anche lo stato di conservazione di queste opere è così degradato da non consentire un apprezzamento preciso della qualità d'esecuzione del modellato plastico.

Si può allora notare come la testa dei leoni stilofori e il disciolto fluire della criniera ricordino una figurazione analoga, ma in scala minore, dell'intaglio sul retro del mausoleo di Collemaggio e come il frammento di crocifissione, non solo nei motivi decorativi ma anche nella tozza figura del Cristo, rinvii alla Eva del capitello della cappella di Tossicia e all'Adamo ed Eva di Collemaggio.

Ma, per quanto sia evidente che anche tali lavori vadano riconnessi al repertorio di Girolamo, non si saprebbe se ascriverli ad una esecuzione che si è esemplata sulla cappella oppure vedervi un'altra, probabile, sua opera.

STEFANO GALLO



192. Tossicia, chiesa di Santa Sinforosa. Monumento smembrato e rimesso in opera: capitello.
193. Tossicia, chiesa di Santa Sinforosa. Monumento smembrato e rimesso in opera: pulpito ottenuto dalla giustapposizione di vari elementi.



194. Tossicia, chiesa di Santa Sinfiorosa. Monumento smembrato e rimesso in opera: Crocifissione su candeliera.

195. Tossicia, chiesa di Santa Sinfiorosa. Monumento smembrato e rimesso in opera: trono ottenuto dalla giustapposizione di vari elementi.

NOTE

¹ M. CHINI, Silvestro Aquilano e l'arte in Aquila nella II metà del sec. XV, L'Aquila 1954.

² L. PUPPI, Un'opera di Girolamo Pittoni all'Aquila, in «Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», LI-LII (1961-1963), pp. 151-159.

³ Ibid., p. 157.

⁴ Ibid., p. 158.

⁵ Riproduzione fot. in L. SERRA, *L'Arte nelle Marche*, Roma 1934, fig. 184.

⁶ Riproduzioni fot. in G. G. ZORZI, *Notizie di artisti della Valle d'Intelvi nei sec. XV e XVI e dello scultore e architetto Rocco figlio di Tommaso del lago di Como conosciuto come 'Rocco da Vicenza'*, in «*Arte Lombarda*», XI, secondo semestre (1966), pp. 83-95.



196. Fano Adriano, chiesa di San Pietro. Crocifisso. Legno policromato (secolo XVI).
197. Castelli, chiesa di San Giovanni Battista. Crocifisso. Legno policromato (fine XV-inizio XVI secolo).



198. Tossicia, chiesa di Santa Sinforosa. Crocifisso. Legno policromato (fine XVI secolo).
199. Tossicia, chiesa di Sant'Antonio Abate. Crocifisso. Legno policromato (prima metà XV secolo).

PITTURA

(XV-XVIII secolo)

Linee generali

La produzione pittorica di cui resta traccia nella Valle Siciliana consente di osservare come la dipendenza da modelli esterni fu prevalente.

Non si crearono pertanto le basi per lo sviluppo di scuole pittoriche locali capaci di operare in alternativa a quanto prodotto nei principali centri italiani. Il panorama pittorico, attraverso i secoli, consente di osservare che non vi furono mutamenti degni di nota, in quanto mancarono momenti di attrazione capaci di introdurre significative trasformazioni nel linguaggio. La mancanza di personalità di rilievo attive nella zona, ad eccezione del Delitio nel Quattrocento impedì la crescita progressiva delle forze locali: il che fu tanto più dannoso in quanto non consentì di avere una chiara visione dei fenomeni traenti.

La committenza finì per adagiarsi su scelte valutate sul piano esclusivamente iconografico. Si spiegano così i ritardi e la predilezione verso un tipo di pittura non al passo con i tempi: ciò che dal punto di vista della ricerca di una possibile datazione, genera sensibili squilibri.

Una arretratezza culturale che determinò l'accoglimento di linguaggi pittorici spesso superati ed emarginati, affidati a ripetitori di formule acclamate e che adoperavano i territori periferici per inserirvi i loro prodotti, che non trovavano più facile mercato nelle zone di origine. Ed anche in questo caso il fattore economico giocava un ruolo di non piccola importanza, limitando le possibilità di acquisto e rendendo più allettante il conseguimento di formule raffigurative funzionali al discorso religioso, piuttosto che l'acquisto di un prodotto legato alla celebrità di un nome. D'altra parte non si considerava adeguatamente che dietro il «nome» era una ricchezza culturale accresciuta negli anni e non fruibile solo in un circuito limitato, ma capace di notevole irradiazione e non solo contenutistica. Il messaggio artistico nell'ampiezza del suo spessore culturale poteva porsi cioè quale tramite di spinte sociali, politiche e religiose di cui costituiva un'espressione sempre storicamente determinata.

La penetrazione, evidenziata dal Bertaux¹ e successivamente dal Carli², di opere venete nel Teramano, agli inizi del Quattrocento, segnò l'ingresso di un linguaggio tardogotico, apertosi alle suggestioni di Gentile da Fabriano, come del Pisanello, in un circuito culturale già fortemente ricettivo. Il polittico di Jacobello del Fiore, oggi nella cattedrale di Teramo, si inserisce pienamente in tale direzione: ed il primo punto di incidenza è costituito dal polittico di Cellino Attanasio, ove, della cultura di Jacobello, penetra quell'«aria del continente», sottolineata dal Longhi, «in senso gotico favoleggiante e fiorito», quale caratterizza le scene della vita di santa Lucia a Fermo.

Alla matrice tardogotica si ricollega appunto Andrea Delitio, sulla metà del secolo: il vero protagonista della pittura del Quattrocento in Abruzzo. Da lui prendiamo le mosse in questo tentativo di esame di quanto rimane del patrimonio pittorico della Valle Siciliana a partire dal XV secolo, con l'intento di circoscrivere l'indagine al XVIII secolo, che per l'arte cosiddetta «sacra» va considerato il limite massimo di analisi.

MARIO A. PAVONE

NOTE

¹ E. BERTAUX, L'autore degli affreschi del Duomo di Atri: Andrea da Lecce Marsicana e le opere sue autentiche in Sulmona, Guardiagrele, Atri, Mutignano e Isola del Gran Sasso, in «Rassegna Abruzzese», II (1897), pp. 200-207.

² E. CARLI, Per la pittura del Quattrocento in Abruzzo, in «Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», 1942, p. 164 ss.

Madonna in adorazione Chiesa di San Rocco Castelli

Quello che resta oggi di quest'importante affresco quattrocentesco permette di cogliere solo in minima parte l'alta qualità di un'opera, concepita secondo l'intento di non disperdere gli apporti cromatici del gotico internazionale e pertanto estremamente impreziosita dal punto di vista delle scelte cromatiche.



200. Castelli, chiesa di San Rocco. Madonna in adorazione. Affresco di Andrea Delitio.

L'attuale stato di conservazione, infatti, consente di osservare una sorta di lotta contro il tempo dell'immagine, progressivamente corrosa dall'umidità penetrata nella parete retrostante.

Le labili tracce di colore però nel momento stesso in cui vanno perdendo la purezza delle tinte originarie, a seguito del processo di alterazione del supporto e del conseguente distacco della pellicola pittorica, trovano un'accentuazione della vivacità delle tinte, specie nei punti in cui il colore giuocava un ruolo di maggiore preziosità, fingendo l'oro.

Precedenti danni subiti dall'affresco nella zona inferiore ci impediscono di cogliere la precisa iconografia del dipinto, che dovette presentare la Madonna adorante il Bambino, la cui figura è ormai completamente scomparsa. Su uno sfondo, cui fa da schermo un panno, che immaginiamo una volta riccamente decorato, la Madonna compare seduta, con le mani giunte e il capo inclinato verso il basso, dove è puntato lo sguardo.

All'aureola che circonda il capo, si aggiunge, non senza offrire il dubbio di un inserimento successivo, una corona sospesa in alto, che l'azione della luce indaga nella sua perfetta dimensione circolare.

La calda tonalità delle tinte che caratterizza l'insieme di quanto rimane dell'affresco di un tempo, dà modo di osservare che ci troviamo dinanzi ad un esemplare non minore di pittura tardogotica, in cui coesistono influenze molto diramate, ma riconducibili all'interpretazione personalissima di Andrea Delitio: il pittore che in pieno Quattrocento seppe recuperare,

all'interno della sua vasta produzione in Abruzzo, il portato tardogotico, innestandolo nelle linee programmatiche di una «chiarificazione» operata in senso prospettico.

È quanto è emerso, sulla traccia delle osservazioni del Longhi¹, dalla dettagliata analisi del Bologna², cui hanno fatto seguito le precisazioni dello Zeri³ e del Matthiae⁴.

L'attività iniziale del maestro è stata collocata «nel novero acutissimo e frastornato dei fiorentini circa il 1440, in un momento in cui era attuale la seria e pungente rimanipolazione dei fatti del decennio precedente, parallelamente al primo apparire di Domenico Veneziano, neogotico apparatore di lume diafano»⁵. Si è così avvalorata la tesi di una formazione fiorentina del Delitio, che contraddiceva quanto asserito precedentemente dal Berenson⁶ dal Carli⁷, i quali propendevano per un'origine umbro-marchigiana, tra Gerolamo di Giovanni e Lorenzo da Sanseverino, nonché dal Van Marle⁸, che aveva fatto riferimento all'ambito ferrarese.

Lo Zeri⁹, nel sottolineare la vicinanza degli esiti giovanili del Delitio alla produzione di Bartolomeo di Tommaso, non ha escluso che il primo avvio del pittore muovesse dalla cerchia, del resto anch'essa fiorentino-senese, dei pittori attivi tra Camerino e Foligno. Alle influenze del pittore di Foligno si è ricollegato di recente anche R. Cannatà¹⁰.

Il dipinto qui preso in esame rivela l'appartenenza alla fase matura dell'artista, quando sulle sottigliezze calligrafiche di stampo arcaico prende il sopravvento un'indagine luministica derivata dal «lume diafano» del Veneziano e capace di valorizzare l'epidermide perlacea del volto, come delle mani della Vergine.

L'opera costituisce una ripresa di quanto realizzato dal Delitio nella Madonna con Bambino di Sant'Amico a L'Aquila e soprattutto dell'analoga raffigurazione di Palazzo Sanità a Sulmona, individuata dal Piccirilli¹¹ e che il Carli¹² collocò sul '50 (negli anni in cui il pittore risulta attivo in San Francesco alla Scarpa, sempre a Sulmona), mentre il Bologna¹³ ha preferito posticipare per le notevoli rispondenze con gli affreschi del coro del Duomo di Atri (1481 circa). Con questi ultimi il dipinto di Castelli rivela maggiori affinità, ed in special modo con la Incoronazione della Vergine e la Annunciazione. Lo stacco dalla visione giovanile, fin troppo contrassegnata da tensioni lineari non ancora disciplinate attraverso l'adesione a Piero della Francesca ed aperte a «sottili intromissioni di lusso internazionale» — tanto che il Longhi le riferì al linguaggio gotico cortese di Cecchino da Verona — risulta evidente.

Emerge inoltre, accanto ad un'adesione alle tipologie sperimentate da Gentile da Fabriano, quali si ritrovano nel polittico di Valle Romita, oggi a Brera, una meditata divergenza dall'indirizzo plastico-strutturale dei continuatori di Masaccio, pronta a sfociare nell'accoglimento delle suggestioni del lombardo Leonardo da Besozzo, recepite attraverso le opere napoletane. L'opera si pone quindi ad un singolare punto di giuntura tra esperienze fiorentine, rinnovatesi dietro l'esempio del Veneziano e di Piero, con un'inclinazione manifesta verso quanto prodotto in area marchigiana, su cui s'innesta in maniera del tutto nuova e sorprendente un interesse decorativo di matrice lombarda, quale riflesso dell'affermazione del citato Leonardo a Napoli, presso la corte di Alfonso il Magnanimo.

La circolazione di tale messaggio in ambito meridionale con la conseguente riproposta di scelte legate alla produzione di Masolino, costituì l'indubbio rinforzo di un orientamento accolto già

favorevolmente nel territorio abruzzese, e cui si sarebbe venuto a contrapporre, col suo linguaggio asciutto e pregnante, il Maestro di San Giovanni da Capestrano.

MARIO A. PAVONE

NOTE

¹ R. LONGHI, Fatti di Masolino e di Masaccio, in «La Critica d'Arte», 1940.

² F. BOLOGNA, Andrea Delitio, in «Paragone», 5, (1950), pp. 44-50.

³ F. ZERI, Bartolomeo di Tommaso, in «Bollettino d'Arte», 1961, p. 60.

⁴ G. MATTHIAE, Andrea Delitio nel Duomo di Atri, Milano 1965.

⁵ BOLOGNA, art. cit., p. 45.

⁶ B. BERENSON, The Central Italian Painters of the Renaissance (London 1909), ristampa 1968, pp. 106-107

⁷ E. CARLI, Per la pittura del Quattrocento in Abruzzo, in «Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», 1942, p. 197 ss.

⁸ R. VAN MARLE, The Development of the Italian Schools of Painting, (The Hague 1934) New York 1970, XV, p. 197 ss.

⁹ ZERI, art. cit., p. 60.

¹⁰ R. CANNATÀ, Un'opera inedita di Andrea Delitio a L'Aquila, in «Storia dell'arte», 36/37 (1979), pp. 131-134.

¹¹ P. PICCIRILLI, La chiesa di San Francesco di Sulmona e il pittore Andrea di Lecce, in «Rassegna Abruzzese», 1897, pp. 40-41.

¹² CARLI, art. cit., pp. 198-199.

¹³ BOLOGNA, art. cit., pp. 46-47.

Affreschi nella Cona di San Sebastiano Isola del Gran Sasso

I dipinti che decorano la cappella dedicata a San Sebastiano ad Isola del Gran Sasso, quasi completamente scomparsi per l'azione degli agenti atmosferici, vennero attribuiti al Delitio dal Bertaux¹ sulla scorta delle affinità con il San Cristoforo di Santa Maria Maggiore di Guardiagrele (unica opera del pittore firmata e datata 1473).

Questa affermazione, che si ritrova nel Thieme-Becker², venne ripresa dal Tartagliozzi³, dal Verrua⁴, dal Berenson⁵ ed è attualmente riportata dalla Guida del T.C.I.⁶. Il Van Marle⁷ riferì i dipinti alla scuola di Andrea, mentre il Carli⁸ piú specificatamente li assegnò ad uno degli aiuti del pittore, intervenuto nella decorazione del Duomo di Atri, come nella tavola con San Silvestro e storie della sua vita della parrocchiale di Mutignano.

All'esterno è raffigurata una Annunciazione (ormai fatiscante), mentre una Madonna con Bambino tra san Sebastiano e san Rocco occupa la parete di fondo della piccola chiesa. Le notevoli affinità di questi due affreschi con quelli del ciclo di Atri, sostenute da un interesse verso la caratterizzazione dei personaggi, inducono ad individualizzarne in Delitio l'autore, coadiuvato, specie nell'esecuzione del san Sebastiano, da uno dei suoi allievi piú inclini a recuperare l'aspetto forzatamente espressivo delle fisionomie.

L'ubicazione degli affreschi in una cappella fuori porta consente di osservare come il rischio dell'allontanamento delle masse rurali dal controllo da parte delle strutture ecclesiastiche venisse tamponato mediante la facilitazione del culto offerto in prossimità delle sedi lavorative. Si spiega così anche l'insolita raffigurazione della Annunciazione, collegabile manifestamente alla teoria della «conceptio per aurem» (cfr. in proposito l'omonimo affresco di Cerqueto): tanto più che la penetrazione dello Spirito Santo è qui evidente «par la destre oreille», come è affermato in un manoscritto francese composto tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo⁹.

MARIO A. PAVONE



201. Isola del Gran Sasso, cona di San Sebastiano. Madonna con Bambino tra san Sebastiano e san Rocco. Affresco di Andrea Delitio e collaboratori.

NOTE

¹ E. BERTAUX, L'autore degli affreschi del Duomo di Atri: Andrea da Lecce Marsicana e le opere sue autentiche in Sulmona, Guardiagrele, Atri, Mutignano e Isola del Gran Sasso, in «Rassegna Abruzzese», II (1897), pp. 205-206.

² U. THIEME-F. BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1907, 1, p. 458.

³ F. TARTAGLIOZZI, La cona di San Sebastiano e gli affreschi di Andrea Delitio in Isola del Gran Sasso, in «Rassegna d'Arte degli Abruzzi e del Molise», 1912, pp. 123-129.

⁴ P. VERRUA, Pitture quattrocentesche in Isola del Gran Sasso, in «Rassegna per coloro che lavorano», 1929.

⁵ B. BERENSON, The Central Italian Painters of the Renaissance, (London 1909), ristampa 1968, p. 107.

⁶ Guida d'Italia del T.C.I.: Abruzzo e Molise, Milano 1979, p. 150.

⁷ R. VAN MARLE, The Development of the Italian Schools of Painting, (The Hague 1934) New York 1970, XV, pp. 216-240.

⁸ E. CARLI, Per la pittura del Quattrocento in Abruzzo, in «Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», 1942, p. 201.

⁹ Cfr. R. REINSCH, Die Pseudo-Evangelien von Jesu und Maria's Kindheit in der romanischen und germanischen Literatur, Halle 1879, p. 82; A. M. DI NOLA, Vangeli Apocrifi, Foligno 1979, pp. 13-14; 180-181.

Affresco nel catino dell'abside Chiesa di San Giovanni ad Insulam

L'affresco nel catino dell'abside della chiesa di San Giovanni ad Insulam raffigura Cristo nella mandorla tra la Vergine, san Giovanni Battista e san Giovannino.

Il Moretti¹ nel datare l'opera alla prima metà del XV secolo, indicava nel bambino con l'aureola sulla destra il «Gesù infante».



202. San Giovanni ad Insulam, catino dell'abside. La Vergine, particolare. Affresco.

Tale interpretazione però, ripresa nella Guida del T.C.I.² dove è citata la data 1421, tende ad avvalorare una ripetizione troppo vistosa della tematica cristocentrica. La lettura della data, per altro, non risulta affatto chiara ed i caratteri stilistici dell'opera inducono a ritenerla erronea, in quanto il dipinto presuppone la sicura conoscenza dell'opera del Delitio e non può che collocarsi dopo gli affreschi del coro del Duomo di Atri (1481 circa).



203. San Giovanni ad Insulam, catino dell'abside. Il Cristo nella mandorla tra la Vergine, san Giovanni Battista e San Giovannino. Affresco.

Siamo infatti dinanzi all'opera di un seguace di Andrea. Forse è lo stesso autore del san Silvestro e sue storie della parrocchiale di Mutignano, che il Tini³ attribuì al Delitio, ma che il Van Marle⁴ restituì alla sua cerchia, seguito dal Carli⁵.

Si tratta di un maestro che rivela notevoli conoscenze delle pitture del Duomo di Atri, tanto da indurre a pensare che fosse tra gli aiuti del Delitio, che parteciparono alla decorazione del coro. La stessa inconsueta iconografia del Cristo nella mandorla, la quale è riferimento simbolico alla Vergine Immacolata, si ritrova ad Atri in due diverse soluzioni. La Maiestas Domini del quarto pilastro, che recupera il tema della «Deesis» del primo Trecento, e che spetta secondo le osservazioni del Bologna, al Maestro di Offida⁶ (un pittore marchigiano attivo dalla metà del XIV secolo), offre l'immagine del Cristo benedicente, nella mandorla, ricoperto da un manto e in atto di mostrare un libro aperto alla presenza della Vergine, di un angelo con una coroncina (eccezionale per l'epoca!) e di un santo sulla destra, che non è il Battista.

L'iconografia seguita dal pittore delitiesco è invece quella proposta sempre dal Maestro di Offida, nel Cristo che mostra le piaghe tra la Vergine e san Giovanni Battista, che compare nella retrofacciata del Duomo di Atri. La cultura atriana risulta pertanto determinante per l'autore dell'affresco di San Giovanni, sia sotto il profilo iconografico, che del linguaggio adottato. Ed è di non poca importanza la rispondenza di contenuti tra Atri e San Giovanni ad Insulam.

Guardando alla Madonna in preghiera, è possibile osservare come la sua delineazione complessiva risenta della Vergine che adora il Bambino del primo pilastro ottagonale di destra della navata centrale, la cui scritta, pubblicata erroneamente dal Trubiani⁷ che ne ricavava il nome dell'artista, va così rettificata: «... fieri fecit item Iohanes devaresis...». Non minore

attraazione determinò la Vergine della Annunciazione sempre nel Duomo atriano, cui si riferiscono la profilatura del volto e la collana di perle a girocollo.

Se la sottolineata evidenza delle strutture muscolari dei corpi, accentuata per la figura del Cristo, rimanda ad esempi fiorentini, è pur vero che il rilievo plastico non costituisce il principale interesse del maestro, rivolto piuttosto a volgere queste attenzioni muscolari verso una forzatura delle espressioni: il che non può non trovare il giusto corrispettivo nel linguaggio articolato di Niccolò da Foligno.

È così che nel san Giovanni Battista la ricerca si fa più pregnante e vi confluiscono accanto a ricordi umbri, mediati alla luce delle conoscenze manifestate dal Delitio nei Dottori della volta del Duomo di Atri, riflessi del Boccati, riferibili al trittico oggi nel Museo Allen ad Oberlin (U.S.A.), ricostruito dal Longhi.

L'abito del santo dà luogo, nella parte anteriore ad un infittirsi di pieghe, al pari del manto della Vergine, che rivelano come la visione umbra sia stata integrata sulla scorta di penetranti agganci al Baldovinetti.

Lo sfondo della scena delineato con tinte molto scure e l'eliminazione di ogni elemento funzionale ad una visione prospettico-architettonica, introducono in una agghiacciante atmosfera da Giudizio finale.

Il dipinto, oltre ad aver subito i danni relativi alle infiltrazioni di umidità, appare oggi diviso in due parti da una fascia verticale d'intonaco, sovrapposto alla giuntura resa necessaria dalla profondità della crepa verificatasi nella calotta absidale.

MARIO A. PAVONE

NOTE

¹ MORETTI, Architettura medioevale, p. 122.

² Guida d'Italia del T.C.I.: Abruzzo e Molise, Milano 1979, p. 155.

³ R.TINI, Il San Silvestro di Mutignano. Nota di storia e d'arte, in «Rassegna d'Arte degli Abruzzi e del Molise», 3-4 (1913), pp. 80-91.

⁴ R. VAN MARLE, The Development of the Italian Schools of Painting, (The Hague 1934) New York 1970, pp. 216-240.

⁵ E. CARLI, Per la pittura del Quattrocento in Abruzzo, in «Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», 1942, p. 201.

⁶ F. BOLOGNA-P. LEONE DE CASTRIS, Percorso del Maestro di Offida, in «Atti in memoria di Mario Rotili», in corso di stampa.

⁷ B. TRUBIANI, *La Cattedrale di Atri*, Roma 1969, pp. 179-181; ID., in *Gli affreschi della Cattedrale di Atri*, Roma 1976, commento alle tavole, p. 26, tav. XVI. L'iscrizione è riportata anche da R. CANNATA, *Un'opera inedita di Andrea Delitio a L'Aquila*, in «*Storia dell'arte*», 36/37 (1979), p. 131, nota 3.

Affresco con Annunciazione
Chiesa di Sant'Egidio
Cerqueto

L'affresco con Annunciazione della chiesa di Sant'Egidio a Cerqueto, opera di un ignoto pittore della fine del XV secolo, non risulta completamente leggibile a causa delle ampie zone

danneggiate dall'umidità che ha provocato cadute del colore e alterazioni della pellicola cromatica. Esso tuttavia rivela la volontà di un artista intenzionato a riportare la lezione del Delitio entro schemi monumentali derivanti da Piero della Francesca come da Melozzo. G. Savorini¹, nel dare notizia del dipinto, fece riferimento alle influenze marchigiane diffuse nel Teramano e, per il volto della Madonna, a derivazioni umbre, penetrate sempre attraverso la mediazione marchigiana.

Iconograficamente l'impostazione della scena dell'Annunciazione a Maria rimanda ad esemplari noti, quali, da Ambrogio Lorenzetti in poi, i dipinti omonimi di Masolino, dell'Angelico, del Pesellino, di Piero, del Baldovinetti, di Francesco del Cossa, di Carlo Crivelli, nonché di Gerolamo di Giovanni che nell'esemplare di Camerino utilizzò la colonna tortile di divisione degli ambienti, pur per un effetto dichiaratamente asimmetrico.

Nel caso preso in esame la soluzione adottata dal Delitio per la parete di fondo nel coro del Duomo di Atri dovette costituire il riferimento d'obbligo, certo rimeditato sulla cuspide del polittico realizzato da Piero della Francesca per Sant'Antonio delle Monache a Perugia (oggi nella Galleria Nazionale della stessa città), del quale condivide l'interesse per la definizione dello spazio prospettico affidata al candore dei marmi.

Attraverso una cornice policroma, che suggerisce la profondità di campo, si accede alla vista di una costruzione ravvicinata e di cui appaiono ben evidenti due ampie arcate a tutto sesto che racchiudono, nei due spazi divisi da un pilastro, la Vergine da un lato e l'arcangelo Gabriele dall'altro. Alle loro spalle si aprono spazi connotati in maniera distinta, come già nel dipinto di Gerolamo di Giovanni: la Vergine domina un ambiente interno di cui è ben visibile il soffitto ligneo a cassettoni, mentre l'Angelo annunziante è posto su uno sfondo che si apre ad una visione di esterni.

Le figure predominano nettamente sull'ambientazione architettonica, imponendosi all'attenzione dello spettatore per la loro struttura corporea non proporzionata al metro architettonico. L'impianto scenografico pur misurato sull'esemplare lezione dell'Alberti, cede il passo ad esigenze di marca devozionale.

Di qui l'inserimento della colomba, inviata dal Padre Eterno, il quale dall'alto della scena sembra quasi azionare i fili del destino.

Tale soluzione iconografica, parzialmente risalente agli esemplari di Piero come del Bonfigli, oggi nella Galleria Nazionale di Perugia, venne ripresa più tardi nella stessa chiesa dall'anonimo autore di quell'affresco, segnato da caratteri di una ben pronunciata immediatezza popolare, che è emerso dai recenti restauri del soffitto. D'altra parte la colomba come mediatrice di messaggi spirituali, più che come simbolo di pace, è termine ricorrente nella pittura del Quattrocento: si ricordi quella posta nella cavità dell'orecchio di san Bernardino nel dipinto del seguace del Vecchietta, conservato nella Pinacoteca di Siena (n. 205).

Ma nell'affresco di Cerqueto è proprio nella ripetuta raffigurazione del tema dell'Annunciazione, che media l'illustrazione del concepimento, che è possibile osservare una particolare interpretazione del testo evangelico².

Specie nel dipinto non aulico della parte di attacco al soffitto la colomba è colta con guizzante vivacità, se non aggressività, nei confronti della Vergine, data la sottolineata curvatura delle

unghie, piuttosto idonee ad un uccello da preda. L'arrivo poi della colomba proprio all'altezza dell'orecchio della Vergine consente un notevole salto interpretativo, attraverso il rimando simbolico alla «conceptio per aurem». Nell'Evangelo armeno dell'Infanzia è infatti scritto che «... il Verbo di Dio penetrò in lei attraverso l'orecchio, e la natura intima del suo corpo fu santificata...»; di qui l'affermazione di Sant'Efrem: «... attraverso il rinnovato orecchio di Maria entrò la vita», e di Sant'Agostino: «La Vergine veniva ingravidata attraverso l'orecchio». La difficoltà di comprensione dell'avvenuta fecondazione attraverso un puro e semplice «flatus vocis» è risolta attraverso un'immagine che punta alla concreta raffigurazione dell'uccello inviato dal Padre Eterno.

D'altra parte la presenza anche negli affreschi dell'abside di Santa Maria di Ronzano di scene che probabilmente si rifanno ai Vangeli Apocrifi consente di osservare come fosse da tempo diffuso l'accoglimento di tradizioni del dissenso all'interno delle comunità montane di tale zona del Teramano.

Passando ad un altro singolare momento iconografico, andrà notato che l'arcangelo Gabriele nell'affresco di Cerqueto è presentato con il piviale. Tale iconografia è presente in una importante miniatura del primo decennio del Quattrocento che si trova all'interno del libro delle ore decorato dal Maestro del Maresciallo Boucicaut³ (oggi nel Museo Jacquemart-André a Parigi): pittore che va ricordato anche per l'innovazione introdotta mediante l'«arco-diaframma», evidenziato dal Panofsky⁴, che si poneva come «arco-cornice» per la delimitazione della scena. Sempre l'iconografia dell'angelo coperto dal piviale vescovile si ritrova nel libro delle Tres Riches Heures du Duc de Berry (oggi nel Museo Condé di Chantilly), illustrato dai fratelli de Limbourg nella prima metà del secondo decennio del Quattrocento. Questa tradizione iconografica, cui partecipa anche Jacques Iverny nel dipinto avignonese (ora nella Galleria Nazionale di Dublino), doveva assurgere ad importanza fondamentale dopo l'interpretazione di Jan van Eyck, col quale si giunse ad una piena valorizzazione della figura dell'arcangelo in vesti vescovili, in quanto la superiorità gerarchica dell'arcangelo rispetto all'angelo veniva sottolineata attraverso il pareggiamento al vescovo. Non solo all'esemplare di Van Eyck ora a Washington (National Gallery) si ricollegarono Dirck Bouts (nel dipinto oggi al Prado ed in quello successivo oggi a Richmond), Rogier van der Weyden (nell'omonima composizione oggi al Louvre), e il Maestro dell'Annunciazione di Aix-en-Provence, ma tale tradizione iconografica proseguì oltre la fine del secolo con gli interessanti esiti di David e Van Orley.



204. Cerqueto, chiesa di Sant'Egidio. Annunciazione. Affresco.

Di particolare importanza fu poi l'adozione del piviale per contraddistinguere gli arcangeli, anche in situazioni iconografiche non legate al tema della Annunciazione. Si ritrova così nel Trittico Portinari di Hugo van der Goes (oggi agli Uffizi), nella Natività di Petrus Christus a Washington (National Gallery), nella raffigurazione del san Michele nel Giudizio finale di Rogier van der Weyden a Beaune, come nel dipinto di Colijn de Coter a Greenville; in raffigurazioni di Madonna con Bambino, come nel dipinto di Memling agli Uffizi, o della Deposizione, come nel dipinto del Maestro della leggenda di santa Barbara, a New York (collezione J. Lambert).

L'utilizzazione di tale iconografia nel dipinto di Cerqueto conferma l'ampia diffusione avuta dai modelli fiamminghi nel territorio italiano. Non è facile stabilire quale sia stato l'esemplare tenuto presente dal pittore attivo a Cerqueto, ma è ben certo che egli poté avvalersi della mediazione del Delitio, le cui diramate conoscenze dovettero estendersi anche alla comprensione del linguaggio fiammingo, soprattutto per la scrupolosa e minuta indagine delle componenti spaziali.

Anche per l'esecuzione di quest'opera bisognerà considerare quale termine post quem gli affreschi del Delitio nel coro del Duomo di Atri, per cui una collocazione fra gli anni a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento appare la più idonea.

MARIO A. PAVONE

NOTE

¹ G. SAVORINI, Opere d'arte in alcuni paesi della montagna teramana, in «Abruzzo Teramano», 6 (1931), pp. 4-5.

² Cfr. A. M. DI NOLA, Vangeli Apocrifi, Foligno 1979, pp. 13-14; 180-181, nonché l'intervista a cura di M. STRANIERO, ibid., pp. 219-233, per una lettura dei Vangeli apocrifi come cultura di opposizione alla Chiesa ufficiale.

³ E. CASTELNUOVO, Il gotico internazionale in Francia e nei Paesi Bassi, in I Maestri del Colore, Milano 1966, nn. 243-244.

⁴ E. PANOFSKY, Early Netherlandish Painting, Cambridge Mass. 1953, 1, pp. 58, 260, 315, 349; cfr. in proposito P. PHILIPPOT, Pittura fiamminga e Rinascimento italiano, Torino 1970, p. 20.

Affresco con la Madonna di Loreto Chiesa di San Michele Arcangelo Castiglione della Valle

L'affresco che rappresenta la Madonna di Loreto che appare a sant'Antonio da Padova, è situato su un pilastro della chiesa di San Michele Arcangelo a Castiglione della Valle. Il dipinto appare assai danneggiato e pertanto non integralmente leggibile. È possibile notare come la scena raffigurata sia contenuta entro una incorniciatura sviluppata in senso verticale entro cui, al santo posto con i piedi saldamente a terra, appare la Madonna di Loreto sollevata sulle nubi.

L'ignoto autore del dipinto appare attento ad una definizione della forma in qualche modo esemplata sulla lezione di Piero della Francesca, alla quale si avvicina soprattutto nel momento della calibrata tornitura del capo del santo, che si offre ad una ricerca luministica, particolarmente efficace sulla rappresentazione dell'incarnato.

Il pittore rivela pertanto una formazione connessa ad esperienze marchigiane, in parte riferibili ad Antonio da Fabriano, per cui la datazione più convincente è agli anni ottanta del XV secolo.

L'iconografia della Vergine con il triregno sul capo e con tre catene tempestate di gioielli che adornano anteriormente il manto interessanti anche dal punto di vista di uno studio specifico sui gioielli), si richiama al modello ligneo che si conserva a Bologna nella chiesa di Sant'Antonio di Savena, ove il volto scuro della Vergine è stato messo in relazione ad antiche tradizioni dei paesi slavi, con possibili influenze della costa dalmata¹. In effetti la stessa Madonna di Loreto, che si conserva nell'omonimo santuario, si presenta con il corpo nero, per cui è importante segnalare lo «schiarimento del volto nell'affresco di Castiglione della Valle.

La devozione di parte francescana a tale Madonna non rimase senza seguito, tanto che il Guercino, nel secondo decennio del Seicento, per San Pietro a Cento, dipinse un san Bernardino che insieme a san Francesco adora la Madonna del Rosario, dove il risalto dato al santo senese, come ha messo di recente in luce il Pacelli², merita particolare attenzione e potrà essere messo in relazione allo sviluppo di tale culto operato attraverso la mediazione degli osservanti nelle zone limitrofe dell'area marchigiana.

MARIO A. PAVONE



205. Castiglione della Valle, chiesa di San Michele Arcangelo.
La Madonna di Loreto appare a sant'Antonio da Padova. Affresco.

NOTE

¹ Antiche sculture lignee in Bologna dal sec. XII al sec. XIX, a cura di P. BIAVANTI e G. MARCHETTI, Bologna 1974, p. 218.

² V. PACELLI, L'iconografia di San Bernardino da Siena dalla metà del XVI secolo al 1799, in Enciclopedia Bernardiniana: Iconografia, a cura di M. A. PAVONE E V. PACELLI, Salerno 1981, II, p. 132.

Affresco con santa Lucia e santo vescovo

Chiesa di San Pietro

Fano Adriano

La frammentaria decorazione della parete sinistra della cappella del Rosario nella chiesa di San Pietro a Fano Adriano è senz'altro anteriore alla data 1556, presente sulla parete alla quale è ora addossato l'altare ligneo. Lo conferma la diversità degli elementi decorativi. Anzi l'affresco della parete sinistra, per affinità di concepimento strutturale, più che per vicinanza di fregi decorativi, rivela punti di contatto con l'Annunciazione di Cerqueto, rispetto alla quale risulta difficile stabilire il rapporto di dare ed avere.



206. Fano Adriano, chiesa di San Pietro.
Santa Lucia e santo vescovo. Affresco.

Comunque i due santi che compaiono ai lati della nicchia, sfondata di recente per dare posto ad una finestra circolare, costituiscono la più antica testimonianza della originaria decorazione della chiesa: ed è possibile che risalgano all'epoca in cui Fano divenne sede di Arcipretura (1494)¹.

La ricchezza degli abiti testimonia il perdurare di un interesse verso mode tardogotiche.

In tale contesto prende spicco l'elegante veste della santa, la cui manica destra, nel punto di aggancio alla spalla, subisce un ampliamento grazie all'inserimento di una diversa stoffa: così nel gomito trova uno sbuffo vivacissimo nell'accavallarsi delle giunture tipiche dell'abito quattrocentesco, per la fuoriuscita della bianca camicia sottostante.

Definisce l'insieme una condotta lineare che indulge a sottolineare i delicati ovali dei volti dei santi, non meno che i dettagli preziosi delle vesti.

MARIO A. PAVONE

NOTE

¹L. RICCIONI, La chiesa di S. Pietro in Fano Adriano, Teramo 1957, p. 27.

Madonna in trono con il Bambino Chiesa di Santa Maria di Ronzano

L'affresco che attualmente è presente sulla parete destra della chiesa di Ronzano, proviene dalla chiesa di Santa Maria delle Grazie a Castel Castagna.

Spetta all'ultimo decennio del XV secolo per i notevoli punti di contatto con la produzione figurativa marchigiana di quegli anni.

Un riferimento da prendere in considerazione per questo dipinto è senz'altro la lezione del Crivelli, accolta però qui dal pittore, che secondo un'opinione orale del Bologna potrebbe essere Stefano Folchetti, in un contesto in cui la tensione crivellesca si allenta in una ricerca di forme geometriche non del tutto consapevole.

Sebbene crivellesco sia il modo di concepire il velo sul capo della Vergine, come l'articolarsi nervoso delle dita della mano, gli interessi del pittore appaiono rivolti più verso una ricerca di tipo decorativo, che su una fissazione caratterizzata e incisiva dei personaggi.



207. Santa Maria di Ronzano, parete destra.
Madonna in trono con Bambino. Affresco.

L'autore dell'affresco manifesta pertanto una cultura marchigiano-camerte, con notevoli punti di identità rispetto ai dipinti con Madonna in trono e santi del Folchetti, oggi nella Pinacoteca Comunale di San Ginesio (1492 e 1498).

Rispetto a quest'ultimo, dove è raffigurata la Madonna in trono tra san Francesco e san Liberato ed in cui la decorazione circostante riprende quella del manto della Vergine, nel dipinto qui preso in esame l'elegante manto della Madonna, finemente trapunto, presenta la medesima trama disegnativa del panno che scende a decorare la spalliera del trono. Non mancano tuttavia riferimenti a Gerolamo di Giovanni nel dipinto di Bolognola, come all'ignoto seguace del Boccati attivo a Fiastra, nella chiesa di Sant'Ilario. Con quest'ultimo va confrontato il trono marmoreo, posto, nell'affresco ora a Ronzano, in connessione ad una struttura prospettica allusiva ad uno spazio circoscritto, ma ben incardinato sulle direttrici segnate dalle pareti laterali.

MARIO A. PAVONE

**Affreschi con Annunciazione e santi
Chiese di Santa Lucia e di San Valentino
Isola del Gran Sasso**

Ritrovati dal Verrua¹, che ne dette notizia nel 1929, gli affreschi della chiesa di Santa Lucia a Isola del Gran Sasso constano dei frammenti di una Annunciazione ai lati dell'altare maggiore e di una serie di santi sulla parete di sinistra dell'unica navata della chiesa.

Gli affreschi, dei quali l'Annunciazione, pur essendo quella maggiormente danneggiata, è senz'altro la raffigurazione di maggior rilievo, hanno in comune la soluzione del panno che fa da schermo al paesaggio: piú movimentato e naturalistico quello alle spalle della Vergine, piú rigido, anche se caratterizzato dalla medesima trama preziosa, quello alle spalle dei tre santi. Da notare anche l'incorniciatura della scena principale, di stampo ancora premanieristico con una serie di uccelli variopinti alternati tra disposizioni in verticale e in orizzontale, riconducibili ad esiti umbri. Nell'arcangelo Gabriele colpisce quel suo arrivo «frenato» su un ballatoio, del quale si intravedono ancora i marmi della ringhiera, e il fremente movimento delle vesti.



208. Isola del Gran Sasso, chiesa di Santa Lucia. Annunciazione. Affresco



209. Piana di San Valentino, ruderi della chiesa di San Valentino. San Rocco. Affresco.

I dipinti vanno ritenuti opere dell'avanzato primo decennio del XVI secolo, nelle quali le tracce di una cultura tardo quattrocentesca di origine urbinata (esiti di Melozzo e specialmente di Giovanni Santi) appaiono tendenzialmente sostituite dalla cultura piú moderna del Perugino all'inizio del nuovo secolo, e del suo piú importante allievo urbinata, Raffaello agli esordi.

Caratteri molto simili alla serie di santi presenta un affresco superstite nella diruta chiesa di San Valentino non lontana da Isola. Vi è raffigurato un san Rocco, in una iconografia di marca profana, lontana dalle soluzioni tradizionali. Il santo mostra, è vero, la ferita sulla gamba, ma richiama l'attenzione per la sua aria femminile e raffinata, per l'eleganza dell'abbigliamento e per le bionde trecce fluenti che scendono dal copricapo elaborato. La raffigurazione ha in comune con la serie di santi della chiesa di Santa Lucia non solo il motivo del panno arabescato che chiude la vista alle spalle del personaggio rappresentato, ma anche quello di un singolare e indecifrabile elemento architettonico triangolare a giorno che appare nel paesaggio. E dunque assai plausibile pensare ad una stessa mano per gli affreschi delle due chiese.

RED.

NOTE

¹ P. VERRUA, Pitture quattrocentesche in Isola del G. S., in «Rassegna per coloro che lavorano», 1929.



210-212. Isola del Gran Sasso, chiesa di Santa Lucia. Parete sinistra: san Sebastiano; santa Colomba (?); santa Caterina.

Affreschi dei sottarchi

Chiesa di San Pietro

Fano Adriano

Nei sottarchi che dividono la navata centrale dalle due laterali della chiesa di San Pietro a Fano Adriano, accanto a raffigurazioni geometriche volte a riprendere quelle tardo quattrocentesche della parete sinistra della cappella del Rosario, come quelle piú tarde (1556) della parete centrale della stessa cappella, compaiono attualmente quattro figure di santi, uno per arco, e nella seguente successione: a destra santa Lucia e un santo non identificabile, a sinistra san Matteo e san Donato. Al disotto della raffigurazione di santa Lucia è la data 1592 che compare anche sul pavimento su cui poggia il san Matteo.



213-214. Fano Adriano, chiesa di San Pietro. Affreschi dei sottarchi: san Matteo; san Donato.

Tale datazione può estendersi a tutto il ciclo decorativo dei sottarchi. I quattro dipinti a figura, contenuti entro incorniciature destinate ad accrescere la funzione prospettica del pavimento squadrato, e non tutte uguali, come nel caso della doppia cornice del san Donato, non si presentano in un buono stato di conservazione, alterato anche da evidenti tracce di ridipintura.

Si tratta di raffigurazioni tipiche del periodo della Controriforma, nelle quali l'opera dell'artista perde valore in quanto portatrice di messaggi individuali, per assecondare finalità strettamente religiose e di interpretazione rigorosa dei dogmi imposti dalla Chiesa cattolica.

Tanto più rilevante appare il fenomeno in situazioni periferiche, ove in pittura vengono passate sotto silenzio le voci di culti alternativi, come di personificazioni di santi legate alla irrestringibile fantasia popolare, per dar luogo ad un livellamento della religiosità interiore, che procede di pari passo con l'intervento pittorico-decorativo. Sono avvertibili i primi segni di un'azione catechistica rivolta a trovare nel modello espresso in pittura l'equivalente del modello morale da perseguire.

MARIO A. PAVONE



215-217. Fano Adriano, chiesa di San Pietro. Affreschi dei sottarchi: un santo; decorazione geometrica; santa Lucia.

Affresco con Crocifissione

Chiesa di San Pietro

Fano Adriano

L'affresco si trova nella sacrestia della chiesa di San Pietro a Fano Adriano. Contenuta entro un finto tendaggio, che nella parte superiore si pone illusivamente come baldacchino, la parte figurativa del dipinto è divisa in due zone nettamente distinte: quella superiore dove in una cornice dorata è raffigurata la Madonna con la corona sul capo che tiene, su un cuscino poggiato sulle ginocchia, il Bambino benedicente, e quella inferiore con la Crocifissione tra san Pietro e san Giovanni Evangelista. La decorazione ora limitata ad uno spazio circoscritto dall'intonaco, doveva avere ben più ampia estensione.

Il linguaggio qui adottato dall'artista consente di individuare un'altra testimonianza di pittura di stampo controriformato, conseguente al diffondersi, dopo la chiusura del Concilio di Trento, di severe normative riguardo alle opere sacre. Di tali precise norme, che regolarono su basi rigorosamente selettive l'ingresso dei prodotti artistici nelle chiese, è frutto il dipinto in questione, in cui non è più traccia delle tensioni spirituali degli anni preconciliari e l'intenzionalità divulgativa dell'artista è manifesta, anche se congelata in una secchezza espressiva, che fa apparire più viva e palpitante persino la serie di affreschi della Passione della chiesa di San Salvatore a Fano a Corno, datata 1580 (vedi Dizionario, s. v. Fano a Corno).

Bisogna convenire pertanto che il Discorso intorno alle immagini sacre e profane, pubblicato a Bologna nel 1582 dal cardinale Paleotti, trovava seguito anche in provincia, dove i mutamenti si sviluppavano con maggiore lentezza e le scelte, filtrate dall'«alto», tendevano a privilegiare discorsi di chiarezza didattica:

«... così la pittura, rappresentandoci avanti gli occhi quelli che in alcuna virtù sono stati eccellenti conseguentemente viene ad ammaestrare et eccitare gli uomini ad imitarli...»¹.

In questo caso, accanto ai santi, pienamente rispondenti a tale impostazione, è l'evidenziazione dei termini del martirio di Cristo, siglato dallo scorrimento «tratteggiato» del sangue, a rivelare rispondenze ancora più strette col Discorso del Paleotti. La precisazione del martirio subito e delle circostanze più convincenti diveniva momento privilegiato per l'edificazione del fedele, ma una volta disancorato il livello iconografico dalla possibilità interpretativa dell'artista, si apriva irrimediabilmente la strada verso quell'arte definita dallo Zeri «senza tempo». Ci si ritrova cioè di fronte ad una sorta di rinascita neo-bizantina in cui la pittura tocca «uno stato di antipoeticità e antiemotività assoluta, una astratta immobilità, dove ogni passione è spenta, e che cade al di fuori dell'azione corrosiva delle clessidre degli orologi e dei puntali delle meridiane»².



218. Fano Adriano, chiesa di San Pietro.
Sacrestia: Crocifissione. Affresco

Specie nella Madonna col Bambino, quanto scritto dallo Zeri a proposito dei dipinti di Scipione Pulzone da Gaeta del penultimo decennio del XVI secolo, risulta particolarmente calzante non solo riguardo al «congelamento astratto delle virtù morali nell'aspetto fisionomico»³, ma allo stesso modo di realizzare vesti molto castigate e prive di qualsiasi ornamento. Si ha davvero l'impressione che «in un'aura di accentuato arcaismo, i dati della figurazione sono tutti convogliati e riplasmati, con impeccabile forza di conseguenza, verso un significato non 'onesto' e 'devoto', ma onestissimo e devotissimo; la spietata mortificazione dei 'capricci de' moderni pittori' ha annientato ogni minimo residuo di quel sapore intimamente classico che è vanto del modello dal quale la pittura ha tratto spunto; l'immagine è ridotta a un mosaico (in verità assai omogeneo) di fatti visivi selezionati in base a necessità di ordine moraleggiante, a un amalgama di forme rigorosamente sterilizzate, polimentate e lucidate, che per un tacito postulato riflettono la condizione spirituale dei protagonisti»⁴.

MARIO A. PAVONE

NOTE

¹ P. BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Torino 1977, p. 159.

² F. ZERI, *Pittura e controriforma* (Torino 1957), Torino 1970, p. 78.

³ *Ibid.*, p. 75.

⁴ *Ibid.*, p. 84.

Scene della vita di san Francesco Chiostro del santuario di San Gabriele Isola del Gran Sasso

Nel chiostro inferiore del santuario di San Gabriele dell'Addolorata, nei pressi di Isola del Gran Sasso, si stanno liberando dal sovrastante intonaco (purtroppo con maldestra incompetenza) una serie di affreschi con scene della vita di san Francesco.

Da quanto si riesce a vedere, gli affreschi appaiono assai interessanti, non soltanto per qualità, ma anche per l'iconografia: il pittore non solo sceglie episodi insoliti della vita del santo, ma li interpreta in costumi contemporanei.



219-220. Isola del Gran Sasso, santuario di San Gabriele. Chiostro inferiore: scene della vita di san Francesco. Affreschi.

Infatti, è assai probabile che l'opera sia collegata e di poco posteriore, al nuovo assetto dato al chiostro alla fine del Cinquecento, quando ne furono rifatte le cornici dei portali (cfr. Dizionario, s.v. Isola del Gran Sasso). Sia pure in via di ipotesi si può ritenere che gli affreschi siano attribuibili al pittore fiorentino fiammingheggiante Bernardino Monaldi (una cui tela è nella parrocchia di Castelli, v. qui appresso), formatosi a Firenze nell'ambito di Santi di Tito e del Poccetti, e le cui esperienze di affrescatore nei chiostri di Santa Maria Novella e di San Pierino, sempre a Firenze, appaiono qui riflesse con sufficiente evidenza.

RED

Martirio di san Mattia

Chiesa di San Giovanni Battista

Castelli

Il dipinto, sito sulla parete destra della chiesa di San Giovanni Battista a Castelli, reca, non in grande evidenza, ma perfettamente leggibile, la segnatura: «B. M. Flo-F.», con sotto la data 1620; una segnatura che, effettuate le cernite necessarie, si può dare per certo debba essere interpretata come segue: «Bernardinus Monaldi florentinus fecit».

L'opera è, in altri termini, autografa del raro pittore fiorentino Bernardino (o Bernardo) Monaldi, del quale si ignorano le date di nascita e di morte, ma si sa che, scolaro di Santi di Tito e del Poccetti, nel 1588 collaborava con Girolamo Macchietti, nel 1590 fu immatricolato all'Accademia del Disegno, quindi soggiorno e lavoro in Abruzzo, precisamente a L'Aquila, dove gli scrittori locali del XIX secolo ricordano due suoi dipinti (oggi, a quanto pare, non più reperibili), uno dei quali datato 1595. Di lui si sa ancora che, rientrato a Firenze anteriormente al 1611, dipinse e firmò quell'anno la Madonna del Rosario tuttora esistente in Santa Maria a Bagnano presso Certaldo; e che nel 1613, dopo aver affrescato una lunetta nel chiostro di Santa Maria Novella ed una scena nel chiostro di San Pierino, compì e dato il Seppellimento di sant'Alberto per la chiesa del Carmine, sempre a Firenze. L'ultima notizia che lo riguardi ancora in vita e all'opera, si riteneva fino ad ora che fosse quella risultante da un documento dell'Accademia del Disegno datato 1614¹.

Ne consegue che il Martirio di san Mattia di cui stiamo trattando, poiché, con la firma, reca anche la data del 1620, accerta senza alcun dubbio che Monaldi protrasse la propria vita e la propria attività almeno sei anni oltre il 1614; né sembra infondata la congettura che, se dopo il 1614 nessun'altra notizia riguarda il pittore in patria, ciò può ben indicare che egli si fosse ritrasferito in Abruzzo, dove il soggiorno e i lavori aquilani degli anni 1590 potevano avergli creato situazioni e rapporti di qualche favore. Certo è che anche la circostanza di aver firmato il quadro in questione con le sole iniziali (il che Monaldi non aveva fatto a Bagnano, e nemmeno nella nativa Firenze, nella pala del Carmine), sembra far trasparire la fiducia, da parte del maestro, di essere tanto noto nella regione, da potersi permettere di non aggiungere altre specificazioni di identità.

L'opera conferma il marcato ritardo culturale che caratterizza tutta la produzione superstita di Monaldi; ma, come lo dimostra in tendenziale allontanamento dalla precedente connessione con le formule fiorentine di naturalismo descrittivo e controriformato elaborate da Santi di Tito suo maestro, così ne prova il sopravvenuto accostamento alle formule del «manierismo internazionale» di marca fiamminga, le quali, ben note anche a Firenze oltre che a Roma e a Napoli, non erano assenti nemmeno dal panorama pittorico abruzzese dell'estremo Cinquecento. Non si può infatti dimenticare che a L'Aquila esistono tuttora opere importanti di tale indirizzo, quali quelle di Aert Mytens (il «Rinaldo fiammingo» della tradizione locale), giuntovi via-Roma o via-Napoli anteriormente al 1602.

Per quanto riguarda, invece, il precedente soggiorno aquilano del fiorentino, è opportuno osservare che esso deve essere valutato come un episodio della più ampia ondata di presenze tosco-fiorentine rilevabili nel capoluogo abruzzese tra l'ultimo quarto del XVI secolo e i primi due decenni del XVII: in particolare, fra il 1583, quando si stabilì a L'Aquila l'allievo del Cigoli, Giulio Cesare Bedeschini, e il 1614 circa, quando Baccio Ciarpi da Barga, allora residente a Roma, inviò le ben note tele che ancora si conservano nelle chiese aquilane del duomo e di San Silvestro, e che ribadiscono ad un livello notevole una vera e propria preferenza indigena per le tendenze controriformate di matrice naturalistico-fiorentina. Sotto altri aspetti, è degno di nota anche il fatto, fino ad oggi non rilevato, che nel 1611, quando Monaldi si trovò a dover includere il tema della Visitazione fra i tondini in monocromo dedicati ai «misteri del Rosario» nella parte superiore della pala destinata alla chiesa di Santa Maria a Bagnano, lo fece copiandovi quasi di pianta la composizione ideata da Raffaello per la celebre tavola della Visitazione commissionatagli dall'aquilano Marino Branconio: una tavola che risulta trasferita all'Escorial già nel 1655 ed è ora al Museo del Prado a Madrid, ma che al tempo dei soggiorni abruzzesi di Monaldi era sicuramente ancora a L'Aquila, nella cappella — appunto — dei Branconio a San Silvestro, per la quale era stata dipinta poco innanzi al 2 aprile 1520².

FERDINANDO BOLOGNA

NOTE

¹Cfr. P. DAL POGGETTO, *Arte in Valdelsa dal secolo XII al secolo XVIII* (catalogo della mostra; Certaldo, luglio-ottobre 1963), Firenze 1963, pp. 98-99, tav. LXXVI. Per l'attività del pittore a L'Aquila, cfr. gli scritti di A. LEOSINI e V. BINDI, indicati da D. V. FUCINESE, *Arte e archeologia in Abruzzo*, Roma 1978, p. 347, s.v. Monaldi, Berardo.

²Cfr. L. RIVERA, *Raffaello e varie memorie attinenti all'Abruzzo e Roma*, L'Aquila 1924, pp. 22 ss., 30, 114 ss.; e L. DÜSSLER, *Raphael. A critical catalogue of his pictures, wall-paintings and tapestries* (ed. ingl.), London 1971, p. 52, fig. 110.



221. Castelli, chiesa di San Giovanni Battista. Martirio di san Mattia. Olio su tela di Bernardino Monaldi.

Dipinti con la Madonna del Rosario (seconda metà XVI-XVIII secolo)

La successione dei dipinti con la Madonna del Rosario vale ad indicare l'importanza assunta dal culto mariano in questa parte del territorio teramano.

A Fano Adriano la penetrazione di tale messaggio operata dai domenicani dovette essere particolarmente incisiva, se sul capitello di una colonna posta nella zona inferiore esterna della chiesa di San Pietro si trova scolpita la data 1571 (cfr. Dizionario, s.v. Fano Adriano). Questa ricorda un ben noto avvenimento storico, quale la battaglia di Lepanto, da cui scaturì l'iniziativa di papa Pio V di divulgare la devozione del Rosario, alla quale si legò un'intensa pubblicistica tesa a controbattere le affermazioni del Vergerio, da cui emergevano i pericoli di una troppo facile deviazione di tale culto nell'ambito della superstizione.

Il legame ideologico della data col fatto religioso e suggerito altresì dalla presenza, in una piccola nicchia, situata nella parete posteriore della chiesa di un affresco coevo o di poco posteriore, in cui la raffigurazione della Madonna del Rosario, affidata a cangiantismi cromatici di matrice barocca, resi aciduli nella variata gamma dei rossi, trova modo di estendere il riferimento alle corone del rosario, attraverso la citazione di una corona di rose, più specificamente legata alle origini di tale devozione.

Inoltre la caratterizzazione arcigna dell'uomo sulla sinistra, che è difficile identificare con san Domenico o con un possibile devoto, date le attuali condizioni dell'affresco, rimanda alla tipologia del donatore nella Natività di Simone De Magistris del 1590, già in Santa Maria della Carità ad Ascoli Piceno.

Un aggancio di non minore portata riguardo a tale forma di pietà si ritrova all'interno della medesima chiesa, dove è presente appunto un intero altare in legno, con statue che esprimono l'offerta di corone da parte della Madonna con il Bambino a san Domenico ed a santa Caterina da Siena.

I quindici pannelli che occupano la parte centrale dell'altare, e spettano ad un pittore meridionale della fine del XVII secolo, privilegiano nella parte alta le scene dell'Annunciazione, dell'Incoronazione e dell'Assunzione: tre momenti legati specificamente alla Vergine. La stessa distribuzione tematica nella zona superiore degli altari si ritrova, ad eccezione di Tossicia, dove il pittore segue piuttosto la cronologia degli avvenimenti, a Cusciano, a Pietracamela, a Leignano e ad Aquilano. La differenza di maggiore rilievo che caratterizza i dipinti della Valle Siciliana relativi alla devozione del Rosario va tuttavia individuata in un'altra presenza iconografica, che estende il discorso al campo iconologico, cioè a quello più specifico dell'interpretazione del significato connesso alle modifiche in campo iconografico.

Tra i dipinti in cui è raffigurata la Madonna del Rosario, tranne a Fano Adriano dove siamo dinanzi ad uno schema tipico, va sottolineata la comparsa a Pietracamela e a Leignano di figure di re e di papi.

A Tossicia si ha addirittura l'introduzione di una presenza francescana col sant'Antonio da Padova in ginocchio, che, mentre simboleggia l'estensione della devozione mariana verso culti di cui vi erano richieste particolari di parte popolare, testimonia l'integrazione della devozione del Rosario in ambito francescano, per cui dalla metà del Cinquecento è possibile trovare corone del rosario pendenti insieme ai cordoni dai sai francescani.



222. Fano Adriano, chiesa di San Pietro. Parete posteriore esterna: Madonna del Rosario. Affresco di ignoto seguace del Barocci (metà XVI secolo).

Ora, portando l'attenzione sulle due iconografie piú simili, di Pietracamela e di Leignano, è possibile notare come nel primo caso la Vergine venga situata su alte nubi che la distanziano dai due santi domenicani inginocchiati a terra e circondati da numerose figure tra cui un pontefice, alcuni re ed ecclesiastici. A Leignano l'artista intervenuto nell'elaborazione pittorica, che dovette avere ben presenti gli esiti di Francesco Curia, non meno che quelli dei fiamminghi attivi nell'Italia meridionale, collocò la Vergine con ai lati i due santi tradizionali su un piano sopraelevato, simbolicamente allusivo alla beatitudine celeste, ponendo in basso, e di spalle riguardo allo spettatore un papa, identificabile con Pio V, un monarca (probabilmente Filippo II, che nella sua vasta azione di lotta contro l'eresia, partecipò attivamente alla lega contro i Turchi, assecondando le proposte di Pio V), ed altri personaggi che non si distinguono chiaramente, ma alcuni dei quali sono alti prelati.



223-224. Cusciano, chiesa di Santa Lucia. Altare maggiore con quindici scene della vita del Cristo e della Vergine: Visitazione; Natività. Olio su tela di ignoto pittore abruzzese (prima metà XVII secolo).

Nella valutazione di tali documenti pittorici bisognerà innanzi tutto considerare che all'interno del Regno «sono gli Abruzzi, i quali formano provincia domenicana a sé, con più stretti legami con la provincia romana, a diventare l'epicentro della predicazione e della propaganda rosariana»¹ attraverso l'opera dei padri Paolino Bernardini e Serafino Razzi.

Tale attività pose le basi per un'ulteriore affermazione in ambito popolare, che maturò grazie alle iniziative di Urbano VIII per il Giubileo del 1625, e conseguenti alla concessione dell'indulgenza plenaria a quanti avessero recitato il Rosario «a chori» nei tre giorni precedenti il Natale². Il fenomeno nel suo complesso segnò quindi il passaggio da forme di culto di stampo ancora ascetico-individuale, verso devozioni di gruppo poggianti su letture introdotte sia in ambito familiare che all'interno delle numerose congregazioni che si vennero man mano intitolando a tale ritualità.

Non è escluso che alcuni dei dipinti qui esaminati furono commissionati direttamente da confraternite locali.

Ciò ha la sua importanza ai fini di una maggiore comprensibilità del messaggio religioso che va approfondito proprio sulla base delle pubblicazioni che circolavano nella prima metà del Seicento, come la «Regola ... ordinata e composta dal P. Maestro F. Calisto di Missanello dell'Ordine de Predicatori, e Congregazione di S. Maria della Sanità di Napoli», del 1627, giunta alla sua terza edizione nel 1646. In tale scritto il padre domenicano, dopo essere partito dalla spiegazione delle origini della terminologia legata al Rosario, approda ad un sottile quadro d'insieme, in cui emergono le finalità di origine politico-sociale sottese alle crescenti iniziative delle congreghe.



225-226. Cusciano, chiesa di Santa Lucia. Altare maggiore con quindici scene della vita del Cristo e della Vergine: Presentazione al Tempio; Cristo fra i dottori. Olio su tela di ignoto pittore abruzzese (prima metà XVII secolo).

Se quindi la rosa, regina dei fiori, è simbolo eccellente per Maria «Rosa del Paradiso», il Rosario a lei consacrato viene ad essere «cornucopia de tutte le gratie Divine», in quanto «ci cattiva benevolenza con Iddio».

La devozione rosariana è vista quale «segno di allegrezza, poiché è una caparra di predestinazione, e un chiaro nuncio dell'eterna, e continua primavera, che godranno i suoi devoti in Paradiso».

È evidente come il padre domenicano usasse per le proprie finalità propagandistiche un sistema di interrelazioni simboliche.

Una specifica attenzione è portata poi ai dipinti: «... laonde nelle Pitture del Santissimo Rosario si vede per continuata tradizione dipinto S. Domenico, che predica la devozione del Rosario a tutti gli stati, e però ivi si vede dipinto il Santo Pontefice, Regi, Cardinali, Ecclesiastici e Secolari, Nobili e ignobili, di ogni maniera, per accennare che questa devozione è tanto ampliata e tanto necessaria che quasi niuna persona se n'esenta»³.

Tale circostanza resta particolarmente significativa per una giusta lettura almeno dei dipinti di Leognano e Pietracamela.

Ma il punto di maggiore interesse appare il problema della convivenza dei diversi strati sociali all'interno delle nascenti confraternite rosariane: «... ricevendo ogni qualità di gente ... si osserva l'istessa regola di Christo in aggregare li suoi Discepoli: e tutte queste cose sono ritratto della Celeste Patria, dove non si conoscerà altra nobiltà, che dell'essere stato in questa vita il più abietto, il più vile, il più mortificato di tutti ...).

La forza di tale affermazione viene però subito dopo messa a freno passando a considerare l'importanza dell'esempio traente dei nobili nei confronti dei poveri <obbligati ad imitarli>.

perché «dove è carità, e spirito non può nascere disordine veruno, anzi summa pace, e contento». Osservazioni, che una volta approfondite, dovevano sfociare nell'inevitabile discriminazione: «Non nego però io, che non sia bene ... condescendere all'imperfezioni humane per maggior servizio di Dio, di separare li Nobili dalle persone ordinarie, e così fare distinta Congregazione de Cavalieri del Rosario ...».

Lo spazio qui dato a tali citazioni vale soprattutto ad inserire le raffigurazioni del Rosario presenti nella Valle Siciliana, nel loro giusto contesto. Non si può fare a meno pertanto di considerare come gli scritti della prima metà del Seicento, pur favorendo la formazione delle associazioni intitolate alla Madonna del Rosario, acconsentivano alla separazione dei nobili dal ceto più umile.



227. Leognano, chiesa di San Salvatore. Altare del Rosario: Madonna del Rosario e quindici scene della vita del Cristo e della Vergine. Olio su tela di ignoto pittore meridionale (prima metà XVII secolo).

Contraddicendo in pieno tale impostazione Caravaggio nella sua Madonna del Rosario, oggi a Vienna al Kunsthistorisches Museum, aveva accresciuto notevolmente la presenza popolare, ritornando alla provocatoria esposizione dei piedi ignudi e sporchi rivolti verso lo spettatore e rivolgendo la mediazione di san Domenico esclusivamente verso la massa, affollantesi intorno al

santo ma non in preghiera, bensí in atto esplicito di attesa di carità concreta, se non di «giustizia».



228. Tossicia, chiesa di Santa Sinfiorosa. Altare del Rosario: Madonna del Rosario con san Domenico, santa Caterina e sant'Antonio da Padova, e quindici scene della vita del Cristo e della Vergine. Olio su tela di ignoto pittore abruzzese (prima metà XVII secolo).



229. Pietracamela, chiesa di San Leucio. Altare del Rosario: Madonna del Rosario e quindici scene della vita del Cristo e della Vergine. Olio su tela di ignoto pittore abruzzese (prima metà XVII secolo).

Non meraviglia pertanto che tale quadro si trovasse in vendita a Napoli nel 1607, in quanto molto probabilmente rifiutato dai committenti⁴, sulla base delle dichiarate discordanze da quanto si andava asserendo circa i rapporti tra popolo e nobiltà in cui a quest'ultima doveva essere riservata nell'ambito delle confraternite la stessa emergenza che nel campo sociale. Nel dipinto infatti non v'è traccia di differenziazione tra nobili, artigiani e «persone ordinarie».

Il «manifesto» caravaggesco aveva posto le basi di una lettura della corona del rosario quale tramite di un'uguaglianza indiscriminata: quella stessa di cui Masaniello si fece più tardi banditore; nelle sue mani, una volta giustiziato, il popolo napoletano pose una corona, non certo per accordargli la grazia divina, ma per rendere visibile e tangibile la partecipazione ad un comune ideale.



230-231. Fano Adriano, chiesa di San Pietro. Altare del Rosario con quindici scene della vita del Cristo e della Vergine: Annunciazione; Assunzione. Olio su tela di ignoto pittore meridionale (prima metà XVII secolo).

Il che è stato interpretato a ragione dal Rosa nel suo pieno significato di gestualità rituale del contatto, nel momento in cui «spentasi la ribellione e chiusasi ogni alternativa di riscatto per le classi popolari e subalterne del Regno, la corona del Rosario nelle mani delle plebe napoletana ... diveniva simbolo di una grande speranza storica delusa»⁵; e aggiungerei noi, destinata a riaccendersi solo dopo i moti rivoluzionari di Francia, ma non per un esito migliore!

Di questo anelito di protesta non è traccia nei dipinti teramani, dove il discorso rimane impostato integralmente nei termini dell'ufficialità post-tridentina, in cui al «popolo» non è dato spazio neppure nell'accezione, già meritevole di specifica dignità, di borghesia.

La presenza di cicli di contorno all'iconografia del Rosario si segnala a Cusciano, a Pietracamela, a Leognano, a Fano Adriano, a Tossicia, ad Aquilano e a Flamignano. A Cusciano, a Fano Adriano e ad Aquilano le scene decorano l'esterno di nicchie destinate ad accogliere statue lignee della Madonna del Rosario.

Mentre a Fano Adriano e ad Aquilano ci troviamo dinanzi a dipinti contemporanei agli altari, nel caso di Cusciano, data l'anteriorità manifesta della tela rispetto all'altare, bisognerà considerare l'adeguamento della tela ad una struttura creata successivamente. Ed infatti in molti punti la tela presenta piegature atte a consentirne l'inserimento, che pertanto non appare omogeneo. Dall'esame del dipinto emerge una personalità molto incline a riproporre formulazioni tipiche di

Andrea Lilio, il pittore anconetano che la critica recente ha inteso valorizzare, a partire dall'Emiliani⁶, come una delle personalità piú interessanti della pittura marchigiana di fine Cinquecento, la quale miro essenzialmente alla fusione delle componenti di base del manierismo toscano con le aperture cromatiche del Barocci.

Anzi l'autore della tela di Cusciano, di cui manca la parte centrale con la Madonna del Rosario, ritagliata in epoche passate, ed ora introvabile, tende ad estrarre dalla lezione del Lilio le componenti manieristiche legate alla visione del Pontormo o del Rosso fiorentino, come appare dalla predilezione per le tonalità squillanti, unite ad un particolare modo di concepire la fattura dei volti. Cosí nella Visitazione traspaiono evidenti richiami al Lilio del Sant'Antonio che risuscita la ragazza annegata del Museo de Arte de Cataluña di Barcellona, mentre nella Presentazione al Tempio viene ripresa nella figura della Madonna quella della donna sulla destra nel Paradiso della cattedrale di Fano.

Resta caratteristico di questo pittore il tipo di aureola usata per la Vergine, come per le presenze femminili, in cui all'interno del cerchio dorato si forma un vortice luminoso, chiaramente allusivo alla discesa dello Spirito Santo.

MARIO A. PAVONE

NOTE

¹ M. ROSA, *Religione e società nel Mezzogiorno tra Cinque e Seicento*, Bari 1976, p. 234.

² *Ibid.*, p. 228.

³ CALISTO DA MISSANELLO, *Regola e constitutioni, Essercitii Spirituali e Cerimonie da osservarsi dalle Congregationi e Compagnie del Santissimo Rosario*, (Napoli 1627) Napoli 1646, p. 67 ss.

⁴ Contrastanti sono le opinioni circa il rifiuto o meno dell'opera del Caravaggio, che, posta in vendita a Napoli nel 1607, secondo testimonianze epistolari, venne acquistata dal pittore L. Finson e successivamente donata ai domenicani di Anversa. Cfr. in proposito A. OTTINO DELLA CHIESA, *L'opera completa del Caravaggio*, Milano 1967, n. 72, nonché le osservazioni di R. VILLARI, *La rivolta antispagnola a Napoli. Le origini (1585-1647)*, Bari 1967, p. 77; ROSA, *op. cit.*, p. 237.

⁵ ROSA, *op. cit.*, pp. 242-243.

⁶ A. EMILIANI, *Andrea Lilio*, in «*Arte Antica e Moderna*», 1958, pp. 65-80.



232-240. Fano Adriano, chiesa di San Pietro. Altare del Rosario con quindici scene della vita del Cristo e della Vergine: Visitazione; Natività; Presentazione al Tempio; il Cristo fra i dottori; Preghiera nell'orto di Getsemani; Flagellazione; Incoronazione di spine; Caduta lungo il Calvario; Crocifissione. Olio su tela di ignoto pittore meridionale (seconda metà XVII secolo).

Affresco con sant'Antonio Abate Chiesa di San Michele Arcangelo Castiglione della Valle

Il dipinto con sant'Antonio Abate nella chiesa di San Michele Arcangelo a Castiglione della Valle, è stato di recente sottoposto ad un parziale restauro, che ha permesso di constatare la buona qualità dell'affresco, purtroppo in gran parte rovinato.



241. Castiglione della Valle, chiesa di San Michele Arcangelo. Sant'Antonio Abate. Affresco (il restauro è opera di Luciano Di Giacomantonio).

All'interno di un'ampia cornice dorata, su uno sfondo celeste, è posta la solenne figura del santo che attraverso il movimento delle braccia estende in profondità l'abbondante, nero pannello.

Nelle parti rilevate dal restauro colpisce non solo un'attenzione scrupolosa verso la distribuzione di ombre tenui e delicate, ma soprattutto la vitalizzante lumeggiatura che interviene sulla mano ad evidenziare un colorito rubicondo. Si ha modo così di individuare un prodotto pittorico la cui

matrice di base è senz'altro classicistica, improntata alla lezione dei Carracci, ma all'interno della quale si manifesta una sensibilizzazione della materia di stampo naturalistico, molto probabilmente appresa in area napoletana.

Il dipinto si può datare sulla prima metà del XVII secolo.

MARIO A. PAVONE

Dipinto con san Michele Arcangelo Chiesa di San Giovanni Battista Castelli

Il san Michele Arcangelo, un olio su tela conservato nella chiesa di San Giovanni Battista di Castelli, si inserisce nella tradizione iconografica, influenzata, per il Seicento, dal modello del Reni per la chiesa dei Cappuccini di Roma, cui è qui aggiunto un elmo piumato. Lo sfondo dorato che dà un tratto arcaico alla composizione, più che creare uno stacco del protagonista, partecipa col chiaroscuro ad una sorta di corrosione dell'incarnato sottoposto ad una doppia azione, avvolgente quanto penetrante nell'ombreggiatura.

Il dipinto è opera di un ignoto artista abruzzese della seconda metà del XVII secolo. La cornice di mattonelle di ceramica castellana è anteriore al dipinto ed è datata su una delle formelle 1617.

MARIO A. PAVONE



242. Castelli, chiesa di San Giovanni Battista. San Michele Arcangelo. Olio su tela.

Affreschi con scene della vita di Maria

Ex chiostro di Santa Maria degli Angeli

Castelli

L'interessante ciclo, in parte diminuito da restauri recenti, che ricopre le pareti del chiostro dell'antico convento francescano di Santa Maria degli Angeli a Castelli (oggi Istituto d'Arte F. Grue), è stato segnalato dal Corrieri¹, che nel precisarne la data, 1712, lo ha posto in relazione alle influenze di Sebastiano Conca e dei pittori della sua cerchia.

Sebbene lo stato di conservazione dei dipinti non consenta sempre un'adeguata lettura, va rilevato come l'ignoto autore della decorazione ad affresco manifesti una foga inventiva che si traduce in enfasi barocca, sebbene frenata da una disciplina disegnativa di marca sicuramente romana: una sorta di «barocco rivisto sul Domenichino», riprendendo l'osservazione espressa per il Romanelli dal Faldi².

I tratti evidenti della cultura del pittore attivo a Castelli sono di chiara assimilazione del portato del Gaulli, cui rimandano la scelta delle tinte e la movimentata presentazione del panneggio.

Non si tratta però di una derivazione diretta dal Baciccio, bensì mediata dalla conoscenza delle opere di Giacinto e Ludovico Gimignani.

Alle influenze del primo sono riconducibili gli esiti della Nascita della Vergine, confrontabile col disegno omonimo del Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma (F.C. 127203), nonché col suo pendant (F.C. 127226)³.

A Ludovico, nella Madonna che dona il velo a santa Maria Maddalena dei Pazzi in Santa Maria di Montesanto a Roma, si ricollega l'esito del Transito di san Giuseppe, rispetto al quale meritano giusta considerazione sia gli affreschi di Palazzo Madama, che quelli successivi di San Silvestro in Capite, sempre a Roma⁴.

Resta da sottolineare la capacità di quest'ignoto seguace della lezione dei Gimignani di dare giusto rilievo, nelle scene, al momento descrittivo, da cui si origina una ricercata emergenza di particolari. Già le incorniciature delle varie scene permettono inserimenti floreali e di finti costrutti architettonici usati per effetti illusivi.

Si assiste così ad episodi, come la Nascita della Vergine, dove le numerose e circostanziate vicende del racconto evangelico vengono fissate con una cura dei dettagli, che sarebbe grave errore scambiare per ritardata adesione alle prescrizioni normative post-tridentine. Ogni fatto, come l'ancella che riscalda dinanzi al camino il panno destinato ad avvolgere la neonata, o l'altra che prova con la mano il calore dell'acqua versata per il bagno, non servono al pittore per un semplicistico fine di accostamento alle vicende quotidiane del fedele, bensì per ricreare secondo un'ottica personalissima l'episodio, allontanando sempre di più ogni riferimento al «sacro» e

per immettere piuttosto l'osservatore nel clima gioioso della festa, introdotto dagli angeli in volo intenti a sollevare il «sipario».



243-246. Castelli, ex chiostro di Santa Maria degli Angeli. Scene della vita di Maria: Transitò di san Giuseppe; Natività della Vergine; Sposalizio della Vergine; Circoncisione. Affreschi.

Si punta al trasporto fantastico, ormai lontani dai timori dei «tempi bui»! Quando poi si osserva come tali pitture erano destinate ad una comunità di frati cappuccini, cioè al nucleo francescano più rigorista, si intende bene quale stacco si fosse venuto a determinare col passare degli anni, rispetto ai problemi interni all'ordine, relativi alla persistente divisione tra «spirituali» e «conventuali» e ai rapporti con l'esterno.



247. Castelli, ex chiostro di Santa Maria degli Angeli (oggi Istituto d'Arte Francesco Grue).

Il valore dell'intervento pittorico nel chiostro di Castelli non può intendersi a pieno, se non lo si colloca in linea con quei fermenti antiaccademici sviluppati in ambito periferico: che se nel Seicento dettero vita ad una «protesta» maturata nel segno di una ripresa dei termini naturalistici del discorso caravaggesco, nel Settecento approdarono al cromatismo «dilagante»

attinto alla fonte piú autentica: quella di Luca Giordano. La spiegazione, per quanto concerne gli affreschi maggiori del ciclo di Castelli che si accompagna ad un'ampia immissione di medaglioni con raffigurazioni di santi e sante, di volta in volta specificati dalla finta iscrizione marmorea, è possibile che risieda nelle dediche, inserite nelle parti superiori degli archi che racchiudono le scene. Oltre alle varie famiglie che partecipano alle spese, vi compare imprevista, proprio nel dipinto della Natività la «Castellorum Universitas» che si dichiara «devotissima ac inclita». Inserimento questo che se da un parte spiega le preferenze laiche, manifestamente espresse nel dipinto, dall'altra testimonia ancora una volta, proprio attraverso il termine «devotissima» lo stretto legame intercorrente tra Università e Chiesa.

MARIO A. PAVONE

NOTE

¹ G. CORRIERI, Gli affreschi di S. Maria degli Angeli a Castelli, in «La voce pretuziana», 1976, 5, 3, pp. 27-29.

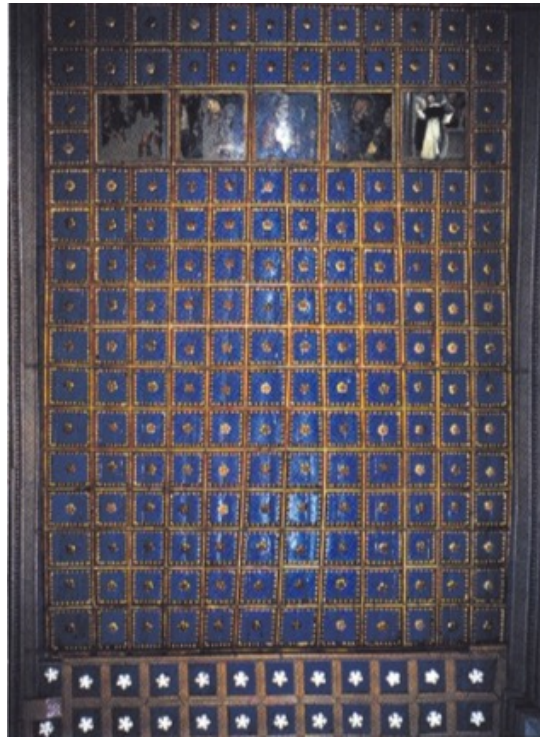
² I. FALDI, La Galleria, in «Accademia Nazionale di San Luca», Roma 1974, p. 114.

³ U. V. FISHER PACE, Disegni di Giacinto e Ludovico Gimignani, Catalogo della mostra, Roma 1979, p. 33.

⁴ ID., Drawings for an unknown fresco decoration by Ludovico Gimignani in Palazzo Madama, Rome, in «Master Drawings», 14 (1976), 2, pp. 147-158.

Soffitti lignei (XVII-XVIII secolo)

La decorazione dei soffitti lignei costituisce, sul piano del trasporto emotivo, l'esatto corrispettivo dell'altare barocco, che vede impegnate le maestranze locali, dagli intagliatori ai doratori.



248. Fano Adriano, chiesa di San Pietro. Soffitto ligneo.

Nel momento in cui al candore inespressivo dell'intonaco o all'effetto geometrico dei cassettoni si sostituiva l'amplificazione metaforica attuata attraverso il mezzo pittorico che suggeriva l'impressione di uno spazio infinito, era chiaro come anche nei territori periferici fosse iniziata un'azione di incanalamento delle masse, verso un tentativo di partecipazione «globale» al sacro. S'intende come ciò coincidesse con un piano d'azione piú vasto, di cui gli esecutori materiali divenivano partecipi non sempre con piena consapevolezza: il che spiega il divario dei risultati. Un'azione programmatica, messa in atto dagli ordini religiosi, già ben integrati nei territori periferici, e rivolti ad un nuovo tipo di sollecitazione popolare, controriformistica per la scrupolosità dell'impegno, ma non certo per l'esteriorità delle manifestazioni, appoggiate sempre piú, purché massimamente distraenti.



249. Fano Adriano, chiesa di San Pietro. Soffitto ligneo, particolare.

D'altra parte è ben nota l'azione condotta dai gesuiti in tal senso e che contribuì ad accrescere l'attenzione verso le realizzazioni da essi auspicate, individuabili nei maggiori centri del territorio italiano e che apparvero nella loro giusta luce nel Seicento, al viaggiatore inglese Grey Brydges: «... sono state messe in opera tutte le possibili intenzioni atte ad ammaliare il cuore e la ragione degli uomini: la magnificenza degli altari, il numero infinito di immagini, i paramenti dei sacerdoti e i diversi atti rituali da essi compiuti. Infine, a coronamento dell'insieme, sorprende le nostre orecchie la più bella ed armoniosa musica del mondo. Cosicché qualunque stratagemma, purché permetta di esprimere un senso di solennità e di devozione, viene da essi usato»¹.

Nelle sedi periferiche dove la loro influenza si rese avvertibile attraverso il superamento delle tecniche adottate in precedenza dagli ordini mendicanti, la loro penetrazione avvenne sia sotto forma di fondazione di sedi stabili, che attraverso le missioni periodiche². Superando la loro specifica «vocazione colta ed urbana», affrontarono la scoperta di quel mondo «altro», ben distinguibile al di fuori delle mura cittadine, dove permanevano quegli «inanes cultus, vetularum carmina, Daemonum invocationes».

Nel quadro della più generale riconquista cattolica, le «Missionarie scorrerie» (come si ritrovano citate dalle fonti le missioni gesuitiche) consentirono una ben articolata immissione di forze nuove in territori da tempo individuati come abbisognevole d'intervento.

L'Abruzzo che già nel Cinquecento era divenuto sede di collegi gesuitici (Chieti, L'Aquila), nel Seicento vede favorita la fascia adriatica, con un forte concentrazione ad Atri. Inizia così quell'azione di recupero degli strati rurali, condizionati dall'isolamento, dai disagi economici, da situazioni di disgregazione sociale.



250. Fano Adriano, chiesa di San Pietro. Soffitto ligneo, particolare.

Si interviene soprattutto contro il fenomeno delle possessioni diaboliche che colpiva maggiormente le donne, dato il clima di repressione e di conseguente frustrazione; si modellano forme di pietà destinate ad incidere sul comportamento; si prediligono manifestazioni collettive, nella convinzione della forza di persuasione dell'esempio; si creano le basi di incardinamento di un processo di stabilizzazione religiosa e politica, che troverà continuità nel Settecento, nel Mezzogiorno, attraverso l'ordine dei Redentoristi, fondato da Alfonso Maria de Liguori.

Riportando il discorso alla chiesa di San Pietro in Fano, andrà notato come la decorazione del soffitto a cassettoni che la Savorini³ afferma eseguito nel 1608 nella parte più antica (quella più recente è individuabile nelle decorazioni bianche su fondo azzurro), riveli un concepimento di stampo ancora rinascimentale, nel momento in cui è esemplato sulla traccia del Brunelleschi in San Lorenzo a Firenze. Pertanto gli inserimenti delle tele devono considerarsi posteriori. Inoltre la presenza di san Domenico sul soffitto, che costituisce un inserimento tardo-settecentesco all'interno di una serie di tele tardo-seicentesche⁴, completa bene il quadro dei riferimenti iconografici presenti nella chiesa e rispetto ai quali si possono precisare anche i termini di una continuità dell'azione intrapresa dall'ordine domenicano.

Né la presenza di san Carlo Borromeo, che ripete, semplificato, lo schema lombardo di Daniele Crespi nel Diggiuno del santo, della chiesa della Passione a Milano, è meno significativo: in quanto proprio all'interno della sua cerchia maturò la controffensiva al Vergerio⁵, attraverso Le meditazioni del Rosario di Bartolomeo Scavo⁶, che segnò il superamento del libro del padre Alberto da Castello, che nel 1521 aveva collocato la devozione rosariana all'interno di un'ampia rete di superstizioni e di indulgenze⁷.

Nelle parrocchiali di Castiglione della Valle e di Bascianella la decorazione dei soffitti si affida a formulazioni fortemente illusive.

Si è già dato accenno alle ragioni ideologiche che furono alla base delle trasformazioni pittoriche di volte e cupole per corrispondere ad esigenze di rappresentazione illusiva dello spazio.

Bisognerà ora precisare attraverso quali mutamenti linguistici ciò fu reso possibile dagli addetti ai lavori. Si considererà pertanto come alla svolta postrinascimentale fosse seguito un uso degli spazi delle volte che respingeva qualunque tentativo di circoscrivere le raffigurazioni entro incorniciature delimitate come era avvenuto per i «quadri riportati»⁸. L'infinità dell'Universo, scientificamente provata, trovava il corrispettivo in un'immagine trasferita dallo spazio prospettico ad uno spazio illimitato e non più riducibile a misura d'uomo. All'uomo era pertanto consentito di non «perdersi», assecondando l'attrazione divina, il trasporto verso aree di beatitudine e di pace, rese chiaramente percepibili, attraverso la visione della sede celeste.

La bellezza dell'universo trovava il suo punto più alto nella definizione della Gloria celeste, del Paradiso, popolato di figure angeliche, di santi e dottori della chiesa, oltre che della presenza «tangibile» di Cristo. La garanzia dell'eterna sopravvivenza di un'ordine gerarchicamente preconstituito veniva offerta attraverso un rinnovato rapporto ottico del fedele con la raffigurazione sacra: ed in tal modo la scelta barocca aveva promosso un'inconfondibile strategia del consenso.

Sul finire del Seicento, sotto la spinta di tendenze miranti a costringere il tumultuoso magma barocco entro i canali di un più corretto eloquio, che rendesse riconoscibili i riferimenti culturali ed i modelli recuperati dalla tradizione, penetrarono anche nelle decorazioni più illusive, architetture messe in prospettiva.

L'esempio di Domenico Maria Canuti a Roma, nella chiesa dei Santi Domenico e Sisto fondato sul disegno «a quadratura» dell'Haffner, e quello successivo di Andrea Pozzo in Sant'Ignazio dovevano lasciare il segno di un mutamento verso orizzonti di integrazione tra tendenze neo-quadraturistiche con quelle risalenti al Cortona ed al Lanfranco. L'esperienza dei Bibiena, nel portare la «quadratura» a dignità autonoma, separata dal contesto pittorico, segnò l'avvio verso un decorativismo dei soffitti volto a privilegiare l'aspetto architettonico-fantastico rispetto a quello figurativo. Nel Settecento, dinanzi alla grande richiesta di ammodernamento delle chiese sia nei piccoli centri di provincia, che nelle sedi urbane, l'illusività architettonica prende il sopravvento, legandosi ai riferimenti simbolici.

Nelle sedi periferiche, dove la mancanza di specialisti di singole tecniche operative è più avvertibile, si afferma il maestro decoratore, che sostituendo la volta reale con una di libera interpretazione scenografica, unisce architetture poste in forte risalto illusivo ad elementi figurativi racchiusi in una ben calibrata cornice d'insieme.

È in questi termini che opera il maestro del soffitto di Castiglione della Valle, datato 1762, il cui effetto venne ricercato anche dall'ignoto maestro attivo a Bascianella tra il '55 e il '58, ma con più deboli risultati.



251. Castiglione della Valle, chiesa di San Michele Arcangelo. Soffitto ligneo.

Al centro della volta in una cornice sovrastata da due angeli che sorreggono un ostensorio siglato dal trigramma IHS (riferentesi al Nome di Cristo divulgato da san Bernardino e poi passato a contrassegnare l'operazione Cristocentrica⁹ di sant'Ignazio di Loyola), appare san Michele che sconfigge il demonio, anch'egli connotato, sullo scudo, dal medesimo simbolo.

Una medesima iconografia viene riproposta nella Madonna delle rose tra san Michele e san Pietro della parrocchiale di Case di Renzo, anch'essa di un'ignoto pittore settecentesco, di sicura formazione napoletana.

Negli angeli, come nel santo, ritroviamo quella particolare sensibilizzazione della materia cromatica attraverso cui si riscopre la derivazione dagli esiti pittorici napoletani, ma di quelli segnati dalla contrapposizione all'impostazione classicistica del Solimena degli inizi del secolo: vi si ritrova piuttosto una ricerca di effetti luministici quali potevano essere stimolati dalla lezione di Del Po o di Domenico Antonio Vaccaro, nonché da suggestioni provenienti da fonti genovesi. Né mancano interessanti riflessi degli schemi iconografici adottati dai Grue.

A Bascianella invece tutto questo si rapprende in un "ductus" pittorico di maggiore incisività nei riferimenti simbolici, come quello alla Chiesa: «Tibi tradita sunt claves regni coelorum».



252-253. Bascianella, chiesa di San Pietro. Soffitto ligneo; Cristo con san Pietro, particolare.

Nello spazio centrale, in una cornice circondata dagli angeli è raffigurato Cristo con san Pietro cui va l'altro riferimento: «Pasce oves meas».

MARIO A. PAVONE

NOTE

¹G. BRYDGES, *Horae Subsecivae: observations and discourses*, London 1620, p. 386 ss.; nonché F. HASKELL, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze 1966, pp. 111-156.

²S. PAOLUCCI, *Missione de' padri della Compagnia di Gesù nel Regno di Napoli*, Napoli 1651; F. SCHINOSI, *Istoria della Compagnia di Gesù appartenente al Regno di Napoli*, Napoli 1711; nonché in proposito M. ROSA, *Religione e Società nel Mezzogiorno tra Cinque e Seicento*, Bari 1976, pp. 245-272: «... il 1628 è l'anno in cui l'attività missionaria dei gesuiti ... in coincidenza con il riflusso della crisi, che dal suo punto massimo del 1622 giunge, ancora con estrema durezza, sino al 1625/26, si apre a ventaglio per estendersi dalla Campania alla Puglia, dagli Abruzzi alla Calabria».

³G. SAVORINI, *Opere d'arte in alcuni paesi della montagna teramana*, in «Abruzzo Teramano», 6 (1931), pp. 6-7; *Guida d'Italia del T.C.I.: Abruzzo e Molise*, Milano 1979, p. 160.

⁴ L. RICCIONI, *La chiesa di San Pietro in Fano Adriano*, Teramo 1957, p. 40.

⁵ P.P. VERGERIO, *A quei venerabili Padri Dominicani, che difendono il Rosario per cosa buona. Negli ultimi tempi alcuni si partiranno dalla fede, attendendo agli spiriti ingannatori, et alle dottrine de Demoni...*, 1550 (British Museum, 697, c. 6).

⁶ B. SCLAVO, *Le meditazioni del Rosario della gloriosissima Maria Vergine... con altre contemplazioni dell'anima Christiana*, Milano 1569.

⁷ ALBERTO DA CASTELLO, *Rosario della gloriosa Vergine Maria*, Venezia 1521.

⁸ R. WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Torino 1972, p. 277 ss.; N. SPINOSA, *Spazio infinito e decorazione barocca*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino 1981, pp. 277-343.

⁹ V. PACELLI, *Il Monogramma del Nome di Gesù*, in *Enciclopedia Bernardiniana: Iconografia*, a cura di M. A. PAVONE e V. PACELLI, Salerno 1981, II, pp. 185-205.

Capitolo settimo

CERAMICA

Ceramiche a Castelli Immagini e problemi

Nel presentare alcune immagini di ceramica artistica conviene effettuare alcune riflessioni sul percorso operativo dei ceramisti castellani dal 1550 alla fine del 1700 e cercare di superare un diffuso convincimento che vuole le ceramiche di Castelli del XVIII secolo in una condizione di assoluta preminenza rispetto a quelle arcaiche e popolari dei due secoli precedenti. Un tale preconcetto ha cercato, fin dal primo lavoro storico sulla ceramica castellana¹, di delineare solo una fisionomia evoluta e nazionale, legata a culture esterne sia per committenza che per schemi iconografici, fissando appunto nella prima metà del settecento un periodo di maggior fulgore. Le mostre del 1955 e del 1965² hanno si presentato le ceramiche dei Grue, dei Gentile e degli altri maestri che hanno operato a Castelli dopo il magistero di Francesco Grue, dalla fine del XVII

secolo per oltre cento anni, come la piú importante e valida espressione artistica castellana, ma hanno iniziato anche una trattazione problematica della produzione precedente, relativa ai primi cento anni di attività conosciuta e documentabile. E assai recente uno studio che tende a riconoscere il connotato di una espressione artistica «colta» al soffitto di San Donato a Castelli³.

L'oggetto artistico di ceramica non può essere considerato solo come pittura a fuoco e studiato con una indagine filologica che approfondisca i suoi collegamenti iconografici con la piú colta pittura dei centri culturali maggiori. Esso è qui anche un elemento di comunicazione culturale ed una sua analisi critica non può prescindere anche da altri momenti di interrelazione culturale.

Prima di proporre giudizi di valore è necessario effettuare una distinzione, piú semiologica che estetica, nell'iter operativo dei ceramisti castellani, che va, appunto, dal primo esempio di ceramica ufficialmente conosciuta, datata e firmata⁴, fino alla fine del Settecento. Infatti intorno alla metà del XVII secolo con Francesco Grue ebbe inizio un piú noto e celebrato periodo con una radicale variazione di modi, con un uso piú sapiente di piú ricchi mezzi espressivi, con un piú ampio rapporto con una committenza esterna dai riflessi culturali tanto diversi. In altri termini, la ceramica di Castelli è stata fruita nella quasi totalità in loco fino alla metà del Seicento, mentre a partire da questo periodo essa ha soprattutto fruitori esigenti e lontani.

Parlare di questi due periodi, dai linguaggi tanto distanti, con uno stesso metro di giudizio critico non è possibile senza togliere l'oggetto da un indispensabile contesto storico. Certo, non si intende in alcun modo sostenere che esistano due ceramiche castellane, quella «interna» dei suoi primi cento anni di attività riconosciuta e quella «europea» e «tardo-barocca» che va dalla seconda metà del Seicento fino alla fine del XVIII secolo, ma solo evitare di considerare il primo periodo esclusivamente come un inizio dai modi semplici e arcaici che andrebbero via via acquisendo una sapienza migliore.

Se dovessimo giudicare dalla considerazione dei contemporanei, Orazio Pompei, il primo grande maestro della ceramica castellana, godette di una considerazione della quale nessun ceramista castellano godrà piú, mentre, ad esempio, soltanto due anni fa è stato possibile avere qualche notizia precisa sulla nascita a Castelli di Francesco Grue⁵, che non sembra godere fra i contemporanei della meritata notorietà e che solo da pochi anni si è visto attribuire i piatti istoriati con scene di guerra, da sempre ritenuti opera di Antonio Lolli⁶. Indipendentemente dal fatto che la figura dell'artigiano-artista goda nel XVI secolo di un riconoscimento sociale che col diffondersi della cultura controriformista verrà decisamente a cadere⁷, all'immagine culturale che Orazio Pompei dà alla ceramica di Castelli nella seconda metà del XVI secolo corrispondono testimonianze storiche non numerose ma significative⁸, tali comunque da delineare una personalità compiuta; al contrario, nel XVIII secolo mancano indicazioni biografiche che possano arricchire di qualche motivazione culturale risultati artistici tanto validi sul piano delle tecniche espressive quanto distanti da una puntuale collocazione.

I primi cento anni di conosciuta attività ceramica a Castelli portano in primo luogo alla realizzazione di mattoni maiolicati che possiedono tutti una necessità di funzione tettonica sia interna che esterna⁹ ed una utilizzazione che oggi possiamo definire «modulare». Una distinzione può farsi tra il mattone maiolicato parietale e da soffitto, da quello pavimentale di piú stretta derivazione faentina; quest'ultimo, dalla colorazione intensa di cobalto, ha motivi decorativi e illustrativi volti all'arricchimento della superficie interna oltreché alla costruzione di

una sapiente immagine pittorica e costituisce un capitolo a sé stante nella ceramica castellana con l'esempio più valido e significativo nel pavimento intorno all'altare della chiesa di San Donato.

I caratteri della pittura che possiamo osservare negli altri mattoni maiolicati, dopo il magistero di Orazio Pompei, hanno una fisionomia che li distacca dalle altre scuole italiane. Dal punto di vista pittorico non possiamo effettuare analogie con la pittura rinascimentale fiorentina. Orazio Pompei, sia nella Madonna che allatta il Bambino che nella Annunciazione della raccolta civica di Chieti, sembra legato a modi tardo-gotici con intendimenti più compositivi che naturalistici; il che non deve apparire come una limitazione o arretratezza, stante la ricordata necessità di funzione decorativa che privilegiava il ritmo cromatico sulla visione spaziale. Una vera spazialità pittorica i mattoni maiolicati di Castelli non presenteranno mai, perché la descrizione aneddotica avrà sempre in tutto l'arco della produzione carattere analitico e ambientale.

Nella seconda metà del Cinquecento non esistono a Castelli solo i mattoni maiolicati, ma si sviluppa un'attività compendiaria con vasellami a fondo bianco presentati nella mostra a Castelli del 1965¹⁰.

Il soffitto della chiesa di San Donato rappresenta uno dei momenti più importanti della cultura abruzzese del primo Seicento, è la testimonianza di una condizione storica e operativa che raggiunge il più elevato livello artistico in virtù di una «coralità che non riassume solo testimonianze e modi artistici, ma racchiude problemi e situazioni di notevole interesse storico.



254. Castelli, cona di San Donato. Soffitto in ceramica.

Il fascino di questo soffitto è grandissimo — anche se nel corso dei secoli la disposizione dei mattoni ha certamente subito delle variazioni — ed i contenuti storici sono individuabili in una matrice controriformista e spagnola, tutta, in verità, ancora da studiare.

Il magistero di Orazio Pompei, lo stile «compendiario» dei «bianchi» di Faenza, le influenze culturali faentine e spagnole si ritrovano in questo soffitto che, come dice il Donatone, «si colloca nell'ambito dell'arte colta per l'estrazione sociale della committenza, per le strutture culturali ed ideologiche che presuppone, per le finalità di didascalica controriformistica che si pone, infine come espressione artistica che degnamente si iscrive in una corrente di gusto manieristico dell'arte ceramica illustre ...».



255-258. Castelli, chiesa di San Giovanni Battista. Pala d'altare con san Michele Arcangelo, cornice in ceramica: patriarchi.



259-262. Castelli, chiesa di San Giovanni Battista. Pala d'altare con san Michele Arcangelo, cornice in ceramica: santi.



263-266. Castelli, chiesa di San Giovanni Battista. Pala d'altare con san Michele Arcangelo, cornice in ceramica:santi.



267-270. Castelli, chiesa di San Giovanni Battista. Pala d'altare con san Michele Arcangelo, cornice in ceramica: santi.



271-273. Castelli, chiesa di San Giovanni Battista. Pala d'altare di Francesco Grue, formelle della cornice: stemma cardinalizio; angelo; stemma di Castelli.

Fra le ceramiche castellane rimaste a Castelli sono assai significative quelle che ornano tre altari della Chiesa Madre. L'altare di san Michele Arcangelo è decorato con ventisei mattonelle ottagonali mistilinee che si ricollegano ai modi del soffitto di San Donato e del polittico di Colledoro e presentano ciascuna una figura tratta dal Vecchio Testamento. I modi pittorici sono semplici ed autoctoni e rivelano una raffinatezza espressiva non legata all'uso sapiente di tecniche di effetto, quale lo spolvero e le lumeggiature a terzo fuoco, ma ad una purezza formale che ripropone i caratteri di una cultura castellana, non aulica o grandeggiante, ma intimisticamente legata alla sua realtà storica. Non è un caso che questo altare fosse di proprietà della nota famiglia Cappelletti¹¹.

L'altare con la pala di Francesco Grue è assai importante sia per la notissima pittura centrale, che può costituire un punto d'incontro fra modi pittorici castellani e la volontà di aprirsi ad immagini più ampie ed ambiziose, sia, soprattutto, per le mattonelle laterali, le quali hanno la freschezza di un testo calibrato e consapevole, una unità ritmica e costruttiva capace di reinterpretare con sapienza e lirismo temi della pittura religiosa dell'epoca. Possiamo ricordare a questo punto, come modelli pittorici «romani», gli Angeli di Simon Vouet sfrondatei del loro realismo drammatico, e quelli del Maestro degli Angeli con i simboli della Passione (circa 1615-1625), un anonimo caravaggesco, probabilmente francese e attivo a Roma, affine al giovane Vouet e con influenze di Guido Reni¹².

La maggiore intensità espressiva e la più matura compiutezza delle mattonelle laterali non dipendono solo dalla ridotta dimensione, ma anche dalla immediatezza della loro funzione decorativa. In questa pala è infatti possibile toccare con mano la maggiore consistenza dell'unità intellettuale di un linguaggio necessario e sempre ben visualizzabile rispetto all'ambizioso proposito di fare solo della pittura a fuoco. È qui il momento di separazione fra la funzione ceramica, legata ad un contesto architettonico, ed una espressività grandeggiante ed erudita che non troverà accoglienza nella Valle Siciliana. A Napoli invece i maestri castellani troveranno nel Settecento una migliore collocazione e potranno influenzare l'opera di colleghi napoletani. Nella capitale del Vicereame la ceramica tardobarocca troverà nel XVIII secolo una necessità di funzione architettonica e decorativa¹³ che porterà il lavoro dei maiolicari castellani ai ben noti livelli artistici e di fama.



274. Castelli, chiesa di San Giovanni Battista. Pala d'altare di Francesco Grue: Madonna di Loreto. Ceramica.



275-278. Castelli, chiesa di San Giovanni Battista. Pala d'altare di Francesco Grue, formelle della cornice: Angeli con i simboli della Passione; il Cristo; la Madonna.



279-282. Castelli, chiesa di San Giovanni Battista. Pala d'altare di Francesco Grue, formelle della cornice: Angeli con i simboli della Passione.



283-284. Castelli, chiesa di San Giovanni Battista. Pala d'altare di Francesco Grue, formelle della cornice: Evangelisti.

Il diffondersi della porcellana portava i ceramisti verso un piú misurato calligrafismo, come attestano le due formelle di Silvio de Martinis disposte ai lati dell'altare di sant'Eusanio a testimonianza di un «ritorno votivo» di un valente ceramista che aveva preso anch'egli la strada di Napoli¹⁴ e che forniva cosí al suo paese natale il segno elegante e aneddótico di come la ceramica castellana potesse sapientemente riflettere il gusto e la cultura europei. E questo però ad un tempo il momento di maggiore apertura della ceramica castellana ed anche la realizzazione di modi che non troveranno a Castelli espressione formale tale da costituire la base per un rinnovamento di schemi.

La ceramica castellana è stata oggetto di numerosi studi, fino al recente lavoro di Guido Donatone¹⁵, che utilizza scientificamente le notizie ottenute e le ricerche effettuate anche a Napoli e nelle altre regioni dell'Italia meridionale. Tuttavia importanti raffronti potrebbero essere effettuati anche con una sistematica utilizzazione delle ricerche lessicali di Ernesto Giammarco sul linguaggio stanziale dei maiolicari abruzzesi¹⁶; attraverso le quali si potrebbe delineare una carta storico-geografica della diffusione dell'attività maiolicara in Abruzzo. Esiste infatti un conseguente problema socio-linguistico che va considerato per distinguere l'attività dei maiolicari (dal linguaggio di estrazione borghese e con termini derivanti prevalentemente dal latino medioevale, volgare e regionale) da quella dei pignatari (dal linguaggio di estrazione contadina e con termini derivanti dal latino classico).

Una tale analisi sarebbe importante anche in considerazione del fatto che il linguaggio dei maiolicari, quale risultato di un costume secondo il quale l'arte e il mestiere dovevano essere trasmessi da padre in figlio, è un linguaggio «conservatore». La geografia linguistica (spaziale) potrebbe quindi offrire un utile contributo alla linguistica storica (temporale). Un esempio ne

sono le ricerche lessicali grazie alle quali Ernesto Giammarco individuò nella provincia di Teramo, in una zona della Vibrata compresa tra Sant'Egidio e Nereto, ai confini con le Marche, una serie di fonemi assai importanti ed inediti riguardanti oggetti di ceramica, tali da far ipotizzare l'esistenza, nella seconda metà del Settecento, di un centro operativo di maiolicari castellani. L'ipotesi fu confermata da ricerche storiche d'archivio che localizzarono in Ancarano (paese abruzzese a sud del Tronto ma facente parte, allora, dello Stato Pontificio) alcune fabbriche di ceramica operanti su iniziativa di alcuni ceramisti castellani fuoriusciti¹⁷.

Ad una visione critica migliore, specie della ceramica castellana del Cinquecento, potrebbe inoltre contribuire una più approfondita conoscenza della storia abruzzese del XVI secolo, sia per gli eventi e per i personaggi di interesse internazionale che vi compaiono, che per la diffusione dei contenuti filosofici e religiosi. Verificare, ad esempio, se la presenza, sia pure non continua, di Margarita d'Austria, sorellastra di Filippo II, nel Ducato di Ortona, ove morì nel 1585, non abbia portato ad una qualche influenza culturale diretta o indiretta; oppure studiare parallelamente i contenuti controriformistici legati alla presenza spagnola e quelli della riforma cattolica, diffusi in Abruzzo fino a tutto il secolo XVII, con l'individuazione dei particolari caratteri formali emergenti nelle varie iconografie.



285. Castelli, chiesa di San Giovanni Battista. Pala d'altare con la Madonna di Loreto, formelle della cornice: Strage degli Innocenti. Le due mattonelle di medesimo soggetto sono frutto di un inserimento cronologicamente posteriore.



286. Isola del Gran Sasso, chiesa di San Massimo. Sacrestia, già eremo di Santa Colomba: Madonna con Bambino tra san Berardo e santa Colomba. Ceramica di Andrea Pompei di Castelli (1753).



287-288. Castelli, chiesa di San Giovanni Battista. Altare di Sant'Eusanio, ai lati: sant'Eusanio; la Madonna di Loreto. Ceramiche di Silvio de Martinis.

La poca considerazione che si è avuta finora per la ceramica castellana nel suo primo secolo di attività riconosciuta può derivare anche da una diffusa immagine di Castelli, paese sperduto tra i

monti. Una ricchezza di informazioni storiche e di studi potrebbe presentarci invece l'Abruzzo come una regione piú vicina agli importanti percorsi politici dell'epoca, dalle connotazioni culturali piú rilevanti e con una ceramica legata in maniera coerente e formale ad una condizione autentica di vita.

NERIO ROSA

NOTE

¹ CONCEZIO ROSA, *Notizie storiche delle maioliche di Castelli e dei pittori che le illustrarono*, Teramo 1857, cap. VI.

² *Mostra dell'Antica Maiolica Abruzzese*, Napoli,. Palazzo Reale, 1955; Teramo, Museo Civico; *Mostra. dell'Antica Maiolica di Castelli d'Abruzzo*, Castelli 1965.

³ G. DONATONE, *Il soffitto della Chiesa di S. Donato e la maiolica di Castelli d'Abruzzo*, Napoli 1982.

⁴ La prima opera conosciuta datata e firmata è il, mattone maiolicato di Orazio Pompei, *Madonna che allatta il Bambino*, datato 1551.

⁵ CLAUDIO ROSA, *I Grue di Castelli artisti della ceramica*, Roma 1981, pag. 28.

⁶ L. MOCCIA, *Antica maiolica d'Abruzzo: Castelli*, in. *Catalogo della mostra*, Castelli 1965, pp. 13-14.

⁷ F. BOLOGNA, *Dalle arti minori all'industrial design*, Bari 1972, capp. I e II.

⁸ ROSA, *Notizie storiche*, cit. p. 59. Nel registro catastale del 1579, conservato nell'Archivio comunale di Castelli, Orazio Pompei è sempre indicato col titolo di «Maestro». Nel registro parrocchiale delle nascite di Castelli, si risale sempre al nome di Horatio Pompei fin dalla generazione dei suoi pronipoti.

⁹ Esempi di utilizzazione interna sono i soffitti. Per le pale d'altare (ad esempio il polittico di Colledoro) c'è il dubbio che tale composizione sia secondaria. Esempio di collocazione esterna è la *Madonna che allatta il Bambino di Horatio Pompei*, che era inserita nella facciata della casa del Maestro

¹⁰ MOCCIA, *op. cit.*, pp. 9-11

¹¹ DONATONE, *op. cit.*, pp. 21 e 44.

¹² Anche nel 1709 Francesco Antonio Grue trarrà ispirazione dal *San Brunone di Simon Vouet*, cfr. DONATONE, *La maiolica napoletana*, cit., tav. XXIV c, d *Per il Maestro degli Angeli con i simboli della Passione* cfr. la ricostruzione (verbale) di R. LONGHI, citata e condivisa da F. ZERI, *La Galleria Pallavicini in Roma*, Firenze 1959, pp. 71-72, nn. 100-105, figg. 100-105.

¹³ Cfr. G. DONATONE, Pavimenti e rivestimenti maiolicati in Campania, Napoli 1981

¹⁴ CONCEZIO ROSA, Notizie storiche, cit. p. 12. Le due ceramiche portano la data 1765

¹⁵ Cfr. nota 3.

¹⁶ E. GIAMMARCO, Glossarietto dialettale dei maiolicari abruzzesi, in Catalogo della mostra della ceramica antica e popolare d'Abruzzo e Molise, Castelli 21 luglio 8 settembre 1968; ID., Contributi linguistici, in «Abruzzo», gennaio-aprile 1969, p. 231.

¹⁷ G. DE LUCIA, Il commercio della ceramica castellana nel periodo borbonico, in «Abruzzo», gennaio-aprile 1969, p. 239.

Capitolo ottavo

L'ALTARE BAROCCO

L'altare barocco

Nella frammentarietà delle testimonianze artistiche pervenuteci, indicative di una molteplicità di influenze culturali penetrate nella Valle Siciliana attraverso i secoli, il momento dell'altare barocco trova una sua indiscussa continuità dal momento che poggia le radici su una base materica reperibile da sempre sul posto ed utilizzata da specifiche maestranze locali, orgogliose delle proprie tecniche e rivolte a perfezionare un linguaggio alternativo rispetto a quello dei centri emergenti.

Lo stretto legame tra la materia-legno, oggetto della trasformazione, e il luogo stesso di produzione consentiva inoltre di recuperare un antico rapporto col divino, che nelle zone boschive aveva sempre trovato un'idonea rievocazione attraverso rituali religiosi di stampo arcaico.

L'albero, frutto della Madre-Terra, costituiva l'anello di congiunzione piú diretto con la sfera del «sacro». Non erano mancate infatti «credenze collegate all'idea di origine vegetale del genere umano... [di] relazioni mistiche tra certi alberi e certe persone o società umane»¹. All'albero «simbolo della vita e della fecondità inesauribile»² era connessa una «potenza» che gli consentiva di inserirsi in primo piano nel circuito religioso.

In Abruzzo la parola scacchiate (ragazzo) rievoca questo antico legame dell'uomo con l'albero, significando appunto: «staccato dal tronco»³. Inoltre in questo stesso territorio l'albero è ritenuto protettore dei neonati e dei parti allo stesso modo della terra. È nota la tradizione che collega la nascita dei bambini al fusto della vite: toccare o avvicinare gli alberi – come toccare la terra – è ritenuto benefico, fortificante e fecondante⁴.

Bisognerà in tal senso convenire con l'Eliade che per «la mentalità arcaica, la Natura non è mai [stata] esclusivamente naturale»⁵. La terra, quale produttrice primaria del mondo vegetale era sempre apparsa «popolata di forza e satura di sacro», quale «cosmoricettacolo di forze sacre diffuse»⁶ : di qui la «solidarietà tra il tellurico da una parte, il vegetale, l'animale e l'umano dall'altra»⁷.

Una volta individuato un rapporto non tecnologico, quanto strettamente religioso, con il legno, questo era stato recuperato quale tramite di passaggio da una religiosità primordiale verso forme piú evolute di culto. Il forte legame del legno con il luogo di origine costituiva il punto di saldatura necessaria all'inglobamento della ritualità arcaica all'interno della visione «imperialistica del cattolicesimo, subentrato quale archetipo. Il legno trovava quindi una rispondenza molto particolare in ambito popolare, già incline all'accoglimento del messaggio religioso attraverso tale tramite.



289. Isola del Gran Sasso, chiesa di San Leonardo. Altare in legno con dorature.

Nell'altare barocco, pertanto, il legno si pone quale protagonista assoluto di un uso religioso, segnatamente popolare, in cui il rapporto con le origini non è mai negato, anzi rinforzato attraverso il rimando mimetico-floreale operato dagli intagliatori, che approda spesso al fiore o al frutto. In tal modo, facendo leva sulla potenzialità della materia di sottoporsi a qualunque trasformazione senza disancorarsi mai dal rimando all'albero, si contrapponeva una produzione «locale» al linguaggio «colto» dei modelli architettonici prevalsi nei «centri direzionali».

Si attuava così un aggancio diretto alla cultura subalterna che trovava nelle annesse figure antropomorfe contatti con tradizioni culturali del passato: in cui l'ostentazione della nudità, come dei genitali, costituiva il segno di un'imprescindibile potenza della massa sui divulgatori del credo ecclesiastico.



290. Fano Adriano, chiesa di San Pietro. Altare del Rosario. Legno dorato e dipinto.

L'altare quindi, mentre esercitava un'azione di depurazione da altri rituali, attualizzava in maniera forte contenuti alternativi, proposti nella veste di richiami sessuali espliciti. Residui di un culto a lungo reso alle potenze generatrici e che, sebbene filtrato all'interno di una

codificazione scultoreo-architettonica che rimanda a modelli «colti», si manifesta in maniera inequivocabile nelle sollecitazioni epidermiche messe in moto dall'intervento cromatico. La «naturalità della rappresentazione si fa tramite di un rimando ad una continuità procreativa, sottratta ai pericoli del malocchio. Tale sorprendente comunione di testimonianze legate all'ufficialità della dottrina cristiana con precedenti culturali arcaici, manifesta forme di sincretismo importanti soprattutto per l'allusione dichiarata a parallele ritualità di culti non ortodossi.

Emerge, pertanto, la necessità di approfondire la lettura di tali altari per apportare un contributo non solo storico-artistico, ma anche storico-rituale, in quanto è manifesta una connessione inscindibile con riti circolanti in ambiti strettamente popolari. Di qui la necessaria esplicitazione di un messaggio che deve appellarsi al «diverso» ma non per rimandi strettamente storico-artistici, bensì rivolti a chiarire come il potere dell'immagine tradizionale venga indotto ad un confronto paritetico con quanto si manifesta sotto forme apparentemente profane, ma al contrario profondamente connesse ad un messaggio religioso che viene da lontano, da forme religiose di gran lunga antecedenti a quella cristiana, e pertanto «ribelli» ad eventuali censure.

Proprio il dato della «presenza» qualifica tali penetrazioni all'interno di costrutti iconografici tradizionali, in cui emerge in termini di opposizione l'esplicita richiesta di «essere nel mondo», che appare di non poco rilievo dal punto di vista storico.

Vista in una prospettiva dal basso verso l'alto, tale esigenza di assistere al concretizzarsi delle proprie aspirazioni religiose, costituiva, per una popolazione adusa al lavoro nei campi, come nei boschi, una sorta di rivalsa contro lo schiacciamento politico-economico cui era inesorabilmente assoggettata. In una condizione subalterna in cui il predominio ecclesiastico perpetuava l'assoggettamento delle coscienze a rituali canonici ed alla stereotipa riproposizione iconografica delle formulazioni biblico-evangeliche, il sostrato eversivo dell'apparato dell'altare scuoteva quella condizione, ben individuata dal De Martino, dell' «essere agito da».

Rispetto «all'insicurezza della vita quotidiana, alla enorme potenza del negativo e alla carenza di prospettive di azione realisticamente orientata per fronteggiare i momenti critici dell'esistenza ... »⁸, il riaggancio col proprio patrimonio culturale non poteva che avvenire in antitesi al trionfalismo barocco promosso dalle cerchie ecclesiastiche più legate alla trasmissione della volontà pontificia. Di pari passo con l'accentuarsi del fenomeno scenico di coinvolgimento complessivo dei fedeli, si imponeva «dal basso» il rispetto di quel circuito «altro», nutrito di credenze, di rituali magici poggianti su una tradizione orale cui non si intendeva affatto rinunciare.

Nell'acconsentire ai termini di «esteriorità», intrinseci all'altare barocco, il ceto più umile e laborioso della popolazione dell'entroterra teramano trovava modo di esprimere le proprie preferenze, che non rimanevano inascoltate ed anzi permettevano di misurare la propria «forza».

Ma questa doveva costituire l'ultima «concessione del potere ecclesiastico! A Settecento avanzato l'opposizione antilluministica, abilmente manovrata in direzione anti-ateistica, nel momento in cui infieriva sulle punte più avanzate del «ceto civile emergente», riusciva ad abbattere questi ultimi «baluardi ereticali: spie di un sentimento religioso che non esitiamo a definire «de plebe», ma solo per contrapposto ad una condizione di inferiorità economica.

I costanti agganci con il mondo boschivo segnano quel tratto di uniformità che accomuna la tipologia dell'altare barocco nei diversi esemplari alpino-appenninico connotati sempre da tratti originali e profondamente singolari, attraverso cui è possibile individuare l'area di produzione.



291. Fano Adriano, chiesa di San Pietro. Altare del Rosario, coronamento: Padre Eterno e cariatidi.

Nelle diverse manifestazioni di tale esperienza decorativa, per nulla circoscritta, bensì notevolmente articolata nell'ambito della sua diffusione, è possibile rintracciare momenti emergenti, localizzabili in aree lontane tra loro, eppure fortemente interagenti. E il caso del Friuli, che offre ampia materia di confronto, costituendo un interessante parallelo, soprattutto per il fatto che le opere sono riconducibili in gran parte a precise personalità di maestri intagliatori attivi per generazioni in tale settore.

Inoltre vi si individua un'apertura all'accoglimento di sollecitazioni nordicotransalpine, riferibili alla cultura tedesca, che nell'arte dell'intaglio ligneo si era espressa in maniera sorprendente, specie dopo l'esperienza tardogotica. Ed a questa si ricollega l'altare barocco in una voluta amplificazione dei termini già ricorrenti nelle ancone lignee del gotico fiorito: dove il fogliame, distribuito in modo artificioso ed intricato, sottoposto a doratura, convergeva in una struttura organica e di profonda suggestione visiva.

Ma il raffinato eloquio degli intagliatori tedeschi, approdati alle sedi piú prestigiose, quali le cattedrali dei principali centri della Germania e dell'Austria⁹, trovò accoglimento limitato in Italia, dove l'altare barocco ebbe una destinazione ad un livello certo non emergente, in zone periferiche dove la competitività con i materiali «nobili» intervenne in maniera discriminante.



292. Fano Adriano, chiesa di San Pietro.
Altare maggiore. Legno dorato e dipinto.



293. Fano Adriano, chiesa di San Pietro. Altare maggiore, coronamento: Madonna con Bambino, Padre Eterno e cariatidi.



294. Pietracamela, chiesa di San Leucio. Altare di Sant'Antonio da Padova. Legno dorato e dipinto.

E ritornando alla traccia iniziale, dovremo considerare come tale confinamento, non disgiunto da ragioni economiche, pose l'altare nella condizione subalterna di copia dei modelli posti altrove in valore, assoggettandolo, mediante doratura, ad una funzione «abbagliante». Di qui l'innesto antropomorfo e floreal-vegetale permetteva quel tipo di comunione, profondamente vissuta, del ceto piú umile con le proprie, non rinnegate tradizioni, sempre visibilmente contrapposte al «sacro» codificato.

Il vincolo della condizione subalterna funzionava in maniera unificante nei confronti dell'adesione al costruito ligneo improntato al «sacro». Tracce di tale situazione sono individuabili oltre che nelle citate zone di confine, in ambito meridionale, e soprattutto in Lucania e nell'alta Irpinia, dove le perduranti condizioni di assoggettamento allo sfruttamento baronale resero piú stringente la partecipazione ad una provocatoria alternativa al sacro.

Eppure, attraverso le diversità linguistiche si coglie chiaramente un'identità culturale di fondo che non risiede nell'adesione ad un comune metro operativo, che è invece vario e diversificato, bensí nell'intenzionalità artistica, sollecita nel recepire fermenti alternativi e di dissenso, e pronta ad introdurre, entro schemi codificati e di affermata rispondenza gerarchica dei ruoli, una tradizione folkloristica sí, ma nel senso piú consapevole e qualificante.

Ed ecco che l'artista, come vedremo dall'analisi delle sue realizzazioni, si apre ad accogliere la voce della tradizione che è orale e si condensa nei canti, si concretizza nei rituali, nella riproposta di gesti, camuffamenti, sberleffi, denudamenti...; e, se è del luogo per la cui comunità opera, la trasmissione di contenuti si fa piú densa di significato nel momento stesso in cui lo coinvolge di persona.



295. Pietracamela, chiesa di San Leucio. Altare di Sant'Antonio da Padova, coronamento: Padre Eterno e cariatidi.

Un dignitoso anonimato caratterizza la produzione di altari lignei nella Valle Siciliana.

Siamo pertanto dinanzi ad un tentativo di storia dell'arte senza nomi, ma non per privilegiare la teoria del Wölfflin¹⁰, il quale tendeva a proporre una visione artistica sovraindividuale che comportava un inscindibile legame del prodotto artistico con l'epoca di produzione, bensí per valorizzare gli specifici contributi di numerose personalità di intagliatori, condannati

all'anonimato dalle assenze documentarie, ma che rivelano caratteri peculiari di intervento, e che non mancarono di avere un seguito.

In assenza di adeguati studi in merito, per cui l'altare barocco nonostante le intrinseche corrispondenze con l'ambito architettonico, da cui deriva, risulta sacrificato al gergo riduttivo di «arte minore», una chiave di lettura che non voglia essere di pura menzione episodica, non può che puntare sull'oggetto rivelandone le peculiarità ed aprendo la breccia a studi sullo specifico.

Nella struttura dell'altare è distinguibile chiaramente la derivazione da impianti architettonici, precedentemente legati alla decorazione delle facciate e successivamente accolti, con maggiore solennità, nel più ristretto ambito delle cappelle. L'impianto basilare del frontone cuspidato, poggiante su colonne di diverso ordine, a seconda dell'epoca o delle scelte dell'intagliatore, trova modo di arricchirsi di numerose varianti, calibrate sul raddoppio delle strutture di sostegno, come sulla ricercata dinamicità affidata alla colonna tortile.

Sullo schema geometrico d'insieme, entro cui si saldano coerentemente elementi orizzontali ai corrispettivi verticali, è l'effetto cromatico di fondo ad avere il sopravvento. Attraverso un cromatismo, giocato in termini luministici e di riflessi scintillanti, avviene lo stacco netto del complesso ligneo dell'altare dall'intero organismo architettonico della chiesa, come dalle pareti affrescate o, addirittura, ricoperte di stucchi bianchissimi.

Se una ragione trovano queste ricercate soluzioni d'insieme, è nel recupero della lezione del Bernini.



296-297. Pietracamela, chiesa di San Leucio. Altare di Sant'Antonio da Padova. Fregi laterali, particolari.

Ad essa si ricollega infatti quel concepimento dell'opera in termini pittorici, prescindendo, come osserva il Wittkower¹¹, da una netta separazione delle tre arti e mirando ad un'inscindibile fusione. Ne emerge il sorprendente ruolo della tecnica, che consente il coagularsi di un'immagine sempre diversa ed enormemente vivacizzata dalla giustapposizione di elementi figurativi.

Il berniniano «bel composto» trova continuità nell'altare ligneo barocco, esemplato appunto sulle nicchie-reliquiario di San Pietro, cui si ricollega anche l'inserimento dei putti sui frontali spezzati.

Tale orientamento comportava la piena rivalutazione della materialità delle arti, della loro fisicità, che, come osserva il Lavin, venne intesa dal Bernini in termini di «unificazione innalzando a principio compositivo gli effetti ottici dei rapporti fisici»¹².

La trama strutturale è dunque sottoposta alla metamorfosi materica, guidata dalla collettività delle maestranze, consapevoli del proprio ruolo creativo e del fatto che il virtuosismo tecnico non si esaurisce in se stesso, ma diviene enormemente comunicativo, nel segno di una rivalutazione del lavoro comunitario maturato in provincia.



298. Pietracamela, chiesa di San Leucio. Altare laterale. Legno dorato e dipinto.

Ad un'analisi filologica del dato, fondata sul metro cronologico non potrà certo sfuggire come uno stacco temporale e tematico contrassegni il passaggio dall'altare della chiesa di San Leonardo ad Isola del Gran Sasso (1631), agli esiti più propriamente barocchi che

contraddistinguono il maestoso impianto scenografico dell'altare del Rosario in San Pietro a Fano Adriano, che spetta all'ultimo decennio del XVII secolo.

Nella sua struttura di matrice rinascimentale, l'altare di Isola preannuncia, con l'immissione di due poderosi telamoni contrappoventisi per atti e per l'età, svolgimenti che non tarderanno a manifestarsi nel segno di una riutilizzazione innovativa dell'antico.



299. Pietracamela, chiesa di San Leucio. Altare di San Leucio. Legno dorato e dipinto.

Le figure giganteggianti, rinforzate nella zona inferiore dalla riproposizione di maschere grottesche di impronta nordica, testimoniano risponderne verso un paganesimo mai cancellato ed ora riabilitato in connessione alle insorgenze umanistiche, qui recepite con ritardo.

Uguali soluzioni di figure sporgenti al di fuori dell'incorniciatura stabilita, con braccio e avambraccio disposti in funzione triangolare, si ritrovano anche in mobili a destinazione non sacra come ad esempio nel credenzone del XVI secolo, già in Palazzo Davanzati a Firenze.

Completa la parte interna dell'altare, che si presenta solo parzialmente dorato, un quadro, che offre una lettura della sola parte destra, data la mancanza di colore sulle parti rimanenti. Si tratta di un dipinto collocabile tra la fine del XVI secolo e l'inizio del XVII, che va messo in relazione alla Deposizione di Castiglione della Valle, per la vicinanza delle soluzioni formali che farebbero pensare all'opera di un medesimo artista.



300. Aquilano, chiesa di Santa Rufina. Altare del Rosario. Legno dorato e dipinto.

A Fano Adriano l'altare dedicato alla Madonna del Rosario, che ricopre uno spazio inizialmente affrescato (di cui ora restano solo deboli tracce, oltre alla data 1556) trova la sua collocazione cronologica sulla base della scritta «A.D. 1694 D. Ioannes Martinellus inaurabat». La vasta composizione ingloba gli elementi scultorei connessi, alcuni dei quali preesistenti al complesso scenografico tardo-seicentesco. Ben integrato appare il gruppo ligneo della Madonna con il Bambino, che occupa la parte centrale dell'altare ed è accolto in una nicchia che supera in altezza le due laterali ed è compresa entro una incorniciatura esterna, dove compare una elaborata successione di girali d'acanto su fondo rosso, circoscritta da una più ampia cornice che contiene le quindici scene dipinte connesse alla vita di Cristo e della Vergine.



301. Aquilano, chiesa di Santa Rufina. Altare del Rosario, statua di san Domenico.

302. Aquilano, chiesa di Santa Rufina. Altare del Rosario, statua di Santa Caterina.

Alla solidità d'impianto della Vergine, le cui auree vesti impongono una disciplinata scansione luministica all'interno degli ampi piegamenti, si contrappone la presenza del Bambino, valorizzata dal latte candore dell'incarnato. L'ondulazione della folta capigliatura bionda siglata da un intaglio cui si avvicina quello dell'angelo che sovrasta l'altare della Crocifissione ad Intermesoli accresce la vivace carica espressiva della testa, fortemente caratterizzata ed inserita su un corpo che si espone nudo all'azione luministica.

Il basamento circolare, quale compiuto rimando al tronco arboreo, sigla l'appartenenza delle tre statue al medesimo complesso, ma non l'identità di esecuzione. Il San Domenico e la Santa Caterina, che inizialmente dovevano essere collocati l'uno a destra e l'altra a sinistra, come dimostra la torsione dei corpi, manifestano tratti più arcaici, rispondenti ad una più adeguata collocazione agli inizi del secolo XVII. La sottile cura per l'impreziosimento delle vesti domenicane con particolari dorature che fingono un tessuto broccato rivela la mano di un medesimo autore, alla cui fattura si deve anche il San Domenico della parrocchiale di Castiglione della Valle. Se la ricercatezza delle stoffe emergenti nelle parti alte dei due santi spezza il rigore tridentino della forma, una medesima cadenza delle pieghe contrassegna, nelle diverse figure di

santi, la mano di uno stesso artista, interessato a fissare il movimento all'interno di un ben calcolato equilibrio ritmico. La colorazione dei volti poi lascia prevalere una tonalità bruna che si riscontra anche in opere posteriori, come ad esempio nelle figure di papi di Santa Sinforosa a Tossicia (di cui viene ricordata¹³ la data 1715 non piú leggibile), lasciando supporre la continuità di una bottega, che pur evolvendosi in rapporto alla strutturazione degli abiti ed alla loro decorazione, resta ancorata a moduli arcaici rispetto alla definizione delle teste.

La presenza di due poderose colonne tortili, sebbene sia indicativa dell'epoca, testimonia nel vigoroso avvitemento, l'affermazione nel territorio teramano di questo motivo decorativo, presente in maniera eccezionalmente vistosa nella parrocchiale di Montorio e derivante dall'esemplarità conseguita dal baldacchino della cattedrale di Atri eseguito dall'intagliatore Carlo Riccione poco dopo il 1677¹⁴, riprendendo il modello del Bernini per San Pietro a Roma. La singolare ripresa del modello di colonna, presente nel presbiterio costantiniano dell'antica basilica di San Pietro, aveva infatti consentito al Bernini di introdurre un elemento portante in funzione dinamica: allo stesso modo in cui nell'Apoteosi di Venezia in Palazzo Ducale il Veronese era intervenuto a livello pittorico. Tale traccia aveva pertanto manifestato il proprio carattere estensivo verso una riutilizzazione dei diversi termini dal campo propriamente sacro a quello scenografico-spettacolare e dell' «effimero». E nel momento in cui la retorica diviene «linguaggio-comune» sollecitando quella «metamorfosi continua tra uomo-divinità-scultura, una interpretazione soprattutto vitalistica del fenomeno estetico»¹⁵, l'intervento dei doratori fornisce un contributo irrinunciabile e tale da permettere il salto di qualità, tenuto a freno ancora dagli ambienti francescani legati all'austerità del legno di noce. La preziosità dell'intaglio si valorizza così riscattando dalla condizione di inferiorità il materiale-legno tipico delle zone economicamente arretrate rispetto al marmo e al bronzo dei centri del potere.

Prima di segnalare i diversi termini operativi dei maestri intagliatori attivi nella zona in esame, va aggiunto un altro elemento qualitativo, inserito nell'altare di Fano, e lasciato emergere senza doratura, sulla base di un intervento cromatico teso a valorizzare la consistenza corporea delle carni che non temono la conflittualità con il sacro. L'utilizzazione di corpi femminili in funzione di cariatidi ha precedenti storico-artistici molto lontani nel tempo: ma senza far ricorso all'Eretteo, dove appunto la figura femminile era colta nella sua integrità oltre che stabilità, venendo a tempi piú prossimi va considerato che il recupero classicistico rinascimentale aveva contribuito notevolmente alla riproposizione di tale formulazione. Sicché nel Cinquecento tali elementi passarono dal ruolo piú propriamente architettonico a quello decorativo. L'innesto di questa figurazione nella grottesca, esemplato sulla riscoperta dei dipinti della Domus Aurea¹⁶, segno di conseguenza il momento di piú assoluto arbitrio. Per cui nel presente contesto, pur rinunciando ad una ricostruzione iconografica puntuale del fenomeno, data l'ampiezza di diffusione di tale modello, va invece sottolineato il mutamento di segno messo in atto attraverso un processo di decodificazione del modello colto a vantaggio di un'interpretazione di marca popolare.



303. Cusciano, chiesa di Santa Lucia. Altare maggiore del Rosario con ripristinata la statua della Madonna con Bambino (attualmente sull'altare laterale sinistro). Legno dorato e dipinto.

I riferimenti alle raffinate ideazioni grafiche confluite in sistemi decorativi di ampio impegno compositivo quali si ritrovano in Castel Sant'Angelo a Roma¹⁷ o in Palazzo Farnese a Caprarola¹⁸, offrono la giusta dimensione di un tipo di appropriazione che sceglie, a Seicento inoltrato, di riaffidare all'ambito sacro un tipo di raffigurazione di matrice opposta.

Il modo in cui i corpi ignudi femminili passano attraverso la dimensione a mezzo busto, negli altari barocchi, consente di osservare la confluenza verso una sorta di fusione col mondo vegetale, che resta la traccia dominante, anche del tutto esteriore, di un passaggio semantico condizionante. Non vi è infatti ripresa diretta di quanto sperimentato in sede pittorica da Perin del Vaga e dai suoi aiuti nella Sala Paolina, come in quella di Amore e Psiche a Castel Sant'Angelo, in quanto non solo è mutato il clima storico, ma soprattutto è evidente il contrasto generatosi tra un tipo di visione tendente a spostare il centro dell'attenzione dal sacro al profano ed uno tendente al reinserimento in forme profane di un'intenzionalità dichiaratamente religiosa.



304. Cusciano, chiesa di Santa Lucia. Altare del Rosario, il tabernacolo (attualmente posto nella nicchia centrale).

È così che si spiegano le mani giunte in preghiera delle figure femminili, definite a mo' di cariatide, con la parte terminale del corpo avvolgentesi, quale appare, ad esempio, nelle ornamentazioni scultoree della Fontana dell'Organo della Villa d'Este a Tivoli.

Né è qui il caso di estendersi all'enumerazione dei possibili tramiti di tali figurazioni nel passaggio tra Cinque e Seicento; basterà considerare che la diffusione progredi di pari passo con la specificità degli inserimenti ed aderì di volta in volta alle diverse situazioni culturali.



305. Cusciano, chiesa di Santa Lucia. Altare laterale sinistro. Legno dorato e dipinto.

A Napoli, il soffitto ligneo di San Gregorio Armeno offre spazio a figurazioni simili, a mezza strada tra la raffinatezza manieristica e l'ossequio ai dettami già controriformistici; mentre in Lucania, a Matera, lo stemma dell'arcivescovo Lanfranchi si fregia lateralmente di simboliche figure femminili i cui seni corrispondono alle variazioni floreali dell'ornato, ed in San Francesco l'altare dell'Annunciazione riserva alle zone inferiori presenze manifestamente femminili. Nel Seicento si ebbe una sensibile accentuazione di tali presenze consentendo inserimenti divergenti, come appaiono al confronto gli interni del Castello del Valentino a Torino¹⁹ e, per

esempio, le scelte antinormative messe in atto nella complessità delle facciate dai protagonisti del barocco leccese. È un caso tipico quello di Santa Croce a Lecce, in cui è possibile individuare un tipo di cultura «permeata di fermenti ... eversivi del centralismo carismatico di Roma»²⁰, alla quale è molto vicina la proposta degli artisti attivi nel circondario teramano.

Il paganesimo da essi accolto non è quello mitologico-classico risalente ad una tradizione colta, bensì quello della tradizione magico-rituale, che disconosce, se non addirittura inverte, il livello estetico puntando ad una stretta connessione del messaggio con il mondo naturale.

È così che la donna riscatta l'incriminazione diabolico-satanica, per elevarsi, senza il necessario trapasso nella dimensione angelica, ai lati del Padre Eterno in una dimensione inequivocabilmente procreativa. A tale finalizzazione è collegata una fattura corporea, la cui perfezione diviene momento irrilevante rispetto all'evidenziazione degli attributi connessi alla procreazione.

È preferita perciò una connotazione che se non arriva a suggerire il momento della gravidanza, contrassegna tuttavia una ricettività anatomica estremamente funzionale ad essa. L'attrazione fisico-corporea, cui allude il messaggio, non si arresta neppure dinanzi alla sottolineatura dei peli del pube, tale è la carica antiedonistica: il che merita non poca considerazione per l'intenzionalità di tale immissione, certo in linea con la cultura religiosa maturata in loco e dichiaratamente di opposizione ai canoni vigenti sostenuti dall'ufficialità cattolica in termini di «decoro», a seguito del rinforzato vincolo con la sfera nobiliarborghese. Di qui il poderoso movimento di catechizzazione rurale sollecitato dalla Chiesa nel Settecento al fine di estirpare ogni residuo di religiosità alternativa, incanalata in direzione di un vero e proprio livellamento ideologico. Il Padre Eterno è pertanto funzionalizzato ad apporre il sigillo della benedizione in maniera non diversa da come avveniva all'interno della ritualità magica a tutela di quanto attiene al corporeo ed è sottoposto ai mille pericoli del contingente, in un territorio in cui i disagi economici accentuano i rischi delle nascite. La collocazione del messaggio in aree agricolo-pastorali, particolarmente rivolte a valorizzare gli aspetti «attivi» e fecondatori del divino, implicava il collegamento della fecondità della terra con quella della donna: che era la ragione per cui alla donna era riservato un posto preminente nelle attività agricole.

La nudità delle figure d'altra parte trovava posto proprio in quanto legata alla ritualità propiziatoria dei culti dei lavoratori dei campi. All'interno di un tipo di cultura coltivatorio-allevatoria si individuava «nella fecondazione vegetale e animale la condizione “sine qua non” in cui l'uomo può “sopravvivere”, nella fecondazione umana una proliferazione — traducibile in forza lavoro — come garanzia dell'essere nel mondo” e nella tutela contro il malocchio una sicurezza dai “rischi esistenziali”»²¹.

In effetti si tratta di un'iconografia molto particolare, in cui non è sufficiente rifarsi al Ripa, nella cui *Iconologia*²² comparsa di cariatidi a mezzo busto si alterna ad altri elementi decorativi per le seguenti illustrazioni, che tra le tante, meritano di essere sottolineate: «Desiderio vers'Iddio, Fede cattolica, Giudizio, Ingegno, Oratione, Penitenza, Perfettione, Persuasione, Povertà, Querela a Dio, Ragione, Religione, Servitù, Sincerità, Sollecitudine, Sorte, Verità, Vigilanza, Virginità, Virtù, Vitio e Zelo», oltre che per le raffigurazioni della «Calabria, Puglia, Abruzzo, Friuli, Corsica e Sicilia».

La circolazione di schemi fissi tra i maestri intagliatori è innegabile, se si pensa che in Friuli²³, a Cravero, nella chiesa di Sant'Andrea, è dato ritrovare, nell'altare di Lukas Schar (1695) medesime figurazioni, e che ad Ampezzo, l'altare di Giovanni Sai prevede una distribuzione dei Misteri in pannelli circolari distribuiti intorno all'immagine centrale, come a Fano Adriano; mentre in quello di Andrea Brustolon, della prima metà del XVIII secolo, si tenta l'allineamento su posizioni auliche, preferendo alla veduta di prospetto, il riecheggiamento degli sportelli laterali a mezza apertura, con l'inserimento di nicchie agenti per contrapposto.

Proseguendo per raffronti con gli altari della stessa area, bisognerà ritenere che spettano ad un medesimo intagliatore le colonne tortili dei due altari del Rosario di Fano Adriano e di Tossicia, per l'ampiezza delle spirali decorate da uguali elementi floreali e per la presenza nei giri più interni di un caratteristico fiore rosso, legato da cordoni tratteggiati e raccordati a doppio giro.



306. Leognano, chiesa di San Salvatore.
Altare maggiore. Legno dorato e dipinto.

Una soluzione affine a quella delle colonne esterne dell'altare maggiore di Fano Adriano, dove è però minore la sporgenza delle anse ed appare mutato il tipo di decorazione nelle parti interne.

La tripartizione dell'altare del Rosario di Fano Adriano è presente anche nell'altare maggiore, dove prevale uno schema più unitario, mirante a porre sullo stesso piano gli spazi delle nicchie che vengono ad essere chiusi tra due inserti di colonne di tipo diverso: di cui quelle centrali offrono una soluzione originalissima nell'affidare la struttura della colonna all'avvitarsi incrociato di due sistemi di spirali che suggeriscono l'idea tubolare della colonna, ma in effetti definiscono uno spazio vuoto.

Le spirali della zona centrale accentuano il trasporto emotivo verso l'alto, dove l'Incoronazione della Vergine è operata da due angeli il cui manto lascia scoperti gli attributi sessuali, inequivocabilmente, quanto ostentatamente maschili.

L'altare è di grande interesse, per la complessità degli interventi che si succedono dalla zona inferiore, che finge partizioni marmoree nettamente squadrate, alla zona superiore che culmina nella cuspide dove è alloggiato il Padre Eterno. In due nicchie laterali a quella centrale, sono le statue lignee dei santi Pietro e Paolo. A queste spetta una datazione tardo seicentesca, per il modo in cui è concepita la distribuzione del panneggio, che soprattutto nel san Pietro cade in pieghe rigide e scanalate. Il concepimento del capo in ambedue le figure non solo è totalmente divergente dagli accenti popolaeschi dell'ignoto autore della Madonna del Rosario, ma consente di verificare l'assimilazione di una cultura che presenta chiari addentellati con quella settentrionale, maggiormente esposta alle influenze tedesche.

La presenza di san Paolo sull'altare, consente inoltre di individuare nelle due finte colonne della parte centrale un riferimento ai serpenti: tanto più che le spirali presentano un restringimento dal basso verso l'alto. San Paolo si colloca, insieme a san Domenico, quale protettore dai serpenti. Non mancano infatti riferimenti iconografici precisi, che si datano dal V secolo d.C. in poi, in cui il santo è raffigurato con serpenti tra le mani.



307-309. Leognano, chiesa di San Salvatore.
Altare di San Vito: statua di san Vito fra due santi.

Il passo del Vangelo di Marco che giustifica tale tradizione è senz'altro quello in cui è scritto: «in nome mio ... prenderanno in mano i serpenti ...»). In effetti vi è un episodio della vita di san Paolo che aiuta a spiegare l'origine di tale collegamento ai serpenti: è quello in cui si descrive lo sbarco, dopo il naufragio, a Malta, dove fu assalito da una vipera²⁴.

Anche questo altare va considerato posteriore all'iscrizione dedicatoria del 1693 che si trova sul portale della chiesa. D'altra parte da tale anno partono numerose iniziative di restauro e rinnovamento della chiesa²⁵; nel 1713 il maestro intagliatore Giuseppe Riccioni restaura il «soffitto della Nave collaterale a mandritta», nel 1714 esegue un «Ecce Homo» (attualmente in casa della famiglia Riccioni), nel 1715 i confessionali, tra il '24 ed il '26 il pulpito, nel '31 i due angeli recentemente trafugati. Nel 1729 Matteo Martinelli riceve il pagamento per la «incarnatura del Crocifisso» (sicuramente quello ligneo sulla sinistra della navata centrale), mentre nel 1736 Maestro Marino indoratore è pagato per la decorazione dei fregi degli stipi laterali. Intorno al 1751 vengono realizzate da Mario De Benedictis e Antonio Sforza le «mattonelle» per la pavimentazione. Nel 1756 Adriano Federi realizza l'organo (che si colloca pertanto tra quelli dello stesso autore per San Francesco di Loreto Aprutino, 1745, e per Santa Reparata ad Atri, 1771), la cui decorazione venne completata con quella dell'intera cantoria nel 1757. Ma la difficoltà del riconoscimento degli artefici degli altari barocchi nei numerosi casi presi in esame induce piuttosto a seguire la strada dei raggruppamenti tipologici utili al fine di registrare la persistenza di un modello.



310. Leognano, chiesa di San Salvatore.
Altare di San Vito. Legno dorato e dipinto.



311. Leognano, chiesa di San Salvatore. Altare di Sant'Antonio Abate. Legno dorato e dipinto.

Troviamo così colonne tortili con fondo e decorazione a fogliame ricoperti integralmente da vernice dorata, o lasciando in rosso i soli fiori d'acanto, oltre che negli altari ora citati, in quelli di Pietracamela, di Aquilano, e nel sovrabbondante incremento vegetale dell'altare maggiore di Cusciano. Due degli altari della chiesa di San Leucio a Pietracamela sono datati: 1736 quello a destra, mentre quello a sinistra porta la data 1749 (cfr. Dizionario, s.v. Pietracamela). Ambedue racchiudono nelle nicchie statue lignee coeve, e di artisti diversi dagli intagliatori degli altari, cui spettano anche le figurazioni antropomorfe inserite nelle parti laterali e sulla cimasa. Nell'altare dedicato a sant'Antonio il motivo non dello sberleffo ma della «lingua fallica»²⁶ compare a destra ed a sinistra, come nell'altare maggiore di Fano Adriano, dove è indubbiamente più provocatorio, testimoniando la permanenza di spinte eversive di matrice popolare, inglobate all'interno dello schema devozionale. Non meno acuta è la connotazione del profilo della testa con sulla guancia un grosso e antiestetico neo.



312. Leognano, chiesa di San Salvatore. Altare di Sant'Antonio da Padova. Legno dorato e dipinto.

Tale presenza della lingua in fuori si ricollega ad una tradizione antichissima, di cui non mancano risposdenze nell'intero territorio abruzzese, attraverso la quale la lingua si poneva come sostitutiva del pene, assumendone in pieno la funzione apotropaica di «provocazione fecondante» e di difesa dalle forze ostili che «attentano alla pienezza vitale»²⁷. Il riferimento al sesso, o meglio alla potenza sessuale, amplia inoltre la valenza semantica, sicché l'esibizione oscena si carica di aggressività²⁸. La provocazione di potenza nel presente contesto dell'altare barocco comportava una violazione della norma religiosa vigente. Rispetto a questa si attua la sostituzione della rappresentazione diretta del pene con la meno evidente oscenità della lingua, la quale testimonia tuttavia l'avvenuta pressione censoria e tabuizzante, che possiamo con certezza ricollegare all'azione repressiva di tali espressioni religiose esercitata dalla Controriforma. Non è di poco conto sottolineare l'azione di depurazione iniziata per tempo dagli ordini mendicanti e che aveva contribuito ad allontanare dai portali, come dai fregi ornamentali ogni presenza evidente di organi sessuali ostentati o addirittura di atti copulatori.

Testimonianze esplicite di tale ritualità alternativa restano ancora presenti in portali o frammisti alle ornamentazioni vegetali di affreschi. Accanto ai mascheroni peligni di Bugnara, di Scanno, di Sulmona ed al frammento del portale di San Massimo a Penne, sempre allusivi al riferimento fallico, surrogato dalla lingua, andranno menzionate le sculture del portale degli uomini della basilica di San Cesidio a Trasacco, dove compaiono falli e vulve perfettamente riconoscibili.

A Sulmona la facciata dell'Annunciata presenta un bassorilievo dove è scolpita una «fellatio»; il che trova un corrispettivo nella decorazione che circonda la Madonna del Belvedere dipinta da Ottaviano Nelli a Gubbio, dove si assiste ad una successione di coiti anormali, parzialmente mimetizzati dalle fronde vegetali aggrovigliate²⁹.

Notevoli sono i punti di contatto tra quest'altare di Pietracamela e quello dedicato alla Madonna del Rosario ad Aquilano. La statua lignea del sant'Antonio, nel suo elegante slancio rivela un'esecuzione molto affine a quella della Madonna del Rosario, cui è vicina anche per la peculiarità dei tratti fisiognomici. Inoltre nella decorazione dell'altare di Aquilano sono presenti figure femminili a mezzo busto inserite lateralmente, al modo che si ritrova nei due citati altari di Pietracamela. Il san Leucio invece, nell'altare a sinistra appare in tutta la ricchezza del suo abito vescovile elaboratissimo e con pieghe talmente allusive all'abbondanza delle vesti indossate, da rimandare agli esiti dei maggiori argentieri napoletani della prima metà del Settecento. Il che, trattandosi di una statua lignea, è risultato di non poco conto. Sulla cimasa del medesimo altare è presente una tela che raffigura la SS. Trinità, di un pittore settecentesco sensibilmente influenzato dai modi del Solimena accademico, della fase cioè in cui aveva inteso «nobilitare anche la lezione del Preti: alla quale è qui un riferimento dichiarato, sebbene mediato.

Due statue, collocate dinanzi all'altare del Rosario ad Aquilano ne completano l'iconografia: sono un San Domenico ed una Santa Caterina da Siena, i cui manti riportano le medesime decorazioni della Madonna posta sull'altare, mentre la veste bianca appare suddivisa a scacchiera, con elaborate rifiniture quadrangolari.

Il fatto che non vi sia posto nell'altare ligneo per tali statue, lascia supporre una loro esecuzione precedente. Solo la decorazione sulle vesti e sul manto, quale si ritrova nella settecentesca Madonna del Rosario indurrebbe a pensare che si tratti di opere della stessa epoca. Ma è più probabile che gli estofados spettino ad un momento successivo alla realizzazione delle statue. Il San Domenico ritrova stretta affinità con quello della nicchia laterale all'altare maggiore di Castiglione della Valle, oltre che con l'esemplare di Fano Adriano, per il quale si è proposta una datazione nella prima metà del Seicento.

A Cusciano la triplice divisione in verticale pone in vista la zona centrale per l'utilizzazione di una coppia di colonne tortili, mentre quelle corinzie, più esterne, racchiudono una serie di tele in successione, che spettano ad un'epoca di circa un secolo anteriore all'altare. Anche il tabernacolo che attualmente è collocato nella nicchia centrale rivela caratteri non coevi all'altare, tanto da lasciar supporre una doratura di epoca posteriore.



313. Leognano, chiesa di San Salvatore. Altare della
Madonna delle anime purganti. Legno dorato e dipinto.

Colonne tortili, con fondo liscio e sovrapposizione nelle anse di elementi vegetali condotti con girali verdi su cui si innestano trifogli alternati a fiori rossi, trovano la massima affermazione in San Salvatore a Leognano, dove cinque dei sei altari presenti nella chiesa risalgono ad un'unica e ben riconoscibile maestranza. È possibile così rintracciare non solo un'esplicita richiesta culturale di base, ma anche un gruppo operativo impegnato nella riproposta di moduli ripetitivi: percepibili anche nella realizzazione del baldacchino che sovrasta i vari complessi scultorei e nelle stringenti affinità decorative di questi ultimi, culminanti nella ricca cornice della cimasa, che contiene tele non sempre della stessa epoca degli altari.



314. Tossicia, chiesa di Santa Sinforosa. Altare della navata sinistra: san Pietro.
 315. Tossicia, chiesa di Santa Sinforosa. Altare della navata sinistra: san Paolo.

Un tentativo di sistemazione cronologica non può prescindere da tali considerazioni, tanto più che l'altare a sinistra dell'altare maggiore accoglie in tre nicchie statue uniformate dalla doratura, ma di mani diverse, almeno nel rapporto di due ad uno, nonché anteriori rispetto alla complessa articolazione dell'altare, databile in pieno Seicento.

L'altare che è dedicato a san Vito, nella sua triplice scomposizione verticale accoglie tre nicchie, di cui quella centrale è più ampia e si avvale di una finta quinta decorata. Alle colonne tortili dell'interno corrispondono quelle corinzie esterne: lateralmente alle quali sono disposte volute simili a quelle dell'altare del Rosario, della stessa chiesa.

Alla fattura quattrocentesca del santo che occupa la nicchia di sinistra, in cui la secchezza del legno, percorso dalla doratura, perde i suoi tratti più originali, si contrappongono i due ben stabili costrutti plastici delle statue di san Vito e della santa della nicchia di destra. Questi ultimi spettano con molta probabilità alla fine del Cinquecento, nonostante che i moduli culturali da cui derivano siano anche precedenti. Per il san Vito infatti si può parlare di influssi di Domenico Tolmezzo riguardo al taglio dei capelli, mentre le rigide scanalature del gonnellino rivelano piuttosto influenze meridionali, riferibili a Giovanni da Nola: ove si consideri al confronto quel particolare tipo di pieghe rigide presenti nel sant'Eustachio all'interno del polittico ligneo di Santa Maria la Nova a Napoli. Gli altari dedicati a sant'Antonio da Padova, alla Madonna del Rosario e a sant'Antonio Abate recuperano lo schema della parte centrale dell'altare di san Vito, con l'aggiunta laterale di volute punteggiate sulla parte superiore. In quello della Madonna del Rosario è avvertibile il divario cronologico tra la tela centrale e quella della cimasa, che è determinante per l'esatta datazione. Il quadro del Rosario è infatti databile nella prima metà del Seicento, mentre la SS. Trinità si colloca sulla fine del secolo, se non agli inizi del Settecento.



316. Tossicia, chiesa di Santa Sinforosa. Altare della navata sinistra. Legno dorato e dipinto.

Nell'altare della Madonna delle anime purganti, i dipinti appartengono alla stessa epoca dell'altare. Il quadro principale infatti spetta alla seconda metà del Seicento, allo stesso modo

che quello della cimasa. Le volute esterne laterali, diversamente che nell'altare di sant'Antonio da Padova, partono dal basso per terminare in festoni nella parte alta.

A Leognano, inoltre, si può considerare del tutto irrilevante l'elemento figurativo antropomorfo interno alla struttura degli altari di legno.

A Tossicia, in Santa Sinforosa, la presenza delle colonne tortili del tipo indicato si raddoppia, ma senza un ordinato accoppiamento dei sistemi di spirale, in un altare che la squillante doratura indicherebbe come settecentesco e che racchiude un preesistente altare, passato anch'esso a doratura, rinascimentale, negli intrecci di grottesche, come nelle figure di santi emergenti in pose calibrate, dove il linguaggio di Silvestro dell'Aquila è voltato al popolaresco. L'intero tabernacolo si presenta come una riproposizione di alcuni modelli sperimentati da Silvestro e aiuti nel mausoleo di San Bernardino. Nelle figure di san Pietro e soprattutto di san Paolo l'esemplarità del maestro aquilano riaffiora con chiarezza e dà modo di constatare come l'ignoto intagliatore dell'altare rinascimentale di Tossicia abbia inteso recuperarne la lezione, nella prima metà del Cinquecento, attraverso l'imitazione di alcune delle principali statue incluse nel monumento. L'esito raggiunto resta molto lontano dal grado di decantazione formale delle studiattissime proposte del linguaggio di Silvestro; eppure la riproposta di girali d'acanto con interposizione di figure umane colte di profilo o di spalle, plasticamente emergenti, di uccelli di diverso genere, in atto di cibarsi, di maschere grottesche coinvolte negli intrecci, mostra un'attenzione al recupero non di singoli particolari, ma del complessivo effetto scenografico del sepolcro aquilano.

Sempre la citata decorazione floreale degli altari, posta però su colonnati non tortili e a fondo dorato rivela l'identità di una stessa maestranza attiva nell'altare di Santa Sinforosa a Tossicia, dedicato a Santi Martiri, ed in quello della cappella di San Pasquale a Leognano, del 1750, il cui indoratore risulta essere Stefano Toro di Tossicia.

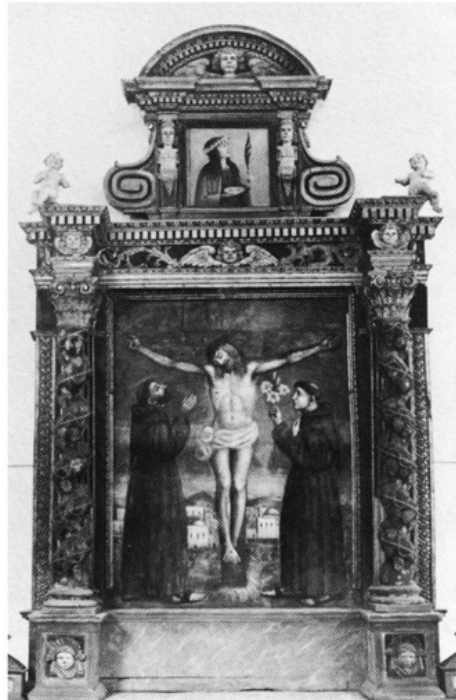
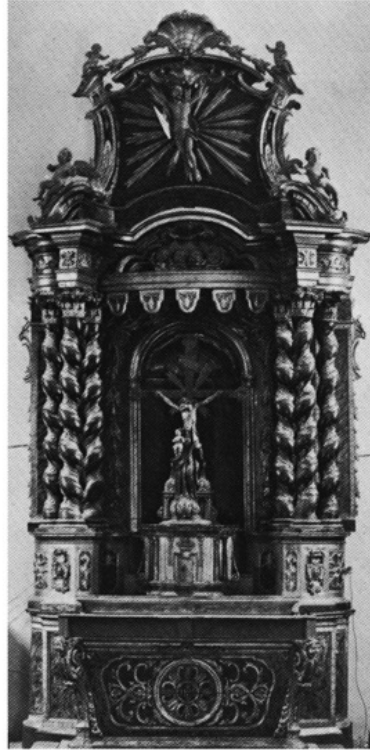
Mentre il dipinto raffigurante i santi Martiri rivela un'esecuzione tardocinquecentesca, la tela della cimasa con sant'Ignazio di Loyola rivela caratteri settecenteschi, sempre di matrice napoletana, che risultano determinanti per una giusta datazione dell'altare, cui si ricollegano le due figure di pontefici nelle nicchie laterali, ma separate. In questi ultimi che portavano la data 1715, ora scomparsa, l'articolato movimento delle vesti, che accompagnano, amplificandolo, il movimento del corpo del pontefice, specie nell'esemplare sulla sinistra, si ricollega agli esiti del Bernini e dell'Algardi.

Nell'altare di San Pasquale la tela settecentesca della cimasa si rivela coeva all'altare, allo stesso modo che, sempre a Leognano, nella chiesa di San Salvatore, ciò si verifica negli altari di sant'Antonio da Padova, di sant'Antonio Abate, del Rosario, della Madonna delle anime purganti, di san Vito e dell'altare maggiore, per le tele tardo-seicentesche delle cimase.

Dal tipo di colonne a fondo d'oro si distaccano quelle dell'altare maggiore di San Salvatore a Leognano, e dell'altare laterale a sinistra di Cusciano, in cui la tipica ornamentazione vegetal-floreale, sottoposta a doratura, compare su un fondo di azzurro oltremarino.



317. Tossicia, chiesa di Santa Sinforosa. Altare dei Santi Martiri. Legno dorato e dipinto.



318-319, 321. Intermesoli, chiesa di Santa Maria Assunta. Altare della Madonna delle anime purganti; altare maggiore; altare del Crocifisso. Legno dorato e dipinto.

320. Leognano, chiesa di San Pasquale. Altare della Madonna che appare alla battaglia di Lepanto. Legno dorato e dipinto.



322. Castiglione della Valle, chiesa di San Michele Arcangelo.
Altare maggiore con Deposizione. Legno dorato e dipinto.

Il gruppo ligneo della Madonna con il Bambino, che è attualmente collocato nella nicchia centrale, presenta caratteri settecenteschi che lo accomunano, almeno per la preziosità degli estofados, al prototipo di Aquilano. Il Bambino inoltre trova rispondenze inattese con quello conservato a Castel Castagna in una custodia lignea internamente decorata; il che lascia pensare all'intervento di uno stesso artefice.

L'altare a sinistra spetta al medesimo artista che eseguì quello di destra, apportandovi alcune importanti varianti, come l'introduzione delle colonne corinzie. Lo testimonia una sorta di rapporto speculare della parte superiore dei due altari, per le forti somiglianze delle teste di angeli, delle stesse ali concepite in maniera distesa e non arcuata, come nell'altare del Rosario a Tossicia. La fattura poi della cariatidi che adornano la cimasa, oltre a confermare l'identità di esecuzione, permette di estendere tale osservazione alla nicchia che in Santa Sinforosa a Tossicia

accoglie la Madonna con Bambino (così fortemente legata alla cultura di Silvestro dell'Aquila), dove si ritrovano cariatidi identiche a quelle di Cusciano, non solo per la parte «corporea», ma anche per quella relativa alla mimetizzazione floreale che interviene nella parte bassa.

Inoltre la comparsa a Cusciano di cariatidi con l'epidermide scura, quale si ritrova anche nella testina sporgente (seconda da sinistra), al disotto della cuspidi dell'altare maggiore di Fano Adriano, induce a specifici rimandi alla tradizione culturale locale. Se a Cusciano il riferimento imprescindibile del nero è alla Morte³⁰, a Fano Adriano il rapporto tra le teste bianche e quella nera lascia pensare ad un riferimento simbolico alle stagioni, di cui quella nera non può che simboleggiare l'inverno quale periodo di morte (non definitiva) della Natura. Non è infatti da leggersi un riferimento ad eventuali minoranze etniche stabilitesi in zona, ma piuttosto da considerare la forte «solidarietà delle società agrarie con cicli temporali chiusi»³¹, col «giro delle stagioni». Visione ottimistica quella del ciclico alternarsi dei momenti produttivi a quelli di «riposo» della Natura, ma che conteneva un enorme potenziale drammatico, connesso alle aspettative di risveglio del mondo naturale. Di qui l'attenzione posta fin dai primordi alla luna, che regola le scansioni del tempo «concreto», dei momenti relativi alla fertilità: «Il tempo controllato e misurato sulle fasi della luna è ... tempo "vivo", si riferisce sempre a una realtà biocosmica, pioggia o maree, semina o ciclo mestruale»³².

Allo stesso modo la spirale, che connota l'altare di Fano Adriano è innanzi tutto un simbolo lunare (già conosciuto all'epoca glaciale), o meglio «una ierofania selenica ... ed è insieme un segno mediante il quale l'uomo può assimilarsi le virtù dell'astro»³³. Contemporaneamente l'allusione ai serpenti, comprovata dalla presenza di san Paolo, accentua il riferimento al ritmo lunare, perché il serpente «scompare e ricompare ... ha tanti anelli quanti sono i giorni del mese lunare»³⁴, cambiando pelle si rigenera periodicamente: ma soprattutto «è il marito di tutte le donne» e come tale distribuisce fecondità. Rientra proprio nelle tradizioni popolari abruzzesi che il serpente, per il suo carattere fallico «si accoppia a tutte le donne»³⁵.

L'altare maggiore della chiesa di San Salvatore a Leognano manifesta anch'esso una predominanza del fondo oltremarino sulle colonne con un'originale traduzione in «negativo» degli elementi floreali individuati sugli altri altari della medesima chiesa. Inoltre nella divisione in tre zone offre risalto ad un solenne ed aureo tabernacolo nella nicchia centrale, ampliata per l'occasione e coronata da un baldacchino interposto tra la zona superiore e quella riservata alle nicchie. La complessità della struttura si rivela nell'articolazione dei piani e nella concentrazione degli spazi, aprendosi nella zona superiore ad un vasto ed artificioso gioco di volute che sfocia nella creazione di fiori giganteschi nella forma di campanelli e per tanto idonei ad introdurre il rituale della morte. Accompagna la definizione dell'insieme una cupa resa dell'oro, attutito dall'azzurro oltremarino e che non tende ad evidenziare le statue presenti sull'altare, bensì a riassorbirle verso l'interno. Un procedimento che acutizza i tratti naturalistici del san Giovanni Battista e della santa Lucia (che spettano alla stessa data dell'altare, cioè alla fine del XVII secolo) ed impone una presa di coscienza del mondo delle tenebre, più che dello splendore della gloria celeste.



323. Cusciano, chiesa di Santa Lucia. Altare di Santa Lucia. Legno dorato e dipinto.

324. Fano Adriano, chiesa di San Pietro. Altare di Sant'Antonio da Padova.
Legno dorato e dipinto.

Il fondo azzurro contraddistingue anche gli altari della parrocchia di Intermesoli, di cui piú notevole è quello dedicato alla Madonna delle anime purganti sulla base del dipinto del XVIII secolo che ne occupa la parte centrale (sulla cimasa, in una cornice molto simile a quella dell'altare dei santi Martiri di Tossicia, è raffigurato un santo vescovo seduto in poltrona, che conferma la datazione settecentesca dell'altare); presentano lo stesso tipo di colonne tortili, accompagnate nella parte piú stretta delle anse da inserimenti floreali dorati che si espandono, assecondando il moto ascensionale.

Nell'altare maggiore, che piglia spicco dall'uso di ben tre colonne tortili per lato (la cui tipologia è presente nell'affresco dell'altare maggiore del Santuario della Madonna di Caravaggio a Codogno), fin dalla base, contrassegnata dall'IHS, compare il riferimento cristocentrico che cresce nella zona centrale dove è presente un Cristo in croce, di probabile fattura cinquecentesca, dati i tratti che lo accomunano agli esemplari della chiesa di Sant'Antonio Abate a Tossicia e di Fano Adriano. D'altra parte la studiata proporzione del corpo lo differenzia profondamente dal prototipo tardo-quattrocentesco di Castelli (ove è presente un perizoma abbastanza raro) come da quello fortemente appesantito e quasi cascante della chiesa di Santa Sinfiorosa a Tossicia, della fine del Cinquecento. Superato il baldacchino, nella cimasa riappare il Cristo, ma secondo la iconografia della Resurrezione, ed innesta i propri caratteri settecenteschi all'interno di una cornice contornata di putti nei quattro angoli. Nell'altare di destra, dove il

tema della Crocifissione è legato a due presenze francescane (san Francesco e sant'Antonio da Padova), è interessante notare come anche l'elemento vitineo, con gli annessi grappoli pendenti, partecipi alla tematica del sacrificio di Cristo attraverso il rimando simbolico al sangue/vino. Un simbolismo questo che è manifesto anche nell'altare di Pietracamela dedicato a sant'Antonio, oltre che sulla base delle colonne corinzie dell'altare maggiore di Castiglione della Valle, il cui tema centrale è appunto una Deposizione.

Nell'altare di Intermesoli poi il motivo delle cariatidi a seno nudo ricompare rivelando quasi una derivazione diretta dai modelli dell'altare maggiore di Fano Adriano, per la riproposta in termini naturalistici dell'evidenziazione dei caratteri femminili, precisati attraverso il ricorso ad una colorazione che rimanda alle rosee tonalità dell'epidermide.

La penetrazione delle colonne corinzie all'interno dell'altare in legno, sebbene fosse in gran parte un riaggancio a soluzioni cinquecentesche, costituì soprattutto l'adesione agli orientamenti razionalistici del Settecento, manifestatisi in architettura attraverso lo sfrondamento dell'apparato barocco ed una semplificazione del momento decorativo attraverso una ben netta suddivisione degli spazi, maggiormente fruibile sul piano di una partecipazione razionale, anziché fantasticoemotiva, al sacro.

Caratteristica è l'alternanza delle scanalature in azzurro oltremarino, che si ritrova a Leignano nell'altare dei tre santi, a Cusciano in quello dedicato a santa Lucia, a Fano Adriano in quelli della Madonna delle anime purganti (vistosamente depredato) e di sant'Antonio: a quest'ultimo si ricollega l'altare del SS. Rosario di Pietracamela, probabilmente sottoposto ad una recente doratura che ne ha annullato ogni peculiarità.

A Castiglione della Valle, come nell'altare laterale della parrocchiale di Tossicia, lo stringente legame con la tela settecentesca inserita nel coronamento risulta determinante ai fini della datazione. Ed infatti nel primo caso la Deposizione cinquecentesca non ha alcuna relazione con l'altare ligneo per la cui datazione bisogna guardare al Padre Eterno della cimasa: a confortarci sul dato settecentesco vale la pena di richiamare l'attenzione sul soffitto decorato, anch'esso con larghezza d'oro, nel 1762. Andrà inoltre osservato come il baldacchino che sovrasta l'altare sia della medesima fattura di quelli di Leignano.

Accanto agli interventi sulle colonne, costituenti la struttura portante dell'altare, di non minore importanza si rivelano quelli sulla cimasa, destinata, come s'è detto, ad una raffigurazione dipinta o ad un intaglio ligneo.

Nel primo caso si notano due tipi di soluzione: alla netta squadratura individuabile negli esemplari di Cusciano, di Pietracamela, di Intermesoli (altare a destra), di Castiglione della Valle e forse tempo addietro anche di Fano Adriano (negli altari di sant'Antonio e della Madonna delle anime purganti, visibilmente privati di tale elemento decorativo) si contrappongono le originali e artificiose cornici barocche di Leignano, Intermesoli (altare a sinistra) e di Tossicia nell'altare dei Martiri.

Non è escluso che a tali diversificazioni non possa essere dato il debito peso cronologico.



325. Fano Adriano, chiesa di San Pietro. Altare della Madonna delle anime purganti. Legno dorato e dipinto.

Quanto al secondo caso che interessa gli altari di Fano Adriano, Aquilano, Pietracamela, Tossicia, bisognerà osservare non solo come il pannello ligneo preveda la raffigurazione del Padre Eterno (fatta eccezione per l'altare maggiore di Fano Adriano dove è sovrappeso nella cuspide, e di quelli di Intermesoli dove è il Cristo e di Pietracamela dove compare la colomba allusiva allo Spirito Santo), ma come il tipo di cornice destinato a circoscriverla presenti una squadratura rigorosa. Inoltre tale raffigurazione è affiancata da cariatidi che fungono da tramite tra la vita e la Morte. Sicché si è indotti a supporre che la connessione simbolica tra le due raffigurazioni era intesa come inscindibile. Tanto che negli altari connotati da cariatidi sulla cuspide, in cui troviamo dei vuoti, come a Fano Adriano (altare della Madonna delle anime purganti) dobbiamo ritenere che vi fosse raffigurato il Padre Eterno. Allo stesso modo in cui in altari che portano dipinti posteriori (Intermesoli, altare della Crocifissione) va presa in considerazione la possibile sostituzione del pannello.



326-329. Fano Adriano, chiesa di San Pietro. Busti-reliquiario. Legno dorato e dipinto.



330. Fano Adriano, chiesa di San Pietro. Mobiletto per l'esposizione dell'ostensorio. Legno dorato e dipinto.

Non è escluso che gli stessi altari laterali di Cusciano siano stati oggetto di sostituzioni parziali, effettuate attraverso l'inserimento di tele per nulla inerenti alla tematica complessiva dell'altare.

Va sottolineato come l'intaglio particolarmente incisivo che contraddistingue il Padre Eterno in legno di Pietracamela consente di rintracciare la mano del medesimo artista, oltre che nelle teste di angeli presenti negli altari della stessa chiesa, soprattutto nelle decorazioni figurate dell'altare con la Crocifissione di Intermesoli.

Di notevole interesse sono anche i tabernacoli, che si ricollegano nelle loro ridotte dimensioni, ai modelli progettati per la realizzazione degli altari. Quello di Cusciano va esaminato nelle sue due parti sovrapposte ed elaborate in epoche diverse.

La parte basilare, che nella scelta delle colonne corinzie trova agganci con il modello realizzato per Intermesoli, spetta al Cinquecento, come risulta dalle sculture inserite nelle nicchie, mentre la parte superiore culminante nella cupola non solo si colloca in pieno Seicento, ma spetta al medesimo artista che eseguì il tabernacolo per l'altare maggiore di Leignano, dove ritorna appunto la medesima concezione.

Senza altro il risultato di maggiore rilievo venne conseguito dall'ignoto artefice del tabernacolo di Fano Adriano che non solo considerò l'essenzialità delle colonne tortili, già sviluppate dall'intagliatore attivo a Leignano, ma fece anche culminare l'intero costruito in un'elaboratissima corona, che completa organicamente l'insieme.

Al confronto il mobiletto per l'esposizione dell'ostensorio appare estremamente semplificato, pur riecheggiando motivi che lo ricollegano agli apparati teatrali settecenteschi. Le teste di angeli che vi compaiono costituiscono l'elemento guida per riconoscerne la mano del medesimo

artista cui spettano i reliquiari figurati a mezzo busto, che si conservano attualmente in sagrestia, nei quali l'apertura anteriore che vale a mostrare la reliquia, oltre che il nome del santo, si riaggancia agli esemplari di busti-reliquiario, già nella chiesa di Santa Margherita a L'Aquila ed ora nel museo aquilano.

La ricerca verso una delineazione fisognomica fortemente incisiva riscatta l'artista e lo inserisce nella medesima circolazione culturale degli intagliatori impegnati, nella Valle Siciliana, nel ruolo di mediazione tra cultura popolare subalterna e lo schematismo dogmatico dell'informazione liturgico-devozionale.

MARIO A. PAVONE

NOTE

¹ M. ELIADE. Trattato di storia delle religioni, (Paris 1948; trad. it. Torino 1976) Torino 1981, p. 11.

² Ibid., p. 274.

³ G. FINAMORE, Tradizioni popolari abruzzesi, a cura di G. PITRÈ, (Torino-Palermo 1894) Bologna 1974, p. 56.

⁴ Cfr. ELIADE, op. cit., pp. 272-376.

⁵ Ibid., p. 43.

⁶ Ibid., p. 249.

⁷ Ibid., p. 263.

⁸E. DE MARTINO, Sud e magia, (Milano 1959) Milano 1976, p. 66 ss.

⁹ G. MARIACHER, Scultura lignea nel mondo nordico, Milano 1966.

¹⁰ H. WOLFFLIN, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (1915), trad. it. Milano 1953; cfr. A. HAUSER, Le teorie dell'arte, Torino 1969, pp. 103-228.

¹¹ R. WITTKOWER, Arte e architettura in Italia (1600-1750), trad. it. Torino 1972, p. 128 ss.; <... la distinzione tradizionale delle arti in specie o categorie nettamente definite divenne una cosa sorpassata ... la linea di confine, fra pittura, scultura e architettura diventa fluida ... La creazione di nuovi tipi e la fusione di tutte le arti aumenta la partecipazione emotiva dell'osservatore: quando tutte le barriere sono superate, vita ed arte, esistenza reale ed apparizione si fondono in una cosa sola».

¹²I. LAVIN, Bernini e l'unità delle arti visive, Roma 1980, p. 14.

¹³ G. DI NICOLA, Tossicia, Isola del Gran Sasso 1971.

¹⁴ Cfr. B. CARDERI, *Testimonianze domenicane*, Teramo 1970, pp. 218-220, dove l'autore cita i documenti notarili relativi agli atti del notaio G. A. Cervoni di Atri, da cui risulta che in data 19 gennaio 1690 l'Università atriana salda l'intagliatore Carlo Riccione, il quale in data 28 novembre 1677 aveva promesso di «lavorare una Cappella seu Tribuna nell'Altare Maggiore della Cathedrale Chiesa di detta Città a modo di Tabernacolo con quattro Colonne di rilievo mezzo ritorte con sfogliami e lavori ...» (Busta 180, vol. 11, ff. 8v-12r). Il presente documento, come quello del 15 luglio 1692 (vol. 12, f. 83r), relativo alla concessione dell'uso di un fondaco al Riccione, sempre in merito al lavoro eseguito nella cappella di Santa Reparata, toglie ogni dubbio circa la possibile datazione del baldacchino del duomo di Atri, anticipata da L. RICCIONI (*La chiesa di San Pietro in Fano Adriano*, Teramo 1957, p. 28) al 1605 ed assegnata all'intagliatore Francesco Riccioni.

¹⁵ M. FAGIOLO DELL'ARCO, *L'effimero barocco*, Roma 1978, pp. 57-58.

¹⁶ N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grottesques à la Renaissance*, London 1969; C. ACIDINI LUCHINAT, *La grottesca*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino 1982, XI, pp. 161-200.

¹⁷ *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo 1543-1548*, Catalogo della mostra, Roma 1981, I.

¹⁸ I. FALDI, *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, Torino 1981.

¹⁹ A. GRISERI, *Le metamorfosi del Barocco*, Torino 1967, pp. 116-120.

²⁰ M. MANIERI ELIA, *Architettura salentina tra innovazione e continuità*, in «Barocco» leccese, Milano 1979, p. 29.

²¹ M. C. MARTINI, *Introduzione a R. PAYNE KNIGHT, Il culto di Priapo*, Roma 1981, p. 19.

²² C. RIPA, *Iconologia, ovvero descrizione di diverse immagini cavate dall'antichità, e di propria invenzione, trovate e dichiarate*, Roma 1603, rist. anastatica, New York 1970.

²³ G. MARCHETTI-G. NICOLETTI, *La scultura lignea nel Friuli*, Milano 1956.

²⁴ Cfr. M. LIVERANI, in *Bibliotheca Sanctorum*, s.v. Paolo-Iconografia, Roma 1968; nonché A. M. DI NOLA, *Un modello di religione delle classi subalterne: il culto abruzzese di San Domenico Abate*, Roma 1974.

²⁵ Le notizie, contenute nel volume intitolato *Nuovo essito*, redatto a partire dal 1713 dal procuratore Giuseppe d'Arcangelo, sono riportate anche da RICCIONI, op.cit.

²⁶ Cfr. F. CERCONE, *Esibizione fallica della lingua in mascheroni peligni*, in «Lares», 1975, pp. 193-196.

²⁷ A. M. DI NOLA, *Antropologia religiosa*, Firenze 1974, p. 75.

²⁸ E. FORCELLINI, in *Lexicon totius latinitatis*, s.v. Lingua, Padova 1771, III: «Linguam exserere ludibrii causa in aliquem, mos fuit antiquis latinis, qui etiamnum apud nostrates viget, quo quidem obscaeni aliquid adversus alium, quicum contendis, significatur; nam lingua ita exserta

similitudinem quamdam penis exhibet, quae tum viris, tum feminis, tum pueris stupri contumeliam munitari videtur».

²⁹ A. M. DI NOLA, Intervista (realizzata da M. STRANIERO), in *Vangeli Apocrifi*, Roma 1979. Il prof. Di Nola mi ha inoltre informato che a Città di Castello, sulla facciata della confraternita di Sant'Antonio Abate, è presente un grande fallo sporgente in pietra.

³⁰ A. ROSSI-R. DE SIMONE, *Carnevale si chiamava Vincenzo*, Roma 1977, p. 51.

³¹ ELIADE, op. cit., p. 343.

³² Ibid., p. 159.

³³ Ibid., p. 162.

³⁴ Ibid., p. 170.

³⁵ FINAMORE, op. cit., p. 237; nonché ELIADE, op. cit., pp. 169-175.

Finito di stampare
per conto della De Luca Editore
nel Dicembre 1983 in Roma
dalla Litografica Iride
La composizione è della Multiservice
Le fotolito sono state eseguite
dallo Studio Lodoli
Fotoincisione Offset di Feliciani Claudio
La rilegatura è stata realizzata
dagli Allestimenti Grafici Sud
Arccia (Roma)